

UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
INSTITUTO DE ARTES

BRUNO VETZCOSKI RAMOS

VEHTZ e o processo criativo de RASGA:

a voz, o corpo e a performance

São Paulo

2022

BRUNO VETZCOSKI RAMOS

VEHTZ e o processo criativo de RASGA:
a voz, o corpo e a performance

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

Co-orientadora: M.a Daniela Souto

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

R175v	<p>Ramos, Bruno Vetzcoski, 1991- Veltz e o processo criativo de Rasga : a voz, o corpo e a performance / Bruno Vetzcoski Ramos. - São Paulo, 2022. 79 f. : il. color. + anexos</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado Coorientadora: M.a Daniela Souto Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Atores - Narrativas pessoais. 3. Canções. 4. Composição (Música). 5. Performance (Arte). I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 701.15</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666



Ata do Exame do Trabalho de Conclusão de Curso: Licenciatura em Arte-Teatro

Em 11 de março de 2022, a partir das 14h, a defesa do TCC foi apresentada de forma virtual, conforme e Portaria nº 122 de 28/03/2020. A Banca Examinadora constituída pelos(as) professores(as): Ma. Thaís Caroline Póvoa, Ma. Daniela Souto (coorientadora) e Prof. Dr. Vinicius Torres Machado, na qualidade de orientador(a) do(a) estudante **Bruno Vetzcoski Ramos** avaliaram o Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado **"VEHTZ e o processo criativo de RASGA: a voz, o corpo e a performance"** referente à disciplina Orientação de Projetos.

Seguindo as normas estabelecidas pelo Curso de Licenciatura em Arte-Teatro para o Trabalho de Conclusão de Curso, foi apresentado o resultado da pesquisa sob a forma de trabalho expressivo e/ou arguição. As considerações emitidas por cada examinador são:

Examinador	Resultado
Prof. Dr. Vinicius Torres Machado	10 (dez)
Ma. Daniela Souto	10 (dez)
Ma. Thaís Caroline Póvoa	10 (dez)

O estudante teve, portanto, seu Trabalho de Conclusão de Curso **APROVADO** e a disciplina "TCC – Trabalho de Conclusão de Curso" atingiu a **média** 10 (dez).

*O(a) aluno(a) deverá autoarquivar seu **trabalho** no Repositório Institucional Unesp no prazo máximo de 30 dias a contar da data da defesa, juntamente com o termo de **Autorização de arquivamento da versão final do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)**, assinado por seu orientador, em atendimento ao Of. Circular nº 14/2021.

<https://www.ia.unesp.br/#!/ensino/graduacao/cursos/artes-teatro/tcc/>

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

Ma. Daniela Souto

Ma. Thaís Caroline Póvoa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Luciana, por me ensinar a seguir o coração.

Ao meu pai, Carlos, por me ensinar a persistência.

A meus irmãos e minha irmã, Brayan, Nathan e Nathalia que, coletivamente, me ensinam a importância da parceria.

A todos os outros membros da minha família, mas em especial aos meus avós Vera e Uilson (in memoriam), por me incentivarem em cada passo dado em direção ao que hoje me nutre, e que nutriu este trabalho.

Tenho cada um de vocês comigo, todos os dias.

Agradeço meus orientadores Vinicius e Daniela por seu empenho e entusiasmo e também os artistas e colaboradores que me ajudaram a trazer esse universo aqui apresentado à vida, seja em forma de som, imagem ou conversa.

Agradeço ao meu amor, que pacientemente me escuta falar de música todos os dias e aos amigos e colegas que me incentivam a continuar nesse caminho.

Continuarei.

RESUMO

Este trabalho explora o processo criativo do álbum musical intitulado *Rasga*, desenvolvido pelo autor desta monografia sob o pseudônimo VEHTZ. Sendo um trabalho teórico-prático, este projeto aborda questões relacionadas à criação das canções como obras separadas e também como partes do álbum que, por sua vez, carrega uma narrativa específica e mais abrangente, descrita como o encontro do autor com sua persona artística (o pseudônimo). O aprofundamento desse processo acontece no desenrolar das canções que, uma a uma, são analisadas por meio da abordagem de suas inspirações, influências sonoras, trabalhos vocais, pesquisas de movimentos corporais e estudos relacionados à arte da *performance*, que envolve a posterior realização de obras audiovisuais e um concerto.

