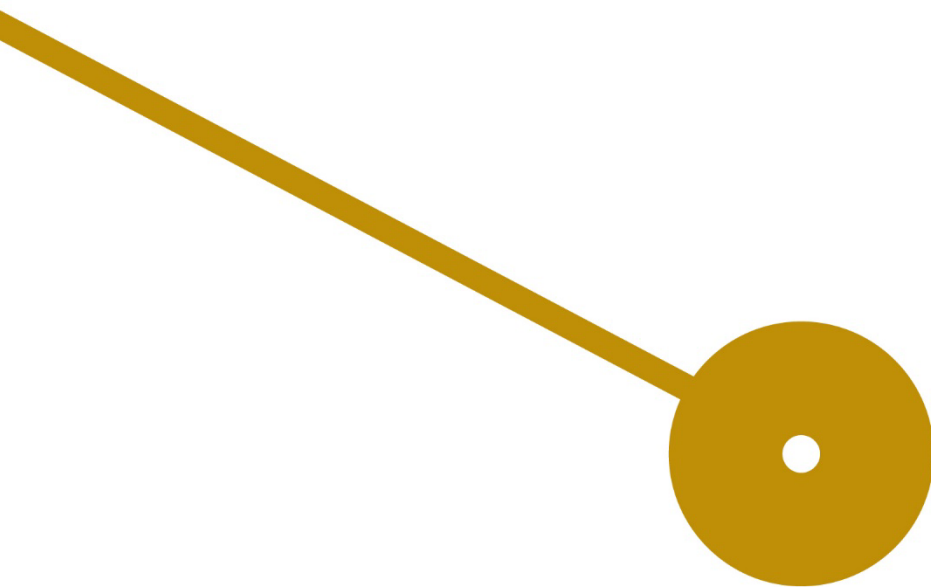


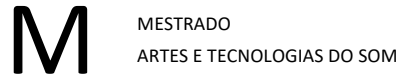


Errar Melhor: O fingimento artístico no processo criativo

Tiago Vieira Nóia

10/2024





Errar Melhor: O fingimento artístico no processo criativo

Tiago Vieira Nóia

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

Professor Doutor Telmo Marques

10/2024

Resumo

Esta monografia é o reflexo de um processo de investigação-ação, tendo implicado a composição de três canções, *Malmequer*, *Casa* e *Fica* sendo que se desenvolveu sobretudo a partir da compreensão das transformações que a investigação e a experimentação, a observação e a escrita, causaram no meu processo criativo. Este esteve sempre sujeito ao aprofundamento dos conceitos de errar e de fingimento artístico como fontes e forças de criação e de exploração dos meus limites enquanto artista e investigador. As minhas referências sonoras incluem bandas de timbres rasgados, sem medo de quebrar padrões da indústria musical, que encaram o que seria tomado *a priori* como errado, como algo a explorar e até integrar na sua linguagem. Além disso, o fingimento como quebra de limites que a imaginação possa ter, quebrando também os meus preconceitos em relação a mim próprio e às minhas criações. Neste sentido, propus-me, como desafio de crescimento pessoal e artístico, além de músico, compositor e investigador, assumir também os papéis de produtor e engenheiro de áudio.

Este projecto de investigação é sobretudo a documentação de um processo de experimentação cujo único objetivo é a perseguição da autenticidade da minha linguagem, um objetivo que na sua essência não tem fim e por si só, deixa de ser um objetivo, felizmente. As canções resultam de fragmentos, de esboços em diários e folhas soltas, de gravações de excertos de ideias no telemóvel, tendo-se desenvolvido a partir do errar e do fingimento como ferramentas de alargamento das minhas capacidades de expressão artísticas.

Palavras-chave: Errar - Fingir - Auto-Conhecimento - Timbre - Arranjo - Arte - Produção - Letra

Abstract

This monograph is a reflection of an action-research process, involving the composition of three songs: "Malmequer," "Casa," and "Fica." It developed primarily from an understanding of the transformations that research and experimentation, observation and writing, caused in my creative process. This process was always subject to a deepening of the concepts of making mistakes and artistic pretense as sources and forces for creation and exploration of my limits as an artist and researcher. My sonic references include bands with raw timbres, unafraid to break industry norms, viewing what would typically be considered wrong as something to explore and even integrate into their language. Furthermore, the notion of pretense serves to break the limits that imagination may have, also challenging my own prejudices regarding myself and my creations. In this sense, I set out, as a challenge for personal and artistic growth, to take on the roles of producer and audio engineer, in addition to being a musician, composer, and researcher.

This research project is primarily the documentation of an experimentation process whose sole aim is the pursuit of the authenticity of my language—an aim that, in its essence, is never-ending and, fortunately, ceases to be a goal. The songs result from fragments, sketches in journals and loose sheets, and recordings of snippets of ideas on my phone, having developed from mistakes and pretense as tools for expanding my artistic expression capabilities.

Keywords: Error - Pretend - Self-Knowledge - Timbre - Arrangement - Art - Production - Lyrics

Índice

Introdução ao Tema de Investigação.....	1
Estado da Arte	3
Metodologias.....	5
Projeto prático artístico.....	5
O Errar.....	7
O Fingimento	12
Processo criativo	15
Letras e Rabiscos	15
Produção	18
Canções	21
“Malmequer”	21
“Casa”	24
“Fica”	28
Reflexão	31
Bibliografia	33

Introdução ao Tema de Investigação

Este projeto não tem como objetivo provar algo em concreto a não ser partilhar o meu processo criativo. A ideia “Errar Melhor”, que impulsionou este projecto, partiu de um objetivo pessoal - melhorar a minha arte e outros interesses dentro da música, tais como composição, gravação e produção, que acabam por ser as minhas três áreas de foco. Neste sentido, propus-me fazer um conjunto de três temas em que o conteúdo foi criado e captado somente por mim enquanto artista e investigador. Esta monografia de natureza auto-etnográfica desenvolve-se à volta do estilo de música *rock*, contendo referências variadas, inclusivamente discos de vários artistas, como por exemplo, *Popular Jaguar* (2023) de Tó Trips, *Most Normal* (2022) dos Gilla Band (2011) e o ...*Like Clockwork* (2013) dos Queens of the Stone Age (1996).

Ao longo desta investigação partilho a forma como os conceitos de errar e o fingir artístico, a que submeti o meu processo criativo ao longo desta investigação, se mostraram essenciais no meu desenvolvimento pessoal e artístico. Persegui a ideia do Samuel Beckett (1906) acerca do errar como algo motivador da criatividade, e a atitude de errar propositadamente dos Queens of the Stone Age, em que o erro faz parte da arte e é algo necessário para conseguir alcançar uma obra mais autêntica para o artista que a cria. Acerca do fingimento artístico, sustentei-me no de Fernando Pessoa (1888 - 1935) e no de André Henriques (1980), artistas que através do fingir conseguem alcançar uma liberdade de expressão que só é possível com a ficção e a perspetiva da terceira pessoa para poder chegar a uma realidade artística mais próxima do que é, para eles, o seu trabalho artístico.

Neste projeto está documentado o meu pensamento e algumas das técnicas que usei para poder criar as canções *Malmequer*, *Casa e Fica*, desde notas no meu diário a gravações caseiras, partilhando o que me levou às versões finais de cada uma delas. Espero, com este trabalho, conseguir conhecer melhor o meu eu artístico, para o poder desenvolver e errar outra vez, só para continuar a aprofundar o caminho sem fim de auto-

conhecimento. Este projeto serve também para partilhar a minha experiência do que foi passar por este processo com a consciência do errar e do falhar como forças para a concretização deste trabalho. Nada do que eu relato abaixo é uma certeza para outros criativos, nem é do meu interesse fazê-lo.

