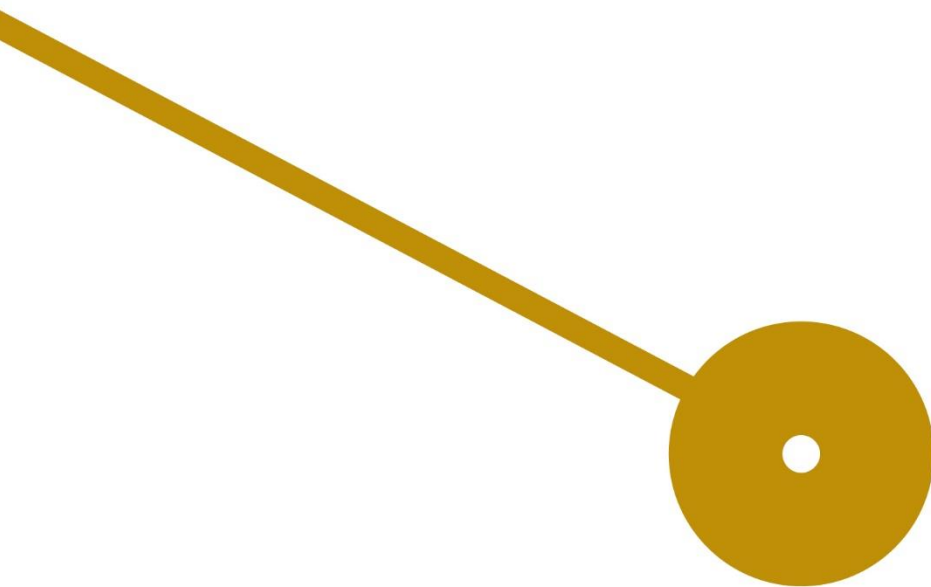
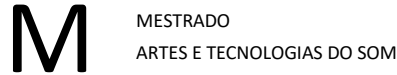


# Ato Criativo: Álbum Conceptual e estudo do Processo Criativo

Dinis Loureiro da Mota

06/2024





# Ato Criativo: Álbum Conceptual e estudo do Processo Criativo

Dinis Loureiro da Mota

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes e Tecnologias do Som

Orientação: Professor Doutor Telmo Marques

06/2024

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu irmão e amigos pelo incansável apoio.

## **Agradecimentos**

Um especial agradecimento à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo pelas instalações indispensáveis na aprendizagem e desenvolvimento deste projeto. À professora Ana Isabel Nistal Freijo pela ajuda no enquadramento teórico, ao professor José Telmo Rodrigo Marques pela orientação e comentários motivadores ao longo deste projeto de investigação e à restante comunidade de docentes da ESMAE por, desde 2019, apoiarem o meu desenvolvimento académico e artístico.

Aos meus pais, o meu irmão e amigos pelo apoio e por acreditarem neste projeto, tanto quanto eu.

## Resumo

Este projeto propõe uma análise multifacetada sobre a arte da criação. Conjugando a vertente prática da produção musical com o universo teórico relativo ao processo criativo. O objetivo desta tese, realizada em formato de projeto, consiste na criação de um álbum conceptual e, posteriormente, enquadramento teórico em temáticas relativas à criatividade e expressão. Procura-se, então, produzir um objeto sonoro e perceber qual a influência dos dois universos conceptuais mencionados anteriormente no processo criativo.

Elabora-se um retrato da criação de um objeto sonoro, apresentando o seu conceito, o universo intersubjetivo onde surge, com múltiplas influências, as suas diversas etapas e músicas que lhe dão forma. De seguida, é dinamizada uma contextualização teórica, que motiva reflexões associadas à sua conexão com o domínio prático do processo criativo.

Ao longo deste projeto, que resultou num álbum constituído por 11 temas musicais, é retratado o universo aleatório do surgimento de ideias como uma das maiores dificuldades para a definição de uma fórmula para a criatividade. Perante isso, atribui-se elevada importância à consistência do trabalho como um dos motores para o seu “aparecimento”, sendo possível verificá-la em momentos de ultrapassagem de barreiras/problemas. No domínio da expressão, este documento sublinha a importância de uma abordagem abrangente ao conteúdo presente num objeto sonoro, afirmando que a forma e estrutura de uma obra, associadas ao domínio extramusical, possibilitam à música um universo extenso, questionando-a como possível linguagem. Deste modo, produzem-se reflexões associadas ao processo criativo relativo ao álbum musical, não procurando fórmulas objetivas, mas sim perceber como é que a criatividade e expressão se manifestaram neste contexto.

**Palavras-chave:** Arte; Criatividade; Música; Processo criativo; Expressão; Álbum conceptual e Intersubjetividade

## **Abstract**

This project proposes a multifaceted analysis about the art of creation, combining the practical aspect of music production with the theoretical universe related to the creative process. The objective of this thesis, presented on project-format, is the creation of a conceptual album, followed by a theoretical framework on themes related to creativity and expression. The aim of this project of investigation is to produce a musical object and understand the influence in the creative process of these two conceptual universes mentioned earlier.

A portrait of the creation of a musical album is elaborated, presenting its concept, the intersubjective universe from which it emerges, with multiple musical influences, its various stages, and the songs that belong to it. Subsequently, a theoretical contextualization is developed, giving life to reflections on its connection with the practical domain of the creative process.

Throughout this project, which resulted in an album consisting of 11 musical tracks, the unpredictable nature of creative inspiration and idea emergence is portrayed as one of the greatest difficulties in defining a formula for creativity. Consequently, high importance is placed on consistent hard-work and craft development as one of the engines for its “demonstration”. Creativity can be identified in breakthrough moments that symbolize the overcoming of difficulties. These moments are only possible if one has the determination and work consistency, developing his mind and creative practice to benefit from those “eureka” flashes. In the realm of expression, this document emphasizes the importance of a comprehensive approach to the content that defines a musical piece, asserting that the form and structure of a work needs to be associated with its extramusical content, providing an extensive musical universe, possible of being experienced. Thus, reflections associated with the creative process related to the musical album are produced, not seeking objective formulas, but rather understanding how creativity and expression manifested in this context.

**Keywords:** Art; Creativity; Music; Creative Process; Expression; Conceptual Album, Intersubjective

## Índice

1.	Apresentação .....	1
2.	Introdução.....	3
3.	Metodologia .....	6
4.	Álbum Conceptual .....	8
4.1	Definição .....	8
4.2	Análise do contexto musical do álbum.....	9
4.3	O meu álbum conceptual.....	14
4.3.1.	Conceito .....	14
4.3.2.	Esquema e evolução .....	15
5.	Cronologia das atividades.....	22
5.1	Introdução .....	22
5.2	Descrição dos espaços e ferramentas de produção .....	25
5.3	Diário e Notas de campo (Descrição do processo) .....	28
6.	Descrição das músicas e processo de produção .....	45
6.1	INTRO .....	45
6.2	NO STRESS .....	51
6.3	INTERLUDIO.....	56
6.4	I'M ON IT (feat. Sanha) .....	58
6.5	P2.....	60
6.6	CHANGING CONVOS (INTERLUDIO) .....	64
6.7	P28 (feat. MEI ROSE) .....	66
6.8	FALL BACK.....	69
6.9	03/12/1975 (INTERLUDE).....	75
6.10	MÃE .....	76
6.11	YOUR EYES .....	79
7.	Considerações sobre a criatividade e a expressividade.....	83
7.1	Considerações gerais.....	83
7.2	Criatividade .....	85
7.2.1.	Criatividade vs Originalidade .....	86
7.2.2.	Criatividade e processo criativo .....	87
7.2.3.	Distinção do processo criativo no projeto de investigação .....	89
7.3	Expressão .....	94
7.3.1.	O criador e a expressão.....	94
7.3.2.	Formalista vs “expressionista” .....	96
7.3.3.	Aplicação ao projeto de investigação.....	101

8.	Conclusão.....	103
9.	Bibliografia.....	109
9.1	Referências bibliográficas .....	109
9.2	<i>Webliografia</i> .....	110
10.	Anexos.....	111

## Lista de Figuras

Figura 1. Pilares teóricas na existência de um artista .....	5
Figura 2. Registo de opções iniciais.....	16
Figura 3. Esquema do Álbum Conceptual – Versão 1.....	17
Figura 4. Esquema do Álbum Conceptual -Versão 2.....	18
Figura 5. Esquema do Álbum Conceptual – Versão 3.....	20
Figura 6. Estúdio e Régie A – registo fotográfico 1 .....	25
Figura 7. Estúdio e Régie A – registo fotográfico 2 .....	26
Figura 8. Estúdio e Régie A – registo fotográfico 3 .....	26
Figura 9. Estúdio B – registo fotográfico .....	27
Figura 10. INTRO - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio .....	46
Figura 11. INTRO - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio .....	47
Figura 12. INTRO - Print screen da fase 3 de produção no software FLStudio .....	48
Figura 13. INTRO - Print screen da fase 4 de produção no software FLStudio .....	49
Figura 14. INTRO - Print screen da fase 5 de produção no software FLStudio .....	50
Figura 15. INTRO - Print screen da última fase de produção no software FLStudio.....	51
Figura 16. NO STRESS - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio... 53	
Figura 17. NO STRESS - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio... 54	
Figura 18. NO STRESS - Print screen da fase 3 de produção no software FLStudio... 54	
Figura 19. NO STRESS - Print screen da fase 4 de produção no software FLStudio... 55	
Figura 20. NO STRESS - Print screens da última fase de produção no software FLStudio .....	56
Figura 21. INTERLÚDIO - Print screen da fase de produção no software FLStudio.....	57
Figura 22. I´M ON IT - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio.....	59
Figura 23. I´M ON IT - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio.....	60
Figura 24. P2 - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio.....	62
Figura 25. P2 - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio.....	63
Figura 26. P2 - Print screen da última fase de produção no software FLStudio .....	64
Figura 27. INTERLUDIO - Print screen da fase de produção no software FLStudio....	66
Figura 28. P28 - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio.....	67
Figura 29. P28 - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio.....	68
Figura 30. P28 - Print screen da última fase de produção no software FLStudio .....	69
Figura 31. FALL BACK - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio ....	70
Figura 32. FALL BACK - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio ....	72
Figura 33. FALL BACK - Print screens da fase final de produção no software FLStudio .....	75
Figura 34. FALL BACK - Print screen da fase final de produção no software FLStudio	76
Figura 35. MÃE - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio .....	77
Figura 36. MÃE - Print screens da fase 2 final de produção no software FLStudio .....	78
Figura 37. YOUR EYES - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio ..	80
Figura 38. YOUR EYES - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio ..	81
Figura 39. YOUR EYES - Print screens da última fase de produção no software FLStudio .....	83

## Lista de Tabelas

Tabela 1. Calendarização das etapas de desenvolvimento do projeto.....	24
Tabela 2. Rotina – mês de novembro de 2023.....	31
Tabela 3. Rotina – mês de dezembro de 2023, pré pausa letiva.....	33
Tabela 4. Rotina – mês de dezembro de 2023, durante pausa letiva.....	34
Tabela 5. Rotina – mês de janeiro 2024.....	37
Tabela 6. Rotina – meses de fevereiro e março 2024.....	41
Tabela 7. Rotina – mês de abril 2024.....	43
Tabela 8. Rotina – mês de maio 2024.....	45

## 1. APRESENTAÇÃO

Num olhar em perspectiva sobre o mundo denoto que estamos perante uma época de alta produção, rápido e intenso consumo, com um motor de funcionamento que parece nunca descansar. O tempo para o mundo é um bem escasso, tornando-se cada vez mais reduzida a disponibilidade em colocarmo-nos perante sons, perante a música, com a total disponibilidade.

O parágrafo anterior aborda o paradigma da relação entre a criação artística e a vida humana onde, desde o início do nosso desenvolvimento, vivemos conectados com as explosões que dela surgem, com a transcendência emocional e existencial. Torna-se intrigante a maneira como aquele que com a Arte consegue dialogar, se torna profeta de algo tão abstrato.

A música pinta o quotidiano do ser humano desde o primeiro momento da sua vida quando aparece em forma de um único som, da sua primeira aparição e utilização humana para fins de comunicação até aos dias de hoje, onde se criam canções, álbuns, projetos musicais.

A partir da primeira interação, abordada anteriormente, surgem um conjunto de trabalhos de dimensão infinita, que representam o papel mensageiro do ser humano perante a Arte, perante o som, perante a música. Esta dimensão relacional faz com que o estudo pormenorizado de cada contacto que o Homem tem com a arte de criar pertença a um domínio extenso, tanto quantitativa como qualitativa.

A **Música** tem um papel fundamental na minha vida, como artista, investigador, estudante e ser humano. Permite-me não só comunicar com o mundo, como também perceber-me como elemento pertencente a algo tão amplo e complexo. Esta forma de expressão artística coloca-me diversos desafios enquanto criador, mas também estimula um sonho e permite-me disfrutar de uma perspectiva descritiva sobre o que me rodeia, fomentando a vontade de, mais tarde, transformar emoções em som, composições, produções musicais.

A partir da ideia relativa à maneira como a música consegue “esticar” o domínio existencial de um criador, assumo a realidade da criação artística de um objeto sonoro como principal objetivo de foco ao longo dos tempos, apesar de ser uma “migalha” quando colocada em jogo com o contexto de vivência onde nos situamos, muito focado na evolução tecnológica, militar e médica, representa uma forte percentagem de valor na minha vida.

A ênfase do peso emocional associado ao universo do “ato de criar”, juntamente com a utilização de temas como a dimensão do autor, do artista, da Arte como modo de expressão (não somente emocional, mas também relacionada ao desenvolvimento de

ideias) e criação, estimulam uma vontade de mergulho perante estes conceitos. Mergulhar em música significa viver com ela. Viver com música implica estudá-la, senti-la, criá-la.

Ao longo dos tempos, grande parte do desenvolvimento de uma vida em conjunto com a criação/produção musical passa pelo estudo das diferentes dimensões de exposição artística relativa a esse campo. Esse conceito materializa-se na audição de trabalhos, no contacto com diversos estilos musicais, artistas, formas de fazer música. Com isto e tendo em conta a dimensão, é possível hierarquizar-se os diferentes tipos de trabalhos musicais com que contacto, sendo estes, de maneira sucinta, as canções e os álbuns. Um álbum representa um conjunto de canções, músicas, um conjunto de visões. Implica uma correlação entre diferentes momentos, com uma duração maior do que um elemento singular, que é a canção.

Apesar de abstrato, este último parágrafo pretende mencionar que os objetos de criação musical habitam um universo múltiplo. Podem contemplar uma música única, ou um conjunto coerente, como um álbum, que representa uma linha coerente de música e uma narrativa comum, mais abordada ao longo deste documento. Esta vertente implica uma correlação entre diferentes momentos, com uma duração maior do que um elemento singular, que é a canção.

É impossível abordar-se uma temática como a música e o gosto por ela sem contemplar um especial interesse no processo da criação, aquilo que designo como motor para o objeto artístico, que surge da mente do Ser Humano. O **processo criativo** apresenta-se no projeto como um dos principais pilares de pesquisa e investigação. Há várias etapas relacionadas com este processo. O estudo de diferentes dimensões de exposição artística, nomeadamente a fase de inspiração, com audição de trabalhos e contacto com diversos estilos musicais, artistas e formas de fazer música.

Contudo, compreendendo que há múltiplas dimensões que influenciam o processo criativo, desde o contexto e história de vida do artista, passando pelas suas influências pessoais e artísticas até ao seu estilo, gosto e método de trabalho, o presente trabalho deseja aprofundar o conhecimento destas dimensões a partir do trabalho criativo do autor da tese.

O mundo vive à base da criação, de uma mente que soluciona problemas/questões nos campos que lhe dizem respeito. O “solucionar” implica agir, seja de que modo for, perante um “problema”. Este último pressuposto, para a abordagem presente neste documento, não deve ser tomado pelo seu sentido pejorativo, mas sim como o símbolo de uma vontade. Pode passar pela necessidade inconsciente de expressar uma ideia, uma emoção, descrição de uma vivência de maneira encantadora, manipulação artística de uma realidade. A motivação para criar simboliza a procura de uma solução para

problemas/questões nos campos que lhe dizem respeito. O “solucionar” implica agir, seja de que modo for, perante um “problema”.

A presente tese de mestrado desenvolve-se em formato de projeto, tendo como objeto a criação um álbum conceptual. O objetivo do presente trabalho, posterior à criação, aborda uma discussão acerca dos aspetos essenciais de um processo criativo e a apresentação do conceito e etapas do álbum por mim produzido, suscitando uma apreciação crítica das limitações e dificuldades.

A tese é dividida em oito partes, onde se englobam os diferentes universos do trabalho realizado ao longo do processo criativo e reflexão. A primeira prende-se com a contextualização do universo de estudo, pretendendo definir o contexto e motivações do autor do projeto. A segunda, introdução, contempla uma explicação das diversas etapas de trabalho. A terceira, o capítulo Metodologia aborda a vertente prática do trabalho, explicando a maneira como se vão conjugar os diferentes domínios prático e teórico deste projeto. A quarta, aborda concretamente a dinâmica conceptual deste álbum, explicando o desenvolvimento do seu conceito e uma passagem geral pelas diferentes etapas de produção. A quinta, contém os capítulos relativos à metodologia concreta, englobada pela calendarização e descrição cronológica da rotina que abrange atividades de produção musical, revisão bibliográfica, documental, entre outras componentes fundamentais para o decorrer da criação. Após essa contextualização, sente-se necessário pormenorizar o universo existencial de cada música do álbum, as diversas etapas de produção, constituindo a sexta parte. A sétima inclui o enquadramento teórico relativo às considerações sobre a Expressividade e Criatividade, definindo melhor o porquê da sua presença no capítulo da Introdução. Este documento é finalizado por um capítulo de conclusões, onde é possível estabelecer ligações entre a componente prática e teórica deste trabalho.

## 2. INTRODUÇÃO

Seguindo os passos de MacDonald (2014), que afirma que “todo o ser humano tem uma condição biológica, social, e cultural de musicalidade”, introduz-se a temática global do meu projeto de investigação com o principal cuidado na afirmação de que vivemos numa sociedade pautada pelos valores musicais que absorve. Ou seja, desde cedo, contactamos com música, no sentido em que esta nos fomenta emoções, comportamentos e cria momentos que ficam para a nossa eternidade. Para além da sua individualização como arte e experiência, também pauta os laços que criamos dentro de uma determinada comunidade.

A música, para além de “facilitar a partilha de emoções intenções e significados, mesmo que a língua falada seja incompreensível”, assume um papel comunicativo fundamental ao longo do nosso desenvolvimento como membros de uma sociedade, desde o primeiro contacto com os nossos pais/criadores (MacDonald, 2014 citando Trevarthen, 2002) à maneira como nos juntamos enquanto grupos, roupas que vestimos, conteúdos que consumimos, relações de amizade que procuramos e desenvolvemos (MacDonald, 2014), ao desenvolvimento de uma possível sensibilidade musical que faça com que se encaminhem rumos de vida com o objetivo de seguimento de carreira na música, entre muitos outros temas.

Os conceitos abordados anteriormente relativos aos efeitos da música na nossa existência pautam aquilo que é a “identidade” musical, a maneira como nos identificamos no mundo, com ele, desde o nosso primeiro contacto. Como artista, torna-se importante aprofundar a “exploração” do que é a identidade musical do Ser Humano, perceber em que contexto aparece e estudar o motor deste fenómeno de “produção” de ideias, pensamentos, soluções, aquilo que faz mover trabalhos e objetos que por vezes alteram o mundo e o rumo das ciências associadas. Por “exploração” deve entender-se o aprofundar do conhecimento sobre a maneira como consigo criar música que represente uma determinada visão, neste caso, um álbum conceptual. Pretende-se perceber e criar uma conexão entre o artista e o objeto sonoro que traz ao mundo. Como funciona esta conexão, é a questão que abre asas a uma exploração necessária, que incide nos tópicos relativos à expressão artística e criatividade, ou seja, o surgimento de ideias.

Desde a Grécia Antiga que se relaciona o aparecimento de epifanias, novas formas de expressão artística à inspiração divina (Blackburn, 2014), algo superior à forma de vida que conhecemos, destacando a dimensão existencial de um processo de conceção como algo sujeito à intervenção de entidades superiores, transcendentas à condição humana, por exemplo, das Musas que inspiravam Íon a declamar poesia (Platão). Esta ideia da manipulação da natureza, da dimensão grandiosa e desconhecida do “novo”, da criação, ao longo dos tempos, fez surgir uma noção romântica associada ao processo de criação, como se se tratasse de algo completamente abstrato e pautado por uma noção de sorte, de escolha pelos deuses. Mais tarde, surge a ideia de “génio” como entidade ingénua cuja natureza dá regra ao que Kant (1790) designou como Arte Bela, evoluindo para uma noção mais próxima do indivíduo, mas ainda muito pautada por uma individualidade aplicada ao tema.

Com o passar dos tempos e com o desenvolvimento e aparecimento de novos desafios (como a evolução humana manda) surgem cada vez mais “artistas”, mais correntes, mais “conteúdo”, tornando-se necessário perceber alguns conceitos relativos àquilo que

os define como criadores de algo, seja para “replicação”, compreensão do que significam; como é que a sua mente funciona, que conexões existem para podermos abordar um tema tão “abstrato”. Por novos surgimentos, quero aqui sublinhar que não abordo apenas meros estilos musicais que surgem como evoluções de outros, mas também criações baseadas, por exemplo, em performance, como aborda Finnegan (2013), na etapa referenciada como “*composition in performance*”.

Como se referiu anteriormente, a ideia de criação musical e motor da mesma tem sido alvo de inúmeras interpretações e teorizações que nos permitem perceber e destacar uma evolução e reforço de interesse nesta área.

Neste trabalho de investigação, interessa-me estudar, através da prática, a ideia que engloba a existência de um “criador”, a produção de um objeto artístico, de canções, de ideias, a natureza do produto e do pensamento que o concebe. A fonte de onde todos estes conceitos aparecem fornece uma pista sobre o nome deste projeto, o Processo Criativo.

A vontade de exploração deste assunto prende-se com a exploração da mente, da “alma” que “dá luz” a um produto, neste caso musical, um álbum conceptual. Trata-se de um fenómeno que está presente, como o termo indica, na criação, tratando do espaço conceptual em que as várias ideias nascem e se interligam entre si, dando vida a um conjunto. Quando abordo o processo criativo, torna-se importante encontrar bases para que não se estude uma fórmula abstrata que não faça jus a este tema tão grandioso.

Com este propósito, chega-se aos pilares teóricos na existência de um artista: a **Criatividade**, e a **Expressão** (Figura 1). Esta fórmula, depois de pensada, representa um dos fatores mais importantes na minha forma de produzir, ser artista, de criar ideias e tratá-las até chegarem a um produto que considere acabado.

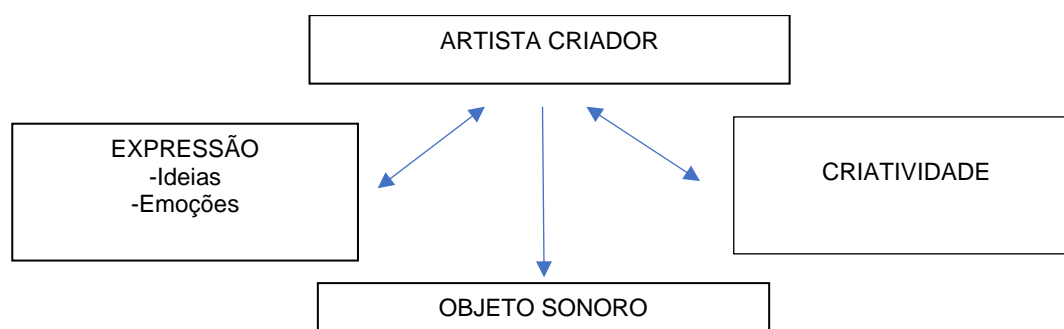


Figura 1. Pilares teóricas na existência de um artista

O projeto de investigação que apresento tem, então, como objetivo a criação de um álbum conceptual e uma consequente avaliação do processo criativo, com base na

“fórmula” apresentada na Figura 1. **Sendo a criatividade e a expressão componentes tão influentes neste trabalho, a questão de investigação que tento responder prende-se com a sua influência na criação de um álbum conceptual.**

### 3. METODOLOGIA

Tratando-se de uma tese em formato de projeto, a sua concretização dividiu-se em duas etapas. O desenvolvimento de um projeto musical, combinado com uma revisão bibliográfica e produção de um quadro teórico sobre a criação artística. Torna-se importante conhecer o mundo do artista, as influências e o contexto de criação se o objetivo for analisar a obra do mesmo e, a partir daí, tirar conclusões significativas para a resposta à questão de investigação.

A título informativo, para este projeto de investigação foi definido um plano inicial, na proposta de tese, no qual estava contemplada uma cronologia e calendarização dos diversos eventos que dariam rumo a uma investigação referente ao processo criativo. Esta calendarização foi modificada consoante as necessidades do projeto e também de modo a concretizar-se a visão que se tornou definitiva.

Ao longo deste ano letivo, o foco em fazer um álbum conceptual foi cada vez maior, com o surgimento de um conceito que, à medida que ia sendo polido, ia sendo traduzido em música. A motivação inicial, como apresentada na proposta, era de associar esta prática a um estudo fenomenológico que consistia na conjugação entre uma revisão bibliográfica de temas relacionados com o estado de fluxo no processo criativo com um conjunto de entrevistas a personalidades que considerasse relevantes para o estudo desta temática, possibilitando-me uma visão mais abrangente do panorama criativo que me rodeia e interessa. Com o passar do tempo, senti o processo de produção deste álbum conceptual tornar-se cada vez mais íntimo, mais singular. Este facto fez com que direcionasse o estudo sobre as temáticas do processo criativo para uma profundidade individual, estudando-me enquanto produtor e artista na criação do principal pilar deste trabalho. Cheguei, assim, à conclusão que seria muito mais proveitoso para o meu projeto avaliar o meu processo criativo enquanto observador, partindo da prática que realizei durante o tempo indicado.

A metodologia utilizada para este trabalho de investigação incide na técnica apresentada como Caderno de Campo (López-Cano, 2014), onde se aliou a documentação (subjéctiva e objectiva) do processo criativo com registos de campo (a evolução das canções e a mesmas em estado final) de modo a compreender-se todo o processo. Depois de tudo exposto foi possível tirar conclusões e reflexões que permitem entender qual a influência da criatividade e da expressão na criação deste álbum

conceptual. A escolha desta metodologia justifica-se pelo facto de, quando estamos perante uma temática que não nos permite retirar dados quantitativos, números, dados “objetivos”, se tornar necessário a presença de uma espécie de “diário” constituído por diferentes recursos que facilitem o estudo de algo não padronizado, um “comportamento” humano que varia para cada pessoa, cada artista.

Abordando a documentação, estando perante um estudo sobre o processo criativo, e uma produção que levou tempo, com altos e baixos em termos de ideias, produtividade e consistência com que eram trabalhadas, influenciadas por diversas condicionantes, é necessária uma observação documentada sobre o estado de espírito do artista ao longo dos meses de produção, os lugares onde produziu, todo o tipo de informações relacionadas com o processo criativo e a maneira como as ideias fluíram e foram trabalhadas. Perante esta necessidade, e tendo em conta a quantidade de notas que foram sendo tiradas ao longo destes meses, decidiu-se organizar os registos por meses, representando cronologicamente a evolução do projeto pessoal e musicalmente.

Estas notas serão cruciais para (i) o desenvolvimento de conclusões que permitam avaliar a minha experiência, (ii) entender a correlação pessoal entre a ideia de artista e a forma como a criatividade e expressão influenciaram o processo de criação do álbum conceptual.

Neste projeto, para além do recurso à metodologia de Diário de Campo para contextualizar o surgimento da minha obra musical, foi realizada uma revisão documental que passou pela escuta musical de diferentes álbuns, músicas, projetos, que, ao longo do tempo, me cativaram a atenção e estimularam a veia criativa durante este ano de trabalho. É importante conhecer o meio musical em que me debruço porque estão nele contidas ferramentas dos diferentes níveis de produção, composição musical que, para além de enriquecerem este projeto, fazem nascer novas vontades e ideias que se somaram à visão inicial do álbum.

Na proposta de tese, referi-me à experiência de fluxo/*flow* (Csikszentmihalyi, 2023) no processo criativo como um dos pilares mais importante a explorar neste processo de investigação, focando-me numa sensação de total concentração e envolvimento, a imersão, onde a noção do tempo desaparece e sentimos que mergulhamos num mundo abstrato onde o “eu” e a tarefa que está a completar culminam num só. Durante este estado de *fluxo*, as capacidades humanas encontram um equilíbrio perfeito entre o seu fator qualitativo e o desafio/dificuldade das questões que está a “enfrentar”.

Ao longo deste ano, o foco único neste domínio de “concentração” revelou-se menos eficaz para aquilo que gostaria de estudar, uma vez que ocorreu uma ramificação desse contexto em diversas aplicações teóricas que fui descobrindo. Quando abordava esta temática, na verdade, o que me interessava estudar era a completude do processo

criativo e não apenas aquilo que acontece no momento. O processo criativo que eu pretendo estudar não é um conceito efêmero, é um resultado de condições existenciais anteriores, que criam um contexto onde se potencia uma ação de criação de um objeto artístico, ou não. A ideia de *flow* está presa a algo momentâneo, é um comportamento psicológico complexo que pode surgir no desempenho de uma determinada tarefa. O foco neste trabalho está em estudar, a partir da prática, a maneira como a criatividade e expressão influenciam o processo de criação de um álbum conceptual. Por isso, a investigação sobre esta temática terá de passar por uma maior abrangência de conceitos, contemplando uma certa temporalidade e cronologia associada ao aparecimento de ideias, contextualização das mesmas e respetivas influências.

Este projeto de investigação conta com uma importante abordagem teórica às componentes relacionadas com a criatividade e a expressão e, quando abordado este último tema, refiro-me ao campo das emoções e, também ao das ideias.

Face ao exposto, este projeto de investigação conta com a parte fundamental referente à prática - a criação do álbum conceptual e uma avaliação subsequente da documentação consultada ao longo de todo o processo (pesquisa artística, investigação a partir da prática) acompanhada de uma dissertação sobre algumas das problemáticas fundamentais para a condução do marco problemático global.

Em suma, é importante clarificar a noção de que este documento é referente a uma dissertação de mestrado consolidada em formato de projeto, ainda que com um enquadramento/discussão teórica.

## 4. ÁLBUM CONCEPTUAL

### 4.1 Definição

Quando abordamos a temática relacionada com um **álbum conceptual** entendemos uma estrutura de canções que se complementam entre si e, através disso, contribuem para uma transcendência da visão comum de “música solta”. Neste contexto, existe a necessidade de se distinguir um álbum considerado normal e um álbum conceptual, uma vez que neste projeto há um reforço nesta designação concreta. Quando abordamos o termo conceptual referimos um tipo de projeto musical cuja dimensão sonora está associada a uma narrativa que pode ser contada através de letra, sons, produção ou qualquer tipo de vertente. Esta noção de transcendência de um trabalho como um só, várias músicas que caminham juntas para dar nome a um projeto, que percorrem um caminho sonoro, “contam uma história”.

Na sua essência, um álbum conceptual é uma forma de expressão artística que procura montar um cenário, dar vida a personagens e contar uma história, explorando um tema

específico, transmitir uma mensagem, uma visão do produtor/artista (neste caso, eu). O conceito associado a um álbum considerado conceptual pode ter as mais diversas formas e considero extremamente importante uma revisão documental de modo a entender-se as determinadas influências musicais que me levaram a pensar e, conseqüentemente, concretizar este projeto.

Ao abordar o tema da criação, torna-se importante perceber como é que a ideia de um autor como criador singular de uma obra foi evoluindo, sendo necessária a desconstrução da noção associada a este termo, uma vez que, ao longo do tempo, a ideia de autor passou por várias fases, desde a definição contemporânea, à ideia do anti autor, evoluindo para a noção contemporânea de autor intersubjetivo, noção que explorei neste projeto de investigação, com a constante demonstração do manifesto de influências tanto a nível musical como no processo criativo associado à metodologia de trabalho, entre outras componentes.

A noção de autor anteriormente mencionada representa uma perspetiva apresentada por Deleuze (1980), assumindo que o autor representa mais que apenas uma pessoa, quando refere “cada um de nós era vários”. Esta frase permite enquadrar uma revisão documental e, mais tarde, uma pequena reflexão nos contextos de criatividade, expressividade e autor intersubjetivo.

Este álbum é o resultado da uma multiplicidade de influências que, ao longo deste processo, foram necessárias pela maneira como as interpretei, recebi emocional e espiritualmente, tornando estes contactos constantes, que tanto me moldaram, numa obra sonora.

Considero que este projeto é o resultado de uma extensa recolha de “visões” sonoras, que assimilei involuntariamente ao longo do necessário trabalho de pesquisa e escuta musical. A revisão documental, quão maior se foi tornando, mais perspetivas e opções estilísticas e de exploração me forneceu.

## 4.2 Análise do contexto musical do álbum

Durante o tempo de produção tornou-se imprescindível assinalar algumas das influências musicais que, não só, me levaram a abraçar este álbum como também moldaram estilisticamente o seu objeto. Quando, inicialmente, abordei a ideia de um álbum conceptual, referia-me a um álbum que fosse dono de um conceito que o tornasse mais rico, direcionasse uma história, com uma mensagem pintada pelas músicas que fazem parte deste projeto.

Quando se fala de uma mensagem, de uma tradução de música para palavras, deixando-nos a sentir algo desde o início até final do álbum, estive perante criações anteriores à minha, com uma dimensão diferente, que, ao ouvir, me influenciaram a

procurar uma sonoridade. Este trabalho de escuta funcionou, ao longo dos tempos, como uma espécie de recolha de informação que necessitou de uma posterior análise musical suficientemente abrangente para entender o peso que cada elemento teve em mim.

Ao abordar a análise musical, associada à disciplina teoria musical, verifiquei importante revisitar e explorar a sua conceptualização e a evolução da mesma, procurando, neste projeto de investigação, interpretá-la e pensá-la longe da maneira restrita à academia e à teoria, procurando compreender como o senso comum a representa. Importou-me a análise musical de uma perspetiva social, procurando explorar a maneira como todos os projetos com que contactei ao longo deste ano, me inspiraram e serviram para a criação do contexto existencial do álbum que produzi.

Objetiva-se uma evolução da perceção da teoria musical para uma análise mais complexa do contexto de uma obra, não a prendendo a ele, mas percebendo que a música é um fenómeno social dinâmico e, para este trabalho, não foi perpetuada uma metodologia analítica de estudo estruturado de outros projetos, mas sim estimulada a consistência da escuta e uma posterior reflexão, deixando ao subconsciente a função de sentir e absorver determinadas componentes para, mais tarde, na prática, aplicar através das ferramentas disponíveis.

A análise musical estratégica para o meu álbum segue o raciocínio de Cook, N. (2001), não com o objetivo de retratar uma perspetiva de declínio histórico da teoria musical, mas sim numa tentativa de reconhecer a complexidade dos significados musicais dos projetos que ouvia, assumindo que vivem dependentes de um contexto social onde a música é recebida e produzida. A minha relação com a revisão documental tentou ir mais além do papel de leitor passivo, a interação através da conexão emocional com as obras enriquece o processo de alargamento da minha identidade musical.

A fase de escuta não foi momentânea, faz parte da minha rotina artística desde que assim me defino. O processo de escuta não está preso apenas à noção do ouvir, implica um alargamento do binómio ouvir-pensar, de um disrupção da realidade momentânea, ao confrontar-me com o novo, com a rapidez com que chega. Esta relação temporal perpetua-se e cria laços, uma relação de troca entre diferentes entidades, uma conversa entre mim e o projeto que absorvo. Este panorama justifica uma marca não só estilística, mas de contexto. As mágoas que um representa nas letras que escreve são sentidas e transformadas pelo que a recebe, ficando não só o som, mas uma nova interpretação do objeto. Este tipo de análise musical prende-se, então, ao contexto, vai além da receção sonora, suscita relações não pensadas até ao momento, criando ramificações indeterminadas e, mais tarde, aplicadas na prática.

Ao contextualizar este álbum, tenho o intuito de destacar alguns dos trabalhos que o motivaram, quer pela sua escuta e relação com o artista, como pela associação de conceitos, não sendo uma prioridade justificá-lo.

O processo de criação do álbum e, conseqüentemente, o seu conceito, surge da exploração da minha identidade musical, um conceito relacionado às bases sociais da minha existência, aquilo com que me relaciono, que cresci a ouvir, os laços relacionais que desenvolvo ao longo da vida. O ser humano, como cito na introdução deste documento, segundo MacDonald (2014) é munido de características que o definem ao longo da sua vida. Nesse sentido, e no contexto de projeto de investigação onde descrevo o álbum que criei e produzi, representar alguns dos álbuns de referência é necessário, porque para além da criação de conexão musical, torna possível mergulhar num estado de espírito semelhante ao meu e perceber de onde tudo veio. Posteriormente, com o registo das experiências emocionais, da jornada associada à criação, e uma pequena dissertação sobre os temas da criatividade e expressão, torna-se possível ligar estas diferentes noções e perceber uma resposta singular à maneira como a criatividade e expressão artística influenciam a criação deste objeto artístico.