Palavras-chave: Música; Performance; Persona; Álbum musical; Videoclipe.

ABSTRACT

This work explores the creative process of the recording album *Rasga*, developed by the author of this monography under the pseudonym VEHTZ. As a practical-theoretical work, this project addresses issues related to the creation process of the songs as separate works and also as parts of the album as a whole, which carries a more specific and broader narrative, described as the author's encounter with his artistic persona (the pseudonym). The deepening of this process takes place in the course of the songs that, one by one, are analyzed through the approach of their inspirations, influences, vocal work, body movements research and studies related to performance art, which involves the subsequent realization of audiovisual works and a concert.

Keywords: Music; Performance; Persona; Musical album; Music video.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Kali Uchis em <i>Sin Miedo: La Experiencia</i>	16
Figura 2 - <i>Sacerdotisa de Delfos</i> (1891), de John Collier. Óleo sobre tela.	25
Figura 3: <i>Cegos</i> (2015), performance do Desvio Coletivo	30
Figura 4: Esboço do figurino de abertura	31
Figura 5: Solange no videoclipe de <i>Things I Imagined / Down with the Clique</i> (2019)	37
Figura 6: Kayako Saeki, personagem de <i>O Grito</i> (2004)	44
Figura 7 - Cena do trailer de <i>A Tragédia de Macbeth</i> (2021), de Joel Coen	46
Figura 8 - Gal Costa na capa de <i>Profana</i> (1984)	58
Figura 9 - As garras de VEHTZ	61
Figura 10 - Beyoncé no videoclipe de <i>Rocket</i> (2013)	62
Figura 11 - Céu no videoclipe de <i>Perfume do Invisível</i> (2016)	63
Figura 12 - Lady Gaga no videoclipe de <i>G.U.Y.</i> (2013)	67
Figura 13 - <i>O Sonho</i> (1910), de Henri Rousseau. Óleo sobre tela.	70
Figura 14 - Erykah Badu no <i>Savage X Fenty Show Vol. 3</i> (2021)	72
Figura 15 - Erykah Badu em frente ao seu altar (2018)	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
O projeto musical: Rasga	13
A relação com a performance	16
O processo criativo: faixa-a-faixa	20
1. DESPERTAR / PITONISA	20
1.1 A narrativa	20
1.2 O processo de composição	21
1.3 A experimentação dos movimentos	23
1.4 A experimentação da voz	26
1.5 A elaboração das performances	29
2. TUDO MENOS SANTO	32
2.1 A narrativa	32
2.2 O processo de composição	34
2.3 A experimentação dos movimentos	35
2.4 A experimentação da voz	36
2.5 A elaboração das performances	36
3. CHOQUE	40
3.1 A narrativa	40
3.2 O processo de composição	41
3.3 A experimentação dos movimentos	41
3.4 A experimentação da voz	43
3.5 A elaboração das performances	45
4. CANÍCULA (INTERLÚDIO) + QUENTE	47
4.1 A narrativa	47
4.2 O processo de composição	48
4.3 A experimentação dos movimentos	49
4.4 A experimentação da voz	50
4.5 A elaboração das performances	52

5. QUERO PAIXÃO	53
5.1 A narrativa	54
5.2 O processo de composição	54
5.3 A experimentação dos movimentos	56
5.4 A experimentação da voz	57
5.5 A elaboração das performances	57
6. QUE DELÍRIO	59
6.1 A narrativa	59
6.2 O processo de composição	59
6.3 A experimentação dos movimentos	60
6.4 A experimentação da voz	61
6.5 A elaboração das performances	62
7. DAMA-DA-NOITE	63
7.1 A narrativa	63
7.2 O processo de composição	64
7.3 A experimentação dos movimentos	65
7.4 A experimentação da voz	66
7.5 A elaboração das performances	66
8. CUIDA DA PALAVRA	68
8.1 A narrativa	68
8.2 O processo de composição	69
8.3 A experimentação dos movimentos	71
8.4 A experimentação da voz	73
8.5 A elaboração das performances	74
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	78