Estado da Arte

Este projecto de investigação e respectiva criação artística desenvolvem-se a partir da ideia do errar. O meu interesse perante esta tema nasce precisamente devido à natureza das referências, sobretudo musicais, mas também literárias que me têm vindo a acompanhar, como por exemplo os Queens of the Stone Age (1996), que erram propositadamente por se dedicarem à busca de uma sonoridade autêntica ou Radiohead (1985) que, apesar de partirem do mesmo objetivo, a nível sonoro, entre cada álbum assumem mudanças mais drásticas. No caso dos Linda Martini (2003) que inclusivamente têm um álbum intitulado por ÉRROR, a exploração do erro parte mais do acaso e da experimentação. A nível literário, a *Sombra Selvagem* (2023) de Diogo Vaz Pinto (1985), um conjunto de fragmentos de um romance recusado pelo mercado da publicação literária, é um reunir de coisas que o autor não consegue deixar de dizer. *“Isto são fragmentos lidos em voz alta de um romance recusado inúmeras vezes - pelos editores todos, pelos amigos que já não querem ouvir falar na coisa.”* (Pinto, 2023, p.7)

Durante o projeto fui adquirindo mais referências que tiveram grande impacto no meu tema, tais como *Worstward Ho* (1983) de Samuel Beckett (1906-1989) que origina o título deste projeto *“Errar Melhor: O Fingimento Artístico no Processo Criativo”*. Beckett de maneira frenética e paradoxal explica que é necessário dizer, quer com palavras quer sem palavras, é necessário ir em diante de qualquer maneira, *“Em diante. Dizer em diante. Ser dito em diante. Dalgum modo em diante. Até de modo nenhum em diante. Dito de modo nenhum em diante”*, sendo que não importa se erramos a tentar fazê-lo, o que é essencial é que seja dito, *“Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.”* O *Ato Criativo: Um Modo de ser* (2023) de Rick Rubin (1963), um produtor que trabalha com uma grande variedade de artistas de géneros musicais distintos explica, através do seu livro, que o falhar humano é necessário para poder criar uma obra de arte. Por fim temos a *Páginas de Doutrina*

Estética (1946) de Fernando Pessoa (1888-1935) onde consegui encontrar várias referências ao fingir e a necessidade de fingir para nos encontrarmos mais próximos do nosso eu. Além destas referências literárias, tenho que mencionar os álbuns *ERRÔR* (2022) de Linda Martini, *Tangk* (2024) dos Idles (2009), *Popular Jaguar* (2023) de Tó Trips e *Misery Is a Butterfly* (2004) de Blonde Redhead (1993) devido ao quase ritual que tive de os ouvir em casa durante as minhas manhãs. Estes discos influenciaram-me na composição das canções que fiz para este projeto, onde é possível reconhecer pedaços destas canções nas estruturas, no timbre dos instrumentos, no conteúdo lírico, na produção e nas misturas.

Na produção das canções usei um misto de técnicas de produção e de captação devido a alguns artistas que mencionei como o Tó Trips ou Queens of the Stone Age. Devido a TSA II com o João Brandão, tive a possibilidade de aprender e poder aplicar técnicas variadas de captação no estúdio A na ESMAE. Além disto, quero mencionar o Eric Valentine (1970) e Steve Albini (1962), dois produtores que trabalharam com alguns dos artistas mencionados entre muitos outros - Valentine trabalhou no álbum "*Songs for the Deaf*" (2002) dos Queens of the Stone Age, e Albini trabalhou com artistas como Nirvana (1987), PJ Harvey (1969), Pixies (1986) e Fugazi (1986).

Metodologias

Projeto prático artístico

Um dos métodos mais importantes e ao qual recorro com grande frequência é a observação, trazer do mundo que me rodeia palavras, sons e histórias para os meus diários. Quero começar com o café Asa de Môsca, um lugar onde passei imenso tempo sozinho a observar o que me rodeia. *“Olhar (...) é apanhar o que flui num instante único.”* Llansol, (2014, p.23) O Tó Trips durante uma entrevista com o Music Box explica o quão importante é para ele a observação, não só do espaço, mas também do outro, no nascimento de novas ideias. *“Eu acredito muito que as coisas aparecem na rua, no contacto com as pessoas, com os outros... Normalmente é, ... sei lá, os movimentos e as coisas porreiras normalmente surgem desse lado de convívio, de conversas...”* Neste café comecei por observar as pessoas, o ambiente e o ritmo, e muitas vezes me perdi no meu próprio pensamento, escrevendo sobre personagens fictícias inspiradas em pessoas que frequentam aquele café. Maria Gabriela Llansol (1931-2008), escrevia a 16 de Maio de 1998, talvez numa mesa de café, *“Observar é o primeiro modo de escrever; o primeiro entre outros igualmente principais. Mas o que eu não quis ver - não escrevi.”* (Caderno 1.51, p.8)¹ Além da observação, recorro também à escrita como metodologia de investigação, de auto-conhecimento, por me permitir captar os momentos que observo, guardá-los e revisitá-los.

One of my main guiding principles in doing this research has been using writing as a method of inquiry. Writing as a way of knowing and discovering involves writing for the purpose of wanting to find something out, something that is not and cannot be known before writing. (Koobak, 2013, p.60)

Sempre dei muito valor às letras das canções e às suas interpretações. Neste projecto menciono alguns exercícios de escrita, inspirações e

¹ In *A palavra imediata, Livro de Horas IV*, Llansol, 2014, p.12

algumas frases soltas que deram origem às letras que se podem ouvir nas canções. A experimentação de ideias musicais aconteceu a maioria das vezes no Centro Comercial STOP. Partilho uma sala de ensaios que me permite gravar com o meu equipamento, o que fez com que desse por mim, inúmeras vezes a tocar com os meus instrumentos e a experimentar vários amplificadores, efeitos e técnicas de gravação para conseguir perceber melhor o que conseguia fazer e que resultados podia ter. Apesar de compôr maioritariamente numa guitarra acústica, sinto a necessidade de recorrer a um espaço que me permita tocar a um volume alto porque isso muda drasticamente a minha perceção sobre aquilo o que criei. O STOP e os estúdios A e B na ESMAE foram lugares que proporcionaram um ambiente seguro para poder tocar à vontade.

Como investigador decidi utilizar o método de investigação-ação monográfica, utilizando a observação, escrita e posterior reflexão para poder descrever e perceber melhor o meu processo criativo. Portanto, adoptei uma postura auto-etnológica de recolha de dados, por me permitir compreender de maneira mais detalhada o meu processo criativo, o meu fingimento e o meu errar. *“Os etnógrafos descrevem, principalmente através da escrita, como as pessoas de algum lugar e tempo percebem o mundo e como atuam nele.”* (Ingold, 2011)². Neste caso a auto-etnografia funciona de modo à observação da própria pessoa, mais propriamente o artista/investigador. Neste projeto, além do desenvolvimento dos conceitos base que me propus a explorar, o errar e o fingimento, descrevo e explico o meu processo criativo, afectado pelos conceitos anteriores, sendo que dediquei duas secções diferentes para as temáticas das letras e da produção. Acedo à memória e a fragmentos como um repositório de dados e por isso, ao longo do texto será possível verificar algumas anotações de revisitas a memórias, notas no diário e no telemóvel, excertos de audio, projetos antigos do Logic Pro X (Digital Audio Workstation). Por fim, dedico um capítulo a cada canção, explicando com mais detalhe as minhas experiências sonoras, tentando também, com a escrita, compreender melhor o caminho e as escolhas composicionais que tomei.

² In *Do Operário ao Artista, Rei*, p.15

O Errar

O processo de criação é para mim um acto contínuo, comum a todos os objetos artísticos que dele vão nascendo. É uma sucessão de erros, um acumular de hipóteses, tentativas e experiências que não têm fim, e que se reúnem infinitamente num objeto artístico finito. De acordo com Beckett *“to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is this world and the shrink from it desertion.”*³ Se errar é o único objetivo de um projeto artístico, então só aí é que conseguimos ter liberdade total no nosso processo criativo. Aceitar e até, procurar o erro e o ridículo, é uma postura de liberdade, abertura perante várias perspectivas e aceitação da novidade, é *“Ter a liberdade suficiente para não nos determos perante qualquer barreira, crença ou convicção.”* (Baigorria, 2008)⁴

Partindo do princípio de que errar é o verdadeiro objetivo da arte, não ter medo da ridicularização faz-nos chegar mais próximo da nossa verdade artística. Para Beckett, isto é o que significa ser um artista mais próximo do seu “eu”, mais autêntico. Podemos comparar esta perspectiva de criação a Radiohead, uma banda que procura com cada álbum uma nova sonoridade, inspirando-se nas primeiras experimentações com instrumentos electrónicos, como por exemplo a da atuação dos Kraftwerk (1970) no Rockpalast (1970), explorando vários géneros musicais desde o *rock* alternativo dos anos 90 com estruturas pop, ao electrónico mais abstrato. Relaciono estes dois artistas porque fogem da expectativa dos *standards* da indústria e procuram uma verdade artística autenticadas nas suas criações. Errar é o que os Radiohead fazem de melhor na criação de canções, procuram sempre novas maneiras de criar e novas linguagens para explorar. *“As falhas são humanas e a atração da arte é a humanidade nela contida.”* (Rubin, 2023). Álbuns como *The Bends* (1995), *OK Computer* (1997) e o *Kid A* (2000) são marcantes para mim nesta temática da exploração do erro. No primeiro álbum, facilmente se reconhecem as influências do *rock* alternativo dos anos 90 - guitarras com distorção e

³ Samuel Beckett, *Disjecta*, p.145 In *The art of failure, Samuel Beckett and Derek Mahon*, (2006), pp-55-64, Brian Burton

⁴ *Anarquismo Trashumante*, In *Caminhantes*, (2024), p.85, Edgardo Scott

dinâmicas drásticas influenciadas pelo *grunge* (final de 1980) - sendo que as guitarras eléctricas são um dos grandes focos, mantendo as estruturas mais convencionais de uma canção. Para romper com isso, o segundo álbum foi feito com mudanças de compassos, uma maior utilização de sintetizadores e recurso a estruturas invulgares. O *Kid A* foi o mais drástico em termos de ruptura porque Thom Yorke (1968) decidiu não usar guitarras, não cantar, focando-se maioritariamente no ritmo.