Como previamente referido, não se pretendeu criar uma calendarização definida (limitada a um início e fim) para a escuta, foi um processo consistente e natural que, não só moldou o projeto musical como me “ajudou” a encontrar um conceito fiel às minhas vivências e ao que represento artisticamente.

Perante a impossibilidade de mencionar todos os álbuns que ouvi e me marcaram durante a vida, este projeto resulta de um trabalho de fusão, como toda a música dos dias de hoje que consumo. Tudo implica uma fusão de momentos, de perspetivas, de géneros, de influências e uma criação intersubjetiva. Perante o carácter existencial deste álbum, da reflexão introspetiva, um olhar para o espelho, o pilar das relações interpessoais que me formam como pessoa.

Face ao exposto, destaco dois projetos fortes, ambos extremos na dimensão que pretendi estudar, que se complementaram numa fusão.

- ***My Beautiful Dark Twisted Fantasy, de Kanye West***

Quando abordo este álbum do artista Kanye West, penso na extravagância que inspira, não só nas reflexões acerca do seu estado de espírito, como na viagem instrumental que nos apresenta. Como resposta ao mundo em que vivia, ao contexto onde surge música, cria esta viagem onde se expõe ao mundo, utilizando a sua criatividade artística e um álbum com uma produção orquestrada, servindo de base para letras que despertam as qualidades e defeitos que reconhece da sua personalidade. O maximalismo instrumental presente neste álbum (Lavin, 2020), a diversidade de atmosferas que desafiam um conjunto de regras estruturais do estilo em que se insere,

muitas delas estabelecidas pelo próprio artista (Sheffield, 2010), com canções de grande duração, com uma estrutura diferente do comum formato imposto pelo tempo.

“My Beautiful Dark Twisted Fantasy” é um objeto artístico com 13 músicas, 1 hora e 8 minutos, com um estilo flutuante, mas fortemente focado no Hip-Hop. O termo oscilatório deriva da noção anteriormente explicada da tentativa de romper com as barreiras sonoras, de exploração infinita, conectando a poesia com a produção musical. Conta com a colaboração de produtores como *Mike Dean*, que me inspiram pela maneira como sintetizam uma viagem, com sons e ambientes característicos, também presentes em obras de artistas como *The Weeknd*, *Travis Scott*, e com a presença de artistas que, por si só, tiveram contributos produtivos para a consolidação da visão de *West*, como *JAY-Z*, *John Legend*, *Bon Iver*, *Kid Cudi*, etc.

A exploração dos limites das regras do *Hip-Hop*, ligada à extração de interpretações multifacetadas do “eu”; da maneira como, no caso de *West*, a indústria manipulou as emoções e o panorama existencial do ser humano criador, deu vida ao conceito cujo álbum é fiel. Um projeto que vem como seguimento das diversas visões relativas aos seus objetos musicais anteriores, desde o “hip-hop maximalista” em *Graduation*, à instrumentação barroca *Late Registration*, passando pela utilização da arte do *sampling*, em *The College Dropout* (Dombal, 2010 - Pitchfork).

De uma perspectiva associada ao método de criação, este projeto surge como consequência de um retiro onde o artista, perante diversas situações que colocaram a sua carreira e saúde mental em risco, se desvinculou por completo do seu contexto de vivência. Com este afastamento da realidade e produção totalmente focada no objeto, que simboliza, entre muitas coisas, uma reflexão descritiva do espelho perante o qual o artista se colocou e reparou no universo multifacetado da sua interpretação, cultivando as suas dicotomias existenciais através da descrição de metamorfoses consequentes (“*My childlike creativity, purity and honesty/ Is honestly being crowded by these grown thoughts/ Reality is catching up with me Taking my inner child, I'm fighting for custody/ With these responsibilities that they entrusted me/ As I look down at my diamond encrusted piece/ Thinkin', no one man should have all that power [...]*”), este álbum representa uma das grandes influências para o meu projeto, uma vez que, não só se coloca o artista perante o seu próprio julgamento, como também se descreve o efeito que as suas relações interpessoais têm em si.

A conjugação entre o maximalismo instrumental, a orquestração, o seguimento musical, com fusões entre Rock, Gospel, Rap, etc., e a discursividade presente na psicanálise do artista como pessoa que se coloca perante o mundo, criando música, simboliza um dos grandes pilares deste projeto.

- ***To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar**

Numa vertente complementar, mas diferente da de West, surge *To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar, um dos álbuns que mais me marcou, não só no processo de criação do meu álbum, como em toda a minha vida, escuta e relação com a música. Considerando-o como uma das maiores obras musicais deste milénio, pela maneira como toda a produção é cativante, pela importância da história que relata.

Ao longo deste projeto de investigação desenvolvi uma conceção do conceito de álbum como um projeto que se simboliza pela soma de um determinado número de músicas e que, acima da sua duração, do seu resultado comercial, é um espelho de uma mensagem que o artista quer passar ao mundo. Perante a presença desta “entidade criadora”, que tomamos como singular, mas, ao longo deste documento, se percebe que é o resultado de um conceito denominado intersubjetividade, um álbum pode relatar, como é o caso de *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, uma dimensão introspetiva do eu perante um contexto de vivência, com as relações interpessoais em contaste oscilação, desabafando sobre o seu modo de vida, uma espécie de fingimento poético em relação à realidade emocional. Um dos outros milhares de caminhos possíveis incide na criação de uma narrativa motivada por um contexto social, uma mensagem, um apelo à consciencialização do público através da música, relatando histórias e vivências de determinado meio, revoltado contra um determinado sistema.

*To Pimp a Butterfly* surge como um hino social com um seguimento e desenvolvimento musical de alto calibre, promovendo a fusão entre dois mundos que se foram complementando ao longo da evolução humana, o *Jazz* e o *Hip-Hop*. O estigma social que conecta erradamente o rap à delinquência, a algo de “menor estatuto”, dá vida a um estereotipo utilizado pela indústria, pelas massas e *media* com o objetivo de criar um panorama estrutural de interpretação (Williams, 2010). O movimento de fusão, que contou com a contribuição de *Lamar*, simboliza a tentativa de trazer o *Jazz*, um estilo que nasceu num contexto social específico e foi transportado para um universo de elites, da “sofisticação” musical, de volta para “as ruas” (Justin A. Williams, cita Danyel Smith, 1994). O hip-hop é um dos elementos (Morgan & Bennett, 2011) mais visíveis da paisagem social do mundo, encontrando elementos representativos da cultura associada a este género musical em qualquer lugar.

Perante estas duas noções sociais e culturais, o álbum *To Pimp a Butterfly* representa um dos trabalhos mais marcantes na história da minha escuta, pelo retrato que faz do contexto social dos Estados Unidos da América, expondo as fragilidades de um sistema pautado pela desigualdade, podendo estender-se a diferentes lugares no mundo. Sendo já suficientemente marcante toda a pintura que concebe através da sua escrita, *Kendrick Lamar*, com a colaboração de artistas e produtores como *Robert Glasper*, *Pharrell*

*Williams, Terrace Martin*, cria uma obra intemporal. Greg Tate, num artigo para a *Rolling Stone*, descreve este projeto como uma obra de arte marcada pela revolta feroz, jazz e uma implacável autocrítica. Perante determinado contexto social, *Kendrick Lamar* pinta-se simultaneamente como portador de uma mensagem que o abrange e como vítima das consequências desse meio/contexto.

A partir desta noção, percebe-se uma certa distância entre este projeto e o álbum que anteriormente referi na abordagem relativa à mensagem exposta. *Kanye West* apresenta um conceito muito mais centrado no seu espaço conceptual, nas demais fantasias, vivências, experiências singulares ao sujeito, despertando uma introspeção que se prende a si, colocando-o como personagem principal da sua obra. Perante esta primeira abordagem, *Lamar* distancia-se na influência que tem neste projeto pela maneira como o conceito associado a *To Pimp a Butterfly* engloba um contexto que abrange uma comunidade, representando aquilo que se passa e uma imagem do sistema nos olhos de quem passa pelo que descreve.

A combinação destes dois projetos musicais simboliza o panorama de possibilidades que podia abordar no conceito associado ao meu álbum conceptual, tendo recorrido a diversos elementos que considere fundamentais para a criação de um projeto simbolizado por um conjunto de músicas que, entre si, criam uma história, seja ela fundamentalmente musical, marcada pela escrita do autor, ou uma combinação dos dois.

## 4.3 O meu álbum conceptual

### 4.3.1. Conceito

Para este projeto propôs-se a produção de um álbum musical de 11 criações (oito canções e três interlúdios) que se correlacionam entre si no conceito de interligação de universos musicais em torno de um elemento que os torna singulares, mas ao mesmo tempo complementares: eu, as minhas vivências, a minha linguagem musical e a expressão artística que, aliada a uma noção de criatividade, deu luz a um paradigma de existência sonora conjunta em constante evolução até ao momento de apresentação.

O álbum conceptual que dinamizei sofreu uma evolução ao longo do tempo em que foi produzido, passou por diferentes fases evolutivas nas quais o conceito associado ao tema central deste projeto foi oscilando. Após essa evolução, demonstrada mais à frente, este trabalho propõe a junção de diferentes mundos conceptuais, relacionados com o sujeito que o criou, eu, numa tentativa de exposição de um mundo próprio, singular. Esta ideia de junção de mundos foi inicialmente pensada no domínio de um

esquema que me permitisse ligar diferentes “bolhas”, criando assim uma história, um conto musical.

Esta junção de “bolhas existenciais” é o pilar fundamental deste álbum conceptual, é o conceito base para o projeto produzido e, graças à sua conceptualização, criei temas que se correlacionam entre si e dão origem a um conceito.

A ligação, para além de conceptual, desde o primeiro pensamento sobre um tema, até à maneira como se começou a produzir, necessita de um elemento adicional que prevaleça ao longo da audição deste álbum, algo que faça com que todas as canções, por mais individuais e representativas de diferentes capítulos, consigam unir-se e sejam familiares umas das outras. Este elemento está na produção e na voz, todos os temas pertencentes a este álbum foram produzidos por mim e eu sou o único intérprete das letras e melodias que eu mesmo “criei” (tendo em conta que, em dois dos temas deste álbum, contei com a colaboração de dois artistas que cantaram comigo), resultado das diferentes influências que os anteriores projetos que mencionei no capítulo anterior me trouxeram.

De seguida, apresento a evolução do conceito no meu álbum em termos temporais.

#### 4.3.2. Esquema e evolução

Neste ponto abordo a maneira como, conceptualmente, este álbum foi organizado, sofrendo diversas alterações, até chegar ao formato atual, de 11 temas, organizados entre si, contendo, cada uma, elementos que as conectam musicalmente, mas as tornam únicas.

Numa perspetiva temporal, o álbum teve, desde o início, um conceito base, um pilar principal, registado no dia 22 de outubro de 2023. Esta motivação adveio de um interesse pelo mundo multifacetado da música, atribuindo a cada mundo do artista (neste caso, eu) um espaço sonoro a ocupar.

Pela contínua repetição do conceito de “espaço”, torna-se importante definir o seu significado. Este álbum é constituído por diferentes secções, diferentes capítulos, que se cruzam entre si, com características distintas, pretendendo, através delas, uniformizar este projeto, tornando-o coeso através de uma produção musical que as una. Assim, quando abordo o tema de espaço, refiro-me a esses capítulos, pautados por características estilísticas (musicais) e emotivas que os define, aprofundando-as mais à frente. Como um livro de histórias, este álbum tem a original motivação de ser composto por diferentes “partes” que alimentam uma viagem musicalmente orientada. O conceito vive no universo da intersubjetividade e em como é que ela se manifesta artisticamente.

Para a composição do álbum e consequente montagem de um esquema inicial que servisse de ponto de partida para o trabalho, foi necessária uma recolha de canções que estavam em desenvolvimento, para darem cara a cada capítulo. Este processo de recolha envolveu um período de audição, tanto de rascunhos como criações completas, percebendo o potencial de cada uma. Este último conceito traz a ideia de subjetividade do gosto (pessoal), mas, numa altura de decisão em que é necessário ser objetivo, este conceito é exercitado numa perspetiva qualitativa (com base naquilo que a criação me faz sentir, sinto-a mais ou menos próximo de me sentir bem com ela e com o sentimento que me desperta) e quantitativa (com base na noção de quantidade de músicas já escolhidas). Posto isto, a amostra inicial da escolha foi registada para, mais tarde, com o desenvolvimento das atividades, poder ter diversas opções que podiam contemplar ajustes, etc..

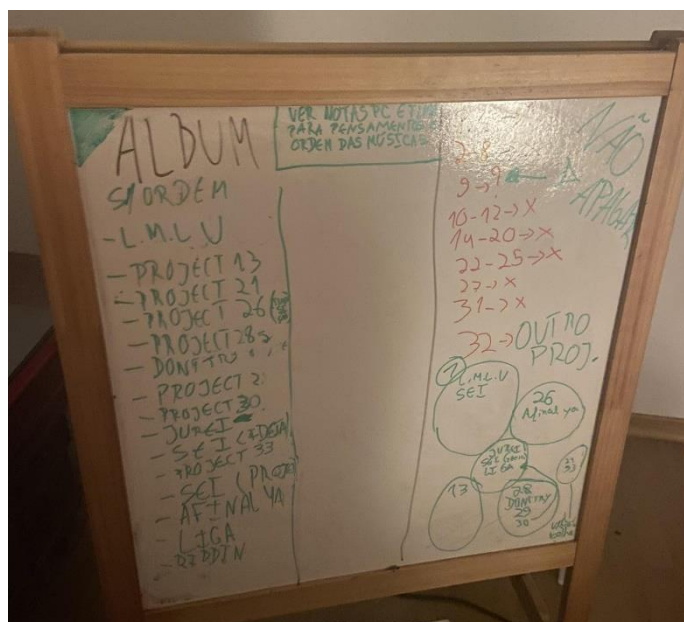


Figura 2. Registo de opções iniciais

Na Figura 2 é possível observar dois lados do quadro, o da esquerda coincide com as criações escolhidas para fazerem parte do processo, o da direita, o registo, a vermelho, das que, enquanto criador deste objeto sonoro, senti que não beneficiavam o desenvolvimento do projeto, pelo grau de desenvolvimento de produção que lhes faltava, ou pelo mero facto de não se interligarem de imediato com a primeira perspetiva de existência do álbum.

Com esta primeira lista, surge o primeiro esquema (Figura 3), visível no canto inferior direito da figura. Inicialmente, para este projeto, foram dinamizadas 6 bolhas de música diferentes, cada uma recriava a sua emoção específica. Mais tarde, no dia 22 de novembro (, surge uma nova esquematização, já com uma noção mais concreta de

como é que se poderia concretizar a conexão entre as diversas bolhas, bem como a sua própria conexão.

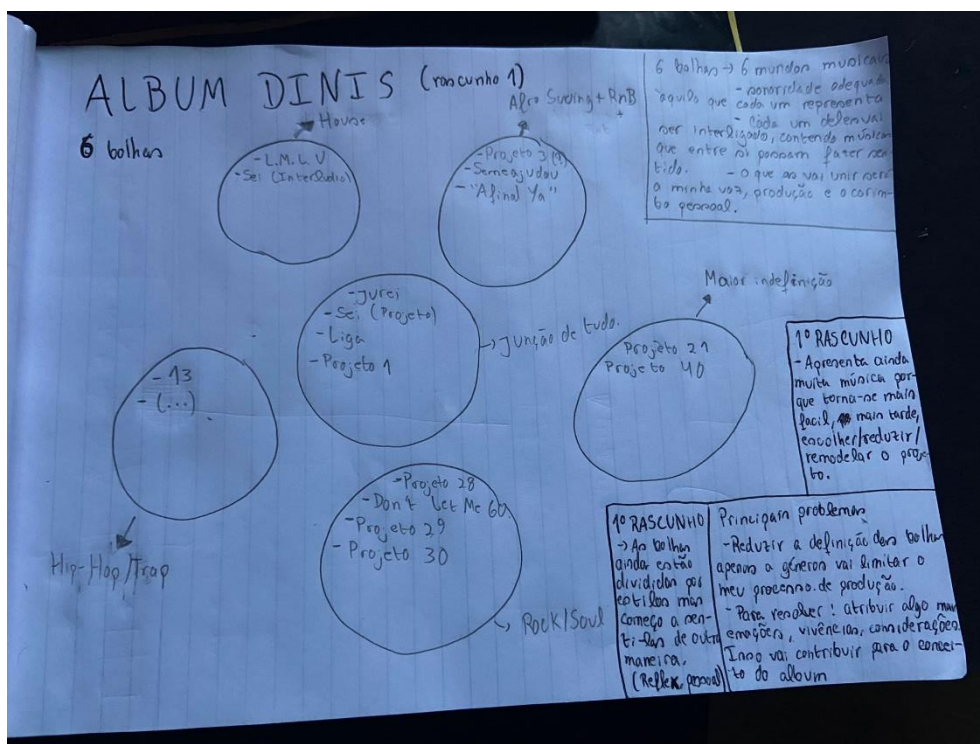


Figura 3. Esquema do Álbum Conceptual – Versão 1

Este esquema apresenta a primeira visão de estrutura entre capítulos. Os diferentes espaços sonoros são, inicialmente, definidos por estilos musicais, a primeira diferenciação que senti ao ouvir cada criação, independentemente do patamar em que se encontrava.

Surge neste momento a primeira dificuldade associada ao processo criativo e à liberdade de pensamento e surgimento de ideias. Como plasmado no rascunho, “reduzir a definição das bolhas apenas a géneros (musicais) vai limitar o meu processo de produção”. Esta afirmação retrata um primeiro “bloqueio” na criação de um álbum associado a um conceito pré-definido. A noção de diferentes mundos teve de ser complementada por algo mais que uma mera diferença estilística, tornou-se necessária a libertação da prática criativa perante um conceito que a estava a oprimir, ou a “encaixotar” cedo demais.

O rascunho/esquema foi revisto (Figura 4) e no canto superior direito da figura observa-se a primeira tentativa de resposta ao problema da existência longínqua das diferentes bolhas. Os 6 mundos musicais, com uma “sonoridade adequada àquilo que cada um representa” devem ser interligados, contendo criações que “entre si possam fazer sentido”. O conceito de intersubjetividade entra de forma leve nesta etapa uma vez que, partindo da ideia de que existe um autor que é “mais do que um” (Deleuze), a tradução

de um esquema para uma lista de músicas implica encontrar no artista e nas suas criações características idênticas, múltiplas, que se interliguem e contribuam para a consistência de uma “história”.

O rascunho foi sendo complementado, chegando a contar com 17 canções.

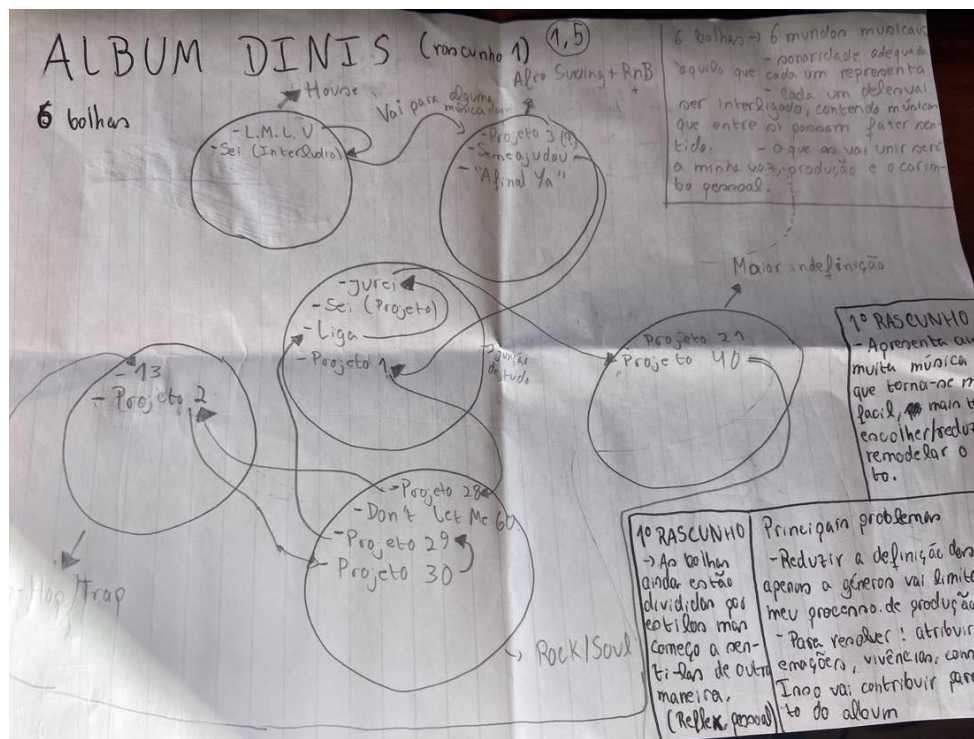


Figura 4. Esquema do Álbum Conceptual -Versão 2

Nesta etapa importa apenas relatar o desenvolvimento do interior do álbum, antes de abordar as músicas. Interessa-me descrever a evolução da sua estrutura que influenciou diretamente o seu conceito, o que representa para o artista e como é que se foi moldando o processo criativo ao longo do tempo.

Com este último rascunho percebeu-se que se estava perante um trabalho denso, que necessitava de uma certa filtragem, de modo a ser prática a sua conceção. A ideia de bolhas de diferentes estilos musicais sofre a primeira ramificação além dessa componente, presente na associação de episódios e estados de vida a cada canção presente na mesma. O conceito começa a caminhar para a exploração de dicotomias, tal como Kanye West no álbum *The Life of Pablo*<sup>1</sup> e procura-se uma representação de diversas facetas, através da música. Por dicotomia entende-se o bom/mau, a cara do amor, do amar/a cara da tristeza, da angústia, aquela que brilha/aquela que está presa na escuridão. Neste sentido, as bolhas apresentadas na Figura 4 representam as diferentes facetas e histórias de vida do artista, pautadas por uma intersubjetividade, por um “eu” que é vários (Deleuze, 1980).

<sup>1</sup> <https://atwoodmagazine.com/kanye-west-life-of-pablo/>

No esquema atual (Figura 4) estamos perante 6 bolhas de existência, com nomes associados aos estilos musicais que influenciam o conjunto:

- “House”. Esta bolha promove uma angústia amorosa do autor, um afastamento sofrido. Manifesta-se uma partida de algo que o artista quer de volta, explorando os campos da saudade, do amor, da relação com o que tinha. Neste campo surge a introdução para o álbum, a música de nome “L.M.L.U”.
- “AfroSwing + R&B”. Neste campo sonoro, o autor revela uma libertação dessa saudade, abordada no capítulo “anterior”. Representa-se o alívio, a dança, a vontade de expandir o que se sente.
- “Rock/Soul”. Como a vida nos é apresentada como um ciclo, o autor revela neste universo sonoro raiva, indefinição na maneira como se apresenta, movido por um som mais “agressivo”, com guitarras elétricas “rasgadas”. Ao mesmo tempo, neste campo, a resolução dessas mágoas está na componente que o capítulo anterior constitui, na calma e nas características do amor que viveu e da pessoa por quem sentiu.
- “Hip-Hop/Trap”. Neste capítulo, o artista aborda temas de superação pessoal, numa linguagem de produção musical e instrumentais com forte influência da sonoridade do Hip-Hop, Boombap e Trap.
- “Maior Indefinição”. Este universo é mais indefinido estilisticamente, revela uma maior procura pelo universo acústico. Na dimensão da linguagem, da letra, numa das músicas o autor aborda uma calma, libertação, os primeiros passos depois de voar dos braços da mãe. Na outra canção, ainda não existia letra na data de conceção do esquema.
- “Junção de tudo”. O último universo, o acumular das características das restantes, a bolha com “tudo”. Esta componente da estrutura do álbum contemplava as criações que, dentro da minha subjetividade, eram mais apelativas ao público, devido às linhas musicais facilmente cantáveis e aos instrumentais que continham uma simplicidade harmónica que permaneceu na minha mente durante todo o processo de elaboração deste esquema.

Estas bolhas interligam-se (Figura 4) numa tentativa de criação de ordem, de uma lista que contasse uma história, movimentando-se por estilos diferentes, todos pautados por uma voz e produção musical que os unisse.

Ao longo do tempo, esta noção de diversos mundos pareceu-me necessitar de algo mais coeso, de um “motivo” que interligasse as músicas melhor, uma viagem justificada. Após cimentada a ideia de bolhas, foi necessário perceber, de um modo vertical, como é que se manifestaria o desenvolvimento de um conceito numa lista de músicas, com uma

introdução, desenvolvimento e conclusão. No dia 30 de novembro de 2023, enquanto estava numa fase de produção “em massa” para o desenvolvimento e alargamento do conceito de bolha, concebi um instrumental que me direcionou para algo mais específico, uma visão musical mais concreta.

Perante esta mudança de paradigma e uma mentalidade de criação ligeiramente diferente, começa-se a trabalhar para uma junção entre dois polos, o polo da diferença estilística, que me permite uma ginástica musical e flexibilidade do conceito, e uma perspetiva de escrita mais direcionada a certos temas.

Surge uma “nova ordem”, com novas músicas, resultado da filtragem das etapas dos últimos meses do ano de 2023. O álbum passa a ser constituído por oito canções (Figura 5), com uma direção musical mais definida, em que não existem criações com um estilo musical próprio e singular perante todo o projeto. A ideia de diferentes “bolhas musicais” mantém-se, mas é afinada para algo mais concreto, ambicionando um álbum que funcione como uma língua, apesar de ter diferentes palavras existe algo que as une.

A exploração da dicotomia existencial do artista continua a ser um dos pilares mais importantes do conceito associado ao álbum, mas, abordando a ideia de álbum e da sua constituição, as bolhas existências e sonoras foram consolidadas numa visão que considero solidificada.

Como dito anteriormente, este processo afetou não só a disposição do esquema que deu vida à ideia do álbum, como também as músicas que faziam parte do mesmo.

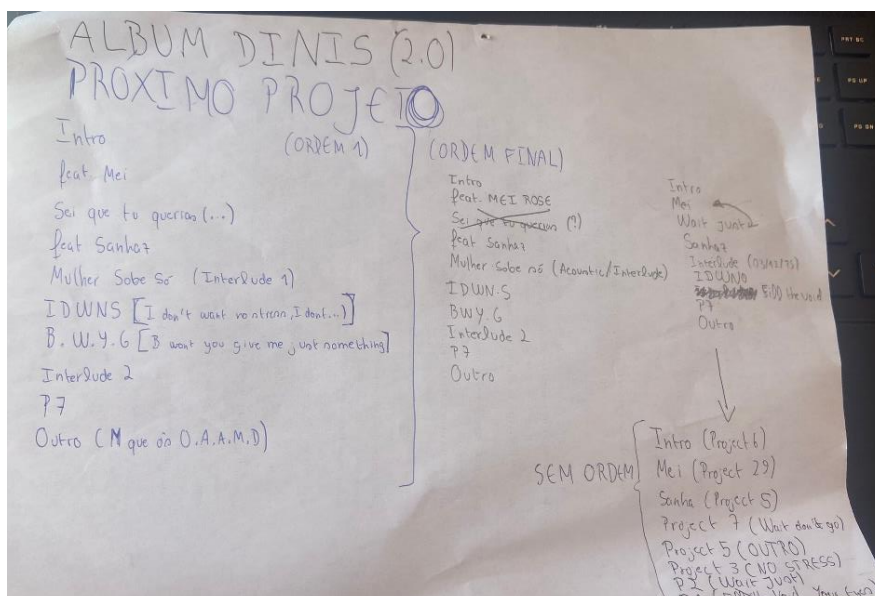


Figura 5. Esquema do Álbum Conceptual – Versão 3

Com as músicas dispostas em fila, registou-se a tentativa de ordenação das mesmas para complementar o conceito do álbum. Além da visível mudança de estrutura do

pensamento, o número de criações inseridas no projeto também diminuiu, o que tornou mais prática a implementação do conceito.

Concluindo, este álbum musical tem como principal conceito a exploração do campo relacional do artista com o mundo, pessoas que o rodeiam e situações que o acompanharam ao longo da vida, abordando as diferentes ramificações emocionais expostas tanto na letra de cada tema como na produção musical assumida pelo artista durante o processo de criação. Ao mesmo tempo que, através da escrita e de uma perspetiva pessoal, se expõem os diferentes modos de ser e reagir ao mundo do autor, cada canção é referente a um espaço, uma emoção, uma história, dando ao artista a possibilidade de se expressar de maneira diferente nas composições que integram este álbum conceptual.

A vertente emocional do autor é aliada a uma produção musical com foco na exploração de diversos estilos musicais, alargando as possibilidades de caminhos diferentes, e acompanhando a visão do autor ao longo de todo o processo. Esta exploração não se manifesta de maneira solta e indefinida, uma vez que se procurou estabelecer uma uniformidade de composição e, assumindo o processo de produção, desde a criação de uma base instrumental à conceção de linhas vocais que cantei por cima do mesmo, foi possível ser-se fiel a esse propósito desde o início, mesmo oscilando ao longo do tempo. O conceito de bolha musical é reformulado no sentido em que deixa de existir uma distância estilística esquematizada entre canções, onde cada uma pertence a um universo em específico, diferente do próximo, passando a um objeto artístico onde numa criação podemos encontrar diferentes estilos musicais. Cada música passa a conter, em si, diversos universos, em vez de cada uma representar uma bolha diferente.

Com o desenvolvimento da produção do álbum, a noção de ordem, apesar de consolidada, necessitava de estar decidida, permitindo-me, como artista, imaginar a viagem que estaria a planear, organizando as ideias, já numa fase final de produção.

Em maio de 2024, perante uma fase de quase conclusão do projeto, surge a ordem final deste álbum, bem como a decisão dos temas pertencentes.

O álbum conceptual é composto por oito canções e três interlúdios, organizados da seguinte maneira:

- INTRO
- NO STRESS
- INTERLUDIO
- I'M ON IT (feat. Sanha)
- P2
- CHANGING CONVOS (INTERLUDIO)

- Mei ROSE
- FALL BACK
- 03/12/1975 (INTERLUDIO)
- MÃE
- YOUR EYES

## 5. CRONOLOGIA DAS ATIVIDADES

### 5.1 Introdução

O período de tempo concebido para a criação deste álbum teve fases de oscilação significativas, uma vez que, quando abordamos a componente criativa e exposição do artista ao mundo sonoro, é necessário tempo para se perceber qual a melhor decisão a ser tomada, qual o momento ideal para parar, entre muitas outras componentes. Contudo, tendo por base esta noção de oscilação, presente no meu processo criativo, foi traçado um plano que contemplasse todas as probabilidades possíveis, de modo a organizar a metodologia de produção musical com a investigação relativa aos temas Criatividade e Expressão, para conseguir compreender o universo vasto em que me insiro, como músico e investigador do meu próprio processo criativo.

Como descrito nos capítulos anteriores, o conceito deste álbum musical sempre esteve assente no estudo das minhas diferentes facetas/expressões artísticas, tanto na música como na vida, explorando as dicotomias existenciais e os diversos mundos musicais que me influenciaram ao longo do meu percurso no mundo artístico. Perante este panorama, a maior oscilação de perspetivas e decisões encontrou-se na fase preparação de um pensamento concreto, de um conceito que pudesse explorar nesta jornada musical.

O estudo sobre o conceito que queria extrair de mim e aplicar ao mundo da música não foi separado do resto, uma vez que a própria consistência na produção e composição de diversos temas foram filtrando cada vez mais uma ideia que, inicialmente, tinha dimensões extremamente vastas e infinitas possibilidades de exploração. Face ao exposto, o processo de elaboração do conceito para este projeto esteve “de mãos dadas” com uma fase de produção musical suficientemente abrangente para que não fossem descartadas ideias cedo demais.

Este período é retratado como uma relação de pergunta e constante tentativa de resposta, ou seja, perante a vontade conceptual de exploração de diversas bolhas musicais e de existência, eu, como artista, ia compondo e produzindo temas que, inconscientemente, tentava conectar, de modo a fazerem sentido para a visão que se foi moldando ao longo do tempo. Juntamente com todo este processo, a indispensável

revisão documental associada à escuta de outros álbuns, já lançados, que foram servindo como influência e adicionaram múltiplas perspetivas a este projeto. Ao estudar o conceito relativo, por exemplo, *To Pimp A Butterfly* de Kendrick Lamar, acumulei novas possibilidades de relação entre a música, produção e utilização de um som, e uma determinada mensagem. Para além disso, este tipo de revisão aprimorou a perceção de seguimento e o conceito de fio condutor que o meu álbum necessitaria.

Com estas três etapas a decorrerem em simultâneo, todo este processo culmina numa decisão final que ocorreu, como anteriormente referir, no final de novembro-início de dezembro de 2023. Esta decisão foi o resultado do constante debate entre diferentes perspetivas que gostava de abordar neste projeto, juntamente com a necessidade de foco no trabalho de produção musical, aperfeiçoando as criações já selecionadas para fazerem parte e as que foram surgindo e abraçaram este trabalho.

Perante a proposta de conceito principal e um objetivo já filtrado, dá-se o início da fase de construção do objeto artístico. Esta fase foi a mais longa e complexa de todo o projeto de investigação. Assumindo que o objetivo deste trabalho consiste, juntamente com a criação de um álbum conceptual, no estudo do processo criativo associado a esse objetivo artístico, torna-se importante documentar cronologicamente todo o meu estado de espírito, a minha rotina e a maneira como abracei o quotidiano durante a jornada. Este tipo de apontamentos constitui um dos pilares da metodologia apontada na Introdução, “caderno de campo”, mais especificamente na etapa do “diário de campo”, uma vez que se trata de um registo das minhas experiências subjetivas produzidas durante o processo de investigação, desde emoções sentidas ao longo do processo, momentos de dúvida, durante esta jornada (López-Cano, 2014).

Ao mesmo tempo, importa documentar as condições que tive ao dispor durante o período de composição e produção, os locais onde trabalhei, as componentes mais objetivas que envolveram este processo. Neste sentido, inserem-se no contexto de “notas de campo” pelo seu carácter descritivo. Estas considerações foram documentadas após cada sessão de produção, sendo organizadas e descritas mensalmente.

Com os dois tipos de documentação referidos anteriormente, torna-se possível documentar e representar toda esta jornada através de texto, contextualizando os paradigmas e as decisões que foram sendo tomadas ao longo do tempo.

Associada à componente prática e respetiva documentação, este projeto propõe uma aliança entre a vertente prática da produção e criação musical e o estudo sobre o espaço conceptual onde todas as matérias ganham efeito e peso no comportamento da entidade humana. Neste contexto, a segunda componente a destacar deste trabalho é o estudo do processo criativo, referindo-me ao esquema de interligação dos diferentes

aspectos do mesmo. Ao longo deste trabalho, de modo a abordar e contextualizar as temáticas da criatividade, expressão e autor, foram necessárias etapas em que me dediquei mais concretamente ao estudo e revisão bibliográfica relativa aos respetivos temas. Esta etapa é também documentada nos capítulos seguintes porque, para além de alargar o meu conhecimento nesta área, serve de pilar para uma reflexão crítica sobre todo este processo.

Com base no descrito, tornou-se possível abraçar-se este projeto de criação e calendarizá-lo ao longo do tempo.

*Tabela 1. Calendarização das etapas de desenvolvimento do projeto*

	Novembro 2023	Dezembro 2023	Janeiro 2024	Fevereiro 2024	Março 2024	Abril 2024	Maió 2024
Elaboração de conceito	x	x					
Revisão documental	x	x	x	x			
Produção Musical Abrangente	x	x					
Decisão final do conceito		x					
Produção musical focada no álbum		x	x	x	x	x	X
Revisão bibliográfica sobre criatividade		x	x				
Revisão bibliográfica sobre expressão e autor						x	x
Documentação relativa ao quotidiano do autor	x	x	x	x	x	x	x

Perante esta calendarização, e após a documentação da evolução temporal na decisão e construção do conceito do álbum, é possível avançar-se para considerações referentes à descrição das diferentes etapas que foram surgindo ao longo dos tempos. Após o processo de produção, através das notas que fui registando sobre a maneira como me fui sentindo, deparei-me com uma extensa oscilação sentimental ao longo do tempo, os dias foram passando, cada um de maneira singular. Dando um passo atrás e tentando observar todo este ano letivo como uma grande pintura, percebo que é possível dividir este bloco de oscilações em meses onde, mesmo havendo dias mais escuros e outros mais brilhantes, é possível identificar um certo padrão que os liga e torna uniformes.

Ao longo deste documento, irão nascer dois momentos: (i) o primeiro, em que se descreve a evolução das componentes subjetivas vividas ao longo do tempo, como referido anteriormente, ligadas ao “diário de campo”, sustentando-se com as considerações objetivas derivadas das “notas de campo”; (ii) o segundo, apresenta a descrição mais pormenorizada de cada música pertencente ao álbum, necessitando de constantes referências ao momento anterior, uma vez que é o resultado de uma equação onde aquilo que é documentado como experiência apresenta um forte peso.

