



Fernando Gil Gonçalves Fortuna Teles de Sousa

METAMORPHOSIS

Construção de uma demo musical

Projecto Artístico no âmbito do Mestrado em Estudos Artísticos (Estudos Musicais), orientado pelo Doutor Paulo Estudante, apresentada ao departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

METAMORPHOSIS

Construção de uma demo musical

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Projecto Artístico
Título	METAMORPHOSIS – Construção de uma demo musical
Autor	Fernando Gil Gonçalves Fortuna Teles de Sousa
Orientador	Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira 2. Doutor Sílvio Manuel Rodrigues Correia dos Santos
Identificação do Curso	Estudos Artísticos (2º Ciclo)
Data da Defesa	26-02-2018
Classificação	17 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

“I did it my way“

- Sid Vicious

Resumo

Este projecto, realizado no âmbito do Mestrado de Estudos Artísticos, consiste na planificação, conceptualização, gravação e produção de uma demo musical, bem como na captura de um conjunto de fotografias artísticas que a acompanham. Esta demo intitula-se *Metamorphosis*, citação da obra homónima de Franz Kafka e promessa de reflexão sobre o processo de criação artística enquanto processo de metamorfose. Da demo fazem parte duas peças musicais, na forma canção, intituladas *Free* e *Beautiful Blue*.

Este trabalho escrito é composto por duas partes. A primeira é um exercício de contextualização do objecto *demo*, pretendendo-se defini-lo, identificar as formas que pode assumir ou que tipos de materiais promocionais é que o podem acompanhar, apontando alguns exemplos e reflectindo sobre o seu papel actual na indústria da música. A segunda é a apresentação da demo *Metamorphosis*, analisando-a e reflectindo sobre o processo criativo que lhe deu origem.

Palavras-chave: demo musical; indústria da música; produção; processo criativo; fotografia; Kafka; metamorfose

Abstract

This project, made within the context of the Master's Degree in Art Studies, consists in the planning, conceptualization, recording and production of a music demo, as well as the capture of a set of artistic photographs that accompany it. The name of this demo, *Metamorphosis*, pretends to quote the homonymous work of Franz Kafka and to reflect on the process of artistic creation as a metamorphosis process. The demo is formed by two music pieces, in song form, named *Free* and *Beautiful Blue*.

This work is composed of two parts. The first one is a contextualization of the object "music demo", in which it is intended to define what it is, which are the forms that it can assume or which types of promotional materials can accompany it, pointing out some examples and reflecting on its current role within the music industry. The second one is the presentation of the *Metamorphosis* demo, analyzing it and reflecting on the creative process that originated it.

Keywords: music demo; music industry, production; creative process; photography; Kafka, metamorphosis

Índice

ÍNDICE DE IMAGENS	10
INTRODUÇÃO	12
PARTE I	
SOBRE A DEMO – contextualização e tipologias	15
1. O que é uma demo?	15
2. Tipos de demos	18
a) Demo musical básica	
b) Demo musical mais elaborada	
c) Demo de artista	
d) Demo <i>master</i>	
3. Outros materiais promocionais	21
a) <i>Bio</i>	
b) Fotografias	
c) Cartas de recomendação	
d) Folha de citações	
e) Lista de repertório	
f) Programas de concertos disponíveis	
g) Lista de participações recentes	
h) Programas de concertos ou <i>flyers</i> de actuações passadas	
i) Críticas ou artigos da imprensa	
j) Citações ou excertos de críticas ou artigos	
k) Tópicos e descrições de <i>workshops</i>	
l) Outros	
4. Como apresentar o pacote promocional?	28
5. Exemplos de demos	30
6. Será a demo ainda relevante, actualmente?	32

PARTE II

SOBRE A MINHA DEMO - <i>Metamorphosis</i>	37
7. A apresentação da demo: considerações gerais	37
7.1. A quem se destina esta demo?	37
7.2. Materiais promocionais	37
7.3. Formato de apresentação: físico vs digital	38
7.4. A questão do idioma	39
8. O tema	40
8.1. Porquê definir um tema?	40
8.2. O processo de criação artística como processo de metamorfose	40
8.3. A metamorfose em Kafka	44
8.4. “Quem é o Sr. Samsa?”	47
9. A música	50
9.1. Selecção das peças musicais	50
9.2. O processo de gravação e mistura	53
9.3. Equipamento de gravação e instrumentos	53
a) Steinberg UR22 MK2	
b) AKG P220	
c) AKG K99 Perception	
d) Epiphone Les Paul Standard	
e) Ibanez AW370	
f) Ibanez SR370	
9.4. Software	57
a) Reaper	
b) Superior Drummer 2	
c) Amplitube 3	
d) Valhalla Vintage Verb	
e) DC8C2	
f) Fabfilter Pro-Q 2	

9.5. Análise das canções	60
9.5.1. <i>Free</i>	60
a) A letra	
b) Composição	
c) Instrumentação	
d) Gravação e mistura	
9.5.2. <i>Beautiful Blue</i>	78
a) A letra	
b) Composição	
c) Instrumentação	
d) Gravação e mistura	
10. A fotografia	87
10.1. A câmara e a fotografia instantânea	87
10.2. A máscara	91
10.3. O fato e adereços	97
10.4. Análise e interpretação das fotografias	100
a) <i>Who is Mr. Samsa?</i>	
b) <i>Mr. Samsa is a hard-working citizen</i>	
c) <i>Mr. Samsa is a stargazer</i>	
d) <i>Mr. Samsa hates rock and roll</i>	
e) <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i>	
f) <i>Mr. Samsa lost his ticket</i>	
g) <i>One day, Mr. Samsa will wash away his guilt</i>	
REFLEXÃO FINAL	138
BIBLIOGRAFIA	141

Índice de imagens

<i>Imagem 1</i> – Réplica da cassete demo “ <i>Mamasan</i> ”	31
<i>Imagem 2</i> – “Cabine” de gravação.	55
<i>Imagem 3</i> – Interface do Reaper. Misturador de som. Pistas de gravação, <i>reverb</i> , e <i>master output</i> .	76
<i>Imagem 4</i> – Máscara, esboço em barro. De perfil.	92
<i>Imagem 5</i> – Máscara, frontal.	93
<i>Imagem 6</i> – Máscara, mandíbulas.	96
<i>Imagem 7</i> – Máscara, retrato a 3/4.	96
<i>Imagem 8</i> – <i>Who is Mr. Samsa?</i> (Fotografia final)	100
<i>Imagem 9</i> – <i>Who is Mr. Samsa?</i> (Fotografia excluída nº1)	102
<i>Imagem 10</i> – <i>Who is Mr Samsa?</i> (Fotografia excluída nº2)	103
<i>Imagem 11</i> – <i>Mr. Samsa is a hard-working citizen.</i> (Fotografia final)	104
<i>Imagem 12</i> – <i>Mr. Samsa is a hard-working citizen</i> (Fotografia excluída nº1)	108
<i>Imagem 13</i> – <i>Mr. Samsa is a hard-working citizen</i> (Fotografia excluída nº2)	109
<i>Imagem 14</i> – <i>Mr. Samsa is a stargazer</i> (Fotografia final)	110
<i>Imagem 15</i> – <i>Mr. Samsa is a stargazer</i> (Fotografia excluída nº1)	116
<i>Imagem 16</i> – <i>Mr. Samsa is a stargazer</i> (Fotografia excluída nº2)	117
<i>Imagem 17</i> – <i>Mr. Samsa is a stargazer</i> (Fotografia excluída nº3)	118
<i>Imagem 18</i> – <i>Mr. Samsa is a stargazer</i> (Fotografia final)	119
<i>Imagem 19</i> - <i>Mr. Samsa hates rock and roll</i> (Fotografia final)	120
<i>Imagem 20</i> – <i>Mr. Samsa hates rock and roll</i> (Fotografia excluída nº1)	122
<i>Imagem 21</i> – <i>Mr. Samsa hates rock and roll</i> (Fotografia excluída nº2)	123
<i>Imagem 22</i> – <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i> (Fotografia final)	124
<i>Imagem 23</i> - <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i> (Fotografia excluída nº1)	125
<i>Imagem 24</i> – <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i> (Fotografia excluída nº2)	126
<i>Imagem 25</i> – <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i> (Fotografia excluída nº3)	127
<i>Imagem 26</i> – <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i> (Fotografia excluída nº4)	127
<i>Imagem 27</i> - <i>Mr. Samsa likes hanging out with friends</i> (Fotografia excluída nº5)	130
<i>Imagem 28</i> – <i>Mr. Samsa lost his ticket</i> (Fotografia final)	132
<i>Imagem 29</i> – <i>Mr. Samsa lost his ticket</i> (Fotografia excluída)	134
<i>Imagem 30</i> – <i>One day, Mr. Samsa will wash away his guilt</i> (Fotografia final)	135
<i>Imagem 31</i> – <i>One day, Mr. Samsa will wash away his guilt</i> (Fotografia excluída nº1)	136

Imagem 32 – One day, Mr. Samsa will wash away his guilt (Fotografia excluída nº2)137

Introdução

Antes do “o quê?” e do “como?” será, sem dúvida, pertinente reflectir sobre o “porquê?”. Porquê uma demo como trabalho final de Mestrado de Estudos Artísticos?

A resposta é relativamente simples, mas carece de alguma contextualização: Porque pretendo perseguir uma carreira na música como compositor e intérprete. A criação de uma demo, um suporte que se assume como o primeiro passo lógico a tomar tendo em vista esse objectivo, faz todo o sentido nesta altura da minha vida e neste contexto. Este trabalho, sendo eminentemente pessoal, não abdica, no entanto, de tentar produzir conteúdo que possa constituir objecto de interesse para a comunidade académica e, sobretudo, para outros músicos.

Quando ingressei na Licenciatura de Estudos Artísticos, em 2011, não tinha ainda a completa certeza daquilo que queria para a minha vida a nível profissional, embora desconfiasse fortemente que tal estivesse relacionado com as artes e, em particular, com a música. Senti que este curso me poderia fornecer a resposta, que era nele que residia a oportunidade para aprofundar a minha relação com as artes. Constatei, de facto, que a minha passagem por este curso contribuiu para o amadurecimento do meu pensamento, não apenas no que toca às artes mas também noutros aspectos. No entanto, para encontrar essa resposta tive que ir além daquilo que o curso me oferecia. Esta é, por um lado, a ordem natural das coisas: não podemos esperar que os outros nos ofereçam as respostas para as nossas vidas, temos que ser nós a procurá-las. Por outro lado, creio que reside aqui uma lacuna do curso (sendo que sei que, por esta altura, o seu funcionamento é hoje diferente daquele que eu conheci, por isso ignoro se esta crítica é ainda válida ou não): senti-me, em diversos momentos, limitado pelo curso, em grande parte devido a uma abordagem excessivamente teórica que pouco espaço concedia à criação artística por parte dos seus estudantes. Embora tenham existido esses espaços, creio que não foram suficientes nem foram alvo de um maior cuidado, de uma maior atenção e de uma maior seriedade que, sem dúvida, mereciam. Deparei-me, por vezes, com o seguinte argumento: sendo Estudos Artísticos um curso que incide no estudo teórico das artes, o aspecto prático é negligenciável ou até mesmo irrelevante. Estou em total desacordo com esta visão. O estudo da arte não pode prescindir de uma abordagem séria sobre a sua prática, sob risco de se tornar um estudo incompleto. Não concebo que

a arte possa ser verdadeiramente compreendida por alguém que não a pratique ou que a tenha praticado de forma mais séria nalgum momento da sua vida. Para o teórico mais purista, existe uma dimensão importante da arte que está ausente do seu saber. Nenhuma aprendizagem puramente teórica pode substituir a experiência prática, adquirida em situações reais. Ler sobre como é que se segura num pincel e se o arrasta pela tela não substitui a experiência de segurar realmente nesse pincel, de o arrastar realmente pela tela, de sentir a dúvida que advém do não saber se o estamos a fazer bem ou não. Estudar o método de Stanislavski não substitui a experiência de o colocar em prática. Existem coisas que, pura e simplesmente, não podem ser compreendidas através de um estudo puramente teórico. Esta também é uma das razões que me levou a realizar este projecto. Ainda que existam três tipos diferentes de trabalhos finais de Mestrado neste curso, o projecto artístico, o estágio e a dissertação, sinto que esta última é, de longe, a opção mais vezes tomada pelos estudantes, e estou em crer, também, que é a mais valorizada pelos avaliadores. Pretendo aqui afirmar o mérito desta alternativa, um mérito que não deve nunca ser subapreciado. Creio, também, que é importante existir uma diferenciação palpável entre cada um destes tipos de trabalho. O peso da componente teórica de um projecto não deve ser igual àquela de uma dissertação. Por este motivo, opto por escrever uma primeira parte, dedicada à contextualização de uma demo musical, consideravelmente mais curta do que a segunda, dedicada à parte prática deste trabalho. Embora esta segunda parte também acabe por apresentar uma componente teórica, o seu foco incide, sobretudo, no processo de criação artística.

O que significa fazer arte? Para mim, não significa meramente expressão, mas exposição. Vulnerabilidade. Significa colocar o coração nas mãos de quem a vê, de quem a ouve, de quem a cheira, de quem a prova ou de quem lhe toca. Fazer arte é um trabalho de amor, de devoção constante, de entrega. Significa noites mal dormidas, refeições mal digeridas, quilómetros percorridos, recursos financeiros despendidos e mais momentos de frustração e dúvida do que de satisfação e certeza. São milhares de horas de prática, reflexão e criação (e, frequentemente, destruição do que foi criado para se começar de novo), tudo por um momento. Tudo aquilo que fiz ao longo destes últimos seis anos resultou neste momento. Talvez deva dizer, até, que tudo aquilo que fiz ao longo destes anos foi por este momento e por outros que, assim espero, se lhe irão suceder. Fazer arte significa, também, reconhecer a própria humanidade. Não é algo reservado a génios, a prodígios, a iluminados, a elites ou a almas atormentadas em

processo de autodestruição. Ao fazer arte, descobrimos como somos incompletos, falíveis e, até, ridículos. Esta é, de todas, a principal mensagem que gostaria de transmitir através deste trabalho de Mestrado. Na música tive sempre referências, mas nunca ídolos ou heróis. Não vale a pena idolatrarmos outra pessoa enquanto nos esquecemos do nosso próprio valor. Fazer arte está ao alcance de todos.

PARTE I

SOBRE A DEMO – CONTEXTUALIZAÇÃO E TIPOLOGIAS

1. O que é uma demo?

Basta conhecer que o termo “demo”, neste contexto, é uma redução do termo “*demonstration*”¹ (demonstração) para se compreender, de uma maneira geral, a sua função. Desta forma, quando confrontados com o termo “demo musical”, é fácil deduzir que estamos perante uma demonstração de música. Existe, no entanto, o risco de sermos levados ao engano, pois se uma demo é uma demonstração de música, há que ter em conta que uma demonstração de música não é necessariamente uma demo. De facto, um concerto é uma demonstração de música, mas não é uma demo. O termo demo refere-se, essencialmente, a música gravada. Mas nem toda a demonstração de música na forma gravada é uma demo. Um álbum não é uma demo. Um EP não é uma demo. Uma gravação de música ao vivo (som ou som e imagem) pode, ou não, ser uma demo. O que é, então, uma demo? Quais as características que a definem? Por quem é feita, como e porquê? A quem se destina?

Em Portugal, também se utiliza o termo “maquete” para se designar aquilo a que “demo” se refere. A imagem que este termo sugere talvez nos ajude a compreender o que é a demo. Todos nós já tivemos certamente a oportunidade de observar uma réplica de uma obra arquitectónica ou de uma cidade em miniatura. Sabemos que essa miniatura é uma representação, um esboço da obra, não é a obra. A maquete é barro, é esferovite, é cartão. A obra é betão, é ferro, é telha. Da mesma forma, aquilo que ouvimos num álbum pode ser bastante diferente daquilo que ouvimos numa demo. Aqui, a grande diferença entre a demo, ou maquete musical, e a maquete de arquitectura, reside no *pode*. A diferença entre a maquete e a obra, quando falamos de arquitectura, é imensa, tanto a nível de tamanho como de materiais. A diferença entre a maquete e a obra, quando falamos de música, pode ser igualmente drástica, ou pode ser imperceptível. A matéria-prima de ambas é a mesma: o som. Mas aquilo que ouvimos

¹ Podemos, portanto, considerar o termo como um anglicismo, embora a redução do termo português “demonstração” fosse, igualmente, “demo”. Baseio-me na definição do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, de onde cito: “ETIM red. do ing. *demonstration* ‘demonstração’” (Tomo VI, pp. 2686).

numa demo tanto pode encontrar-se muito próximo daquilo que iremos ouvir num álbum (ou até pode ser exactamente a mesma gravação) como muito afastado. Neste último caso, se o tema que ouvimos num álbum pode ter sido tocado por uma banda, ter sido gravada num estúdio, misturada por um engenheiro de som profissional e reputado e, conseqüentemente, ter uma qualidade de som altamente fidedigna, na demo esse mesmo tema pode constituir apenas num instrumento (numa guitarra, por exemplo) e numa voz, ter sido gravada em casa e misturada pelo próprio intérprete, com equipamento de fraca qualidade (o microfone de um computador portátil, por exemplo). O resultado desta combinação será, certamente, muito diferente da gravação impecavelmente polida (e financeiramente dispendiosa) do álbum. A própria música pode ser muito diferente num caso e noutro. Entre o momento em que um artista faz uma demo e o momento em que ele grava um álbum, ele pode escolher alterar a estrutura musical do mesmo tema, tocá-lo ou cantá-lo de forma diferente, com outra melodia, num tempo mais acelerado ou mais lento, com outra instrumentação, etc. Terá também, no espaço de tempo entre a gravação da demo e do álbum, oportunidade para apurar a sua técnica, corrigindo imperfeições que podiam estar presentes aquando da gravação da demo. Não há, sequer, uma garantia de que a música que integra a demo venha a estar presente no álbum. Por outro lado, como já referi, a demo e o álbum podem conter exactamente a mesma gravação. Teoricamente, no caso de todas as partes envolvidas na criação de um álbum estarem completamente satisfeitas com a gravação presente na demo, podem decidir incluí-la no álbum. Na prática, não é muito provável que assim aconteça dado que, como já vimos, existe um factor financeiro que distancia a demo e o álbum em termos de qualidade da gravação. A não ser que o músico (ou banda) possua, à partida, os recursos financeiros para gravar a sua música com essa qualidade sonora, a faixa disponível no álbum será uma nova gravação do mesmo tema. E mesmo que a qualidade da gravação da demo esteja ao nível da de um álbum, existem variadíssimas razões que podem levar a uma regravação do tema (por exemplo, porque a editora que trabalha com o artista lhe exige a alteração da estrutura musical ou da letra, ou porque as outras faixas do álbum foram trabalhadas por um produtor diferente e, conseqüentemente, existe uma discrepância sonora e estética entre a gravação da demo e as novas gravações, sendo necessário proceder a uma regravação para homogeneizar a sonoridade do álbum).

A forma como o termo “álbum” tem vindo a surgir é meramente exemplificativa. Em sua substituição, os termos “*EP*” ou “*single*” também poderiam ter sido utilizados. Com isto pretendo destacar aquela que é, teoricamente, a primeira diferença entre estes formatos: a qualidade da gravação. A segunda diferença reside, claro está, na função e, consequentemente, no destinatário. Os álbuns, os *EPs* e os *singles* destinam-se ao ouvinte, ao consumidor final, que procura na música o seu usufruto. Servem para divulgar o artista/a banda junto de um público mais geral e, na melhor das hipóteses, fazendo dinheiro com isso (ou seja, são formatos passíveis de serem comercializados). Funcionam como obra, *a* obra, não como esboço. A demo tem uma função diferente. Embora sirva um propósito de divulgação, esta faz-se sobretudo no seio da indústria musical. Braheny afirma:

*“Demonstration recordings, ‘demos’, are used to show your songs to publishers, producers, record companies, club owners, and other music industry people who may want to use your songs.”*²

O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa corrobora esta definição:

*“1 INF FONO VÍDEO feito para demonstração ou apresentação (p.ex., de um produto, de uma série de músicas, de uma aplicação informática etc.) com objectivos comerciais <fita d.> <disco d.> 2 FONO fita, cassette que contém música, arranjo ou interpretação novos, distribuída a empresas discográficas, para promoção desses trabalhos”*³

São definições aproximadas, embora incompletas. A ambas acrescento a possibilidade de a demo ser enviada a outros músicos, com a intenção de encontrar colaboradores para um projecto musical, algo que poderá estar implícito na frase “*and other music industry people who may want to use your songs*” mas não totalmente óbvio, e ausente da segunda definição. Há ainda que acrescentar que existem outras possibilidades de formato, que a segunda definição não prevê, como o CD, a *pen drive*, ou a transferência de ficheiros digitais através da internet.

² BRAHEMY (2002), pp.226

³ In Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo VI, pp.2686

Podemos, assim, concluir que a demo é uma espécie de cartão-de-visita musical que um artista/intérprete/banda utiliza para se promover nos bastidores da indústria (e não tanto perante os holofotes, ou seja, junto do seu potencial público), permitindo assim o estabelecimento de contactos e contratos.

2. Tipos de demos

Segundo Braheny, existem tipos de demos diferentes, e cada tipo “serve diferentes necessidades”. É de salientar que o autor também faz uma distinção entre estes tipos de demos em função dos valores de produção⁴ da gravação. As suas definições não são muito rígidas. As “barreiras” que separam um tipo do outro são bastante elásticas, pelo que o exercício de classificar uma dada demo de acordo com estas definições é aqui encarado com um certo grau de liberdade.

- a) **Demo musical básica**⁵ – A nível de valores de produção, esta é a mais rudimentar, podendo consistir numa simples gravação de um único instrumento, ou de uma única voz, ou de uma voz acompanhada por um instrumento. A definição do autor possibilita ainda “a adição de um baixo ou de uma *groove machine*”. Esta demo é um esboço, que pode ser “criticado antes de se gastar dinheiro numa versão mais elaborada” ou que pode servir para “mostrar a energia, o ‘sentimento’ emocional e rítmico da peça musical, como um guia para músicos ou serviços de produção de demos que possam fazer uma produção mais elaborada”, e ainda “para mostrar a editores ou produtores que o artista *saiba* que aceitam demos”. Por último, Braheny refere que, “regularmente, o que

⁴ Com isto refiro-me não apenas ao conjunto dos recursos (financeiros, materiais ou humanos) atribuídos à produção da gravação, mas também ao cuidado, à exigência, à atenção, ao número de horas de trabalho, aos processos utilizados (apenas gravação, ou também mistura e masterização?) que podem resultar, se não numa melhor demo, pelo menos numa demo mais trabalhada.

⁵ No original “*Basic song demos*”. Traduzo desta forma porque considero que “*basic*” se refere à demo, e não a “*song*”. Adjectivo a demo de “musical” em vez de utilizar o termo “*song*” tendo em conta o seguinte: “Canção” seria a tradução directa de “*song*”, mas este termo refere-se a um formato musical específico, e considero que a demo pode conter peças musicais escritas noutra tipo de formato que não esse.

se toca neste esboço virá a fazer parte da demo ou *master* finalizada”, uma afirmação que considero discutível, dada a sua ambiguidade (o que quer ele dizer com “o que se toca”? Um *take* específico? A ideia geral da peça? Uma ou outra secção instrumental que possam ser aproveitadas em detrimento de outras?) e tendo em conta aquilo que foi a minha experiência pessoal ao elaborar esta demo.

- b) Demo musical mais elaborada** – A diferenciação entre esta e a demo musical básica é feita mais a partir de um olhar subjectivo do que de critérios muito rigorosos. Assume-se, simplesmente, que esta é, passe a redundância, mais elaborada, nomeadamente a nível de instrumentação, contendo habitualmente mais instrumentos ou vozes do que numa demo mais básica. Braheny refere que a demo pode ser “misturada de diferentes formas”, dando o exemplo da substituição de “instrumentos de cordas por uma guitarra acústica de cordas de aço”⁶. Pode ser produzida em estúdio ou em casa. A demo destina-se a ser “apresentada a editores, produtores ou artistas pelo compositor”, ou a “produtores e artistas por parte do editor”, não sendo muito claro o que é que o autor quer dizer com isto, e porque é que não refere outras possibilidades (a demo ser apresentada a produtores ou editores por parte do artista, por exemplo. Aqui não é muito clara a diferença entre compositor e artista. É possível que, com artista, o autor se refira a um mero intérprete, completamente alheado do processo de composição da música). Por último, Braheny afirma que “o que aparece na demo, em adição a [uma instrumentação mais elaborada], baseia-se totalmente na percepção do estilo do artista por parte do compositor ou editor, e dos ‘ouvidos’ e gosto pessoal do produtor da demo”.
- c) Demo de artista** – Uma demo feita em estúdio, que pode no entanto ser feita com poucas despesas financeiras, “dependendo do estilo do grupo e de quão bem ensaiado ele possa estar”. Braheny refere que, “mesmo no caso de um compositor/artista individual, é quase sempre uma demo que usa um grupo para

⁶ No original, “*strings replaced by steel guitar*”. Sendo a guitarra também um instrumento de cordas, considero que com “*strings*” o autor se está a referir a instrumentos tocados com um arco, como violas ou violinos.

mostrar o artista no ambiente musical mais adequado ao seu estilo”, tendo portanto a função de “destacar as forças do artista, incluindo⁷ não apenas as peças musicais mas também os arranjos, as exibições, as vozes, o virtuosismo instrumental dos membros individuais, e o estilo e energia gerais do grupo.” Esta demo é, mais uma vez, destinada a um conjunto de agentes da indústria, sendo que aqui o autor especifica “um produtor, um *manager*” ou para obter um contrato discográfico. A expressão utilizada por Braheny é mesmo “*to shop for (a record deal, manager, or producer)*”, destacando o carácter comercial desta demo. Desta forma, mais do que um esboço, a demo de artista é uma fase mais avançada, um refinamento substancial das ideias iniciais, apresentando uma visão mais segura e amadurecida da música. É, portanto, presumível que a transição entre esta fase e a fase de gravação de um formato comercializável, como um álbum, será mais suave do que abrupta.

- d) Demo *master*** – A única diferença que Braheny aponta entre a demo de artista e a demo *master* é que esta tem altos valores de produção, podendo ser imediatamente lançada num formato comercializável, ou “incluída na banda sonora de um filme ou de uma [série televisiva]”. James Riordan, em *Making it in the new Music Business* (1988), corrobora, afirmando que “uma demo *master* é simplesmente a melhor demo possível da música [do leitor], tendo uma tal alta qualidade que seria exequível [adoptá-la como a *master* de um registo discográfico⁸]. Isto significa que [o leitor] deve gravar a demo como se ela fosse lançada num registo discográfico, independentemente de ter ou não a intenção de a lançar. A ideia por detrás disto é que, se a demo não conseguir [ao leitor] um contrato discográfico, [este] pode então proceder para a [sua] próxima opção de lançar [ele próprio] o registo discográfico por [si próprio]”.

⁷ Sendo que interpreto este “incluindo” como se referindo especificamente às forças do artista, mais do que ao conjunto de elementos da demo.

⁸ No original “*record*”, expressão que se pode referir a qualquer formato passível de ser comercializado mas que, tradicionalmente, se refere a um disco vinil. Porque nos dias que correm existem outros possíveis formatos, entre vários tipos de formatos físicos ao formato digital, e para evitar o uso de termos exemplificativos e específicos como “álbum” ou “EP”, adopto a expressão “registo discográfico”, que engloba qualquer uma destas possibilidades.

3. Outros materiais promocionais

A demo, independentemente de ser apresentada a partir de um CD, de uma *pen* ou de qualquer outro formato, pode ser acompanhada por outros elementos. Beeching designa o conjunto destes elementos (nos quais se inclui a demo propriamente dita) de *promo kit* (expressão que optarei por traduzir para “pacote promocional”). Os elementos individuais são designados de *promotional materials* (materiais promocionais). Vejamos em que consistem, segundo a autora:

- a) **Bio** – Uma *bio* não é propriamente uma biografia, embora seja a sua abreviatura. Segundo Beeching, uma *bio* é uma “ferramenta de *marketing*” que “se assemelha a uma biografia”. São “peças de *marketing* descritivas que manipulam a opinião do leitor sobre um músico” e que “ajudam a audiência a conectar pessoalmente com o artista”. Não se trata, portanto, de uma descrição exaustiva da vida do artista, mas antes um resumo dos aspectos mais relevantes da sua carreira e as suas “credenciais mais impressionantes”, tais como “os espaços onde o artista já actuou, com quem já actuou, os temas mais especiais do seu repertório, projectos interessantes, prémios que tenha ganho, onde é que o artista estudou e com quem”. A *bio* também pode “incluir informações pessoais, tais como o local onde o artista cresceu e o local onde vive actualmente, e qualquer informação distintiva que esclareça aquilo que faz dele interessante como pessoa e como músico”, apresentando “factos sobre ele da maneira mais favorecedora”, “criando impacto ao celebrar e descrever os seus feitos com detalhes específicos”. Em resumo, a *bio* deve ser “informativa, descritiva e cativante”, e, se possível, deve conter “algo distintivo ou pouco usual que fique retido na mente do leitor”, diferenciando o músico dos seus congéneres e tornando-o memorável. As *bios* são lidas tanto por agentes da indústria da música, como programadores culturais, donos de salas de espectáculo, editoras ou *managers* (Beeching considera que a *bio* deve ser “suficientemente cativante para o leitor se sentir motivado a ouvir a demo ou a considerar os restantes materiais promocionais”), como pelos fãs e pela audiência (imaginemos que a *bio* está disponível na página de Facebook do artista, no CD, ou em folhetos informativos que são distribuídos e lidos antes do início do espectáculo, para dar alguns exemplos).

A autora sugere um conjunto de linhas de orientação para escrever uma boa *bio*. Em primeiro lugar, por uma questão de credibilidade, quaisquer “afirmações devem ser fundamentadas com detalhes” e exemplos concretos. A *bio* não se deve limitar a afirmar que o artista ganhou prémios em competições importantes, mas deve especificar quais foram os prémios que ganhou e em que competições, tal como não basta referir que o seu repertório é vasto e diversificado, mas deve dar exemplos que consolidem essa afirmação, ou a *bio* corre o risco de se assemelhar a “pura publicidade”. Da mesma forma, o músico não deve exagerar a sua importância e os seus feitos, apresentando informações que não possam ser comprovadas ou que sejam falsas ou auto-elogiando-se. Aqui, Beeching explica que é impossível uma pessoa tecer críticas positivas a si própria de forma credível: apenas outra pessoa o pode fazer. Assim, elogios e adjectivos devem ser incluídos apenas através de citações de críticas ou cartas de recomendação. A autora afirma que o leitor quer “descobrir mais acerca do artista, e não ler uma série de adjectivos”, e como tal o músico deve preferir apresentar informações factuais sobre o seu percurso. As comparações também devem ser evitadas, a não ser através de citações. O músico não deve utilizar a palavra “único” para se caracterizar, mas deve antes “descrever especificamente aquilo que o torna e à sua música distinto dos seus demais”. A ordem através da qual os diversos itens são apresentados também é importante. Não é necessário escrever a *bio* em ordem cronológica. Segundo a autora, aquilo que aconteceu é muito mais importante do que a data em que aconteceu. Ao omitir as datas dos acontecimentos, o músico “está livre de os descrever na ordem que conta a estória mais interessante sobre a sua carreira, sem ser forçado a seguir uma sequência cronológica”. O músico também pode querer pensar numa forma de gerir estes aspectos com o objectivo de não ter que actualizar constantemente a sua *bio* (evitando, por exemplo, frases como: “Nesta sua mais recente temporada, alguns dos eventos em que participou incluem...”). Um dos exemplos que a autora dá que pode ajudar a pensar a ordem de apresentação dos factos numa *bio* é o seguinte: se o músico ainda está na escola (a autora não especifica que tipo de escola está a falar, se de uma escola de música, se uma escola do ensino secundário, superior ou de outro tipo), esta informação não deve ser apresentada em primeiro lugar. Beeching afirma: “A *bio* deve apresentar as suas credenciais enquanto profissional. Se o leitor ficar muito impressionado com

tudo aquilo que diz ter feito nos primeiros parágrafos e depois descobrir que ainda está na escola, ele ficará ainda mais impressionado”.

Para além do risco de um músico sobrevalorizar os seus feitos, também existe o risco de se subvalorizar. Beeching afirma que “os músicos parecem ter uma baixa auto-estima quando se trata de trabalhar nas suas *bios* (independentemente de onde estejam nas suas carreiras)”, e como tal aconselha o seu leitor a não “gastar energias a comparar os seus feitos com os dos outros” ao ler *bios* de outros artistas. Ao invés, é mais produtivo estudar a forma como essas *bios* são construídas, como “a ordem pela qual as informações factuais aparecem” ou “a forma como os feitos são descritos”. A autora incentiva o leitor a ter uma atitude crítica perante as *bios* de outros artistas, reflectindo sobre aquilo que funciona e não funciona, aquilo que deveria ser cortado, mantido ou alterado. Devido a esta suposta tendência para a subvalorização, Beeching também alerta que “os músicos frequentemente deixam de fora algum do seu melhor material de *bio*”, pois “esquecem-se de actuações ou prémios de anos passados ou assumem que aquilo que fizeram anteriormente não é suficientemente relevante ou impressionante para a sua *bio*”. Desta forma, a melhor forma de começar uma *bio* é fazendo uma lista extensiva e pormenorizada sobre todos os espaços em que o artista já actuou, prémios recebidos ou cursos concluídos, pessoas com quem estudou, pessoas ou grupos com quem já actuou, projectos artísticos em que já colaborou, etc. A lista também deve incluir “informações pessoais que ajudem a tornar a *bio* distintiva”. Nesta fase, o músico não deve estar preocupado em ordenar toda esta informação ou como a apresenta em termos textuais, mas apenas em fazer esta lista. Apenas posteriormente deve preocupar-se em fazer esse trabalho e em cortar informação irrelevante ou desinteressante. Beeching também aconselha o músico a pedir ajuda a colegas ou amigos, pois estes podem “dar-lhe uma perspectiva de como outra pessoa vê as suas credenciais”, destacar feitos relevantes que, de outra forma, seriam desvalorizados pelo músico, e criticar o resultado final. Outro aspecto da elaboração de uma *bio* a ter em conta é o contexto em que ela irá ser publicada e quem a irá ler. Se ela for publicada num folheto informativo de um concerto, por exemplo, poderão existir restrições de espaço que imponham um número máximo de palavras. Beeching recomenda

elaborar uma versão longa e uma versão mais curta da *bio*, bem como uma versão de um único parágrafo.