Para chegar a uma sonoridade mais verdadeira para nós próprios é necessário partir em busca daquilo que à priori é considerado errado. Quando me refiro a procurar o erro, refiro-me a uma forte necessidade de procura por timbres nos instrumentos e uso de técnicas de produção que não são as mais comuns, dentro da indústria. Estas sonoridades incomuns encontram-se nos álbuns que tenho como referências para este projeto, que apesar de serem *rock*, têm uma sonoridade muito própria comparado a outros projetos ou discos mais clássicos, como por exemplo *Led Zeppelin IV* (1971) dos Led Zeppelin, *Appetite for Destruction* (1987) dos Guns n' Roses, *Hybrid Theory* (2000) dos Linkin Park, entre outros dentro do estilo. Um dos artistas que é um excelente exemplo desta procura intensiva por soar o mais fiel a si próprio é o Josh Homme (1973), guitarrista e vocalista dos Queens of the Stone Age, entre outros projetos. Na canção *Turnin On The Screw* (2007) somos recebidos por um coro e uma bateria com um som de caixote e alguns elementos de percussão. Entretanto, o próximo instrumento é um sintetizador com uma sonoridade muito agressiva, quase como se fosse um baixo de música *Acid House* britânico das *Raves* dos anos 90; isto cria um ambiente industrial, quase como se fosse música "brutalista". A estética brutalista é explicada por John Macarthur (1958), "*Brutalism relies on a certain aesthetic of honourable ugliness that was understood as modernist ethic related to functionalism.*" Podemos comparar este estilo de arquitetura com a canção dos Gilla Band, *Lawman* (2020). Uma canção que partilha esta mesma descrição, algo feio, neste caso uma canção que soa feia devido aos timbres dos instrumentos e a produção, dinâmicas drásticas e a exploração de ruído, semelhanças que podemos ouvir em ambas as canções. Depois as guitarras começam com um som escuro e distante, resultado de uma combinação entre as técnicas

de captação, o timbre da guitarra e amplificador e a execução do instrumentista. Podemos considerar esta canção um conjunto de erros propositados isto porque, em termos de opções a nível de captação, há técnicas mais comuns e com sonoridades mais simples que permitem produzir o som do que é expectável do género musical. Mas esse não é o objetivo deste projecto. Este artista procura amplificadores com sonoridades estranhas, timbres de guitarras estragadas, ocas ou até distantes, quase como se fossem gravadas numa sala completamente diferente do resto da banda. Podemos observar melhor este processo da procura num vídeo do Eric Valentine (1970), produtor dos Queens of the Stone Age no álbum *Songs for the Deaf* (2002), a explicar o processo todo de gravação. A procura do erro elimina uma série de barreiras impostas pelos *standards* da indústria que criaram o ideal sonoro de música *rock*. “A criação da arte não é um ato competitivo. O nosso trabalho é representativo do eu.” (Rick Rubin, 2023).

Também acho importante fazer referência, a propósito de abraçar o erro, o facto de que o conteúdo da letra da música *Platão pediu um Gin* (2020) do André Henriques (1980), surgiu de uma brincadeira, um trocadilho de um amigo que o desafiou para um gin platónico, talvez estivessem a falar de Platão, um acaso que fez nascer uma canção devido à sua postura de aceitação do imprevisível, do inesperado, como algo capaz de fazer crescer coisas bonitas.

O ato de criar uma obra musical no estilo de música a que me proponho fazer tem base na tentativa e erro, uma exploração sonora sem um objetivo concreto. “*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again.*” (Beckett, 1983). Quero criar impacto e provocar sensações através do som, não me limitando, e até me afastando, de relações sonoras pré-estabelecidas entre conceitos harmónicos e sensações, como por exemplo, a associação de um sentimento de tristeza a uma harmonia menor. Este projeto reúne um todo artístico, desde a composição à produção e captação, que, apesar destas serem vistas como um processo mais técnico, têm um grande peso artístico. Estes dois passos que fazem parte do processo de fazer uma música, são capazes de transformar a percepção e interpretação de cada ouvinte.

É preciso mencionar o álbum *ERRÔR* dos Linda Martini. Durante uma conversa com o André Henriques (1980) em que lhe perguntei qual o peso do erro no seu trabalho ele deu-me o exemplo da canção *Horário de Verão* (2022), que durante o processo da escrita a música mudou drasticamente devido a um acidente que ele fez ao gravar a canção no telemóvel.

Essa música foi um hm... partiu de um erro total. Começou comigo sozinho, sozinho comigo e com o Hélio na sala de ensaios e eu tinha um riff, que tinha trazido de casa e eu tava-lhe a mostrar o riff e tentar chegar ali a algum sítio. (...) Tens um A, uma parte A fixe não é, e depois estás a tentar descobrir o que é que vai ser o B, não é? Daqui, para onde é que eu vou? (...) O riff era fixe mas depois o B nunca era fixe. E de repente aparece-me o B e é basicamente o início da música. (...) Pá e achamos piada aquilo e de repente cagamos em tudo o que estávamos a fazer e concentramo-nos só naquele riff. (B) Para não me esquecer daquilo, faço isso muitas vezes, com o telefone ... pus assim o telefone na perna e estava com a guitarra e a guitarra estava desligada. Gravas uma guitarra sem estar amplificadora só ouves aquele clac clac das cordas de aço não é. Quando eu mandei aquilo, para mim, para ele e para o resto da malta aquilo pareciam castanholas, pareciam uma cena das palminhas, que ouves tac a tac taca, o riff já é assim puxado para a espanhola. Mas como tu estavas a ouvir aquele lado ritmo das cordas, ... aquilo imediatamente era man, isto é uma cena, ela a gente vai por cajom vamos focar mesmo, vamos insistir nesta basicamente do flamenco está a ver? (2024)

Esta gravação deu origem à introdução da canção que podemos ouvir no álbum *ERRÔR*, o ritmo das palmas inspirado no flamenco, o riff de guitarra que Henriques mencionou tal como podemos ouvir no fim da

canção a gravação da guitarra elétrica sem amplificação, como a gravação que de telemóvel que foi feita no fim do ensaio. Uma canção que nasceu de um erro, uma canção que era suposto ser diferente acabou por tomar outro caminho devido a um erro.

O Fingimento

“Fingir é conhecer-se”

Álvaro de Campos

Sempre tive uma curiosidade inconsciente sobre o fingir. Este fingir não é o mesmo que é usado no quotidiano, não o fingir do falso, não é o fingir do enganar. Este aproxima-se mais do de Fernando Pessoa (1888-1935), o fingir que está ligado à ficção e ao seu desenvolvimento e à capacidade artística de transformar algo. Posso enumerar os tipos de fingimento a que senti estar sujeito na criação do EP: fingimento-ficção; fingimento-corpo; fingimento-plural; fingimento-objecto.

Durante o processo de criação, para conseguir chegar a uma certa linguagem poética na escrita das letras das canções, recorri ao fingir no sentido de invenção, de simulação de outras realidades e eu que não o meu. Este fingir permite-nos conhecer as possibilidades dentro do eu artístico, a procura e passagem por várias ideias diferentes até chegar a uma conclusão temporária, até haver uma nova transformação onde seja necessário fingir mais um pouco até chegar ao novo fingir. Sempre que reescrevi uma frase que achava que já não se adequava ao conteúdo da canção, fi-lo por causa da transformação que o tempo provoca em nós e na nossa maneira de nos relacionarmos com aquilo que criámos.