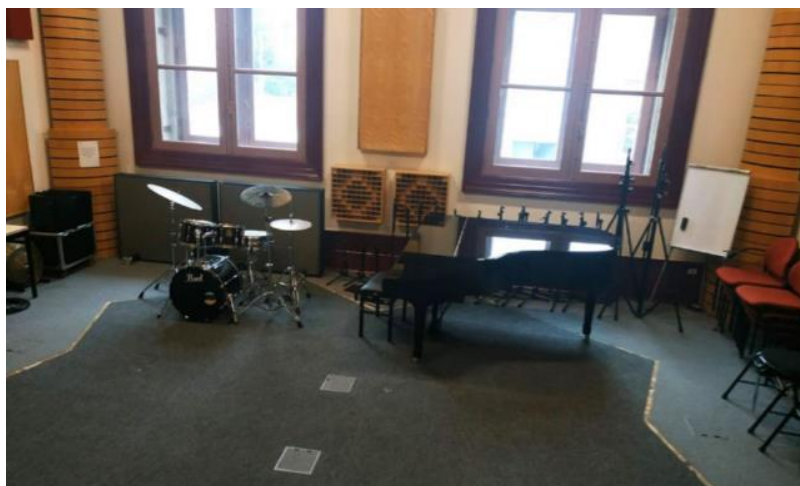
## 5.2 Descrição dos espaços e ferramentas de produção

Ao longo deste ano letivo, foram utilizados quatro espaços importantes para o desenvolvimento deste álbum. Destacam-se como imprescindíveis para a existência do mesmo, uma vez que foram neles efetuadas gravações de voz, instrumentos musicais, composição de temas, escrita de letras, produção de instrumentais, colaborações com os restantes participantes, seja pessoalmente, seja virtualmente, através de chamadas. Os quatro espaços englobam o (i) Estúdio e Régie A, (ii) o Estúdio B (facilitados pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), no Porto), (iii) o meu quarto e o (iv) estúdio caseiro.

- **ESTÚDIO E RÉGIE A**



*Figura 6. Estúdio e Régie A – registo fotográfico 1*



*Figura 7. Estúdio e Régie A – registo fotográfico 2*



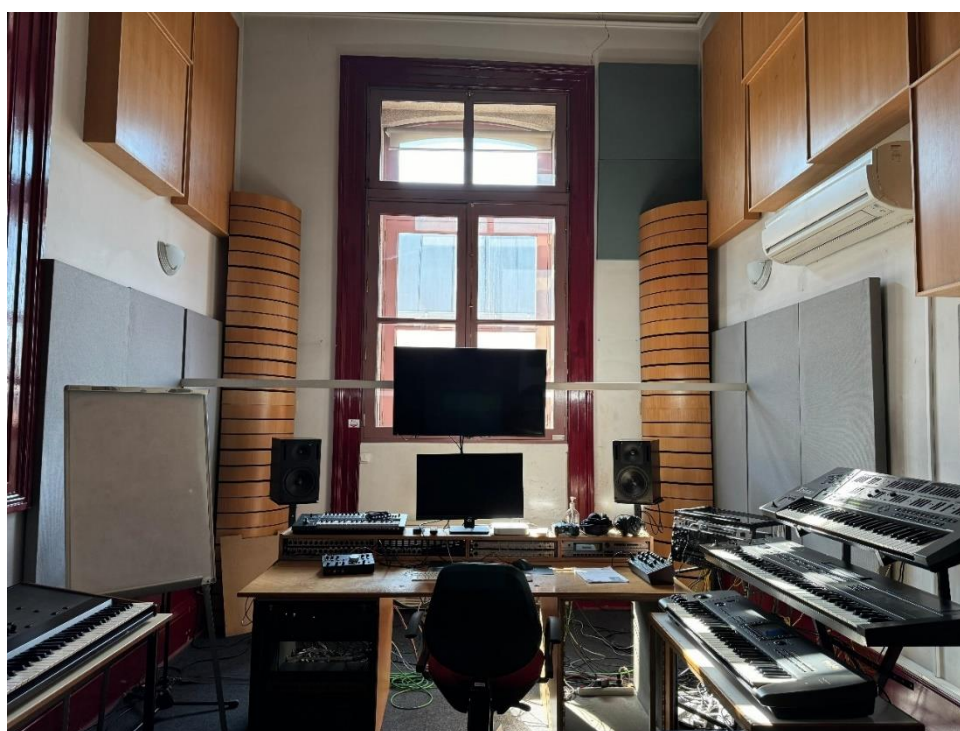
*Figura 8. Estúdio e Régie A – registo fotográfico 3*

A Régie e Estúdio A foi um dos espaços utilizados para a gravação de vozes, instrumentos musicais, e escuta das criações durante o seu processo de produção. O material utilizado para o desenvolvimento deste projeto permaneceu igual sempre que efetuei sessões de gravação/produção neste espaço. Para a captação da minha voz, usou-se o microfone NEUMANN TLM103, para gravação de guitarra elétrica utilizou-se uma FENDER Squier CV 60s Strat 3-SB, para guitarra acústica uma YAMAHA FGX800C NT, e um baixo elétrico FENDER Squier CV 60s Jazz Bass LRL DPB. Estas quatro componentes eram conectadas à interface de som Volt 2 (duas entradas e duas saídas) da Universal Audio, através de cabo TRS, no caso dos instrumentos, e cabo XLR, no caso do microfone. Com a conexão da interface de áudio ao meu computador, registava as captações no software utilizado para a produção completa deste álbum, FL Studio.

Para além dos instrumentos anteriores, importa destacar a captação de bateria para uma das canções do álbum, um conjunto da *PEARL*, uma tarola “*GRETSCH snare Drums 14”x6,5” Renown Maple GN*” e pratos (“*ride*”, “*crash*” e “*hi-hats*”) da *MEINL*.

- **ESTÚDIO B**

O estúdio B corresponde a mais um espaço facilitado pela ESMAE para o desenvolvimento deste projeto. É uma sala única, ao contrário do espaço anteriormente descrito, tendo sido utilizada para a escuta das criações, gravação de voz e produção de instrumentais. O material utilizado para a captação de voz consiste no microfone *NEUMAN TLM 193*, conectado à interface anteriormente descrita, enviando o sinal diretamente para o meu computador.



*Figura 9. Estúdio B – registo fotográfico*

- **QUARTO**

O “quarto” representa o espaço onde durmo e, durante este ano letivo, em momentos de estudo, foi utilizado nos tempos livres para escuta e produção musical. Também aqui foram realizadas sessões de gravação vocal e composição de instrumentais.

O material utilizado neste espaço foi o microfone condensador *cm25 mkII* da *Focusrite*, conectado com um cabo XLR ao computador, processando todo o sinal na *DAW FL STUDIO*.

- **ESTÚDIO CASEIRO**

Por estúdio caseiro refiro-me a um espaço específico em casa, de maior dimensão, onde desenvolvo as minhas criações, gravo vozes, guitarra elétrica, acústica e baixo elétrico, produzindo, também, elementos relacionados a base rítmica para as canções, sintetizadores, entre outros.

O equipamento utilizado para a captação vocal é semelhante ao utilizado no *quarto*, a guitarra elétrica da marca *Fender*, modelo *Stratocaster American Special*, a guitarra acústica de marca *Stagg*, e um baixo elétrico.

Este espaço também possui uma bateria, utilizada para a produção de uma referência para o instrumentista responsável pela sua performance, na criação “*FALL BACK*”.

### 5.3 Diário e Notas de campo (Descrição do processo)

Ao longo do processo de criação deste álbum, toda a componente pessoal e experimental relativa ao campo subjetivo das emoções foi lugar de mudança, decisões e episódios que me moldaram como artista e pessoa, perante o objetivo definido e descrito ao longo deste documento.

A documentação das diversas etapas temporais é necessária de modo a conseguir contextualizar o projeto musical num panorama de investigação artística, de estudo sobre o meu processo criativo e como é que foi experienciado.

Como referido anteriormente, a descrição será feita atendendo ao padrão cronológico apresentado na Tabela 1.

- **NOVEMBRO 2023**

O mês de novembro simboliza o início do processo relativo à construção deste álbum, englobando tanto o seu conceito, como as músicas que o integrariam e a respetiva organização. Como apresentado na Tabela 1, este mês fez parte de uma fase de teste, dando lugar aos primeiros debates relativos à estrutura do trabalho e objeto musical, tendo sido o momento em que me deparei com a ideia de fazer um álbum, necessitando de criar um conceito que lhe fosse fiel. Relato neste mês o meu primeiro conflito interior, a primeira consequência do método de pensamento aplicado inicialmente.

Nas primeiras sessões de produção senti que enquanto decorria o processo de trabalho para o objeto/ideia sonora da criação dos seis mundos, já exposta anteriormente, não estava a conseguir conectar-me inteiramente com as músicas que estava a produzir uma vez que, no meu subconsciente, sentia que foram impostas barreiras à minha criação, limites que na altura não foram os mais oportunos. Ao referir barreiras, abordo pensamentos do género: “esta música tem de ter “isto” para se ligar àquela”. Esta

metodologia de pensamento, para além de apresentar barreiras que me criaram confusão, impossibilitou a minha total e livre dedicação ao objeto artístico nesta fase de produção considerada mais “abrangente”, menos focalizada. A quantidade infinita de opções a tomar fez com que não aprofundasse uma criação da maneira que sentia necessária.

Face ao contexto exposto, afigurou-se necessária uma remodelação do pensamento, não só para o alinhar com o contexto em que aparece esta fase, mas também procurar uma maior eficiência relativamente à criação de uma base para tomada de decisões conceptuais. Foi assim aplicada uma solução que passou por, em primeiro lugar, me focar nas músicas em concreto, dando o melhor de mim em cada uma, tornando-me independente do caminho que cada uma pudesse tomar; só depois é que poderia tomar uma decisão e perceber como é que as poderia encaixar.

“Se despejar tudo o que tenho, tenho a certeza que sai algo coeso”. Isto deve-se ao facto de durante este mês ter consumido uma data de músicas e álbuns com o objetivo de perceber como é que se encaixam nos projetos a que pertencem. Essa noção foi evoluindo com o objetivo de ganhar a perceção de organização musical num contexto de álbum. Procurei perceber como é que uma introdução “deve soar”, qual a justificação de um interlúdio no meio de uma história musical, qual a música mais impactante, na tentativa de, em mim, conseguir organizar mentalmente todo o esquema de músicas que estava a criar, procurando delinear um fio condutor.

Este mês, no campo mais subjetivo da experiência, em relação a emoções e situações que fui experienciando, simboliza o início da experiência relacionada com a criação e organização do álbum e as respetivas consequências no meu estado de espírito e maneira de pensar relativa ao processo de produção.

Aliada a toda esta experiência, abordando um campo mais objetivo que o anterior, referente aos locais e sessões destinadas à conceção do álbum, durante este mês, foram utilizados três espaços para concluir as etapas associadas à criação, gravação e produção deste projeto, o Estúdio B da ESMAE, o meu quarto e o meu estúdio caseiro (espaço que se caracteriza como uma cave onde estarei a desenvolver o meu próprio estúdio).

O mês de novembro é pautado por uma contradição entre um método de produção musical mais abrangente, que sustente a existência de canções de diversos estilos, e a necessidade de criação de um elemento que as torne uniforme ao contar uma história. Este mês, com o propósito de abrir horizontes, fez-me perceber a necessidade de filtrar e encontrar um elemento comum que ligasse todos os universos que queria explorar.

No que diz respeito a sessões de produção, foi utilizado o Estúdio B no dia 09 de novembro, das 14h30 às 19h00 numa sessão destinada a ouvir alguns dos

instrumentais que tinha composto em casa e desenvolver algumas canções com recurso a gravação de voz. Durante este mês, esta foi a única sessão que tive neste espaço. No meu quarto e na cave as sessões de produção foram menos regradas em termos temporais, uma vez que, sempre que estava em casa, abdiquei do tempo necessário para ir desenvolvendo o trabalho, registar melodias, completar instrumentais, gravar instrumentos musicais, etc. Para evitar ser demasiado vago, torna-se importante estabelecer uma rotina que contemple o trabalho realizado ao longo do mês, um horário seguido tendo em conta o período de aulas e as restantes atividades.

Durante este mês, no dia 29 novembro foi marcada uma sessão de estúdio com o artista Sanha para a gravação de vozes na criação "*I'M ON IT*". Com o seu início às 16h e término às 20h, durante este período foram gravados o refrão e verso inicial do artista, com o instrumental preparado anteriormente, de modo a facilitar este processo com uma base harmónica e rítmica já construída. A sessão teve um desenvolvimento positivo e deu-se por concluída com todas as tarefas cumpridas. A opção por um método presencial, com a sessão a decorrer em tempo real, deveu-se ao facto de se mais eficaz a comunicação e troca de ideias musicais pessoalmente, excluindo-se a hipótese virtual de troca de mensagens e ficheiros áudio.

Na Tabela 2, a divisão entre duas cidades prende-se com o facto de, ao longo de todo o processo de criação do álbum e investigação, existirem duas cidades por onde estive; Aveiro e Porto, onde se situa a minha universidade (ESMAE) e os Estúdios A e B, referidos ao longo do documento. Estas duas alternativas e as viagens associadas não afetaram a rotina associada a este mês. O exercício físico entra na minha rotina com um papel importantíssimo, uma vez que me permite afastar momentaneamente de todo o ciclo de atividades e preparar o meu corpo para os momentos de trabalho ou descanso seguintes.

Durante este mês, surgiram as canções, desenvolvidas ao longo do tempo. No dia 25 surgiu a "*I'M ON IT*", às 15h52, tendo sido desenvolvida com a gravação da voz do artista em colaboração três dias depois, e no dia 30 surgiu a "**INTRO**", às 11h09.

Tabela 2. Rotina – mês de novembro de 2023

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	Sábado	Domingo
08h30-10h30	Produção Musical	Aulas	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
11h-13h	Produção Musical	Bloco Livre	Produção Musical	Viagem Aveiro-Porto	Viagem Porto-Aveiro/Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30-16h30	Produção Musical	Aula	Produção Musical	Aula	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
17h-19h	Produção Musical	Descanso/Produção Musical	Produção Musical	Descanso	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
19h-21h	Atividade Física	Jantar	Atividade física	Jantar	Atividade física	Atividade Física	Atividade Física
22h-hora para dormir	Produção Musical/ Viagem Aveiro-Porto	Lazer/ Viagem Porto-Aveiro	Produção Musical	Produção Musical	Lazer	Lazer	Produção Musical

### • DEZEMBRO 2023

O mês de dezembro representou o segundo mês de trabalho neste projeto. Durante estes 31 dias, coloquei em prática a resolução da problemática que caracterizou novembro, tentando distanciar-me da barreira conceptual que apliquei anteriormente às minhas canções e “dar o melhor de mim” em cada uma delas.

Com o acumular dos trabalhos e uma rotina preenchida, comecei a sentir algum cansaço mental, resultado de condicionantes como, por exemplo, o pouco tempo de sono. A falta de descanso fez com que necessitasse de uma revisão do horário de produção anteriormente documentado, de modo a organizar o meu tempo para ter mais horas de repouso, tornando mais eficiente as restantes atividades.

No dia 11 deste mês contraí uma lesão muscular, o que me impossibilitou a atividade física relativa ao levantamento de pesos por completo, restringindo-me apenas a corrida e bicicleta. A importância atribuída à componente desportiva é notável uma vez que a atividade física desempenha um papel forte na minha vida e contribui para um momento de “recarga de energia” e descanso auditivo, necessário para dar continuidade ao trabalho sem colocar em risco a minha saúde. Com este episódio, a rotina sofreu mais

uma alteração, alterando a atividade física para metade do tempo que estava estabelecida.

Relativamente ao estudo dos álbuns, à revisão documental contínua, surge um impasse, que consiste no problema de ter constatado que deixei de conseguir sentir “normalmente” os álbuns, revelou-se uma paralisia, restringida à receção dos objetos musicais que ia interiorizando. “A escuta é imanente à obra: é uma atividade do sujeito musical” (Azevedo, 2019, citando Nicolas, 1997) e, por isso, tornou-se necessário entender o comportamento do binómio ouvir-pensar e educar-me a voltar a ouvir tudo como se não percebesse de nada.

Com estes constrangimentos, foi tomada uma atitude mais negativa em relação a todo o processo, desenvolvendo-se uma certa ansiedade perante o contexto. Foram necessários alguns ajustes, passei a acordar mais cedo, refiro na documentação associada ao diário de campo que era urgente ser mais positivo comigo mesmo, na interiorização das minhas ideias e considerações sobre o meu trabalho. “Não há nada que esteja a acontecer que seja mau, e há que perceber isso”, destaca-se, então, a procura por um comportamento mais motivador, realçando os aspetos positivos do mundo onde estou inserido. Estas considerações tomaram um papel importante na medida em que me ajudaram, como artista e pessoa, a encontrar métodos para combater os impasses que foram surgindo.

Juntamente com todas as experiências emocionais que decorreram ao longo deste período, veio também a pausa letiva, duas semanas onde tive a oportunidade de focalizar o meu trabalho, dando origem ao conceito original para o álbum. De uma perspetiva psicológica, o facto de ter sido um mês marcado pela nostalgia, por situações que me fizeram refletir sobre a minha condição e contexto de vivência, está fortemente associado ao carácter intimista do conceito do álbum, encaminhando as músicas para uma espécie de mergulho interior na vida de quem as criou, uma reflexão do seu estado de vida e relações que foi criando com o mundo.

Referente ao registo das notas de campo, as sessões de produção neste mês foram todas executadas em casa, uma vez que a pausa letiva fez com que passasse menos tempo no Porto, adaptando os trabalhos para os locais de produção em Aveiro.

Graças à redefinição do foco na produção e criação musical deste álbum, eliminando a barreira conceptual que estava a sentir relativamente ao privilégio do conceito de bolhas necessariamente “multi estilístico”, adotei um método de dedicação diferente, privilegiando a singularidade de cada uma e as ligações que possam acontecer depois. Marca-se a decisão do conceito do álbum neste mês, tendo surgido grande parte das criações em dezembro, no dia 22, às 16h55 surge a “YOUR EYES” e no dia 26 surgem as criações “NO STRESS”, às 19h01 e “P2”, às 00h57.

No dia 7 de dezembro, marcou-se o início do processo colaborativo com a artista *Mei Rose*, numa sessão de gravação destinada à captação de excertos vocais trauteados para, mais tarde, serem consolidados com letra e melhor definição.

Para além da evolução na componente criativa e de produção musical, o mês de dezembro assinala o início da revisão bibliográfica associada ao tema da criatividade, e a sua aplicação ao processo criativo musical. Esta revisão foi mais acentuada no mês de janeiro, sendo descrita na etapa relativa ao mesmo.

A alteração da rotina e a pausa letiva foram cruciais para o bom desenvolvimento dos trabalhos de produção. De seguida, são apresentados, em formato de horário (Tabela 3 e Tabela 4), os dois momentos referentes à disposição de tarefas e as alterações que sofreram, em comparação com o mês anterior.

*Tabela 3. Rotina – mês de dezembro de 2023, pré pausa letiva*

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	Sábado	Domingo
08h30-10h30	Produção Musical	Aulas	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
11h-13h	Produção Musical	Bloco Livre	Produção Musical	Viagem Aveiro-Porto	Viagem Porto-Aveiro/ Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30-16h30	Produção Musical	Aula	Produção Musical	Aula	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
17h-19h	Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Produção Musical	Descanso	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
19h-20h	Atividade Física	Jantar	Atividade física	Jantar	Atividade física	Atividade Física	Atividade Física
21h30-hora para dormir	Descanso/ Viagem Aveiro-Porto	Lazer/ Viagem Porto-Aveiro	Produção Musical	Produção Musical	Lazer	Lazer	Descanso

Tabela 4. Rotina – mês de dezembro de 2023, durante pausa letiva

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	Sábado	Domingo
08h30-10h30	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
11h-13h	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Descanso	Descanso
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30-16h30	Descanso/ Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Descanso
17h-19h	Produção Musical	Descanso/ Produção Musical	Produção Musical	Descanso	Produção Musical	Produção Musical	Descanso
19h-21h	Atividade Física	Atividade Física	Atividade física	Atividade Física	Atividade física	Atividade Física	Descanso
22h-hora para dormir	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Lazer	Lazer	Descanso

#### • JANEIRO 2024

No mês de janeiro acabou a pausa letiva, retomam as unidades curriculares e os trabalhos associados às mesmas. O horário relativo às atividades curriculares permaneceu igual ao apresentado anteriormente, com uma pequena mudança no sentido em que, durante este mês, se dá a continuidade do estudo relativo à revisão bibliográfica sobre os temas da criatividade, implicando uma nova gestão e organização da rotina para as restantes atividades.

Contemplando esta primeira parte, o estudo sobre a criatividade constitui uma das primeiras ligações entre a prática (criação do álbum) e a teoria associada ao processo criativo desenvolvido ao longo deste tempo. Durante o mês de janeiro a rotina foi organizada de modo a privilegiar a pesquisa de diversos conceitos de criatividade, tendo chegado a diversas questões relativas à maneira como esta pode ser potencializada a partir da prática, a conceptualização do “ser criativo”, o que é que isso poderá significar. Em suma, durante o mês de janeiro chegou-se à conclusão de que o estudo da criatividade se prende com o estudo sobre o ser humano, o seu processo mental e, por isso, é necessário percebê-la através de uma perspetiva que englobe a grandeza numérica do objeto de estudo e os indeterminados casos onde pode surgir. Perante essa grandeza, motivou-me ainda mais continuar o processo de criação deste álbum,

uma vez que, apesar de não conseguir tornar objetiva uma fórmula para o meu processo criativo, conseguiria entender, à lupa da minha prática, como é que este conceito inicial se faz sentir no meu ser artístico, influenciando e obrigando-me a, inconscientemente tomar decisões.

Ao longo do trabalho de pesquisa, foi possível observar uma diferença entre perspetivas de diversas teorias relativas à criatividade, umas que apelavam à objetividade do processo criativo e outras a um estudo mais complementado, com base na experiência. Em janeiro, o meu principal foco concentrou-se na desconstrução da ideia que durante os períodos iniciais da evolução humana foi cimentada, relativa a tudo o que era novo, surgia “do nada”, à “novidade” que estava fortemente associado à manipulação por uma entidade superior que, através do homem, fazia surgir coisas magníficas, “belas”.

Através de descrição do processo criativo, há uma desconstrução desse pensamento levando-nos a um argumento (mais tarde explorado neste documento) em que mesmo sendo a criatividade influenciada por uma forte componente de aleatoriedade, o máximo que o ser humano (neste caso, eu) pode fazer é estar preparado para o momento em que lhe surge uma epifania, possuindo técnicas suficientes para a transportar para o real através das ferramentas que tem à sua disposição. Esta preparação pode ser tanto voluntária como involuntária, devendo sustentar-se a importância do contexto em que o agente criador se desenvolve de modo a perceber as suas influências e avaliar trabalhos anteriores. Com esta última premissa, torna-se necessária uma descrição das influências musicais para se perceber o mundo sonoro em que este álbum aparece, e das experiências emocionais sentidas ao longo deste ano de investigação e criação, percebendo-se o contexto de vivência em que surgem as canções e como é que estas podem traduzir, com fidelidade, um estado de espírito.

Ainda durante esta pesquisa, dá-se o primeiro contacto com o conceito de intersubjetividade, perante uma tentativa de distinção entre os termos originalidade e criatividade, num documento relativo ao estudo da criatividade numa perspetiva experimental (Nanay, 2014). Ao problematizar a ideia de génio como entidade única, singular no momento de criação, abordando a importância das influências e do contexto de existência, a intersubjetividade e ideia de autor começa a despertar algum interesse, necessitando de uma abordagem, ao longo do tempo.

Durante este mês, as experiências relacionadas com o campo emocional não foram tão oscilantes como no passado uma vez que, estando com o foco já direcionado no álbum e nas demais criações que fui assumindo ao longo do tempo, os debates interiores já não se prendiam com uma imposição de limites prematura, mas sim com a gestão de tempo para tudo se concretizar.

No decorrer deste período de pesquisa conjugada com a criação, foram tidas sessões de produção musical tanto em ambiente caseiro, nos espaços já referidos anteriormente, como nos espaços fornecidos pela ESMAE, mais concretamente o Estúdio e Régie A, nas seguintes datas:

- Dia 09/10 de janeiro, das 22h às 03h00
  - Esta sessão foi reservada, das 22h-00h35, à gravação de vozes e guitarras para a criação “**P2**”, de modo a concluir um dos rascunhos associados à mesma. Das 00h35 às 03h00, foi efetuada a escuta dos restantes temas que estavam em processo de produção, percebendo o que queria mudar e, não discretamente, alterar elementos rítmicos, padrões de sintetizadores, e algumas linhas de voz. Esta escuta levou a que, quando foi a vez da “**INTRO**”, cria-se uma secção musical, descrita no capítulo relativo à produção de cada música, pautada pela gravação de guitarra acústica, em complemento com piano sintetizado. Ainda nesta secção, foram captadas ideias de piano para uma nova secção introdutória de “**YOUR EYES**”.
- Dia 16/17 de janeiro, das 22h00 às 03h00
  - Esta sessão de estúdio foi dividida em duas partes, as primeiras duas horas (das 22h às 00h00) foram utilizadas com o objetivo de criação e gravação de linhas melódicas de guitarra elétrica e gravação de acordes numa guitarra acústica para a música “**YOUR EYES**”. A segunda parte foi destinada à gravação de piano para a mesma criação, já criados anteriormente num piano MIDI, mas com a necessidade de serem traduzidos para o real e captados.
- Dia 23 de janeiro, das 22h00 até ao final do dia
  - Esta sessão esteve dedicada à gravação de trompete para a música “**MÃE**”, colaborando com João Ferreira, instrumentista, para dar vida à ideia anteriormente registada em linguagem MIDI.

No dia 31 de janeiro, em resposta à segunda etapa da sessão de produção do dia 16/17 de janeiro, no local referente ao *quarto*, programei uma sessão de produção onde, sozinho, regravei alguns elementos captados anteriormente. As componentes foram alteradas e tocadas por um piano elétrico, substituindo a motivação e o objeto sonoro acústico. Esta alteração motivou novas adições à criação, desde novos instrumentos virtuais a novas passagens.

A rotina associada a este mês sofre uma óbvia alteração em relação às anteriores, uma vez que o retomar das atividades curriculares e a necessidade de revisão bibliográfica extensa no campo da criatividade implicou a reorganização de tarefas (Tabela 5).

Durante este mês surgiram as criações “**FALL BACK**” e “**MÃE**”.

Tabela 5. Rotina – mês de janeiro 2024

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	Sábado	Domingo
08h30 - 10h30	Revisão Bibliográfica	Aulas	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
11h-13h	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica	Viagem Aveiro-Porto	Viagem Porto-Aveiro/Produção Musical	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30 - 16h30	Produção Musical	Aula	Revisão bibliográfica	Aula	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica
17h-19h	Revisão bibliográfica	Descanso/Produção Musical	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica	Produção Musical	Produção Musical	Revisão bibliográfica
19h-20h	Atividade Física	Jantar	Atividade física	Jantar	Atividade física	Atividade Física	Atividade Física
21h30 - hora para dormir	Descanso/ Viagem Aveiro-Porto	Produção Musical/ Viagem Porto-Aveiro	Produção Musical	Produção Musical	Lazer	Lazer	Descanso

## • FEVEREIRO E MARÇO

Fevereiro e março encontram-se juntos neste documento devido ao facto de terem sido meses semelhantes no que toca à rotina e ordem de práticas relativamente à criação musical do álbum. A atividade letiva, com o seu término no dia 5 de fevereiro, permitiu-me uma maior disponibilidade para a produção musical, inserida numa rotina que sofreu alterações ao longo do tempo.

Durante este período houve um forte foco na vertente criativa relativa, evoluindo as criações que marcam o álbum. As práticas de produção passaram pela gravação de voz, guitarra, gravação de rascunhos de bateria para, mais tarde, serem reproduzidas por pessoas mais classificadas tecnicamente, baixo elétrico, pianos, entre outros.

Numa perspetiva emocional, estes dois meses tiveram diversas fases associadas à maneira como estava a levar todo este trabalho. Apesar de, psicologicamente, já estar completamente mergulhado na rotina de produção diária, não oferecendo uma estrutura muito fixa em termos de dias para concluir tarefas, comecei a desenvolver uma maneira

de pensar mais direcionada a um todo, mantendo a preocupação particular em pintar cada música como uma só. Surge, no panorama conceptual, uma nova responsabilidade, perante o contexto onde me encontrei, relativa à aproximação das músicas. Mesmo tendo um conceito em comum, comecei a pensar numa ordem para o álbum, processo contemplado no capítulo referente à metodologia, já com algumas opções de estrutura.

Durante este período, retrato o meu estado de espírito com alguma ansiedade e uma nostalgia, que já se afirmara em meses anteriores. A vontade de terminar, a pressa em fazer tudo para poder lançar e expor ao público criaram algumas divisões internas que tiveram de se ir controlando durante o decorrer deste mês. A solução para esta problemática encontrou-se no trabalho, descrevendo que, ao longo do tempo, a melhor maneira de me afastar da ansiedade existencial que estava a sentir relativamente ao projeto era manter-me ocupado com o trabalho associado à criação do álbum.

Em fevereiro dá-se um período onde uma das relações mais próximas e fortes que tinha com outra pessoa sofre um abalo, levando a que tenha de me afastar durante algum tempo para que tudo voltasse ao normal. Tendo em conta que o meu álbum aborda como conceito principal o campo relacional que mantenho com o mundo, considerei este momento significativo uma vez que me marcou, refletindo-o nas músicas que fui tratando.

O facto de não haver uma estratégia que limita cada música a uma execução de curto prazo fez com que sempre que algo de significativo acontecia na minha vida pessoal, qualquer consequência emocional que surgisse disso tinha a oportunidade de entrar nas mais diversas criações. Esta característica do método de trabalho assumido ao longo deste processo criativo surgiu como uma mais-valia que, para além de contribuir para a visão global abordada no parágrafo, também atribui um elemento de ligação entre cada canção, tornando este álbum mais coeso.

Em março, o álbum já conta com uma estrutura definida, criações a serem acabadas e uma direção com mais confiança no projeto e naquilo que estava a ser feito.

Considerando a rotina relativa à produção e às atividades ao longo deste período, tomei a decisão, no final do primeiro semestre, de modificar o horário em que praticava atividade física para de manhã, experimentando como é que o meu corpo responderia em termos de produtividade ao longo do dia. Esta mudança deve-se, não só à vontade de experimentar algo diferente, mas também pelo facto de sentir que, ao longo do tempo, a criação e aparecimento de ideias poderia ser mais bem aproveitado sem a interrupção do trabalho, às 19h, para ir treinar.

Relativamente a sessões de produção e gravação, durante fevereiro e março foram realizadas nas seguintes datas:

- Fevereiro
  - Dia 01/02 de fevereiro, das 22h às 03h00
    - Durante esta sessão de estúdio, que teve lugar na Régie e Estúdio A, ocorreram alterações nas músicas “**P2**” e “**NO STRESS**”. Para a primeira, após audição do tema em repetição durante 20 minutos e análise da maneira como esta criação refletia em mim, destacando a necessidade de alterar as linhas melódicas de guitarra que tinha gravado anteriormente e a base rítmica da música. Para “**NO STRESS**”, o trabalho incidiu na criação de um refrão e uma continuação do verso pensado até então.
  - Dia 16 de fevereiro, das 14h30 às 19h00
    - Durante esta tarde, realizou-se um trabalho de escuta da música mais tarde definida como introdutória ao álbum, com a gravação de voz na introdução da canção, não tomando este passo como definitivo, mas estudando quais as hipóteses possíveis para este momento musical.
  - Dia 23 de fevereiro, Estúdio B, das 10h00 às 13h00
    - Para esta sessão não houve definição de um objetivo/de criações a serem construídas ou alteradas. Sendo destinada à escuta dos temas que estavam a ser trabalhados, este período de trabalho serviu de absorção de impressões relativas a “**YOUR EYES**”, uma vez que, na altura em questão, já a sentia quase terminada.
  - Dia 28/29 de fevereiro, das 21h00 às 03h00
    - No dia 28 de fevereiro foi marcada uma sessão de estúdio com o objetivo de continuação do trabalho de produção musical dos demais temas do álbum. No decorrer desse dia, surge um imprevisto, uma responsabilidade à última da hora que se prendeu com a preparação de um espetáculo ao vivo com as minhas criações. Disponibilizei, então, esta sessão para a criação de uma passagem musical de uma criação já existente e lançada, para o projeto em questão. Esta sessão de estúdio incidiu, então, num trabalho de produção para um projeto externo ao meu. Este momento poderia ser considerado como um impasse, constrangimento para o processo de criação do álbum, mas, ao contrário disso, utilizei esta sessão para aperfeiçoar o meu *workflow*, afastando-me um pouco do objetivo central, mas aproveitando o tempo que tive para praticar a minha produção de instrumentais e testar ideias que, mais tarde, pudessem ser aplicadas ao meu objeto sonoro. Perante esta situação, a sessão foi dividida em três fases, tendo acabado mais tarde

do que o combinado. A primeira parte, que decorreu entre as 21h e as 02h00, foi destinada à produção para o projeto externo, das 02h00 às 03h00 dediquei-me à escuta de alguns temas do álbum, e das 03h00 às 04h30 marcou-se um período de experimentação com piano e voz, onde tentei criar alguns excertos musicais que pudessem ser utilizados como interlúdio para o álbum.

- Março

- Dia 06 de março, das 17h30 às 20h30
  - Esta sessão de estúdio foi destinada à gravação de bateria com a colaboração de Gonçalo Cabral para a música “*FALL BACK*”. Ao longo deste período, intercalou-se um momento inicial de experimentação com o seguimento de uma ideia rítmica, registada no *estúdio caseiro*. Saiu-se desta sessão com vários *takes*, mais tarde escolhidos e tratados com recurso a edição de áudio e processamento de sinal.
- Dia 28/29 de março, das 21h00 às 03h00
  - Quando abordo as sessões regulares e marcadas em espaços exteriores aos caseiros, que utilizei consistentemente para trabalhar na produção e criação do álbum, é necessário tomar conta de que todas as músicas sofreram mudanças de estrutura nesses locais também. As sessões relativas aos espaços Estúdio e Régie A e Estúdio B, da ESMAE, foram marcadas como complementares a um trabalho extenso, abordado mais a frente neste documento, na descrição de cada criação de uma maneira mais pormenorizada, referindo as diferentes etapas e motivações para as mudanças. Neste sentido, a sessão de dia 28/29 de março surge com o objetivo de adição de linhas melódicas de guitarra elétrica, voz e baixo elétrico na música “*INTRO*”, que ocupou as primeiras 4 horas, com o objetivo de criar ideias, adicionar bases àquilo que já sentia concluído, etc. O tempo restante serviu de escuta das músicas não trabalhadas durante a sessão, com o objetivo de as sentir e dar oportunidade a possíveis indicações/alterações que pudessem surgir.

Ainda em março, nos dias 1 e 4, foram marcadas sessões de gravação vocal com Mei Rose, que refletiram a conclusão do processo colaborativo de criação do tema **P28**.

Como abordado anteriormente, nas últimas duas semanas do mês de fevereiro e em março, houve uma alteração relativa à atividade física, passando a treinar no primeiro momento do dia. Juntamente a isto, a revisão bibliográfica relativa à criatividade dá-se como concluída (mas nunca esquecida), permitindo o regresso com grande relevo das

horas dedicadas a produção musical. Durante estes dois meses, foi adotada a rotina sistematizada na tabela seguinte.

Tabela 6. Rotina – meses de fevereiro e março 2024

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	Sábado	Domingo
08h30-10h30	Descanso	Descanso	Descanso	Atividade Física	Descanso	Descanso	Descanso
11h-12h30	Atividade Física	Atividade Física	Atividade Física	Viagem Aveiro-Porto	Viagem Porto-Aveiro/ Produção Musical	Descanso	Descanso
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30-16h30	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Aula	Descanso	Produção Musical	Produção Musical
17h-19h	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Descanso/Lazer	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical
19h-20h	Jantar	Jantar	Jantar	Jantar	Atividade física	Atividade Física	Jantar
21h30-hora para dormir	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Lazer	Lazer	Produção Musical

#### • ABRIL 2024

Abril foi o mês com maior turbulência e caos de todo este período de investigação e criação musical. De uma perspetiva emocional, perante uma rotina com pouco foco no descanso, derivada da ansiedade de não “estar a trabalhar o suficiente”, com receio de que os tempos “mortos”, de baixa produtividade, pudessem pôr em causa todo o trabalho a ser feito, tive de pensar em estratégias que pudessem acalmar esta etapa, as dúvidas, os receios, os pensamentos excessivos no futuro.

Perante dados que revelam um estado psicológico associado ao elevado cansaço, ansiedade e frustração por ainda não ter atingido objetivos determinados para mim, pude concluir que estava a passar por uma situação que indiciava um *burnout*, (Ricky Smith, 1986) uma criação de uma perceção negativa do “eu”, uma auto conceptualização reprovadora, que resultou num desapego com o exterior, numa perda de conexão emocional com o outro.