- b) Fotografias** – As fotografias serão um elemento de grande importância neste projecto. Diz Beeching que “as fotografias são uma ferramenta de comunicação poderosa”, dado que “dão ao observador uma impressão imediata e, frequentemente, duradoura do músico, da sua personalidade e da sua habilidade musical”. Esta impressão pode ser boa ou má. Uma fotografia “eficaz pode comunicar que um artista é profissional, interessante, inteligente, sensível e acessível”, mas uma fotografia ineficaz pode comunicar o contrário. Beeching assegura que, apesar de a fotografia dever ser apelativa, o objectivo não é parecer um “modelo de moda”, nem tem a ver com “*glamour* ou *sex appeal*”, mas sim “comunicar à audiência o aspecto do artista, bem como aquilo que ele é enquanto músico e como é a sua criação musical”. Como é que podemos aprender a prever se uma fotografia será eficaz ou não? A autora sugere um exercício: observar fotografias de outros músicos e imaginar como será uma das suas actuações, identificando os adjectivos de que nos lembramos para caracterizar aquilo que vemos e imaginamos (serão eles positivos ou negativos?).

Beeching refere diversos factores a ter em conta quando se decide fazer uma sessão fotográfica: a forma como se pretende que as fotografias sejam usadas (“para a capa de um CD, para a comunicação social, para cartazes”, etc.), qual o seu conceito e qual a imagem que se quer tentar transmitir (o que implica começar por ter em consideração o género musical do artista, e consequentemente o seu vestuário, acessórios, penteado, maquilhagem, etc., elementos que devem ser consistentes com a imagem do artista quando ele está em palco (Beeching dá o exemplo dos óculos escuros. Um artista que actue sempre com eles também os deve usar na fotografia)), aspectos como a iluminação, composição ou ângulos, etc. Há também que decidir se se irá recorrer a um fotógrafo profissional ou não, e qual o fotógrafo mais indicado (Beeching recomenda que se procure um fotógrafo cujo trabalho se admire, e de preferência que seja especializado em fotografias publicitárias. Quanto mais ligado esse fotógrafo estiver ao campo da música, melhor. O ideal será mesmo

encontrar um fotógrafo que “trabalhe regularmente com músicos do mesmo género” (no caso de um músico *rap*, será preferível encontrar um fotógrafo que tenha produzido outras fotografias de músicos *rap*). Também é importante tentar escolher um fotógrafo com o qual o músico se sinta à vontade.), tendo em considerando o orçamento disponível.

- c) **Cartas de recomendação** – Segundo Beeching, estas podem ser “extremamente úteis quando o músico está a começar”. Elas podem ser obtidas, por exemplo, através de professores, treinadores, maestros ou mentores. Também podem ser obtidas através de programadores / apresentadores⁹ de concertos / festivais, caso a reacção destes e do público seja entusiástica.

- d) **Folha de citações** – Caso o músico tenha adquirido várias cartas de recomendação, ele pode citar os segmentos mais favorecedores ou na *bio* ou numa folha à parte, dependendo da sua quantidade. Beeching aconselha o músico a recorrer à opinião dos seus colegas para determinar os excertos destas cartas que podem constituir as melhores citações. Lembra ainda que o músico deve obter permissão para usar as cartas ou citações nos seus materiais promocionais.

- e) **Lista de repertório** – Beeching apresenta este item como sendo algo particular da experiência dos intérpretes de música erudita, embora posteriormente dê a entender que possa ser utilizado por outros músicos noutros contextos (ao candidatarem-se para “competições, festivais, pós-graduações, bolsas e empregos no campo da educação”, para além de serem também úteis para os próprios músicos, pois “ajudam-nos a fazer planos para projectos e repertório futuros”, sendo que “ao fazer listas de repertório os músicos ganham noção das suas lacunas e acabam por explorar mais repertório novo e diversificado”). Uma lista de repertório é “composta pelos compositores e títulos das obras que o músico já tocou e que tem disponível para actuações futuras”, podendo ser

⁹ A palavra utilizada no original é *presenter*. Com esta palavra, Beeching refere-se ao “administrador encarregue de organizar e dirigir uma série de actuações, festival ou residência. Supervisiona as marcações, contratos, publicidade e finanças.” Acrescenta ainda que este aspecto financeiro é uma “grande parte do trabalho do apresentador”, que é responsável por angariar fundos e gerir o orçamento.

organizada alfabeticamente pelo apelido do compositor, numa coluna, e os títulos das obras noutra, podendo também ser organizada em função do “género, período, estilo e instrumentação”, entre outros factores.

- f) **Programas de concertos disponíveis** – “Uma listagem dos programas de concertos que o músico está a oferecer aos apresentadores na temporada corrente”. A autora sugere que “uma programação interessante pode ser uma das melhores maneiras para artistas emergentes conquistarem um apresentador que não esteja ainda familiarizado com o seu trabalho”, lembrando que alguns pontos a referir podem ser “programação temática interessante, uma *premiere* de um novo trabalho, uma colaboração com outro artista ou programas baseados num novo CD”, podendo ser útil incluir datas específicas.

- g) **Lista de participações recentes** – Podem ser “listadas sem datas, e ordenadas em função daquilo que é mais impressionante, detalhando o local das actuações” e referindo o “nome da sala de espectáculos, série de concertos, festivais”, bem como “a cidade, estado ou país”. Beeching lembra ainda que uma lista deste tipo pode sofrer uma variação, indicando antes os concertos futuros que já estejam marcados para a estação corrente. Esta é uma forma de dar ao apresentador uma noção do “histórico do artista e o seu nível de experiência”. Por esta razão, Beeching alerta que o artista “pode não querer usar estas listas quando ele ainda está a começar”, mas que podem ser uma boa ideia à medida que a sua carreira vai avançando.

- h) **Programas de concertos ou flyers de actuações passadas** – Sobre este tópico, Beeching limita-se a referir que estes “podem ser especialmente impressionantes se forem de actuações que foram apresentadas em diversos estados ou países.”

- i) **Críticas ou artigos da imprensa** – Segundo Beeching, “as pessoas que marcam concertos querem saber se o músico tem ou não a capacidade de atrair a atenção dos meios de comunicação”. O tipo de artigos relevantes não se limitam a críticas, mas também a antevisões de concertos, notícias sobre prémios ou bolsas de estudo recebidas, entrevistas, etc., não se limitando a artigos sobre música mas também sobre o envolvimento do músico noutra tipo de actividades, como

“trabalho comunitário”, um “*hobbie* pouco usual ou qualquer outra coisa que seja interessante e positiva”. Beeching remata afirmando que “vale a pena considerar incluir qualquer recorte de imprensa que seja positivo no pacote promocional”. Sobre a forma de apresentação destes itens, a autora aconselha a utilização de fotocópias, recortando os artigos e tendo o cuidado de incluir “o nome da publicação, a sua localização, e a data de impressão do artigo”. O músico pode usar um marcador colorido para destacar os excertos mais relevantes para os quais queira dirigir a atenção do leitor. Beeching avisa que no caso dos jornais a tinta pode desaparecer ao longo do tempo, pelo que é importante fazer uma cópia *master* a partir da qual se possam fazer outras cópias.

- j) **Citações ou excertos de críticas ou artigos** – Uma “lista das coisas mais impressionantes que foram escritas nos meios de comunicação sobre o músico”. Beeching refere que o nome da publicação deve ser indicado, bem como o nome do autor da crítica ou artigo, se este for bem conhecido. O músico deve considerar incluir as datas se estas contribuírem para impressionar o leitor, o que segundo a autora pode acontecer se estas forem “recentes ou mostrarem um histórico consistente”. Beeching acrescenta ainda que o músico pode decidir misturar este item com citações de cartas de recomendação.

- k) **Tópicos e descrições de *workshops*** – A referir caso o músico esteja envolvido em actividades deste tipo (*workshops*, palestras, *master classes*, etc.). Beeching afirma que “os apresentadores se interessam por agendar artistas que desempenhem estas actividades para além de uma actuação formal”, sendo que estas são formas de contribuir para o “desenvolvimento da audiência” e para o despertar do seu interesse pela própria actuação.

- l) **Outros** – A autora menciona ainda outros elementos, embora colocando-os fora do contexto do pacote promocional, como t-shirts, canecas, autocolantes ou bonés. Apesar de serem materiais promocionais num sentido mais lato, são dirigidos aos fãs, e não propriamente aos agentes da indústria. Ainda assim, não excluo a possibilidade de estes materiais serem incluídos num pacote promocional, como forma de apresentar a agentes da indústria um conjunto de

objectos passíveis de serem comercializados, pelo que considerarei relevante incluir este tópico nesta secção. Algo que a autora não menciona, mas que considero que também podem constar de um pacote promocional, são vídeos, sejam videoclips ou de qualquer outro tipo (imaginemos, por exemplo, um vídeo-*bio*, uma *bio* apresentada em formato vídeo, narrada em vez de ser escrita), e arte visual, como desenhos, pinturas ou fotografias que não consistam numa mera apresentação da imagem do artista.

4. Como apresentar o pacote promocional?

Como forma de agregar todos estes elementos, Beeching sugere uma pasta com dois bolsos (“*two-pocket folder*”), podendo o músico colocar na capa uma “etiqueta com o seu nome e instrumento ou tipo de voz”, “usar o seu cartão-de-visita como etiqueta” ou “colar uma cópia de um dos seus folhetos como etiqueta”. A autora refere que “estas pastas são volumosas, por isso se a este ponto [o músico] tiver apenas alguns itens para o seu pacote, pode funcionar melhor criar um folheto barato utilizando uma óptima fotografia e o nome [do artista ou do seu grupo], e simplesmente agrafar os materiais suplementares: a bio completa, folha de citações, [etc.]”¹⁰.

Braheny procura elucidar o leitor daquilo que acontece, segundo a sua própria experiência, no “escritório de uma pessoa que ouve demos”, pessoa essa que “tortura o seu cérebro e tímpanos na busca frequentemente em vão por aquela música arrasadora”. Estas pessoas fazem-no porque “sabem que quando encontrarem aquela canção única que lhes traz lágrimas aos olhos e faz com que o cabelo na parte de trás dos seus pescoços se arrepie eles se esquecerão sobre todas as más canções que acabaram de ouvir. As que são rejeitadas nem são sequer todas más. Algumas têm montes de imaginação e nenhuma produção e outras têm montes de produção mas pouca originalidade. A combinação certa de ingredientes é rara, mas eles sabem que está algures por aí. Eles estão ansiosos por encontrá-la tão cedo quanto possível. Alguns ouvem pela ordem através da qual recebem [as demos]. A maior parte não o faz. O que eles fazem é procurar os candidatos mais prováveis. Primeiro, eles vão à procura dos

¹⁰ BEECHING (2005), pp. 60

nomes de compositores que eles já sabem que são bons. É aí que as probabilidades são as melhores. Em seguida, ouvem [as demos] que lhes são referidas por outras pessoas da indústria cujos gostos (ou poder) respeitam. Em seguida, quando confrontados com um amontoado de [demos] anónimas, eles vão à procura de uma embalagem que seja profissional, asseada e imaginativa. Eles esperam que as canções revelem essas mesmas qualidades. As probabilidades ainda não são grande coisa, mas estão vários pontos acima das mais baixas. Os candidatos menos prováveis são aqueles que deixam parecer que o remetente não tem esmero. As folhas com as letras, se existirem, foram escrevinhadas de forma ininteligível na contracapa de um menu e a carta de apresentação, sem nenhum endereço de devolução, diz: ‘Eu sei que estas canções seriam *epetaculares* para o Garth.’ Quais são as probabilidades de encontrar letras realmente ‘*epetaculares*’ aqui? (...) É fácil ficar com a impressão que esta pessoa não se preocupa suficientemente para descobrir como se escreve uma boa canção (ou uma boa carta)”¹¹ Braheny admite que existem “responsáveis do departamento de A&R que ficam suficientemente intrigados por aquela embalagem estranha para a abrirem em primeiro lugar e que acabam por encontrar, de facto, algo que vale a pena ouvir”, mas lembra que se o artista “quer jogar este jogo com as probabilidades em seu favor, é importante prestar atenção a estas directrizes”.

É claro, hoje em dia é possível apresentar uma demo/um pacote promocional através da internet, enviando estes itens como anexos por *e-mail* ou alojando-os em *sites* como o Soundcloud. Segundo Heather McDonald num artigo para The Balance¹², “os pacotes promocionais físicos ficaram quase completamente fora de moda e foram substituídos pelos pacotes promocionais electrónicos (*electronic press kit*, ou EPK).” Estes são “pacotes promocionais tradicionais em formato digital que estão alojados no *site* da banda ou do *manager*. Os músicos podem criar o seu próprio EPK utilizando programas gratuitos e *widgets* (ferramentas) e podem também alojá-los em *sites* hospedeiros como o SonicBids ou o ReverbNation.” A autora avisa que, no entanto, “nem toda a gente estará aberta a receber EPKs. Algumas pessoas simplesmente preferem a tradicional cópia em formato físico”, aconselhando os músicos e os *managers* a “descobrirem as preferências das pessoas que pretendem contactar”. As vantagens da EPK são, segundo

¹¹ BRAHENY (2002), pp. 255

¹² In <https://www.thebalance.com/what-is-an-electronic-press-kit-epk-2460365>

a mesma autora noutro artigo¹³, as seguintes: “eficiência de distribuição” (o tempo que vai desde o momento em que se carrega no botão de “enviar” até ao momento em que a pessoa a quem a EPK é destinada a recebe é tão reduzido que se torna praticamente instantâneo, podendo ser enviada a várias pessoas), “custo” (sendo que não é preciso pagar portes de envio ou comprar CDs ou outros materiais que fazem parte de um pacote promocional físico) e a capacidade de integrar “vídeo, produções em realidade virtual, jogos e outros média envolventes”, algo que “ainda está para ser completamente explorado”.

5. Exemplos de demos

Ao longo da elaboração deste projecto, procurei conhecer demos de outros artistas, de forma a obter algumas referências a partir das quais pudesse orientar o meu trabalho. Houve uma demo específica que acabou por me inspirar particularmente, pois está na origem de uma das minhas bandas favoritas, os Pearl Jam. Gravada originalmente em cassete (agora disponível no Youtube¹⁴), esta demo é conhecida pelo nome “*Mamasan*” ou “*Momma-son*”, ou ainda “*Momma-son trilogy*”, título baseado no conteúdo lírico das três canções que lhe pertencem, *Alive*, *Once* e *Footsteps*. O vocalista Eddie Vedder, autor das letras destas canções, explica-as da seguinte forma:

“I don’t wanna ruin any interpretations of the songs that you have, but it’s about incest and it’s about murder and all those good things. And if you can picture it in your mind, the third song takes place in a jail cell so this is our own little mini-opera”.¹⁵

A cassete com a música era acompanhada por arte visual. A imagem que se segue é uma fotografia de uma réplica que terá sido incluída numa edição especial do primeiro álbum da banda. É provável que o original tenha tido uma aparência semelhante. A imagem foi retirada do *site* referido em nota de rodapé.

¹³ In <https://www.thebalance.com/music-press-kit-purpose-2460611>

¹⁴ In <https://youtu.be/utr-aP07xcE>

¹⁵ In <http://www.twofeetthick.com/2010/09/13/the-momma-son-tape-pearl-jam-music-is-born/>



Imagem 1 – Réplica da cassette demo “Mamasan”

Inspirei-me em múltiplos aspectos desta demo ao elaborar a minha. Tornou-se, portanto, a minha demo de referência. Como é óbvio, vale a pena mencionar outras. Logo no início deste projecto tomei conhecimento de uma banda de Madrid chamada Hinds. A sua demo, lançada em 2014, estava disponível na internet¹⁶ e cada uma das suas duas canções era acompanhada por um videoclip. Outro artista que conheci ao longo deste período foi Jeff Buckley. Em 2016 foi lançada uma compilação de gravações demo suas que terão sido feitas antes do lançamento do seu primeiro e único álbum, *Grace*. A compilação chama-se *You and I*. É particularmente interessante ouvir a gravação demo de *Grace*¹⁷ (refiro-me aqui à canção que dá nome ao álbum) e compará-la com a versão final¹⁸. Embora neste caso a diferença talvez não seja propriamente drástica (a grande diferença reside na instrumentação, o resto mantém-se muito semelhante), podemos constatar como uma canção pode sofrer transformações consideráveis ao ouvir a versão demo¹⁹ e a versão de álbum²⁰ de *The Chain*, dos Fleetwood Mac. Estes são apenas alguns exemplos, aqueles que tiveram mais impacto

¹⁶ In <https://hinds.bandcamp.com/album/demo-2>

¹⁷ In <https://youtu.be/in7DzwwN5Zc>

¹⁸ In <https://youtu.be/A3adFWKE9JE>

¹⁹ In <https://youtu.be/YNHbe0Q9Ufl>

²⁰ In <https://youtu.be/E5ojPeUEGDs>

sobre a minha forma de pensar a demo, mas graças à Internet, muitos mais estão disponíveis à distância de um clique²¹.

6. Será a demo ainda relevante, actualmente?

Alguns autores e *bloggers* colocam em causa a relevância ou a eficácia da demo na sua capacidade de capturar a atenção da indústria, em particular das editoras. Joy Ike, num artigo de 2012 intitulado “*Is sending a demo a waste of time?*”²² afirma que enviar uma demo para editoras, embora se tenha tornado “uma tradição”, já não é um método relevante para se obter um contrato discográfico. A *blogger* e artista argumenta que “a indústria da música tem-se tornado cada vez mais competitiva”, e, desta forma, as editoras procuram a “*next big thing*” à qual possam “afixar o seu nome”. As editoras “já não precisam de procurar esse talento no meio de um amontoado de CDs”, pois podem utilizar espaços da internet como o Youtube para “descobrir aquilo que o público quer”. Se antigamente seria “o artista que procurava a editora”, hoje é a editora que procura o artista. Assim, “as hipóteses de um artista obter um contrato (ou apenas reconhecimento) através de uma demo tornaram-se irrealistas”. Ike explica ainda que “a maior parte das editoras têm como política não aceitar material não solicitado”, tendo em conta a enorme quantidade de material que, de outra forma, receberiam. Este ponto de vista é corroborado por autores como Donald S. Passman, que afirma que “as *majors* (mas não tanto as editoras independentes) não ouvem material de novos artistas a não ser que este seja submetido por um *manager* ou um procurador”, sendo que existem editoras que recebem entre “300 a 400 submissões por semana”, e restringir quem pode enviar material é uma forma de controlo. Desta forma, a seguinte questão é colocada: “Como é que um artista pode fazer com que a sua música seja ouvida se ele não tiver já ligações dentro da indústria, e como pode criar ele ligações dentro da indústria se não consegue ser ouvido?”. Para Passman, a resposta a este dilema é “encontrar um

²¹ Eis algumas hiperligações exemplificativas: <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/16-shoddy-early-demos-of-classic-songs-4165> ; <http://mentalfloss.com/article/80031/early-demo-versions-11-hit-songs> ; <http://tonedeaf.com.au/14-must-hear-early-demos-classic-songs/> ; <http://fasterlouder.junkee.com/14-demos-of-famous-songs-you-need-to-hear-right-now/836815>

²² In <http://www.grassrootsy.com/2012/09/26/is-sending-a-demo-a-waste-of-time/>

advogado ou *manager* que venda a música do artista”²³. O *blogger* Mike Pineau acrescenta ainda que as editoras *majors* recusam demos por motivos legais²⁴. Outro *blogger*, Randi Reed²⁵, especifica: “As políticas de aceitação de material não solicitado têm como propósito proteger a editora e os seus artistas de potenciais processos de infração de direitos de autor, e para prevenir artistas aspirantes de submeter material que ainda não tenham registado junto [da instituição responsável pelos direitos de autor no seu país ou região]”. Como é que um artista pode “fazer com que o seu material passe de não solicitado a solicitado”? “Depende da editora”. Para algumas editoras basta “conhecer alguém na editora e pedir a sua permissão para enviar música”. Corroborando a opinião de Passman, Reed afirma ainda que “outras editoras apenas aceitam material submetido por certos *managers*, procuradores ou agentes que sejam conhecidos pela editora” e que “tudo o resto é considerado não solicitado”. Voltando a Ike, esta afirma ainda que “as editoras trabalham com artistas bem-sucedidos”, pois hoje em dia as editoras podem “dar-se ao luxo de poderem assinar contrato com artistas e bandas que já estão a ter sucesso. No passado (antes de avanços tecnológicos [como a internet, os *sites* de *streaming*, de publicação de música e vídeo ou as redes sociais]) os artistas precisavam de uma editora para terem exposição. No entanto, hoje os artistas podem expor-se gratuitamente através da internet. As editoras podem esperar até que os artistas estejam no ponto mais alto da sua carreira antes de afixar o seu nome a eles. Essencialmente, os artistas já terão feito todo o trabalho de campo”. Segundo Riordan, existe uma diferença fundamental entre a indústria da música e outras indústrias: “a maior parte das indústrias reconhecem que novos talentos são uma chave importante da sua sobrevivência, e conseqüentemente patrocinam programas que ensinem às pessoas as capacidades de que elas necessitam para obterem sucesso.”²⁶ Riordan exemplifica: “Uma firma de engenharia dirige potenciais engenheiros para as escolas certas e depois escolhem os seus novos empregados a partir destas escolas. Uma imobiliária dirige novos empregados para classes e testes que os irão tornar licenciados / atribuir uma licença para que possam funcionar para a firma como agentes. Até equipas de basebol têm equipas nas ligas mais pequenas onde novos jogadores podem-se desenvolver e

²³ PASSMAN (2014), pp. 16

²⁴ In <http://www.hypebot.com/hypebot/2010/08/the-new-demo-tape.html>

²⁵ In <http://musicbizadvice.com/advice/qa/qa-what-unsolicited-material-really-means-and-how-to-get-your-unsolicited-demo-solicited/>

²⁶ RIORDAN (1988), pp. 29

preparar para as ligas maiores.” No entanto, “infelizmente, a indústria da música não encoraja activamente o desenvolvimento de novo talento. Ela não patrocina escolas, oferece programas, conduz seminários ou qualquer outra coisa que se destine a atrair ou dirigir novo talento para a indústria. Existem bons cursos sobre o negócio da música e inclusivamente algumas escolas que têm profissionais da música em estado activo envolvidos, mas poucos destes programas levam directamente a ofertas de trabalho.” Significa isto que a indústria da música não necessita de novo talento ou de se renovar? Não. “A maior parte dos profissionais do negócio da música reconhecem que o novo talento é o ‘sangue’ da indústria, mas parecem sentir que este talento deve emergir apesar de todos os obstáculos para o sucesso. Este é, claro, outro exemplo da teoria da oferta e da procura em funcionamento. Existem tantos novos artistas a tentar prevalecer que a indústria não faz nada para os ajudar. Em vez disso, espera pela sobrevivência do mais forte, aqueles que emergem prontos para tomar o palco, o estúdio, e qualquer outra coisa que lhes seja lançada.” Riordan acrescenta: “Hoje em dia, [o artista] é o único responsável pelo desenvolvimento do seu talento e de por ser descoberto.” Mas também afirma algo que poderá, ou não, ser entendido como contraditório em relação àquilo que já lemos de Joy Ike: “Hoje, em vez de [procurarem novos artistas], as editoras esperam que sejam os artistas a descobri-las.” Ike, como vimos, afirma precisamente o contrário: que são as editoras que procuram os artistas. Não obstante estas declarações serem separadas por vinte e quatro anos, creio que podemos encontrar nelas mais concordância do que oposição. Creio que aquilo que Ike quer realmente dizer é que são as editoras que **contactam** os artistas, se estes lhes forem de interesse, enquanto que aquilo que Riordan quer dizer é que os artistas têm, de uma forma ou de outra, de conseguir chamar a atenção da indústria. Seja num momento histórico ou no outro, podemos concluir que a lógica da oferta e da procura manifesta-se da mesma forma: nesta indústria, existe uma muito maior oferta de artistas do que existe procura por parte das editoras.

É importante lembrar que existem diferenças entre editoras. Mike Pineau refere que muitas editoras *indie* continuam a aceitar demos e que os artistas devem “continuar a ter demos disponíveis”, avisando no entanto que “submeter uma demo a uma editora sem uma relação prévia lá (...) é, geralmente, um gasto de recursos”. Um artigo do *blog* FatDrop²⁷ afirma que fez um questionário a editoras com cinco perguntas, sendo uma

²⁷ In <http://blog.fatdrop.co.uk/how-does-a-and-r-work-in-the-internet-era/>

delas “são as demos obsoletas?”. As respostas a esta pergunta foram “variadas”, sendo que “algumas editoras são altamente receptivas [a demos] e chegaram a assinar contrato com artistas a partir de demos não solicitadas, mas a maior parte mencionou que a maior parte das submissões que recebem são inadequadas devido a problemas com o formato da demo ou estilo musical”. O artigo cita alguns dos entrevistados, sendo que um deles afirma que ouve todas as demos que lhe são mandadas. Num artigo²⁸ do *site* Reverb.Com da autoria de Julie Simmons em entrevista a responsáveis por editoras, Mike Park, dono da Asian Man Records, admite que não ouve qualquer submissão não solicitada. Pearson, da Three One G Records, refere que só trabalha com artistas após conhecê-los a um nível pessoal. Editoras como a Sub Pop têm um e-mail próprio para submissão de demos não solicitadas. A Sub Pop afirma, no entanto, que é “extremamente raro que uma banda obtenha um contrato unicamente através dos méritos da demo”, pelo que aconselha as bandas e os artistas a “continuar a tocar, construir uma base de fãs, fazer digressões” e, de uma forma geral, fazer com que o seu nome seja ouvido. “Estas são as coisas que irão fazer com que representantes da editora apareçam nos seus espectáculos e é isto que os irá ajudar a obter um contrato.” O *blogger* Simon Tam²⁹ corrobora esta opinião, referindo seis passos para obter a atenção da indústria da música, que estão em linha com aqueles sugeridos pela Sub Pop. Beeching também afirma que “para conseguir um contrato com qualquer editora, o músico precisa de uma reputação e de um histórico de actuações sólidos e um projecto ‘vendável’ – uma proposta para um registo discográfico que as pessoas irão querer comprar. As editoras procuram músicos com grandes *fan bases* locais e regionais. Isto traduz-se em potenciais boas vendas de CDs, boas vendas de bilhetes para uma digressão e na habilidade de gerar transmissões na rádio para promover o CD.”³⁰ É, portanto, necessário “fazer algum trabalho de casa antes de abordar uma editora”. Aqui, Beeching refere-se também à necessidade de procurar uma editora que publique o mesmo género de música do artista interessado.

²⁸ In <https://reverb.com/news/how-to-land-a-record-deal-according-to-sub-pop-merge-bloodshot-and-other-record-execs>

²⁹ In <https://laststopbooking.com/2012/11/29/unsolicited-music-demos-how-to-get-in-the-door-of-a-record-label/>

³⁰ BEECHING (2005), pp. 71

A partir de todas estas declarações é possível concluir que, ainda que continuem a existir editoras que aceitem demos não solicitadas, a dificuldade de enviar uma demo a uma editora é elevada (devendo o artista, para aumentar as suas hipóteses de ser ouvido, recorrer a um intermediário bem estabelecido na indústria) e a probabilidade de ela, por si só (ou seja, isolada de um trabalho prévio por parte da banda/do músico que passa pela construção de uma *fan base*), resultar num contrato é reduzida.

É a demo irrelevante? Creio que a resposta a esta questão continua a não ser muito clara. Em primeiro lugar, a maior parte, se não a totalidade, dos autores citados são americanos (não consegui encontrar bibliografia sobre o papel da demo na indústria musical portuguesa, por exemplo) e, como tal, estas declarações reflectem principalmente a realidade americana, não necessariamente a realidade de outros países. Em segundo, alguns textos citados, aqui e em outras partes deste trabalho, são já demasiado antigos para considerarmos que ainda são relevantes, tendo em conta que esta é uma indústria em constante modificação. Em terceiro, estas declarações dizem respeito à relação da demo com as editoras, mas não à relação da demo com outros agentes da indústria (que possam, inclusivamente, fazer a ponte entre o artista e a editora). Apesar de tudo, não parece existir uma alternativa clara à demo como forma de apresentar a música do artista numa fase inicial da sua carreira. Tomemos, por exemplo, a noção de que uma banda, para obter a atenção da indústria, deve fazer digressões. Mas como pode ela fazer uma digressão sem a atenção da indústria? Como pode uma banda marcar um concerto numa sala de espectáculos sem que exista procura por parte do público (sendo que, para existir essa procura, deve existir alguma forma de divulgação e distribuição da sua música)? E será que a demo desempenha algum papel na relação entre um músico ou uma banda e uma empresa de *booking*, um *manager*, um produtor ou outro tipo de agente da indústria? E o que dizer do papel da demo na formação de uma banda? Poderá a demo ser um instrumento relevante na procura de músicos para um projecto? Infelizmente, a ênfase na questão das editoras retirou aqui espaço para discutir a demo noutros contextos. Uma discussão fundamental para que possamos, num outro momento, procurar compreender de forma mais completa a real relevância actual da demo.

PARTE II

METAMORPHOSIS – SOBRE A MINHA DEMO

7. A apresentação da demo: considerações gerais

7.1. A quem se destina esta demo?

Tendo em conta a problemática abordada no capítulo 6, sinto-me inclinado a pensar esta demo não como objecto intermediário entre o artista (eu) e aqueles agentes da indústria (como as editoras) que poderiam potenciar as condições para o desenvolvimento sério e comercialização deste projecto musical, mas sim como um objecto intermediário entre o artista e o seu potencial público. Quer isto dizer que, a curto prazo, estarei mais preocupado em encontrar formas de levar a minha música a esse público potencial do que em fazer com que a demo seja ouvida por uma editora. Se, como afirma a Sub Pop, os méritos da demo raramente são suficientes para que uma banda/artista obtenha um contrato com uma editora, então a sua sugestão seguinte (a de construir uma base de fãs, uma reputação e um histórico) poderá fazer todo o sentido. Poder-se-á, inclusivamente, questionar até que ponto serão as editoras relevantes actualmente, e se um artista precisa realmente de uma editora e para quê. Independentemente da resposta a esta questão, o destinatário desta demo é o mesmo (o público potencial), pelo que ela se torna irrelevante no contexto deste trabalho.

Existe um segundo destinatário desta demo: outros músicos. A demo, enquanto representação da minha visão artística, pode ser mostrada a outros músicos para que conheçam esta visão e para que se possam decidir a colaborar, ou não, no seu desenvolvimento. Por outro lado, a demo, enquanto representação das minhas capacidades técnicas e criativas permite que outro músico reflecta se as minhas lacunas podem ser compensadas pelas suas forças e se as minhas forças compensam as suas lacunas.

7.2. Materiais promocionais

De todos os materiais promocionais sugeridos por Beeching, opto por utilizar apenas as fotografias. Estas fotografias baseiam-se num tema, que iremos ver discutido

no capítulo 8. Não faria sentido incluir qualquer um dos outros materiais nesta demo, à excepção, talvez, da *bio*. Não possuo cartas de recomendação nem estou envolvido em actividades como *workshops*, nem concertos agendados para poder disponibilizar programas de concertos, nem considero que o histórico da minha banda anterior seja suficientemente impressionante para o incluir. Apesar de possuir um artigo do Diário de Coimbra que se refere a essa banda, noticiando o segundo lugar conquistado na edição de 2013 do concurso de bandas Rock Battles promovido pela Comissão Organizadora da Festa das Latas e pelo Forum Coimbra, considero não fazer qualquer sentido recorrer às glórias de um passado que é já relativamente distante (se é que um mero segundo lugar se pode chamar tal coisa) para afirmar o mérito do meu projecto actual. Prefiro cortar com esse passado e assumir uma identidade e um percurso novos. Quanto à *bio*, considero que não faz sentido ela ser elaborada, sendo que nesta fase não existe ainda qualquer acontecimento respectivo a este projecto que a possa integrar.

7.3. Formato de apresentação físico ou digital?

Ainda que as fotografias tenham sido materializadas num formato físico, tanto estas como a música serão apresentadas através de um formato digital. A apresentação desta demo passará, primariamente, por dois canais digitais de divulgação: o Facebook e o Soundcloud. Cada um destes canais tem destinatários diferentes. O Facebook será dirigido à construção de uma base de fãs, e o Soundcloud será utilizado para partilhar a música com outros artistas, sendo que para o fazer basta apenas enviar-lhes a hiperligação correspondente. O Facebook, por outro lado, potencia a partilha de música com um público mais vasto, mas não de forma tão personalizada como o Soundcloud. É importante referir que, sendo a criação de música um processo contínuo que não acaba nem termina com esta demo, a música que estará presente tanto num canal como no outro não estará limitada às duas faixas que aqui apresento, mas contará com a presença de outras que, eventualmente, gravarei, bem como vídeos ou outro tipo de conteúdo. Esta demo é, simplesmente, o ponto de partida.

As fotografias serão colocadas progressivamente no Facebook. Sendo que estas fotografias são temáticas e apresentam um personagem a que chamo de Mr. Samsa, o próprio nome e conceito da página deverão ser coerentes. O nome da página será,

simplesmente, Mr. Samsa, e terá como hiperligação aquela que se encontra em nota de rodapé³¹. Inicialmente, a fotografia de perfil será aquela que intitula *Who is Mr. Samsa?*, e a fotografia de capa será a que intitula *One day, Mr. Samsa will wash away his guilt*.