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho teórico-prático que descreve a realização de um projeto artístico, o álbum musical *Rasga* e seus possíveis desdobramentos enquanto produto audiovisual. Este processo envolveu estudos da voz, do corpo e da arte da *performance*, mais especificamente sua ligação com o universo da música, resultando em idealizações de ações performáticas para o palco e para registros em diferentes formatos de vídeo: videoclipes e *live-performances*. Para fins de esclarecimento sobre a diferença entre ambos, o primeiro se caracteriza como um curta-metragem audiovisual que contém uma narrativa diretamente ligada à letra da música. Já o segundo, é a gravação (com a possibilidade de edição posterior) de uma apresentação ao vivo, contendo elementos de um show, como microfone em mãos, luz e figurino.

Através do detalhamento do processo de criação das músicas presentes no álbum, propõe-se desenrolar a escrita deste trabalho sobre cada faixa que o compõe permeando dois sentidos: o desvendamento de VEHTZ, minha *persona* de palco, e sua trajetória enquanto personagem na narrativa proposta pelas músicas que compõem o álbum; e o processo criativo para o desenvolvimento da performatividade em palco e em vídeo.

Durante esse processo, busquei compartilhar as possibilidades que encontrei para entender a utilização da voz e do corpo como instrumentos performáticos. Em relação à expressão corporal, busquei apoio na técnica Klauss Vianna, não evitando outras possibilidades de exploração dos movimentos do corpo como, por exemplo, o estudo de danças específicas como o Vogue e o Pole Dance, tendo como disparadores as próprias músicas do projeto. Num segundo momento, após uma melhor compreensão dos caminhos do movimento, observei as necessidades vocais exigidas pelas músicas, agora intensificadas pelas expressões corporais. E por fim, deu-se um estudo das possibilidades do projeto enquanto *performance*, majoritariamente apoiadas na visão dessa linguagem a partir da obra de Renato Cohen. Em suma, o caminho que decidi percorrer foi o da criação contínua envolvendo campos artísticos diferentes, a fim de criar um álbum conceitual e coeso que também possibilitasse o desenvolvimento de minha *persona* artística.

Outros fatores que me ajudaram a desvendar melhor minha *persona* e também a me entregar para os processos de criação do álbum foram algumas aulas específicas da graduação, como as com foco no trabalho corporal, das professoras Dr^{as} Carolina Romano e Lilian Vilela, bem como as aulas sobre *performance* da professora Dr^a. Lucia Romano e a aula sobre máscara neutra do professor Dr. Wagner Cintra (o impacto dessa última é descrito

no tópico 1.3). Esses conteúdos me ajudaram a perceber melhor meu corpo e como eu gostaria de usá-lo para a expressividade. Entretanto, duas aulas me afetaram com mais intensidade, principalmente por acontecerem num momento em que a minha percepção sobre VEHTZ se aguçava. A primeira, foi ministrada pelo prof. Dr. Vinicius Torres Machado, e consistiu na criação de cenas a partir de quadros do pintor estadunidense Edward Hopper, trabalhando os conceitos de happening e performance, tendo como fechamento, uma apresentação do trabalho, batizado de *Experimento Hopper*, ao público da UNESP. A segunda aula, ministrada pela professora Lilian, abordava o brincar na infância e a sua importância para o desenvolvimento e impacto na vida social adulta. Dentre exercícios e conversas, assistimos o documentário *Tarja Branca* (2014), do diretor Cacau Rhoden, e isso acendeu em mim a necessidade de aprofundar ainda mais a importância da arte na minha vida, identificando a música, principalmente, como a atividade que me coloca em contato com aquele "menino arteiro".

Durante a construção deste projeto, eu refleti sobre o meu desenvolvimento pessoal e busquei, por meio das composições, estabelecer um tipo de conversa com o ouvinte, provocando-os a embarcar comigo em tais reflexões.

O álbum começou a ser pensado em 2018, mas só ganhou vida em meio à pandemia da Covid-19, momento esse em que, muitas vezes, todos nós, dentre muitas outras dificuldades sociais, nos vimos impulsionados a olhar para nossas questões pessoais. O entendimento de quem somos e a bagagem emocional que nosso corpo carrega, e o que essa bagagem representa no momento presente, ganharam outro peso a partir de então. As canções criadas para o projeto refletem e buscam compreender o quanto essas emoções afetam nossa própria existência e como reverberam em situações do cotidiano, afetando a nós mesmos e as pessoas ao nosso redor.