Para além desta deslocação, afastar-me do mundo que me rodeia acabou por criar um sentimento de apatia relativo às vivências que iam surgindo. Sendo este álbum um retrato da minha viagem pelas diversas relações pessoais que vivenciei ao longo da vida, incluindo as que mantenho no presente, o retrato anterior relativo à maneira como me coloquei perante o mundo, ao cansaço, ansiedade e preocupações, é significativo para o decorrer de toda a escrita, produção, tratamento de ideias. Perante isto, a solução encontrada para este problema teve, inevitavelmente, de passar por uma adaptação da rotina, garantindo descanso durante os fins de semanas.

Durante este mês as produções começaram a entrar na sua reta final, tendo já terminadas as seguintes: **YOUR EYES, NO STRESS, FALL BACK, Project 29, INTRO**. Em paralelo com esta etapa de produção, tendo já começado no final do mês de março, surge o trabalho relativo à escrita da tese, começando pela organização e estruturação das informações que fui recolhendo ao longo do processo, aliando-as à sua descrição e considerações iniciais.

Com o ritmo de produção elevado, mesmo com os descansos no fim de semana, durante este mês começaram a surgir-me ideias de um projeto posterior ao álbum, tendo utilizado estes aparecimentos como uma oportunidade para desanuviar a mente criativa, evitando a sua saturação derivada do esforço desmedido em criar para algo já filtrado. É possível reconhecer-se semelhanças entre esta etapa de maior frustração e os meses iniciais de conceptualização do álbum, em que senti que estava a ser demasiado seletivo para a fase em questão. Perante este padrão, uma das conclusões a retirar deste processo esteve na necessidade de produção de ideias diversas, mesmo que não sejam fiéis à visão do projeto onde a preocupação do artista reside primariamente. Esta afirmação justifica-se pela semelhança entre as soluções apresentadas em dezembro e as que se aplicaram em abril, mesmo com o álbum já definido em relação às músicas que lhe vão dar vida.

Graças a esta proposta de libertação da produção musical durante determinado período, tornou-se possível, mais tarde, regressar ao mundo que se estava a criar, com o devido empenho e concentração. A conjugação levou a uma maior eficácia.

Relativamente a sessões de produção contempladas neste mês, os espaços fornecidos pela ESMAE foram requisitados nos dias 10 e 17 de abril.

- Dia 10 de abril, das 14h30 às 20h30:
  - A sessão, no estúdio B, foi destinada à produção da base rítmica da criação **Fall Back**, escuta de todas as músicas integrantes do álbum, com o seu devido progresso, e gravação de voz para o tema **Intro**.
- Dia 17 de abril, das 17h às 20h:

- Esta sessão de três horas, que teve lugar no Estúdio B, foi organizada de modo a finalizar a música **Fall Back**. Perante todo o trabalho que foi sendo desenvolvido em espaço caseiro, a ida ao estúdio revelou-se útil para a conclusão e regravação de momentos que, em comparação com o todo, ainda não sentia sólidos, vendo neles oportunidade para explorar algo que revelasse maior interesse para mim, tanto como criador, como recetor.

Abordando a rotina, com todas as componentes relativas ao meu estado emocional, as barreiras que dificultaram o bom funcionamento deste projeto e as necessidades de ajustes tidas, o plano de atividades montado para este mês expõe-se na tabela seguinte.

*Tabela 7. Rotina – mês de abril 2024*

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	Sábado	Domingo
08h30-10h30	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
11h-12h30	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Viagem Aveiro-Porto	Viagem Porto-Aveiro/ Produção Musical	Descanso	Descanso
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30-16h30	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Aula	Escrita Tese	Descanso	Descanso
17h-19h	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Descanso	Descanso
19h-20h	Atividade física	Atividade física	Atividade física	Jantar	Atividade física	Atividade Física	Jantar
21h30-hora para dormir	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Lazer	Lazer	Descanso

#### • MAIO 2024

O mês de maio simboliza a conclusão do objeto musical, embora tenham surgido interlúdios relativos ao álbum. Ao longo deste mês, houve uma priorização da escrita do documento descritivo de todo o processo criativo associado ao conjunto de canções que se foram interlaçando e, no dia 11, organizados definitivamente, com a ordem já anteriormente descrita.

Ao longo deste mês de trabalho, estruturou-se uma rotina semelhante a abril, compreendendo a necessidade de ter as músicas prontas para apresentação, e de ter

toda a informação relativa a este processo e à reflexão conceptual associada às temáticas de criatividade, expressão e função de autor perante toda esta vertente prática. Comprometendo-me a esta conexão, durante este mês, a produção musical teve uma calendarização mais improvisada, perante a escrita do documento, tendo lugar apenas nos tempos livres das atividades relativas à documentação.

A descrição das experiências emocionais sofridas ao longo deste mês é bastante curta, uma vez que toda a atividade de criação musical esteve presa a um “correr contra o tempo”. Ocorre, em maio, uma mistura entre o sentimento de ansiedade, já abordado anteriormente, e uma constante consciencialização do presente e das possibilidades infinitas de evolução artística que o estudo documental poderá oferecer. Existe um maior foco no progresso, evitando o questionamento excessivo da condição existencial do artista.

Numa perspetiva mais objetiva, este mês marcou-se somente uma sessão de produção, no dia 16, no Estúdio B, da ESMAE, das 16h30 às 21h30. Este momento de criação prendeu-se à gravação vocal para os interlúdios **1** e **2** e produção musical de uma introdução para o interlúdio 2. As restantes alterações e progressos tiveram lugar no *estúdio caseiro e quarto*.

Perante todas as condicionantes relacionadas às necessidades de trabalho deste mês, foi necessário alterar o ritmo de trabalho (Tabela 8), de modo a realizar todos os objetivos colocados à produção musical e à documentação de todo o processo e respetivas conclusões.

Ainda durante este período, em continuação do anterior mês de abril, foi registada a revisão bibliográfica associada aos temas de expressão artística.

Tabela 8. Rotina – mês de maio 2024

Dias	segunda-feira	terça-feira	quarta-feira	quinta-feira	sexta-feira	sábado	domingo
08h30-10h30	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Escrita Tese	Escrita Tese
11h-12h30	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Viagem Aveiro-Porto	Viagem Porto-Aveiro/Produção Musical	Escrita Tese	Escrita Tese
13h-14h30	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
14h30-16h30	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Aula	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese
17h-19h	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese	Escrita Tese
19h-20h	Atividade física	Atividade física	Atividade física	Jantar	Atividade física	Atividade Física	Jantar
21h30-hora para dormir	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Produção Musical	Descanso	Descanso	Descanso

## 6. DESCRIÇÃO DAS MÚSICAS E PROCESSO DE PRODUÇÃO

Com a explicação do desenvolvimento do processo de produção ao longo deste ano letivo, compreende-se necessária a descrição do processo criativo associado a cada música deste álbum. Esta revisão permitirá contextualizar o aparecimento de cada uma, bem como criar uma relação entre as demais.

### 6.1 INTRO

Abordando a primeira música, **“INTRO”** surge de uma vontade de exploração do género *R&B*, com uma forte influência em artistas como *PartyNextDoor*, *Drake*, *Summer Walker*, *Chris Brown*. Neste tema pretendeu-se explorar a melancolia de um sentimento amoroso associado à distância numa relação interpessoal, sonhando com um reencontro. Este tema surge com a criação de um instrumental no dia 30 de novembro, já com um desenvolvimento projetado para o futuro, inicialmente com uma progressão de acordes de sintetizadores e uma base rítmica, indicando o estilo musical predominante nesta música. Complementar a este momento musical, de interligação de sintetizadores com uma base rítmica, foram gravadas linhas melódicas de guitarra

elétrica. Seguido a este primeiro minuto e meio, dá-se um espaço vazio, destinado à criação de um verso, que culmina num momento final, com uma influência estilística no *Trap, Hip-Hop*, em artistas como *Don Toliver, Juice Wrld*, entre outros. Perante esta primeira fase, considera-se um produto extremamente inicial, com uma progressão harmónica não muito apelativa, e poucos elementos a complementar a visão/objetivo sonoro. Contudo, em termos de escrita, já está definida uma motivação conceptual para esta criação, e, estando definidos determinados desafios, já se podem começar a materializar soluções para algumas questões relacionadas com estrutura, linha melódica da voz, etc.

Este momento, ilustrado na figura seguinte, a organização dos diversos elementos no *software* de produção utilizado, foi totalmente produzido no *quarto*, um dos locais fundamentais para a conceção deste álbum.



Figura 10. INTRO - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

No dia 18 de janeiro do ano seguinte, assinala-se o início da segunda fase de produção desta música, que tem o seu término na sessão de estúdio marcada no dia 17 de fevereiro.

Ainda não definida como introdução, começa a ganhar forma com a mudança estrutural e criação de um padrão harmónico diferente da introdução da música, que se mantém uniforme desde o refrão até ao momento de *trap* introduzido já na primeira fase. Para além dessa importante alteração, no período de 18 de janeiro a 17 de fevereiro foram gravados alguns excertos de voz que, ao longo do tempo, foram permanecendo, até se tornarem finais. Juntamente com isto, no dia 10 de janeiro, foi criada uma secção

musical conclusiva para a música, marcada por um jogo entre acordes de guitarra acústica, piano digital, frases de guitarra eléctrica filtrada pelo efeito *wah-wah*, e voz, que mais tarde seria gravada. Este momento acústico substitui a função de finalização associada anteriormente à secção de fusão entre os estilos *R&B* e *trap*. O refrão da *INTRO* começa a ganhar forma, com os primeiros dois compassos já definidos. O verso constitui um jogo idêntico ao refrão, com a inserção da guitarra eléctrica e baixo eléctrico em forma de frases momentâneas, tendo como base o padrão rítmico construído digitalmente.

Nesta fase, a principal dificuldade prendeu-se com a introdução, sentia-a muito longa e uniforme em relação à música toda, mesmo com a adição de um momento instrumental mais íntimo.

Ao longo do desenvolvimento desta música, permanece desta fase os primeiros dois compassos do refrão que começa com *“Imma stay for a minute with you/ Girl I want you by my side [...]”* e termina com *“[...] cause I gotta wait for you to”*, dando indícios relativos à componente emocional relacionada à música como um todo. O projeto começa a ganhar uma maior dimensão, perante adições e aumento de duração da canção.



Figura 11. *INTRO* - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio

No dia 17 de fevereiro surge a terceira fase de progresso na produção deste tema. Tendo em conta os avanços anteriores, estavam por concluir alguns objetivos, relacionados com a conclusão do refrão, criação do verso, gravação de voz para a última parte e, o mais importante, uma introdução que satisfizesse a minha visão como criador e ouvinte. Não contente com a secção introdução, decidi retirar os excertos iniciais de

voz, de modo a criar “espaço” para conseguir pensar e determinar melhores soluções para este problema. Esta fase durou apenas dois dias.

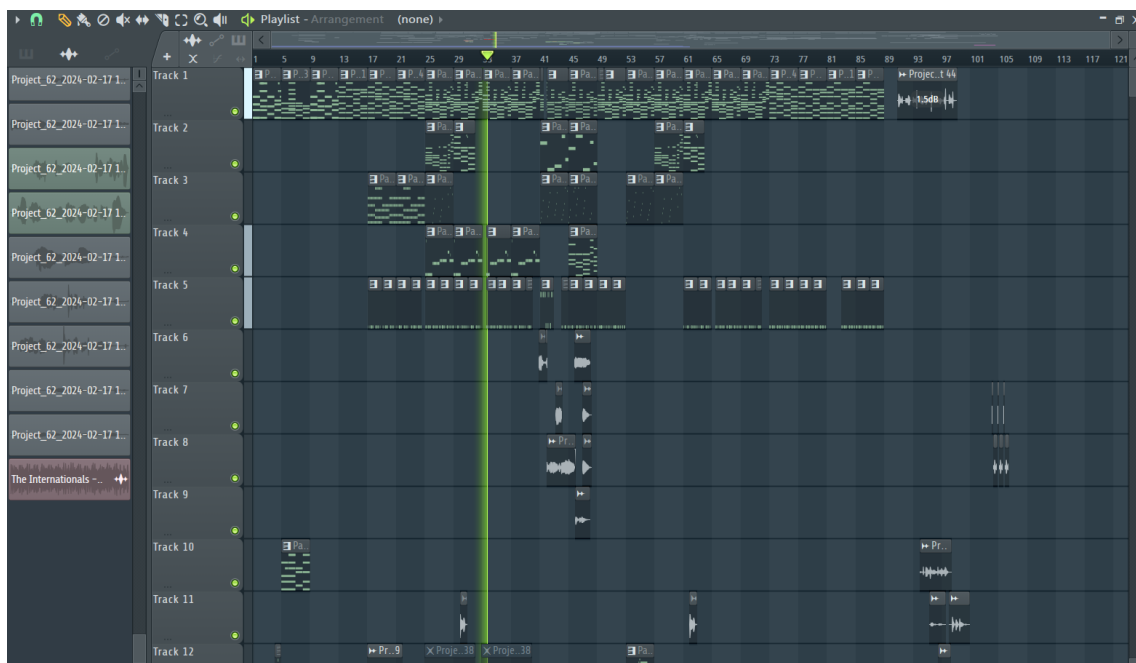


Figura 12. INTRO - Print screen da fase 3 de produção no software FLStudio

Do dia 19 de fevereiro ao dia 08 de março surge a quarta fase associada à introdução deste álbum. Este período marcou-se pela gravação de vozes na secção inicial com a qual, até então, estive descontente. Para além disso, começou a ser pensado o verso (tendo gravado uma melodia introdutória para esse momento) e a possível conexão com o segundo refrão, que começa com um pequeno coro a servir de manta adicional à voz principal. Os principais desenvolvimentos foram estes, pensando a parte conceptual da música em combinação com as restantes criações, ainda não satisfeito com o que tinha.

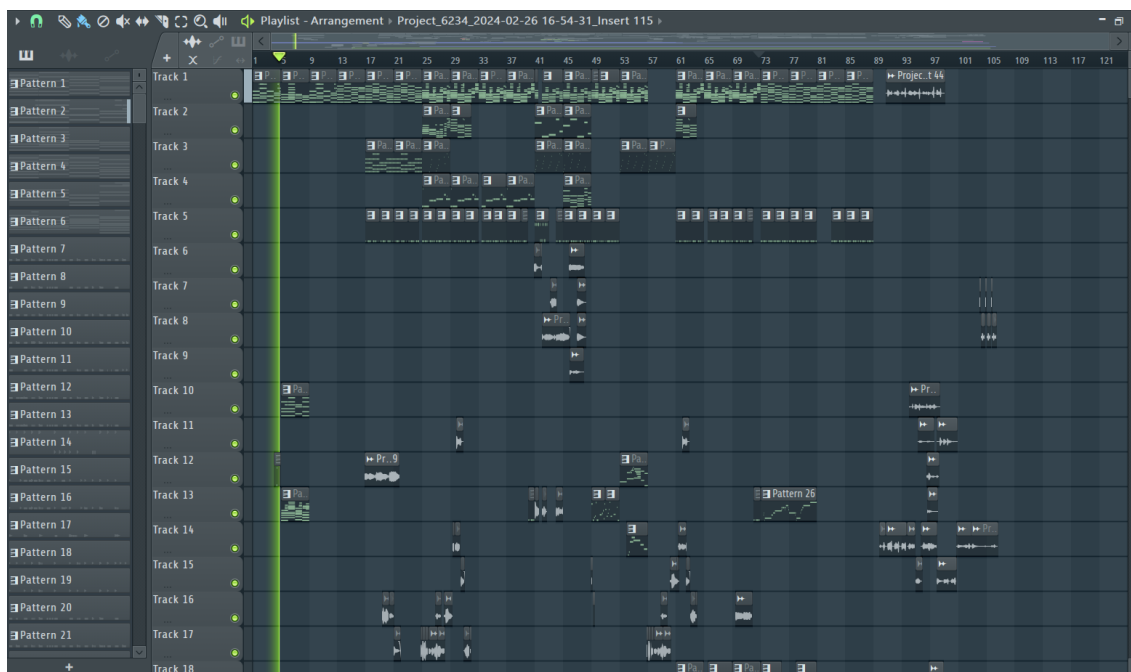


Figura 13. INTRO - Print screen da fase 4 de produção no software FLStudio

No dia 8 de março marca-se o início da quinta fase de produção. Desta vez, para além do nascimento de um novo capítulo, nasce a conceptualização desta música como introdução do projeto, pela sua presença marcante e momentos diversos, abre portas a um álbum que, entre diversos pilares que o definem, representa um pouco desta noção multifacetada. Para além desta associação, a decisão de tornar esta a primeira música do álbum prende-se com a modificação da secção inicial, tendo-se descartado a melodia vocal e a base instrumental estabelecidas na fase de produção anterior.

A nova secção inicial ganha uma dimensão muito superior, tendo sido interpretada como final e caracteriza-se por um momento construído com o objetivo de explosão sonora. Começa com os sintetizadores que dão base à música durante grande parte da sua duração, passando rapidamente para o momento criado nesta quinta fase, um piano e voz filtrados, inspirados num excerto acústico que, durante os momentos de lazer referidos na rotina do mês de março (e fevereiro), vi repostado, na rede social *instagram*, por parte do artista *Drake*, onde o conjunto musical *Lumi* gravou uma versão acústica da canção "*Tried Our Best*". Ao contactar com este momento, senti uma vontade enorme de explorar essa vertente na introdução da "*INTRO*", que ainda não tinha dado por concluída. Com esta exploração do mundo acústico, faltava apenas conectar a primeira parte com a secção em que apareciam os elementos rítmicos e, conseqüentemente, o resto da música. Perante esta necessidade, no dia 20 de março, no estúdio caseiro, também denominado como *cave* ao longo deste documento, enquanto procurava um excerto musical de orquestra que pudesse utilizar como *sample* para este momento,

surge-me a ideia de atribuir um carácter grandioso a esta criação, de modo a torná-la impactante, tentando criar uma espécie de “*abre-olhos*” sonoro. Com esta motivação, surge a ideia de combinar o *Gospel* com o estilo já presente na canção, adicionando um momento de bateria, guitarra e órgão com um forte transiente de ataque, a um coro que preenche por completo o espaço sonoro. De seguida, a música inicia-se com a voz do artista, embalada no instrumental já completo, com o devido seguimento.

Para além da modificação da introdução da música, foi transformada a ponte, anteriormente marcada pela fusão estilística entre o *trap* e *hip-hop*, em algo mais espacial, menos confuso, com a presença de um baixo sintetizado, coro vocal e sintetizadores com acordes pontuais. Este momento relaciona-se com o trabalho desenvolvido por conjuntos e artistas como *Bryson Tiller* e *Sonder*, numa representação de um mergulho sonoro, um momento de afastamento dos elementos rítmicos, acompanhado por uma voz processada nas componentes de timbre (*pitch-up*) e colocação espacial, através da aplicação de *reverb*.

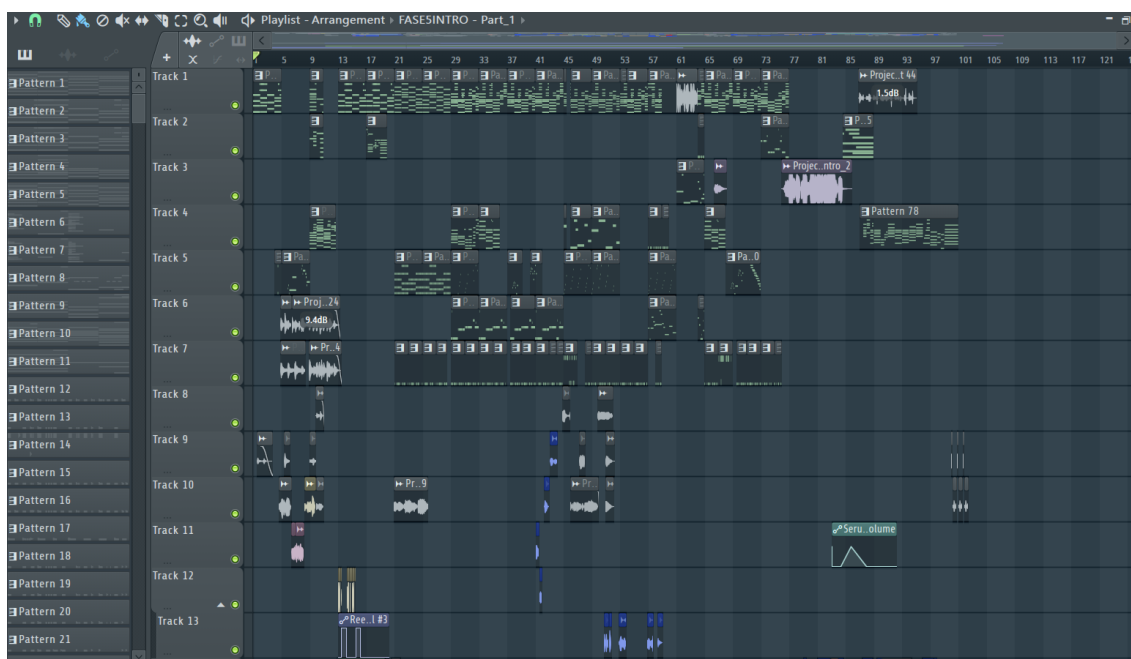


Figura 14. INTRO - Print screen da fase 5 de produção no software FLStudio

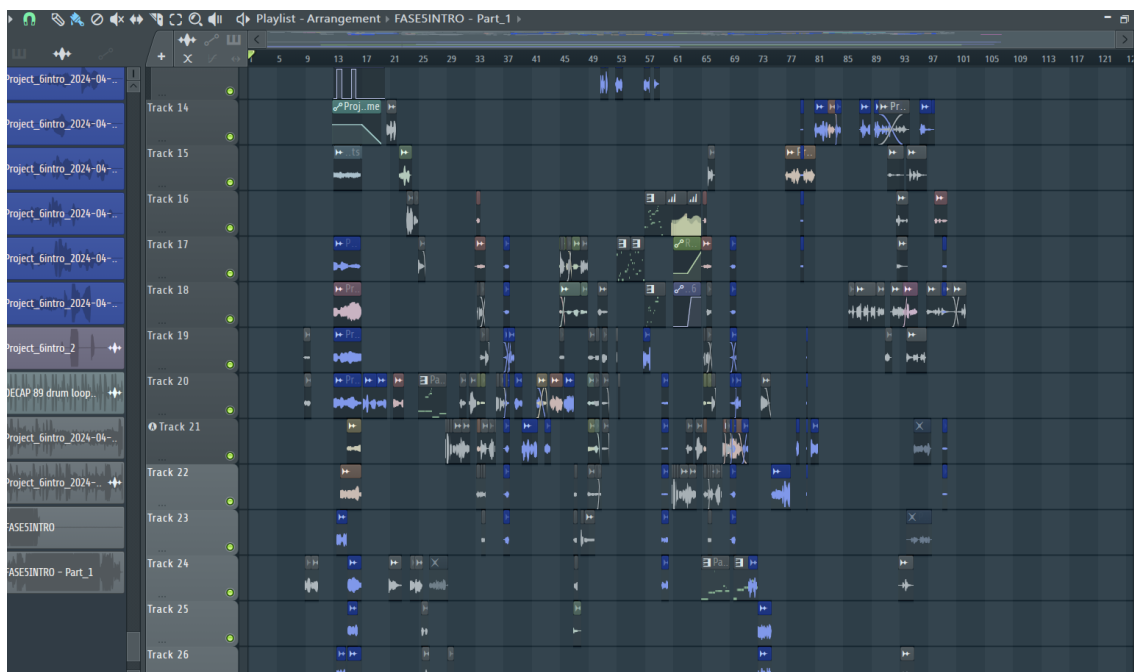


Figura 15. INTRO - Print screen da última fase de produção no software FLStudio

Perante esta fase, a última etapa de produção teve como único objetivo a regravação de alguns momentos vocais, uma vez que, ao escutar a música com maior atenção ao pormenor, senti a presença de excertos de voz demasiado nasalada, o que trouxe desconforto e necessidade de mudança.

Com todos os momentos dados por concluídos, “INTRO” surge como terminada no dia 22 de abril. Esta criação, como referido anteriormente, tem uma forte componente estilística associada ao R&B e simboliza uma parte do conceito deste álbum, um relacionamento interpessoal caracterizado pela distância constantemente oscilatória. Interpreta-se uma relação entre duas pessoas onde o artista procura oferecer a verdade completa em troca de algo estável. Não conseguindo garantir essa realidade, viaja entre o sonho de uma relação mais segura e as vivências que presencia ao longo do tempo, desejando concretizar as vontades de cada um.

## 6.2 NO STRESS

A segunda canção deste álbum, “**NO STRESS**”, conta com 3 minutos e 23 segundos da celebração da alma viva do amor pelo mundo. Embalada por um instrumental com fortes influências estilísticas relacionadas com o *AfroSwing*, *R&B*, *Hip-Hop*, “NO STRESS” aborda a componente conceptual do álbum que retrata a vontade de sentir tudo, sem ficar preso a nada. Para além das influências estilísticas, esta canção é influenciada por trabalhos de artistas como *Tyla*, *Rema*, *Burna Boy*, *WizKid* e *Beyoncé*, marcados pelo

ritmo, pela maneira como refletem uma emoção vibrante, associada à vontade de dançar.

Esta música surge no dia 26 de dezembro, após ter ido passar uma tarde na praia da Costa Nova, em Aveiro. Abordando aquilo que significa, “NO STRESS” surge como combinação entre aquilo que senti na praia, a serenidade do espaço, a felicidade sentida no contacto com o mar, com a pureza da atmosfera, e os amores loucos “à primeira vista” que surgem durante momentos noturnos de lazer, e “marcam” o coração de quem os sente.

Numa primeira fase, que se situou no período entre 26 de dezembro e 22 de janeiro, retrata-se a maneira como nasce a segunda canção deste álbum.

A composição deste tema surge num momento musical onde se estava a tocar guitarra acústica e, depois de captada, se replicou a performance na guitarra elétrica, dando início ao tema. A componente harmónica é suportada pela captação de palmas e vozes múltiplas, que indiciam uma breve noção de ritmo, como se se tratasse de contextualizar o recetor sobre o que está para vir. Tudo se desenvolve com o aparecimento de um elemento rítmico que mistura um som de baixo com um forte transiente de ataque, de nome *logdrum*, característico de estilos musicais como o *Amapiano*, combinado com uma gravação de “*shakers*”.

De seguida, após um pequeno solo de guitarra, a música explode no refrão, dando início à parte cantada. Numa primeira fase, a única parte consolidada foi o refrão e a secção inicial da música, associada ao início com as guitarras elétrica e acústica, o baixo elétrico, as palmas e o coro a suportarem a base rítmica e uma voz longínqua que cita: “Então deixa que eu cá volte, para poder sozinho estar/ E não peças que eu cá fique, quero ter de olhar para trás”. Com esta frase inicial, o artista pretende representar a vontade momentânea de querer estar e sentir o momento, o amor efémero, tempo suficiente para receber o que ele tem de bom, mas não mais do que isso, ultrapassando-o, sonhando vivê-lo despreocupado.

Ainda durante esta primeira fase, foi captada uma ideia relativa ao verso, contendo diretrizes em termos de estilo, com um início marcado, estilisticamente, pelo rap, e artistas como *J Hus*, *Dave*, *Skepta*. Depois de dois compassos assim, altera-se para uma cadência vocal mais melódica, com uma voz a caminhar para um padrão diferente do anterior.

As principais necessidades a resolver relativamente a esta fase inicial estiveram relacionadas com o desenvolvimento do verso e uma secção final para a música. Ainda nada estava decidido, a não ser o refrão e o tempo de introdução para a música.



Figura 16. NO STRESS - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

Numa segunda fase, que teve início no dia 21 de janeiro, começa a ganhar forma o ajuste do tempo do verso. Na figura anterior, o refrão acaba por volta do compasso 33 e só volta no compasso 65, fazendo com que o verso ganhe uma duração demasiado longa. Perante esse excesso e uma repetição quase forçada do refrão, só para acabar este tema, senti que a música ganharia mais com um ajuste do verso para metade, iniciando o refrão no compasso 49 e abrindo a possibilidade da inserção de um verso. Com este novo panorama, surge a vontade de fusão da vertente estilística relacionada com o *Amapiano/AfroSwing*, com algo ritmicamente mais quadrático, uma componente de *Hip-Hop* misturada com *Funk* (predominante em temas como *Crazy In Love*, de *Beyoncé*, feat. *JAY-Z*), culminando tudo num final pintado pela influência do *reggaeton*. Nesta fase de produção ainda não se estabeleceu nenhum tipo de letra, mas, de modo a direccionar as práticas seguintes, grava-se excertos onde se trauteia uma melodia, mais tarde transformada em escrita e gravada em formato de verso. Um dos maiores progressos nesta fase está preso à estrutura, facilitando o processo de produção, gravação vocal e adição de elementos característicos. Estando definida a estrutura, torna-se mais prático todo o processo de produção musical, que foi desde gravações de guitarra, vozes secundárias, adição de elementos/efeitos/ sintetizadores, etc.

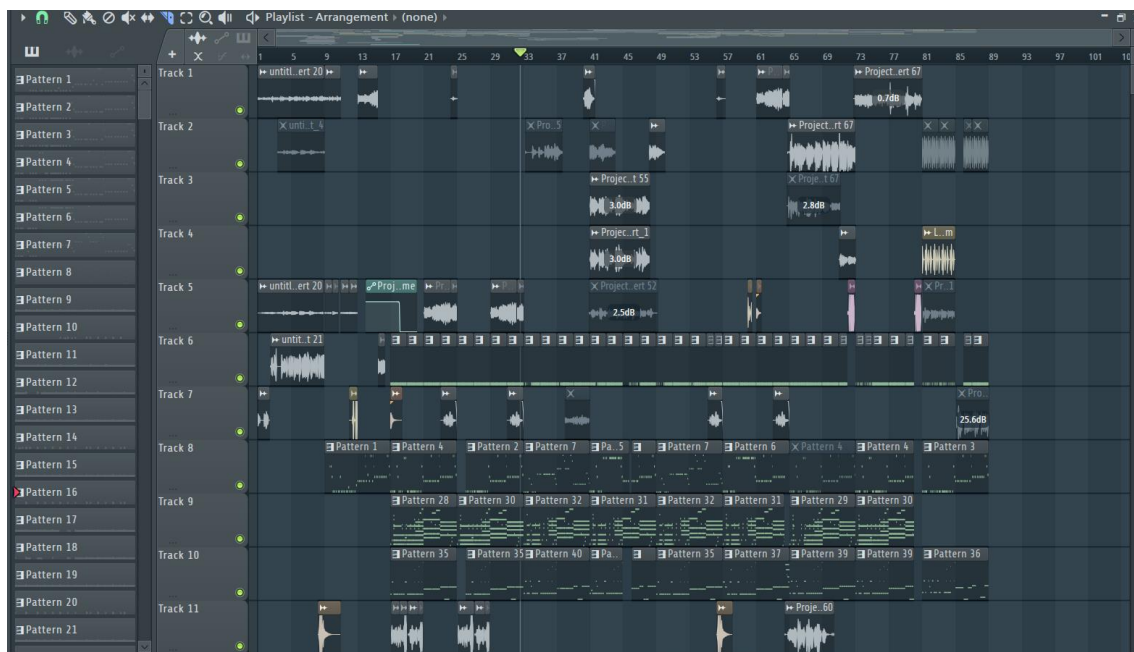


Figura 17. NO STRESS - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio

A terceira fase desta produção, que começa no dia 5 de março e acaba no dia 8 do mesmo mês constituiu um processo de experimentação vocal, onde se foram gravando diferentes tipos de versos, com diferentes melodias e cadências, até encontrar algo a que me associasse na totalidade. Um dos progressos é marcado pela gravação de uma voz seca a acompanhar o último momento de *reggaeton*, o verso inicial, após o primeiro refrão, ganha alguma forma, sem satisfazer o objetivo sonoro que tinha estabelecido.

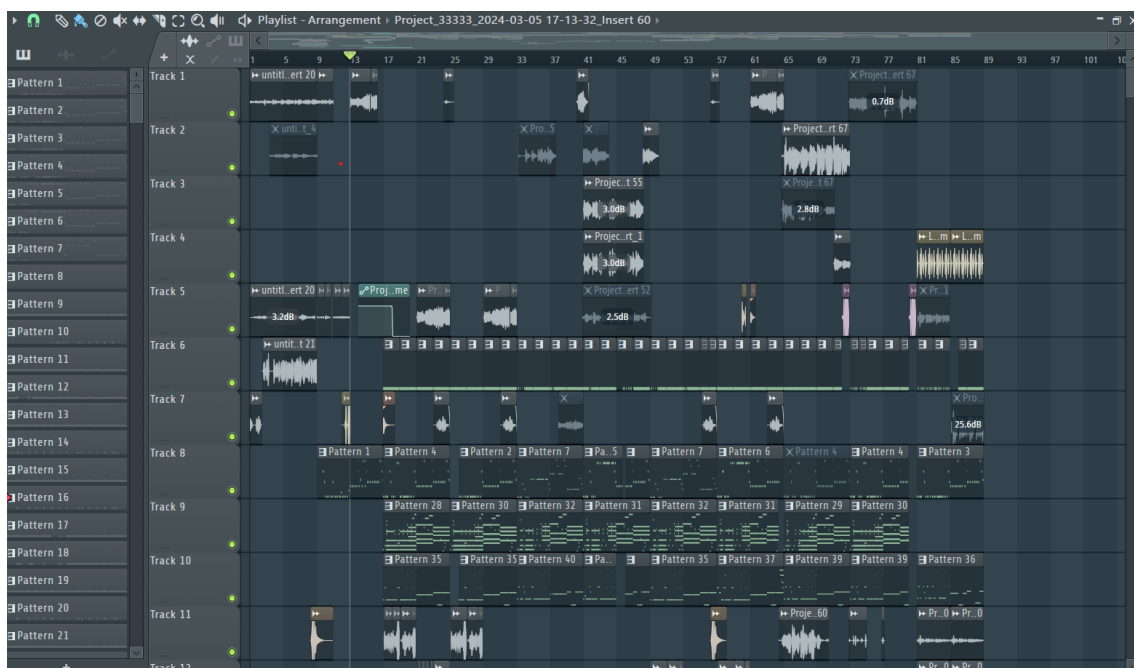


Figura 18. NO STRESS - Print screen da fase 3 de produção no software FLStudio

No período entre 8 e 14 de março dá-se a quarta fase de produção, onde ocorrem mudanças relacionadas com certos elementos sonoros, como, por exemplo, o solo de guitarra anterior à explosão do refrão, a gravação dos versos relativos aos diferentes universos musicais criados ao longo do tempo, entre outros.

A música ganha a sua forma final. A primeira mudança abordada no parágrafo anterior contempla a alteração estrutural do início, pintado inicialmente por um solo de guitarra virtuoso, que me desvirtuava, como recetor da minha própria arte, do sentimento de leveza que pretendia passar como criador. Com o afastamento dessa abordagem, surge a oportunidade de criar um momento rítmico que complemente o objetivo musical, consistindo na combinação de elementos de percussão e uma frase rítmica de guitarra elétrica, tudo criado no espaço relativo ao *estúdio caseiro*.

Termina-se a fase de produção desta canção no dia 14 de março com a mudança estrutural na introdução. Mais tarde, em simultâneo com a produção das restantes músicas, foi realizado o constante trabalho de escuta para, caso surgissem ideias que beneficiassem esta música, gravasse e adicionasse elementos, o que não aconteceu.

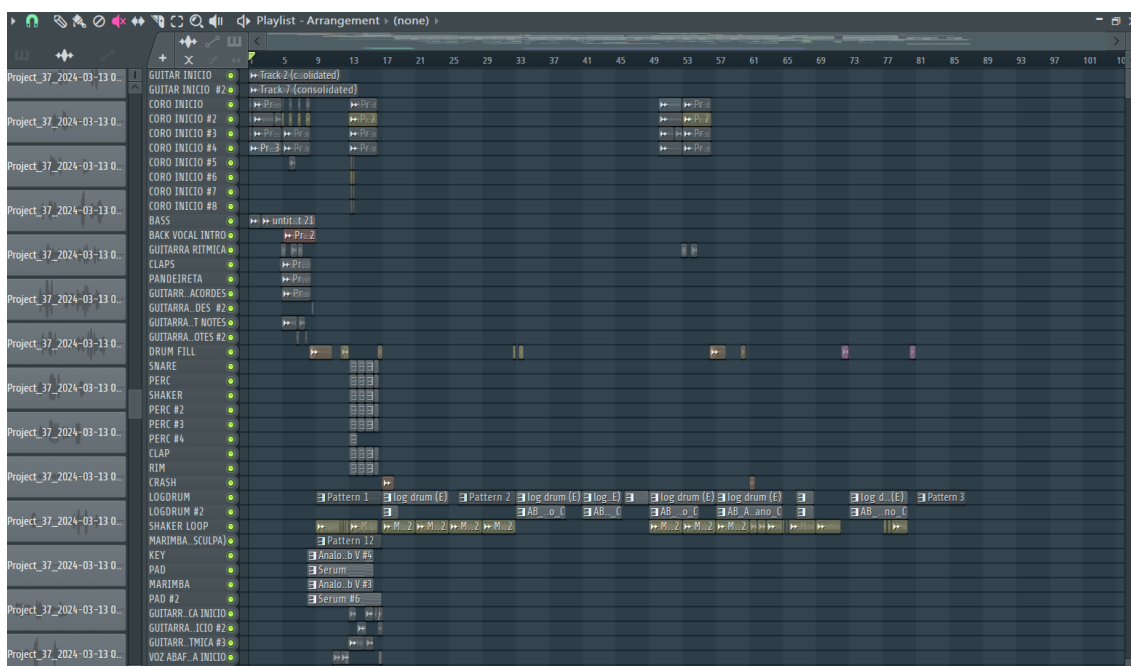


Figura 19. NO STRESS - Print screen da fase 4 de produção no software FLStudio

Em suma, NO STRESS simboliza a segunda canção relativa ao álbum em questão, sendo fiel ao conceito de exploração de diferentes ambientes musicais, surgindo como uma mais-valia, potenciando algo refrescante e momentos ricos de energia para o seu recetor. A letra desta música, bem como em todas as outras presentes neste projeto, varia entre o inglês e o português, pelo facto de esta ser a maneira natural que, desde o início da jornada de produção e criação musical, se contempla a expressão artística na escrita, e pelas influências musicais descritas ao longo deste documento que, no

caso de “NO STRESS”, ofereceram profundidade à abordagem pretendida para este momento.