7.4. A questão do idioma

O idioma presente ao longo de toda a demo, seja no seu título, nas letras das canções ou nas descrições das fotografias é o inglês. A minha preferência pelo inglês em relação ao português prende-se com os seguintes motivos: a língua inglesa é aquela que está mais presente na minha esfera de gostos e influências musicais, ainda que a música cantada em português também faça parte desta esfera. Escrevo em inglês porque a grande maioria da música que ouço é cantada em inglês (mesmo alguma daquela que é feita por artistas lusófonos). O inglês, na música, é para mim uma língua tão natural como o português é numa utilização mais quotidiana, pelo que escrever a letra de uma canção em inglês não chega a ser, sequer, uma decisão reflectida: é uma reacção intuitiva, imediata. Embora também já tenha escrito letras em português, estas compõem uma fracção muito reduzida de toda a minha produção lírica. Não é tanto uma questão de gosto como de impulso natural, chamemos-lhe assim. Por outro lado, não sinto a necessidade de escrever na minha língua materna por quaisquer motivos patrióticos. Considero-me um cosmopolita, e faço parte de uma geração que assistiu ao rápido e imenso crescimento da internet, que assume hoje, e que irá certamente continuar a assumir, um papel central nas nossas vidas. O inglês é a língua franca de um mundo cada vez mais interligado, onde aquilo que separa as pessoas não será tanto a distância geográfica mas a distância ideológica ou económica. Ainda que compreenda, e inclusivamente apoie, a necessidade de preservação das línguas e de outros elementos das identidades dos povos, para mim a necessidade de comunicar eficazmente com um público mais abrangente toma precedência. Creio que determinadas mensagens são demasiado importantes para que qualquer tipo de obstinação patriótica levante barreiras linguísticas que as impeçam de serem levadas a qualquer pessoa, a qualquer ponto do planeta. Preocupo-me, através das minhas letras, em abordar temas que considero serem

³¹ www.facebook.com/pg/WHO.IS.MR.SAMSA

relevantes não apenas localmente mas globalmente. Agrada-me a ideia de conseguir falar a qualquer pessoa através da música sem que ela tenha que recorrer a um dicionário. Por outro lado, penso que o facto de tanto as letras como as descrições e o título se encontrarem em inglês podem tornar a minha demo mais vendável entre editoras e outros agentes da indústria da música internacionais.

Apesar de tudo isto, não descarto a hipótese de vir a escrever em português, eventualmente, seja a curto, médio ou longo prazo, se encontrar os motivos certos para o fazer.

8. O tema

8.1. Porquê definir um tema?

Senti que encontrar um título, um tema, um conceito para a demo tornaria-a mais interessante do ponto de vista artístico e apelativa do ponto de vista comercial. Seria também uma forma de me apresentar a um qualquer receptor da demo como alguém capaz de pensar e produzir não só a música mas também o conceito e a imagem de um projecto. Mas esta é também uma decisão fortemente inspirada em *Mamasan*³². O facto da demo que está na origem de uma das minhas bandas favoritas ter um nome é, para mim, motivo suficiente para também querer dar um nome à minha. Procurei então um conceito que, de alguma forma, reflectisse o que esta demo significa para mim, a nível pessoal e artístico, e aquilo que foi a experiência da sua criação, desde a ideia inicial até à conclusão do projecto. Assim, esta demo intitula-se *Metamorphosis*.

8.2. O processo de criação artística como processo de metamorfose

O que é uma metamorfose? O termo é constituído pelos étimos gregos *meta*, mudança, e *morphe*, forma³³. Essencialmente, uma mudança de forma, uma transformação de um estado para outro. Na Biologia, o termo é usado para descrever um “processo biológico que é geralmente atribuído a um subgrupo de animais:

³² Ver ‘Exemplos de demos’, pág. 29

³³ In <http://icb.oxfordjournals.org/content/46/6/655.full>

normalmente insectos e anfíbios, mas também alguns peixes e invertebrados marinhos”³⁴. Ainda no mesmo artigo referido em nota de rodapé, os diferentes investigadores não chegam a uma definição única, consensual, do termo, preferindo antes propor, cada um, a sua definição. Refere o artigo: “embora a maior parte das pessoas concordem com uma concepção geral de metamorfose como um tipo de transformação (como a de uma lagarta numa borboleta) existe pouco consenso no que toca aos pontos mais específicos”. Existem pontos em que os vários investigadores parecem estar de acordo: trata-se uma transformação radical, que acontece num determinado ponto da vida do animal, marcando assim uma transição acentuada entre essas fases da vida. Essa transformação verifica-se ao nível do “habitat, da morfologia e da fisiologia” do animal. Na vida de uma borboleta, por exemplo, ela atravessa quatro estados diferentes:³⁵ ovo, lagarta, crisálida e, finalmente, borboleta. Resumidamente, após a lagarta sair do ovo, ela alimenta-se e cresce até estar preparada para assumir a forma de crisálida. É nesta forma, que pode durar semanas ou meses, que acontecem as transformações mais dramáticas, embora invisíveis para um observador externo. Ao sair da crisálida ela é já borboleta.

A definição estrita do termo metamorfose não se aplica a tipos de animais como, entre outros, “répteis, pássaros, ou mamíferos”. Significa isto que, biologicamente, o processo de metamorfose não se aplica ao ser humano. Mas o significado que pretendo atribuir ao título *Metamorphosis* transcende a definição estrita, científica, biológica do termo. O conceito de metamorfose tal como se apresenta neste projecto pretende estabelecer uma comparação entre o seu significado biológico, o processo de criação artística e o desenvolvimento do artista: de que forma é que estes podem ser entendidos como processos de metamorfose?

Podemos encontrar na transformação de uma lagarta em borboleta um pouco do mistério que existe num truque de magia. Tomemos como exemplo um ilusionista que coloca um lenço branco na mão e, quando a abre, no seu lugar encontra-se uma pomba. Sabemos que alguma coisa deve ter acontecido para que tal “transformação” pudesse ter ocorrido. Qualquer processo oculto do olhar do público, de que apenas o ilusionista tem

³⁴ *Idem*

³⁵ In <http://www.ansp.org/explore/online-exhibits/butterflies/lifecycle/>

consciência. O antes e o depois tomam formas claras, mas o momento exacto em que o antes passa a ser o depois é um processo invisível. É daqui que resulta o mistério que faz com que um truque de magia seja fascinante. Conhecendo o truque propriamente dito deixa de haver ilusão e deixa de haver mistério. Como tal, não é surpreendente que os ilusionistas defendam tão vigorosamente os seus segredos: quando estes deixam de o ser, o ilusionista perde a capacidade de surpreender o público. Porém, argumentaria que conhecer os processos escondidos pelos quais estes truques de magia ocorrem pode constituir uma experiência tão fascinante como o próprio sentimento que advém do seu desconhecimento.

O nosso contacto com uma obra de arte é limitado, quase sempre, ao resultado final. Vemos a pintura, mas não vemos o pintor a derramar tinta na tela. Vemos a escultura, mas não vemos a rocha a ser talhada. Ouvimos a música, mas não ouvimos todas as notas que o compositor achou inadequadas, e que foram eventualmente substituídas por outras ou eliminadas, aquando do processo de composição. Desta forma, podemos compreender verdadeiramente uma obra de arte sem compreender o seu criador e sem conhecer o processo de criação? Estou em crer que não. Afirmar o contrário seria proclamar a autoria da obra sobre a do próprio autor, uma acção tão absurda quanto arrogante. Pois como pode alguém presumir conhecer todos os segredos de uma obra de arte só de olhar para ela, de a ouvir ou de a sentir, sem ser essa a pessoa que nela trabalhou durante dias, semanas, meses ou anos a fio? Não podemos fazer mais do que a interpretar, e interpretar não significa conhecer, significa tentar adivinhar, propor uma teoria que poderá, ou não, estar de acordo com a realidade dos acontecimentos. E só podemos saber tanto quanto nos é permitido saber, tanto quanto nos é revelado. Em tudo o resto, paira a dúvida. Estou em crer que uma das perguntas mais importantes que podemos colocar sobre uma obra é quanto dela é resultado de uma abordagem deliberada e quanto é fruto do acaso ou do descuido, ou simplesmente da desistência de aperfeiçoar determinados aspectos da obra por parte do autor, ou da sua incapacidade de executar a sua visão de outra forma. Uma obra é como é porque o seu criador quis que fosse como é? Ao conhecermos a intenção, compreendemos melhor a obra. De outra forma, poderíamos estar a atribuir a determinados pormenores a importância que eles não têm, a encontrar significados onde eles não existem. Acredito que só é possível compreender verdadeiramente uma obra de arte entrando na cabeça de

um artista, conhecendo os motivos que o levaram a tomar uma ou outra decisão durante o processo criativo e os seus sentimentos em relação à obra.

Da mesma forma que esses motivos e sentimentos são-nos muitas vezes ocultos, também nos é desconhecida a forma como o ilusionista substituiu, na sua mão, o lenço pela pomba, e são invisíveis as mutações que ocorreram dentro da crisálida, esse estado intermédio entre a lagarta e a borboleta. A borboleta é como a obra de arte acabada. A sua beleza faz com que seja muito mais apelativa ao nosso olhar do que a lagarta, que vemos mas não consideramos tão apelativa, ou a crisálida, cujo interior não vemos e, como tal, ignoramos. Também não será mais fácil sentirmo-nos mais atraídos pelo artista consagrado do que por aquele que ainda se encontra a dar os primeiros passos? Não conhecemos melhor os sucessos do que os insucessos de um artista? Que louco, ao comprar um bilhete para o concerto de um violinista virtuoso, estaria também disposto a assistir às incontáveis horas de prática que ele dedicou ao seu instrumento? Quem paga milhões por uma pintura estaria disposto a dispendir a mesma quantia pelo seu esboço? E, no entanto, o esboço é tão mais íntimo, é um véu levantado a partir do qual podemos conhecer todos os medos, aspirações, frustrações, ansiedades e planos do artista. O esboço é a crisálida, uma fase de invisibilidade, de transição, mas uma transição muito mais lenta, contínua e homogénea do que a drástica discrepância entre a lagarta e a borboleta poderiam sugerir. É que o pequeno insecto, que experiencia dentro da crisálida cada pequena alteração ao seu corpo, não tem a mesma percepção da sua metamorfose que um observador externo tem. Para este, a fase durante as quais todas estas mutações acontecem encontra-se escondida, mas o insecto, por estar consciente de todas elas não as sente como uma transformação repentina. Nós apenas vemos o antes e o depois, mas o insecto vive os entretantos. Também na arte é assim. Entre o momento em que um artista plástico entra com um bloco de barro na sua oficina e o momento em que sai dela com uma escultura nas mãos, existe um periodo de tempo em que as portas fechadas da oficina (ou talvez a nossa falta de vontade de encontrar as chaves) nos impossibilitam de conhecer o processo através do qual a obra ganhou forma. Para o artista, é tudo muito claro e contínuo. Ele é como o insecto dentro da crisálida. Nós, que apenas vemos o bloco de barro e a escultura, como vemos o lenço e a pomba na mão do ilusionista, permanecemos no mistério.

Este é o processo de metamorfose a que pretendo aludir com o título deste trabalho. Uma metamorfose da obra e do artista. A transformação das ideias noutras ideias, de sons em outros sons, as razões que estão por trás de cada decisão artística, um processo moroso, frustrante, extenuante, contínuo, sem um início ou um fim claros, um processo escondido dos olhos do observador externo. Um dos meus objectivos deste trabalho é, portanto, revelar o interior da crisálida a raio X, reflectir sobre todos os factores que pesaram nas minhas decisões criativas, conseguir determinar quantos aspectos desta demo são meros frutos do acaso ou de negligência, tentando desmistificar e compreender os processos de metamorfose, ou seja, os processos que levam à transformação dos esboços em obras de arte e, simultaneamente, à evolução do artista (dado que a forma como este se relaciona com o processo criativo modifica-se ao longo do tempo, seja porque aprende novas técnicas (como um compositor que aprende a compor em contraponto, ou um cantor que aprende a cantar em falsete), porque aperfeiçoa aquelas que já conhecia (como um violinista que, ao estudar centenas de vezes as peças do seu repertório habitual, torna-se cada vez mais hábil) ou porque experimenta diferentes formas de criar arte, substituindo (ou não) aquelas a que estava habituado por novas (como um escritor que, estando a escrever em casa e faltando-lhe a inspiração, decide começar a ir para a praia escrever; um pintor que, após vários anos a pintar retratos hiperrealistas tenta aventurar-se pelo abstraccionismo; ou um compositor e letrista que, habituado a começar uma peça pela música e escrevendo a letra apenas posteriormente, experimenta proceder através da ordem inversa)).

8.3. A metamorfose em Kafka

Pretendo ainda construir uma relação entre o título desta demo e a obra homónima de Franz Kafka, *A Metamorfose (Die Verwandlung)*. Ter tomado conhecimento da existência desta obra foi, aliás, um dos factores que contribuiu para o surgimento da ideia de intitular esta demo *Metamorphosis*.

Eis um breve resumo de *A Metamorfose*. Uma manhã, um indivíduo chamado Gregor Samsa acorda no seu quarto e dá por si transformado num insecto. Gregor, que vivia com os pais e a irmã mais nova, tinha sido até então o único sustento da família, trabalhando como caixeiro-viajante. Atónito com a sua nova condição, deixa-se ficar na

cama a reflectir sobre o seu trabalho, acabando por perder o combóio que o levaria até à firma. Surpresos com este seu atraso, os familiares de Gregor, bem como o seu gerente, que entretanto se tinha deslocado até à sua casa, batem à porta do seu quarto, os primeiros procurando saber se estaria tudo bem com ele e o segundo repreendendo-o pelo seu atraso e pelas suas recentes fracas prestações no trabalho. Incapaz de se fazer entender por palavras (a sua voz tinha-se alterado e o seu discurso ficado ininteligível), restava-lhe abrir a porta e revelar a sua condição, o que, como se poderia esperar, despoletou reacções de horror. A mãe desmaia, o pai “cerrou os punhos com um ar ameaçador, como se quisesse obrigar Gregor a voltar para o quarto com um murro” e o gerente foge. Gregor, preocupado com a sua posição na firma, tenta perseguir o gerente, mas o pai obriga Gregor a regressar ao quarto recorrendo ao uso da força, fechando finalmente a porta. Daqui em diante, Gregor fica confinado ao seu próprio quarto. A irmã, com quem costumava ter uma forte ligação, cuida dele, levando-lhe comida ou tirando os móveis do seu quarto para que se pudesse movimentar com maior liberdade (embora esta acção também possa ser resultante da falta de esperança da família de que Gregor algum dia pudesse voltar ao seu estado normal, sendo, portanto, uma acção que reflecte um processo de desumanização). Mas cuidar de Gregor revela-se um fardo pesado, devido à sua aparência repugnante e às dificuldades financeiras da família. Gregor utiliza um lençol e um sofá para se ocultar dos olhos da irmã, tornando as suas entregas de comida mais fáceis. Após um episódio em que a mãe volta a desmaiar, o pai, acreditando que Gregor a tinha atacado, volta a adoptar uma postura violenta, ferindo Gregor com uma maçã. Ao longo do tempo, a família, “assoberbada pelo trabalho e exausta”, passa a ressentir Gregor. O seguinte excerto é bem demonstrativo das dificuldades encontradas pela família: “As despesas da casa eram cada vez mais reduzidas. A criada tinha sido despedida; uma grande empregada ossuda vinha de manhã e à tarde tratar dos trabalhos mais pesados, e a mãe de Gregor encarregava-se de tudo o resto, incluindo a dura tarefa de bordar. Tinham-se visto, inclusivamente, na obrigação de vender as joias da família, que a mãe e a irmã costumavam orgulhosamente pôr para as festas e cerimónias (...). Mas o que mais lamentava era o facto de não poderem deixar a casa, que era demasiado grande para as necessidades actuais, pois não conseguiam imaginar meio algum de deslocar Gregor. Gregor bem via que não era a consideração pela sua pessoa o principal obstáculo à mudança (...); o que, na verdade, os impedia de mudarem de casa era o próprio desespero e a convicção de que tinham sido isolados por uma infelicidade que nunca sucedera a nenhum dos seus

parentes ou conhecidos.” Após um episódio em que Gregor se revela a três hóspedes, que tinham alugado um quarto e, ao ver a sua figura, recusado a pagar pela sua estadia devido às “repugnantes condições desta casa e da família”, a família chega a um ponto de saturação tal que a irmã propõe verem-se livres de Gregor, recusando mencionar este nome (“Não pronunciarei o nome do meu irmão na presença desta criatura”). Neste ponto, ela coloca em causa que o insecto possa ser realmente o seu irmão (“A causa de todos os nossos problemas é precisamente termos acreditado nisso durante demasiado tempo. Como pode aquilo ser o Gregor? Se fosse realmente o Gregor, já teria percebido há muito tempo que as pessoas não podem viver com semelhante criatura e teria ido embora de boa vontade.”). Ouvindo isto, Gregor retira-se para o seu quarto, cuja porta é fechada à chave pela irmã. De manhã, Gregor é encontrado morto pela empregada, que anuncia a notícia à família. Num misto de luto e regozijo, esta discute e reflecte sobre o seu futuro.

Escreve Álvaro Gonçalves, responsável pela tradução para português da edição de 2015 de *O Processo* de Kafka, editado pela Livros do Brasil, que a obra de Kafka tem “sido alvo, ao longo das últimas décadas e até à exaustão, de inúmeros estudos, interpretações e especulações. Esta multiplicidade de abordagens deve-se à impenetrabilidade e à opacidade das suas obras, apesar de todas elas (...) deixarem transparecer, de uma forma monótona e uniforme, a mesma «angústia e o desespero de existir» (Scheidl, 1984: 59)”³⁶. Acrescenta ainda que “o que deixa o leitor fascinado e simultaneamente perplexo é a simplicidade e naturalidade com que conta as suas estranhas histórias, como se estas, sendo embora inverosímeis, tivessem de facto acontecido”. No meu ver, se nos abstrairmos do facto de que na vida real as pessoas não se transformam literalmente em insectos, *A Metamorfose* não é realmente inverosímil. Se assumirmos que este é um insecto figurativo, então é fácil compreendermos de que forma esta ficção se cruza com a realidade. Ser insecto não será muito diferente de ser inválido, doente, criminoso, pobre, toxicodependente, idoso ou pertencente a algum tipo de minoria (étnica, religiosa, política, sexual ou de outro tipo). Gregor Samsa vê-se afligido por uma condição que surge subitamente e por razões misteriosas. Esta condição desumaniza-o, esconde-o dos olhos de uma sociedade da qual ele fazia parte e que agora não sabe como lidar com ele. Ainda que inicialmente a família se sinta

³⁶ KAFKA (2015), pp. 11.

determinada a tratar dele, eventualmente ele torna-se um fardo demasiado pesado. Inicialmente, ele é reconhecido como o próprio Gregor Samsa. No fim, a irmã duvida que a criatura em forma de insecto possa algum dia ter sido o irmão, que o facto de terem acreditado que ele era Gregor não passou de um delírio. Imediatamente, ocorre-me comparar Gregor Samsa aos doentes de algum tipo de demência, como a doença de Alzheimer. A *Metamorfose* é, a meu ver, sobre a exclusão social, sobre a alienação, sobre a incapacidade da sociedade de lidar com a invalidez ou com a diferença. Existe também uma componente autobiográfica na obra de Kafka. A sua relação com a figura paterna é aqui explorada. Segundo Álvaro Gonçalves, “um dos aspectos mais marcantes de toda a vida de Kafka é a fixação obsessiva na figura do «pai». Esta fixação resulta do conflito entre duas naturezas completamente opostas: à presença esmagadora e autoconfiante do pai opõe-se a extrema sensibilidade do filho.” Kafka é “alvo de constantes críticas por parte do pai, devido, sobretudo, à sua maneira de ser «diferente». Este permanente conflito fará com que Franz Kafka se sinta oprimido pelo medo, pela insegurança e pelos sentimentos constantes de inferioridade e de culpa.” A metamorfose de que aqui falamos não é, portanto, a transformação em algo melhor, mas em algo pior. Não é a metamorfose enquanto processo criativo, mas enquanto processo destrutivo. Não é a metamorfose do indivíduo numa versão superior à de si própria, mas numa versão inferior, irreconhecível. Esta metamorfose trás consigo a angústia, a culpa, a vergonha, o medo, a inferioridade, a insegurança, a repulsa. A figura do insecto não é mais que uma representação simbólica de todos estes sentimentos e da relação do indivíduo alienado com a sociedade.

8.4. “Quem é o Sr. Samsa?”

Pessoalmente, encontro sempre o ímpeto criativo e a ambição acompanhados pelos sentimentos acima enumerados. A dúvida é, para mim, uma velha conhecida. Bate à minha porta a todos os momentos: seja quando componho uma melodia, quando tento seleccionar as peças musicais para integrar esta demo, quando subo ao palco, quando tento escolher o melhor enquadramento para uma fotografia, ela está sempre presente. Com a dúvida, vem o medo e a insegurança. Quando comparo a minha música com a das minhas influências, aparecem os sentimentos de inferioridade. Quando me encontro paralisado pela dúvida, surge também a frustração. Quando, por fim, imagino-me num

futuro em que terei sido incapaz de ultrapassar estes sentimentos, em que estes levam à minha desistência da música e em que me remeto ao conformismo e ao escapismo, surge por fim a culpa e a repulsa de mim próprio. Todos estes sentimentos acompanharam-me desde o início deste trabalho. Senti, portanto, a necessidade de os materializar (ou, digamos antes, metamorfosear) em arte.

Reflectindo sobre a obra de Kafka, surgiu-me o seguinte pensamento: poderia o destino de Gregor Samsa ter sido diferente? Poderia ele, de alguma forma, ter sido aceite pela sociedade? Poderia ele ter mantido o emprego, subido na carreira e ter-se tornado um homem de negócios de sucesso? O que seria preciso para que tal acontecesse? E, se acontecesse, seria ele realmente feliz? Imaginei a cena de Gregor a ser encontrado pelo gerente e pela família com outro desenvolvimento. Talvez Gregor não tenha sido rejeitado por ser diferente, mas sim por não ter conseguido esconder a sua diferença. Todos nós, no nosso dia-a-dia, encontramos formas de esconder aquilo que nos faz diferentes e apresentarmo-nos como mais dignos de ser aceites pela sociedade, seguindo certas normas, certos padrões, abstenho-nos de as questionar e aceitando simplesmente a necessidade de as adoptar. Para manter o seu trabalho, talvez Gregor Samsa não tivesse que deixar de ser insecto. Talvez ele tivesse apenas de vestir um fato e gravata.

A alienação social é, também, uma realidade com a qual sinto alguma familiaridade, ainda que longe de um grau tão dramático como aquele vivido por Gregor. Esta alienação é, necessariamente, um mal, mas também existe um preço a pagar pela aceitação: o sacrifício de certos aspectos do eu. Esta é também uma forma de desumanização. O conformismo implica uma certa perda de identidade, ou pelo menos a troca daquela identidade mais “natural” por outra, que se poderá dizer fabricada. O Gregor Samsa que na obra de Kafka gosta de trepar pelas paredes e pelo tecto nunca o poderia fazer se se quisesse integrar. Ele teria que esconder a sua condição de insecto e evidenciar aquilo que o torna humano para garantir o seu lugar na sociedade. Mas ao fazê-lo estaria também a tornar-se menos Gregor Samsa. Podemos pedir a um insecto que se torne humano? Não mais do que podemos pedir a um doente de Alzheimer que se lembre de tudo o que aconteceu na última hora. Tal noção não é apenas absurda, é também cruel. Mas não estaremos já dessensibilizados para estas pequenas crueldades, não as consideramos já normais ou até desejáveis? Esta diatribe não é excessiva: basta

lembrarmo-nos que, em certos pontos do mundo, ainda se executam pessoas por terem uma orientação sexual desviante, ou por seguirem crenças, religiões ou ideologias políticas que não são aquelas institucionalmente aceites. Se vivermos num ponto do mundo em que não podemos executar uma pessoa podemos, ainda assim, excluí-la socialmente. Isto não acontece apenas quando alguém afronta os nossos valores mais profundos: basta pensar que uma pessoa pode ser excluída de um emprego por se encontrar grávida ou planear engravidar, ou ainda por algo tão fútil como ter uma tatuagem.

Precisava de uma forma de representar visualmente a minha música, e encontrei a solução em Kafka. Decidi criar um personagem que representasse todos estes sentimentos, que se situasse numa ténue linha entre a exclusão e a aceitação, entre o conformismo e a tolerância da diferença. Um personagem que simbolizasse a metamorfose enquanto processo criativo e a metamorfose enquanto processo destrutivo. Um personagem ambíguo, portanto, senão mesmo contraditório. Surgiu-me na mente a imagem de um homem insecto a que chamei Sr. Samsa (Mr. Samsa, em inglês). Na altura em que imaginei a sua imagem, não tinha ainda o completo entendimento do seu significado. Só posteriormente fiz esta reflexão. Coloquei a mim mesmo a seguinte questão: Quem é o Sr. Samsa? Encontrei várias respostas possíveis, mas aquela que me pareceu a mais adequada foi a seguinte: O Sr. Samsa sou eu, ou, pelo menos, é um possível “eu” futuro. É um “eu” que me causa repulsa, e é essa uma das razões pela qual é um insecto: porque os insectos são, para mim, repulsivos. É, assim, o “eu” que eu não quero ser, é a representação dos meus medos. A sua presença faz sentido no contexto desta demo porque todos esses sentimentos surgem da minha relação com a música. Decidi então criar um conjunto de fotografias que acompanhassem a demo, que ilustrassem alguns aspectos dessa relação, que explicassem de onde venho e para onde quero ir. O significado e processo criativo por trás de cada uma destas fotografias serão explorados no capítulo 10.

9. A Música

9.1. Selecção das peças musicais

Quantas composições apresentar na demo? E quais?

Riordan afirma que a demo “deve ter apenas cerca de três ou quatro canções e nenhuma delas deve ter uma duração superior a quatro minutos e meio. Isto são, no total, cerca de dezoito minutos”³⁷. Beeching, na sua definição de demo, indica que esta tem, geralmente, entre dez a vinte minutos³⁸. Um músico e professor de música meu conhecido sugeriu que a demo devia ter quatro composições. Outro indivíduo, desta feita um ex-músico, corroborou esta opinião. Contactei também um estúdio local que oferece serviços de gravação e produção e perguntei quantas gravações poderia fazer ao pagar por um serviço de gravação de uma demo, e a resposta foi, mais uma vez, quatro. Procurei também pesquisar na internet a opinião de internautas, *bloggers*, e músicos, produtores, ou outros agentes da música em entrevistas ou artigos de opinião. A resposta é quase sempre entre três a cinco composições. Braheny aparece num artigo³⁹, publicado em 1997, aconselhando a “nunca enviar mais que três canções a não ser que algo diferente seja especificamente solicitado”. O autor justifica: “Se o tempo do ouvinte for limitado, como costuma ser, a tendência é escutar uma demo que ele sabe que consegue ouvir do início ao fim.” Desta forma, Braheny sugere que alguém que envie uma demo com um grande número de composições (dez, por exemplo) tem menos hipóteses de ser ouvido do que alguém que apenas envia uma. Thomas Sontag aconselha a “não enviar mais que três faixas de uma vez” e afirma que o ideal é “enviar apenas uma faixa que seja espectacular e esperar por uma resposta”⁴⁰. A opinião de internautas em diversos fóruns aponta para as mesmas três a cinco canções⁴¹.

³⁷ RIORDAN (1988), pp. 85

³⁸ BEECHING (2005), pp. 74

³⁹ In <https://www.taxi.com/music-business-faq/music-promotion/present-demo.html>

⁴⁰ In <http://blog.landr.com/dos-and-donts-of-demo-submission-how-to-get-your/>

⁴¹ In

https://www.reddit.com/r/WeAreTheMusicMakers/comments/g9jrj/how_many_songs_might_one_put_o_n_a_demo_cd/, <http://www.futureproducers.com/forums/music-discussions-by-genres/electonica-and-other-genres/how-many-songs-demo-262228/>, <https://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=462670>, <https://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=462670>

Embora a preocupação inerente na maior parte destas respostas seja que o autor da demo perca a atenção do ouvinte se esta for demasiado longa, alguns autores sugerem que a demo deve ter um número mínimo de composições. Para Monte Conner, vice-presidente do departamento de A&R da Roadrunner Records, “um mínimo de três canções e um máximo de cinco é o ideal”⁴². Embora tenhamos já lido diversas opiniões que indicam que a demo deve ter entre três a cinco composições, até agora não houve alguém que assinalasse claramente que três é o número mínimo (“pelo menos três”), e não número máximo (“até três”) ou uma aproximação (“mais ou menos três”). Beeching acaba por referir a necessidade de um número mínimo de composições, justificando:

*“The choice and variety of the material you use on a demo is critical. It’s good to have three or four contrasting short works or movements that highlight your strengths and range of technical and interpretative skills. The order of your selections should make an interesting contrast of keys, tempos, styles, periods, and genres.”*⁴³

Existe, assim, um certo consenso entre todas estas opiniões, que influenciou a minha idealização da minha demo. Olhei também, mais uma vez, para a minha demo de referência⁴⁴. *Momma-Son* tem três canções, cada uma com cerca de quatro minutos, totalizando aproximadamente doze minutos e meio. Desta forma, escolhi seguir as diferentes opiniões e a demo de referência, e idealizei uma demo com três canções. Inicialmente ponderei cinco, e, como já referi, tentei gravar esse número de canções em estúdio. Houve várias razões pelas quais acabei por diminuir o número pretendido para três. Em primeiro lugar, tomei em conta a possibilidade de um número demasiado extenso culminar na perda de atenção por parte do ouvinte. Prefiro deixar o ouvinte curioso, desejoso de ouvir mais, ou até mesmo insatisfeito por não ter ouvido o suficiente, do que aborrecido. Em segundo lugar, à medida que fui gravando e pensando cheguei à conclusão que algumas canções eram muito mais apelativas que outras. Por motivos de consistência, abandonei canções que não estavam tão trabalhadas (a nível

guitar.com/forum/showthread.php?t=1250748 ,

<http://www.pearldrumsforum.com/showthread.php?169879-How-many-songs-to-put-on-a-demo>

⁴² In <http://www.guitarworld.com/dear-record-label-how-many-songs-should-i-include-my-demo>

⁴³ BEECHING (2005), pp. 75

⁴⁴ Ver ‘Exemplos de demos’, pág. 29

técnico ou composicional) como outras. Em terceiro lugar, embora algumas composições pudessem ser tocadas apenas com uma guitarra e voz, outras requeriam a instrumentação mais complexa de uma banda. Como irei explicar posteriormente, o processo de gravar música com os instrumentos de uma banda (bateria, baixo, várias guitarras), tendo que fazer todo o trabalho sozinho, foi extremamente moroso e complexo. Decidi, portanto, apresentar apenas um tema com este tipo de instrumentação, e apresentar dois que pudessem ser tocados a solo sem que esta condição prejudicasse a sua qualidade. Concluindo, ainda que apresentar um maior número de canções pudesse mostrar a minha versatilidade e produtividade, os riscos e dificuldades de o fazer pareceram-me ter mais peso do que os eventuais benefícios.

A escolha das canções foi feita tendo em conta a recepção das pessoas às quais as mostrei, mas também o meu gosto, sentimento de satisfação em relação ao meu trabalho, habilidade técnica e dificuldade de execução, consistência e diversidade estética entre composições, os títulos de canções mais apelativos, letras que apresentassem uma relação, mais ou menos longínqua, com o conceito geral da demo, a duração das composições, entre outros factores de que me terei esquecido mas que terão surgido num ou noutro momento da elaboração desta demo e influenciado as minhas decisões. Coloquei numa lista cerca de cinquenta composições (acabadas e inacabadas) que produzi ao longo dos últimos quatro anos. Dessas cinquenta, rapidamente identifiquei sete ou oito que seriam candidatas a integrar a demo (destas, a maior parte eram composições já acabadas). Dessas sete ou oito, escolhi imediatamente duas delas que me pareceram tão destacadas das outras em termos de qualidade que não tive quaisquer dúvidas na sua inclusão no trabalho: *Free* e *Beautiful Blue*. Eram também suficientemente diferentes para revelar o eclecticismo do artista: A primeira era um hino rock ao estilo de *Alive*, dos Pearl Jam, e a segunda era uma composição feita para ser tocada a solo em guitarra acústica ao estilo de *Blackbird*, dos Beatles. A segunda era uma composição que considerava já acabada, mas a primeira não. Desta forma, *Free* sofreu múltiplas modificações desde que a escolhi para integrar esta demo. A busca pela estrutura “perfeita”, pelo refinamento da técnica e dos arranjos, prolongou consideravelmente o tempo de produção deste trabalho. Apesar de ter inicialmente ter considerado gravar mais uma composição, acabei por não o fazer porque o prazo que impus a mim próprio para acabar a demo não mo permitia.

9.2. O processo de gravação e mistura

Decidi ser eu a gravar e misturar a música em minha casa, adquirindo e utilizando o meu próprio equipamento, pelos seguintes motivos: em primeiro lugar, considerarei que a aquisição do meu próprio equipamento de gravação seria um excelente investimento a médio e longo prazo quando comparado com a contratação dos serviços de um estúdio de gravação, o que até poderia ter menores custos a curto prazo. No entanto, tendo em conta que possuir o meu próprio equipamento significa que posso gravar sempre que quiser, quando quiser, durante quanto tempo quiser, sem custos adicionais, esta opção apresenta-se como um investimento superior. Em segundo lugar, ter que gravar e misturar a minha música, não podendo estar dependente de um engenheiro de som, significa ter que passar por um processo de aprendizagem que só pode ser enriquecedor. Se um dia entrar num estúdio de gravação, estarei certamente melhor preparado para comunicar e discutir com qualquer produtor ou engenheiro de som a sonoridade que pretendo construir. Se essa oportunidade não se concretizar, pelo menos não estarei dependente de outros para gravar a minha própria música. Em terceiro lugar, creio que existe mérito em fazê-lo. Apresentar a demo como tendo sido gravada e misturada por mim próprio poderá contribuir para vender melhor o meu projecto (se o receptor considerar que ela soa bem, pelo menos). Em quarto, o processo de gravar música é algo que, até certo ponto, me agrada, portanto porque não fazê-lo?