Entendendo os processos de escrita e criação das canções como um, e o processo de *performance* dessas mesmas canções como outro, apesar de estarem inseridas em uma mesma proposta final, compreendeu-se a necessidade de aprofundamento em cada uma dessas partes para que o projeto como um todo tivesse uma base mais sólida. Assim, trabalhar as músicas separadamente, respeitando o universo criativo de cada uma e buscando referências bibliográficas concisas, se mostrou extremamente necessário. Visto que cada música aborda uma questão diferente ao mesmo tempo que representa camadas de um único processo, foi importante entender como funcionam tais potências individuais, e como elas se conectam uma à outra, criando uma narrativa sólida e resultando num produto conceitual em sonoridade e estética.

É importante ressaltar que minhas fontes acadêmicas aqui apresentadas conversam com meus pensamentos, mas é o universo musical e artístico, do qual me nutro a vida toda, que me guia durante meus processos criativos, me guiando inclusive neste trabalho. As músicas que escuto, os vídeos que assisto, os artistas que admiro, todas essas são fontes das quais bebo diariamente e que aqui se mostraram importantíssimas para o meu desenvolvimento enquanto artista.

Deixo aqui também registrado que, como proposta de aprofundamento no projeto, criei um podcast, o *Rasga o Verso*, onde, a cada episódio, eu convidei diferentes psicólogas e psicólogos para conversarmos sobre meus processos criativos por trás de cada uma das músicas do álbum, partindo das letras das músicas e do desenvolvimento de minha persona artística.

Para a melhor compreensão, compartilho uma breve introdução sobre quem é VEHTZ e o que é o projeto que o investiga.

O PROJETO MUSICAL: RASGA

Eu sou Bruno Vetzcoski e VEHTZ é a minha persona de palco. É a manifestação do meu espírito criativo que, aqui neste projeto, pode ser visto como uma personagem. E é esse espírito criativo/essa *persona* artística que me permite trabalhar com questões que eu, o Bruno do dia-a-dia, sempre observei com grande dificuldade no cotidiano a partir de minha vivência enquanto homem gay de origem periférica.

A autoconfiança, a sexualidade, a feminilidade, a auto-apreciação e a compreensão de minhas origens são temas que circulam nas discussões propostas pelas obras musicais. Essa persona artística é parte de minha essência que carrego como sendo o Bruno livre, criativo, potente e sem amarras que, devido às demandas sociais cotidianas, dificilmente se manifestava, no sentido de criar algo artístico e representativo que pudesse ser bem trabalhado. É VEHTZ quem, por meio da arte, rasga minha camada mais superficial e cotidiana afim de trazer à tona o que existe no meu mais profundo ser. VEHTZ é uma persona, é minha máscara performática, mas uma máscara que não me esconde – pelo contrário, evidencia outras possibilidades de mim.

Em sua obra, *Performance como Linguagem*, Renato Cohen discorre sobre as máscaras performáticas, usando *Coyote: I Like America and America Likes Me*, performance de Joseph Beuys, como referência:

Na performance existe uma ambigüidade entre a figura do artista performer e de uma personagem que ele represente. Na performance de Joseph Beuys quem está lá é o próprio artista e não alguma personagem. É importante distinguir, no entanto, que à medida que Beuys metaforicamente está representando (simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um "Beuys ritual" e não o "Beuys do dia-a-dia".

Para se compreender melhor esta questão, é interessante ter como referência a Teoria de Papéis. Os papéis que estão presentes não ficam apenas a nível da dicotomia ator-personagem. O que existe é uma multifragmentação, isto é, existem vários níveis de "máscaras". O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, como demonstramos no capítulo seguinte, mas este "fazer a si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context*. (COHEN, Renato. 2011, p. 58)

Como todo este presente trabalho começou a ser desenvolvido tendo como base outro trabalho que ainda não estava totalmente finalizado – o álbum *Rasga*, senti a necessidade de entender melhor de onde cada canção surgia e em quais circunstâncias esse processo criativo se dava. A partir daí, quis entender como essas obras se manifestavam em meu corpo, que se propõe a externalizá-las por meio do canto e da performance, aprofundando assim minha compreensão de quem é o VEHTZ, ou o *Bruno-ritual*.