Quanto à composição musical, sempre achei que ficava preso à linguagem e a recursos óbvios, à priori, do meu instrumento, guitarra eléctrica. Por estas razões, ao longo deste projeto de investigação artística, fingi ser um músico de outro instrumento que não o meu, libertando-me dos limites aparentemente impostos pela guitarra e também dos meus enquanto guitarrista, um fingimento de corpos. Apesar de usar efeitos de distorção, fuzz, reverbs e modulação no meu instrumento, aprendi que tocar um pedal de efeito é algo extremamente difícil de fazer bem. É como aprender um novo instrumento, como se para retirar o seu potencial, devesse fingir que é outro instrumento além do meu, apesar de manterem uma relação de complemento. Além disso, a variedade tímbrica das canções é algo que tem um grande peso para mim, e o fingir tocar outro

instrumento na maneira como componho e abordo o meu instrumento, dá-me uma flexibilidade de linguagem e variedade de recursos que não teria se me limitasse. Um exemplo deste fingir é o Tim Henson (1993) guitarrista e produtor dos Polyphia. Para as suas composições utiliza o piano, criando harmonias e melodias, só depois transferindo o que criou para a guitarra, durante esse processo ele desenvolve os ritmos das suas melodias imitando o dos *rappers*.

Neste projeto de investigação, o fingimento, além do que descrevi acima, são também os vários chapéus que usei no decorrer da criação das músicas do EP, porque fiz questão de me colocar não só no papel de compositor e músico, que é o que me é mais familiar, mas também de produtor e engenheiro de som. Como estes últimos são actividades que, até este mestrado, não desenvolvi tanto, e precisamente na sequência do permitir-me falhar e aventurar no erro como passos essenciais para a procura pela minha liberdade e auto-conhecimento artísticos, foram máscaras que usei durante o desenvolvimento da minha criação. Nas gravações dos temas tive a necessidade de ser uma pessoa diferente, consequentemente com uma perspectiva também diferente à do eu artista e compositor do tema. Durante as gravações, além da preocupação enquanto instrumentista, apercebi-me que comecei a prestar mais atenção a técnicas de captação e de arranjo. Apesar de haver preocupações comuns entre o músico, o produtor, ou engenheiro de som, quando se é o responsável por tudo isto na mesma criação, há que reconhecer as suas diferentes posturas e termos a capacidade de nos tornarmos em quem for preciso.

É preciso mencionar aqui o André Henriques, guitarrista, vocalista e compositor nos Linda Martini (2003) e projeto solo em nome próprio (2020). Tive a possibilidade de entrevistá-lo para este projeto e apresentar-lhe algumas questões sobre o fingimento (entre outras). Abordei-o a propósito desta questão porque depois de ouvir os dois álbuns a solo dele, *Cajarana* (2020) e *Leveza* (2023), deixou-me a pensar se ele relatava o que vivia, ou se imaginava uma história fictícia. As letras em algumas canções parecem histórias perdidas num conto poético sobre maçãs ou sobre um muro de uma casa. A criação destas histórias, um objeto ou ideia passa a

ter uma vida para além da ideia, é o fingimento artístico a que Fernando Pessoa se refere quando afirma “*Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem, portanto, uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.*” (Campos)⁵ Henriques descreveu um pouco do seu fingimento a nível artístico no âmbito da escrita das suas letras, na criação de cenários e histórias que não existem, explicando como ele usa observações de pormenores do seu dia-a-dia para criar histórias fictícias como se pode verificar, de acordo com o músico, na canção *E de Repente* (2020).

Lembra-me sempre aquela, ... o de repente, que é uma história de um assalto numa bomba de gasolina. É claro que não se passou comigo, e há uma coisa, ...completamente ficcionada e essa aí, lá está, partiu também de uma ideia, estava lá a conduzir, ou a fazer outra coisa qualquer, ... a chegar a uma bomba e pensei nessa ideia. (André Henriques, 2024)

Por último, quero referir o fingimento no que toca à relação com o objecto criado. Como a perspectiva de uma canção muda drasticamente na visão de outro músico, tentei provocar em mim esse deslocamento do eu em relação ao objecto que criei, perguntando-me muitas vezes o quanto consigo fingir ouvir e tocar música como um músico diferente. Esta relação fingida com aquilo que criei é uma forte aprendizagem porque força em mim frescura e perspectivas fora da minha postura de criador.

⁵ In *Páginas de Doutrina Estética*, p.132, Fernando Pessoa, 1946

Processo criativo

Letras e Rabiscos

Esta é uma secção de fragmentos de observações, pensamentos, apontamentos que me fizeram escrever as letras que compõem as canções deste EP.

A 11 de Abril de 2024, no Asa de Mósca, na mesma altura em que comecei a escrever a canção *Casa*, escrevi: “*Está um dia calmo. A agitação turbulenta da calma faz cair o céu na berma da estrada aquecida pelo sol de inverno. Consigo ouvi-los a cantar revoluções mortas ao som do tédio.*” Esta ideia apontada num diário de café, fez com que eu explorasse mais aquilo que veio a ser a história fictícia dessa canção. O refrão desta música, “*Vejo um céu ao sol e vidro a estoirar*”, apesar de ter sido escrito em dias diferentes da ideia que o inspirou, foi de alguma forma fruto de ler, escrever e reescrever algumas das ideias que tenho perdidas no telemóvel e no diário.

Tenho que fazer uma referência às sombras, que devido a filmes, livros e pinturas sombrias, como as pinturas negras de Francisco de Goya (1746-1828), me acompanharam desde novo, se tornaram uma temática constante na minha escrita. Uma sombra é uma espécie de fingir do corpo, uma ausência de luz que só é possível com luz. A curiosidade por algo tão pouco tangível que vive de um paradoxo, levou-me à primeira frase da *Casa*, “*Há uma sombra de luz em cada canto teu.*”, ou na letra da *Fica*, “*Não sentes a sombra, que em ti te sobra.*” Há certas palavras que revisito com muita frequência, uma delas sendo esta - sombra. Não consigo explicar em detalhe o porquê disso, mas se calhar é mesmo o não saber, o fascínio por palavras, sons, paisagens, ambientes, que faz de nós quem somos, e para nos compreendermos melhor, devemos-nos deixar levar por eles.

Pela mesma altura em que escrevi os esboços para o que vieram a ser as letras destas canções, vi o filme *Não Sou Nada* (2023) de Edgar Pêra (1960), que aborda a complexidade da coexistência dos heterónimos de Fernando Pessoa, num fingimento sem fim. Esta longa metragem provocou-me a escrita de “*Vivemos à espera de outra vida.*” Olhando para

trás, não consigo garantir que isto foi algo que veio diretamente do filme, mas veio da sensação que tive depois de assistir ao mesmo. Esta frase foi uma espécie de tema geral para as letras que nasceram deste período de tempo, que se calhar ainda não acabou, e continuo a explorá-lo - “*Agora sei que sou tudo o que sei que sou. Uma mera consciência perdida num corpo mortal.*” (30 de Outubro 2023). Voltei a ler o poema *Tabacaria* (1933) de Álvaro de Campos (1890-1935), só para poder concentrar-me no seu início, “*Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*” Desde a minha adolescência que este tema me acompanha, e sei que retiro com a minha interpretação, questões sobre o que é ser, algo que exploro na letra da canção *Malmequer*, “*Gosto tanto de estar perdido, com medo no copo e vinho na mão.*” Este verso é um pouco surrealista, mas como já tinha referido, não garanto que seja uma inspiração direta do que li, mas é mais uma espécie de fingimento que tenho sobre o aquilo que experiencio.

Também é importante mencionar a conversa com o André Henriques: mencionou algumas técnicas de escrita, sendo que uma delas que pode ser considerada mais surrealista. Refiro-me a apanhar uma ideia e a partir dela desenvolver uma história, ou usar uma técnica chamada *adlib* - improvisamos uma melodia a cantar e por vezes sai, de maneira improvisada, uma palavra ou frase que se vem a tornar numa letra de uma canção. Henriques já experimentou *adlibs* mas nunca foi uma técnica que praticou com regularidade, preferindo escrever livremente e só depois adicionar a música à letra já existente. Devido a isto é possível ouvir nas suas canções partes em que o compasso muda devido à letra, acrescentando ou retirando tempo para poder fazer uma frase caber numa canção. Para as minhas canções já recorri um misto destes estilos de escrita, tanto a apontamentos - uma frase solta ou um poema - como ao *adlibs*, em casos em que seja necessário acrescentar algo, ou até reescrever para conseguir chegar a uma letra que acho mais adequada para a canção em questão. Já experimentei técnicas de escritas surrealistas, sendo um bom exemplo disso a do Thom Yorke (1968) na canção *Idioteque* (2000) - uma letra que nasceu de frases soltas retiradas ao acaso de um chapéu, criando assim, a

partir da espontaneidade, o conteúdo lírico que acompanha o instrumental do resto da banda.