9.3. Equipamento de gravação e instrumentos

a) **Steinberg UR22 MK2** – Esta é uma interface áudio, ou seja, um aparelho que transporta um sinal áudio desde o ponto em que ele é captado (o microfone) até ao computador, sendo portanto absolutamente necessário para o processo de gravação. Este aparelho tem dois pontos de entrada, o que permitiria gravar dois instrumentos ao mesmo tempo ou instrumento e voz, se assim o desejasse. A estes pontos é possível ligar um cabo *jack* ou XLR. Cada um tem um controlo de ganho (*gain*⁴⁵) que permite ajustar a amplitude do sinal. Existe uma entrada para auscultadores e um controlo que permite regular a quantidade de sinal *input* (portanto o sinal que

⁴⁵ [https://en.wikipedia.org/wiki/Gain_\(electronics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gain_(electronics))

viaja do ponto de captação até à DAW⁴⁶) ou de sinal *output* (aquele que é processado pela DAW) que transmitem. Uma nota ainda para a função de *phantom power*, que é um tipo de alimentação essencial à esmagadora maioria dos microfones condensadores, como é o caso do AKG P220.

b) AKG P220 – Este foi o microfone utilizado. É um microfone condensador de diafragma grande e directividade cardióide⁴⁷. Juntamente com o microfone, utilizei um suporte/tripé/*mic stand* e um *pop filter/pop screen/pop shield*, um acessório indispensável para atenuar certos sons vocais, como os “p” e os “b”, que de outra forma surgiriam demasiado explosivos. Adaptei também um armário de forma a improvisar uma “cabine” de gravação. Escreve Nuno Fonseca que “a sala [em que a gravação é feita] vai influenciar o som através das suas reflexões. Um dos objectivos do tratamento acústico é precisamente controlar a quantidade de reflexões existentes na sala. (...) reflexões a mais prejudicam a percepção e a inteligibilidade, e reflexões a menos tornam a audição desagradável. Como a maior parte dos materiais utilizados nas salas é pouco absorvente do ponto de vista acústico, a preocupação acaba por ser a remoção de reflexões, uma vez que as salas terão reflexões a mais. Para diminuir as reflexões são, então, utilizados materiais absorventes, normalmente colocados nas paredes e nos tectos.” As gravações foram feitas numa sala da minha casa. Não estando esta sala preparada para esse efeito, senti que qualquer que fosse a reverberação natural do espaço não poderia ser propriamente digna de nota. Decidi, portanto, utilizar materiais absorventes para diminuir a reverberação de forma a que o som captado fosse tão “neutro” quanto possível, ajustando posteriormente a reverberação através de um *plugin*. Coloquei, em primeiro lugar, um cobertor na porta da sala, também com a intenção de impedir que sons exteriores pudessem ser captados. Em segundo lugar, abri as portas de um armário e forrei a área interior e o lado de dentro das portas com outro cobertor, criando assim uma “cabine”. Coloquei ainda outro cobertor no chão, na área debaixo da “cabine”. A sala tinha ainda mais dois tapetes que ajudaram a atenuar as reflexões. Coloquei o suporte com o microfone dentro da “cabine”. Desta forma, grande parte do som projectado pela

⁴⁶ Ver ‘Reaper’, pág. 56

⁴⁷ Uma lista completa das especificações deste microfone pode ser consultada em

<http://www.ake.com/Microphones/Condenser%20Microphones/P220.html>

guitarra acústica ou pela voz em direcção ao microfone seria absorvido pelo cobertor da “cabine”.

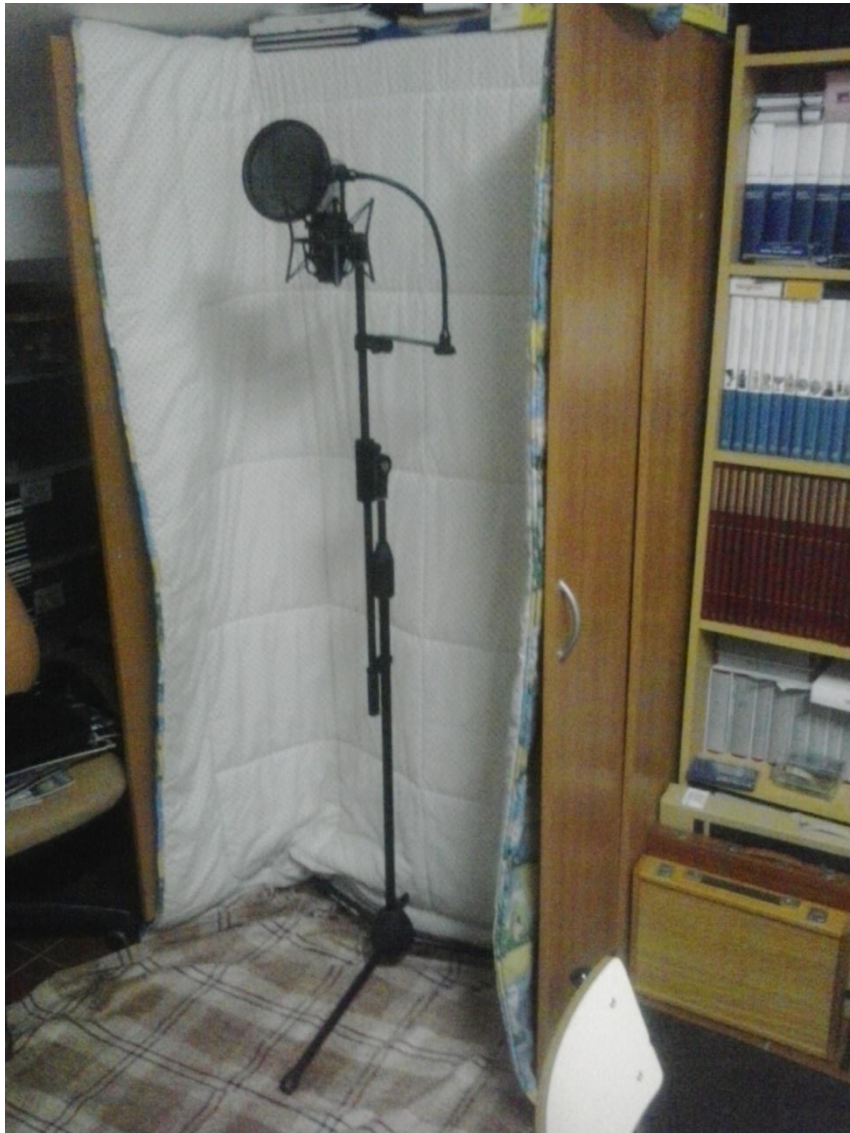


Imagem 2 – “Cabine” de gravação.

- c) **AKG K99 Perception** – Estes foram os auscultadores utilizados tanto durante as gravações como durante a edição e mistura, embora nestes dois últimos processos também tenha recorrido, pontualmente, às colunas do computador. Creio ser relevante referir os auscultadores pois a forma como ouvimos o som também interfere na forma como o manipulamos. Tivesse utilizado uns auscultadores diferentes, que transmitissem o som de forma diferente, poderia ter também adoptado outras opções sonoras. Poderia, por exemplo, ter ajustado o som das guitarras eléctricas ou os controlos do *reverb* geral de forma ligeiramente diferente.

d) Epiphone Les Paul Standard – Esta é a guitarra eléctrica utilizada nas gravações, remanescente de uma Gibson Les Paul. Este é um modelo com *humbuckers*, captadores que resultam num som que pode ser subjectivamente descrito como mais “cheio”, “pesado” ou “redondo” em comparação às guitarras com captadores *single-coil*. Guitarristas como Jimmy Page e Slash são particularmente conhecidos por utilizarem guitarras com *humbuckers*, em especial o modelo Les Paul, enquanto que entre os utilizadores dos captadores *single-coil*, encontrados frequentemente nas Fender, destacam-se Eric Clapton, David Gilmour ou Jimi Hendrix. A guitarra tem dois *humbuckers*, um perto da ponte, que tem um som mais “áspero”, e outro mais próxima do braço, que tem um som mais “redondo”. A cada *humbucker* correspondem dois botões reguladores, um para o volume e outro para o timbre, tornando-o mais “escuro” (retirando as frequências mais agudas) ou mais “brilhante” (repondo-as). Há, portanto, quatro botões reguladores. Existe ainda uma alavanca que permite activar cada um dos *humbuckers* ou os dois ao mesmo tempo. Ao longo da gravação utilizei estas funcionalidades para ajustar o som da forma pretendida. A guitarra foi equipada com seis cordas da marca D’Addario, modelo EXL120 *Nickel Wound, Super Light 9-42*. A guitarra foi tocada com palhetas marca Jim Dunlop modelo *XL Series Jazz III*.

e) Ibanez AW370 – Esta foi a guitarra acústica utilizada. É uma guitarra de cordas de aço. Não é uma guitarra que tenha qualquer tipo de elementos eléctricos, pelo que a única maneira de a amplificar ou gravar é através de um microfone. Poderia, em seu lugar, ter utilizado uma guitarra de cordas de nylon, mas optei por esta porque penso que o seu som se adequa melhor à música aqui apresentada. A guitarra foi equipada com seis cordas da marca D’Addario, modelo EJ10 *80/20 Bronze Wound, Extra Light 10-47*.

f) Ibanez SR370 – Este foi o baixo eléctrico utilizado. É um baixo activo, com cinco botões reguladores. Três dos botões ajustam a equalização, sendo um dedicado às frequências graves, um às médias e outro às agudas. Um outro botão ajusta o volume e outro ajusta o timbre geral do instrumento. O baixo foi equipado com quatro cordas da marca D’Addario, embora não tenha memória de qual o modelo e

tamanho utilizado. O baixo foi tocado com palhetas marca Jim Dunlop modelo *John Petrucci Signature Jazz III*. Estas palhetas são descritas no *site* da Jim Dunlop como palhetas de guitarra, mas considerei-as adequadas para tocar baixo.

9.4. Software

- a) **Reaper** – Isto é uma *Digital Audio Workstation*⁴⁸ (DAW), ou seja, uma estação de trabalho digital de áudio, uma aplicação que “permite a gravação, edição e produção de ficheiros áudio”. Existem outras DAWs, mas optei por esta por uma questão de familiaridade, pois já a conhecia e sabia utilizar, e por ser praticamente gratuita. Várias das suas funcionalidades tiveram uma influência profunda no processo de gravação, como a possibilidade de determinar o tempo da gravação em BPMs e um metrónomo, audível com os auscultadores; a capacidade de criar várias pistas de gravação, podendo atribuir cada uma delas a diferentes instrumentos; a possibilidade de usar *plugins*, como equalizadores, compressores, *reverbs*, simuladores de amplificadores de guitarra ou simuladores de bateria; entre inúmeras outras. Seria impossível fazer aqui uma listagem de todas as funcionalidades e opções deste programa, pelo que irei referi-las quando pertinente.
- b) **Superior Drummer 2** – Um simulador de bateria. Utiliza-se este *plugin* da seguinte forma: em primeiro lugar, é necessário designar uma pista no Reaper na qual ele será acivado. Em segundo, insere-se nessa faixa aquilo que no Reaper se chama de *midi item*, um trecho que se prolonga no tempo e no qual irá ser colocada a informação que irá ser interpretada pelo *plugin* e transformada no som simulado. Estes trechos podem ser copiados e colados, ter um tamanho maior ou menor (podem corresponder a uma semínima, a um compasso, a dois, ou a qualquer outra divisão do tempo) ou ser arrastados pela pista e colocados noutra posição. Em seguida, clicando duas vezes num destes trechos, é possível colocar notas, correspondendo a qualquer nota de um teclado (que aqui tem dez oitavas e meia). Se utilizássemos um simulador de piano, então as notas seriam interpretadas pelo *software* como tal, ou seja, um Dó anotado no *midi item* seria traduzido num Dó

⁴⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation

sonoro, tocado no ponto exacto em que ele foi colocado, prolongando-se durante tanto tempo quanto determinado. No caso do Superior Drummer, cada nota do teclado corresponde a uma parte diferente da bateria, e a um tipo de batida diferente. Uma dada nota pode corresponder a uma batida no prato de choque com este fechado, outra ao mesmo prato de choque mas estando ele aberto, outra ao prato de choque fechado mas tocado com a ponta da baqueta, outra ao prato de choque fechado tocado com o corpo da baqueta, etc. Também é possível regular a força das batidas. Por exemplo, a mesma nota, utilizada para designar uma batida no bombo, pode ser definida para apresentar uma batida mais forte ou mais fraca. Significa isto que existe um vasto leque de possibilidades de batidas para personalizar uma faixa de bateria, tornando-a tão realista como possível, dependendo da capacidade do utilizador. O grande problema é que, à excepção da técnica de copiar e colar, cada batida tem que ser colocada individualmente. Cada batida na tarola, no prato de choque, no bombo, nos timbalões, enfim, em cada peça da bateria, foi colocada uma à uma. Existe a excepção do copiar e colar. É possível copiar e colar conjuntos de batidas, ou *midi items*, o que facilitou o meu trabalho. Apesar disto, construir a bateria através deste método foi um processo extremamente moroso e cansativo. Teria sido mais rápido aprender a tocar bateria, o que provavelmente também seria mais produtivo e traria melhores resultados artísticos (aconteceu-me várias vezes ter uma ideia que sentia ser boa e, ao dar-lhe forma colocando cada batida individualmente, acabar por me esquecer da ideia). No entanto, esta seria para mim uma solução inexequível, por motivos financeiros e pragmáticos.

O Superior Drummer apresenta várias formas de personalizar o som da bateria. É possível escolher peças diferentes, como diferentes tarolas ou diferentes pratos. Também apresenta opções para misturar o som das diferentes peças, como se o som tivesse sido captado por microfones, podendo ajustar o volume desses microfones virtuais, o *bleeding* (se um microfone capta apenas a peça que pretende captar ou se também apanha o som das restantes peças, um efeito que numa bateria real está sempre presente, pois as peças não estão isoladas umas das outras), a sua localização no campo estéreo (se o som parece vir mais da esquerda, da direita ou do centro) e adicionar-lhes equalizadores ou compressores. Para além de vários microfones direccionados a cada peça, existem também microfones de sala, que apanham o som geral da bateria, a uma distância menor ou maior desta.

A utilização deste *plugin* está dependente do número de BPMs que foram definidos para o projecto através do Reaper. Se, por exemplo, começássemos a escrever a bateria em 70 BPMs mas quiséssemos duplicar a sua velocidade bastar-nos-ia definir o projecto para 140 BPMs, não seria necessário reescrever a parte da bateria.

- c) **Amplitube 3** – Este *plugin* é um simulador de amplificadores e pedais de efeitos de guitarra e baixo. O Amplitube simula não apenas diferentes tipos de amplificadores, alguns deles reais como os Marshall ou os Fender, mas também o tipo de microfone usado para captar o som, o seu posicionamento, o tamanho da sala em que a captação é feita, o tamanho do amplificador, entre outras variáveis. Entre os pedais de efeitos encontram-se as distorções, os *reverbs*, os *delays*, os *flangers*, entre outros que habitualmente fazem parte do arsenal de um guitarrista.
- d) **Valhalla Vintage Verb** – Um *plugin* de *reverb*.
- e) **DC8C2** – Um *plugin* de compressão.
- f) **Fabfilter Pro-Q 2** – Um *plugin* de equalização.

9.5. Análise das canções

FREE⁴⁹

*Dark whispers follow me 'round, dragging me down
All they want for me is a simple life, all I want for me, I want to be free*

Free (2x)

*And whoever tries to strangle my mind
Will have a hard time to succeed*

Let me be free (3x)

*Innocence is a dirty word, and your hands, your hands are too clean
Son, all that I did, all I did I did it for you
So take some advice, if none other, be second to none, let it all out
All they want from us is a silent mouth, but I will always be inconveniently loud*

Free (2x)

*And whoever tries to challenge my soul
May as well try to move a mountain with his hands*

Let me be free (3x)

The time is upon us, let us fly

*Don't shackle my body 'cause it feeds on possibility
It hungers, so mercy, have mercy on me
Don't you feel tempted to tear it all down?
Should you get it on
Relay it all 'round*

⁴⁹ <https://soundcloud.com/user-314373302/free-demo/s-rM5xi>

a) A letra

Quando comecei a escrever a letra para a música, um processo que para mim está sempre intimamente ligado à construção da melodia (as palavras influenciam as notas, e as notas influenciam as palavras), a primeira expressão que surgiu foi “*let it all out*”, e em seguida “*tear it all down*”. Reflecti sobre o significado destas expressões, sobre os sentimentos e imagens que elas evocam. “*Let it all out*” parecia aludir a um qualquer conjunto de palavras, acções e emoções (o *it*) aprisionadas, reprimidas, contidas, escondidas por um qualquer indivíduo ou colectivo em relação a si mesmo. Na expressão “*Tear it all down*” o *it* já não se parece referir a essas mesmas palavras, acções e emoções, mas sim às barreiras que as impedem de se revelar, barreiras essas auto-impostas ou impostas pelo outro. Concluí que estas expressões apontavam de forma muito clara para um conceito: libertação. Libertação de quê, de quem em relação a quem, e como? Embora tivesse em mente algumas respostas para estas questões, e tenha mesmo acabado por as sugerir de forma muito subtil, optei por tentar ser o mais ambíguo possível. Considerei o desejo de libertação um sentimento demasiado universal para restringir a interpretação do ouvinte através de uma letra que aludisse a situações muito concretas. Quando digo que este é um sentimento universal, pretendo afirmar que ele se manifesta de formas muito variadas: existe a libertação de um ponto de vista político, de um grupo que se vê como oprimido em relação a um grupo que o outro vê como opressor (podendo este grupo tomar a forma de um partido ou de um movimento apartidário, de uma etnia, de uma religião ou de todo um povo ou nação); existe a libertação de um ponto de vista religioso ou espiritual (imagine-se um crente que procura, ao seguir a sua fé, libertar a sua alma da condenação eterna); existe ainda a libertação de um ponto de vista pessoal e relacional (imagine-se um doente que se procura libertar da sua doença, ou alguém que, encontrando-se numa relação abusiva, procura libertar-se do parceiro). Existirão, certamente, outros exemplos. Mas concluindo, considere que tinha aqui um tema com o qual pessoas em tipos de situações muito diferentes se poderiam identificar. Procurei apresentar o conceito de libertação de forma clara, ao mesmo tempo que deixaria à interpretação do ouvinte os contornos dessa libertação.

Como atrás referi, não deixei de os sugerir. Em primeiro lugar, existe uma insistência na primeira pessoa do singular. Senão vejamos:

*“Dark whispers follow **me** ‘round”*

*“Let **me** be free”*

*“And whoever tries to strangle **my** mind”*

*“Don’t shackle **my** body”*

Estes são apenas alguns exemplos. A utilização da primeira pessoa do singular pretende construir uma ligação de intimidade entre a letra e a pessoa que a canta, que pode não ser apenas eu, mas também outros músicos da banda e o público. É uma libertação cantada a partir de um ponto de vista individual. Para que o ouvinte se possa identificar com a letra, ele tem que ouvir nela as palavras que ele próprio diria. Não me pretendo “apoderar” da letra, fazer com que ela só faça sentido se cantada pela minha boca. Pretendo que o seu alcance seja muito mais abrangente. Paradoxalmente, sinto que tal só é possível se for cantada nesta primeira pessoa do singular. Tomemos como exemplo *I Will Survive*, cantada originalmente por Gloria Gaynor.

*“At first I was afraid, I was petrified,
Kept thinking I could never live without you by my side
But then I spent so many nights thinking how you did me wrong,
And I grew strong, and I learned how to get along.*

(...)

*Did you think I'd crumble?
Did you think I'd lay down and die?
Oh, no, not I!
I will survive.
Oh, as long as I know how to love I know I'll stay alive.
I've got all my life to live.
I've got all my love to give.
And I'll survive, I will survive”*

Quando Gaynor canta estas palavras, sentindo-as como suas, ela torna-se o veículo de expressão de outras pessoas na mesma situação que ela. A sua luta pessoal quando confrontada com o fim de uma relação é a mesma da de tantas outras pessoas. Gaynor não menciona o nome de quem a fez sofrer, o que quebraria o elo de ligação entre os ouvintes e a canção. Esse nome não é importante para contar esta história. Ela é feita de lugares-comuns, não de situações muito específicas que poderiam reduzir o alcance da canção. Acredito que esta opção criativa contribuiu para que *I Will Survive* se tenha tornado “um símbolo de força feminina e um hino gay”⁵⁰.

No entanto, *Free* introduz também alguém um “tu” a quem o narrador se dirige.

*“Innocence is a dirty word, and your hands, your hands are too clean
Son, all that I did, all I did I did it for you
So take some advice, if none other, be second to none, let it all out”*

*“Don’t you feel tempted to tear it all down?
Should you get it on
Relay it all ‘round”*

Com estes versos não pretendi introduzir uma situação concreta ou um interlocutor específico, mas sim reflectir sobre a natureza da liberdade, sobre o que significa ser livre e sobre as implicações de alcançar uma qualquer libertação. Apresento a minha interpretação para cada um destes versos:

O que é que faz da inocência uma “palavra suja”? É que a passividade é cúmplice da opressão. Aquele que consente o aprisionamento do próximo argumentando que não é nada consigo acaba também por ser polícia, juiz e carrasco. Este é um ponto da letra em que o significado que lhe atribuo é, sobretudo, político. São duas as fontes que me inspiraram a escrever esta secção: em primeiro lugar, o texto do autor quinhentista La Boétie intitulado *Discurso sobre a servidão voluntária*. Em segundo, o episódio bíblico da condenação de Jesus Cristo por parte de Pôncio Pilatos.

⁵⁰In https://en.wikipedia.org/wiki/I_Will_Survive

Quanto ao primeiro, La Boétie escreve, sobre a capacidade de um único indivíduo exercer poder sobre milhares:

*“Quem, só de ouvir contar, sem o ter visto, acreditaria que um único homem tenha logrado esmagar cem mil, privando-os da liberdade? (...) Ora o mais espantoso é sabermos que nem sequer é preciso combater esse tirano, não é preciso defendermos dele. Ele será destruído no dia em que o país se recuse a servi-lo. Não é necessário tirar-lhe nada, basta que ninguém lhe dê coisa alguma.”*⁵¹

*“Onde iria ele buscar os olhos com que vos espia se vós não lhos dêsseis? Onde teria ele mãos para vos espancar se não tivesse as vossas? Os pés com que esmaga as vossas cidades de quem são senão vossos? Que poder tem ele sobre vós que de vós lhe não venha? Como ousaria ele perseguir-vos sem a vossa própria convivência? Que mal poderia ele fazer-vos se vós não fôsseis encobridores daquele que vos rouba, cúmplices do assassino que vos mata e traidores de vós mesmos? (...) Enquanto vós definhais, ele vai ficando mais forte, para mais facilmente poder refrear-vos.”*⁵²

É também daqui que parte o verso “(...) *be second to none, let it all out*” e o verso “*All they want from us is a silent mouth, but I will always be inconveniently loud*”.

O episódio bíblico a que me refiro⁵³ é aquele em que Pôncio Pilatos, ao mesmo tempo que condena Jesus Cristo à crucificação, lava as suas mãos, um gesto simbólico de afirmação da sua inocência, ao mesmo tempo que transfere a culpa para uma multidão que terá preferido pedir a libertação de Barrabás. Pilatos tem as mãos limpas. Demasiado limpas para poder realmente ser considerado inocente. A inocência que ele clama para si mesmo é, pois, uma inocência conspurcada.

A luta pela liberdade política ocorre frequentemente contra a própria lei, sendo, portanto, ela própria criminosa ou traidora, ainda que possa constituir uma causa nobre. Temos, como exemplo mais imediato e familiar, a própria Revolução de 25 de Abril.

⁵¹ BOÉTIE, 2016, pp. 22

⁵² *Idem*, pp. 25

⁵³ Mateus 27

Foi, aliás, este acontecimento que esteve na minha mente quando escrevi o verso: “*Son, all that I did, all I did I did it for you*”. A voz que canta este verso é a voz de quem procura justificar as suas acções, defendendo que aquilo que o impeliu a sujar as mãos foi uma causa maior. Esta canção lida com o ideal, o que não significa que resulte necessariamente numa realidade ideal ou melhor que a anterior. Como conhecemos, não existem apenas exemplos de movimentos políticos de libertação ou revolução que obtiveram um desfecho positivo, culminando por vezes numa opressão ainda maior. Mas o objectivo aqui é transmitir um ideal e uma mensagem de esperança. Se qualquer opressão é negativa, a opressão que resulte de um movimento de libertação que tenha dado mal resultado também o é. É, assim, necessário continuar a acreditar na liberdade, e não desistir dela. Ainda sobre o mesmo verso, escrevi-o enquanto reflectia sobre as minhas próprias liberdades, várias delas tornadas possíveis pelo acontecimento em causa. Tenho a noção de que a liberdade de que usufruo é resultado das acções de uma geração anterior. Da mesma forma, a manutenção dessa mesma liberdade e o seu usufruto pelas gerações vindouras depende, em parte, das acções da minha. Deste ponto de vista, a liberdade não é apenas algo que se alcança através do uso da força (física, diplomática, económica ou de outra natureza), mas como algo que se partilha. É isto que me leva a escrever o último verso: “*Should you get it on relay it all ‘round*”. A importância da liberdade como uma mensagem que deve ser difundida.

Apesar de todos estes versos carregarem um possível significado político, não pretendi, no entanto, que essa fosse a única interpretação possível ou que fossem sequer os versos com maior peso dentro da letra. São, de facto, um aspecto da letra a ter em conta, mas creio que é o indivíduo que está no seu centro, e não tanto o colectivo. O que é retratado aqui é, sobretudo, o confronto entre o indivíduo que anseia pela liberdade e um mundo que é hostil a esse anseio. Considero que quando o narrador se refere ao colectivo ele parte de uma preocupação que, em boa verdade, não deixa nunca de ser individualista. O “*I*” e o “*Me*” têm sempre maior presença do que o “*Us*”, ou o “*You*”.

Não pretendi que a letra seguisse uma estrutura rítmica definida, embora recorra às rimas ocasionalmente, sem no entanto deixar que sejam elas a linha condutora da escrita da letra. Secções como “*Innocence is a dirty word, and your hands, your hands are too clean / Son, all that I did, all I did I did it for you*” ou “*And whoever tries to challenge my soul / may as well try to move a mountain with his hands*” são desprovidas de

qualquer tipo de rima. No entanto, em versos como “*And whoever tries to strangle my mind / will have a hard time to succeed*” ou “*Don’t shackle my body ‘cause it feeds on possibility / it hungers, so mercy, have mercy on me*” as rimas são importantes como forma de evidenciar a melodia vocal, em particular alguns pontos mais “intensos” dessa melodia. No primeiro caso, o som “*ai*” está presente em “*tries*”, “*mind*” e “*time*”. Esse som encontra um ponto de destaque na melodia correspondente ao “*mind*”. Já no segundo refrão procurei diferenciar a melodia de voz em relação à do primeiro. Sendo que a melodia que criei não assume uma forma tão “efusiva” (é quase falada, não tão cantada), considereei aceitável não colocar qualquer rima nos versos correspondentes. Quanto ao segundo caso, a vogal “*i*” de “*me*” corresponde a um momento um pouco mais exuberante, e para que se tornasse realmente enfático seria natural que a palavra rimasse com qualquer outra (neste caso, a rima reside em “*possibility*”).

b) Composição

Começamos por fazer uma análise rápida da composição da canção antes de nos alongarmos mais demoradamente sobre cada um dos aspectos que estão prestes a ser referidos.

A canção foi gravada a 53 BPMs, obedecendo a um compasso de 12/8 que, sendo este um tema tipicamente rock, encontra acentuação no segundo e quarto tempos do compasso através da tarola, em oposição a um primeiro e terceiro tempos mais fracos, ocupados pelo bombo. A estrutura da canção, simplificada, é a seguinte:

ABCABCDC

Sendo que existem diferenças entre cada parte equivalente: o primeiro A é mais curto do que o segundo, e a segunda parte do primeiro C é harmonicamente diferente da segunda parte do segundo C. Tentarei explicitar a estrutura da seguinte forma:

AaBC(c1a,c2a)AbBC(c1a,c2b)D(d1,d2,d3)C(c1b)

Considero que cada parte pode ser dividida em várias secções mais pequenas, e tento explicitá-lo em parênteses. O d1 corresponde à primeira progressão harmónica a seguir ao segundo C (C este que podemos considerar um refrão), o d2 corresponde à secção em que entra a linha vocal “*The time is upon us, let us fly*”, e o d3 corresponde ao solo de guitarra que vem imediatamente a seguir. O c1a corresponde à secção com as duas primeiras frases do refrão (ex.: *And whoever tries (...) / (...) to succeed*), e o c2a à parte do “*Let me be free*”. A diferença entre o c2a e o c2b reside na harmonia instrumental, e a diferença entre um c1a e o c1b, partes cuja progressão de acordes é semelhante, reside nas vezes em que essa progressão é tocada, e no final da canção. A Aa e a Ab, como antes referido, diferenciam-se pela sua duração. O B corresponde à parte do “*Free*”.

Free tem na nota de Lá o seu centro tonal. Sendo que a primeiríssima secção da canção apresenta uma progressão de acordes constituída por Lá maior, Si menor, Sol maior e Ré maior, voltando a Lá maior por intermédio de um acorde de passagem que pode ser entendido como um Sol maior com baixo em Lá, podemos considerar que nos encontramos num Lá mixolídio, e a progressão de acordes que acabámos de referir lê-se como I – ii – VII – IV – VII – I. A melodia da voz nada faz para nos dissuadir desta ideia. Se quiséssemos escrever a música em partitura, utilizaríamos certamente uma armação de clave com dois sustenidos, Fá e Dó. No entanto, no refrão e nos momentos que antecedem o solo é utilizado o acorde de Dó maior, que não pertence à escala. Podemos considerar que este Dó maior surge por intermédio de intercâmbio modal através de Lá dórico, modo paralelo menor em relação a Lá mixolídio.

Não existe propriamente uma razão para ter escolhido tocar a música nesta tonalidade. Foi simplesmente a tonalidade em que a comecei a compor, e sendo que determinados padrões de guitarra afiguraram-se-me intuitivos quando tocados nesta tonalidade (recorro bastante aos chamados acordes abertos, acordes com cordas soltas (ou seja, tocando cordas que não estejam a ser pressionadas por nenhum dos dedos da mão esquerda). Transpor a música significaria, potencialmente, deixar de utilizar estes acordes, recorrer a um transpositor (capo) ou afinar todas as cordas da guitarra num tom abaixo da sua afinação normal), não senti, inicialmente, qualquer necessidade de repensar a tonalidade. Compus, pois, a melodia vocal em função da tonalidade, e não o contrário. Essa necessidade surgiu posteriormente quando, numa fase mais avançada da

composição da canção, pretendi cantar a melodia do último refrão num registo mais agudo do que aquele que, pelas características da minha voz, me é permitido. A frase em causa é “*Don’t shackle my body, ‘cause it feeds on possibility*”. Queria cantar essa frase uma oitava acima, e a única forma de o conseguir seria utilizando o falsete, uma técnica que não considero que soasse bem nesse momento específico. Poderia, no entanto, transpor a música, e cantar a frase numa tonalidade mais aguda. Mas se ao transpor a música resolveria um problema, criaria outros tantos, pois todo o trabalho vocal que tinha desenvolvido para o resto da canção teria que ser repensado. Por exemplo, bastaria subir meio tom ou um tom à música (com a ajuda de um transpositor) para que o “*Take*” da frase “*Take some advice*”, um Lá, me fosse inatingível senão em falsete (uma técnica que, mais uma vez, preferia evitar nesta situação). Ao mesmo tempo, um tom mais agudo significaria que toda a canção seria mais cansativa em termos vocais. Ora isso poderia não fazer a diferença numa curta sessão de estúdio, mas podia fazer toda a diferença num concerto ao vivo de uma ou duas horas. E, sendo que no fundo me sentia satisfeito com o trabalho vocal já realizado, senti que essa fosse uma opção pouco razoável. Existia outra opção: fazer uma modulação aquando da passagem do solo para o último refrão. Explorei várias formas de o fazer, mas não senti que alguma delas fosse satisfatória. Assim, deixei que Lá mixolídio permanecesse a tonalidade da música.

Voltemos a abordar os aspectos mais rítmicos. Se o compasso pretendido foi relativamente fácil de identificar (embora as partes A pudessem ter sido estruturadas com um tipo de compasso diferente, senti que as partes C “pediam” um compasso 4/4 para funcionarem), não posso dizer o mesmo do andamento. Para trabalhar este aspecto, comecei primeiro por tocar a canção sem recorrer ao metrónomo, e procurar o tempo mais adequado, ora acelerando ora atrasando a forma de tocar. Embora não me tenha certificado com o metrónomo, creio que nesta fase terei experimentado andamentos inferiores aos 50 BPM e superiores aos 60 BPM. Após este período de experimentação, utilizei o metrónomo para encontrar o andamento mais próximo daquilo que tinha tocado sem ele. Após me ter situado entre aproximadamente os 52 e os 56 BPM, experimentei cada um dos valores entre aqueles referidos para encontrar o valor ideal (em termos daquilo que me causava a melhor sensação), tendo também em conta que o andamento vai alterar a duração final da gravação (queria não ultrapassar os 4 minutos e meio, de forma a obter uma duração mais próxima de um formato tipicamente

comercial). Situei-me eventualmente entre os 53 e os 54 BPM, e procurei então determinar qual destes valores utilizar, recorrendo apenas à minha intuição, tendo optado então pelos 53.