É importante ressaltar que durante a escrita deste trabalho, busquei me distanciar enquanto idealizador do projeto e decidi aqui me referir às duas personagens da narrativa, que têm origem em mim, da seguinte maneira: o *Bruno-ritual* é VEHTZ, aqui representando um guia espiritual, um oráculo; e o BRUNO (em letras maiúsculas) é o *Bruno do dia-a-dia*, o mortal em busca do autoconhecimento, o consulente para o oráculo e também, se visto a partir de um olhar mais amplo, em referência à todas as pessoas que entrarão em contato com o material, o ouvinte. Essa preocupação com o distanciamento me é importante, pois o objetivo deste trabalho não é apenas falar de minhas próprias experiências, mas também, convidar quem se identifique com elas a refletir.

Enquanto identidade sonora, as faixas do projeto a ser discutido neste trabalho se diferem nas influências e estruturas que variam do House ao Reggaeton, passando pelo Trip Hop e Forró, e bem como tal característica, o conteúdo de cada letra também é variado. Essa diversidade aconteceu naturalmente, e a encaro como mais um reflexo dessa viagem interna que não me prendeu a amarras criativas ou mercadológicas. As músicas simplesmente nasciam respeitando as emoções do momento, e assim, sua estrutura era moldada. Como exemplo, a faixa *Choque* nasceu de um momento pessoal tenso, de explosão de emoções.

Momento esse que se converteu em palavras cantadas que, naturalmente, foram traduzidas em som através do Rock, gênero musical que, ao meu ver, se alinha bem com as emoções mais tensas.

Acompanhando a sonoridade eclética, os temas abordados em cada faixa seguem lado a lado com as instrumentais, representando essas diferentes fases e camadas de minha vida que precisaram ser rasgadas, mas mesmo com essa multiplicidade, é possível traçar uma narrativa que conecta uma música à outra, do começo ao fim: as camadas exploradas de BRUNO após o seu encontro com VEHTZ, que se dá na primeira faixa do álbum.

E entendendo cada canção como uma cena dessa narrativa, senti a necessidade de explorar a persona que percorre essas músicas e como ela se manifesta nessas diferentes camadas que o título do álbum propõe rasgar. Como é a voz que surge para somar ao som que provocou o corpo a encontrar essa voz? Em quais aspectos da música eu me baseio na hora de encontrar a melhor maneira para expressar, por meio do corpo e da voz, o que é preciso expressar? E, conseqüentemente, como será a performance dessas canções quando prontas?

Simplificando, o processo todo pode ser ordenado da seguinte maneira:

- I. Práticas corporais usando as letras e instrumentais das músicas criadas como estímulos;
- II. Práticas vocais a partir dos estímulos do corpo;
- III. Desenvolvimento de ideias performáticas relacionadas às músicas (para *shows* ao vivo, *live performances* e videoclipes).