Produção

Um dos objetivos deste projeto de investigação e foi melhorar as minhas capacidades de captação e mistura, praticando com as canções do EP. Devido a limitações financeiras e geográficas habituei-me aos estúdios caseiros, no entanto, nem sempre era fácil ter as condições necessárias para gravar uma canção em casa. Por isso comecei por gravar tudo numa aplicação de telemóvel, uma espécie de DAW (*Digital Audio Workstation*) em que podia adicionar bateria e outros instrumentos. Agora encontro-me numa instituição que me permitiu gravar com equipamento mais variado tal como uma coleção mais variada de microfones; acesso a pre-amps de melhor qualidade; ouvir as músicas noutra tipo de colunas; e por ter acesso a este tipo de equipamento, acabei por conseguir a liberdade de poder experimentar técnicas de captação que aprendi, não só na ESMAE, mas também através do trabalho de outros produtores na internet, como Eric Valentine (1970). Também tive a oportunidade de assistir a sessões de mistura com o João Brandão no ARDA Studios e de contar com a orientação do Gustavo Almeida em algumas sessões de mistura que fiz para este projeto. Estas situações deram-me uma nova perspectiva em relação ao meu trabalho, sendo que uma delas foi aprender a ouvir o que uma captação precisa para poder dar espaço a todos os instrumentos.

Os timbres sempre me fascinaram. Desde que me lembro, tenho um grande interesse por sons distintos em canções, um deles sendo o timbre de guitarra do Jonny Greenwood, guitarrista dos Radiohead: um músico que se preocupa mais com o som do seu instrumento, texturas e versatilidade tímbrica, recorrendo a distorção arranhada e agressiva (muito comum nos anos 90), do que com o solo que vai tocar. Outro exemplo que me marcou imenso foi o timbre da *Song 2* (1997) do Blur (1988) e da *Moaning Lisa Smile* (2015) dos Wolf Alice (2010). São canções com um som de “pouca qualidade” - tudo soa distorcido, uma onda colossal de ruído, algo que até hoje quis replicar dentro das minhas canções. Quero mencionar aqui também uma *soundtrack* de um filme de Jim Jarmusch (1953), *Only Lovers Left Alive* (2013) composta por Jozef van Wissem (1962) e Sqürl (2009), que curiosamente é uma banda que o Jarmusch

íntegra. É uma *soundtrack* com excelentes timbres e sons, experimental e minimalista, que retrata muito bem a cinematografia do filme. Ao ouvir o álbum *Only Lovers Left Alive* (homónimo do filme), fiquei admirado características como os pequenos pormenores de *feedback* no fundo do instrumental, as anotações de instrumentos rítmicos misturados com a bateria, som de ferro e guizos na tarola, que me fizeram lembrar um pouco a música do Manel Cruz (1974), de natureza meia torta. Apesar de ser um artista de um género musical distinto do desta *soundtrack*, não posso não o mencionar, especialmente com o projeto *Foge Foge Bandido* (2008) e o álbum *O Amor dá-me tesão / Não Fui Eu Que Estraguei*, do mesmo ano. Neste trabalho, reúnem-se canções produzidas como se fossem colagens feitas por um artista plástico, apesar de não usar *sampling* ou *loops* de bateria ou de outros instrumentos no meu projeto, quis ir em busca desta sonoridade.

Esta procura que tenho por timbres tem a ver com muita pesquisa sobre o equipamento que os artistas que admiro usavam. Muitas vezes experimentei e acabei por adquirir guitarras, efeitos e amplificadores que foram usados em canções ou álbuns que ouvi excessivamente. Um documentário que vi que me marcou neste sentido foi o *It Might Get Loud* (2008) de Davis Guggenheim (1963) - que junta o Jimmy Page (1944), The Edge (1961) e Jack White (1975) numa conversa sobre as influências e inspirações para as suas composições, mostrando também o equipamento que usam, tal como truques pessoais de cada músico sobre timbres específicos em canções, ou até mesmo efeitos e técnicas de captação que os faz soar de maneira tão pessoal e única. Este documentário ajudou-me a procurar indivíduos que partilham a mesma curiosidade pelo som que eu, um deles sendo o Eirik Stordrange - alguém que procura os sons de guitarra de músicos que admira, recorrendo aos instrumentos, efeitos e amplificadores que encontrou nessa pesquisa, para conseguir recriar esses timbres. Também são mencionadas nos seus vídeos as técnicas de captação usadas, partilhando também, além das estratégias que funcionaram, as que não funcionaram. Errar e tentar outra vez.

Eric Valentine e o Steve Albini (1962-2024) são dois produtores que ouvi e procurei saber mais sobre algumas técnicas e métodos que usam

para o seu trabalho. Foram sobretudo as técnicas de captação que Valentine utiliza que me chamaram mais a atenção - uma quantidade exagerada de microfones para captar apenas a performance de um só músico (não me refiro a bateristas). Experimentando isto, apercebi-me dos muitos problemas de fase, algo que ainda tenho que aprender a controlar, mas mesmo assim, é uma técnica muito interessante de esculpir o som dos instrumentos, especialmente para timbres como os que podemos ouvir no *Songs for the Deaf*.

Canções

“Malmequer”

Esta canção nasceu no meu quarto, de uma progressão de cinco acordes acentuados nos tempos forte e fraco do primeiro tempo de um compasso de 3/4. Inicialmente não achei que fosse algo de especial, ou que pudesse vir a usar para uma canção. No entanto, uns dias depois num ensaio com o baterista com quem toco no meu projecto, pedi-lhe que tocasse algo por cima desta progressão, e só aí consegui perceber as suas possibilidades. Neste caso, ouvir outro músico a interpretar o que compus na guitarra e criar a sua parte sobre isso, impulsionou a composição da canção, que se revelou ser à volta desse instrumento, que é o que mais demarca o carácter e a pulsação da *Malmequer*, sendo que o papel da guitarra é criar espaço para a bateria. Foi nesta improvisação que a primeira melodia de voz apareceu. Sempre quis ter uma canção com diferentes compassos, então fiz uma decisão consciente de que queria variar entre 3/4 e 4/4, tal como criar um *riff* de guitarra eléctrica que utilizasse o modo frígio. Entretanto apercebi-me juntamente com o Telmo Marques durante uma reunião, que o que tinha escrito não era o que pensava que era. Isto fez com que ganhasse uma nova perspectiva sobre a canção. Não tenho tendência a pensar muito sobre questões de teoria musical quando estou a compôr, mas confesso que o ganhar consciência do que estava a realmente a fazer, influenciou o meu percurso de exploração criativa.

Respectivamente ao conteúdo poético da letra desta canção, escrevi a primeira estrofe da canção ao ouvir passos no chão de cimento na esplanada de um café que costumo frequentar. Sempre achei interessante o som de passos pela rua num movimento apressado calmo a ir para algum lado. A *Malmequer* começa com a letra “*Quero estar debaixo do chão, ouvir os passos por cima de mim*”, uma ficção, um imaginar do que seria ouvir pessoas no seu dia-a-dia a passar por cima de nós, como se estivéssemos enterrados vivos ou houvesse uma realidade paralela que não se apercebe da nossa existência, e só lhes vemos as sombras e ouvimos o ritmo dos passos. Neste momento, não consigo dizer ao certo se foi ficção

ou uma metáfora para algo que senti. Preciso também de mencionar a inspiração para o refrão deste *Malmequer*. Sempre gostei da brincadeira que a Maria Ana Guimarães (1993) consegue fazer com as palavras, especialmente num dos seus poemas *Bem me quer* (2022) onde escreve “*bem me querem deitada no chão/ mal me querem na tua mão*”, um verso inspirado no jogo “*bem me quer, mal me quer*”. Decidi fazer algo parecido com a palavra malmequer.

*“Diz-me tudo o que tu tens,
falhei-te mais uma vez.
Nós somos um malmequer,
só bem me queres no chão”*

Apesar de não ter uma crença religiosa, sempre manifestei interesse em usar referências religiosas para as questionar, ou mesmo criar imagens que possam acrescentar algo à história. “*Ouvir o rachar do espírito (...)*” ou “*Será que somos homens estragados? Vendidos à rua rezando por bocas e braços*” são exemplos em que utilizo esta faceta que já me acompanha há anos, para conseguir chegar a uma verdade artística mais próxima daquilo que eu acho que seja mais real para mim naquele momento.