Estabelecer a estrutura desta composição foi, no entanto, a parte do processo que se revelou mais morosa. Se numa primeira fase me surgiram as ideias para cada uma das secções (por exemplo, para o A, o B ou o C), numa segunda fase estive concentrado em descobrir a melhor forma de ligar essas ideias umas com as outras. Fazê-lo foi, sobretudo, uma questão de experimentação, mas também foi necessária uma reflexão sobre o objectivo de *Free*. Comecei pela experimentação, imaginando possíveis sequências para as diferentes ideias. Lembremo-nos que a estrutura final (simplificada) é:

ABCABCDC

Mas ao longo deste processo criei estruturas como:

ABCABCDAC – Semelhante à final, embora com uma parte A entre o solo e o refrão.

ABCABCDCE – Semelhante à final, embora com uma conclusão com a seguinte progressão de acordes (partindo de Lá maior): Dó maior, Sol maior, Fá maior, Lá maior, e a partir daqui um Dó maior e um Sol maior semelhantes aos da versão final. Esta parte era acompanhada por letra. Durante muito tempo utilizei e considerei gravar esta versão, mas acabei por considerar essa sequência excessiva, por desviar a música de um tipo de ambiente que cheguei à conclusão ser o adequado para o seu término, uma espécie de clímax, para outro que considerei que se tornava desinteressante e aborrecido, embora apresentasse uma progressão de acordes diferente de qualquer outra secção. Esta decisão acontece, em parte, após me ter gravado a tocar a canção em duas ocasiões, e nas duas senti, ao chegar a essa parte, que a música já devia ter acabado. Sendo que os dois vídeos foram actuações ao vivo, preocupei-me também em observar a reacção do público. Num dos vídeos, um casal que esteve presente durante grande parte da apresentação desta canção começou a abandonar o local quando chegada essa secção final. Creio que não se pode tirar nenhuma conclusão racional a partir da reacção de

duas pessoas no meio de tantas outras, uma reacção que pode nem sequer ter nada a ver com a música em si, mas ainda assim ela fez-me sentir impelido a alterar a secção.

ABCABCDC (com um C que se estende e se torna solo de guitarra) – Mais uma vez semelhante à final. A ideia de estender o solo parte de uma das inspirações para *Free, Alive* dos Pearl Jam, que também acaba com um solo de guitarra que se baseia na progressão de acordes do refrão. Acabei por sentir, no entanto, que a minha composição não beneficiava de uma maior duração, antes pelo contrário, e que, por motivos de técnica, os solos de guitarra não estão entre as minhas forças, pelo que talvez esse não fosse um aspecto a explorar nesta demo.

ABCABCDEBCF – O F aqui corresponde ao E de **ABCABCDCE**. O E, aqui, é uma progressão de acordes nova, que consiste em Dó maior, Sol maior, Ré maior e Dó maior. Criei esta progressão numa altura em que a passagem do solo de guitarra ao refrão seguinte não estava ainda bem definida, pelo que uma das ideias foi simplesmente estender o solo, colocar-lhe letra, e passar para uma nova parte. Esta nova progressão de acordes também me permitia fazer uma modulação (que ocorre em B, pois cantava *Free* começando em Dó maior, uma quarta acima do Sol maior do B original, permitindo assim cantar C de forma mais aguda, como desejava). Senti que, embora a progressão de acordes de E fosse interessante, tornava a composição demasiado longa para aquilo que, após reflexão, considerei que devia ser uma canção próxima de um formato tipicamente mais comercial, mais curta e simples, portanto.

ABABCA (...) – Em algumas versões, experimentei começar desta forma. Porque criei muito mais letra do que aquela que viria a utilizar na versão final, inicialmente senti a necessidade de a colocar em algum lado. Assim, criei mais partes A, e mais longas, do que aquelas presentes na versão final. Conclui rapidamente que a canção se tornava demasiado longa e aborrecida (por vezes, esta estrutura originava versões com mais de oito minutos) e que não precisava de tanta letra para comunicar aquilo que pretendia. Concentrei-me, portanto, em aproveitar as melhores partes da letra, cortando tudo aquilo que poderia ser desnecessário.

Ponderei também, em vários momentos, criar uma introdução instrumental para *Free*, introdução essa que apresentava a mesma progressão que D. Considerei utilizar a

introdução em diferentes estruturas, incluindo na final. Conclui, mais uma vez, que a composição apenas beneficiava em ser mais curta. Pensei também que seria mais provável capturar a atenção de um qualquer ouvinte da demo ao introduzir imediatamente a voz do que com uma mais ou menos longa introdução instrumental.

c) Instrumentação

Sempre vi *Free* como uma canção pertencente a um contexto rock. Desta forma, pareceu-me natural que ela fosse gravada com os instrumentos típicos de uma banda rock: guitarra eléctrica, bateria e baixo. Embora existam bandas rock que incorporem outro tipo de instrumentos, eu pretendi manter a instrumentação tão simples quanto possível, não apenas por motivos pragmáticos, mas também por motivos estéticos. Sinto que gravações mais complexas não se traduzem, necessariamente, em melhor música. Existe também em mim um certo fascínio pela simplicidade de géneros como o punk, cuja instrumentação se reduz, frequentemente, ao essencial. Gostava que a gravação soasse como uma banda verdadeira num estúdio verdadeiro, fazendo apenas aquilo que consegue fazer com os seus instrumentos e sem adicionar mais elementos do que aqueles que, nesta situação, poderiam de facto ser tocados. Para além disto, quis afirmar a ideia de que a demo é um esboço, dando ao ouvinte a possibilidade de imaginar elementos musicais adicionais, e para isso seria necessário não preencher completamente a gravação com solos de guitarra ou outro tipo de sons e instrumentação.

Uma das questões mais importantes teve a ver com as guitarras: Quantas faixas de guitarra devia gravar? Uma? Duas? Três? Mais do que três? E que guitarras? Devia gravar pelo menos uma acústica e pelo menos uma eléctrica? Só acústica? Só eléctrica? E que tipo de som procurar? Utilizar distorção ou não? Utilizar outro tipo de efeitos, como o *delay*, o *reverb*, o *chorus*, etc.? Fiz várias experiências. Comecei por gravar uma guitarra acústica como secção harmónica, e uma eléctrica com som distorcido como secção melódica. Experimentei adicionar pelo menos mais duas guitarras, uma com som limpo e outra com som distorcido. A certo ponto, apercebi-me do que já referi: que preferia procurar a simplicidade. Decidi reduzir o número de guitarras para duas. A questão mantinha-se: que guitarras utilizar e que som? Afigurou-se-me óbvio que, para que esta faixa soasse a rock, devia utilizar pelo menos uma guitarra distorcida. Esta

devia ser uma guitarra que, dependendo das secções, deveria trabalhar mais melodicamente ou mais harmonicamente, tocando solos ou acordes, de forma a conceder dinâmica à música. Outra guitarra devia limitar-se a fazer a harmonia, tocando acordes e arpejos. Não tive, durante muito tempo, a certeza sobre que guitarra devia desempenhar este papel. Embora, como já referi, tenha começado por utilizar uma acústica, mais tarde decidi gravar uma guitarra eléctrica com som mais limpo. Tomei esta decisão porque, a certo ponto, não me agradou o som da guitarra eléctrica distorcida em conjunto com o da guitarra acústica. Porém, tal pode ter-se devido não a estes sons não ficarem bem em conjunto (muita da música de que gosto apresenta esta combinação de instrumentos), mas sim à minha incapacidade de os gravar e misturar eficazmente. Não tenho, ainda, a certeza de que ter substituído a guitarra acústica pela eléctrica de som limpo tenha sido a melhor decisão.

Escolhidas as guitarras, a minha preocupação seguinte teve a ver com a forma de as utilizar tendo em conta a canção e as diferentes dinâmicas que deveriam existir. Observemos novamente a estrutura:

ABCABCDC

AaBC(c1a,c2a)AbBC(c1a,c2b)D(d1,d2,d3)C(c1b)

Senti que cada segmento ABC devia obedecer a uma lógica de crescendo. O A devia ser um momento de repouso, o C devia ser o clímax e o B devia apresentar uma transição entre estes diferentes estados, correspondendo portanto ao momento de crescendo propriamente dito. Da mesma forma, devia existir um crescendo mais amplo, desde o primeiro A até, pelo menos, ao fim do D (o último C não é tanto um clímax como uma conclusão). Concluí que uma maneira de criar contrastes seria através da instrumentação. É óbvia a forma como a utilizei no primeiro segmento ABC: a gravação começa apenas com a guitarra limpa e a voz. Imediatamente antes do início do B, entram o baixo e a bateria repentinamente, prolongando-se por esta secção. Por fim, nos momentos finais de B, anteriores a C, introduzi a guitarra distorcida, que assume um papel de destaque em C, fazendo linhas melódicas e acordes de passagem entre estas, tornando toda a secção mais “pesada”, mais preenchida, assumindo-a como um refrão e um ponto alto em relação a A e a B. Porém, a partir da segunda metade do C, o c2a, tive algumas dificuldades que resultaram numa passagem para um Ab que considero não ter

sido muito bem-sucedido. Sendo que este Ab deveria voltar a ser um momento mais de repouso, tentei procurar uma forma de fazer uma transição que marcasse um contraste entre um c2a que, por si só, já consistia num momento mais calmo em relação a c1a. Ou seja, seriam dois momentos mais calmos seguidos. Optei por silenciar as guitarras por um breve momento no final de c2a, mas não creio que esta tivesse sido uma solução ideal. Talvez devesse ter optado por uma transição mais suave, sem quebras no som das guitarras. Outra opção seria apresentar Ab como um momento mais enérgico em relação a c2a, mas isto implicaria que a forma como construí dinâmicas contrastantes entre Ab e as secções seguintes teria que ser repensada. À data de escrita destas palavras, é já demasiado tarde para uma alteração no contexto desta demo, mas trata-se de algo que irei reinventar numa futura regravação de *Free*. Ainda sobre Ab, a secção inicia-se de forma minimalista, com guitarra limpa, baixo, bateria e voz, sendo que são feitas algumas passagens melódicas com a guitarra distorcida mais para a frente. Ainda antes da passagem para B, a guitarra distorcida apresenta-se de forma mais proeminente, dando maior energia à secção, prolongando-se por B e mantendo-se em C. Desta forma, uma das questões que se colocou foi se esta consistência instrumental se traduziria numa perda de contraste e dinâmicas e se se tornaria repetitiva. Penso que a questão responde-se assim: ainda que o final do Ab, o B e o C contenham a mesma guitarra eléctrica, a forma como é tocada é suficientemente diferente para que cada secção seja contrastante e, como tal, apresentem dinâmicas diferentes. A bateria também contribui para diferenciar as dinâmicas entre o B e o C, sendo que, se no Ab e no B ela marca as colcheias no prato de choque, no C ela marca-as no *ride*. Recorro a este efeito noutras ocasiões, como no primeiro B e no primeiro C, embora nas secções finais da gravação tenha optado por utilizar simplesmente o *ride*, ainda que este faça batidas mais fortes nos segundos e quartos tempos de cada compasso como forma de, por exemplo, diferenciar o solo do último C. Existe também um momento em que a bateria contribui fortemente para demarcar uma secção das outras: no d2, em que se limita a tocar em cada um dos tempos do compasso, sem marcar as colcheias. Ainda que este efeito tenha servido o propósito de diferenciar cada uma das partes, não considero que tenha ficado particularmente bem conseguido. É mais um aspecto de *Free* que terei que reinventar futuramente. Uma nota ainda para a segunda parte dos refrões, em que são utilizados os pratos de choque em conjunto com o *ride*. Embora tenha inicialmente tentado tocar esta parte apenas com recurso aos timbalões e a um prato de choque que apenas entrava em cada tempo do compasso, considereei que seria demasiado minimalista, pelo que senti a

necessidade de introduzir o *ride*, retirando algumas das batidas nos timbalões de forma a contrabalançar a introdução de novas batidas. Ainda sobre a bateria, escusado será dizer que as partes mais enérgicas requerem também batidas mais fortes, e vice-versa.

d) Gravação e mistura

Comecei por gravar o instrumento com o qual já sentia maior familiaridade por ser o instrumento com o qual compus *Free*: a guitarra, ou mais especificamente, a guitarra limpa. Fiquei, assim, com as fundações a partir das quais pude gravar os outros instrumentos. O processo de gravação não foi, no entanto, linear. Foi antes extremamente caótico, devido a alguma desorganização e inexperiência da minha parte e também devido àquilo que interpreto como sendo a natureza do processo criativo. Inicialmente, a guitarra limpa foi o único instrumento que gravei do início ao fim. A gravação dos outros instrumentos foi feita de forma fragmentada. Por exemplo, num momento encontrava-me a gravar o baixo correspondente aos C, enquanto no momento a seguir podia estar a gravar a guitarra distorcida correspondente ao segundo A, ou a produzir a bateria correspondente ao B. Isto sucedeu-se pois não tinha ainda uma ideia clara de como queria que a música soasse com todos os instrumentos de uma banda. Assim, o processo de gravação foi, também, o momento de planeamento dos arranjos instrumentais. Neste ponto, considere que todas as gravações que fiz não passavam de rascunhos. Numa fase posterior, após ter já uma visão definitiva dos arranjos, voltei a gravar todos os instrumentos, desta vez do início ao fim e com um nível de rigor superior. Aqui, já não me encontrava numa fase tão caótica mas mais reflectida. Comecei, mais uma vez, por gravar a guitarra limpa. Em seguida, o baixo. Por último, a guitarra distorcida. É importante notar que a bateria, nesta fase, estava já completamente produzida, e ao voltar a gravar os outros instrumentos pude ouvir a bateria, e não o metrónomo, para me manter dentro do tempo. Só após ter a parte instrumental concluída é que me debrucei sobre o trabalho vocal.

No Amplitube, experimentei o som de várias combinações de amplificadores, microfones, e outros elementos até encontrar um som do meu agrado. Seria impossível descrever, em termos objectivos, o porquê de ter optado por um elemento ao invés de outro, sendo que em alguns casos as diferenças sonoras são praticamente

imperceptíveis. Certo é que o número de combinações possíveis é extenso. Existem dezenas de amplificadores disponíveis no Amplitube, pelo que nem sequer os experimentei todos. Não creio, sequer, que seja muito interessante descrever as definições utilizadas. Talvez seja, no entanto, importante notar que na guitarra distorcida utilizei um pedal de *overdrive* (do Amplitube, não um pedal real) para obter esta distorção. Utilizei também um *delay* porque é um efeito que ajuda a criar sustentação, prolongando artificialmente uma nota, logo tornando a guitarra mais presente em solos e outras passagens melódicas como a do refrão. Na guitarra limpa utilizei um compressor como forma de tornar o volume da gravação mais uniforme, sendo que, de outra forma, as passagens mais suaves poderiam ficar demasiado inaudíveis e as passagens mais fortes poderiam tornar-se demasiado presentes. Não quis chamar a atenção do ouvinte para esta guitarra, e para o conseguir decidi tentar alcançar essa uniformidade de volume. Adoptei a mesma lógica para o baixo.

Senti a necessidade de criar uma gravação em que cada instrumento fosse inteligível. Um dos instrumentos habitualmente utilizados para o conseguir é o equalizador, mas eu não senti que os meus conhecimentos fossem suficientemente sólidos para o utilizar eficazmente. Limitei-me a cortar as frequências mais graves das guitarras (todas as frequências abaixo dos 100 Hz) para criar alguma separação entre estas e o baixo. Fi-lo baseado em lições e guias que encontrei na internet que, neste ponto, me pareceram consensuais. Obtive também alguma separação entre os instrumentos utilizando o campo estéreo em meu proveito. Com a função *pan*, coloquei cada uma das guitarras em pontos diferentes do campo estéreo, fazendo com que a guitarra limpa aparente estar colocada à esquerda e a distorcida à direita. Isto traduz-se, em termos práticos, a que ao ouvir a música num sistema estéreo, como um sistema com duas colunas, uma das guitarras vai ser ouvida predominantemente (mas não totalmente) na coluna esquerda e a outra na direita (como se estivéssemos diante de uma banda em que um dos amplificadores está colocado à esquerda no palco e o outro está colocado à direita). O baixo foi mantido ao centro do campo estéreo, bem como a voz. O Superior Drummer apresenta, de origem, uma bateria cujos elementos estão já divididos pelo campo estéreo. Se o bombo, por exemplo, se encontra no centro, alguns pratos ouvem-se mais à direita, mais à esquerda ou mais centrados, como se estivéssemos diante de uma bateria real. Outra tarefa necessária para tornar cada instrumento inteligível foi o ajuste do volume dos instrumentos com este fim em vista. No entanto, os diferentes

instrumentos não se encontram todos exactamente ao mesmo volume. Existem ligeiras diferenças: o baixo eléctrico, por exemplo, encontra-se num volume mais baixo em relação aos outros instrumentos, enquanto a guitarra distorcida se encontra num volume mais elevado.

Com o objectivo de criar a ilusão de que a música foi tocada numa sala, como num estúdio ou num palco, adicionei *reverb* a todos os instrumentos utilizando o Valhalla. Utilizando a função de *send*, fiz com que o sinal de saída de cada uma das pistas instrumentais fosse dirigido a uma pista cujo único propósito é o de adicionar o mesmo *reverb* a todas as pistas. O sinal de saída desta pista é, por sua vez, dirigido ao *Master Output*.



Imagem 3 – Interface do Reaper. Misturador de som. Pistas de gravação, *reverb*, e *master output*.

Uma técnica importante é o *comping*. O *comping* é “um processo em que [o editor] utiliza as melhores partes de múltiplos *takes* e as junta para fazer um *take* perfeito. Sendo nós seres imperfeitos, capturar um *take* perfeito numa única tentativa

nem sempre é possível. (...) Embora o *comping* seja uma técnica habitualmente utilizada para editar vozes, também é utilizada para editar outros instrumentos.”⁵⁴ Utilizei, de facto, esta técnica para cada um dos instrumentos e para a voz, procurando, no entanto, produzir *takes* tão perfeitos quanto possíveis antes de recorrer a essa técnica.

Por último, devo referir que apliquei um *fade-out* no final da faixa, como forma de cortar o som suavemente.

⁵⁴ In <http://www.4soundengineers.com/what-is-comping-the-audio-editing-technique-all-engineers-should-know/>

BEAUTIFUL BLUE⁵⁵

*There's no other place for us to go
Apart from the damp dusty dark below
This beautiful color is spread all around
This tiny little spot to which we're all bound*

*It's so thin, the line between doom and salvation
It's so crucial to preserve*

*This beautiful blue
Beautiful blue (2x)*

*There's no other sight so nice to the eye
As that of the astronaut's up in the sky
Walking on the moon, the stars shining bright
The universe's wonder unfolds before him
Yet most of the time he is gazing at home*

*But it's so fragile, and self-exile is not an option
It is imperative to take care of*

*This beautiful blue
Beautiful blue (2x)*

*Beautiful blue
There's no other like you, beautiful blue
Beautiful blue
There's no other like you, beautiful blue*

*Yet someday blue may turn gray
It would be a real shame*

⁵⁵ <https://soundcloud.com/user-314373302/beautiful-blue-demo/s-FAOf6?in=user-314373302/sets/metamorphosis-demo/s-DNPBT>

a) A letra

O tema desta letra parece-me claro: *Beautiful Blue* apresenta uma visão ambientalista do mundo em que vivemos, lembrando a sua beleza natural (“*This Beautiful Blue*”, “*There’s no other sight so nice to the eye / As that of the astronaut’s up in the sky / Walking on the moon, the stars shining bright / The universe’s wonder unfolds before him / Yet most of the time he is gazing at home*”) mas alertando para a sua destruição (“*Yet someday blue may turn gray*”), afirmando assim a necessidade de o preservar (“*It’s so crucial to preserve*”, “*It is imperative to take care of*”), pois “não existe outro sítio para o qual possamos ir” (“*There’s no other place for us to go*”, “*(...)self-exile is not an option*”, “*There’s no other like you, beautiful blue*”). A expressão que dá título à canção refere-se, claro está, à cor azul predominante no planeta Terra, encontrada nos céus e nos mares, razão para qual também nos referimos a ele como “Planeta Azul”. Apesar de essa não ser uma canção sobre a ecologia mas sim sobre a guerra, terá sido em *Goodbye Blue Sky* dos Pink Floyd que encontrei inspiração para o título desta música e, conseqüentemente, para a sua letra. Quer isto dizer que elaborei o título e a melodia do refrão antes do resto da letra, baseando-me na imagem sugerida pela canção dos Pink Floyd. Considerei que a minha música evocava um certo optimismo, uma certa esperança, ao contrário de *Goodbye Blue Sky*, pelo que decidi escrever uma letra que incorporasse esses sentimentos. Considerei ser importante realçar a beleza natural do planeta. Creio que os ambientalistas incorrem muito frequentemente num certo tipo de discurso muito marcado pelo pessimismo e pelo alarmismo. No meio dessa mensagem negativista, será difícil, por vezes, encontrar as razões pelas quais é desejável preservar o planeta. Por essa razão, penso ser importante pintar uma imagem não apenas do cataclismo, mas também do esplendor natural do planeta.

Ao contrário de *Free*, senti em *Beautiful Blue* as rimas como a linha condutora da escrita da letra. Embora elas não sejam omnipresentes, são uma parte importante da sua construção. A primeira estrofe segue uma estrutura rítmica AABB, em que a última palavra do primeiro verso rima com a última do segundo, e a última palavra do terceiro verso rima com a última do quarto. Quando, após o refrão (“*This beautiful Blue*”), retomo à mesma secção, começo por seguir a mesma estrutura rítmica (rimando “*eye*” com “*sky*”), mas escolho subverter as expectativas do ouvinte através de uma passagem

harmónica diferente, na qual abduco de fazer qualquer rima (“*Walking on the moon (...)/ (...)* before him.”), a não ser que consideremos que o som “ai” de “*bright*” produz uma rima com o mesmo som em “*time*”, no último verso da estrofe. Outro momento em que a utilização da rima é evidente é na secção que podemos apelidar de pré-refrão. As rimas acontecem no primeiro verso de cada pré-refrão (“*It’s so **thin**, the line **between** doom and salvation*”, “*But it’s so **fragile**, and **self-exile** is not an option*”). O verso final da canção, repetido várias vezes, também apresenta uma rima, utilizando o som “ei” de “*gray*” e o mesmo som em “*shame*” para rimar. Talvez também possamos considerar que existe uma rima na expressão que dá nome à canção, “*Beautiful Blue*”, embora não seja uma rima “perfeita”. Certo é que esta expressão não funcionaria com qualquer outra escolha de palavras. Não poderia ser “*Wonderful Blue*”, “*Incredible Blue*”, “*Amazing Blue*”, “*Exquisite Blue*”, “*Charming Blue*”, “*Astonishing Blue*”, “*Gorgeous Blue*”, ou qualquer outra expressão. Tinha que ser “*Beautiful Blue*”.

A repetição também é outro aspecto da letra a salientar. Ela está presente sobretudo no refrão e numa secção que irei considerar a secção E (“*There’s no other like you, beautiful blue*”, verso que é repetido no refrão imediatamente a seguir). Os dois últimos versos são repetidos várias vezes, como já referido, embora com variações na melodia. É uma insistência que existe devido à necessidade de afirmar a mensagem e reflecte um certo estado mental do narrador. O mesmo se pode dizer do refrão.

b) Composição

Beautiful Blue foi gravada a 58 BPMs. O compasso é 4/4. A estrutura simplificada é a seguinte:

ABCDBCDEDF

E a estrutura explicitada é:

A(FD)BaCDBdCDE(e1,e2,e3)DF

O A refere-se a uma introdução instrumental, na qual aparece os mesmos *riffs* de guitarra da secção F e D. Existem dois B em que o segundo tem também uma passagem significativamente diferente de todas as outras, mas é tão curta que não valeria a pena dedicar-lhe uma letra específica para a classificar. Os C são obviamente a passagem entre os B e os D, sendo que estes últimos correspondem aos refrões (“*This beautiful blue*”). Os D também apresentam ligeiras diferenças entre si (no final de cada um), mas são tão pequenas que não considerarei que fossem dignas de nota. O e1 é mais uma secção instrumental, o e2 é a parte imediatamente a seguir, mais percussiva, acompanhada por “*Beautiful Blue*”, e o e3 é a secção a seguir, o dedilhado de guitarra. Talvez pudesse utilizar só um e2 para assinalar as duas mas, neste caso, considerarei ser importante chamar a atenção para a existência de dois *riffs* diferentes. O F é a parte correspondente ao “*Yet someday (...)*”.

Beautiful Blue foi composta na tonalidade de Sol maior. A passagem de Bd utiliza um acorde de Fá e outro de Sol. A melodia vocal dá a terceira maior de Fá: Lá. Esta passagem acaba num acorde constituído pelas notas Dó, Mi e Fá, podendo ser considerado um acorde de Fá de sétima maior sem a terceira, ou então um Dó com a terceira maior e com uma quarta em vez da quinta. Se considerarmos que é um Dó, então também consideramos que a passagem está em Sol mixolídio, e que acaba com uma resolução plagal, após a qual a música regressa à sua tonalidade original. A secção F é construída a partir dos acordes de Fá maior, Dó maior, Mi bemol maior, Si bemol maior, Ré maior e Sol maior, ou seja, uma progressão bVII, IV, bVI, bIII, V, I, sendo a nota de sol mantida como nota pedal ao longo de toda esta progressão. Já a secção C é composta pelos acordes de Si menor, Lá de sétima diminuta (ainda que tocado sem a quinta), Dó maior, Si menor, Lá menor e Sol maior, repetindo esta progressão pela segunda vez só que, em vez do segundo Si menor é utilizado um acorde de Dó maior com a sexta maior e, logo em seguida, essa sexta é transformada em sétima menor, resultando num IV7 que acaba por resolver na tónica. O Lá de sétima diminuta é um ii°. Assim, à excepção deste acorde e do Dó maior de sétima menor, toda a progressão é diatónica. Na gravação, transpus *Beautiful Blue* para a tonalidade de Lá maior, um tom acima da tonalidade original, por considerar que era mais adequada para o meu registo vocal. A transposição foi feita com um transpositor.

Esta composição foi inspirada em *Blackbird*, dos Beatles. O primeiro *riff* que criei foi o do refrão, sendo que este não difere muito nos acordes e na forma de tocar em relação ao *riff* introdutório de *Blackbird* (“*Blackbird singing in the dead of night*”). Considero que aquilo que eu fiz foi meramente retirar da composição dos Beatles um conjunto de lições que apliquei aqui de forma prática. Os próprios Beatles, alegadamente, terão feito o mesmo em relação a uma composição de Johann Sebastian Bach⁵⁶. Em *Blackbird*, são utilizados acordes abertos, dedilhados, sendo que é possível destacar duas linhas melódicas diferentes, uma que se passa nas cordas mais graves e outra nas mais agudas. O mesmo se passa em *Beautiful Blue*. De certa forma, toda a composição é um exercício de aplicação desta técnica, e aqui reside aquela que pode constituir uma das suas fraquezas: quis explorar várias possibilidades harmónicas e melódicas que esta técnica oferecia, e tendo gostado de todas elas, absteve-me de fazer grandes concessões em termos de composição. Por outras palavras, quis utilizar muitos dos *riffs* que criei, receando fazer cortes. Desta forma, *Beautiful Blue* talvez seja mais comprida e complexa do que seria necessário. Não criei passagens como a da introdução porque fizessem necessariamente sentido de um ponto de vista musical, mas porque as pretendi utilizar como uma demonstração de técnica. É uma passagem algo exigente do ponto de vista da técnica de guitarra (pelo menos tendo em conta um nível intermédio. Esta passagem não seria um grande desafio para guitarristas num nível mais avançado), e precisei de bastante tempo para a praticar e conseguir gravá-la a 58 BPMs sem grandes erros. A certo ponto, considerei utilizar o *riff* do e2 como refrão, mas após ter estabelecido outro *riff* como refrão, não quis ainda assim descartar o do e2, e procurei uma forma de o utilizar. O *riff* do F foi, a certo ponto, utilizado no fim do primeiro refrão (D), sendo que depois o cortei porque considerei excessivo, mas mantive-o no final da introdução e no final da canção porque o quis utilizar de qualquer forma. Fará sentido ter mantido estas ideias, ou estive apenas reticente em as abandonar porque me apeguei demasiado a elas? Apesar de ter recebido algumas críticas de que certas partes, como a introdução ou o final, estariam a mais ou poderiam ser reduzidos, decidi não

⁵⁶ “McCartney explained on *Chaos and Creation at Abbey Road*, aired in 2005, that the guitar accompaniment for “*Blackbird*” was inspired by Johann Sebastian Bach’s *Bourrée in E minor*, a well-known lute piece, often played on the classical guitar.” “The *Bourrée* is distinguished by melody and bass notes played simultaneously on the upper and lower strings. McCartney adapted a segment of the *Bourrée* (reharmonised into the original’s relative major key of G) as the opening of “*Blackbird*”, and carried the musical idea throughout the song.” In [https://en.wikipedia.org/wiki/Blackbird_\(Beatles_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blackbird_(Beatles_song))

fazer qualquer tipo de alteração à estrutura porque senti que, neste caso, o meu gosto pessoal se sobrepunha a uma eventual recepção negativa.

Relativamente ao tempo, inicialmente pretendi gravar a 60 BPMs, pois considerava que a música pedia um tipo de andamento mais acelerado, em oposição, por exemplo, a uns 50 BPMs. No entanto, tocar a guitarra de *Beautiful Blue* a 60 BPMs de forma consistente (sem ficar tenso, sem me enganar, etc.) estava além do meu alcance, particularmente a introdução. Ponderei depois tocar a 55 BPMs, mas considerei ainda que era um tempo demasiado lento. Fixei-me, portanto, nos 58 BPMs. Apesar de uma redução de 2 BPMs em relação ao tempo inicialmente pretendido parecer insignificante, a verdade é que fez toda a diferença na minha capacidade de a tocar.

Procurei uma melodia de voz que fosse simples e facilmente memorável. Preocupe-me em criar conjuntos de frases curtas que dependessem melodicamente entre si, apresentando tensões e resoluções. Tomemos como exemplo a seguinte estrofe:

*“There’s no other place for us to go
Apart from the damp dusty dark below
This beautiful color is spread all around
This tiny little spot to which we’re all bound”*

O primeiro e quarto verso acabam na tónica, o segundo acaba na quinta e o terceiro na terceira. A intenção aqui foi criar espaços de repouso e espaços de alguma tensão. Os primeiros três versos iniciam-se na quinta, mas apenas o primeiro tem resolução. O terceiro e o quarto permanecem em instabilidade até à resolução do quarto verso na tónica.

Procurei também criar variação ao longo da música através da melodia. Inicialmente, o terceiro verso desta estrofe acabava na quinta, mas procurei diferenciá-lo do verso anterior fazendo-o acabar na terceira da oitava acima.

As that of the astronaut’s up in the sky

Inicialmente o primeiro “a” de “*astronaut’s*” era a terceira da escala, mas para atingir variação e imprevisibilidade, utilizei uma quinta, na oitava acima àquela onde até então tinha cantado as quintas.

Porque a música é tocada apenas com uma guitarra, senti a necessidade de a tocar recorrendo a uma técnica percussiva. Não apliquei esta técnica de forma consistente ao longo de toda a composição, mas apenas em algumas secções que, de outra forma, se encontrariam demasiado despidas. Esta inconsistência, aliada ao minimalismo instrumental que facilita que sejam reveladas eventuais imperfeições técnicas, dá a *Beautiful Blue* um aspecto muito mais cru, ou talvez até mais amador, do que *Free*, uma produção mais complexa e elaborada. Este contraste foi criticado por uma das pessoas a quem apresentei as duas canções, considerado excessivo, tendo-me aconselhado a elaborar uma demo mais consistente em termos estilísticos. Mas mostrar a capacidade de trabalhar géneros musicais distintos foi precisamente aquilo que pretendi, pelo que não dei ouvidos a esta crítica.

c) **Instrumentação**

Apesar de a composição de *Beautiful Blue* ter sido inspirada em *Blackbird* dos Beatles, a decisão de manter a música com uma instrumentação minimalista não se tornou final senão após ter ouvido o álbum *Pink Moon* de Nick Drake. Até então, tive dúvidas em relação a esta decisão, pois pensei que não poderia ser suficientemente interessante, e que seria demasiado simplista, sem o recurso a outros instrumentos. *Pink Moon*, um álbum de que gostei particularmente, encorajou-me a fazê-lo. Nele, toda a música é tocada exclusivamente com o recurso a uma guitarra acústica, fora a voz de Nick Drake e à excepção de um piano cuja presença é muito curta. Conclui que, aqui, a tentação de adicionar mais elementos à música seria prejudicial, que o seu ponto de interesse estava na simplicidade, e uma orquestração rica apenas serviria para a tornar banal.

d) Gravação e mistura

A primeira questão que coloquei aquando da gravação de *Beautiful Blue* foi se devia gravar guitarra e voz ao mesmo tempo, ou as duas coisas isoladamente. Decidi que queria que o trabalho da guitarra estivesse irrepreensível (ou tão próximo disso quanto possível), e verifiquei que dificilmente o conseguiria fazer ao tocar e cantar ao mesmo tempo. Decidi então gravar a guitarra primeiro. A questão seguinte prendia-se com como o fazer. Sendo que esta é uma guitarra acústica sem possibilidades de amplificação, a única forma de a gravar seria através de um microfone. Mas qual? Ou quantos? E como o(s) posicionar? Apesar de possuir dois microfones, o AKG P220 e um SM57, decidi que, sendo que a minha experiência em utilizar apenas um deles limitada, não valeria a pena utilizar os dois, sob risco de obter uma gravação pior do que se utilizasse apenas um. Limitei-me a utilizar o AKG P220, optando por este após ter experimentado os dois. Pesquisei também formas de gravar guitarra acústica na internet, e fiquei com a percepção que a maior parte das opiniões sugere os microfones condensadores como o melhor tipo de microfone para gravar este instrumento, quando gravando apenas com um microfone. Em seguida, procurei o posicionamento certo do microfone. Recorrendo aos mesmos guias e vídeos na internet, em particular a um vídeo colocado no canal de Youtube da Neumann⁵⁷, uma empresa fabricante de microfones, coloquei o microfone em linha com o 12º traste da guitarra, apontado à mão que dedilha as cordas (a mão direita, no meu caso), a cerca de 30cm da guitarra. Apesar de ter experimentado outros posicionamentos sugeridos no vídeo, decidi optar por aquele que me pareceu mais simples e que oferecia um som mais do meu agrado. Coloquei-me sentado diante do microfone. Sendo este um microfone particularmente sensível, procurei evitar produzir ruídos causados pela movimentação do meu corpo, pela fricção das minhas roupas ou dos meus braços no corpo da guitarra ou pela respiração. A dificuldade de evitar estes ruídos é elevada, pelo que a gravação apresenta alguns deles, mais ou menos imperceptíveis. Outra preocupação foi ajustar o volume do metrónomo de forma a que o seu som não fosse apanhado pelo microfone, ao mesmo tempo que fosse suficientemente elevado para que eu notasse a sua presença ao longo da gravação. Mesmo que estivesse a ouvir o metrónomo através dos auscultadores, o seu som é captado pelo microfone se estiver demasiado alto.