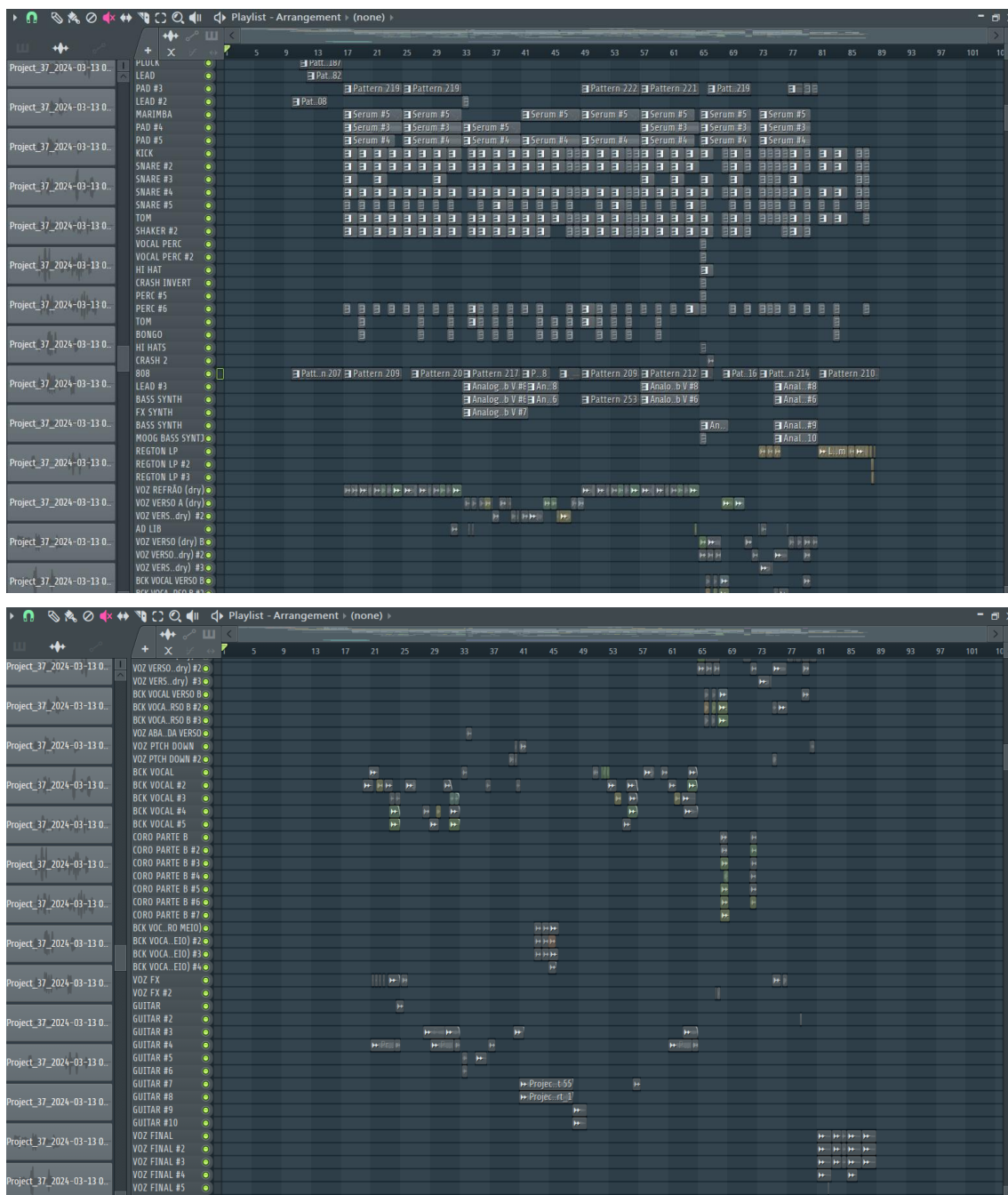


Figura 20. NO STRESS - Print screens da última fase de produção no software FLStudio

### 6.3 INTERLUDIO

O primeiro interlúdio deste álbum marca a transição entre “NO STRESS” e “I’M ON IT”. Devido à sua condição de existência neste projeto, revela uma fusão entre a função de interligação e exploração sonora. Com uma forte influência, pelo padrão e elementos rítmicos que possui, em ramos estilísticos como o *Hip-Hop* dos anos 90’ e 00’, de artistas como *50 Cent*, *Nelly*, *JAY-Z*, e a sua fusão com o *R&B*, predominante nessa época em

artistas como *Aaliyah*, esta criação simboliza um desenvolvimento conceptual de uma relação com algumas falhas, mas presa pela paixão profunda que ambos intervenientes nutrem um pelo outro.

Numa combinação entre instrumentos de corda sintetizados, *leads* de sintetizadores, baixo e guitarra elétrica, surge “**INTERLUDIO**”, com uma duração de 1 minuto e 55 segundos.

Criada no dia 12 de maio, representando uma das ideias mais tardias do processo de produção deste álbum, é motivada por uma perceção de melodia introdutória na canção que conta com a colaboração do artista *Sanha*, transformada em refrão para “**INTERLUDE**”. O processo de produção não apresentou qualquer tipo de etapa de alteração, revelando-se simples na sua construção, que teve lugar no *estúdio caseiro*, com a gravação de vozes combinada entre esse local e o *Estúdio B*, da *ESMAE*.

Em suma, este momento de ligação entre canções simboliza a exploração de um universo sonoro divergente do predominante em “*NO STRESS*”, mas complementar ao caminho sonoro que apresenta na segunda parte referida no capítulo anterior. A conexão com “*I’M ON IT*” é revelada nos últimos quatro compassos numa passagem direta entre os dois objetos sonoros.



Figura 21. INTERLÚDIO - Print screen da fase de produção no software FLStudio

#### 6.4 I'M ON IT (feat. Sanha)

O quarto momento musical deste álbum, “**I'M ON IT**” inclui a primeira colaboração deste projeto, uma música formada a partir de uma base instrumental com influências semelhantes a “*NO STRESS*”, daí estarem juntas na organização do álbum. Esta colaboração com o artista *Sanha* surge após a escuta da música *Blessed*, de *WizKid* e *Damian Marley*, crescendo uma motivação para abordar a componente do AfroSwing mais ligada ao ritmo marcado, quase que oscilante no que toca à maneira como é recebido corporalmente.

Este objeto sonoro singular encontra a sua fonte de nascimento no estilo musical descrito anteriormente, sendo uma ramificação da minha interpretação de álbuns como *Made in Lagos*, de *WizKid*, *African Giant*, de *Burna Boy*, misturada com uma abordagem ao *reggae*, não por algum artista ou projeto em específico, mas pela maneira como se pode sentir o ritmo flutuante ao longo da canção.

O processo de produção musical desta criação tem o seu início no dia 25 de novembro, sendo uma das primeiras composições associadas ao projeto. “I'M ON IT” começa com uma passagem filtrada (abordando processamento de sinal) que combina um excerto vocal, com uma gravação de um ambiente de festa, efetuada no dia 26 de novembro, e um instrumental composto por sintetizadores digitais. Esta introdução filtrada simboliza uma atmosfera festiva onde, abordando a temática conceptual do álbum, associado a “NO STRESS”, o artista reencontra alguém com quem já estabeleceu uma relação interpessoal, mas que, por algum motivo, se afastou, aproveitando o momento presencial para se direcionar à mesma, compreendendo a situação do lado oposto, focando-se na explicação do seu. Este reencontro leva à reaproximação de um amor perdido, mencionado em “INTRO”, numa história que se vai desenvolver ao longo do restante álbum.

A primeira fase, como mencionado anteriormente, consistiu no nascimento da base para a introdução e construção do padrão rítmico da música. Teve o seu término no dia 29 de novembro.

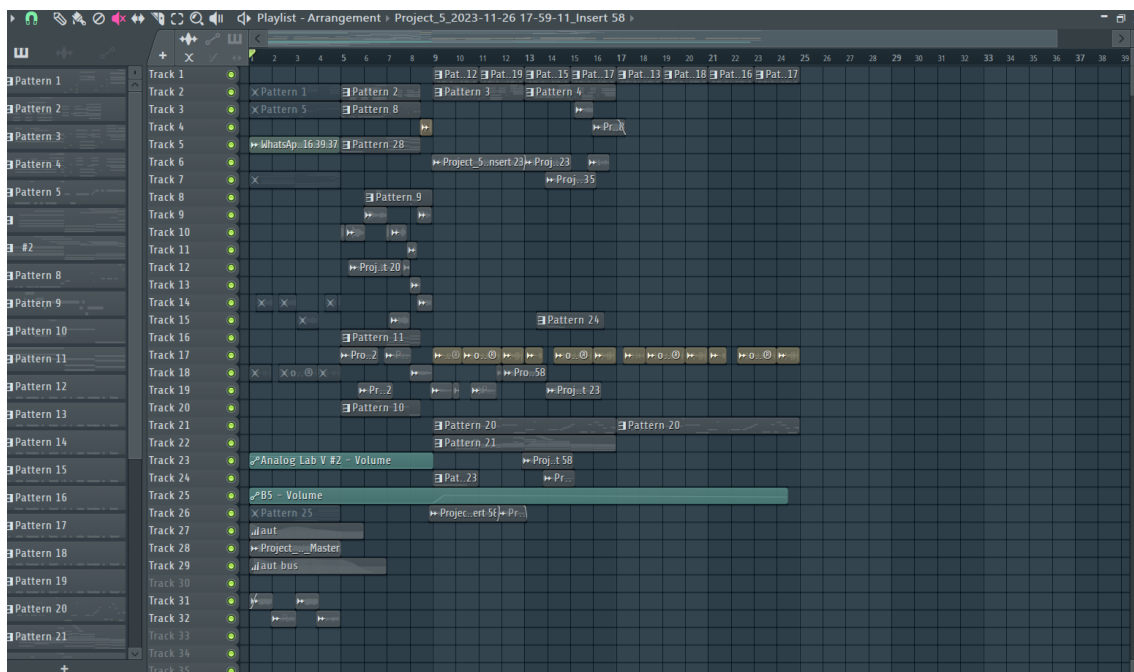


Figura 22. I'M ON IT - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

A segunda fase de produção musical associada à 4ª canção deste álbum afirma-se no dia 29 de novembro de 2023, marcado pela sessão de gravação de vozes de *Sanha*.

Durante a primeira fase foi necessário criar uma base instrumental para a música (após a secção introdutória), permitindo-me estar confortável para convidar o artista com quem colaborei e ter uma sessão de gravação produtiva, eliminando o máximo de obstáculos possível ao tempo que tínhamos disponível, evitando ocupá-la com aspetos de produção instrumental, gravação de guitarras, entre outros. Tendo isso em conta, de dia 26 a 29 de novembro foi produzido um instrumental que servisse de base para a participação do artista colaborador.

Este método revelou-se eficaz, uma vez que, no dia programado para a sessão, se assinala a gravação do refrão e do verso de *Sanha*, deixando a meu cargo o desenvolvimento da música, tanto na produção, como na gravação da minha parte vocal.

Perante este progresso relativamente rápido, é necessário, então, definir qual a parte onde, como artista, se sente a necessidade de gravar, e organizar a estrutura desta criação. Para já, estão definidas a introdução, a passagem da secção inicial para o refrão e o primeiro verso de *Sanha*.

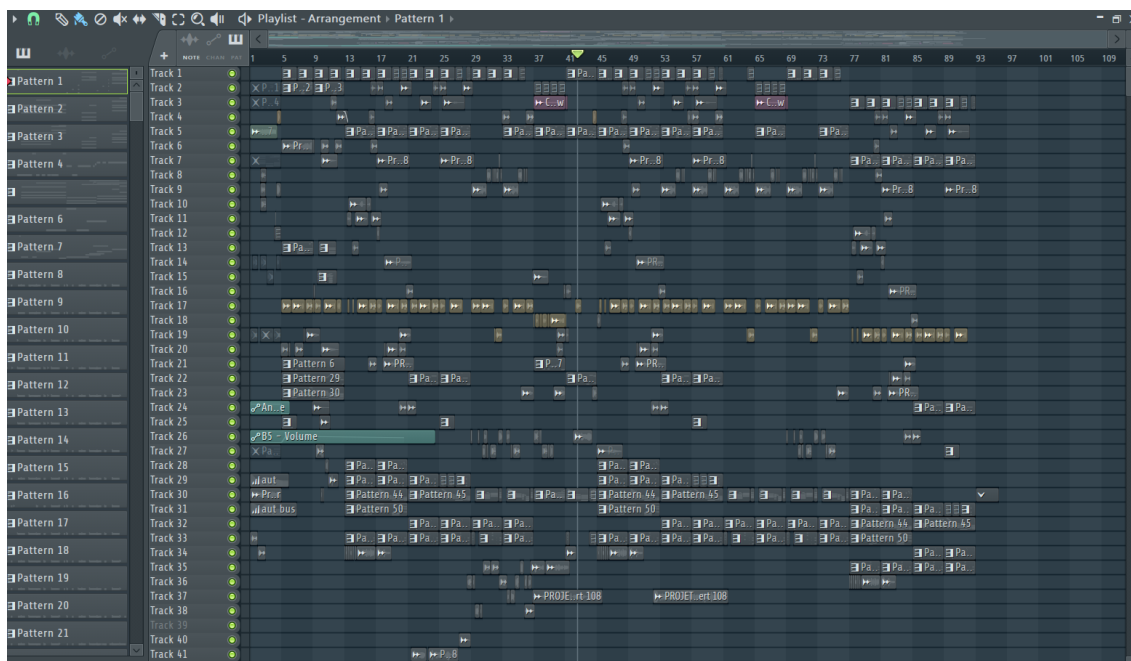


Figura 23. I'M ON IT - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio

No dia 3 de fevereiro marca-se a terceira e última fase desta criação musical, com o seu término no dia 11 de maio. Nesta última fase foram solucionadas as questões colocadas anteriormente, relativas à gravação vocal e estrutura da música.

Relativamente à ordem de acontecimentos na música, reforça-se a definição assumida na fase anterior, entrando com a minha voz ainda no lugar destinado ao primeiro verso, seguido de um refrão que, ao contrário da primeira secção, aparece apenas uma vez. A música acaba com um solo de guitarra que tem como objetivo acalmar a “bola de neve” emocional que se foi formando ao longo do álbum.

Em conclusão, “I'M ON IT” representa o quarto momento do álbum, onde reforça a influência da fusão de estilos como AfroSwing e o R&B, mas se constitui como uniforme perante as duas canções iniciais, multifacetadas e com diversos universos sonoros dentro delas. Em termos conceptuais, alia-se ao álbum pela descrição da relação interpessoal do artista com uma outra entidade, os efeitos que surgiram como consequência de situações derivadas, um desenvolvimento do reencontro emocional.

## 6.5 P2

Após “I'M ON IT”, surge “P2”, como descrição dos momentos passados depois do reencontro assinalado anteriormente. Pinta-se uma relação marcada pela constante tentativa e erro, por um aproximar que não se concretiza, um círculo vicioso. Interpreta-se uma vontade de ultrapassar o passado constrangida pela falta de comunicação no

presente. Este panorama deu luz a P2, uma viagem de 4 minutos e 50 que surge no dia 26 de dezembro.

Abordando a influência estilística associada a esta canção, P2 combina uma visita à fusão R&B/Soul produzida nos anos 2000 onde, por um lado artistas como *D'Angelo*, *Erykah Badu*, *The RH Factor* desenvolviam uma estética com maior peso no segundo género musical e, por outro, artistas como *Usher*, *Keysha Cole*, *Destiny Child*, com uma abordagem igualmente profunda, mas, interpretada por mim, enquanto criador da canção em questão, com maior foco numa produção mais digital, associada ao desenvolvimento de artistas que, hoje em dia, dão a cara pelo estilo musical R&B.

Esta criação surge no dia 26 de dezembro, no *estúdio caseiro*, a partir de um método idêntico à maneira como nasceu "NO STRESS". Às 00h57 deste dia, num momento de improvisação com a guitarra elétrica, surge uma progressão harmónica que, pelo ritmo com que a estava a tocar e o processamento aplicado (um pedal *wah-wah* e *chorus*) me motivou a abrir um projeto somente dedicado a ela, com o intuito de produzir uma música à volta desse padrão de acordes. Depois de captar uma ideia base, decidi utilizar o baixo elétrico como marcação de uma certa cadência, já influenciada numa estética relativamente semelhante à desenhada nos álbuns *Voodoo*, de *D'Angelo*, e *Mama's Gun*, de *Erykah Badu*.

Ainda durante esta sessão de produção, perante uma ideia improvisada, concretiza-se uma introdução, ainda não tomada como final, mas que se perpetua num refrão trauteado, mais tarde escrito e cantado, às 21h43 do mesmo dia, por cima de uma base rítmica caracterizada pela influência estilística abordada no segundo parágrafo deste subcapítulo.

Mais tarde, ao longo do mês de janeiro, no dia 5 foram adicionados elementos harmónicos para servir de base ao refrão, como guitarra acústica, baixo e guitarra elétrica. No dia 10 de janeiro, na sessão de produção e gravação descrita no capítulo associado aos meses de trabalho, foram adicionados mais elementos, como por exemplo guitarra acústica de cordas de aço, devido ao gosto pela sonoridade.

Assinala-se esta primeira fase de desenvolvimento musical até ao dia 2 de fevereiro de 2024. Durante este período de conceção musical, assegurou-se a secção inicial como introdução da música e foi construída uma base rítmica para o primeiro refrão, que se enquadrou nos restantes momentos da música. No dia 21 de janeiro, com o decorrer da criação musical, surge a ideia de adicionar à música um solo de guitarra elétrica, após o segundo refrão. Depois de várias improvisações sobre o instrumental "*em loop*", para perceber qual é que seria a melhor abordagem, toma-se a decisão de gravar algumas secções, para registo. No decorrer deste processo, surge um "*take*" considerado perfeito para a música, que permaneceu na sua versão final.

Abordando uma perspetiva estrutural, esta canção, de 26 de dezembro a 2 de fevereiro, era constituída pelo seguinte seguimento: Introdução- Refrão- Verso- Refrão- Solo de Guitarra- Refrão

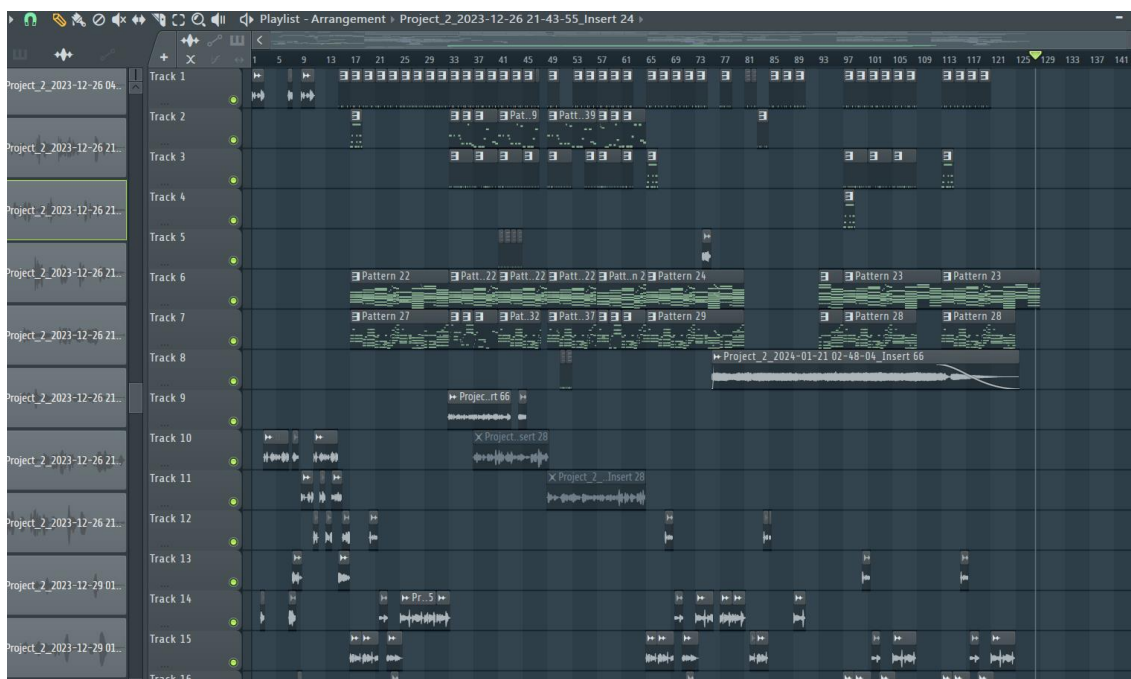


Figura 24. P2 - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

Nesta altura, esta estrutura não causava qualquer conflito, mas, após um longo período de escuta, foram encontrados alguns pontos problemáticos com esta canção. P2 estava a tornar-se demasiado monótona, pouco cativante e os elementos rítmicos estavam com pouca potência quando juntos à base harmónica. Este problema foi-se mantendo ao longo das diversas fases, tendo sido abordado de diversas maneiras que, juntas, o “resolveram”.

A segunda fase enquadra-se entre os dias 2 e 20 de fevereiro. Neste momento, foi necessário perceber, perante a base que já existia, como é que se solucionavam os problemas presentes no parágrafo anterior. Sonoramente, questionou-se a falta de pulsação rítmica na música devido ao exagero de elementos “a acontecer”. A primeira solução consistiu em trocar os elementos que faziam parte da secção rítmica de entrada do refrão, procurando algo mais potente, com mais “marcação” sonora. A segunda solução passou por retirar, editar os áudios captados, relativos à guitarra acústica na Régie A. A outra solução surge com o tratamento dos sintetizadores que serviram de base harmónica para o refrão. Perante estes métodos, foi possível avançar-se para uma nova etapa, onde o objetivo se concentrou na gravação do verso e remodelação da estrutura da canção.

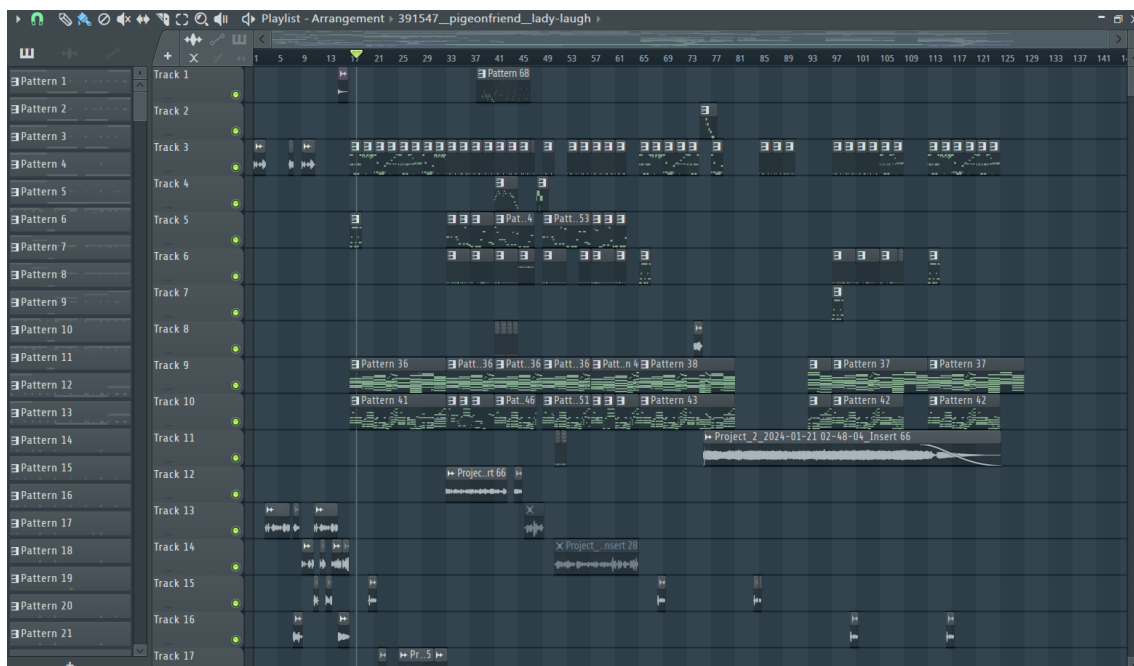


Figura 25. P2 - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio

A última fase de produção deste tema ocorre entre dia 20 de fevereiro e 23 de abril. Durante este tempo foram gravadas diretrizes para o primeiro verso e, perante a problemática associada à estrutura da música, surge uma ideia de fusão estilística como substituição do último refrão, após o solo de guitarra.

Perante uma organização considerada ligeiramente entediante, no dia 20 de fevereiro, durante uma sessão de gravação no local associado ao *estúdio caseiro*, surge uma ideia inspirada pela escuta da canção *Whatever She Wants*, de *Bryson Tiller*, que consistiu na introdução de uma nova secção com a modulação do tempo, inicialmente 120 batimentos por minuto, para 98, atrasando o ritmo da música, mas tornando-o mais “saltitante”, relacionado com a referência anterior. Com isto, a música viaja para um universo diferente, onde o solo de guitarra culmina numa nova bolha sonora, justificando, mais uma vez, a essência deste projeto.

Para além desta mudança, ao escutar o verso depois do primeiro refrão, sentia algo demasiado monótono, necessitando de um período de experimentação instrumental, repensar o padrão de acordes, imaginar uma subida ou descida de tom, qualquer tipo de momento que pudesse elevar a música a um patamar satisfatório o suficiente para continuar a sua produção. No dia 27 de fevereiro, durante uma sessão de produção tida no *estúdio caseiro*, surge uma nova progressão, nos últimos 8 compassos do primeiro versão.

Contextualizando, a progressão inicial, que se prolonga desde o primeiro refrão até à nova secção, é a seguinte:

*F#min7- C#min7- Bmin7- Bb7(b5)*

*F#min7- Bbdim- Bbmin7- C#7*

A nova secção de acordes, conceptualizada no dia 27, é a seguinte:

*Dmaj7- C#min7- Bmin7- C#7*

A música retoma ao padrão de acordes inicial, no segundo refrão, permanecendo até à segunda parte, simbolizada pela viagem para outro universo sonoro. P2 assume-se como terminada no dia 23 de abril, com a gravação de voz para a nova secção de acordes antes da repetição do refrão.



Figura 26. P2 - Print screen da última fase de produção no software FLStudio

Em suma, **P2** simboliza o quinto momento deste álbum, uma introspectiva relacionada a um amor que vai e volta, causando questionamentos existenciais, explorados ao longo deste tema.

## 6.6 CHANGING CONVOS (INTERLUDIO)

O segundo **INTERLÚDIO**, que introduz uma nova fase no álbum e conduz o recetor para o aparecimento da segunda colaboração deste projeto, P28, com *Mei Rose*.

Este momento musical simboliza a exploração do último momento musical da criação P2. Inspirado pela nova onda estilística relacionada com o *Drill*, um género que tem as suas diversas interpretações e nascimentos por diversos pontos do mundo, mas que, neste caso, me foquei na corrente de Nova Iorque, abordando artistas como *Cash Cobain*, *Bay Swag*, *Chow Lee*, *Ice Spice*, entre outros.

Por ser um interlúdio, não foi necessário tanto tempo para a sua execução, uma vez que, abordando a temática de produção musical, o instrumental é relativamente simples,

constituído por uma base rítmica característica, sintetizadores, e algumas frases de guitarra elétrica.

A música agarra o desenvolvimento sonoro concluído por P2 e embarca numa introdução espacial, com uma secção inicial pintada pela espacialização de sons de guitarra elétrica, coros de vozes e uma base harmónica (resultado da soma de órgãos e instrumentos de cordas sintetizados, posteriormente processados nas componentes de timbre), que servem de suporte para uma voz introdutória, processada com *hard-panning*. Este momento musical é influenciado pela escuta do álbum *Blonde*, de *Frank Ocean*, pela visão experimental que revela e “viagem sonora” que retrata.

Após esta secção, a música desenvolve-se para a vertente estilística referida inicialmente, embalando o recetor até ao ponto de transição com a música seguinte. Após a repetição do segundo refrão, a música mergulha num espaço diferente, imersivo, definido pelo jogo entre frases melódicas de sintetizadores, um baixo forte e a voz longínqua do artista. Este momento acaba com uma frase de guitarra, que inicia a transição para a música seguinte.

Esta música aparece num momento tardio da produção do álbum conceptual, contemplando o seu processo de produção entre os dias 6 e 20 de maio. Foi concebida nos lugares referentes o *quarto*, *estúdio caseiro* e *Estúdio B*, na ESMAE.

Com 2 minutos e 49 segundos, simboliza um momento mais tranquilo do álbum, um momento de descoberta de outra pessoa, retrata a inocência da paixão à primeira vista, explorada em *NO STRESS*, mas, neste caso, algo que prende. Este momento tanto poderá simbolizar a nostalgia relativa à fase inicial do amor que, nas músicas anteriores, fez questionar o artista, como uma pintura de um novo momento, uma nova história, num contexto sereno.



Figura 27. INTERLUDIO - Print screen da fase de produção no software FLStudio

## 6.7 P28 (feat. MEI ROSE)

A sétima música deste álbum, “**P28**” dá palco a mais uma colaboração, desta vez, com a artista *Mei Rose*. Esta criação representa uma espécie de ode ao encanto, misturada com a timidez de tomar ações que desenvolvam uma nova história, lembrando momentos de contacto natural que o sujeito foi vivenciando, contrapondo-os com a sua imaginação.

A estética musical associada a P28 está presa a uma mistura entre o *R&B* e o *Neo-Soul*, com a influência de artistas como *Erykah Badu*, *Brent Fayaz*, *Jorja Smith* (pelo timbre e direção melódica da sua voz), *Snoh Aalegra*, entre muitos outros. É sempre importante destacar as ramificações estilísticas de cada criação, pelo facto de justificarem determinadas decisões que estão associadas à criação do instrumental, emoção na voz, entre outras componentes.

O método utilizado nesta colaboração foi idêntico a “I’M ON IT”, consistindo na produção do instrumental *a priori*, enviando-o à artista para perceber a reação ao objeto sonoro e se gostaria de entrar nele com a sua voz.

Após uma reação positiva em relação ao ficheiro enviado, marcaram-se sessões de gravação no *estúdio caseiro*, consolidando-se a música nas demais etapas.

A primeira fase de produção começou no dia 25 de setembro de 2023 e termina no dia 2 de novembro. Este momento consistiu na criação do instrumental e gravação do refrão e verso da minha parte, estruturando da maneira representada na figura seguinte.

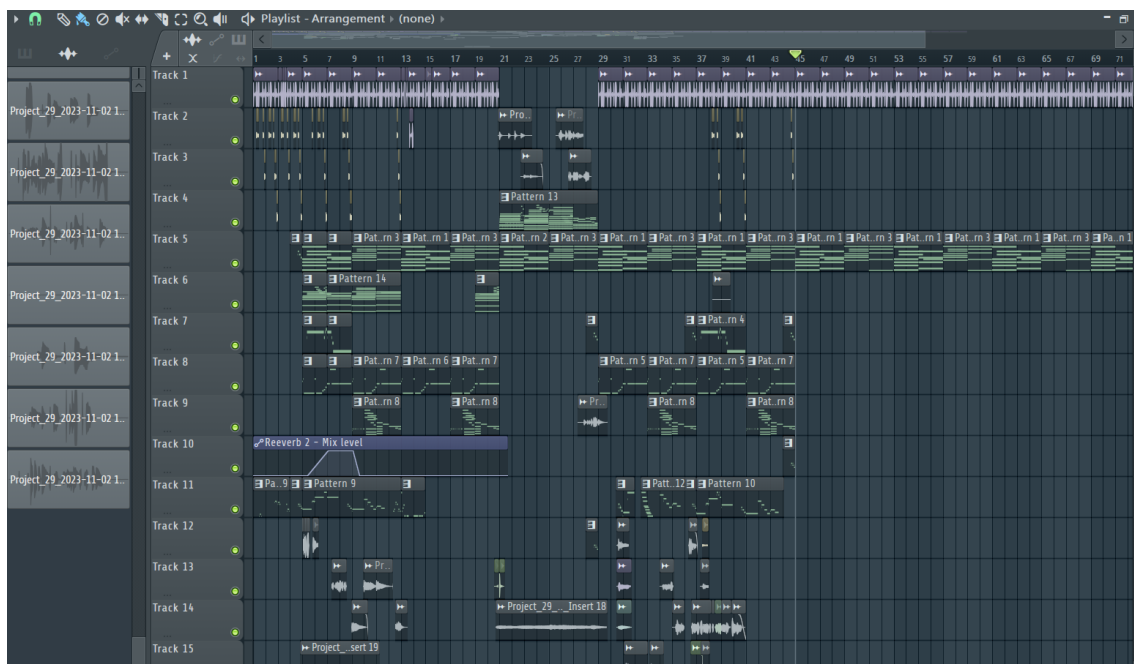


Figura 28. P28 - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

O refrão começa no compasso 5 e estende-se até ao compasso 13, onde começa o primeiro verso. No compasso 21 começa um momento destinado, inicialmente, a algo falado, uma espécie de mensagem dirigida à pessoa que se encaixou no sonho descrito na música.

Com o passar do tempo, essa abordagem deixou de me cativar enquanto produtor, propondo uma secção diferente. Esta proposta, no período entre 2 de novembro e 2 de dezembro, consistiu na adição de uma secção rítmica filtrada (*low-pass filter*), mas, na segunda fase de produção (de dia 2 de dezembro a 1 de março de 2024), produz-se um momento de “mergulho” sonoro, idêntico ao interlúdio anterior, com o objetivo de contraste entre um instrumental “maximalista”, grandioso, e a voz de *Mei Rose* (gravada no dia 7 de dezembro, no *estúdio caseiro*), processada com reverberação.

O dia 7 de dezembro marca a primeira sessão com a artista colaboradora, onde, das 15h às 19h, se gravaram diretrizes vocais para que, em sessões seguintes, houvesse uma ideia mais consolidada sobre como é que a *performance* vocal iria encaixar no momento sonoro posterior ao primeiro verso. Durante esta sessão foi criado um ambiente extremamente agradável entre as duas entidades criadores, o que possibilitou um eficaz período de experimentação. O resultado destas três horas permaneceu no projeto digital até aos segundo e terceiro momentos de encontro artístico, deixando que o tempo contribua para a consolidação e formulação de ideias referentes à secção de imersão.

Avança-se para a nova fase de produção desta música definindo como objetivo a gravação de um verso, escrito e cantado por *Mei*, após o segundo refrão, e a

consolidação do comportamento e *performance* vocal no momento de “mergulho” sonoro, retratado no último parágrafo.

Posto isto, nos dias 1 e 4 de março foram marcadas as sessões de gravação vocal para dar vida ao verso da segunda participação neste álbum. Marcado como a última fase de produção desta música, durante este período consolidou-se tudo aquilo que foi problematizado anteriormente. A fase de produção desta música termina no dia 5 de março, com a adição de algumas linhas de baixo elétrico, complementar à base instrumental do segundo verso.