Durante a produção do tema experimentei usar um sintetizador como baixo, na tentativa de fugir do que seria previsto para uma canção de *rock*, um estilo que já está saturado, em que tudo já foi feito e desfeito. Isto foi um dos temas abordados mais que uma vez durante as reuniões de orientação com o Telmo Marques. Sempre quis ter a mistura de tímbrica de uma guitarra eléctrica com sintetizadores, sendo que alguns exemplos de artistas que me fazem ir à procura dessa sonoridade são Radiohead, Queens of the Stone Age, Blonde Redhead (1993) e Nine Inch Nails (1988). A mistura destes timbres fascina-me e, além do sintetizador como baixo, introduzi alguns *overdubs*. Durante a composição do baixo decidi também trabalhar no seu timbre para a canção, porque senti que o instrumento não estava a colado com as guitarras e a bateria, o que fez com que eu passasse mais tempo com o sintetizador, e pudesse aprender mais

sobre o instrumento e do seu potencial. Ao gravar as partes de baixo para o demo gravei duas pistas em simultâneo, através de um canal de DI e de um segundo canal a passar por um *plug-in* de amplificador de baixo, que simula um pouco os amplificadores que se usavam para teclados nos anos 70. O resultado foi um som bastante sujo e com uma forte presença nos médios/graves que, quando misturado com o som de DI do sintetizador provocou uma camada sonora com mais presença, e desta forma, o som do instrumento enquadrou-se melhor com o dos restantes.

Tive imensas dificuldades em encontrar o timbre certo da guitarra, neste caso foi conseguido através de uma mistura de amplificadores e *plug-ins*, que me fez chegar às sonoridades que estão na gravação. Durante as captações para o demo desta canção decidi experimentar algumas das técnicas que o Valentine é conhecido por usar - captar um amplificador com três microfones com características e posições diferentes. Experimentei captar dois amplificadores diferentes, um pequeno Ampeg G-18 e um Orange Crush 60, cada um deles com sonoridades muito distintas. O Ampeg foi usado para tentar recriar o som de guitarra dos *The Kinks* (1963) na canção *You Really Got Me* (1964), apesar deste amplificador ser solid state, ele tem uma característica que para mim é curiosa - ao pôr o volume no máximo, naturalmente distorce e consegue recriar o timbre da canção. Apesar desta experiência ter sido no momento da composição desta canção, acabei por usá-la noutra, *Casa*.

“Casa”

Esta canção nasceu do fingir. Não só fingi ser um personagem numa história fictícia, como tentei afastar-me do facto de ser guitarrista, e fingi ser um baixista porque queria que a essência desta canção fosse, sobretudo, o baixo. Este fingimento expandiu a minha visão composicional, mas é claro que estava condicionado aos meus próprios limites em relação ao instrumento, o que fez com que não pudesse complicar muito o arranjo. No entanto, o facto da música se desenvolver à volta de um baixo persistente e cheio, que ocupa muito espaço, levou-me a adoptar uma postura com a guitarra parecida à dos Idles (2009), uma das bandas de referência que tive ao longo deste ano. Este *riff* de baixo teve inspiração a nível da composição de uma canção dos Fontaines DC (2014), chamada *Nabokov* (2022), uma canção em que o baixo é o instrumento principal e as guitarras são secundárias, criando texturas intensas sem se intrometer no espaço rítmico do baixo e na voz. Algumas das partes de guitarra na *Casa* são maioritariamente texturas, tanto de harmónicos naturais que criam ruídos, ou rítmicas, usando técnicas de *tremolo picking* (no segundo verso da canção).

A letra desta canção surgiu do fingimento semelhante ao do André Henriques, uma ideia que proporcionou uma história fictícia, neste caso uma história sobre um ambiente de violência doméstica. O porquê deste tema surgiu devido a um texto de Diogo Vaz Pinto no livro *Sombra Selvagem* (pág. 31), “*Quando fui posto fora de casa onde vivem os meus filhos, (...)*” Perguntei-me, em primeiro lugar, sobre a razão de ele ter sido posto fora de casa e depois comecei a imaginar o resto do cenário em casa desse casal, num ambiente inspirado pela canção *Se me agiganto* (2018) dos Linda Martini (2003).

Eu já fui embora

Já marquei a hora

Pra não me atrasar

Já comprei bilhete

Deixei-te um bilhete
E a descongelar
Os restos de ontem
Dão pra o jantar
Ninguém me diz
O que há depois de nós
E se depois de nós
*Os dois me agiganto.*⁶

Enquanto escrevia livremente ideias e pedaços de letras, comecei a explorar a palavra sombras, (como já referi acima, tenho um fascínio muito grande por sombras e as suas imagens), e graças a esses fragmentos cheguei à primeira frase da canção, “*Há uma sombra de luz em cada canto teu*”. Outras ideias que tive durante este período estavam envolvidas no mesmo tema, a história fictícia sobre um casal com problemas - uma das frases chave para a *bridge* foi “*Tenho restos de mim espalhados num prato rachado, à espera de ser comido por bonecos de porcelana*”. Outras descobertas surgiram só depois de ter dado tempo à canção, de me ter distanciado um pouco, como é o caso do verso “*Tentas fugir sem perna para andar, partir janelas sem te afogares, o jantar está frio e as colheres no chão*”. O tentar fingir ser uma canção dos Fontaines DC, certamente ajudou-me no processo de escrever não só a letra desta canção, mas também o instrumental.

Durante as gravações para esta canção, decidi fazer experimentações com algumas técnicas de captação que aprendi tanto em vídeos sobre produção ou numa unidade curricular da faculdade, mas que nunca tinha aplicado fora desse contexto. Decidi captar a bateria utilizando várias técnicas, mas para salvaguardar alguma experimentação que não funcionasse em contexto com o resto dos instrumentos, ou até com a

⁶ Segundo verso e refrão da canção *Se me Agiganto*

canção, também usei técnicas de captação que já conheço. Recorri à técnica Glyn Jones para tentar um som parecido ao dos anos 70 com quatro microfones e um microfone de sala, Neumann ML3, extremamente próximo de um piano vertical sem o tampo e com o pedal de *sustain* acionado, criando um som de sala muito peculiar devido ao som das cordas do piano vibrarem enquanto a bateria é tocada. Para esta canção captei quatro sons diferentes para poder ter mais opções de experimentação quando estiver a produzir o tema após a gravação.

Na gravação das guitarras, mais uma vez decidi expandir as minhas possibilidades, experimentando várias guitarras, amplificadores, efeitos e técnicas de captação. Apesar de já ter uma ideia bem formulada sobre o som da guitarra, mesmo assim achei necessário pôr microfones de sala para capturar um som distante para poder ouvir melhor o som característico da sala, fazendo isto para três amplificadores, o Orange Crush 60, um Ampeg G18 e um Realistic G10. Este último foi encontrado no lixo em frente a casa, ainda a funcionar, sendo que mais tarde descobri que é um amplificador de baixa qualidade que pode ser comparado aos que vêm incluídos num Pack de guitarra eléctrica, onde o seu propósito é ser um “*practice amp*”. No entanto, acompanhado pela atitude de errar do Homme, decidi usá-lo para conseguir atingir um ideal tímbrico que tenho para meu trabalho. Apesar de ter feito algumas experimentações, decidi usar só o Orange e o Realistic com microfones próximos da coluna, o Orange foi captado com um SM57 e o Realistic com um Lewitt STP 340 TT, um microfone feito para captar os timbalões numa bateria. Aprendi esse truque com um produtor de *metal*, que utiliza um SM57 e um microfone de timbalão para os combinar na mistura, criando um som de guitarra eléctrica com mais “corpo” do que se fosse gravado só com um microfone. Estes têm características diferentes, o Lewitt tem mais presença nas frequências graves, comparado ao SM57, e devido a isso decidi usar o SM57 para o Orange e ter um timbre mais claro e direto. O Realistic foi assumidamente o amplificador ruidoso, - usado para fazer *overdubs* de guitarra com um efeito de *fuzz*. Uma vez que o amplificador tem pouca potência, foi fácil poder puxar o volume para o máximo e conseguir captar o som de um amplificador a não conseguir aguentar bem o volume e ter a

coluna no seu limite. Este é o timbre que estive à procura, um pouco como no álbum *Song for the Deaf*, em que amplificadores como este foram puxados ao ponto de quase partir para tentar capturar um timbre de guitarra alto e intenso, algo que acho que combina muito bem com a canção. Apesar de ter feito as experiências acima, acabei por escolher um som de guitarra direto, por me permitir ter dinâmicas extremas e manipular o som de sala posteriormente, na mistura.