⁵⁷In <https://www.youtube.com/watch?v=X0Fhl-SASmk>

Após a gravação de vários *takes* (não contabilizei o seu número) em que toquei a música do início ao fim e de outros *takes* em que gravei apenas partes específicas que não terão corrido tão bem em qualquer um dos *takes* completos, procedi ao *comping*. Fiz o mesmo para a voz. Tal como em *Free*, apliquei *reverb* à faixa de guitarra e de voz. Este *reverb* é mais subtil do que o de *Free*, pois senti que em *Beautiful Blue*, sendo uma canção mais minimalista, os efeitos utilizados não devem ser tão evidentes. Também como em *Free*, apliquei um ligeiro *fade out* no fim da faixa, para cortar o som de uma forma não tão abrupta.

10. A fotografia

10.1. A câmara e a fotografia instantânea

Todas as fotografias foram tiradas com uma câmara instantânea⁵⁸ de marca Fujifilm, modelo Instax Wide 300. Falemos, antes de mais, da forma de funcionamento de uma máquina fotográfica instantânea, e em particular deste modelo. A característica principal deste tipo de câmaras reside na impressão imediata da fotografia numa película, colocada dentro do aparelho. Neste modelo, cada “rolo” tem dez películas, e podemos concluir, logicamente, que cada uma permite a captura de uma fotografia. Logo após premir o botão de captura, a película sai de dentro da câmara a partir de uma ranhura. A imagem capturada não é imediatamente visível, antes vai-se revelando ao longo de vários minutos. A fotografia apenas existe em formato físico, e não é guardada digitalmente numa qualquer memória da câmara (que não existe). O modo de funcionamento da câmara, aliás, é quase exclusivamente analógico. Existe apenas um pequeno ecrã LCD que indica quantas fotografias podem ainda ser tiradas, um botão que permite controlar o *flash* e outro que controla a exposição da imagem, aumentando ou diminuindo a luminosidade que a máquina irá capturar, não podendo no entanto ajustar os níveis a que isto acontece. Para além disto, não existe nenhuma forma de antever o resultado final, para além de um pequeno visor que, por se situar à esquerda e em cima da objectiva, não apresenta de forma precisa o enquadramento feito por esta, o que, se não é um problema em fotografias tiradas a distâncias médias a grandes, origina algumas dificuldades de enquadramento quando a fotografia é tirada a uma distância curta do objecto. Não sendo possível prever ou controlar digitalmente a imagem a ser fotografada, o exercício fotográfico torna-se um exercício de tentativa e erro. Sendo que cada “rolo” tem um número muito limitado de fotografias, e havendo um custo financeiro associado à sua aquisição, torna-se crucial reduzir ao máximo o número de tentativas, através de um trabalho de preparação que visa prever e prevenir quaisquer possíveis erros antes que eles sejam cometidos. No entanto, por mais que se tente controlar o resultado final, existirá sempre um grau de imprevisibilidade ao trabalhar com uma câmara instantânea. Para além disto, esta é uma câmara rudimentar do ponto de vista da qualidade de imagem, quando comparada com câmaras digitais e mesmo algumas câmaras analógicas, oferecendo um número de pixéis reduzido e apresentando

⁵⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Instant_camera

alguns problemas em termos de contraste e luminosidade. As áreas mais escuras da fotografia, como o fato do Sr. Samsa, ou espaços com pouca luz, revelaram-se particularmente problemáticos, resultando em fotografias que podem ser consideradas demasiado escuras. Toda esta imprevisibilidade é, no entanto, parte daquilo que me atraiu neste tipo de fotografia. Tirar a fotografia “perfeita” com uma câmara destas é praticamente impossível, pelo que este exercício fotográfico foi um exercício na aceitação das imperfeições, próprias de qualquer trabalho artístico. De certa forma, estas fotografias ofereceram-me um desafio que não esteve tão presente na gravação da música: aí, era possível gravar quantos *takes* quanto fossem necessários. Não existiam quaisquer custos associados à gravação de mais um *take*, para além de que é possível manipular digitalmente um ficheiro sonoro antes e após a sua captura, vezes infinitas, sendo possível reverter todas as alterações se assim o desejar. Sem um prazo estabelecido para o término das gravações, estas podem prolongar-se indefinidamente, um processo que nem sempre é produtivo. Com a fotografia instantânea, tal não é possível. Senti que seria saudável para a minha formação artística encontrar uma situação em que fosse impossível dar largas ao meu perfeccionismo, estando limitado pelos meios. Senti que, longe de condicionar a minha criatividade e de possibilitar o desleixo, esta situação exigiria um planeamento muito mais cuidado do que se pudesse tirar todas as fotografias que me apetecesse ou manipulá-las digitalmente se o resultado final não me agradasse completamente. Este é outro ponto: nenhuma das fotografias que aqui apresento foi manipulada digitalmente. Pretendi que o resultado final fosse aquele que a câmara capturasse, sem qualquer tipo de manipulação de imagem posterior. Todo o trabalho reside, portanto, na concepção das ideias, no planeamento e captura da fotografia. Tivesse utilizado uma máquina digital existiria o risco de o botão de captura ser premido incessantemente, sem qualquer tipo de reflexão prévia, esperando apenas apanhar o enquadramento correcto, o momento perfeito, mais por sorte do que por cálculo. A utilização da câmara instantânea obrigou-me a parar para pensar, a caminhar pelos espaços observando com os meus próprios olhos e não através de um visor digital, e a assumir riscos. Creio, também, que aprendi muito mais rapidamente com os meus erros do que se tivesse utilizado uma câmara digital, pois nesta poderia dar-me ao luxo de voltar a cometer os mesmos erros, e na fotografia instantânea não. Ainda que dificilmente possa considerar qualquer uma destas fotografias “perfeita”, sinto-me muito mais em paz com as suas imperfeições do que se tivesse adoptado um meio através do qual as imperfeições pudessem ser corrigidas *ad infinitum*, sendo que ao

corrigir uma imperfeição estaria, muito provavelmente, a criar outra. Existirá, certamente, um momento em que voltarei a realizar uma sessão fotográfica, dessa vez com uma máquina digital e, assim espero, com um fotógrafo profissional, mas para já considero que, do ponto de vista que tenho vindo a referir, este trabalho fotográfico foi profundamente enriquecedor.

Este desafio não foi, no entanto, o único aspecto que me atraiu para a fotografia instantânea. Grande parte do seu apelo tem a ver com o formato físico das fotografias. Quando adquiri a edição especial do álbum da artista australiana Courtney Barnett intitulado *Sometimes I Sit and Think, and Sometimes I Just Sit*, uma edição em CD, reparei que esta continha quatro fotografias ao estilo das fotografias instantâneas, que alegadamente terão sido tiradas pela própria artista (embora estas não fossem as originais, mas sim réplicas). Considerei interessante a ideia de ter as fotografias nas mãos, de poder tocar-lhes, ordená-las segundo a minha ordem preferida, de as poder guardar e de as poder perder, de as poder preservar ou estragar, enfim, de sentir a imagem como um objecto físico, uma ideia cada vez mais alienígena num mundo cada vez mais digital e que, por esta razão, marca pela diferença. O encanto que senti ao manusear as fotografias de Courtney Barnett foi a primeira razão, e aquela que é ainda a razão principal, que me levou a querer imitá-la. Imitei não só o registo fotográfico como também o aspecto das descrições, pois cada uma das películas apresentava um espaço em branco que foi preenchido com um marcador negro, indicando os nomes dos membros das bandas (ou, no caso de Barnett, escrevendo “*self-portrait*”) e o festival onde uma das fotografias foi tirada. Foi neste momento que tive a ideia de fazer corresponder a cada fotografia uma descrição, com um marcador preto no espaço destinado para o efeito. Restava, é claro, apenas uma dúvida: que fotografias tirar, e que descrição escrever? Mas adiante. Existe uma questão que poderá ser colocada: porque é que escolhi tirar as fotografias com uma câmara instantânea, e não com uma câmara analógica vulgar (daquelas em que é necessário levar o rolo a uma loja de fotografia para ser revelado)? Este método ofereceria o mesmo desafio associado à fotografia instantânea (dado não ser possível prever o resultado final) e o formato físico. Por duas razões: em primeiro lugar, quando uma fotografia instantânea não fica bem, é possível corrigir o problema logo a seguir à revelação da imagem, que não demora mais que alguns minutos. Com uma câmara analógica vulgar, seria necessário levar o rolo a revelar, o que implicaria sair do local, não sendo certo que este seria novamente

acessível numa ocasião futura, e gastar tempo. Essa estaria longe de ser uma opção pragmática. Existe, também, outra razão muito simples, tão simples que será pueril, para não ter optado por esse tipo de câmaras: é que não foi o que Courtney Barnett fez.

Embora se possa argumentar que uma câmara instantânea não oferece uma qualidade de imagem tão grande como uma câmara digital, a verdade é que gosto da estética das fotografias instantâneas e considero que uma imagem cristalina não era adequada ao conceito que pretendi explorar. Quero passar o sentimento de que existe qualquer coisa errada com o Sr. Samsa, e conclui que uma das formas de o fazer seria havendo qualquer coisa errada com as próprias fotografias. Será que uma fotografia tirada com uma câmara fotográfica digital topo de gama comunicaria melhor o quão sinistro é este personagem do que uma câmara instantânea? Penso que não, pelo contrário: só serviria para lembrar o observador de que esta é uma sessão fotográfica, e eu quero que ele se esqueça disso. Prefiro, antes, que o observador acredite que este é um homem capturado no seu habitat natural, em momentos do seu dia-a-dia, por um amigo ou um familiar. Geralmente, não fotografamos os nossos amigos ou familiares com câmaras digitais topo de gama, mas sim com os nossos telemóveis, *tablets*, ou câmaras digitais muito mais rudimentares. Para além disto, o Sr. Samsa não é um homem do futuro, ou sequer do presente, mas sim alguém que ficou preso nalgum momento do seu passado. Faz, portanto, todo o sentido que as fotografias, pelo seu formato e qualidade de imagem, pareçam antiquadas.

Para finalizar, irei esclarecer porque é que optei por este modelo específico. Em primeiro lugar, a câmara é do meu pai, que me a emprestou. Desta forma, pude evitar gastos financeiros com a aquisição de uma nova câmara. Tê-lo-ia feito, porém, se não estivesse satisfeito com esta. Outros modelos da mesma marca, as Instax Mini 8, trabalham com películas de dimensões reduzidas (86x54 mm), quando comparadas com a Instax Wide 300. Creio que estas produziriam fotografias demasiado pequenas para aquilo que pretendia, não permitindo enquadrar na fotografia tanto quanto desejava, pelo que o acesso a uma câmara que trabalha com películas de dimensões mais alargadas (86x108 mm) foi mesmo a situação ideal.⁵⁹

⁵⁹ Uma lista completa das especificações desta câmara pode ser consultada em http://www.fujifilm.com/products/instant_photo/cameras/instax_300/#specifications

10.2. A máscara

Inicialmente, percorri algumas lojas de máscaras (físicas e *online*) para tentar encontrar a cabeça do Sr. Samsa. Não tendo encontrado nenhuma que me agradasse, decidi que a máscara tinha que ser criada de raiz. Ponderei conceptualizar e construir eu próprio a máscara, com a ajuda de tutoriais na Internet. Cedo cheguei à conclusão que (a) não possuía as capacidades, o tempo ou a disponibilidade para o fazer e (b) mesmo que o conseguisse fazer, era provável que o resultado não fosse particularmente impressionante ou único. Assim, decidi recorrer aos serviços do escultor Eduardo Mendes. Recorri a este escultor específico porque era já conhecido pessoalmente por familiares meus, que o sugeriram.

Ao encontrar-me com ele pela primeira vez, levei em *pen* um conjunto de fotografias de insectos variados, como formigas, moscas, escaravelhos, abelhas, vespas, borboletas, entre outros. Expliquei aquilo que me agradava em cada uma das fotografias e ponderámos diferentes hipóteses para aquilo que o resultado final pudesse vir a ser. Logo desde o início, o escultor colocou as questões práticas no centro da discussão, não esquecendo porém as questões conceptuais. Também aqui as duas estão intrinsecamente ligadas. A escolha do material, por exemplo, tem repercussões práticas mas também estéticas. Duas das hipóteses que estiveram em cima da mesa (literal e figurativamente) foram o latex e o cartão. O escultor explicou as características de cada material, apresentando exemplos de outras obras. O cartão, mais durável e resistente, ainda que mais inflexível, foi escolhido não só por esta razão, mas também porque ambos demonstrámos preferência pela sua textura de um ponto de vista puramente estético. A durabilidade é também um factor importante, pois implica que possa voltar a utilizar a máscara noutras ocasiões, como num videoclipe ou em nova sessão fotográfica. A escolha do material, uma das primeiras a ser feita, condicionou opções consequentes, mais uma vez falando em termos estéticos e práticos. Por ser inflexível, o método de introdução da cabeça na máscara não permite muitas liberdades. Teve de ser feito uma abertura com um formato, tamanho e ângulo específicos. É esse corte oblíquo na parte de baixo da máscara (imagem 4) que permite a sua colocação. É de salientar a relativa dificuldade de o fazer. A colocação da máscara tem de ser feita de uma forma específica, e a sua retirada também, “arranhando” a cabeça e as orelhas.



Imagem 4 – Máscara, esboço em barro. De perfil.

Esta dificuldade existe porque a abertura não é tão grande como poderia ser. Para ser maior, a máscara teria que ser mais larga (as bochechas teriam que estar mais afastadas uma da outra) ou ter-se-ia simplesmente que cortar mais as bordas das partes laterais em baixo ou da nuca. As duas opções implicariam uma mudança estética. Porque um dos meus objectivos era que não fosse possível ver-se o pescoço, e que a cabeça não ficasse a “flutuar” por cima dos ombros, tivemos sempre receio de uma abertura demasiado grande. O objectivo era que a ilusão fosse tão perfeita como possível, que o observador das fotografias acreditasse que o personagem é, de facto, um homem-insecto. O risco de se ver o pescoço real do actor significava a quebra da ilusão. Assim, foi necessário sacrificar o conforto e facilidade de colocar a máscara. Da mesma forma, foi necessário sacrificar conforto no que toca à respiração. Como se pode ver na imagem 5, não existem buracos ou outro artifício que desempenhasse a mesma função na parte frontal da máscara, como debaixo do nariz. Esses hipotéticos buracos poderiam ser perceptíveis na fotografia, pelo que não foram feitos. A respiração é, assim, dificultada, sendo que o nariz do actor está directamente atrás dessa área frontal. Mesmo com os grandes buracos na zona dos olhos e o buraco de colocação, o ar que se respira é algo abafado, o sentimento de utilizar a máscara é de claustrofobia. Esta opção estética deu, portanto, origem a uma dificuldade prática. A forma de a contornar foi levantando

a máscara várias vezes ao longo das sessões fotográficas, ou mesmo retirando-a completamente, o que, como já referi, não é um processo confortável.



Imagem 5 – Máscara, frontal.

Ainda outro ponto em que a estética foi privilegiada em relação a aspectos práticos foi na tira de “pele” entre os dois olhos, na parte frontal. Quem tem a máscara colocada tem dificuldades em ver, sendo que os olhos humanos têm uma visão predominantemente frontal, e os olhos da máscara estão colocados lateralmente. A tira de “pele” entre os olhos da máscara está à frente dos olhos do utilizador. Este nunca pode ver de frente, apenas de lado, e com um olho de cada vez, sendo que ao virar um vira o outro e este último fica tapado pela tira. Para além disto, foi colocado um tecido elástico (o mesmo tecido das *collants*) na área interior entre a cabeça e os olhos, obscurecendo o interior e dificultando que um observador externo conseguisse ver para dentro da máscara, encontrando o ser humano fingindo ser insecto, o que estragaria a ilusão. A dificuldade em ver resultante destes pormenores causou algumas dificuldades de comunicação entre o actor e o fotógrafo. Ainda assim, sendo que todas estas fotografias têm um carácter muito estático, não foi um problema tão grande como seria se elas fossem mais dinâmicas, por exemplo, se uma das fotografias consistisse no actor

a correr. Este pormenor pode, no entanto, causar dificuldades na realização de um eventual videoclipe.

O que também pode causar dificuldades num videoclip é o facto de a máscara ser ligeiramente larga em relação à cabeça do utilizador para a qual foi especialmente feita (eu). Desta forma, ela corre o risco de balançar em torno da cabeça do utilizador. Para contornar este problema foi necessário encontrar os pontos de contacto certos com a cabeça. O utilizador tem, ainda, uma certa dificuldade em encontrar o ângulo correcto no qual a máscara se deve situar (foi, portanto, o fotógrafo que teve a responsabilidade de verificar se estava correctamente colocada). Este problema poderia ser amenizado com a colocação de placas de esponja amovíveis nas paredes interiores. Experimentámos com as placas, mas estas dificultavam a colocação da máscara e intensificavam o sentimento de claustrofobia, pelo que foram abandonadas. Para além disto, dificultavam a colocação do meu cabelo (comprido) dentro da máscara. Aliás, inicialmente perguntámo-nos se utilizar o cabelo como parte da própria máscara seria uma opção estética satisfatória. Não foi uma ideia que nos tivéssemos alongado a explorar, pelo que foi rapidamente esquecida.

É de supor que todas estas dificuldades foram potenciadas pelas primeiríssimas decisões estéticas que foram tomadas. A questão do cartão já foi referida. A forma também é influente. Tivesse ela sido outra, semelhante ou radicalmente diferente, e algumas destas dificuldades da utilização da máscara poderiam não existir, mas poderia existir (creio que existiria inevitavelmente) um novo conjunto de dificuldades absolutamente imprevistas. No meu ver, é incomparavelmente mais importante aprender a lidar com elas do que as tentar eliminar completamente, o que muito provavelmente seria infrutífero. A função principal de uma almofada, ou de uma aspirina, é providenciar conforto ao utilizador. Essa não é, de todo, a função da máscara. Embora o conforto e a facilidade de utilização sejam desejáveis, a função que a máscara se predispõe a cumprir é estética. Existe, certamente, um nível mínimo de exequibilidade. Se a construção da máscara fosse deficiente ao ponto de ser impossível utilizá-la (se o utilizador não conseguisse respirar de todo ou colocar ou retirar a máscara, ou sangrasse de cada vez que o fizesse, por exemplo), então ela teria que ser redesenhada. Não é o caso.

Foquemo-nos agora nas questões estéticas. Como referi antes, o desenho da máscara foi feito a partir de imagens de insectos diversos. Identifiquei elementos em cada um dos insectos que me agradavam, e o escultor traçou vários esboços de como poderia ser a máscara, baseando-se nas minhas preferências, mas também nas suas. Ao longo de todo o processo, aliás, tornou-se claro que seria indispensável conceder ao escultor uma grande liberdade para expressar a sua própria visão. A razão para tal é óbvia: porque é uma pessoa muito mais experiente do que eu no que toca às artes visuais. Ainda que eu esboçasse um desenho para a máscara, não seria tão interessante como um que ele pudesse esboçar. Resumindo, eu sugeri os elementos que deviam constar da máscara, e o escultor orientou-se a partir daí, voltando a mim em diversas fases do processo para procurar saber como me sentia em relação às opções estéticas que estavam em cima da mesa. Assim, na nossa segunda reunião apresentou vários esboços de máscaras, alguns em desenho e um em barro. Após algumas horas de discussão e contemplação dos esboços, optei por um desenho em particular, que se apresentava mais semelhante daquilo que eu imaginava como máscara. O esboço em barro também se aproximava deste. Era um modelo muito rudimentar, disposto a mostrar uma possível forma e dimensões, ainda sem pensar em grandes acabamentos (não é, portanto, aquele que podemos aqui ver em fotografia). Era uma cabeça oval com dois olhos grandes, muito remanescente da típica imagem de um extraterrestre. Esta era a minha percepção, bem como a de outra pessoa a que o escultor pediu opinião. Tornou-se claro que deviam ser tomadas opções estéticas de forma a que esta não fosse a percepção do observador final. Os olhos tornaram-se ainda maiores e mais protuberantes, e a forma da cabeça tornou-se mais alargada, menos oval. Por outras palavras, expandiu-se horizontalmente. Adicionaram-se mandíbulas (Imagem 6) e reflectiu-se sobre a sua posição exacta. Pensaram-se noutros elementos, como antenas, ou camadas de pelos mais cerradas, que foram preteridos. O uso de pelos fez-se de forma mais espaçada, com pequenos tufo colados em buracos que foram escavados com um utensílio. A sua colocação foi feita no topo e nos lados da máscara. Por último, há que referir o desenho das feições da máscara, com vários sulcos. Estes destacam aquilo que apenas muito remotamente se pode denominar um nariz, e constituem aquilo que de forma igualmente remota se pode denominar de boca. Diria que existe aqui uma semelhança estrutural com o rosto humano que talvez não tenha sido planeada ou consciente. Simultaneamente, o resultado final é tão inumano que só pode causar

estranheza, ou mesmo repulsa. Os olhos, que nas fotografias do trabalho se apresentam vazios, são particularmente inquietantes.



Imagem 6 – Máscara, mandíbulas.



Imagem 7 – Máscara, retrato a 3/4.

A cor castanha, com manchas de um negro mais escuro em várias áreas (particularmente nos sulcos) é resultado do material escolhido, o cartão, e da aplicação de um ou mais produtos, que também lhe conferem um certo brilho.

10.3. O fato e adereços

A ideia e escolha da roupa a utilizar com a máscara surgiu antes de ter reflectido sobre o seu significado. Foi, antes de tudo o resto, uma decisão puramente estética. Simplesmente considerei visualmente interessante a junção do asqueroso com o elegante. Uma imagem bizarra, logo memorável. Não poderia ser de outra forma, não consegui imaginar outra roupa a combinar com a máscara que não o fato e gravata. Foi a decisão mais natural possível. Simultaneamente a esta preocupação estética, pensei que fazia todo o sentido adoptar uma camisa com gola, de forma a esconder o pescoço, se a máscara não o ocultasse totalmente. Pela mesma razão, utilizei luvas negras, a combinar com a cor do fato. Desta opção surgiram dificuldades práticas. Devido à cor negra, predominante na personagem, algumas das fotografias tiradas revelaram-se bastante escuras, sendo o Sr. Samsa indistinguível do cenário ou alguns pormenores tornados imperceptíveis, como iremos mais à frente constatar. Tendo reflectido sobre o significado do fato e a caracterização da personagem, tornou-se óbvio que esta era uma dificuldade a gerir, não a eliminar com a substituição por outra roupa. Quanto às luvas, estas impediram-me de colocar a máscara com elas postas, e vice-versa. Foi, portanto, necessário que outra pessoa me ajudasse com estas tarefas.

A pasta, negra como o fato e as luvas, é um elemento que ajuda à caracterização do personagem. Aumenta também a aura de mistério em seu torno: o que levará ele dentro da pasta? Qual a sua importância? Porque é que existem fotografias em que ele aparece com ela e outras em que não?

Em relação às luvas, estas apresentam uma fraqueza: o seu principal propósito (esconder as mãos) pode-se tornar demasiado óbvio, e a ilusão que pretendo manter pode ser quebrada pelo mesmíssimo artifício que a sustém. Não imaginei outra forma exequível de esconder as mãos. Encomendar novo trabalho ao escultor, umas “mãos de

insecto”, seria moroso e acarretava novos custos. Seria improvável que conseguisse encontrar tal elemento em lojas, ou replicar a aparência de umas patas de insecto com maquilhagem ou de qualquer outra forma. Ocultar as mãos com luvas foi a única solução. Resta-me confiar que a aura de mistério do Sr. Samsa se estenda também às mãos, e que o observador ignore esse elemento ou se sinta intrigado, como se as luvas escondessem algo horrível, indizível, uma visão tão violenta que a mesma criatura que ostenta a sua cabeça de insecto não se coíbe de esconder. Esta é uma contradição óbvia: a cabeça do Sr. Samsa já é uma visão suficientemente horrível para ser escondida. Talvez o Sr. Samsa simplesmente não queira deixar impressões digitais, ou sinta frio nas mãos. Não creio que nenhum destes argumentos seja realmente sólido ou lógico, embora também se possa dizer que a existência de um homem-insecto não é, de todo, lógica. Confio em que o observador chegue por si próprio a um destes argumentos e acredite realmente nele. Se não, resta-me escolher entre admitir a fraqueza e referir um dos argumentos, e tentar ser tão convincente como possível.

Quanto à gravata, esta tinha que ser suficientemente contrastante com a camisa, mas relativamente sóbria. De todas as gravatas que tinha disponíveis, selecionei esta que surge nas fotografias, por exclusão.

Os sapatos são uns típicos sapatos de fato, também pretos, embora praticamente não apareçam nas fotografias, e mesmo quando aparecem são muito difíceis de distinguir de qualquer outro tipo de sapato. Ainda assim, não podia correr riscos, dado que na fotografia instantânea é impossível prever o resultado final. Se tivesse usado umas sapatilhas, por serem mais confortáveis, existiria o risco de estas serem perceptíveis na fotografia.

Existe um elemento que poderia ter utilizado e que teria sido um contributo importante para a caracterização que pretendi fazer do Sr. Samsa, mas apenas me lembrei dele após a conclusão das fotografias: o relógio de pulso, um acessório que pode ser compreendido em função da relação da personagem com o tempo (o Sr. Samsa é um *workaholic*, é alguém que conta os minutos até à sua próxima reunião ou jantar de negócios) e, sobretudo, lido como uma demonstração de estatuto social e económico (logo, de um ponto de vista mais cínico, um símbolo de ostentação). Poder-se-ia argumentar (e é este o meu ponto de vista, de facto) que actualmente esta é a principal,

se não mesmo a única, utilidade de um relógio de pulso, ou não tivesse o seu propósito original (ver as horas em qualquer lugar, a qualquer instante) sido tornado obsoleto pela massificação de objectos como os telemóveis (qualquer um pode adquirir um Nokia, mas o mesmo não se pode dizer de um Rolex). A ligação simbólica entre o preço de um relógio de prestígio e o tempo é para mim clara: significa que o tempo de quem o usa é tanto mais valioso quanto mais caro for. Faria todo o sentido que o Sr. Samsa utilizasse um relógio de pulso, sendo que toda a sua imagem é construída a partir de elementos que indicam um certo estatuto, ou pelo menos a sua preocupação em aparentar possuir esse estatuto. (Talvez ele não leve documentos realmente importantes dentro da sua pasta. Talvez ele seja um *workaholic* porque, ao sentir-se ocupado, sente que o seu tempo é mais importante do que aquilo que realmente é. Ao envergar fato e gravata, talvez se imagine um banqueiro, mas não passe de um empregado bancário). O facto de apenas me ter lembrado deste acessório quando já era demasiado tarde é, para mim, motivo de arrependimento. Por outro lado, existe uma forte probabilidade de que o relógio não fosse perceptível nas fotografias, ou que ficasse escondido debaixo das mangas ou das luvas, pelo que, bem vistas as coisas, talvez o seu esquecimento não seja uma falha grave.

10.4. Análise e interpretação das fotografias

a) *Who is Mr. Samsa?*



Imagem 8 – *Who is Mr. Samsa?* (Fotografia final)

Não pretendi apresentar estas fotografias numa ordem específica. Não existe uma qualquer lógica subjacente à ordem pela qual as fotografias aqui surgem, seja ela cronológica ou de qualquer outro tipo. A minha intenção é que seja o observador a tentar encontrar uma ligação, ou uma ordem, entre as diferentes fotografias, e por essa razão devo-me abster, tanto quanto possível, de condicionar a sua interpretação. Esta fotografia é a exceção. A questão que ela levanta implica que ela tenha que surgir necessariamente em primeiro lugar. Mas poderia voltar a surgir em último. Para explicar o que quero dizer, imaginemos que o observador tem diante de si as fotografias em formato físico, agrupadas num monte como num baralho de cartas. Sendo esta a fotografia que aparece no topo, e que portanto é a primeira fotografia que o observador vê, ao descartar a fotografia, colocando-a no fundo do monte, ela irá deslocar-se até voltar ao topo se o observador fizer o mesmo com cada uma das fotografias. É, portanto,

a primeira fotografia que o observador vê, e a primeira fotografia que ele vê pela segunda vez, após descartar a sétima fotografia para o fundo do baralho. Por esta razão vejo esta fotografia como a primeira e a última fotografia. Ela introduz o personagem, obriga o observador a questionar-se sobre ela e, quando descartada, dá lugar às outras seis fotografias que oferecem pistas sobre quem poderá este Sr. Samsa ser. E, quando volta aos olhos do observador, lembra-o da questão que o fez estudar as restantes imagens. Terá encontrado uma resposta? Ou continua a ser uma incógnita?

Esta fotografia traz consigo uma atmosfera de mistério, um mistério que talvez nunca venha a ser dissipado completamente. As outras fotografias fazem a caracterização do personagem, mas serão elas suficientes? Provavelmente não. Talvez se tivéssemos acesso a mais fotografias, a mais informação, a documentos, conseguíssemos descortinar um pouco mais a identidade deste tal Sr. Samsa. Inicialmente, coloquei a hipótese de fabricar mais alguns desses dados. Tirar mais algumas fotografias, criar um cartão de cidadão ou talvez um dossier com dados médicos e pessoais do Sr. Samsa, um dossier que talvez estivesse estado anteriormente na posse de uma qualquer agência de serviços secretos, e que revelasse informações sobre a identidade deste personagem, colocado no centro de uma qualquer conspiração. Concluí que tudo isso seria desnecessário e que poderia acabar por atribuir significados a este personagem que não tinha a intenção de atribuir, para além de me estar a afastar do tema central do trabalho, *Metamorphosis*. Decidi limitar a informação e preservar o mistério, concedendo ao observador uma maior liberdade de interpretação. Creio ter sido a decisão certa.

Esta foi a terceira fotografia que tirei, e por esta altura tinha já uma certa noção das capacidades e limitações da máquina fotográfica. Previ que não iria existir outra oportunidade para apresentar a máscara com tanto detalhe e, como tal, decidi aproximar a câmara do rosto e da parte superior do tronco do Sr. Samsa, de forma a ter uma fotografia tipo passe, em vez de tirar uma foto do corpo inteiro, que seria muito menos interessante dado ser uma imagem que já se encontra presente noutras fotografias. Aqui, estive mais interessado em colocar o observador “cara-a-cara” com o Sr. Samsa. Quando alguém nos apresenta uma pessoa nova, o natural é que nos posicionemos frente-a-frente com essa pessoa, a uma distância suficientemente curta para que seja possível um aperto de mão. A aproximação do Sr. Samsa à câmara é, portanto, uma

forma de aproximar esta fotografia a essa situação que é tão familiar da nossa realidade ocidental (caso estivéssemos no Japão, por exemplo, toda esta abordagem poderia ter que ser repensada, dado que o tipo de cumprimento tradicional é a vénia, que implica uma maior distância entre as pessoas). Como referi, também pretendi revelar tantos detalhes da máscara quanto possível, evidenciando o bom trabalho do escultor. Foi, portanto, importante encontrar um fundo que não interferisse com o olhar do observador, direccionado naturalmente para a máscara. Capturei esta fotografia imediatamente após a “*Mr. Samsa hates rock and roll*”, na mesma sala, cujas paredes são brancas e onde não havia qualquer risco de incluir outros objectos ou padrões na fotografia acidentalmente.

Para além da fotografia em destaque, foram tiradas outras duas fotografias:



Imagem 9 – Who is Mr. Samsa? (Fotografia excluída n°1)

Não escolhi esta fotografia porque se encontrava demasiado desfocada, e porque cheguei à conclusão que era melhor o enquadramento vertical do que o horizontal, dado que não há nada a mostrar para os lados do Sr. Samsa a não ser mais espaço vazio. Um enquadramento vertical prolonga a imagem do Sr. Samsa, revelando uma maior área do seu tronco.



Imagem 10 – Who is Mr Samsa? (Fotografia excluída nº2)

Esta fotografia é praticamente igual à fotografia escolhida. Existe aqui uma maior aproximação à câmara, preenchendo melhor o espaço à esquerda do Sr. Samsa (à nossa direita) e tornando-o, talvez, ainda mais assustador (a fotografia escolhida coloca-o a uma distância cordial, aqui ele invade o nosso espaço). A gravata também se encontra mais centrada do que na fotografia escolhida. Estando em dúvida entre as duas, pedi a opinião de um familiar, pertencente ao ramo das artes, em particular das artes visuais, que me sugeriu a outra. Embora numa primeira instância eu talvez estivesse ligeiramente mais inclinado para esta, optei por seguir essa opinião. Ainda não tenho a certeza de que essa tenha sido a decisão certa, mas a certa altura foi necessário tomar uma decisão definitiva. Tive que me impor a mim próprio um prazo para decidir, ou corria o risco de permanecer na dúvida para sempre.

b) *Mr. Samsa is a hard-working citizen*



Imagem 11 – *Mr. Samsa is a hard-working citizen*. (Fotografia final)

Esta foi a primeira imagem que decidi capturar. Como tal, foi também o primeiro contacto sério com a máquina fotográfica, e foi a partir deste momento que me familiarizei com as suas limitações.