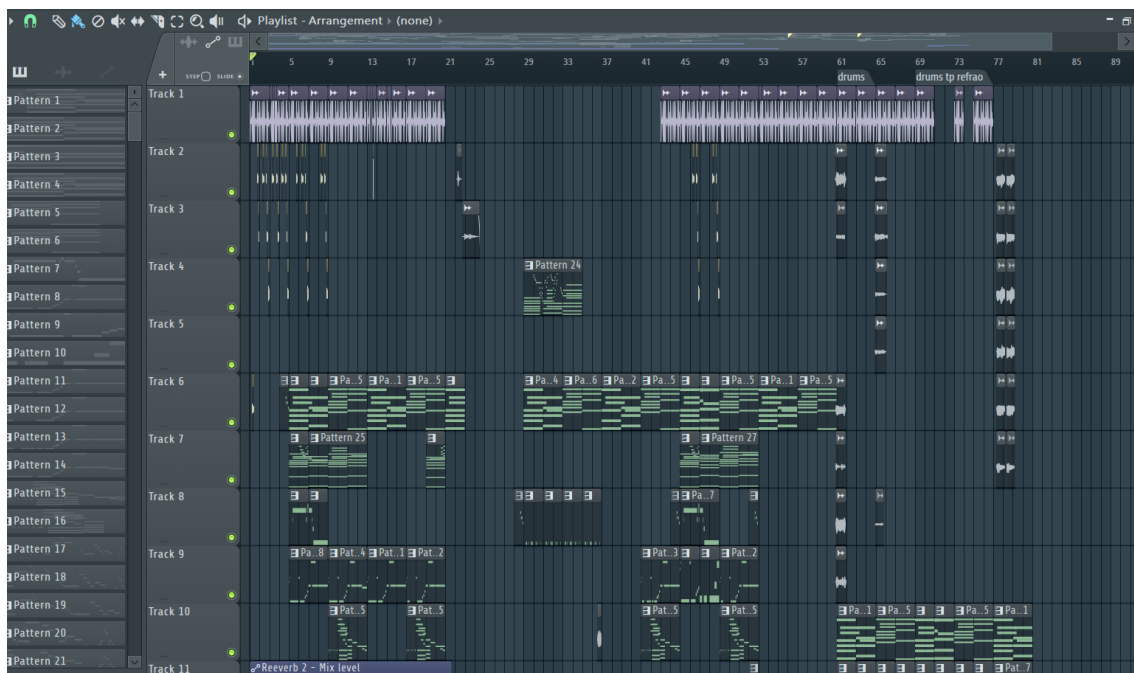


Figura 29. P28 - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio





Figura 30. P28 - Print screen da última fase de produção no software FLStudio

A canção termina com uma referência ao refrão por parte de *Mej*, concluindo o tema com uma noção de serenidade e calma, tanto pelo timbre da sua voz, como pelo instrumental que o engloba.

## 6.8 FALL BACK

O suspense deixado “no ar” por P28, é alimentado e resolvido no momento seguinte, em formato de canção. **“FALL BACK”** marca a oitava música deste álbum, combinando uma estética sonora alternativa do *R&B*, com influências artísticas de nomes como *The Weeknd* e *6lack*, e uma passagem final interpretada pelo criador como uma vertente da fusão do *Rock* com o *Hip-Hop*, presente no projeto destacado em capítulos anteriores, *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, de Kanye West.

Com uma duração de 4 minutos, esta canção simboliza uma viagem entre o desejo e a mágoa, o artista reflete um estado de espírito intrigado, confuso. Uma consequência do desejo abordado em *NO STRESS*, representado ao longo do tempo. **“FALL BACK”** inicia-se com uma combinação entre um baixo e piano sintetizados, acompanhado por um áudio relativo a uma chamada, à espera de ser atendida. Isto indica que a música reflete uma espécie de desabafo dirigido a alguém que, não atendendo, se demonstra pouco recetivo à mensagem.

A voz entra numa mistura entre cantada e falada, culminando num refrão íntimo, simples, mas impactante. Segue-se o primeiro verso, onde se explora a dicotomia entre

a vontade partilhada de ficar, mas a necessidade de afastamento derivado das condições em que a relação se encontra. O segundo refrão marca a entrada da secção relativa à explosão, começando por uma pintura suave com explosão no terceiro minuto. A música termina ofegante, num trio de bateria (captada no *Estúdio A*, da ESMAE), guitarra e baixo elétrico.

O processo de criação de FALL BACK foi dividido em três fases.

A primeira fase consistiu na criação da base instrumental para o início da música, produzindo as componentes relacionadas com a introdução, e um refrão inicial pensado como sustento de algo mais íntimo, com uma simplicidade mais tarde corrompida. Tendo o seu início no dia 8 de janeiro e término no dia 26 de fevereiro, esta etapa representou o começo da produção deste tema, desenvolvendo-o em três partes.

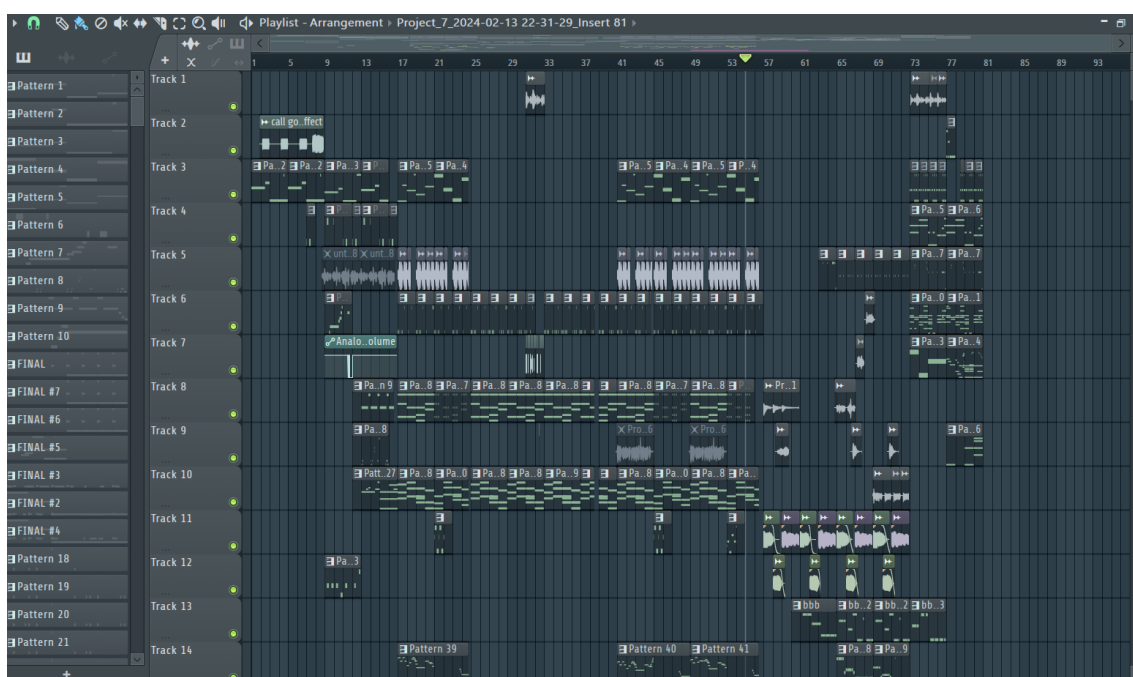


Figura 31. FALL BACK - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

A primeira representa a secção inicial, a introdução, que se estende até ao compasso 17. Esta introdução contém elementos relativos à espacialização sonora abordada no parágrafo anterior, pianos sintetizados, efeitos sonoros, e um excerto do início de uma chamada não atendida. O refrão aparece no final deste primeiro momento e dura até ao compasso 25. Marcante e com um ritmo que pinta a flutuação no espaço, este momento dá início ao verso, que se prolonga até ao compasso 41, retomando o refrão. Esta secção sofreu diversas mudanças relativamente à performance vocal, tendo sido tomada a decisão, durante esta etapa, de criar um momento de *rap*, associado à estética musical do artista *6lack*, pretendendo suavizar o suspense criado pelo refrão, com uma voz calma e marcante, embalada pelo instrumental da música. Depois do verso a música

retoma um refrão, repetido duas vezes. O compasso 57 marca o nascimento de um novo universo sonoro, que se prolonga até ao compasso 73. Um momento marcado pela calma de um piano, uma secção de percussão simples, com espaço para o regresso da voz calma. Inspirada pela escuta do álbum “*good kid, m.A.A.d city*”, de *Kendrick Lamar*, especificamente a introdução, a ambiência produzida neste momento introduz um novo segmento no conceito desta criação. O artista dirige-se à música, num momento em que sentia uma certa apatia perante toda esta arte, paralisia em relação ao sentimento, com a preocupação de que ele não voltasse e o sonho de viver com ela para sempre não se realizasse. Esta espécie de carta aberta reflete a influência de obras como “*Retrospectiva de um Amor Profundo*” de *Sam The Kid*, num momento de exposição da evolução do seu relacionamento com a música.

Este universo explode no compasso 73, num momento instrumental marcado pela saturação, tanto espacial como instrumental, surge um “*drop*” (terminologia relativa à música eletrónica, associada a um momento de mudança repentina do padrão rítmico, antecipada por uma construção de elementos sonoros na estrutura da música, frequentemente denominado por *build up*) composto por linhas de baixo sonoramente agressivas, elementos de percussão distorcidos, com um forte transiente de ataque, e uma voz processada com *reverb*, para lhe atribuir distância em relação ao resto.

Nesta primeira fase, surgem algumas questões relativas ao poder sonoro da última parte, do *drop* da música. Esta problematização deveu-se ao facto de sentir um pequeno vazio nesta secção, propondo a gravação e adição de bateria acústica ao instrumental já proposto. Para além disso, era necessário ainda consolidar o verso relativo ao primeiro universo e ao *build-up* para o último momento musical.

A segunda fase tem início no dia 26 de fevereiro, no espaço referente ao *estúdio caseiro*, onde gravei um protótipo daquilo que pretendia que fosse executado, mais tarde, por um instrumentista com mais capacidades de execução que eu, deixando claro a minha perspetiva musical para esta secção, mas nunca fechando portas a novas interpretações. Perante esta vontade, contactou-se com a terceira colaboração neste álbum, Gonçalo Cabral, de modo a marcar uma sessão de gravação e avançar no processo de produção musical deste tema. No dia 5 de março, foram gravadas as vozes relativas ao *build up* estrutural para o *drop*, entre os compassos 57 e 65.

A conexão com Gonçalo foi se desenvolvendo até à sessão de gravação no *Estúdio A* da ESMAE, no dia 6 de março, das 17h30 às 20h30. Este período esteve destinado à gravação de várias interpretações musicais tocadas pelo instrumentista para, mais tarde, com tempo e calma, escolher aquela que melhor “servia” a música. Foram captadas 11 versões, categorizando cada uma em relação à qualidade da *performance*, gosto pessoal e adequação ao objetivo pretendido.

Mais tarde, no local referente ao *estúdio caseiro*, deu-se o processo de seleção, problematizando um aspeto estético relativo ao universo final. Com a adição da bateria acústica, ganha-se uma noção de preenchimento superior ao desejado, o espaço sonoro ficou saturado, difícil de consolidar auditivamente, a organização dos elementos sonoros tornou-se impraticável e a região que outrora desejava mais potente, perdeu a sua força devido à soma de tantos elementos. Dá-se, então, início à terceira fase de produção associada a “FALL BACK”, faltando gravar voz em algumas partes da estrutura, já problematizada na sua primeira etapa de existência.

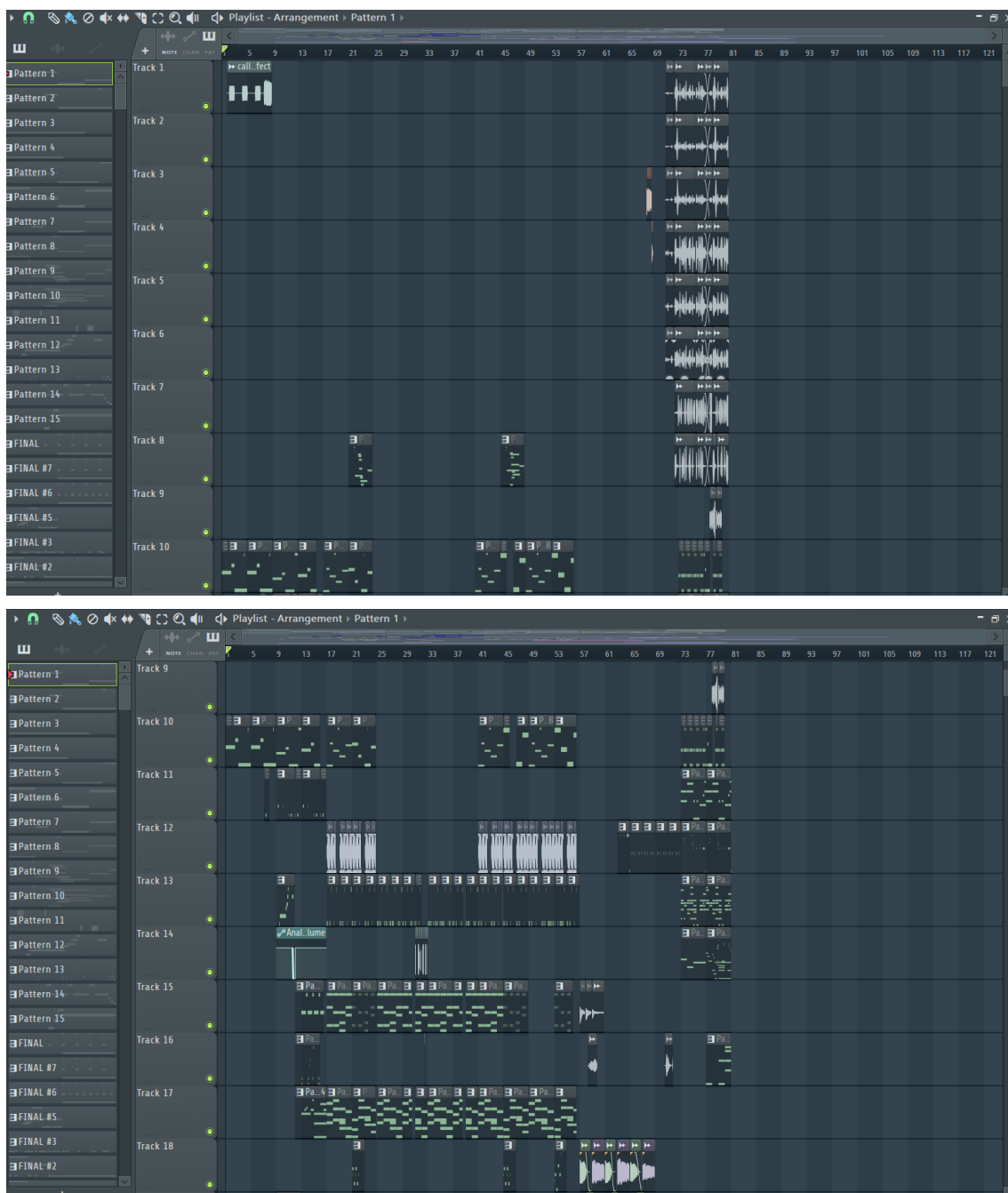


Figura 32. FALL BACK - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio

No dia 8 de março, enquanto estava no *estúdio caseiro*, questionei-me acerca da simplicidade que gostava de consolidar nesta música. Ao abordar esta temática, refiro-me ao combate contra a saturação do espaço sonoro através da organização espacial dos elementos produzidos/captados para “FALL BACK”. Perante um refrão inicial tão simples nos elementos que possuía e uma subida tão acentuada para a explosão final, experimentei deslocar a bateria acústica, inicialmente concebida como adição ao “*drop*”, para um espaço vazio, posterior a essa secção. Esta ideia deu luz à nova secção na estrutura da música, e simbolizou um momento minimalista entre uma bateria acústica (posteriormente processada com chorus e saturação no todo), um baixo elétrico e uma guitarra com distorção, abordado na descrição inicial como fusão com o estilo musical *Rock*, influenciado por artistas como *Kanye West*, *Mike Dean*, etc.

Nos dias 8 e 12 de abril, no *estúdio caseiro*, e 17 de abril, *Estúdio B* da ESMAE, foram gravadas as vozes relativas ao primeiro verso. Durante o processo de escuta prévio à gravação final, surge uma sensação de falta de potência na parte vocal. Perante uma introdução suave e um primeiro refrão sereno, mas impactante, ter um primeiro verso que aborresse a direção da música era um problema para toda a estrutura. Com isto, no dia 8 de abril é criada uma abordagem, desenvolvida ao longo da terceira fase, que consiste na transformação de uma performance vocal focada no *rap*, em algo melódico, cantado, que me embalasse, como recetor da minha produção, até ao segundo refrão. A produção de “FALL BACK” termina no dia 24 de abril.

Concluindo, este tema representa a oitava canção deste álbum, completando o seu conceito através da fusão de vários universos sonoros, da descrição associada ao desenvolvimento de uma relação interpessoal e as consequências daquilo que foi vivendo ao longo dos tempos. A mensagem associada esta obra prende-se com a procura pela verdade, pelo regresso, pela necessidade de comunicação, temáticas que foram sendo sentidas e transpostas para música.

O método de colaboração descrito ao longo deste capítulo diverge da abordagem tida com os vocalistas, uma vez que, neste caso, já existia uma certa direção rítmica que queria que fosse compreendida e adotada no momento de gravação. Abordando sucintamente os casos de *Sanha* e *Mei Rose*, apesar de já ter conceptualizada uma *performance* vocal, não fui intrusivo no processo de gravação vocal dos mesmos, afastando por completo a obrigação de seguimento daquilo que estava pensado para cada secção onde cantaram. Esta abertura deu oportunidade a cada um dos integrantes de se libertarem artisticamente e serem verdadeiros na sua expressão. A conexão conceptual com a música onde colaboraram deu-se de maneira natural, recorrendo ambos ao questionamento do sentido da música; qual a mensagem; o que é que, como produtor, pretendia que eles fizessem.

No caso de “FALL BACK”, houve uma maior rigidez nos dois lados relativamente ao seguimento da ideia inicial, ainda que com uma total liberdade no período de experimentação, exploração de ideias, subdivisões, etc.. Esta mudança de abordagem deve-se à diferença dos universos musicais onde cada uma das entidades com quem fui colaborando atua.

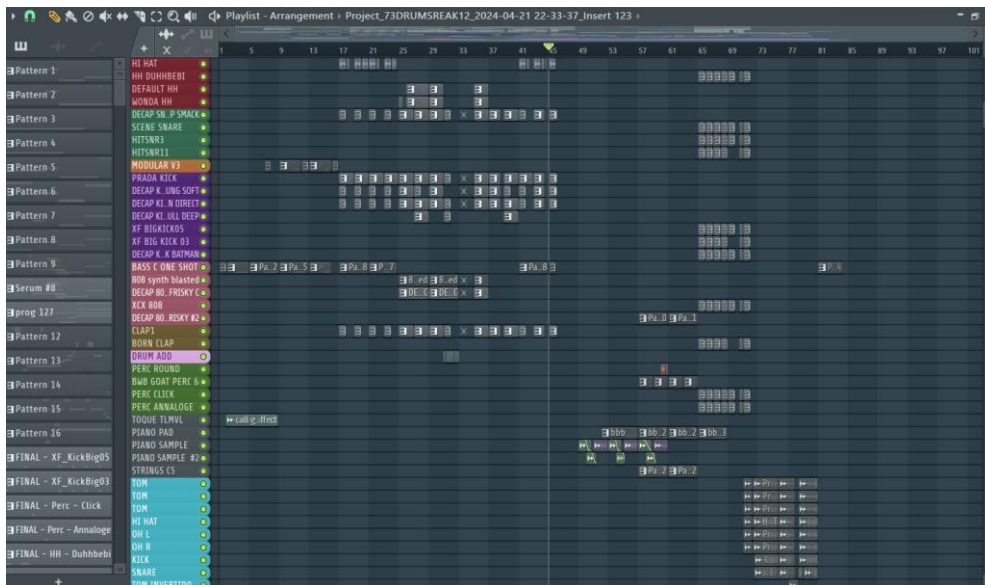
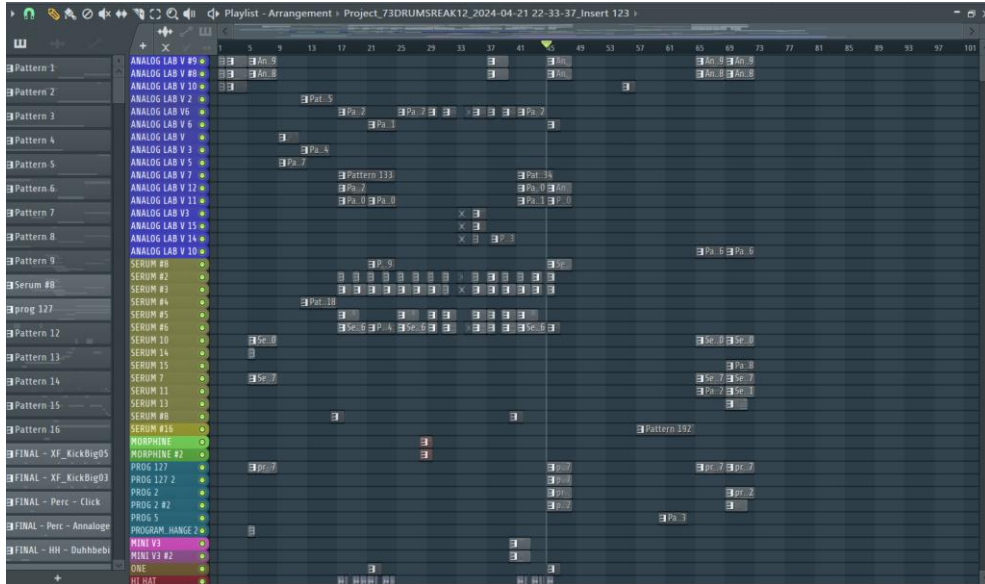




Figura 33. FALL BACK - Print screens da fase final de produção no software FLStudio

## 6.9 03/12/1975 (INTERLUDE)

Criado no dia 29 de abril, “03/12/1975” simboliza o último interlúdio deste álbum. Com uma duração de 1 minuto e 23 segundos, pinta um universo nostálgico e acalma o andamento saturado, marcado por “FALL BACK”. Começando com um excerto de áudio tocado por guitarra elétrica, processado com o efeito *chorus* e equalizada para que parecesse filtrada por uma “coluna de telemóvel”. Este momento cria estabilidade, mais tarde quebrada pela surpresa, uma explosão sonora que complementou um universo de sintetizadores, guitarra elétrica como base harmónica, baixo elétrico, um coro vocal. Ainda durante este período é inserido um excerto de áudio que continha a voz do artista, em criança, a dizer “mãemã”. A leveza da viagem sonora, combinada com este excerto, motivada pela espacialização, com elementos limpos, sem saturação ou distorção associada ao processamento de sinal, cria uma manta para a próxima criação, indiciando uma referência à relação interpessoal com a mãe.

Este excerto musical foi criado numa sessão de gravação no local associado ao *quarto*, na data referida anteriormente, com uma forte influência na escuta do álbum *Blonde* de *Frank Ocean*. Esta relação é evidenciada na procura por uma sonoridade etérea, flutuante no espaço sonoro, interpretada no objeto sonoro referido. Por consequência, este método de pensamento pinta “03/12/1975”, a “porta de entrada” para o último capítulo do álbum.

A conclusão deste tema foi concebida no dia seguinte, uma vez que, sendo um interlúdio, com uma duração relativamente curta perante os restantes momentos de conexão entre músicas, procurou-se mais a naturalidade do primeiro contacto com a ferramenta de produção, com uma ideia sentimentalmente profunda, contrariando o

processo extensivo de manipulação e rigor associado à estrutura, progressão de acordes, etc.

Em suma, “03/12/1975” é a representação sonora do amor de um filho pela mãe, a pureza desta relação, mesmo que com o mundo a fazê-la oscilar, numa época de divisão, pintando um amor diferente dos restantes capítulos deste álbum, mas complementar no mundo em que surge, conceptualizado ao longo de cada música.

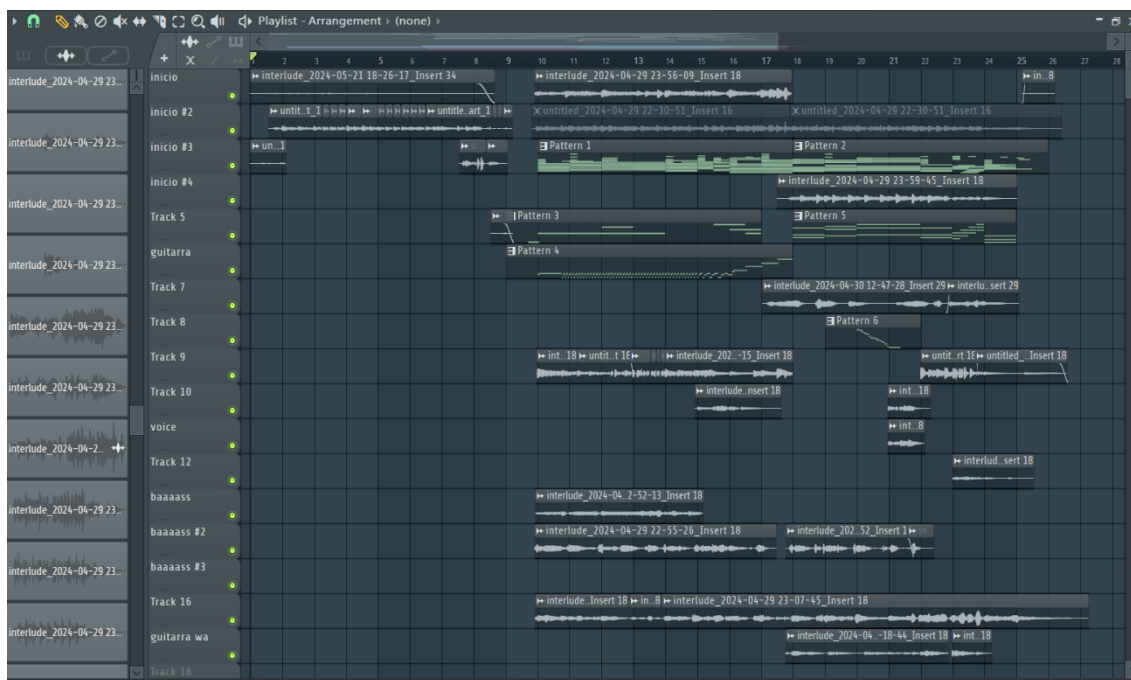


Figura 34. FALL BACK - Print screen da fase final de produção no software FLStudio

## 6.10 MÃE

Criado no dia 20 de janeiro, pelas 23h18, no local referente ao *estúdio caseiro*, “MÃE” é a penúltima canção deste álbum e simboliza o amor materno, uma carta aberta à criadora da luz que transformei em som, música.

Tudo começou com uma ideia criada durante um período de experimentação livre de guitarra acústica e voz. Perante uma “epifania”, ligou-se o computador e a respetiva *DAW (digital áudio workstation)* para se captar a guitarra, a parte vocal e a letra. Mais tarde, já registada a ideia, foi trabalhada uma sonoridade influenciada pela mistura entre *Bossa Nova, Samba e Soul*, protagonizada por artistas como *Seu Jorge*, nos álbuns “*América Brasil*” e “*Músicas para Churrasco, Vol. 1*”. Esta conexão foi materializada através da gravação de pandeireta (no dia 21 de janeiro, às 00h14) como base, complementar à adição de uma secção rítmica que embala o recetor numa dança vibrante. Esta celebração sonora é acompanhada por sintetizadores digitais, sendo utilizada uma emulação do *Clavinet* (do software *Analog Lab*), instrumento de teclas popularizado por artistas como *Stevie Wonder*, destacado como uma das fortes

referências para esta criação, derivado do ritmo de temas como “*Superstition*” e “*Isn’t She Lovely*”.

Após uma base rítmica já montada, deu-se a adição de alguns elementos melódicos que pudessem complementar esta base. Durante o período de exploração sonora, surgiu a vontade de fusão entre o universo já criado e uma estética protagonizada pela nova influência musical nesta canção, o conjunto *Buena Vista Social Club*.

Referente à música cubana/latina, esta inspiração suscitou o repensamento do ritmo e dos elementos que o sustentam, bem como a vontade de adição de linhas melódicas de trompete, inicialmente registadas em linguagem MIDI, com um som sintetizado.

Finalizando a primeira fase de criação desta música, revela-se uma primeira ideia de estrutura, com uma introdução espacializada com reverberação, num jogo entre guitarra e voz, que faz referência à melodia cantada no refrão e antecipa a explosão rítmica e harmónica do mesmo. Depois disso, surge um verso, seguido pelo segundo refrão e secção final.

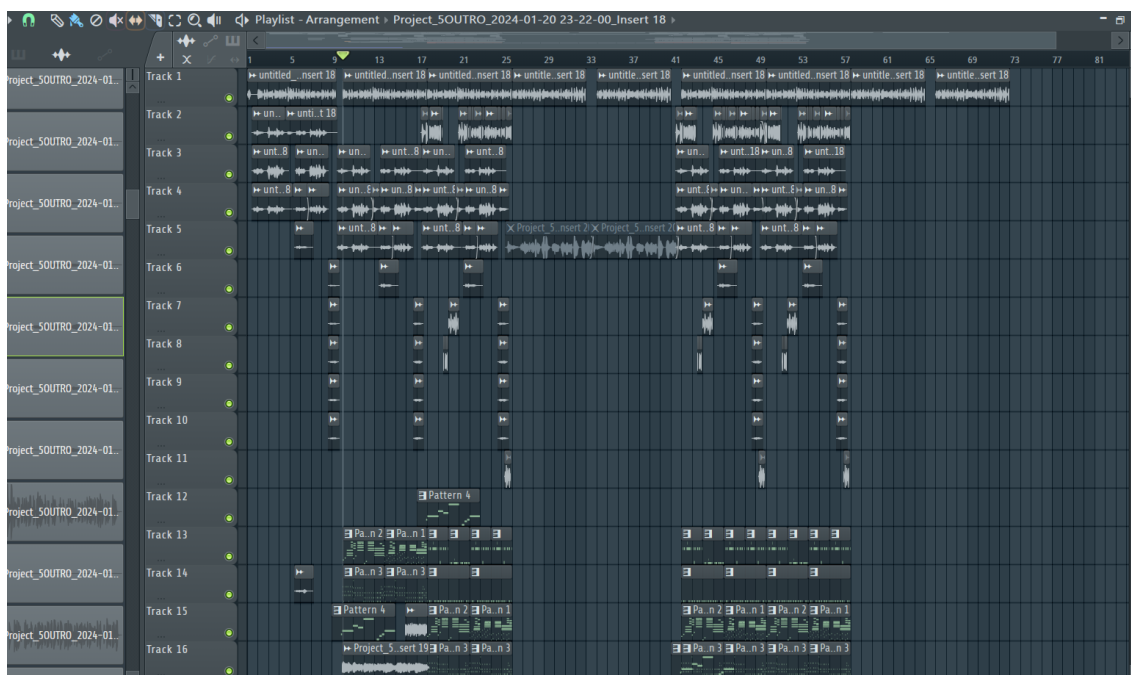


Figura 35. MÃE - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

A segunda e última fase de produção deste projeto surge com a sessão de gravação de trompete no estúdio A, no dia 23 de janeiro. Neste dia a música ganha uma forma mais extensa, profunda, com um carácter tanto festivo como nostálgico, graças à colaboração com o trompetista João Ferreira. No período entre as 22h00 e a meia-noite, concebeu-se um momento de experimentação e gravação, onde ambas as entidades (eu, como produtor, João como instrumentista), sugeriram abordagens musicais em forma de frases melódicas para a introdução da música e refrão.

Com isto, repensou-se a estrutura, descartando o momento inicial processado com *reverb*, e optando por uma abordagem diferente. A voz e a guitarra dão início à música, num momento acústico, seguindo-se o primeiro refrão, ainda sem marcação de tempo, presenciando somente alguns elementos rítmicos com o intuito de contextualização da repetição seguinte, já com a explosão total. De seguida, chega-nos o primeiro verso, já com uma base rítmica consolidada. O segundo refrão surge como repetição do primeiro momento, com alguns apontamentos rítmicos que lhe atribuem um carácter refrescante à escuta já embalada no contexto musical desenvolvido.

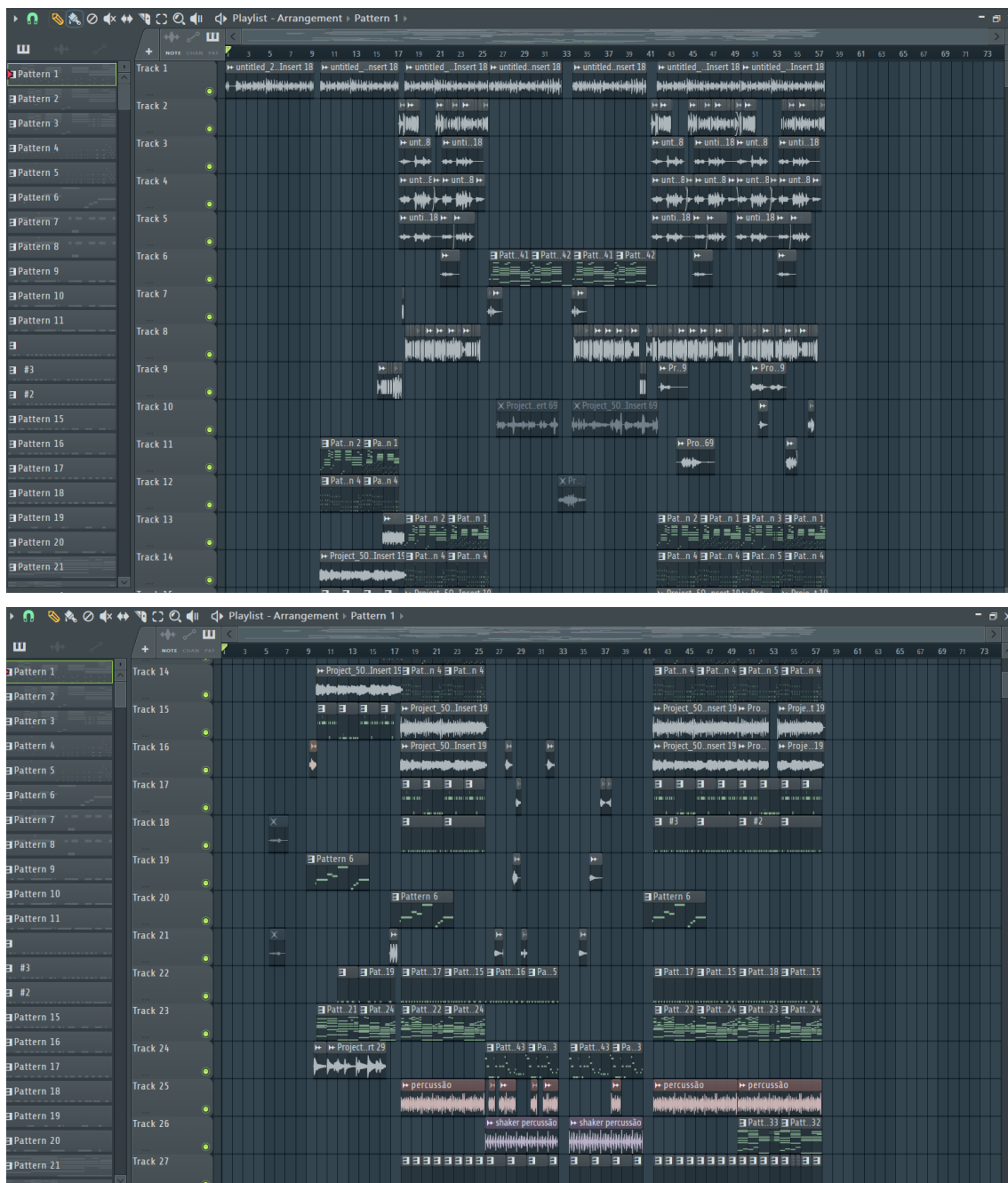


Figura 36. MÃE - Print screens da fase 2 final de produção no software FLStudio

Esta fase de existência desenvolve-se em diversos momentos de adição, no dia 31 de janeiro, no *quarto*, de piano digital, no dia 23 de abril, da secção vocal associada à introdução e ao verso posterior ao primeiro refrão. No dia 15 de maio, numa sessão de produção efetuada no espaço referente ao *estúdio caseiro*, é assumida a última grande mudança nesta criação, referente à sua estrutura, terminando-a no final do segundo refrão.

Em conclusão, a penúltima música do álbum reflete uma carta aberta para a figura materna, pintando a exploração de um universo sonoro acústico relacionada com as referências descritas ao longo deste capítulo. Com isto, “*MÃE*”, para além de simbolizar uma vertente relacional de elevada importância no desenvolvimento não só artístico como pessoal, representa uma “bolha sonora” presente no conceito associado a este álbum, que vai chegando ao seu final. Esta criação desvia o carácter romântico definido ao longo dos outros momentos, onde a perspetiva relacional retratada se refere à paixão amorosa, elevando-o para um domínio de maior profundidade, relativo à pessoa que deu à luz a vida que se conhece e se traduz em música.