“Fica”

Esta canção nasceu de um poema que escrevi sobre um amigo, ao observá-lo. Estava na esplanada com mais uns amigos quando reparei no olhar distante dele e isso despertou em mim a necessidade de escrever o poema, que mais tarde deu origem a esta canção.

*Não partas de ti,
fica mais um pouco,
não sentes a sombra que em ti te sobre.
Desenha no chão a tua palavra,
ouve do céu a tua voz.
Rasgada por restos desse sonho
que de ti canta a tua alma.*

Após escrever este poema decidi musicá-lo, não é algo que faço com frequência, mas decidi experimentar. Juntei a letra a um *riff* de guitarra que já tinha há algum tempo, uma ideia solta perdida no meu telemóvel que sempre me pareceu ter algum potencial, mas até aí, desconhecido. Comecei por tentar experimentar encaixar a letra com a ideia de guitarra, e fui construindo a melodia. Mais tarde acrescentei letra ao poema já existente. Se calhar se possa considerar o segundo verso da letra um fingir uma vez que revistei a memória que tinha sobre o momento em que escrevi o poema para poder continuá-lo e transformá-lo numa canção. Talvez a memória seja toda um fingimento, a percepção que temos de um tempo que passou, mas que nunca está livre do nosso eu de agora. Decidi manter o arranjo simples e, entretanto, reparei que com canções de natureza mais calma e simples, tenho a tendência em simplificar também o arranjo - sem muita experimentação, consciente ou inconscientemente. Devido a isso decidi distanciar-me desta canção para me focar noutras que me faziam mais sentido na altura.

Durante alguns encontros com o Telmo Marques e sessões de gravação, voltei a pegar nesta canção e mostrei-lha com o intuito de partilhar a frustração de não saber o que lhe faltava e na tentativa de que ele me pudesse ajudar. Durante essa reunião, o Telmo sugeriu que eu experimentasse acrescentar uma parte instrumental, algo que tivesse a capacidade de transportar o tema para um lugar diferente. Comecei por experimentar sons de fundo com um sintetizador, tentei fingir um pouco as composições de cordas do Jonny Greenwood na canção *How to Disappear Completely* (2000) dos Radiohead - um arranjo caótico de notas fora do tom da canção, mas que, no refrão, encontram-se em sintonia, criando uma sensação de calma, comparado ao desconforto e angústia do resto da canção. Usei os filtros e o *pitch* para mudar ligeiramente uma nota que toquei, fazendo com que saísse e entrasse de tom, tentando recriar a mesma sensação de espaço e distância tímbrica que a canção dos Radiohead. Talvez o melhor que se consegui fazer foi errar em tentar fazê-lo, e isso levou-me a uma nova sensação, um novo fingir, se calhar um fingir semelhante ao do André Henriques - mesmo que a origem dessa ideia tenha vindo de um momento que um amigo experienciou, um acontecimento que presenciei, cheguei a uma nova ficção sobre aquele momento.

Para a parte instrumental da canção comecei com um arranjo diferente para a mesma progressão e adicionei bateria. A secção rítmica neste tema teve inspiração no estilo de tocar do Simone Pace (1963), baterista dos Blonde Redhead. Na *Falling Man* (2004) podemos ouvir um padrão rítmico pulsante, que puxa a música para a frente, e eu decidi experimentar criar a mesma sensação para a secção instrumental da *Fica*. Consegui chegar a um resultado que me satisfiz, mas precisei de trabalhar na sua estrutura, contrariando um pouco a naturalidade, rapidez e assertividade com que o *riff* da guitarra, a melodia da voz e a escrita da letra foram concebidos.

Em relação à produção, comecei por gravar guitarras em casa com o som de DI, algo que guitarristas e produtores têm feito em alguns temas mais recentes - o Mk.Gee (1997) usa como amplificador uma mesa da Tascam 424 Portastudio, adicionando efeitos de *reverb* e *chorus* criando

um timbre único para as suas canções. Tentei aproximar-me disso, mas recorrendo a uma técnica de captação comum ao Tó Trips - posicionar um microfone ao pé da guitarra elétrica só para poder gravar as cordas e misturar com o som de DI do instrumento. Sempre gostei do timbre de guitarra do Tó, algo muito pessoal e verdadeiro para ele, tal como a sua maneira de tocar, e esta combinação é o que o faz soar tanto como a ele mesmo. Acredito que a procura por uma sonoridade própria como a dele implica a combinação de técnicas e equipamento até atingir um timbre que o faça soar como ele acha que soa, e isso é onde eu gostava de poder chegar com estas experiências.

Reflexão

Após a conclusão deste projeto, retiro dele uma grande aprendizagem na parte de captação e mistura. Vindo de um ambiente DIY sempre tive necessidade de aprender a captar e misturar os instrumentos, recorrendo também a elementos como efeitos e manipulação tímbrica, para atingir a sonoridade que pretendo para determinada canção. O facto de ter usado as máscaras de engenheiro de audio e um produtor fez-me compreender a mais-valia que é ter a percepção da canção como um todo, sobretudo para os artistas que se preocupam em ter uma perspectiva global das suas canções. É necessário dar tempo a uma canção para ouvi-la com outra clareza, só assim é que conseguimos criar distância suficiente que nos permita ter esse ponto de vista mais fiel ao nosso próprio trabalho. Só assim é que podemos ser mais pragmáticos com decisão de arranjo e outros elementos como escolha de efeitos e construção de texturas. Posso até dizer que para fingir, neste contexto, é necessário fingir com tempo. O facto de ter provocado este fingimento em mim, e de me propor a ter estas funções todas por minha conta, levou-me, não aos resultados desejados, mas aos esperados. Posso considerá-los um acto de falhar melhor, senti que errei ao captar e misturar, no entanto, são o fruto de uma pesquisa e aprendizagem que retirei do contacto com vários factores, tais como tentar recriar algumas das técnicas de captação dos produtores que referi, trabalhar com diferentes tipos de microfones, instrumentos e amplificadores, lidar com as condições de determinadas salas, entre outros. Todas estas questões influenciam drasticamente a estética sonora de uma canção, mas levam-nos a uma sonoridade mais autêntica, sobretudo para nós, mesmo que, inicialmente partam de erros.

Como compositor, apesar de continuar a escrever no género que me é mais familiar - rock - posso dizer que estou numa fase de mudança musical, sinto que preciso, mais do que nunca, explorar outros estilos e técnicas de composição para conseguir construir uma sonoridade que sei que quero, mesmo não sabendo como ela soa. As letras nasceram de uma mistura de técnicas, desde fragmentos escritos no meu caderno, a *adlibes* ou até mesmo histórias fictícias, algo que nunca tinha usado para escrever

uma letra de uma canção, pelo menos conscientemente. Senti o mesmo com a harmonia, senti a necessidade de explorar harmonicamente as minhas canções e dar-lhes outros movimentos. Mais uma vez, estes resultados não foram os desejados, mas este é um errar necessário para poder chegar mais próximo da linguagem que procuro.

Olhando para trás, posso descrever o meu processo criativo como metodicamente caótico, entre uma mistura de decisões pragmáticas, fragmentos dispersos e esboços inacabados, e uma perdição lírica e musical. Durante este processo compus várias ideias, eventualmente concentrando-me só nas três canções que apresento neste projeto. À medida que avancei no projecto, apercebi-me da autenticidade dos processos criativos e da impossibilidade de serem replicados por outros. Além disso, este projeto nunca partiu desse objetivo, no entanto acredito que a partilha de conhecimento, técnicas e exercícios podem ser benéficos para qualquer criativo, porque cada um irá compreendê-los com o seu olhar e usá-lo com as suas mãos, nunca as de outros. As conversas de café solitárias podem levar um indivíduo a chegar mais perto de si mesmo e do seu próprio fingimento. Errear é uma consequência de criar, algo que deve ser aproveitado, e mesmo até, procurado. É nesses tropeçares que podemos desbloquear novas maneiras de expressão própria e conseguir uma estética mais autêntica para nós enquanto criadores. Não quero nem nunca quis que este projecto servisse para algo mais além de me libertar de alguns limites que tinha e com isso compreender-me melhor no meu processo de criação. Quero que as canções e o projeto escrito existam por si mesmos e dessa forma atuem no leitor/ouvinte de uma maneira pessoal, autónoma do seu compositor e criador, esperando que se tornem até, num erro perante todos os outros que já existam. Só me conheço a fingir e a errar, melhor que isso só fingido.