Antes, falemos do conceito. A descrição é “*Mr. Samsa is a hard-working citizen*”, ou “O Sr. Samsa é um cidadão muito trabalhador”. Uma descrição que “peca” por ser demasiado comedida quando olhamos para a imagem hiperbólica que a acompanha. O Sr. Samsa não é apenas “muito trabalhador”: é um trabalhador obsessivo, um autêntico *workaholic*, a julgar pela quantidade de chávenas de café que se amontoam naquela que pressupomos⁶⁰ ser a sua mesa de trabalho. É uma situação

⁶⁰ Digo “pressupomos” porque considero que, se não fosse a descrição, talvez não fosse suficientemente claro que esta é a sua mesa de trabalho. Podia ser uma qualquer mesa (seria, aliás, mais natural que o formato desta mesa fosse rectangular, como uma típica secretária de escritório, e não arredondada, como é claramente visível. A opção por esta mesa deveu-se a uma limitação: era a que estava, de origem, no

absurda. Porque é que Samsa deixa acumular as chávenas? É desleixado? O seu trabalho rouba-lhe tanto tempo que ele não tem hipótese de as voltar a arrumar? Será que existe alguém que não vemos que lhe entrega as chávenas mas que não as arruma quando Samsa se serve delas? Porque é que, tendo ele um bule, não coloca o café no bule e simplesmente se serve da mesma chávena? Tentar encontrar a lógica por detrás deste mistério é um exercício fútil: a única coisa que aqui existe é loucura. É vício, é obsessão, é decadência. O mesmo personagem que em todas as fotografias, sem excepção, se apresenta de fato e gravata, impecável, digno e distinto, aparece aqui num contexto absolutamente desprestigiante, ignorante, indiferente, ou talvez até orgulhoso, da sua condição. Uma pessoa sã, ou pelo menos consciente das normas sociais vigentes, não se deixaria fotografar nestas circunstâncias. O Sr. Samsa mostra, pelo uso do seu fato, que tem pelo menos algum grau de conhecimento das normas sociais. Só podemos concluir que é louco. Mas, nesse caso, o que é a loucura? Será a obsessão? Mas quantos de nós não demonstramos comportamentos que poderão ser classificados socialmente (ainda que nem sempre cientificamente) como obsessivos, ansiosos, depressivos, narcisistas ou de semelhante natureza? Será o facto de Samsa, um homem elegantemente vestido, estar disposto a ser fotografado na sua intimidade mais reveladora (uma atitude que é claramente ingénuo do ponto de vista social)? Mas quantos de nós, conhecedores e praticantes competentes das normas sociais vigentes, não nos descuidamos ocasionalmente, exibindo determinados aspectos não muito lisonjeiros da nossa vida e personalidade nas redes sociais? Será a loucura o consumo desenfreado de uma substância, neste caso do café, esse combustível das nossas vidas modernas, dando-nos força para enfrentar mais um dia no escritório? Quantos de nós não sacrificamos saúde, vida social, lazer e noites de sono em prol do trabalho? Se o Sr. Samsa é louco, então também o somos. Ou talvez a loucura seja normalidade, e a sanidade uma raridade, senão mesmo uma impossibilidade. Existe, creio eu, um certo conteúdo humorístico nesta fotografia. Pelo menos, tive a intenção de criar essa leitura. A descrição relativamente modesta, quando ao pé da hipérbole que é a imagem que a

local onde a fotografia foi tirada, e seria um trabalho acrescido arranjar uma secretária de escritório e transportá-la para o local. Considerarei que o formato arredondado não era uma falha suficientemente grave para justificar esse trabalho, e que é uma falha que o observador irá provavelmente ignorar. Considero, no entanto, uma falha, e Samsa podia estar a fazer qualquer coisa ao computador que não trabalhar (não vemos o ecrã). A descrição condiciona o observador a retirar um significado muito específico da imagem. Fosse a descrição diferente, também seria a forma como olhamos para a imagem.

acompanha, torna-se irónica, talvez mesmo eufemística, e é nesta discrepância que reside aquilo que a torna cómica (tal como seria cómico se a descrição fosse a mesma, mas a imagem consistisse no Sr. Samsa deitado numa cama de rede a dormir. Nesse caso, a hipérbole estaria do lado da descrição). É cómica a forma como o Sr. Samsa se apresenta, foto após foto, sempre nos mesmos trajes corporativos, tentando, tanto quanto a sua cabeça de insecto o permite, integrar-se na sociedade e adoptar as suas normas, ao mesmo tempo que um deslize destes revela o quão inapto ele realmente é. É cómico este confronto entre a normalidade e a anormalidade. No entanto, quando nos apercebemos de que estamos a olhar para um espelho, para uma caricatura grotesca das nossas vidas modernas, quando nos apercebemos que a sua loucura é a nossa loucura, então a fotografia deixa de ser cómica: passa a ser perturbadora. Quem é o Sr. Samsa? Fomos nós. Somos nós. Seremos nós. Como reagir a esta revelação? A verdade é que esta é uma caricatura tão grotesca (senão mesmo cruel) que talvez seja impossível reconhecer no homem de cabeça de insecto a nossa pessoa. Desta forma, o mais provável é que rejeitemos a comparação, um mero insulto descabido e estéril, e continuemos a fingir sermos, na verdade, mentalmente sãos, normais, bem adaptados socialmente e, mais do que isso, perfeitamente contentes com a nossa condição. E, ao fazê-lo, tornamo-nos no Sr. Samsa.

Bem vistas as coisas, talvez o Sr. Samsa viva num mundo em que tal cenário não é desprestigiante, mas sim motivo de orgulho. Cada chávena vazia é uma medalha de honra, uma demonstração de estoicismo, cada gole representando o sacrifício do corpo em prol do dever, a lealdade do indivíduo para com a corporação. O café é, simultaneamente, dor e prazer, sentimentos partilhados por todos aqueles que se encontram nas mesmas circunstâncias e que compreendem a necessidade de recorrer ao líquido escuro. Eles ouvem o seu chamamento, sentem-no como um hino. Beber café é, efectivamente, um ritual, uma comunhão, logo factor de identificação. Compreende-se, assim, porque é que o Sr. Samsa não se esconde, não foge, não mostra quaisquer sinais de resistência perante o seu fotógrafo. Pelo contrário, encontra-se relaxado, erguendo uma chávena ainda cheia, talvez brindando. A que brinda ele? Ao líquido que está prestes a ser ingerido. À sua condição. A todos aqueles que, por todo o mundo, se revêm nesta situação e retribuem o gesto. Brindar é, afinal, um gesto profundamente social, que só significa alguma coisa quando existe reciprocidade. O meu brinde nunca é exclusivamente meu, é também o brinde de alguém. Mas talvez o Sr. Samsa não esteja a

brindar. Não faz diferença, o resultado é exactamente o mesmo. Contrariado ou não, ele irá beber o café.

Um dos aspectos da estória de Kafka que mais me sensibilizou foi aquilo que considero ser a determinação e sentido de dever de Gregor Samsa em relação ao seu trabalho. Consciente de ser o ganha-pão da família, vê-se forçado a aceitar um patrão de que não gosta (*“Se não tivesse de me aguentar, por causa dos meus pais, há muito tempo que me teria despedido; iria ter com o patrão e dir-lhe-ia exactamente o que penso dele”*⁶¹) e, mesmo quando se vê transformado em insecto, coloca o trabalho à frente da sua própria condição, como se esta não fosse absolutamente impeditiva, como se fosse um mero inconveniente, ligeiro e fugaz, como se houvesse esperança em retomar ao seu dia-a-dia normal (*“Agora (...) vou vestir-me, embalar as amostras e sair. (...) Como vê, não sou teimoso e tenho vontade de trabalhar. A profissão de caixeiro-viajante é dura, mas não posso viver sem ela. (...) Uma pessoa pode estar temporariamente incapacitada, mas essa é a altura indicada para recordar os seus serviços anteriores e ter em mente que mais tarde, ultrapassada a incapacidade, a pessoa certamente trabalhará com mais empenho e concentração”*⁶²). O próprio gerente, a quem Gregor Samsa dirige estas palavras, admite que o trabalho requer o sacrifício do indivíduo (*“(…) nós, homens de negócios, feliz ou infelizmente, temos muitas vezes de ignorar, pura e simplesmente, qualquer ligeira indisposição, visto que é preciso zelar pelo negócio.”*⁶³). Mais de um século após a publicação de *A Metamorfose*, esta realidade mantém-se, ou talvez tenha sido mesmo exacerbada.

Embora a natureza da relação entre o indivíduo e o trabalho se mantenha, aquilo em que o próprio trabalho consiste transforma-se ao longo dos tempos. Em parte por essa razão introduzo o computador na fotografia, um objecto sem o qual já não conseguimos passar na nossa vida profissional mas também pessoal. Em relação ao cenário, que neste caso são as estantes de livros, creio que estabelecem um ambiente de biblioteca/escritório pessoal: introspectivo, solitário, silencioso, estático. Os livros, juntamente com o computador, são uma extensão da personalidade do Sr. Samsa. De

⁶¹ *A Metamorfose*, pp. 10

⁶² *Idem*, pp. 32-34

⁶³ *Idem*, pp. 22

certa forma, estabelecem essa sua relação com o trabalho, que podemos definir como sedentária e solitária.

Tenhamos agora atenção aos aspectos práticos desta fotografia. Ainda em relação às estantes de livros, a verdade é que não me sinto perfeitamente satisfeito com a escolha deste elemento. Por um lado, tenho algumas dúvidas de que a minha interpretação do cenário seja compreendida por outro observador. Por outro lado, o facto de o fundo ser multicolorido, mas tendencialmente escuro, origina um problema de contraste entre este e o fato do Sr. Samsa. A figura do Sr. Samsa não se destaca. Tivesse eu escolhido um fundo claro, a sua figura sairia destacada, mas sendo a mesa branca, nesse caso surgiria novo problema de contraste. Mais problemático é o fraco contraste entre o computador e o fato do Sr. Samsa. De facto, é quase imperceptível que se trata de um computador portátil. Esta é a maior falha da fotografia. A sua interpretação depende em parte da capacidade do observador para identificar a forma do computador e o logótipo “Asus” na parte de trás. Experimentei jogar com a definição de sobre-exposição da máquina, e o resultado é o que se segue.



Imagem 12 – Mr. Samsa is a hard-working citizen (Fotografia excluída nº1)

Aqui, o computador evidencia-se, mas tudo o resto perde qualidade. É óbvio que não podia usar esta fotografia. Escolhi o mal menor.

Umas últimas palavras para a questão do computador. Inicialmente, os elementos de trabalho do Sr. Samsa eram cadernos, folhas, e uma caneta, como se vê na fotografia seguinte:



Imagem 13 – Mr. Samsa is a hard-working citizen (Fotografia excluída nº2)

Esta fotografia peca em vários aspectos. A horizontalidade desta fotografia revela mais do cenário do que era pretendido, como o candeeiro do lado esquerdo e as bordas da mesa. Revela também alguns objectos irrelevantes em cima da estante esquerda. Ao mesmo tempo, não mostra o amontoado de chávenas. O segundo candeeiro em cima da mesa também surge de forma algo intrusiva, pelo que o removi posteriormente. Quanto aos cadernos, não me pareceu que a sua imagem fosse suficientemente apelativa. A simplicidade do computador, para além de ser mais imediata, também remete para os tempos em que vivemos, sendo portanto a escolha certa, embora tendo em conta os constrangimentos já mencionados.

c) *Mr. Samsa is a stargazer*



Imagem 14 – *Mr. Samsa is a stargazer* (Fotografia final)

Uma das canções que escrevi durante todo este processo e que ponderei incluir na demo chama-se *Stargazing (a letter from an alternate self)*. Acabei por a preterir em parte porque considerei que, musicalmente, não era uma aposta suficientemente forte, ainda que lyricamente fizesse referência à obra de Kafka e consequentemente, à minha própria *Metamorphosis*. Como o título indica, é uma carta enviada por um eu “alternativo” (talvez seja um eu que viva num universo paralelo, ou no futuro). O tema da letra é o arrependimento, o desejo de voltar atrás no tempo e tomar decisões diferentes. O sujeito que canta tanto pode viver num tempo muito próximo do nosso presente e querer voltar ao passado, como viver num tempo futuro ao nosso e querer voltar a um tempo próximo do nosso presente. Na verdade, trata-se da segunda hipótese. É um eu que não só vive num universo paralelo como também no futuro. É, portanto, o eu que eu poderia vir a ser. E sendo esse eu um eu arrependido, é o eu que eu não quero vir a ser. É um eu que me causa repulsa. A repulsa pode ser representada através de uma imagem? Se sim, o que é que nos causa repulsa? Comida estragada? Excrementos? Serpentes? Sangue? Insectos? Um insecto talvez seja uma boa forma de representar repulsa. E que tal um homem-insecto? Não seria essa uma imagem extremamente repulsiva? Sim, seria. Existem poucas coisas mais repulsivas do que passear

tranquilamente pelo parque e, de súbito, encontrar um homem com cabeça de insecto, a não ser, claro está, ser o próprio homem-insecto.

A canção começa com a seguinte estrofe:

*“I wish I was wiser when I was younger
Now I’m too much dumb and old
I’ve been reduced to a husk, told to change my ways
I wish I would’ve made a stand for my faith”*

Somos desde logo informados pelo próprio sujeito da sua condição. É claro o seu arrependimento, contido nas palavras que declaram o desejo de ter feito ou de ter sido diferente. O que antes era possível, agora já não é. É através da utilização de conceitos antónimos que o sujeito contrasta dois tipos de situações muito diferentes, uma desejável e outra indesejável. A sabedoria em oposição à estupidez. A juventude em oposição à velhice. Quando nos afirma que foi reduzido a uma casca, sentimos o seu vazio. Um homem oco, um autómato, um corpo que carrega em si um coração que não sente e um cérebro que não pensa. Talvez tenha existido um tempo em que tudo fora diferente. Mas eis que cede à(s) voz(es) que sobre ele se terão abatido. Como ele deseja que não o tivesse feito, que se tivesse conseguido impor à sua própria fraqueza. Que soubesse que possuía a força para o fazer.

“I wish I knew I could be strong”

O arrependimento não se limita a estar presente nesta estrofe inicial. O sujeito insiste neste sentimento (ou talvez seja mais correcto dizer que é o sentimento que insiste e persiste) ao longo do texto, não deixando margem para dúvidas de que é um dos temas centrais nesta canção.

*“Where did I go wrong?
I have wept for oh-so-long
Let me build a time machine
I’d rather be what I could have been”*

*“Am I an animal?
Instinct used to call to me
Had I give in
I would truly be
Alive”*

*“Take me deep into this world
Down below, down below
So I may bury my regret”*

Porém, o conceito presente no título não é arrependimento mas sim *stargazing* – o acto de observar as estrelas, numa tradução mais directa. Este termo tem outros significados, como sonhar acordado⁶⁴ ou estar distraído⁶⁵. Eis como surge:

*“Take me for a ride across the stars
Up above, up above I am free
Too late I realized that stargazing is not enough for me”*

Podemos observar as estrelas, ou estar entre elas. O primeiro acto é simples de compreender e fácil de efectuar. Mas estar entre as estrelas é uma noção que, antes de mais, carece de explicação. Ou não estaremos já entre as estrelas, pelo simples facto de vivermos numa galáxia? Mas este conhecimento não parece ser suficiente para a espécie humana, cujo fascínio pelas estrelas remonta a tempos imemoriais. O que torna um céu estrelado tão fascinante é a sua infinitude e, conseqüentemente, a impossibilidade de visitar tudo o que existe para visitar numa vida humana, isto assumindo, claro está, que algum dia seja possível fazer viagens intergalácticas. À excepção das nossas máquinas, ainda não viajámos para lá da nossa própria lua. Ainda observamos as estrelas, sonhando com um dia em que seja possível estar entre elas. A inalcançabilidade daquilo que vemos, e daquilo que não vemos mas sabemos que existe, é também grande parte do fascínio. A noção de se conseguir alcançar o inalcançável é incrivelmente sedutora.

⁶⁴ “*To daydream*”, In <http://www.dictionary.com/browse/stargazing>

⁶⁵ “*The quality or state of being absentminded*”, In <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stargazing>

O primeiro homem ou a primeira mulher que o conseguir fazer deixará de fazer parte dos observadores de estrelas, para passar a fazer parte do cenário observado. Será possível apontar para o céu e afirmar, com admiração: “Foi ali”. Para o viajante, a recompensa não será apenas a viagem em si, a satisfação da curiosidade, o sentimento de aventura, mas também a glória e a imortalidade na memória humana, um espaço que poderá ocupar junto a nomes como Gil Eanes, Fernão de Magalhães, Cristóvão Colombo, Yuri Gagarin ou Neil Armstrong.

Mr. Samsa is a stargazer / O Sr. Samsa é um observador de estrelas. Não é uma estrela. Não caminha entre as estrelas. Limita-se a observar. Ele até pode acalantar o sonho de, um dia, vir a estar entre elas, mas será que está disposto a tomar medidas para o conseguir? Poder-se-ia argumentar que sim. Pessoalmente, não creio que a resposta seja afirmativa. Se esta fotografia for uma extensão da canção referida, então tudo nos leva a crer que é já demasiado tarde, que ele se sente demasiado velho, cansado e estupidificado. É certo que existem ainda estes dois versos a considerar:

*“Wake me up before I find myself dressed up in stone
Pretending to be dead before time”*

*“Wake me up before I find myself turned into a bug
Crawling under my own bed”*

Nos dois versos, o sujeito pede que o acordem antes que uma determinada condição se torne verdadeira. O primeiro verso poderá sem dúvida ser interpretado de diversas formas. O que significa “*dressed up in stone*”, estar vestido com [roupas de] pedra? Interpreto esta expressão como uma metáfora que se refere a um estado estático. A pedra é inflexível e pesada, ao contrário do tecido, que permite a liberdade de movimentos. Quem é imóvel e imutável é como se tivesse deixado de viver, e portanto é como se tivesse morto. A resignação é uma das atitudes que leva a este estado. Quanto ao segundo verso, é uma referência clara à obra de Kafka, onde Gregor Samsa se esconde debaixo de um sofá (não gostei da forma como *sofa* ou *couch* soavam no verso, pelo que escolhi a palavra *bed* – cama) para se esconder do olhar de quem pudesse entrar no quarto, habitualmente a irmã, um acto que pode ser entendido como uma manifestação de vergonha. O que vemos na fotografia é, de facto, um homem

transformado em insecto, mas é um homem que está sentado num banco de jardim, em público. Talvez o sujeito da canção e o Sr. Samsa da fotografia sejam pessoas diferentes, ainda que muito parecidas. Ou talvez sejam a mesma pessoa, mas em estados diferentes da sua vida. O Sr. Samsa que vemos na fotografia é uma pessoa resignada, mas que se acostumou à sua resignação de tal forma que esta deixou de ser perturbadora. Ele já nem sequer sente arrependimento. Ou talvez ele apenas disfarce a vergonha, escondendo-se atrás de roupas de pedra. É certo que o seu fato é de tecido, mas quando verificamos que em todas as fotografias ele aparece vestido da mesma forma, sem sequer tomar a liberdade de despir o casaco ou desapertar alguns dos seus botões de forma a se sentir mais confortável, começamos a sentir que as suas roupas são tão sufocantes como um espartilho, tão pesadas como pedra. De fotografia para fotografia, o Sr. Samsa aparece imutável. A sua pasta, pousada a seu lado no banco de jardim, é mais um peso que tem que carregar consigo, lembrando-o constantemente das suas obrigações e responsabilidades, mesmo quando encontra um momento que, de outra forma, seria de absoluto repouso.

Porque é que a descrição nos diz que ele é um admirador de estrelas, quando ele não olha para o céu, mas sim para uma revista? Porque falamos de estrelas figurativas. Não é de bolas de gás gigantes e explosivas que falamos. Quando olhamos para a capa da revista, encontramos primeiro o título, “*Blitz*”, uma conhecida publicação portuguesa de música, e logo em seguida, em baixo, as palavras “Kurt Cobain”, o falecido vocalista dos Nirvana⁶⁶. O Sr. Samsa é um observador de estrelas. De estrelas rock, claro está.

*“I would trade it all
For a rock and roll night”*

O uso desta revista em particular na fotografia deveu-se, em primeiro lugar, ao facto de os Nirvana terem sido uma banda que contribuiu em muito para intensificar a minha paixão pela música. Em segundo, embora possua outras revistas com Kurt Cobain ou os Nirvana na capa, nenhuma apresentava o nome do vocalista ou da banda

⁶⁶ É possível que o leitor tenha algumas dificuldades em identificar estas palavras na imagem que aqui se encontra disponível, pois tendo sido digitalizada, terá perdido alguma qualidade. Elas são facilmente perceptíveis na versão física, original, desta fotografia.

de forma tão clara e que pudesse ser perceptível na fotografia. Em terceiro, o vocalista enquadra-se perfeitamente no estatuto de “estrela”, sendo uma escolha adequada tendo em conta o significado e descrição da fotografia. Em quarto, o uso da Blitz prende-se com o seguinte sentimento: considero que a revista é suficientemente influente no panorama nacional para ser seguida de perto. Faz sentido que um músico procure conhecer aquilo que as outras pessoas ouvem e aquilo de que falam, aquilo que é suficientemente relevante para integrar uma publicação generalista de música. Mas considero também a Blitz uma revista extremamente fraca para quem tiver o objectivo de conhecer novos artistas, dado que as suas páginas e as suas capas encontram-se povoadas de artistas e bandas que já são muito bem conhecidos, ao ponto, aliás, de não ser necessário passar um grande período de tempo até que o mesmo artista volte a aparecer na capa ou num artigo (ao todo possuo três revistas da Blitz com Kurt Cobain na capa, compradas entre 2013 e 2015, mas existem mais. Não deixa de ser curiosa, e até algo doentia, toda esta atenção dada a um artista que está morto desde 1994, como se ainda houvesse algo de novo a dizer sobre ele, em detrimento de notícias sobre novos nomes da música, inclusivamente nacionais (é raríssima a capa da Blitz que dê destaque a uma banda portuguesa⁶⁷)). O leitor da Blitz vai à procura do que já conhece, não vai à procura de coisas novas. Desta forma, não é surpreendente que o Sr. Samsa, sendo alguém que veste roupas de pedra, que ficou preso numa determinada altura da sua vida, que se tornou estático, imutável, seja leitor da Blitz. Podemos dizer que é um homem com os pés bem assentes na terra que gosta de observar as estrelas. Ou um homem que vive como se estivesse morto, e que gosta de ler obituários. Estes foram os sentimentos que me começaram a surgir, a certo ponto, ao ler a Blitz. Com cada nova edição, aumentava a irritação, a sensação de *déjà vu*: não terei já lido este artigo antes? Porque leio uma publicação da qual sinto um certo desprezo? É isto o que as pessoas gostam realmente de ler, ou é o que leem porque é o que existe para ler? Afigurou-se-me, a certa altura, que este tipo de publicações tem mais a ver com voyeurismo, com nostalgia, com idolatração fútil e fascínio pela fama e pelas estrelas do que propriamente com música. O Sr. Samsa é alguém que não se apercebeu disto a tempo.

⁶⁷ Como se pode, aliás, verificar em <http://blitz.sapo.pt/principal/update/blitz-31-aniversario-recorde-as-capas-da-revista-blitz-desde-o-n-1=f56265> . Em 113 edições, a música portuguesa esteve em destaque apenas 7 vezes (não contando com Nelly Furtado ou músicos como José Afonso ou António Variações que apareceram diluídos entre outros artistas estrangeiros). Só Kurt Cobain e os Nirvana estiveram 8.

É, agora, um ávido consumidor do mesmo de sempre. Um observador de estrelas, estrelas tão frias e inalcançáveis.

A fotografia escolhida foi uma de quatro. Eis as excluídas:



Imagem 15 – Mr. Samsa is a stargazer (Fotografia excluída n°1)

Esta foi a primeira fotografia capturada. A máquina foi colocada demasiado distante para conseguir capturar as palavras da revista. Por outro lado, não estava centrada no Sr. Samsa, por descuido. Cheguei a ponderar se seria interessante fazer este tipo de enquadramento, e cheguei à conclusão que não, não era realmente aquilo que pretendia.



Imagem 16 – Mr. Samsa is a stargazer (Fotografia excluída nº2)

Aqui, após ter feito o enquadramento pretendido, a câmara ficou ainda demasiado longe para as palavras serem legíveis. Por um lado, interessava-me revelar todo o corpo do Sr. Samsa e todo o banco. Foi necessário fazer um sacrifício e aproximar consideravelmente a câmara, ainda que cortando aquilo que gostaria de ter revelado.



Imagem 17 – Mr. Samsa is a stargazer (Fotografia excluída nº3)

Nesta fotografia, a câmara está já próxima o suficiente para as palavras serem legíveis, mas perdeu-se qualquer coisa. Não fiquei muito satisfeito com o resultado ao ter sacrificado o enquadramento que pretendia fazer em prol da legibilidade. Era necessário compensar de alguma forma. A pessoa que me acompanhava e que era responsável pela captura da fotografia sugeriu que modificasse a minha postura corporal. Parecia demasiado rígida, pouco natural, e talvez se pudesse considerar que o facto de esconder uma área tão grande da máscara seria um ponto negativo. Modifiquei então a minha postura, seguindo indicações dessa pessoa. Voltemos à fotografia escolhida:



Imagem 18 – Mr. Samsa is a stargazer (Fotografia final)

A postura corporal nesta imagem concedia grande expressão e compensava a perda do enquadramento pretendido inicialmente. Algo que me desagradou imediatamente foi o facto de ter capturado uma rapariga no banco de jardim à esquerda, que me observava, a sorrir. No entanto, senti-me reticente em repetir a fotografia, pedindo à rapariga para sair, porque gostei imenso da postura corporal e da luz incidente sobre o casaco e considerei que dificilmente conseguiria voltar a replicá-las. Embora nunca tenha ficado satisfeito com a sua presença, acabei por a aceitar. Talvez não o devesse ter feito.

d) Mr. Samsa hates rock and roll



Imagem 19- Mr. Samsa hates rock and roll (Fotografia final)

Creio que existem poucos pensamentos mais desconcertantes do que nos imaginarmos metamorfoseados em alguém cuja identidade atenta contra tudo aquilo que somos, aquilo que queremos ser e aquilo em que acreditamos. Para um crente, talvez seja aterrorizador imaginar que no seu futuro poderá vir a perder a sua fé, tornando-se ateu. O mesmo se pode dizer de um militante comunista convicto que se imagine a ingressar, futuramente, num partido de centro-direita, de um homofóbico que se imagine a participar em relações homossexuais, de uma activista pró-vida que se imagine a fazer um aborto, de alguém que seja particularmente zeloso da sua própria saúde que se imagine gravemente doente, de um criativo que se imagine incapaz de ter uma boa ideia ou de um germofóbico que se imagine encarregado da limpeza de casas-de-banho públicas. Eu adoro música rock e a música, no geral, tem particular importância na minha vida. Sendo o Sr. Samsa a representação dos meus medos, seria lógico que ele manifestasse uma identidade cujos valores, sonhos ou gostos fossem irreconciliáveis com os meus. O Fernando Gil é um jovem músico ambicioso, amante de um estilo de música mais jovial, talvez até adjectivada com os termos “agressivo”, “rápido” ou “pesado”, associado, no nosso imaginário colectivo, a um estilo de vida que se poderá apelidar de ébrio. O Sr. Samsa é um respeitável cidadão de meia-idade, vestido de fato e

gravata, sentado diante de um piano de cauda, uma imagem que poderá ser associada a uma certa maturidade, uma certa sobriedade, um certo elitismo. O cenário é escuro, minimalista, praticamente ou completamente ininteligível, quase funerário. O Sr. Samsa não é simplesmente alguém cujo gosto se transformou, é alguém que desistiu daquilo que gostava e guarda ressentimentos em relação a essa coisa.

O medo retratado, para ser aterrador, tem que parecer uma possibilidade real. Os nossos maiores medos são aqueles que sentimos que podem realmente vir a acontecer (ainda que esta possa ser apenas uma ilusão). Ainda que tal constituísse uma identidade absolutamente desconexa do meu “eu” real e actual, não faria sentido retratar o Sr. Samsa como um neo-nazi. Não tenho medo de me tornar um neo-nazi porque reconheço que a possibilidade de tal vir a acontecer é remota, e porque não é uma preocupação que faça parte do meu quotidiano. Mas as inseguranças que advém do processo de criação musical, associadas a ambições comerciais e à perspectiva de falhar este empreendimento constituem, para mim, preocupações prementes. Da mesma forma, um germofóbico tem tanto medo de ser atropelado ao atravessar a rua como a maior parte das pessoas, mas se lhe perguntassem de que é que ele tem medo a sua primeira reacção seria falar de sujidade, e não de automóveis.

A fotografia foi tirada na escola de música Scherzo, em Coimbra. Sabia já que queria o Sr. Samsa sentado diante de um piano e conhecia o simbolismo que queria associar a esta imagem. Não sabia ainda qual o ângulo a partir do qual a queria capturar, pelo que caminhei à volta do piano olhando através do visor da câmara, tentando descobrir aquele mais adequado. Ainda que inicialmente tenha ponderado capturar o Sr. Samsa através de um ângulo picado (de cima para baixo) e mais frontalmente, acabei por me decidir por um ângulo mais neutro e de perfil, por considerar que esse tipo de imagem acabava por me agradar mais. Por outro lado, também optei pelo enquadramento que podemos observar na fotografia final porque as paredes do resto da sala estão despidas e são claras, e colocando a câmara na posição que coloquei poderia apanhar um pano que se situava em frente a um espelho, que talvez contribuísse para uma imagem mais escura, mais lúgubre e que transmitisse um sentimento de pessimismo, solidão, sobriedade ou “peso”. Esta decisão resultou, no entanto, numa fotografia demasiado escura, não de um ponto de vista conceptual mas de um ponto de vista técnico, existindo muito pouco contraste entre os diversos elementos da imagem:

O pano de fundo, o piano, o fato e as luvas do Sr. Samsa. As teclas brancas são o único elemento que clarificam que estamos, de facto, diante de um piano. Esta é uma lacuna desta fotografia que se revelou impossível de corrigir. A fotografia final é já resultado da combinação do *flash* e da função da câmara de obter uma imagem com maior exposição do que o habitual. O resultado antes de ter utilizado essa função é o seguinte:



Imagem 20 – Mr. Samsa hates rock and roll (Fotografia excluída nº1)

Aqui, a imagem é ainda mais escura, o vermelho escuro do pano transforma-se quase completamente em preto. Aqui o fato mostra-se também mais escuro, sem reflectir o *flash* de forma tão intensa, o que me agradava mais, mas que diminuía ainda mais o contraste entre os vários elementos da imagem.

É de notar que tirei ainda outra fotografia:



Imagem 21 – Mr. Samsa hates rock and roll (Fotografia excluída nº2)

Como se pode ver, aqui foram apanhadas partes da parede, à esquerda e à direita, razão pela qual esta fotografia foi excluída. Corrigi este aspecto aproximando ligeiramente a câmara do Sr. Samsa e ajustando o pano de forma a cobrir as áreas que, nesta fotografia, foram capturadas. Preocupei-me também em ajustar muito ligeiramente a posição corporal nas duas fotografias posteriores, revelando uma área mais frontal do Sr. Samsa, sem perder no entanto a posição lateral.

e) *Mr. Samsa likes hanging out with friends*



Imagem 22 – Mr. Samsa likes hanging out with friends (Fotografia final)

Esta foi, de todas, a fotografia mais problemática, mas também é uma das fotografias cujo resultado final pode ser considerado conceptualmente mais interessante. Foi problemática porque foi a última fotografia a ser tirada, e após a captura da fotografia na praia (a penúltima), que me agrada particularmente, senti que tinha colocado uma fasquia num ponto muito difícil de voltar a alcançar, mas senti-me pressionado a consegui-lo. Assim, a captura desta fotografia prolongou-se durante alguns meses, motivada pela necessidade de encontrar a melhor forma e o melhor espaço para retratar o conceito presente na descrição.

O meu objectivo era encontrar uma forma de retratar a solidão, o isolamento, a exclusão, a alienação. A descrição “*Mr. Samsa likes hanging out with friends*” surgiu imediatamente na minha mente, associada a um cenário em que o Sr. Samsa estivesse sozinho. Seria uma situação irónica (e muito triste): o Sr. Samsa gosta de estar com os amigos...só que aparece sozinho, porque talvez não tenha amigos. Pensei portanto em colocar o Sr. Samsa numa situação em que essa solidão fosse evidente, como em casa, sentado num sofá a ver televisão, ou à janela, observando os transeuntes. Não considerei que estas ideias pudessem ser visualmente interessantes. Uma das ideias que tive e que

tentei pôr em prática, durante muito tempo, foi colocar o Sr. Samsa numa situação frequentemente social, como num bar, mas sozinho. Nesta fase, imaginava a expressão “going out” no lugar de “hanging out”. Fiz então uma lista extensa de bares e cafés em Coimbra, através de uma pesquisa na internet e recorrendo também aos meus conhecimentos.

A primeira fotografia que tirei foi no restaurante Itália.