## 6.11 YOUR EYES

Conclui-se este projeto com 5 minutos e 28 segundos de uma composição que simboliza a reflexão pessoal sobre a totalidade do universo de relações interpessoais explorado ao longo do álbum. “**YOUR EYES**”, complementar ao domínio pessoal, esta criação é embalada pela exploração de uma atmosfera própria, estando associada a trabalhos de artistas como *Sade*, *Brent Fayaz*, *Kanye West*, todos eles combinados internamente, juntando uma interpretação própria a todo o processo de criação. Esta intersubjetividade merece ser trabalhada ao longo deste documento pela sua constante referenciação, as indeterminadas influências sonoras ao longo do tempo, que me fizeram chegar a um objeto sonoro que trato por meu, mas resulta de uma soma interna constante. Afastando-me, por enquanto, dessa temática, esta criação é um resultado de uma fusão entre o mundo acústico do *Soul*, por exemplo, no álbum de *Sade*, *Love*, com a performance de um coro secundário à voz principal, presente na corrente estilística de artistas R&B como *Destiny Child*, *Michael Jackson*, *Brent Fayaz*, culminando numa mistura entre Rock espacializado e psicadélico, que pinta uma paisagem sonora de flutuação de espírito, influenciado pelo álbum *Dark Side of The Moon*, de *Pink Floyd*, com a pintura retratada por *Kanye West*, em *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, e *Mike Dean*, no tema *90210*, do artista *Travis Scott*. O final deste tema reflete uma grandeza sonora influenciada pelo *Gospel*, numa interpretação pessoal deste género, pretendendo elevar a alma do recetor para um patamar, permanecendo lá enquanto digere tudo aquilo que se passou até ao momento final do álbum.

Esta música reflete uma obra musical inteira, expõe a alma do criador na sua própria criação, criando uma peça que se transforma com o passar do tempo. A metamorfose simboliza o álbum, um objeto sonoro que altera a sua forma enquanto é ouvido, passando pelos diversos universos sonoros prometidos no seu conceito.

“YOUR EYES” nasce no dia 22 de dezembro, com a performance conjunta da guitarra e voz, simbolizando a serenidade do olhar com quem se depara, misturado com o desenvolvimento da relação, englobando as demais distâncias e oscilações emocionais que, com o tempo, se ampliaram. Com isto, desde 22 de dezembro até 10 de janeiro, a canção constitui-se por uma introdução que combina guitarra acústica e voz, simbolizando a estrutura inicial que consistia num momento de introdução, com um breve solo de guitarra por cima de uma base de acordes, gravada no dia 22, seguido do primeiro verso, refrão e um momento musical final, nascido no dia 25 de dezembro. A secção final começa com um verso de resposta ao refrão, uma atmosfera mais preenchida, pintada com frases melódicas por parte de sintetizadores digitais, simbolizando a construção sonora para um solo de guitarra, no compasso 34, com uma base instrumental influenciada pelo *Rock* de *Pink Floyd*.



Figura 37. YOUR EYES - Print screen da fase 1 de produção no software FLStudio

O dia 10 de janeiro introduz uma nova secção de desenvolvimento musical, marcada pela gravação de piano e modificação da estrutura. Começando com um excerto de ruído de vinil, misturado com o resultado da sessão de gravação anteriormente mencionada, “YOUR EYES” ganha uma proporção maior na sua duração e um carácter mais íntimo, introspetivo. Relativamente à sua estrutura, é criado um segundo verso,

replicando o segundo refrão no seu final, somente depois nascendo a última secção, mencionada no parágrafo anterior.

Relativamente ao momento musical marcado pelo solo de guitarra, toma-se a decisão de aumentar a duração do solo de guitarra, adiando o momento de explosão motivado pela sua combinação com uma base harmónica constituída por guitarra elétrica, baixo elétrico, pianos sintetizados, e uma voz longínqua, para o compasso 65. Esta decisão fez com que a música pudesse “respirar”, deixando o recetor sozinho com a guitarra elétrica, num palco onde ambos podiam brilhar. Esta interação conta com a soma dos elementos referidos anteriormente, terminando aí a música.

A segunda fase de produção dura desde o dia 10 de janeiro até ao dia 16 de janeiro. Ao longo desta fase, com a escuta contínua desta canção, a abordagem solista da guitarra na secção onde fica “sozinha” foi modificada com o objetivo de lhe atribuir uma pequena base sonora, combatendo o risco do espaço se tornar vazio. Com isto, ao longo destes 6 dias, tanto no *quarto* como no *estúdio caseiro*, foram gravadas ideias para, mais tarde, serem replicadas numa sessão de gravação no *Estúdio A*.



Figura 38. YOUR EYES - Print screen da fase 2 de produção no software FLStudio

De 16 de janeiro a 19 de fevereiro marcou-se a última fase de produção relativa a esta música, passando pela gravação de elementos como base harmónica do solo de guitarra, escrita e performance vocal do segundo verso, e extensão da secção final da música.

O primeiro momento desta fase marca-se na sessão de gravação no *Estúdio A*, com o propósito de gravar uma base de piano para o solo de guitarra, no dia 16 de janeiro. Ao longo desta sessão, como já referido, foram gravadas linhas melódicas de

acompanhamento à introdução da música e, mais tarde, recriados os padrões de piano criados digitalmente na fase anterior.

Com o passar do tempo, em período de reflexão associado à escuta desta criação, cultivou-se uma certa distância face à base harmónica gravada no dia 16, solucionando esta problemática, no dia 31 de janeiro, no *quarto*, com a substituição do som de piano acústico por algo sintetizado, mais fácil de manipular e controlar sonoramente.

Com estas adições nasce uma secção final, somente instrumental, pintada pela fusão musical do *Rock* assumido anteriormente, com a especialização de guitarras e vozes processadas com *reverb*, terminando a música com um momento de grandeza sonora e espiritual, influenciada pelo *Gospel* e estética de produção de artistas já referidos anteriormente neste capítulo.

Ainda durante esta fase, conclui-se a conceção vocal do segundo verso, criando ligação entre o primeiro e o segundo refrão.





Figura 39. YOUR EYES - Print screens da última fase de produção no software FLStudio

Termina o processo de criação de “YOUR EYES”, nunca excluindo a sua escuta ao longo do tempo para possíveis alterações, consideradas mínimas. Não se revelando necessário nenhum tipo de mudança, marca-se o dia 19 de fevereiro como conclusão desta canção. Décima primeira música, encerra um álbum marcado por um conjunto de introspeções, exploração de dicotomias em relações interpessoais, reflexões sobre vários estados de existência, festa, dança, melancolia, felicidade, momentos de loucura, serenidade, entre tantas temáticas.

Ao mesmo tempo, desenvolve-se um conceito de exploração sonora vasto, com diversas influências sonoras simbólicas para o processo de produção de cada música, peso esse que merece ser abordado no âmbito do estudo do processo criativo, da ideia de expressão, autor, pensado ao longo da criação deste álbum.

## 7. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIATIVIDADE E A EXPRESSIVIDADE

### 7.1 Considerações gerais

Perante a abordagem relativa ao processo criativo concreto deste álbum musical, importa enquadrar esta prática numa discussão teórica que reflita o objetivo do projeto de investigação.

A ideia que engloba a existência de um criador, a produção de objetos artísticos, mais concretamente um álbum conceptual, pensamentos, ideias, a natureza deste produto, do método que o concebe, e a fonte de onde todos estes conceitos aparecem representa a abordagem ao tópico da Criatividade. Este tópico foi desenvolvido com o recurso a

documentação bibliográfica, com um leque de autores que alimentou a procura por uma definição mais aprimorada deste conceito, com a profundidade suficiente para se retirarem conclusões relativamente ao meu processo criativo, descrito ao longo do documento.

Relativamente à maneira como se manifestam as ideias e emoções, traduzidas em música, ao desenvolvimento de experiências sonoras e emocionais no decorrer do processo criativo, influenciando decisões e pintando os demais objetivos, o meu processo criativo necessita não só de uma abordagem ao mecanismo da criatividade, da criação, contextualização do aparecimento de ideias perante um universo, mas também merece especial atenção o campo da expressão, da maneira como um objeto sonoro consegue, ou não, transmitir um domínio conceptual extra-musical, que vá para além da forma, estrutura e colocação de elementos sonoros.

A abordagem relativa à expressão de sentimentos na música constitui uma problemática explorada por diversos autores, dando plataforma a discussões entre diferentes perspetivas relativamente ao papel da música no domínio da interação entre o seu recetor e criador. Este contraste está presente no questionamento da música como portadora de conteúdo que ultrapassa a sua existência objetiva, problematizando aquilo que, como recetores, nos desperta sensações de satisfação, prazer, entre muitas outras. Perante esta discussão, torna-se importante sublinhar que estas temáticas aparecem no campo do enquadramento teórico de uma prática extensiva de criação de um álbum. Por esse motivo, os termos da **criatividade** e da **expressão** serão explorados e, posteriormente, conectados ao restante projeto.

Tanto a criatividade como a expressão de ideias/emoções revelam um papel importante nesta investigação, pela abrangência da sua influência no comportamento humano. A criatividade, um tema historicamente denso, com diversas perspetivas associadas a cada época, reflete o campo da criação, do aparecimento e tratamento de ideias através da utilização de ferramentas que facilitem esta comunicação. O domínio da expressão de ideias está fortemente ligado ao contacto do artista com o seu objeto sonoro e, posteriormente, à maneira como o público o recebe, vivencia e comunica emocionalmente com ele.

Ao longo deste trabalho, com a referência do método de conceção de cada música, e na descrição das mesmas, é utilizado o termo “experiências emocionais” para retratar acontecimentos internos/pessoais no decorrer deste processo criativo. Esta expressão/domínio poderá ser revisto tanto na definição que Cook (2018) nos oferece relativamente aos momentos de ultrapassagem (*breakthrough moments*) no campo colaborativo da criação musical, referente ao momento de superação de determinadas barreiras criativas após episódios de frustração e conflito pessoal entre membros de

uma banda, como também poderá estar associado à noção de Robinson & Hatten (2012), no campo das emoções na música, associada a uma história criada numa determinada obra musical, à qual o recetor (seguindo a teoria de *persona*) associa uma personagem criada numa realidade psicológica, representativa de uma experiência. De modo a esclarecer, a primeira definição será indicada para casos cuja experiência emocional simbolizou a frustração relativa às componentes objetivas do processo de criação, mais especificamente a estruturação de horários, momentos de maior ou menor produtividade, etc. Relativamente à segunda descrição, esta revela uma associação ao domínio expressivo das músicas, as histórias que contêm, os sentimentos que representam. A distinção entre perspetivas, então, reflete-se nos diferentes capítulos da tese, atribuindo as caracterizações relativas ao tema em questão.

Em conclusão, de modo a começar o enquadramento específico, a vontade de exploração deste assunto prende-se com a exploração da mente criativa, da “alma” que “dá luz” a um produto, seja ele musical, literário, visual, etc.. Trata-se de um fenómeno presente, como o termo indica, no processo criativo, abordando o espaço conceptual onde uma ideia nasce. A criatividade é um dos fatores mais importantes na moldagem da experiência humana (Paul & Kaufman, 2014) e, por isso, o seu estudo é importante para a compreensão do artista, do criador e das soluções que apresentam. Mas o que é que isto significa? Primeiro de tudo, este estudo passa por saber distinguir o conceito que se vai explorar, de maneira a perceber como é que se sustenta, quais as diferenças dos termos que lhe são próximos, conectados, e, por vezes, confundidos. A partir daí, explorar quais são as diversas perspetivas de avaliação/descrição do mesmo, o que é que o torna distinto, e qual o seu “motor”. Por outro lado, seria impossível deixar de referir o universo da expressão emocional, uma vez que desde os primórdios da nossa civilização que se sublinha a ideia de que “a música possui uma conexão íntima com as emoções” (Robbinson e Hatten, 2012).

## 7.2 Criatividade

O conceito de Criatividade é descrito como a possibilidade de ser um atributo (de algo, ideias, pessoas, artefactos, etc.), determina a “capacidade (que um ser humano tem) de criar, inventar [...] qualidade de quem tem ideias originais, de quem é criativo” (Priberam, 2024).

Ora, a primeira definição suscita uma vasta gama de perguntas, entre elas: O que é que é um ato criativo, como é que se distingue de um ato não criativo? O que simboliza uma ideia/produto criativa/o, e quais os parâmetros para o avaliar? Qual a génese de um pensamento criativo? É uma característica humana?

A segunda definição pode induzir em erro, uma vez que põe em jogo os conceitos de originalidade e criatividade que, apesar de parecidos, não são iguais. Estes pontos abordam um conjunto de questões que se prendem com aquilo que é a definição de algo abstrato, vasto, porque implica um conhecimento e uma “quase” resposta sobre a aleatoriedade dos acontecimentos, e, como é que a existência humana consegue beneficiar desse fenómeno, dando lugar a génios criativos que resolveram problemáticas importantes em diversos campos científicos e artísticos de que fizeram parte.

A ideia da procura de um conceito definido e justificado para a criatividade, além de colidir com o quadro da ideia de originalidade, explora um certo conflito e uma necessidade de entendimento (contextual) de teorias que aparecem mais cedo na história, como a ideia teológica de Deus como Único Criador e a ideia de Génio como (uma entidade humana) aquele que através da inata disposição do ânimo (algo inerente a si), a natureza “utiliza” como meio para dar regra à arte (Kant).

### 7.2.1. Criatividade vs Originalidade

O conceito de criatividade e originalidade aparecem ligados, no sentido em que ambos abordam um campo conceptual bastante idêntico, o da criação, dos produtos finais e do artístico/inovador.

A principal diferença entre estes dois termos reside no domínio em que são atributos. Enquanto a criatividade refere um atributo de processos mentais, a originalidade é um atributo do produto/resultado do processo mental (Nanay, 2014). Para além disto, originalidade é o contrário de derivativo, ou seja, algo é original se não derivar de nada que já exista, não atribuindo assim qualquer tipo de informação sobre o processo necessário para o resultado. É algo objetivo, possível de se constatar de maneira rápida. Já a Criatividade, presa ao processo mental/criativo, associada a este projeto de investigação, não implica, necessariamente, originalidade, uma vez que algo pode ser original e produto de um método não criativo/mecânico (Nanay, 2014). Não é possível “observar-se”, sendo relativo ao processo mental. A explicação de um método criativo não pressupõe uma garantia de que foi original (Nanay, 2014).

A distinção entre estes dois termos faz parte de um processo de tentativa de descoberta sobre qual é o atributo da criatividade. Ou seja, definindo a criatividade como um atributo relativo a atos, artefactos, processos mentais, ideias ou pessoas, conseguimos perceber em que dimensões ela é “explicável” e, a partir daí, desenvolver a distância entre os dois conceitos em questão.

Este pequeno debate pretende elucidar a escolha de um termo mais apropriado para a descrição do meu processo criativo, propondo-se um estudo do processo criativo, não

uma tentativa de individualização do seu produto, tomando-o como original perante um universo de álbuns já existentes.

### 7.2.2. Criatividade e processo criativo

Uma das muitas definições de criatividade, como vimos anteriormente, consegue dizer-nos em que contexto é que esta aparece, ao que é que está relacionada e como é que se distingue do conceito vizinho, originalidade.

Torna-se, então, necessário perceber o que distingue um processo criativo. *Nanay* (2014) apresenta-nos dois tipos de abordagens para a definição de um conceito tão vasto como este. A primeira incide na definição da criatividade como uma característica funcional/mecânica que afirma que os processos criativos se distinguem pela transformação do espaço conceptual do indivíduo, só eles representam um processo mental pautado pela bissociação, referente à capacidade mental de considerar simultaneamente dois quadros de pensamento distintos e conectá-los de maneira criativa (Koestler afirma que a criatividade muitas vezes envolve a fusão de dois domínios cognitivos previamente não relacionados), resultando numa “ideia inovadora” (Miller & Koestler, 1964 e Nany, 2014, cita Novitz, 1999). Esta crença na existência de uma fórmula para a criatividade resultou no desenvolvimento de testes por parte de Guilford & Razik (Briskman 2008) e outras instituições que procuravam traços de personalidade que pudessem distinguir pessoas não criativas de pessoas criativas. Esta última estratégia implicaria, então, que um termo intrínseco ao processo mental de um indivíduo fosse julgado através de características psicológicas, independente de trabalhos/produto criativo.

Constituindo a primeira fragilidade à abordagem mecânica do termo criatividade, Briskman (1980) afirma que considerar-se uma pessoa criativa com base em características psicológicas constitui uma falácia *post hoc*, ou seja, esta teoria afirma que por uma pessoa cumprir com os requisitos de um teste de personalidade, os objetos que produz são criativos. Para além disso, o aspeto crucial no estudo da Criatividade é a procura pela sua possibilidade, sendo que se estudarmos e possivelmente encontrarmos as condições necessárias, estaríamos a “explicar demasiado” (Briskman, 1980) e a formular um domínio historicamente associado à aleatoriedade.

A ideia de existência de uma teoria exata para a criatividade vai contra as definições de novidade, uma vez que qualquer “descoberta” num campo científico, na presença de uma teoria que a explicasse, implicaria que qualquer pessoa, tendo em posse as condições apresentas nessa teoria, podia chegar à mesma resolução. Este tipo de abordagens implica, então, uma análise “binária” e objetiva do cérebro, com uma resposta frágil no sentido em que se procura conceber um processo ideal/único para a

existência de criatividade. A rapidez com que se dão as epifanias, o caráter de aleatoriedade no seu aparecimento e a associação da intervenção divina (Íon de Platão; definição “Romântica” da Criatividade, Blackburn 2014) ou do subconsciente (em Freud, quando aborda o tema sublime, do surgimento da criatividade na canalização dos impulsos derivados do instinto humano para a produção artística) no processo criativo (Nany 2014) faz com que se fragilize a aplicação de uma teoria que trate a criatividade como algo somente psicológico/mecânico.

Perante este argumento, Nanay afirma que o que é distintivo entre processos criativos tem um certo peso psicológico, mas não deve ser algo somente mecânico. Segundo este, a aplicação de uma teoria que simplifique o termo da criatividade a um mecanismo comportamental humano, uma simples reação cognitiva, faz com que toda a fenomenologia da criatividade seja caracterizada como algo “computacional”.

A solução para este problema está em olharmos para a distinção de um processo mental criativo através da maneira como o experienciamos. Isto não faz com que a criatividade se torne completamente milagrosa, somente alcançável através da intervenção divina, como acreditava a antiga civilização grega (Blackburn, 2014). Existe, de facto, uma cadeia de explosões/relações neuronais que servem de base para estes processos e etapas mentais envolvidas no processo de *insight*, definido pelas 4 etapas distintas de preparação mental, incubação do problema, iluminação e confirmação (Blackburn, 2014).

Nanay propõe uma abordagem à criatividade complementando o aspeto psicológico mencionado na teoria mecânica do processo com o campo da experiência. A abrangência desta estratégia é suficiente para se distinguir o que é um processo criativo de não criativo. A ideia de criatividade é, então, explicada com recurso a dois momentos. Tempo 1, o indivíduo considerou um número de possibilidades para resolver um problema e, mais tarde (Tempo 1'), descobre uma nova possibilidade, experienciando-a como nova em relação às restantes todas que existiam. Amplifica-se a definição de transformação do espaço conceptual para uma dimensão de experiência, de contacto e contexto, uma vez que para se verificar a criatividade de um produto/indivíduo é necessária uma “pré-avaliação dos produtos científicos/artísticos anteriores a si” (Briskman, 1980). Conjugado a esta “verificação”, a distinção entre um processo criativo e um não criativo, está assente na maneira como é experienciado. O primeiro representa um processo mental (próprio) que, por transformar o espaço conceptual da pessoa que o sente, é “novo”, podendo ser caracterizado por um pensamento pautado pela bissociação, onde se ligam padrões/quadros de pensamento diferentes e se dá uma explosão neuronal em cadeia que simboliza um processo criativo. A criatividade não

está presa à ideia de originalidade porque não implica chegar a algo “novo”, mas sim a experiência (verificada) deste método/processo mental como nunca possível até então.

### 7.2.3. Distinção do processo criativo no projeto de investigação

#### **Processo Criativo**

Conforme exposto anteriormente, foi definido um processo criativo como algo experienciado como novo, diferente de uma cópia/repetição mecânica de ações. Esta distinção ainda não contempla aquilo que é necessário para definirmos algo como criativo (note-se que não defino uma fórmula para a criatividade, mas sim processo criativo). Para além de se considerar um método “novo”, é necessário ter em conta os “produtos intermediários” que servem de ferramenta ao longo do tempo, ou seja, o contexto em que se encontra o agente (e não só o seu estado psicológico). Briskman cita Einstein ao definir o tempo de procura como “anos de ansiedade” na “escuridão”, isto indicia que o processo criativo é iluminador, novo. O fator da novidade, não é, por si só, justificável, uma vez que a ideia, para ser considerada como criativa, tem de ser avaliada como positiva/ com um bom propósito para o campo em que surge (Briskman, 1980).

Um processo criativo representa uma novidade (relativa ao contexto em que aparece) e uma solução de um problema (interligado temporalmente a uma corrente específica) que não era, até então, solucionável com o conhecimento relativo ao contexto de que fazia parte. Neste projeto, é possível identificar-se a criatividade no processo de conceção deste álbum porque, através de um contexto caracterizado por múltiplos impasses, foram sendo definidas estratégias para ultrapassar determinadas barreiras, sejam estas motivadas pela maneira como a música “ainda não estava pronta”, pelo cansaço associado à rotina, ou pela vontade de aprofundar uma determinada sonoridade, estilo, etc.

Um processo criativo entra em conflito com um determinado problema manipulando e oferecendo uma evolução em formas de mudança avaliadas como positivas com base nos critérios avaliativos do seu campo conceptual. A avaliação destas etapas progressivas terá de ser verificada através do resultado que apresentam, neste caso, no objeto sonoro final deste projeto de investigação.

Algo criativo implica uma transcendência da tradição, evoluindo-a. As etapas onde se dá esta “ultrapassagem” podem ser diversas, podendo abordar diferentes níveis de criatividade (Cook, 2018; Briskman, 1980), mas é refutada qualquer teoria que a trate como um processo binário (Briskman, 1980). Esta transformação de epifanias em produtos (que transcendem o espaço conceptual do “problema” em que aparecem), da

imaginação ao processo criativo, é expansível de vários modos, não havendo, como já visto anteriormente, uma “receita” para a criatividade.

Um músico não é feito apenas das epifanias que lhe surgem, nem um pintor é feito apenas dos quadros com que sonha, a transcendência das suas ideias é uma junção do jogo entre os contextos de causalidade (a maneira como o universo nos apresenta coisas) e contexto da razão (a maneira como lidamos com o que nos é apresentado), segundo Coleridge, (Blackburn, 2014), sujeita a uma avaliação por parte do campo em que surgem (Briskman, 1980) e está fortemente ligada a uma vertente de preparação prática e influência exterior que “facilita”/torna possível a passagem destas ideias para a realidade. Quanto mais aprimorada for a técnica do “criador” melhor será a sua comunicação com o público (BlackBurn, 2014). Por outro lado, Blackburn afirma que a ideia de singularidade e protagonismo daquele que se classifica como criador sem influências é errada e apenas pretende mistificar a ideia de criatividade e de *insight*, as diferentes perspetivas com que lida ao longo da sua vida são determinantes para o trabalho que compõe. Este domínio da inexistência de influências e singularidade artística é também refutado neste projeto de investigação, uma vez que todos os objetos sonoros pertencentes ao álbum conceptual partem de uma base que, no momento inicial da sua conceção, absorveu uma vasta gama de trabalhos e correntes musicais diversas e, através da interpretação pessoal, deram vida às criações musicais.

Face ao exposto, podemos afirmar que a criatividade advém de um conjunto de fontes diversas, é pintada pela ideia de “novidade” e é relativa ao processo mental de fusão de quadros de pensamento opostos, chegando a uma espécie de “solução” criativa.

O conhecimento da ferramenta utilizada para a criação musical, referente a este projeto de investigação, torna mais rápido e eficaz o processo de transmissão de ideias. Este conhecimento é amplificado através da experimentação e consistência da prática, revelado na descrição dos meses de produção, consolidando a noção de que a criatividade, apesar de ter uma implicação forte no campo da aleatoriedade, não surge somente por meios divinos, romantizados ao longo da história como ideias que surgem “do nada”, sendo possível trabalhá-la através da constante prática criativa. A verdade é que, as ideias “que surgem do nada” acontecem a qualquer um (BlackBurn), aquele cujo trabalho providenciou uma maior facilidade de execução criativa vai conseguir extrair dessas epifanias soluções, ultrapassando impasses gerados ao longo do tempo.

### **Aplicação ao projeto de investigação**

No sentido da criação de um objeto sonoro, a criatividade pode manifestar-se de diversas maneiras, partindo do princípio que não engloba somente a resolução de problemáticas objetivas, mas suportando a afirmação de que um processo criativo é aquele que vai transformando o espaço conceptual. Blackburn problematiza a quantidade de intencionalidade associada à criatividade quando esta está tão associada a algo aleatório, de facto, tem razão nesse ponto, mas, seguindo a sua teoria, o talento, trabalho árduo, disciplina e determinação no alcance de um determinado objetivo não devem nunca ser abandonados quando abordamos um tópico tão vasto.

Com esta premissa, este projeto de investigação foi pautado por constantes mudanças, tanto a níveis de rotina, associada ao processo objetivo de criação, como a mudanças estruturais na ordem do álbum, e em cada música em específico, etc. Estes diversos momentos simbolizam uma constante adaptação às condições emocionais e de trabalho, optando, sempre, por ultrapassar determinados desafios, barreiras emocionais, numa espécie de colaboração interna entre um “eu” presente, em constante trabalho de produção musical e, do outro lado, o “eu” ouvinte, que, pelas suas influências absorvidas ao longo do momento de revisão documental e escuta de álbuns, foi problematizando determinados elementos.

Esta colaboração interna resulta em momentos de ultrapassagem, obtidos depois de longos períodos de experimentação (Cook, 2018). Apesar de associado à componente interpessoal, este conceito verificou-se na minha experiência a partir do momento em que se torna possível criticar aquilo que outrora foi o melhor que se conseguiu fazer. Neste sentido, a criatividade verifica-se em domínios associados à ultrapassagem de barreiras, na criação musical, na adaptação perante circunstâncias emocionais diversas, aos momentos de experimentação no início e no decorrer do processo, entre outros. Mais conclusões serão tiradas no último capítulo.

### **Colaboração criativa**

Ao longo deste trabalho foram tidas em consideração as diversas possibilidades de colaboração necessárias para o eficaz funcionamento do processo criativo, verificando-se diversas contribuições tanto a nível instrumental como vocal.

Ao abordar o termo bissociação numa das componentes que definem o processo criativo, é possível estabelecer-se uma ligação entre um método que conecta dois ou mais quadros de pensamento, e um processo criativo pautado pelo facto de ser único, transformador do agente onde surge. A Colaboração, de um modo geral, consiste nessa junção de entidades, combinando-as e produzindo algo.

Cada ser humano tem uma identidade específica, é isso que nos torna singulares. Referindo uma das afirmações presentes na introdução deste documento, Raymond

MacDonald define que todos temos uma identidade musical, derivada da noção de que, desde o início das nossas vidas, comunicamos e nos movemos através de música. A partir daí é possível considerar-se uma relação entre sons e linguagem, problematizando diversos debates sobre a possibilidade de expressão musical, abordados mais à frente. Toma-se a música como uma nova maneira de comunicação entre seres humanos. Esta arte facilita a partilha de emoções, intenções mesmo que a língua “falada” não seja mutualmente compreendida.

Com isto, através da improvisação em conjunto, encontram-se seres humanos de pontos distantes do mundo, cuja comunicação estimula “diferentes criatividades” (Cook, 2018). Ora, vendo a Criatividade como o processo mental experienciado como “novo”, presume-se que a colaboração, que advém do encontro de diversas identidades musicais, com ideias diferentes, seja proveitoso para o mesmo. Potencializa-se uma nova maneira de se “resolver” um problema, produzir um pensamento, uma música, etc. através do contacto entre diferentes perspetivas.

Neste projeto de investigação verificou-se a colaboração com os artistas *Mei Rose*, *Sanha* e instrumentistas como *Gonçalo Cabral* e *João Ferreira*. Apesar das demais diferenças entre cada experiência colaborativa, é possível identificar-se um padrão entre cada uma das instâncias.

Um dos primeiros exemplos que obtemos da proposta de definição de colaboração de Cook (2018) é o *songwriting* colaborativo, onde duas entidades se juntam para escrever uma canção. Neste caso podemos associar os exemplos de *Mei Rose* e *Sanha*. Quando se está a compor para a comercialização de um produto, existe uma noção de necessidade de previsão de receção de um público, implicando, assim, um conhecimento empírico vasto do campo de trabalho. Neste caso, a principal vontade na criação das músicas “*P28*” e “*I’m On It*” nunca passou por uma tentativa forçada de previsão do resultado comercial de cada canção. O processo criativo de cada música privilegiou a visão artística de ambos os cantores, partindo do pressuposto não obrigatório de que ambos fazem parte de um universo musical que, mesmo que idêntico em termos temporais e contextuais, lhes fornece uma singularidade que complementa a visão que tinham para as determinadas músicas.

A colaboração criativa surge como uma potencial junção entre diversos universos sonoros, consistindo no trabalho conjunto de duas ou mais entidades. Pode ter várias abordagens, o método *Nashville*, onde tudo acontece em tempo real (por exemplo o caso de Joe Bennet e Chris Turpin, Cook), o método de demarcação, onde tudo acontece de maneira assíncrona (como no caso Rodgers e Hammerstein, Cook). Neste caso, a colaboração foi uma junção destes dois métodos, começando por algo à

distância, com o envio de um esboço instrumental, avançando para o método de *Nashville*, nas respetivas datas de gravação.

Esta última “estratégia” de criação trouxe diversos benefícios, no sentido em que a canalização da liberdade criativa para este “encontro” simplifica e traz resoluções mais rápidas. A criatividade é exercitada neste jogo de pergunta-resposta e emerge através de uma interação social (Cook, 2018). Ao mesmo tempo, a junção de um momento inicial à distância, onde o artista pode relacionar-se com o instrumental, criando, no subconsciente, abordagens que gostaria de explorar, atribuiu uma base importantíssima para que, nos dias de gravação, pudesse haver períodos de experimentação eficazes e confortáveis para todas as entidades envolvidas.

Este método foi também aplicado para os demais instrumentistas que participaram neste álbum. Associado à terceira da descrição da colaboração criativa de *Ruth Finnegan*, aborda a composição musical em conjunto, com um importante processo colaborativo na composição de uma obra. Cook retrata este estágio referindo um caso, onde numa banda de, por exemplo 4 elementos, o guitarrista tem uma ideia de frase musical e, em coletivo, vai-se construindo uma canção há volta desta “provocação inicial”. Associado a este projeto, eu, como produtor e entidade inicial, lancei uma provocação em forma de instrumental, mais tarde assumida por *Mei, Sanha, João e Gonçalo*, cada um nas diferentes músicas. Não há uma ideia de “direção individual” (Finnegan, 2013), todo o conjunto trabalha para que se crie o próprio som (“Gary e Tony escrevem a letra, o estilo musical do baterista é completamente diferente, então a sua contribuição é igualmente original na criação”, cita Finnegan num caso de estudo). Este tipo de criação (denominado *prior composition through practice*) é pintado como uma negociação social e musical (Cook, 2018), uma vez que no domínio conceptual da criação, presencia-se uma troca de sugestões que, no final, fornecem à criação um caráter de pertença igual a cada um dos membros. Esta etapa acusada por *Finnegan* faz entender que o processo composicional passa por um jogo de ideias, um cruzamento de perspetivas que formam um produto.

Em conclusão, a colaboração criativa serve como um dos motores para o impacto da criatividade no processo criativo deste álbum, não só pelas contribuições simbolizadas pelas relações interpessoais e trocas de ideias com cada artista e instrumentista nas músicas em que aparecem, como, indo um pouco mais longe, pela intersubjetividade presente na absorção das demais influências estilísticas de cada música. Esta última temática representa uma das fundações da ideia de um autor, que não se denomina somente pelo nome que dá à música, e não possui somente uma função de singularidade no seu percurso musical.

A criatividade simboliza um somatório entre tudo aquilo que foi abordado neste capítulo, e representa um conceito vasto, com infinitos domínios de existência.

## 7.3 Expressão

### 7.3.1. O criador e a expressão

Desde os primórdios da nossa civilização que se assume uma relação profunda entre a música e o campo das emoções (Robinson & Hatten, 2012), simbolizando-a como uma das formas mais antigas e universais de expressão artística. Para além de ser um meio de contacto entre o criador e o recetor, transcende barreiras expressivas, colocadas à linguagem como todos a conhecemos. Esta premissa faz-nos questionar o poder linguístico que a música possui, interrogando-nos da possibilidade de lhe atribuir a característica de linguagem. “A música é a arte de pensar em (e com) tons” (*Supičić, 1971*) que, ao contrário da linguagem, não pretende derrotar um conceito atribuindo-lhe um significado objetivo, presumindo, então, que estamos perante uma categoria de semântica diferente da que conhecemos. Esta dimensão coloca a música num patamar de contacto com o ser humano diferente da linguagem, não retirando a sua característica semântica, mas assumindo, sim, que o *papel da música* não consiste na caracterização universal e definida de expressões e caracterizações (*Supičić, 1971*), discutida mais à frente.

Esta arte contribui como forma de expressão de sentimentos e ideias através de melodias que simbolizam gestos (Beardsley, 1965) distintos de uma nota só, mas que dependem desse conjunto para existir. Estes mecanismos de criação, os elementos sonoros, a estrutura de uma música, o trabalho global permite ao recetor contactar com um espaço conceptual criado pelo artista, onde o consegue rever, projetar emoções em dimensões diversas (*persona*), criando uma relação sentimental explicada em diversos níveis.

Com estas diversas dimensões, surge a terminologia indicada para o estudo deste trabalho, a Expressão. Por expressão refiro-me à maneira como artisticamente se traduzem determinados estados de espírito e sentimentos em música, tanto do lado do criador, como do lado onde se verifica esta troca de perspetivas. Este aspeto, como referido anteriormente, pode levantar algumas problemáticas, incluindo a possibilidade de a música conter, em si, elementos que ultrapassem estrutura e forma, abordado mais à frente.

Em suma, a expressividade na música prende-se com vários aspetos, a maneira como o artista projeta as suas vivências em formato sonoro, como é que o público reage a isso, tomando em conta a presença constante de diversos contextos culturais onde

aparece (formatados inevitavelmente por regras históricas, construídas com a evolução de civilizações), o papel da relação entre o criador e o recetor, e as características subjetivas que dominam todo o campo de estudo à volta desta questão.

Quando se fala sobre a expressão de emoções, importa perceber o campo temático onde pisamos, uma vez que, para além da noção derivada do senso comum, ao conseguirmos definir o objeto de estudo, aperfeiçoamos a direção das nossas conclusões. A definição de emoções parte de um princípio geral de avaliação do ambiente onde determinado indivíduo se encontra. Essa avaliação traz consequências no seu modo de estar, simbolizando emoções como resultado deste encontro com o meio. Para além disso, as emoções ultrapassam a sua natureza avaliativa, englobando o domínio da preparação corporal posterior à sua contextualização, referente ao “comportamento que prepara seres humanos (...) para lidar com determinado tipo de encontro marcado pela adaptação” (*Robinson & Hatten, 2012*). Esta natureza é simbolizada pelo instinto natural de cada espécie e, mais tarde, com a evolução da convivência num domínio social, as emoções passam a existir num novo domínio relativo à expressão de um determinado estado de espírito.

A problematização da definição do elemento que faz com que uma emoção seja, de facto, uma emoção, prende-se a duas perspetivas, a emoção como despertar de uma série de ações, defendido por *Paul Ekman*, ou como resposta ao efeito de determinadas ações, defendido por *Antonio Damasio* e *James Laird*, este último afirmando que “as emoções não são forças que produzem ações; representam, sim, uma resposta do efeito delas”, apresentando estudos empíricos sobre como é que, por exemplo, a manipulação da postura pode alterar o aspeto emocional da receção de determinada informação. Posto isto, surge, então, o quarto aspeto existencial do processo emocional, relativo à avaliação mais pormenorizada de uma situação, e a maneira como o ser humano atua perante isso.

Em suma, “as emoções não consistem somente em julgamentos, mudanças psicológicas, comportamentos, nem sentimentos derivados da sua alteração” (*Robinson & Hatten, 2012*), representam, sim, um processo derivado da soma entre todas estas componentes. Simbolizam, então, uma avaliação emotiva de um determinado contexto, a resposta corporal derivada dessa apreciação, que pode ser representada por mudanças de postura e tendência a executar determinadas ações, comportamentos esses que podem alertar o indivíduo para determinado estado emocional.

Perante uma breve explicação do campo das emoções, a colocação da música como forma de expressão é problematizada por diversos teóricos, tentando perceber se é possível verificar-se conteúdo exterior à forma musical que torne capaz a receção emocional de uma determinada obra.

Ao longo do processo criativo, verifica-se que cada música constituinte do álbum conceptual simboliza uma pintura de um determinado estado de espírito, espaço conceptual, simbolizado por relações interpessoais, as suas consequências, os desejos e as conclusões emocionais retiradas ao longo do tempo. Um dos objetivos deste processo criativo esteve preso à tradução, em som, dessas experiências, construindo o conceito deste álbum à volta disso. Esta vontade acorda a problematização da expressão e significado na música, contando com diversas perspetivas relacionadas às milhares de possibilidades de receção de um objeto sonoro. Os próximos discutem várias abordagens, relativas a teorias sobre a possibilidade do conteúdo extramusical, a música como possível “linguagem”, e ao enquadramento desta temática no projeto de investigação.

### 7.3.2. Formalista vs “expressionista”

Numa discussão entre a essência de um objeto sonoro deparamo-nos com perspetivas diferentes quanto ao conteúdo expressivo da música. Esta problematização suscita duas abordagens, um debate entre perspetivas formalistas e “expressionistas”.