Bibliografia

- Almeida, S. V. de, & Leite, I. B. (2013). Antropologia, etnografia e práticas artísticas. *Cadernos de Arte E Antropologia, Vol. 2, No 1*, 5–7. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.486>
- Benetti, A. (2017). A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *OPUS*, 23(1), 147–165. <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424/421>
- Braga, J., & Sylla, B. (2022). a[^]=qb`klildf[^]= INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO DOS TEÓRICOS DO SÉCULO XX. *Filosofia Da Tecnologia. Introdução Ao Pensamento Dos Teóricos Do Século XX*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4043429>
- Bucket Full of Rock. (2010, December 7). *IT MIGHT GET LOUD | The Edge | Jimmy Page | Jack White | Documentary | 2010*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-lQxxEQceYc>
- Burton, B. (2005). The Art of Failure. *Irish Studies Review*, 13(1), 55–64. <https://doi.org/10.1080/0967088052000319526>
- Carol Ann Sicbaldi. (1966). *Wallace Stevens' The Man with the Blue Guitar*.
- Electrical Audio. (2021). *Electrical Audio How-To: Microphone Techniques for Speaker Cabinets*. [www.youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=_mrdd5-ehb8](https://www.youtube.com/watch?v=_mrdd5-ehb8)
- Ferlinghetti, L. (2023). *Poesia como arte insurgente*.
- Foge Foge Bandido. (2008). *O Amor Dá-me Tesão / Não Fui Eu Que Estraguei*. <https://open.spotify.com/album/2HRty9N5ZhoqxbIKz1c0Ee?si=eWyeIj3KTKgtb6LvgMA-zg>
- Gasson, J. (2017). Recording Drums With Steve Albini [Third Circle Recordings] [YouTube Video]. In *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=kmP9z-xTRz0>
- Glans, J. (2021). *Establishing musical brutalism*. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/69712/gupea_2077_69712_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Henriques, A. (2020). *Canjarana*.
<https://open.spotify.com/album/1d2VTPkIvTzRa9hnAwHpcC?si=W7FBSdr5T72LJJZK61yeSg>
- Henriques, A. (2023). *Leveza*.
<https://open.spotify.com/album/181efoZeIqE8CDyjG27cq3?si=nFv5fjVPQiOXtebQFcB4ag>
- Hisgen, R., & van der Weel, A. (2024). *WORSENING IN “WORSTWARD HO”: A Brief Look at the Genesis of the Text on JSTOR*. Jstor.org.
<https://www.jstor.org/stable/25781224>
- <https://open.spotify.com/album/5T5NM01392dvvd4EhGrCnj?si=xKff2dsWRUWcx-YJve-kfg>. (2007). *Turnin On The Screw*.
<https://open.spotify.com/track/23GhH0GUzYH7YpkTYUYkO4?si=2a9e1a144be94cda>
- IDLES. (2024). *TANGK*.
<https://open.spotify.com/album/6U11VNHZAFYY3E9V4oFB2p?si=qDr3dFerRGW-FVqWvAVXrw>
- Linda Martini. (2022). *ERRÔR*.
<https://open.spotify.com/album/7DSXQkXJkulN5lwN84icKq?si=NRTgeIDnQwCewMLbjJX5kw>
- Living Room GD. (2022, July 11). *The secret amps behind No One Knows (Queens of the Stone Age)*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Iq3w-b66pk0>
- Living Room GD. (2023, October 3). *I've been searching for this tone for years....* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dUV3clVnL_w
- Macarthur, J. (2000). *Brutalism, ugliness and the picturesque object*.
https://www.researchgate.net/profile/John-Macarthur/publication/37619767_Brutalism_ugliness_and_the_picturesque_object/links/5ae69051458515760ac233c7/Brutalism-ugliness-and-the-picturesque-object.pdf
- MAKING RECORDS with ERIC VALENTINE. (2019, May 13). *Making Records with Eric Valentine - Smash Mouth - “All Star” with Greg Camp*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ray7Qa-x4ow>

- Marcin Tereszewski. (2014). *The Aesthetics of Failure*. Cambridge Scholars Publishing.
- Maria Gabriela Llansol, & João Barrento. (2014). *A palavra imediata*.
- Mark, W., & Strand, M. (1999). *89 Clouds*.
- Mix with the Masters. (2020). *Tracking snares with Steve Albini*.
www.youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=tEoCNObBIDk>
- Musicbox Clubdocs. (2015, April 15). *Musicbox Club Docs #9 // Dead Combo*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7i4X-1itRL4>
- Pessoa, F. (2014). *Mensagem*.
- Pessoa, F. (2015). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Tinta Da China.
- Pessoa, F., Fernando Cabral Martins, & Zenith, R. (2013). *Cancioneiro*.
- Pessoa, F., & Jorge de Sena. (1946). *Páginas de doutrina estética. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena. 2a ed.* Inquérito.
- Pinto, D. V. (2023). *Sombra Selvagem*. Edição de Autor.
- Queens of the Stone Age. (2002). *Songs for the Deaf*.
https://open.spotify.com/album/4w3NeXtywU398NYW4903rY?si=oAq1WzlhQ_iONgwB3h2kFA
- Queens of the Stone Age. (2013). *...Like Clockwork*.
<https://open.spotify.com/album/5T5NM01392dvvd4EhGrCnj?si=xKff2dsWRUWcx-YJve-kfg>
- Raaphorst. (2021, August 16). *Josh Homme's secret weapon: Peavey Decade amp*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TFLP4-5llhQ>
- Radiohead. (1997). *OK Computer*.
https://open.spotify.com/album/6dVIqQ8qmQ5GBnJ9shOYGE?si=ZovqiMnfQKyA_R859pzaEw
- Radiohead. (2000). *Kid A*.
<https://open.spotify.com/album/6GjwteZcfenmOf6118N7T7?si=2aZnLJGxSrijbKa-SD5mSw>
- Radiohead. (2001). *Amnesiac*.
<https://open.spotify.com/album/1HrMmB5useeZ0F51HrMv10?si=bE6ySIIKRvaF9Um2f96QUw>
- Rei, M. (2016). *Do operário ao artista*. Fora de Jogo, Associação Cultural.

Roth, W.-M. (2005). *Auto/Biography and Auto/Ethnography: Praxis of Research Method*. BRILL.

Rubin, R. (2023). *O ato criativo*. Sextante.

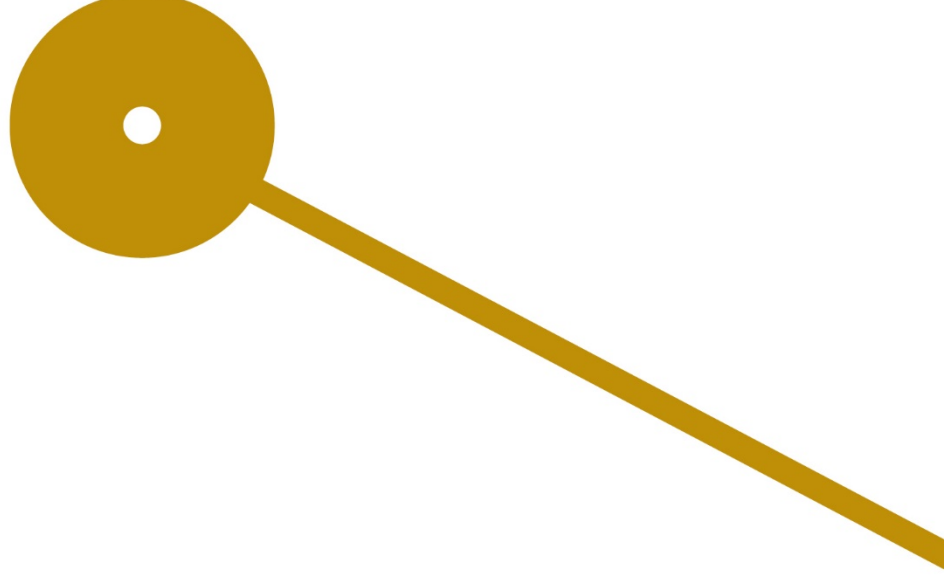
Sound On Sound magazine. (2017, February 16). *Eric Valentine's Electric Guitars — Surf Guitar*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=JJQ7PW0rtnk>

Turner, E. (2007). Introduction to the Art of Ethnography. *Anthropology & Humanism*, 32(2), 108–116. <https://doi.org/10.1525/ahu.2007.32.2.108>

Valentine, E. (2023). *Making Records with Eric Valentine - QOTSA - No One Knows*. [Www.youtube.com.
https://www.youtube.com/watch?v=RmIyIPItlG0](https://www.youtube.com/watch?v=RmIyIPItlG0)

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES E TECNOLOGIAS DO SOM

Errar Melhor: O fingimento artístico no processo criativo
Tiago Vieira Nóia