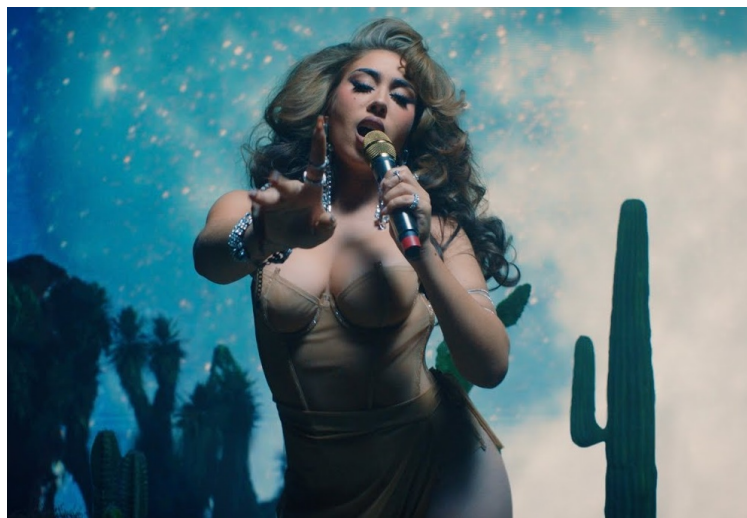
Com o objetivo de esclarecer melhor os termos usados, tomo esse parágrafo para explicar que as *live performances* aqui almejadas constituem de apresentações como em um show de música, diferenciando-se porém por serem pré gravadas e editadas, sem a presença de público, mas com cenário, iluminação e tratamento visual posterior. Como exemplo, na Figura 1, vemos uma reprodução do trabalho da cantora e compositora colombiana-americana Kali Uchis, em *Sin Miedo: La Experiencia* (2021)¹, uma série de *live performances* com direção de Brilliant Garcia, onde notamos as semelhanças a um show (inclusive, é comum fazer o uso do microfone), e a qualidade audiovisual é como a de um videoclipe. O áudio também pode ser pré gravado, geralmente feito em um *take* só, diferenciando-se da gravação original da música, o que torna a performance cênica o conteúdo principal do trabalho. Essa

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=807tqkLjVaw>> Acesso em: 18 fev, 2022.

linguagem ganhou força principalmente durante a pandemia de Covid-19, como uma forma mais elaborada das *lives* que ficaram populares na internet e, mais tarde, como alternativa de premiações musicais que não poderiam acontecer devido às questões de segurança da pandemia. Artistas como Ariana Grande² e Pablllo Vittar³ também tiveram trabalhos realizados nesse formato. O fato de serem pré-gravadas favorece também a questão operacional, como os problemas de conexão com a internet que podem prejudicar uma transmissão ao vivo, como no caso das *lives* menos elaboradas. A gravação e edição também fazem com que o resultado final se torne mais um produto de consumo, prolongando a divulgação do álbum.

Já o videoclipe é uma linguagem que se apoia mais no cinema, contendo uma narrativa mais elaborada dentro daquele produto audiovisual. Vale ressaltar que os elementos principais de cada *live performance* deste presente projeto serão rearranjados para apresentações em shows.

Figura 1 - Kali Uchis em *Sin Miedo: La Experiencia*



FONTE: Reprodução/Divulgação

A RELAÇÃO COM A PERFORMANCE

Para a elaboração das performances, assim como fez Cohen ao tomar os conceitos de Jacó Guinsburg a respeito da encenação no teatro e ampliá-los para o campo da performance, me proponho a esmiuçar minhas propostas levando em conta a tríade básica da expressão

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uL52DajINdY>> Acesso em: 18 de fev, 2022.

³ Disponível em :<<https://www.youtube.com/watch?v=Fepa9dKg7N4>> Acesso em: 18 de fev, 2022.

cênica: atuante-texto-público, ao entender como o meu corpo de atuante se coloca em tal situação provocada pelo texto-música e como a combinação disso se propõe a chegar até o público.

Para se adentrar nessa discussão topológica e sógnica, é interessante introduzir-se a conceituação de Jacó Guinsburg a respeito da encenação: para este, a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência.

Tomaremos esses conceitos, usados originalmente para o teatro, e os ampliaremos, à guisa de formulação da expressão *performance*, aos seus limites mais extensos:

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata qualquer.

A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais.

No que tange à presença do público, é interessante ter-se em mente a proposta de Adolphe Appia de se chegar a uma cena, que ele chama de “Sala Catedral do Futuro”, onde não haja espectadores, só atuantes. A questão da necessidade do espectador para algo ser caracterizado como arte (a supressão deste implicaria algo como um psicodrama, onde todos têm a possibilidade de ser espectadores-atuantes) tem sido objeto de grande polêmica. A posição que adotamos foi de considerar duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente. (COHEN, Renato. 2011, p. 29)

Durante os diferentes processos de escrita das músicas, que começaram a surgir em junho de 2018, percebi no conteúdo lírico um profundo olhar interno, trazendo à tona as questões que mais me atravessavam enquanto indivíduo. Em suas particularidades, todas as músicas compostas para este projeto carregam essa espécie de direcionamento para uma melhor atenção aos sentimentos do momento presente, estado esse que Klauss Vianna propõe em sua pesquisa ao dizer, mais especificamente sobre a dança, que “A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.” (VIANNA, 2005, p. 32). Logo, partindo da ideia de que o meu ritual começa no próprio processo de composição e, ao relacionar a frase de Klauss Vianna a este projeto, vejo que não só dançar, mas também compor, cantar e performar é estar inteiro, e essa entrega acontece ao mesmo tempo que se cria uma narrativa entre o *Bruno do dia-a-dia* e o *Bruno-ritual*, ao qual Joseph Beuys se refere ao falar de suas performances.