A primeira, define a diferença entre a emoção e a expressão de emoção, no sentido em que um artista pode não estar triste, e compor uma composição triste, desafiando assim a genuinidade da expressão de emoções através da música, (*Robinson & Hatten, 2012* cita *Kivy, 1989*). Neste sentido, uma obra não contém, em si, a emoção triste, podendo, à mesma, suscitá-la no indivíduo recetor. Esta abordagem indica-nos que, quando se diz que uma obra musical é expressiva, fala-se sobre a superfície estética da sua composição, descartando, assim, a possibilidade de existência de conteúdo exterior à música enquanto forma e estrutura. A felicidade e tristeza, neste domínio, são características emocionais “não genuínas”, experienciadas pela semelhança entre o comportamento humano e o “andamento” de uma obra. O indivíduo defensor da vertente formalista acredita que o motor para a expressividade musical é encontrado na semelhança entre o desenrolar dinâmico de estrutura de uma obra e a maneira como o ser humano se comporta quando expressa determinada emoção (*Supičić, 1971, Robinson & Hatten, 2012*). Para além disso, esta vertente teórica contesta a ideia de necessidade de conhecimento do contexto, do autor, para que a obra “se explique”, retirando a noção clássica de individualidade e protagonismo do “artista”, tornando o seu trabalho autossuficiente.

Este domínio conceptual retrata a forma e a estrutura da música como os únicos conteúdos da música, não excluindo a possibilidade de fazer com que o seu recetor sinta emoções, mas reforça que estas são apenas sentidas como resultado das anteriores, não constituindo algo interior à música. A perceção de uma determinada

emoção é conquistada pela maneira como o compositor de determinada obra desenhou a sua estrutura, levando a que a sua semelhança com a maneira como o ser humano se expressa seja o ponto fundamental para a sua essência.

Em suma, a visão formalista retrata a impossibilidade de existência de conteúdo extramusical numa obra, relativo aos múltiplos universos de existência, colocando na forma e estrutura o único verdadeiro conteúdo da música (*Supičić, 1971*). Esta assunção de que música “é só música” é reforçada pelo princípio de autossuficiência de uma obra, atribuindo importância total à forma, muitas vezes reforçado pelo fracasso em estabelecer a conexão emocional, dificuldade associada à rigidez do contexto de educação, aprendizagem, etc.

Em oposição, e abordando uma perspectiva histórica, quando, na Alemanha, se começa a desenvolver a percepção romântica da música como uma linguagem “superior” que refletia as profundezas da natureza humana, ganha-se uma noção diferente associada ao consumo de um objeto sonoro com diferentes pontos de foco, surgindo assim a difusão da teoria “expressionista”. Esta corrente vive em constante debate com o formalismo, na medida em que, ainda nos dias que correm, se recorre à última para explicar determinados trajetos e “inovações” musicais como, por exemplo, o dodecafonismo. *Gehring (1903)* apesar de se associar à teoria formalista, aborda esta dicotomia definindo o campo formalista como aquele cuja música é “nada mais do que um padrão de acordes bem tocado”, enquanto o expressionismo defende que a música, tal como a poesia e as *artes belas*, contém, para além do seu aspeto puramente estrutural, conteúdo significativo, do qual depende para existir e se elevar enquanto arte. *Robinson & Hatten (2012, p81)* citando *Cone (1974)* definem que a música tem um “potencial de expressão”.

A corrente expressionista, baseada no facto de que a música prevê em si conteúdo extramusical, desenvolve-se com recurso à teoria associada à criação de uma *persona* (*Cochrane, 2010; Robinson & Hatten, 2012*). Esta abordagem é baseada na ideia de que quando escutamos e sentimos emoção na música criamos, psicologicamente, uma pessoa/entidade a quem esse sentimento pertence. Desta maneira, a compreensão da expressão musical é facilitada. Esta teoria, para além de justificar as suas conclusões na característica psicológica inerente a cada ser humano, caracterizando, também, a condição individualista de existência que centra as emoções “em nós mesmos”, criando esse mundo psicológico (*Cochrane, 2010*), aborda diversas variantes de receção do objeto sonoro, dependente da maneira como o indivíduo se relaciona com ele. Por exemplo, um experiente guitarrista poderá ouvir o solo de *Brian May* em *Bohemian Rhapsody* e imaginar-se a expressar determinada emoção, um indivíduo que acompanhe efusivamente a vida de *Kendrick Lamar* pinta-o como a *persona* que se expressa ao

longo de “*To Pimp A Butterfly*”. Este tipo de abordagens, não danificam o contexto de determinada obra, assumindo que há uma distinção entre a percepção e a realidade.

A teoria expressionista, englobada no modo como criamos uma *persona*, cobre alguns dos erros associados à teoria formalista, como, por exemplo, a expressão de emoções complexas, como a saudade, nostalgia, entre outras. Através da forma e estrutura de um objeto sonoro, é difícil perceber como, por exemplo, uma forma A-A-B-A pode contribuir para a expressão de algo que verificamos como sentido, mas que, através de uma explicação que se mantenha apenas pela formalidade do objeto, é insuficiente. Ao mesmo tempo, a visão expressionista é criticada por, possivelmente, adicionar conteúdo desnecessário à experiência musical (Cochrane, 2010 citando Schopenhauer, 1907).

Esta teoria, tem como proposição base “uma passagem de música t é expressiva de uma emoção x se e só se t, no seu contexto, é lida por um recetor experiente como uma expressão da emoção x” (Robinson & Hattenm 2012 citando Levinson 1990). Acrescentando, a expressão musical deve ser vista como uma genuína projeção de emoção, tomada pelo recetor, numa pessoa imaginária, criando uma realidade psicológica em cada recetor. Partindo da convenção de que a música é uma extensão da nossa existência humana, torna-se sensato assumirmos que contém conteúdo exterior à sua estrutura/forma (“música é considerada, desde sempre, um modo de expressão pessoal/de grupo” (Robinson & Hatten, 2012).

Outra crítica associada à teoria de *persona* prende-se à música absoluta, considerada como pura, que, pela definição comum, não “exprime” algo concreto, tornando a abordagem expressiva impraticável quando aplicada à forma. Perante isto, Supičić (1971) refuta brilhantemente essa crítica na sua dissertação sobre os significados/nomes/adjetivos que atribuímos a diferentes estilos de música, uma vez que a “música pura, é também expressiva, num sentido mais abrangente da palavra”, da personalidade criativa do autor. Abordando o campo da psicologia e fenomenologia, a música “pura” torna-se expressiva pelo facto de, mesmo que na sua essência não seja prioritária a expressão de emoções, simbolizar e retratar a experiência “extramusical” do seu criador, suportada, também, pela premissa anteriormente abordada de que somos todos seres emocionais. Partindo deste princípio, assume-se que o carácter expressivo de emoções e ideias poderá estar presente ao longo de qualquer objeto sonoro. Para além disso, um criador não é somente uma máquina, portanto, seria incorreto assumir que na criação das suas obras apenas se prevê a combinação entre uma forma e estrutura, concordando com o argumento apresentado anteriormente de que, qualquer tipo de música, mesmo que absoluta, prevê nela conteúdo possível de se estudar psicologicamente relativo a quem a criou.

Em suma, foram retratadas duas perspetivas diferentes ao longo deste capítulo, com abordagens distintas nos domínios onde atuam, questionando a genuinidade com que a música pode expressar emoções. É possível destacar que existe um parâmetro que as une, associado à maneira como as diversas práticas musicais são semelhantes ao nosso comportamento humano, suscitando uma apreensão sentimental no seu recetor. Diferem, sim, no elemento que responsabilizam pela criação de emoções. *Hanslick (1854)*, um forte defensor da teoria formalista, afirma que o significado sentimental de uma obra é inferido a partir de “*determinada configuração sonora*” que esta apresenta. Esta teoria assume que a cópia dos “grandes movimentos do universo” pela música é o que estimula o seu teor espiritual. Por outro lado, encontramos a teoria expressionista que associa a música à visão romântica de possibilidade de armazenar em si conteúdo de uma natureza superior à estrutura, ao significado objetivo, à disposição e desenrolar estrutural de uma peça na sua vertente formalista. Perante esta noção, é criada uma teoria que simboliza a criação de uma personagem a quem atribuímos emoções ao longo da música.

Com a combinação entre estas duas abordagens, é possível “ouvir-se” emoções na música porque existe uma construção de um ambiente musical através de uma hierarquia de esquemas métricos e tonais, com o qual interagimos humanamente no domínio da imaginação. Seria imprudente descartar qualquer que fosse a teoria em questão, uma vez que, através da afirmação anterior, conseguimos interpretar a importância tanto da maneira como a música, na sua estrutura, suscita uma conexão e passagem de emoção, como da presença de algo exterior à sua objetividade, que não pode ser descartado pela sua dimensão abstrata. É necessária uma organização estrutural capaz de comandar uma narrativa baseada na teoria de *persona* (*Cochrane, 2010*), permitindo ao artista uma melhor condução da história, do conceito, contextualizando o leitor no domínio temporal e espacial.

- **Música como “linguagem” de expressão**

*Bellairs (1908)* retrata a impossibilidade da música, pela sua natureza abstrata, ser capaz de *representar* algo no sentido estrito da palavra. Ao mesmo tempo, *Supičić (1971)* afirma que esta arte, como linguagem, guia o ser humano para um novo patamar de experiência, nunca procurando apreender significados racionais. *Bellairs (1908)* aborda na sua obra os limites da expressividade na música, de um ponto de vista histórico, simbolizando a arte pura como aquela que vai para além da representação do real, tornando-se eco do *eterno*, devendo o *verdadeiro* artista manter-se longe das fases de ataque às normas estilísticas historicamente estabelecidas. Limita, assim, a música

e a expressão musical à tradição, ao conteúdo formal, restringindo-a aos costumes aceites por determinada época e delimitando a sua atividade ao que é *belo*.

A problematização formalista da música como portadora de significado revela a necessidade de percebermos se a música, como linguagem, é sujeita às mesmas regras semânticas que o discurso humano. É impossível reduzir-se uma peça a uma proposição escrita (*Robinson & Hatten, 2012*), pois nesta vive uma profundidade existencial superior à capacidade limitadora do “significado” e o domínio subjetivo das interpretações possíveis condiciona todos os aspetos relacionados à objetividade das palavras. Contudo, surgiram, ao longo do tempo, associações entre *tópicos* no domínio clássico e atividades culturais específicas, com um modo de expressão próprio. Identificados por *Ratner (1980)*, são referentes aos domínios de estilo, textura, adjetivações e podem dirigir determinadas criações aos respetivos géneros expressivos. Esta ligação entre a música e a trajetória expressiva de uma peça justifica-se pelo carácter estrutural do desenvolvimento da mesma, muitas vezes associado à maneira como humanamente presenciamos o “desenrolar” de determinadas ações.

A associação da música a um estilo, género, expressão, poderá, então, ser justificada, ao mesmo tempo, pela presença de uma *persona*, uma vez que, ao caracterizarmos a dinâmica de uma pessoa como uma trajetória emocional, estamos a criar uma história psicológica associada a essa personagem, como se de um filme se tratasse, como pela presença de uma organização estrutural de elementos que, por semelhança, associamos a um padrão característico de um género.

Perante uma breve afirmação acerca da maneira como podemos sentir um objeto sonoro como símbolo de uma experiência, marcada por padrões (associados à música ocidental) e, conseqüentemente, atribuir-lhe tópicos que o definam, interessa abordar o universo conceptual expressivo, retratado ao longo deste documento.

Ao utilizar o domínio da expressão, importa referir que existe uma grande diferença entre este termo e a palavra significado, uma vez que a música, como linguagem, não deve ser colocada nos mesmos patamares de semântica sujeita ao discurso humano. Como dito na introdução ao capítulo da expressão, a música não passa por rebater significados de uma maneira objetiva, oferece, sim, uma possibilidade de interpretações diversas aquando contacto com determinado objeto sonoro. Contemplando um objeto sonoro, existem dois tipos de interpretações possíveis, a racional, referente à natureza das relações entre elementos estruturais de uma peça, e a intuitiva, que trata da perceção anteriormente referida, mas num domínio de precisão e clareza diferente, onde constam os universos de expressão e significado do conteúdo “extramusical” (*Supičić, 1971*). Esta distinção é importante porque retrata a complexidade não presente na linguagem humana, e reforça a necessidade de cautela ao definir ou descartar a música no domínio

da linguagem. Enquanto uma palavra, sozinha, consegue limitar um universo de significados, um elemento sonoro, por si só, necessita de contexto para ser “entendido”, interpretado, recebido.

Concluindo, não se deve negar a ideia de que a música é uma linguagem por não ser sujeita às mesmas regras que delimitam um conjunto de termos ou expressões combinadas tendo em conta regras de gramática e sintaxe, que formam o sistema linguístico humano. Ao mesmo tempo, não se pode assumir a música como uma linguagem, devido ao domínio subjetivo da receção de uma obra,.

*Supičić (1971)* distingue os termos significado e expressão, no sentido em que o primeiro consiste na racionalização e posterior explicação do segundo. Assumir a música como possível motor genuíno de expressão de emoções simboliza o reconhecimento de conteúdo “extramusical” na organização estética dos elementos sonoros de uma obra e, mesmo que este não seja o principal foco no primeiro contacto com a mesma, e a consciência do ouvinte não lhe seja logo direcionada, continua a fazer parte da atmosfera que com ela existe.

Partindo desta abordagem, a música pode ser designada como a soma entre a interpretação racional (através do estudo teórico) e intuitiva (na percepção do conteúdo exterior à forma e estrutura), funcionando, sim, como “linguagem” que permite ao seu recetor experienciar o conteúdo “extramusical”, evitando racionalizá-lo. Por isso, simboliza uma forma linguística de expressão, não “de significado”. Esta definição torna-se possível ao olharmos para a música como contendo mais do que uma forma e estrutura, porque, ao considerar a existência de conteúdo extramusical, prevemos a possibilidade de múltiplas interpretações serem conduzidas através de uma espécie de contextualização do mesmo, fornecida pela música como linguagem de expressão.

### 7.3.3. Aplicação ao projeto de investigação

Ao longo deste álbum é possível reconhecer-se uma abordagem crua à descrição dos diversos estados de espírito através de sons. Por exemplo, em “P2” é possível sentir-se uma voz magoada que flutua num instrumental embalado pela expressão de saudade e amargura, em “Your Eyes”, a nostalgia prende-se à espacialização dos elementos sonoros que pintam a atmosfera no final da canção. “NO STRESS” expressa uma sensação vibrante que traz ao “mundo” vontade de dançar. Ao longo deste projeto de investigação, enquanto fui criador, também fui ouvinte, recetor daquilo que produzi. Neste sentido, o papel da componente de expressão no meu objeto sonoro é uma soma entre a tradução das experiências emocionais em música e a maneira como fui esculpindo as atmosferas que criei, potencializando determinado sentimento através de elementos rítmicos e melódicos como a voz, produção de um instrumental, etc.. A

expressão revê-se na maneira como se produz um universo através da criação musical, atribuindo ao capítulo em questão a contextualização teórica da descrição das canções feita no capítulo 6 deste documento.

Neste sentido, a abordagem complementar entre os domínios teóricos formalista e expressionista contribui positivamente para este projeto porque também na prática existiu um foco no trabalho associado à estrutura de cada música, à ordem do seu aparecimento no álbum, complementando esse domínio com a ênfase na necessidade de fazer fluir uma proposta de interpretação da minha expressão de vivências emocionais focada no conceito apresentado ao longo deste documento, em todo o objeto sonoro. Nesse sentido, não ofereço uma escolha concreta entre a visão formalista e expressionista, optando pela conjugação entre as duas. A maneira como se organizam os elementos sonoros deriva de uma perspetiva pessoal, com vontade própria, misturando as influências artísticas com a interpretação individual, moldadas em sintonia ao longo do tempo.

Foi possível polir, neste estado de criador/recetor, a personagem emocional criada (teoria de *persona*) no meu universo psicológico através da escrita e produção que contou com diversas etapas de mudança, construindo, assim, diferentes atmosferas que serão sujeitas à subjetividade do público. Contudo, através da análise do seu contexto de criação, poderá ser fomentada uma interpretação mais próxima à desejada por quem lhe deu luz.

Ao longo deste documento, a aplicação de uma teoria relativa à possibilidade da música conter uma dimensão “extramusical” é verificada com a justificação da descrição das demais faixas do álbum, não pretendendo, como abordado anteriormente, atribuir-lhes um significado, mas sim dar asas à multiplicidade de interpretações, guiando-as através da sua contextualização. Ao mesmo tempo, a proposta formalista prevê, ao longo deste trabalho, uma data de pontos relativos à configuração sonora de elementos, adição de melodias, sons, mudanças de padrões rítmicos, que reafirmam a sua teoria como válida. Em suma, a aplicação do domínio da expressividade neste projeto de investigação fundamenta a reflexão das experiências interpessoais nas músicas do álbum, criando atmosferas sonoras que possibilitaram essa conexão conceptual. Cada instância do objeto sonoro foi pintada pela combinação entre o conteúdo extramusical que cada criação foi ganhando e o constante desenvolvimento estrutural, potenciado pela produção musical, avaliação crítica e a vontade criativa de aprofundar certas temáticas. Este projeto simboliza uma introspeção entre as diversas relações interpessoais que o sujeito vai criando e vivendo ao longo do tempo. Neste sentido, o artista que por ele dá a cara e nome reflete os diversos pontos marcantes neste universo, expressando aquilo que vai sentindo através de algo que vai para além da estrutura e forma, dos solos de

guitarra que coloca nas músicas, nas secções rítmicas que cria, nas tonalidades que explora. Cada música deste álbum ganha inevitavelmente uma característica superior a tudo isso, não simbolizando apenas uma descrição de um acontecimento. Essa característica atribui-lhe alguma autossuficiência relativa à teoria formalista, mas seria imprudente ignorar a componente autoral e contextual descrita ao longo deste documento, porque introduz neste domínio a existência de algo que vai além da “ferramenta”, da organização “fabril”.

Perante o debate constante entre as definições de música “pura” e “expressiva”, absoluta ou programática, este objeto musical contém momentos que simbolizam ambos, mas, em concordância com Supičić (1971), cada um desses episódios podem ser sujeitos a uma avaliação psicológica que, por mais ínfima que seja, determina o universo existencial do criador, seja através de momentos onde a voz e o instrumental pintam uma determinada “jornada” sonora, ou, por exemplo, em *Your Eyes*, onde a guitarra solista brilha, quase sozinha, num palco sonoro, os sintetizadores interagem entre si de maneira brusca numa pergunta e resposta constante, entre muitos outros momentos. Este álbum e o estudo associado à expressividade estão interligados pela ideia da música como motor genuíno de expressão artística e pela combinação entre a maneira como a estruturação e configuração de objetos sonoros numa música pode inferir um determinado “significado espiritual” (Hanslick, 1854) e o modo como o conteúdo extramusical inerente a cada obra ressoa no recetor (seja ele quem for) e prevê em si a criação de uma atmosfera.

## 8. CONCLUSÃO

Um dos objetivos primordiais deste projeto de investigação consiste na criação de um álbum musical, fiel a um conceito desenvolvido ao longo deste documento, e consequente enquadramento teórico que pretende demonstrar a influência das temáticas da criatividade e expressão de ideias e emoções no processo criativo.

Perante o panorama descritivo, é possível concluir-se que, ao longo deste período de trabalho, foi formado um álbum conceptual constituído por 11 músicas. Este objeto sonoro designa-se como “conceptual” pela forma como o seu fio condutor e a narrativa a que se propõe é fiel a um conceito. Esta viagem musical consubstancia uma reflexão do efeito das relações interpessoais que o artista foi vivenciando ao longo do tempo, com uma produção musical que procura a exploração de diversos universos sonoros, abrangendo as demais influências documentadas ao longo dos diversos capítulos.

Este documento aborda o estudo do processo criativo através da documentação de experiências emocionais sentidas ao longo do tempo, aliada a apontamentos relativos

ao universo objetivo deste trabalho, como as marcações de sessões de estúdio, domínio da rotina e atividades constituintes. De seguida, sujeita-se cada faixa deste álbum a uma descrição pormenorizada da sua criação, do seu “significado”, tanto singular como plural no álbum. Posto isto, todo este projeto passa por um enquadramento teórico onde se procura criar uma ligação entre os domínios conceptuais da criatividade e expressão, abordados na introdução deste documento como pilares na investigação.

Através das várias faixas, são expressas, artisticamente, consequências de histórias, momentos, experiências derivadas de relações que pintam o artista no presente, marcadas pelo passado. Este álbum constitui uma atmosfera multifacetada, possibilitada por uma produção e criação musical de múltiplas referências, mencionadas ao longo do documento, realçando a natureza intersubjetiva da criação. Importa retratar-se este domínio para contextualizar as canções, a maneira como aparecem e como é que contribuem para o álbum, que pinta uma personagem em diversos universos, todos interligados entre si pelo fio condutor objetivo (produção musical, voz, linguagem artística) e conceptual (descrição íntima de histórias, universos, atmosferas emocionais).

O processo criativo é, então, desconstruído de uma maneira pessoal, em forma de diário, mas, importa perceber como é que se podem conectar temáticas relativas à criatividade e expressão, percebendo, assim, em que domínio surgem. Destaca-se a importância destes conceitos por possibilitarem a compreensão do meu processo criativo.

Em suma, abordando a *criatividade*, o seu estudo prende-se ao estudo sobre o comportamento humano, tornando necessário percebê-la através de uma perspetiva que englobe a grandeza numérica do objeto de estudo e os indeterminados casos em que pode surgir. Ao longo deste projeto de investigação, foi possível observar o domínio em que aparece e contribui como benéfica para o desenvolvimento musical do álbum. Mas, perante a sua grandeza, chega-se à conclusão de que para se definir um processo criativo é necessária a combinação entre o estudo da mente, as reações que suscita, a maneira como os neurónios interagem entre si (criando reações em cadeia), e o estudo da experiência, da maneira como percebemos algo “interno” como novo, envolvendo, também, um estudo do contexto em que o “problema” e a “solução” surgem, passando pelos critérios de avaliação relativos ao campo conceptual em causa. Essa necessidade é combatida, neste documento, pela explicação detalhada e cronológica das diversas etapas constituintes deste álbum. As descrições da rotina, dos problemas enfrentados, das respetivas soluções, e do contexto e referências musicais, atribuem-lhe um patamar explicativo onde é possível localizar momentos onde a criatividade se manifesta.

Apesar de ser norma classificar-se a criatividade como um domínio que surge do nada, resultado da natureza aleatória com que as epifanias surgem, muitas vezes justificadas pela existência de algo divino, ao longo deste trabalho podemos entender o processo criativo como algo que transcende a realidade conceptual, desconstruindo esse pensamento através da sua descrição. Designá-lo como aquele que entra em conflito com determinado “problema” conceptual, manipulando e oferecendo uma evolução em formas de mudança avaliadas como positivas com base em critérios avaliativos do seu campo conceptual, leva a que o domínio da criatividade assuma grande influência no domínio objetivo da execução de ideias, e subjetivo da aleatoriedade com que aparecem ao longo do tempo.

Pela definição da criatividade associada ao processo criativo, dimensionamos a sua influência na conceção deste álbum conceptual, referente aos domínios da produção musical, do “aproveitamento” das epifanias relativas a cada música, possível de se potencializar pela visão de *Blackburn* quando aborda a necessidade de “consistência no trabalho”, combatendo a visão romantizada da criatividade como algo divino.

Definindo o campo da criatividade, podemos concluir que o seu peso está presente nos capítulos associados (i) à **descrição do processo**: pela maneira como o criador se adaptou às demais adversidades e, perante um universo tão abstrato e aleatório que é o do surgimento de ideias musicais, foi alterando a sua rotina perante cada desafio, pelo desenvolvimento de sessões de produção onde através de ferramentas apreendidas ao longo do trabalho, colocou em prática ideias musicais que abriram novos caminhos conceptuais para as músicas, no espaço de tempo destinado a cada momento, e pela consistência na prática, possível de se reconhecer na descrição da rotina; (ii) à **descrição relativa a cada música**: pelo processo criativo associado a um “rascunho” inicial e ao seu desenvolvimento ao longo do tempo, referenciando um processo de transcendência de um espaço conceptual, na medida em que, perante um “eu não gosto desta etapa”, ou, “falta alguma coisa”, com tempo, foram tomados determinados passos, derivados da natureza do seu aparecimento “aleatório”, apenas possíveis graças ao constante contacto com meios de produção, permitindo “agarrar” momentos relativos a epifanias, aproveitar o seu potencial e “materializa-los” em música; e (iii) à **colaboração criativa**: nas diversas presenças de instrumentistas e vocalistas que atribuíram novas dimensões ao álbum, através da comunicação e troca positiva de ideias ao longo dos diversos momentos de contacto.

A criatividade verifica-se neste tipo de aspetos, na maneira como o criador constitui processos de transcendência perante um “problema”, barreira, vontade, entre outros. Estes processos de transcendências, muitas vezes simbolizados pelo senso comum como epifanias, representantes de algo “novo”, foram criados tanto a nível pessoal,

como a nível referente às interações com as demais colaborações, referidas anteriormente. Para além disso, segundo *Briskman* (1980), para um processo ser tomado criativo, é necessário que a sua solução seja vista como benéfica para o **contexto** onde aparece. Sendo este documento referente a um projeto individual, cujo foco está na criação de música, essa contextualização pode ser dividida no universo musical, sendo apresentada ao longo dos demais capítulos referentes às influências globais (estilísticas, referentes ao álbum) e singulares (referentes a cada música em específico), e no universo “funcional”, referente às adaptações tomadas em relação à rotina de atividades, por exemplo, a solução de descansar aos fins de semanas, em abril, foi considerada “benéfica” porque contribuiu para uma maior eficácia e bem estar do criador.

Verificando-se a condição individual do contexto associado à ultrapassagem de barreiras, é importante referir que a criatividade é algo impossível de se formular e, caso tentasse fazê-lo, produziria algo falacioso e arrogante, determinando condições necessárias, apenas verificadas em mim, para algo global. A conclusão mais sólida para esta teoria, depois de analisados os pontos onde a criatividade, de facto, influenciou este projeto, seria afirmar que a sua potencialização advém do constante trabalho com a ferramenta de produção, quanto maior for a consistência da nossa prática enquanto criadores, mais “fácil” será acedermos ao conteúdo efémero das ideias que nos surgem, traduzindo-as em música, no caso deste projeto.

Para além desta última descrição, a criatividade constitui um universo vasto no domínio da existência, pintado, por alguns teóricos, como o processo de bissociação, referente à ligação de dois quadros mentais, até então, diferentes. Perante esta perspetiva, podemos assumir que este quadro conceptual se afirma na absorção de diversas influências e no trabalho de colaboração criativa presente nas criações *P28*, *I'M ON IT*, *FALL BACK* e *MÃE*. Na primeira abordagem, a absorção de diversas influências dá forma à intersubjetividade, que faz parte do universo do autor, um contexto de existência multifacetada que o impossibilita de dizer que “é só um”, observando esse aspeto pela necessidade de contextualizar cada música numa fusão de estilos, com as devidas influências. Neste sentido, o criador deste álbum é uma extensão daquilo que absorve, assumindo que a criatividade é a maneira como, internamente, conjugou as demais discografias que escutou e as filtrou no subconsciente, dando vida às demais criações. A segunda abordagem assume a colaboração criativa como um dos motores para a criatividade, associando a bissociação à maneira como, quando colaboramos com alguém, se dá uma troca de ramificações infinitas, perante dois universos musicais que se combinam.

Decorrente do exposto, a criatividade assume um papel multifacetado na criação deste álbum conceptual. Perante o universo aleatório do aparecimento de ideias, este tema ganha influência pela maneira como, através da consistência na prática, o criador consegue potencializar e materializar as suas epifanias em música, pela bissociação derivada da intersubjetividade (referente às múltiplas influências documentadas) e da colaboração criativa, e pelas constantes adaptações tomadas ao longo do processo denominado como criativo. Todas estas etapas trabalharam com o objetivo de criação de música, passando por constantes *momentos de “ultrapassagem”*, relativos à maneira como, perante uma dificuldade e incompatibilidade inicial, se resolvem problemáticas momentâneas na criação (de música, neste caso), simbolizando-os, assim, como um dos mais importantes motores para a criatividade. Somado está a maneira como se utilizam as ferramentas presentes para converter ideias (pautadas pelo seu aparecimento aleatório) em música, algo real e possível de ser verificado.

Por outro lado, neste universo artístico, não existe somente um domínio com determinado peso e até o espaço conceptual abrangido pela criatividade é influenciado pelo segundo universo conceptual deste trabalho, a expressão de emoções/ideias.

Expressão prende-se ao universo de transmissão de algo superior ao que somente forma e estrutura de uma música nos pode oferecer. Ao longo deste trabalho destacam-se diversas perspetivas, divergentes no que definem como “conteúdo” da música, abordando a possibilidade de esta poder conter, em si, algo *extramusical*. Após abordada essa dicotomia, observamos o papel da expressão no recetor como fundamental para a expressão artística, uma vez que, ao longo do processo criativo, foi possível assumir o lugar de criador e ouvinte, o que resultou na constante avaliação da maneira como cada música possuía a capacidade, em si, de transcendência para um espaço onde ultrapassava o domínio da forma e da estrutura. Este ponto de vista simboliza um olhar para a música além da maneira como está ordenada, como aparecem os elementos sonoros, como interação entre si. A expressão artística entra como influência neste projeto na ideia de criação de uma narrativa, exploração dos domínios da *persona* (imaginada) que vive e desencadeia uma história, multifacetada. Perante isto, a expressividade prende-se ao enquadramento teórico da transmissão de emoções através da música, da sua possibilidade de receção pelo público, permitindo assim contextualizar um fio condutor, uma história, e perceber o domínio geral de aplicação neste trabalho, enquanto escultor de um conceito, combinada à organização dos elementos sonoros que criam essa atmosfera.

Constatando as demais diferenças, e assumindo a música como uma possível linguagem de expressão, este universo conceptual influencia o projeto de investigação pela maneira como aborda o domínio de comunicação entre o artista e o mundo,

assumindo a música como algo para além da sua forma. A sua conexão com a criatividade é notória uma vez que se juntam os universos de aplicação e conceção de ideias, relativase ao processo criativo, à vertente de expressão de uma história, emoção, vivência.

Não excluindo por completo a vertente formalista da expressão, ao assumir um papel multifacetado, torna-se possível concluir que, para além da maneira como se formula e estrutura determinado objeto artístico, este prevê no seu conteúdo algo maior, que ressoa no público em forma de *persona* imaginária, impossível de se explicar com recurso unicamente direcionado à “ordem de acontecimentos”.

Em suma, a influência da expressão de emoções resulta como consequência da noção de criação de um universo, no recetor, onde se projetam as emoções de uma obra numa *persona*. Essa realidade psicológica foi esculpida ao longo do processo criativo, em todas as etapas de produção também influenciadas pela criatividade, partindo da combinação do conteúdo defendido pelos formalistas com as componentes “extramusicais” constantes no objeto sonoro. A música ganha, assim, uma natureza multifacetada onde, para além da sua forma e estrutura, também possui conteúdos exteriores, criados no domínio psicológico.

Como abordado ao longo deste documento, definir um processo criativo implica uma combinação entre o estudo da mente, as reações que suscita, a maneira como os neurónios interagem entre si (criando reações em cadeia), com o estudo da experiência, da maneira como percecionamos algo “interno” como novo, envolvendo, também, um estudo do contexto em que o “problema” e a “solução” surgem, passando pelos critérios de avaliação relativos ao campo conceptual em causa. Vivemos rodeados de música e, este projeto musical, simbolizado pelo álbum conceptual, representa um conjunto de músicas que, interligadas, formam uma história, criam uma atmosfera de existência de largas dimensões, verificando-se diversos universos e experiências características ao longo da sua escuta. A criatividade e a expressão, interligadas, revelam um elevado peso na prática associada ao “sentir” como criador, “traduzir” esse sentir em música, abordando a sua forma e estrutura, somada ao conteúdo extramusical que possui, e, posteriormente, avaliar, seguir ou deixar ir as infinitas interpretações.

Conclui-se este documento com a noção de que, apesar da não formulação de uma resposta global para a definição das influências da criatividade e expressão na criação de um objeto sonoro, existem determinados motores, símbolos da interligação entre componentes experimentais e objetivas da produção e respetivos resultados, que, descobertos ao longo da documentação do processo criativo, suscitam novas abordagens e perspetivas perante a temática de criação artística.

Neste projeto de investigação, fez-se e pensou-se sobre **música**.

## 9. BIBLIOGRAFIA

### 9.1 Referências bibliográficas

Beardsley C. (1965). On the Creation of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 23, No. 3 (Spring, 1965), pp. 291-304. Wiley

Bellairs, R. (1908). The Limits of Artistic Expression in Music. *Proceedings of the Musical Association, 1907 - 1908, 34th Sess. (1907 - 1908)*, pp. 47-65. Taylor & Francis

Blackburn, S. (2017). *Creativity and Not-So-Dumb Luck*. *The Philosophy of Creativity* (pp. 147-156). Oxford University Press.

Briskman, L. (1980). Creative product and creative process in science and art. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 23:1, 83–106.

COCHRANE, T. (2010). Using the Persona to Express Complex Emotions in Music. *Music Analysis, March-October 2010, Vol. 29, No. 1/3, Special Issue on Music and Emotion (March-October 2010)*, pp. 264-275. Wiley

Cook, N. (2001). Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2), 170–195.

Cook, N. (2018). Beyond Real Time. *Music as Creative Practice* (pp. 37–45). Oxford University Press.

Csikszentmihaly, M. (2023). Fluxo - Flow (I. Baptista, Trad.). Nascente. (Obra original publicada em 1990)

Finnegan, R. (2013). Composition, creativity and performance. *The Hidden Musicians*. Wesleyan University Press.

Gehring, A. (1903). The Expression of Emotions In Music. *The Philosophical Review*, Jul., 1903, Vol. 12, No. 4 (Jul., 1903), pp. 412-429. Duke University Press

Hanslick, E. (1994). Do Belo Musical (A. Morão, Trad.). edições 70. (Obra original publicada em 1854)

Kant, I. (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo* (A. Marques & V. Rohden, Trans.; 3a ed.). INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda. (Obra original publicada em 1790)

López-Cano, R. & Opazo (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya.

MacDonald, R. (2014). We are all musical: investigating improvisation as collaborative creativity. *Collaborative creative thought and practice in music* (pp. 79-90). Routledge.

Morgan, M. & Bennet, D. (2011). Hip-Hop & the Global Imprint of a Black Cultural Form. *Daedalus, Vol. 140, No. 2, Race, Inequality & Culture, volume 2 (Spring 2011)*, pp. 176-196. The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences.

Nanay, B. (2017). The Concept of Creativity. *The Philosophy of Creativity* (pp. 17–39). Oxford University Press.

Robinson J. & Hatten R. (2012). *Emotions in Music. Music Theory Spectrum, Vol. 34, No. 2 (Fall 2012), pp. 71-106. Oxford University Press.*

Supičić, I. Expression and Meaning in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 2, No. 2 (Dec., 1971), pp. 193-212*

William, J. (2010). The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music. *The Journal of Musicology, Fall 2010, Vol. 27, No. 4 (Fall 2010), pp. 435-459. University of California Press.*

Williams, J. A. (2010). The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music. *The Journal of Musicology, 27(4), 435–459.*

## 9.2 Webliografia

Caramanica, J. (2011, 2 de janeiro) *An Album and Its Buzz*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2011/01/03/arts/music/03kanye.html>

Dombal, R. (2010, 22 de novembro). *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/14880-my-beautiful-dark-twisted-fantasy/>

Jenkins, C. (2015). *To Pimp a Butterfly*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/20390-to-pimp-a-butterfly/>

Kelly, S. (2010) *Kanye West My Beautiful Dark Twisted Fantasy Review*. BBC. <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/jngw/>

Lavin, W. (2020, 22 de novembro). *All that power: celebrating the genius of Kanye West's 'My Beautiful Dark Twisted Fantasy', a tumultuous decade on*. New Musical Express. <https://www.nme.com/features/kanye-west-my-beautiful-dark-twisted-fantasy-10-year-anniversary-genius-2821381>

Sheffield, R. (2010, 25 de novembro). *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*. RollingStone. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/my-beautiful-dark-twisted-fantasy-120679/>

Small, C. (2016, 3 de março). *OUR TAKE: THE LIFE OF PABLO AND THE THEORY OF KANYE WEST*. AtwoodMagazine. <https://atwoodmagazine.com/kanye-west-life-of-pablo/>

Tate, G. (2015, 19 de março). *To Pimp a Butterfly*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/to-pimp-a-butterfly-119818/>

## 10. ANEXOS

[https://drive.google.com/drive/folders/1zTdRL411ByLSMu2m1PlaSkyJuFjaTdj8?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1zTdRL411ByLSMu2m1PlaSkyJuFjaTdj8?usp=drive_link)

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES E TECNOLOGIAS DO SOM

Álbum Conceptual: Processo Criativo  
Dinis Loureiro da Mota