Imagem 23- Mr. Samsa likes hanging out with friends (Fotografia excluída nº1)

Soube imediatamente que uma fotografia neste espaço não iria funcionar. Não considerei que fosse suficientemente interessante visualmente, e a organização do espaço não é propícia a um enquadramento melhor. Poderia ter aproximado a câmara do Sr. Samsa, direccionada à janela à sua esquerda (à nossa direita), enquadrando o rio. Mas essa seria uma fotografia aborrecida. Tendo como únicos elementos da imagem a mesa, a paisagem e o personagem, não existiria informação suficiente para situar o Sr. Samsa. Poderia ser qualquer mesa, em qualquer espaço, não propriamente num restaurante, e sendo assim perder-se-ia a ideia de que esse pode constituir um espaço de sociabilização. Mas se observarmos apenas para o enquadramento que vemos na imagem, este também não é bom. A câmara encontra-se demasiado afastada do Sr. Samsa, que surge no canto da mesa e do cenário, cujas cores escuras entram em conflito

com o material escuro (madeira?) das janelas atrás de si. O objectivo de afastar tanto a câmara seria capturar as mesas vazias, reforçando a ideia de isolamento. Mas senti que a figura do Sr. Samsa se apresentava demasiado pequena em relação ao cenário. Existem outros aspectos da execução desta fotografia que me deixaram insatisfeitos: em primeiro lugar, o *flash* da câmara deixou a imagem demasiado esbranquiçada e sobreexposta. Em segundo, não me lembrei de fazer algumas preparações, como retirar da mesa do Sr. Samsa três dos pratos e guardanapos e conjuntos de talheres que não lhe pertencem. Desta forma, não existe uma verdadeira percepção de que o Sr. Samsa está e vai permanecer sozinho: pode estar simplesmente à espera dos seus colegas de mesa.

Noutra ocasião, experimentei tirar a fotografia no café Moçambique. Como se pode ver, o resultado ficou muito aquém do aceitável.



Imagem 24 – Mr. Samsa likes hanging out with friends (Fotografia excluída n°2)

Não há aqui qualquer dúvida sobre a fraca qualidade da fotografia em termos técnicos. Uma imagem excessivamente subexposta, mesmo com *flash* e utilizando a opção da câmara para aumentar os níveis de exposição, resultou num Sr. Samsa quase completamente indistinguível da parede. Não existe, também, uma percepção clara de que ele se encontra num café ou num local de convívio, à excepção do logótipo do café, ao centro na parede. Não se vislumbra do copo de cerveja, das mesas ou das cadeiras

mais do que umas meras linhas. Experimentei então tirar a fotografia noutra bar, desta vez o Garden.



Imagem 25 – Mr. Samsa likes hanging out with friends (Fotografia excluída n°3)



Imagem 26 – Mr. Samsa likes hanging out with friends (Fotografia excluída n°4)

Aqui verificou-se exactamente o mesmo problema que no Moçambique. Um espaço pintado de cores escuras resultou numa fotografia demasiado escura, em que o contraste entre o fato do Sr. Samsa e o espaço é nulo e os objectos que constituem o bar, como as garrafas, não aparecem nitidamente. Para além disto, não considere que este tipo de imagem fosse suficientemente interessante, pelo que cheguei à conclusão que não valeria a pena insistir no mesmo tipo de ideia. Senti, pois, a necessidade de repensar o conceito da imagem, não alterando no entanto a descrição (com a excepção do “*going out*” que modifiquei para “*hanging out*”). O contraste entre o conceito de convívio social e alienação tinha que estar bem presente. Concluí que podia ir ainda mais longe na minha representação destes conceitos ao apresentar o Sr. Samsa não como apenas como um ser solitário que desejaria não o ser, mas alguém que foi mesmo levado à loucura pela solidão. Da mesma forma que no filme *Cast Away* (O Náufrago), Chuck Noland, protagonizado por Tom Hanks, recorre a uma bola de voleibol para aplacar a sua solidão, também o Sr. Samsa tem como amigo um objecto inanimado: um panda de peluche. Porquê este objecto? Porque já o tinha previamente, sendo um brinquedo de infância, e desta forma não tive que adquirir qualquer outro objecto novo, o que acarretaria custos financeiros. Em segundo lugar, dadas as suas dimensões, não tive dúvidas de que ele se destacaria na fotografia. O facto de uma das suas cores ser o preto poderia constituir um problema, se o fundo também fosse escuro, pois poderia existir o mesmo problema de falta de contraste, caso existisse subexposição da imagem. Por outro lado, as suas partes brancas garantiriam que existiria pelo menos algum contraste.

Que tipo de situação social iria retratar, qual a natureza e dinâmica do relacionamento entre o Sr. Samsa e o panda? Concluí que para retratar a loucura pela solidão do Sr. Samsa, este teria que aparentar acreditar que o objecto inanimado seria, na verdade, um ser vivo, um amigo real. Se a imagem consistisse no Sr. Samsa a apertar o urso nos seus braços, talvez esta impressão não surgisse, talvez o observador sentisse apenas que o Sr. Samsa utiliza o urso como objecto de conforto, como brinquedo. Abraçar um urso de peluche é uma interacção que pressupõe apenas a acção daquele que o abraça: ninguém espera que o peluche tenha uma atitude recíproca. Ele não tem a capacidade de o fazer porque é apenas um objecto. Mas quando jogamos xadrez com alguém, sabemos que as duas pessoas têm que movimentar as peças, que as duas têm que reflectir sobre a próxima jogada e que as duas têm de sentir a vontade de ganhar, ou pelo menos de jogar. Pode-se abraçar alguém sem se saber se esse abraço será

recíproco, mas não se pode jogar xadrez com alguém jogando na nossa vez e na da outra pessoa. Por este motivo, jogar xadrez com um urso de peluche é um sinal de loucura. Ele não pode jogar porque não pensa nem pode movimentar as peças. Poder-se-ia, no entanto, dizer que isto não é prova da loucura do Sr. Samsa, que ele apenas *finje*, que *imagina*, que o urso está vivo. É apenas uma brincadeira, tal como, quando somos crianças, brincamos e imaginamos que somos piratas, ou detectives, ou que os nossos brinquedos têm vidas próprias, mas não chegamos a acreditar realmente nisso. Mas o Sr. Samsa não é uma criança, é um adulto que se veste de fato e gravata. Quantos adultos vemos que joguem xadrez com os seus ursos de peluche? Não é, de todo, uma visão muito usual, e embora possamos aceitar que a imaginação não é incompatível com a idade adulta, teremos certamente os nossos preconceitos em relação à forma como ela é aplicada.

Porquê o xadrez? Em primeiro lugar, porque estava à procura de um cenário que pudesse ser interessante, e lembrei-me dos vários tabuleiros de xadrez em fila na Secção de Xadrez da Associação Académica de Coimbra. Em segundo, pelo simbolismo do xadrez. O xadrez é um jogo extremamente complexo, feito de regras, táticas e estratégias intrincadas. Aprender a jogar xadrez é um processo moroso. As mesmas coisas podem ser ditas das relações sociais. No xadrez aprendemos que o bispo se move na diagonal; na vida social aprendemos a dizer “bom dia”, “por favor” e “obrigado”. No xadrez aprendemos as condições da vitória e da derrota, na vida social conhecemos o sabor da aceitação e da rejeição. No xadrez aprendemos a iludir, a fazer o adversário pensar que estamos a preparar a jogar quando, na verdade, preparamos outra; aprendemos a lançar armadilhas; na vida social aprendemos a persuadir, a convencer, a mentir de forma convincente, a trair sem sermos apanhados. No xadrez aprendemos que existem excepções à regra, que apesar de, em condições normais, apenas ser possível mover uma peça por turno, existe uma excepção no roque; na vida social aprendemos que a lei é igual para todos...a não ser que tenhamos os amigos certos, ou consigamos comprar as pessoas certas. No xadrez aprendemos a evitar o xeque-mate; na vida social aprendemos a evitar aquele familiar ou conhecido indesejável. No xadrez aprendemos a sacrificar as nossas próprias peças, se isso nos colocar mais perto do xeque-mate; na vida social aprendemos que existem pessoas que são intermediárias entre nós e os nossos objectivos, e que as podemos manipular, usar e descartar para os atingir. Mas o

sacrifício também pode existir enquanto acto de amor. Na vida social aprendemos a amar.

Tirei duas fotografias. A excluída é a seguinte:



Imagem 27- Mr. Samsa likes hanging out with friends (Fotografia excluída nº5)

Excluí esta fotografia por duas razões. Em primeiro lugar, por causa da presença do jovem ao fundo da sala, na secretária. Considerei que era um elemento intrusivo, pelo que lhe pedi para sair. Em segundo, o urso está a fazer xeque-mate ao Sr. Samsa (derrotado no xadrez, derrotado na vida social), mas a disposição das peças faz com que tal não seja suficientemente claro. Assim, reduzi o número de peças, como se elas tivessem sido comidas. Talvez não seja ainda suficientemente claro na fotografia final, dada a pequena dimensão da fotografia e das peças, podendo não ser muito fácil identificá-las, mas acredito na capacidade de um observador mais atento e interessado de o conseguir fazer. Um ponto que me agrada na fotografia excluída em relação à final é a postura do Sr. Samsa. Mais curvado, parece mais interessado no jogo do que na segunda fotografia, na qual parece mais distante, mais indiferente. Ainda assim, decidi não repetir a fotografia, ajustando a postura, por me sentir pressionado pela necessidade dos responsáveis pela sala de a abrirem para o público.

Quanto ao enquadramento, optei por este ângulo por, em primeiro lugar, os responsáveis pela sala me terem pedido para não focar a parede que está atrás da câmara, por alguma razão. Em segundo, inicialmente experimentei colocar a câmara mais à direita, mais apontada directamente à parede onde está, na fotografia excluída, o jovem, de forma a que a linha dos tabuleiros de xadrez surgisse mais vertical, e não diagonal. Verifiquei, no entanto, que esse enquadramento não me agradou, pois apanhava o urso demasiado de perfil, e eu preferi apanhar uma área do seu rosto e corpo mais frontal, de forma a dar ao observador uma ideia mais clara da sua imagem.

Uma última nota para a necessidade de colocar almofadas debaixo do urso, sem as quais ficaria demasiado baixo para que o seu corpo aparecesse na fotografia, surgindo dessa forma apenas a cabeça.

f) *Mr. Samsa lost his ticket*



Imagem 28 – Mr. Samsa lost his ticket (Fotografia final)

Em Kafka, Gregor Samsa é caixeiro-viajante. Andar de comboio faz parte do seu trabalho. Tirar uma fotografia numa estação de comboios é, para mim, uma forma de unificar os dois universos, o meu e o de Kafka, ou pelo menos de os aproximar ou de referenciar o de Kafka através do meu. Não é para mim importante explicar para onde vai o Sr. Samsa, ou de onde ele vem. As razões pelas quais ele viaja são apenas remotamente importantes: que importa realmente se ele vai de férias ou se faz uma viagem de negócios (embora nos possamos inclinar para a segunda hipótese, tendo em conta a utilização da pasta)? Tudo aquilo que importa saber é que, seja qual for o seu destino, irá falhar em atingi-lo, por razões acidentais. Isto é, se assumirmos que a perda de um bilhete é acidental, o que o é, necessariamente. Como se pode perder algo intencionalmente? Tal não se chama perda, mas sim abandono. Mas tanto uma perda como um abandono não serão da responsabilidade daquele que perde ou abandona? Se abandona, fá-lo conscientemente. Se perde, fá-lo inconscientemente, mas a responsabilidade, ou a culpa, continua a ser sua. Deste ponto de vista, um acidente não é assim tão diferente de um não-acidente. Um acidente não é fruto do acaso, é consequência da incapacidade daquele que o sofre de se preparar convenientemente para o acaso. A perda do bilhete é, portanto, responsabilidade do Sr. Samsa.

Desamparado no meio da estação, encontra-se num limbo, impedido de prosseguir viagem, sem poder atribuir o seu azar a alguém que não a si próprio. Mas o combóio, e os restantes passageiros, não se coíbem de prosseguir sem ele. Ele fica para trás.

Uma referência que, desde o início da concepção do Sr. Samsa, esteve sempre presente no meu imaginário foi o Slender Man⁶⁸. Este personagem de terror, que começou por ser um meme da internet e que foi posteriormente adaptado para videojogos, tem como aparência uma figura humana, extremamente alta e esguia, sem rosto (apenas uma cabeça esbranquiçada, sem olhos, orelhas, boca ou nariz), vestindo fato e gravata e sendo detentor de poderes sobrenaturais, que utiliza para aterrorizar, perseguir, raptar ou assassinar as suas vítimas. Visualmente, esta foi a principal inspiração para o Sr. Samsa. Esta fotografia em particular foi inspirada nalgumas imagens do Slender Man⁶⁹, criadas por internautas. Nestas, ele surge em locais como parques infantis ou florestas, no fundo do cenário, obscurecido pelas sombras, sendo que os restantes figurantes parecem ignorar a sua presença. Senti que a atmosfera presente nestas imagens, onde o bizarro surge juntamente com o banal, onde a distância a luz e a escuridão é ténue, servia que nem uma luva a um personagem como o Sr. Samsa, da mesma forma que serviu ao Slender Man. É importante traçar aqui uma distinção: O Sr. Samsa não é um personagem de terror, mas é um personagem de horror, no sentido em que o objectivo da sua existência não é pregar sustos ou meter medo, mas sim causar repulsa. É um personagem inócuo, mas nojento. O Slender Man é um personagem de terror e de horror.

Optei pela estação de Coimbra-A porque considerei que seria mais interessante visualmente que a de Coimbra-B. Chegado à estação, procurei a melhor forma de tirar uma fotografia ao estilo das do Slender Man. Após um passeio pela estação, acabei por optar pelo enquadramento visto na fotografia, que capturava o comboio, a estação e os transeuntes, colocando o Sr. Samsa como um elemento bizarro e sombrio no meio do cenário. Experimentei em primeiro lugar uma orientação vertical da fotografia, como se pode ver em seguida.

⁶⁸ In https://en.wikipedia.org/wiki/Slender_Man

⁶⁹ Algumas destas imagens podem ser visualizadas nos seguintes sítios: http://creepypasta.wikia.com/wiki/The_Slender_Man ; <http://knowyourmeme.com/memes/slender-man>



Imagem 29 – Mr. Samsa lost his ticket (Fotografia excluída)

Considerarei que esta orientação não aproveitava bem o espaço fotográfico, preenchido pelo tecto e não tanto pelo comboio. Optei então pela orientação horizontal, que abrangia uma muito maior área do comboio. A orientação vertical, ligeiramente oblíqua, pareceu-me, no entanto, mais bizarra e arrepiante, como uma fotografia amadora tirada à pressa por um curioso, como as fotografias do Slender Man. Decidi, no entanto, optar pelo aspecto mais “manufacturado”, porque considerarei que os benefícios do outro enquadramento eram superiores.

Um aspecto da fotografia que não me satisfaz é a posição e postura do Sr. Samsa. Talvez me devesse ter posicionado mais à esquerda (à direita do observador) de forma a ficar mais no centro do passeio, mas não tenho a certeza disto. Por outro lado, a postura parece-me muito estática, um simples “posar para a fotografia”, e não captura o sentimento de desamparo encontrado na descrição. Apesar disto, sinto-me satisfeito com a estética geral da fotografia, escura ao mesmo tempo que contrasta com zonas de luminosidade, bem ao estilo daquilo que tinha imaginado, tendo como inspiração o Slender Man.

g) *One day, Mr. Samsa will wash away his guilt*



Imagem 30 – *One day, Mr. Samsa will wash away his guilt* (Fotografia final)

Da mesma forma que o episódio bíblico de Pôncio Pilatos descrito em Mateus 27 inspira o verso “*Innocence is a dirty word, but your hands, your hands are too clean*” em *Free*, também inspira esta fotografia. Referi já que não existe propriamente uma lógica subjacente à ordem pela qual estas fotografias são apresentadas, mas talvez faça todo o sentido que esta surja por último. É, por assim dizer, o desfecho deste conto ilustrado. Não se trata de mero arrependimento que tratamos aqui, mas de culpa. O Sr. Samsa é (ou sente-se como) o único culpado pela sua condição (logo, por tudo aquilo que foi revelado ao longo deste conjunto de fotografias). O Sr. Samsa encontra-se numa praia, enfrentado o mar, sugerindo que não será suficiente lavar apenas as mãos para apagar a sua culpa. Talvez seja mesmo necessário ser totalmente consumido pelo oceano.

Tecnicamente, a fotografia revelou-se praticamente irrepreensível, tendo para isso contribuído ter sido tirada em condições de luz ideais. Todos os seus elementos são perfeitamente inteligíveis.

Tirei mais duas fotografias nesta sessão:



Imagem 31 – One day, Mr. Samsa will wash away his guilt (Fotografia excluída nº1)

Esta fotografia foi imediatamente excluída porque o meu cabelo soltou-se de dentro da máscara e ficou claramente visível. No entanto, também não me agradou a orientação vertical, e considerei que existiriam enquadramentos mais interessantes. Este parecia demasiado desinspirado, descuidado e amador.

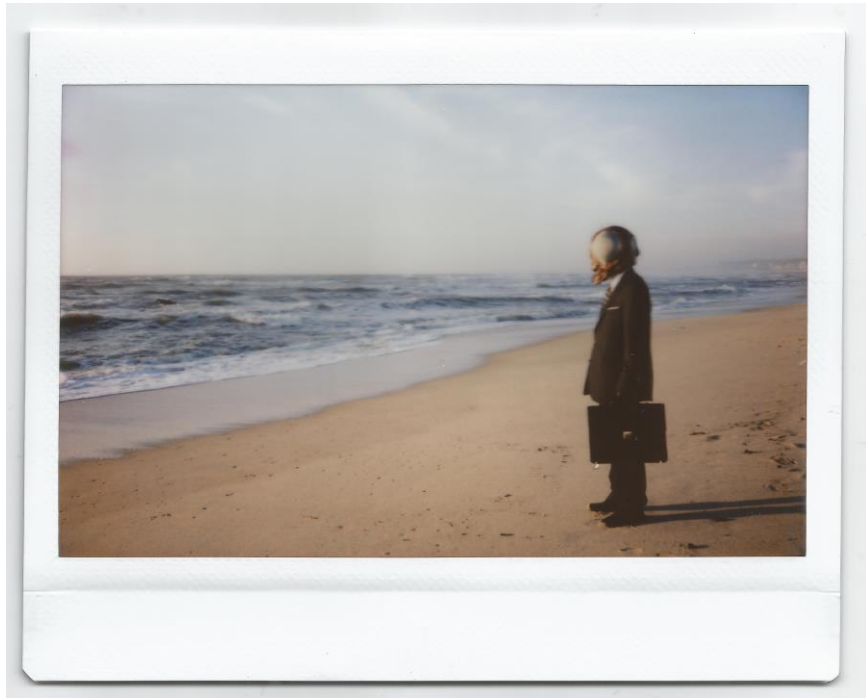


Imagem 32 – One day, Mr. Samsa will wash away his guilt (Fotografia excluída nº2)

Esta fotografia foi tirada após aquela que se tornou a escolhida. Tirei-a só para me certificar se seria possível tirar uma fotografia melhor, mas concluí que a outra era superior, tanto pela posição corporal do Sr. Samsa como pelo maior afastamento da câmara, evidenciando o isolamento do personagem e a sua pequenez em relação ao mundo que o rodeia, mundo esse despido de quaisquer elementos civilizacionais. É, muito claramente, um pária. Essa maior distância também é responsável, creio eu, por uma certa estranheza, um certo surrealismo. Na minha mente, criei uma associação entre esta fotografia e a pintura de surrealistas como René Magritte que, justificada ou não, me agradou.

REFLEXÃO FINAL

Existem considerações a tomar tanto da contextualização feita na primeira parte como da exposição do processo criativo correspondente à segunda parte. Quanto à primeira, é importante reter que, embora tenhamos abordado algumas noções gerais da demo e do seu papel na indústria da música, não o fizemos de forma profunda. Existe, certamente, muito mais a dizer sobre a demo. Por um lado, sendo este um trabalho cuja componente prática assume um papel de maior importância, não me pareceu que fosse pertinente uma contextualização mais profunda. Dito isto, não deixei de procurar e consultar a bibliografia existente sobre a demo. Devo dizer que não é muito abundante, existindo poucas obras académicas que incidam sobre a indústria da música em Portugal, sem se encontrar nenhuma que abordasse a demo especificamente. Apesar disto, creio que qualquer músico que pretenda produzir um primeiro trabalho promocional encontra aqui as linhas de orientação necessárias para o fazer, bem como referências bibliográficas úteis. O facto de a questão mais importante de todas, a da relevância actual da demo, apenas ter ficado parcialmente respondida é uma lacuna que me insatisfaz. É uma questão que merece aprofundamento, que só é possível com nova bibliografia e uma experiência prática mais extensa. Penso também que a abordagem sobre o (meu) processo criativo deveria ter sido ainda mais pormenorizada. Existiria certamente muito mais a dizer sobre os bastidores da criação. Não o fiz por dois motivos: em primeiro lugar, por restrições de espaço. Este é já um trabalho que ultrapassa o número de páginas proposto pela Faculdade, e torná-lo mais completo significaria distanciar-me ainda mais desse número. Em segundo, de uma forma geral, procurei registar aquilo que considerei ser mais pertinente. Mas existiria certamente mais para contar, se tivesse anotado de forma sistemática (e não recorrido quase totalmente à memória) cada motivo que me terá levado a tomar uma ou outra decisão artística, cada factor condicionante do resultado final, cada expectativa excedida ou inalcançada. Seria necessário fazê-lo? Levaria isso a uma compreensão mais completa do processo criativo? Não o sei dizer. Não o poderia avaliar, penso que apenas um leitor emocionalmente distante deste processo (do meu, não do seu) o poderá fazer. Por esta razão, tentei aqui descrever tanto quanto possível, e não apenas aquilo que me pareceu mais relevante. Creio, porém, que por mais pormenorizado que um relatório sobre o

processo criativo possa ser, nunca poderá substituir o acto de criar. Sentiria, aliás, que todo este trabalho teria sido em vão se não o sublinhasse.

Quanto à componente prática deste trabalho, concluo o seguinte: qualquer obra de arte resulta de um confronto entre o idealismo artístico e o pragmatismo. Foram vários os factores que impediram esta demo de assumir (aquela que eu considero ser) uma qualidade superior: questões técnicas, questões de prazos, etc.. Quanto à música, procurei, até ao momento de entrega deste trabalho, gravar novos *takes* vocais, encontrar arranjos de guitarra diferentes para *Free* e melhorar a mistura das gravações. Considerei, a certo ponto, que a única forma de seguir em frente seria aceitando o que produzi, um resultado com o qual não estou completamente satisfeito. De outra forma, corria o risco de me fechar num ciclo interminável, nunca concluindo o meu trabalho por considerar que, enquanto existir mais uma melhoria a fazer, a obra não deve ser apresentada. Uma citação habitualmente atribuída a Leonardo da Vinci é que “uma obra de arte nunca é acabada, mas sim abandonada”. Após este trabalho, esta afirmação parece-me convincente. No entanto, penso que se levanta um problema: quando é que refinar uma obra de arte deixa de ser uma parte normal da sua criação, algo perfeitamente desejável, e passa a ser um exercício fútil? E, se por um lado podemos ter a certeza que este é um exercício que não pode encontrar conclusão, significará isso que devemos abdicar de prezar pela excelência? Pode ser perigoso ambicionar a perfeição da obra, impossível de alcançar (se não mesmo indesejável. Será a perfeição artisticamente interessante?), mas será igualmente perigoso substituir essa ambição pela indiferença, que só pode culminar no desleixo. Creio que uma atitude inteligente por parte de qualquer artista em relação ao processo de criação terá em conta estes riscos diametralmente opostos, e encontrará o caminho a seguir nalgum ponto intermédio.

Não deixo, porém, de tirar as minhas ilações sobre aquilo que poderá ser melhorado numa eventual regravação destas canções. A técnica (a forma como toco e canto) poderá e deverá ser aprimorada. Quanto aos arranjos de *Free*, gostaria de os repensar, encontrando novos padrões de guitarra e de baixo de forma a originar harmonias mais complexas. Quanto à estrutura de ambas as canções, sinto-me satisfeito, embora esteja a ponderar encurtar ligeiramente o final de *Beautiful Blue*, retirando-lhe um ou dois compassos. Procurarei também gravá-las num estúdio e recorrer aos

serviços de um profissional para fazer a gravação, mistura e a masterização, bem como aos de um baterista.

Em relação às fotografias, sinto que precisarei de fazer uma reflexão mais profunda sobre o seu papel na minha criação musical, se o Sr. Samsa é um personagem cuja pele pretendo vestir ao longo da minha carreira, ou se corresponde apenas a uma fase. Inclino-me para esta segunda hipótese. Penso que o Sr. Samsa é um produto da minha criação musical (talvez seja mais correcto dizer que ele é o produto de uma necessidade musical, ou uma necessidade de fazer música, e não tanto uma representação visual da música) e não o contrário. Sendo que essa criação musical corresponde a uma fase (pessoal e artística), é natural que o personagem deixe progressivamente de fazer sentido. A nível de execução, embora me agrade a ideia da fotografia instantânea, é certo que esta apresenta algumas lacunas técnicas, nomeadamente em relação à luminosidade e ao contraste das fotografias, pelo que esta será uma prática a reconsiderar. A execução de algumas fotografias (a nível de enquadramentos, de composição do cenário, de performance do actor, etc.) também poderá ser melhorada, embora conceptualmente todas me agradem. Estou, pelo menos, completamente satisfeito com uma delas (*One day, Mr. Samsa will wash away his guilt*).

O próximo passo será compor mais música, apresentá-la ao vivo e seleccionar a que poderá fazer mais sentido num primeiro registo discográfico comercial, tendo como ponto de referência, em termos estéticos, a demo que aqui apresento. Tenho em conta, porém, que o facto de ser uma referência não significa que seja uma obrigatoriedade. Aprendi já a precaver-me contra o apego excessivo a uma ideia, e penso ser preferível ceder à imprevisibilidade da descoberta do que à segurança da mesmice. Não será este, aliás, o significado de criatividade?

BIBLIOGRAFIA

Livros

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Temas e Debates, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia – Portugal, Lisboa, 2005

BEECHING, Angela Myles; *Beyond Talent: Creating a Successful Career in Music*, Oxford University Press, Nova Iorque, 2005

BOÉTIE, La; *Discurso Sobre a Servidão Voluntária*, terceira edição, Antígona, Lisboa, 2016

BRAHENY, John; *The Craft and Business of Songwriting*, segunda edição, Writer's Digest Books, Ohio, 2002

KAFKA, Franz; *A Metamorfose*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2016

KAFKA, Franz; *O Processo*, Livros do Brasil, Porto, 2015

PASSMAN, Donald S.; *All You Need to Know About the Music Business*, oitava edição, Penguin Books, Londres, 2014

RIORDAN, James; *Making it in the New Music Business*, primeira edição, Writer's Digest Books, Ohio, 1988

Blogs e artigos online

Anónimo, *BLITZ 31º aniversário: Recorde as capas da revista BLITZ desde o nº 1*, Blitz, 2015, in <http://blitz.sapo.pt/principal/update/blitz-31-aniversario-recorde-as-capas-da-revista-blitz-desde-o-n-1=f56265> [consult. Setembro 2017]

Anónimo, *Butterfly Life Cycle*, The Academy of Natural Sciences of Drexel University, in <http://www.anasp.org/explore/online-exhibits/butterflies/lifecycle/> [consult. Setembro 2017]

Anónimo, *Dear Record Label: How Many Songs Should I Include on My Demo?*, Guitar World, 2011, in <http://www.guitarworld.com/dear-record-label-how-many-songs-should-i-include-my-demo> [consult. Setembro 2017]

Anónimo, *How does A&R work in the internet era?*, FATdrop, 2011, in <http://blog.fatdrop.co.uk/how-does-a-and-r-work-in-the-internet-era/> [consult. Setembro 2017]

Anónimo, *14 Must-Hear Early Demos of Classic Songs*, Tone Deaf, 2015, in <http://tonedeaf.com.au/14-must-hear-early-demos-classic-songs/> [consult. Setembro 2017]

Anónimo, *The Slender Man*, Creepypasta Wiki, in http://creepypasta.wikia.com/wiki/The_Slender_Man [consult. Setembro 2017]

BEAUMONT, Mark; *14 Shoddy Early Demos of Classic Songs*, New Musical Express (NME), 2012, in <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/16-shoddy-early-demos-of-classic-songs-4165> [consult. Setembro 2017]

BISHOP, C.D.; EREZYILMAZ, D.F.; FLATT, T.; GEORGIU, C.D.; HADFIELD, M.G.; HEYLAND, A.; HODIN, J.; JACOBS, M.W.; MASLAKOVA, S.A.; PIRES, A.; REITZEL, A.M.; SANTAGATA, S.; TANAKA, K.; YOUSON, J.H.; *What is metamorphosis?*, The Society for Integrative and Comparative Biology, Oxford Academic, 2006, in <https://academic.oup.com/icb/article/46/6/655/702188/What-is-metamorphosis> [consult. Setembro 2017]

DAVIS, Kathy; LETKEMANN, Jessica; REYNOLDS, John; *The “Momma-Son” Tape – Pearl Jam Music is Born*, Two Feet Thick – Pearl Jam for the impassioned fan, 2010, in <http://www.twofeetthick.com/2010/09/13/the-momma-son-tape-pearl-jam-music-is-born/> [consult. Setembro 2017]

IKE, Joy; *Is Sending a Demo a Waste of Time?*, Grassrootsy, 2012, in <http://www.grassrootsy.com/2012/09/26/is-sending-a-demo-a-waste-of-time/> [consult. Setembro 2017]

MCDONALD, Heather; *What is an Electronic Press Kit (EPK)?*, The Balance, 2017, in <https://www.thebalance.com/what-is-an-electronic-press-kit-epk-2460365> [consult. Setembro 2017]

MCDONALD, Heather; *The Basics of Press Kits for Musicians*, The Balance, 2017, in <https://www.thebalance.com/music-press-kit-purpose-2460611> [consult. Setembro 2017]

OBIAS, Rudie; *Early Demo Versions of 11 Hit Songs*, Mental Floss, 2016, in <http://mentalfloss.com/article/80031/early-demo-versions-11-hit-songs> [consult. Setembro 2017]

PINEAU, Mike; *The New Demo Tape*, Hypebot, 2010, in <http://www.hypebot.com/hypebot/2010/08/the-new-demo-tape.html> [consult. Setembro 2017]

POWELL, Khaydean; *What is comping? The audio editing technique all engineers should know*, SoundEngineers.com, 2015, in <http://www.4soundengineers.com/what-is-comping-the-audio-editing-technique-all-engineers-should-know/> [consult. Setembro 2017]

REED, Randi; *Q&A: What “Unsolicited Material” Really Means, And How to Get Your Unsolicited Demo Solicited*, MusicBizAdvice.com, 2010, in <http://musicbizadvice.com/advice/qa/qa-what-unsolicited-material-really-means-and-how-to-get-your-unsolicited-demo-solicited/> [consult. Setembro 2017]

SIMMONS, Julie; *How to Land a Record Deal According to Sub Pop, Merge, Bloodshot and other Record Execs*, Reverb, 2016, in <https://reverb.com/news/how-to->

[land-a-record-deal-according-to-sub-pop-merge-bloodshot-and-other-record-execs](#)

[consult. Setembro 2017]

SMITH, Sarah; *14 Demos of Famous Songs You Need to Hear Right Now*, FasterLouder, 2014, in <http://fasterlouder.junkee.com/14-demos-of-famous-songs-you-need-to-hear-right-now/836815> [consult. Setembro 2017]

SONTAG, Thomas; *Dos and Don'ts of Demo Submission: How to get your record signed*, Landr, 2014, in <https://blog.landr.com/dos-and-donts-of-demo-submission-how-to-get-your/> [consult. Setembro 2017]

TAM, Simon; *Unsolicited Music Demos: How to Get in the Door of a Record Label*, Last Stop Booking, 2012, in <https://laststopbooking.com/2012/11/29/unsolicited-music-demos-how-to-get-in-the-door-of-a-record-label/> [consult. Setembro 2017]

TOMBERRY; *Slender Man*, Know Your Meme, 2010. in <http://knowyourmeme.com/memes/slender-man> [consult. Setembro 2017]

Foruns online

How many songs in a Demo, UltimateGuitar.com, 2006, in <https://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=462670> [consult. Setembro 2017]

How many songs to put on a demo?, Pearl Drummers Forum, 2007, in <http://www.pearldrumsforum.com/showthread.php?169879-How-many-songs-to-put-on-a-demo> [consult. Setembro 2017]

How many songs on a demo?, FutureProducers.com, 2008, in <http://www.futureproducers.com/forums/music-discussions-by-genres/electronica-and-other-genres/how-many-songs-demo-262228/> [consult. Setembro 2017]

How many songs in a demo?, UltimateGuitar.com, 2009, in <https://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=1250748> [consult. Setembro 2017]

How many songs might one put on a demo cd?, Reddit, 2011, in https://www.reddit.com/r/WeAreTheMusicMakers/comments/g9jrq/how_many_songs_might_one_put_on_a_demo_cd/ [consult. Setembro 2017]

Páginas da Wikipédia

Blackbird (Beatles song), in [https://en.wikipedia.org/wiki/Blackbird_\(Beatles_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blackbird_(Beatles_song)) [consult. Setembro 2017]

Digital audio workstation, in https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation [consult. Setembro 2017]

Gain (electronics), in [https://en.wikipedia.org/wiki/Gain_\(electronics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gain_(electronics)) [consult. Setembro 2017]

Instant camera, in https://en.wikipedia.org/wiki/Instant_camera [consult. Setembro 2017]

I Will Survive, in https://en.wikipedia.org/wiki/I_Will_Survive [consult. Setembro 2017]

Slender Man, in https://en.wikipedia.org/wiki/Slender_Man [consult. Setembro 2017]

Outras páginas online

DEMO by Hinds, Bandcamp, 2014, in <https://hinds.bandcamp.com/album/demo-2> [consult. Setembro 2017]