Como ponto de partida da pesquisa performática e de atuação, optei por buscar o exercício da máscara neutra, de Jacques Lecoq, para que a neutralidade diante das cargas emocionais que as músicas possuem fosse algo mais próximo do real. Fazer isso logo na primeira música me trouxe ideias que acrescentaram para a composição cênica, como será

descrito no item 1. Tal experimento se fez muito útil neste presente trabalho por eu entender esse projeto como sendo um trabalho musical que vai de encontro às práticas de interpretação. Mesmo com personagens baseadas em minhas próprias vivências, inclusive sendo endereçadas aqui com o meu próprio nome e o nome de minha persona artística, o que busco apresentar é a relação que essas figuras podem ter com um público enquanto parte de uma história contada através de músicas que agora, também fazem parte de uma narrativa, e não mais de uma trajetória pessoal apenas (da qual, obviamente, nunca deixarão de fazer parte). O desafio é transmutar e transferir o que foi criado a partir do real para o cênico, permitindo que a persona artística se manifeste.

Essa tensão entre ser *performer* e ser personagem se apoia na obra de Renato Cohen ao mesmo tempo que bebe do exercício desenvolvido por Jacques Lecoq por eu entender que é nessa intersecção que a construção deste projeto em particular se dá, tendo também os pontos de vista sobre o estudo do corpo e da voz acrescidos ao resultado do processo, que tem como foco principal a exploração do meu trabalho com a música, que foi sempre feita de forma intuitiva, sem qualquer estudo aprofundado. VEHTZ é uma persona artística, ideia que se aplica melhor ao universo da *performance*, e enxergar essa persona enquanto personagem de uma narrativa acaba tornando necessário o aprofundamento dessa trajetória, o que, de certa forma, demanda uma visão um pouco mais teatral. Enquanto Cohen identifica uma ambiguidade entre as figuras do artista e do *performer*, Lecoq, a partir da visão teatral, identifica a necessidade de aprofundamento na personagem, justificando assim o uso da técnica da máscara neutra nesse processo de eclosão da persona.

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, mas um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. Como conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos. E para os que, na vida, estão muito em conflito consigo mesmos, com seus próprios corpos, a máscara neutra auxilia-os a encontrar um ponto de apoio onde a respiração é livre. Para todos, a máscara neutra torna-se um referencial. (LECOQ. 2010. p. 71)

Considerando que a *performance* enquanto linguagem abarca outras formas de expressão, não só como a música e o teatro, mas também a dança, a poesia e o ritual, a linguagem audiovisual também se mostrou uma força potente de investigação imaginativa

deste trabalho. Todo esse pensamento aqui cultuado sobre a *performance* baseada em uma narrativa de descobertas pessoais refletidas em canções, também estimularam descrições imagéticas contribuindo assim para a poética do trabalho como um todo, afinal, como o próprio Renato Cohen pontua em sua obra, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*. Essa construção me fez ambicionar por estímulos visuais reais para além do espaço cênico de um palco. Me refiro aos já citados videoclipes que, ao longo das últimas décadas, se tornaram parte essencial não só da divulgação do trabalho do artista da música, como sendo também uma ferramenta que auxilia no desenvolvimento da narrativa proposta e na imersão do público na obra, seja em seu universo estético e imagético ou em suas discussões. Sendo assim, considere a possibilidade de transformar tais registros em um álbum visual.

O álbum visual é um meio híbrido entre videoclipe e cinema; como o videoclipe, ele promove um álbum musical, e como o filme, é concebido como uma obra artística. O álbum visual empresta formatos, técnicas e teorias de gêneros, tais como diálogo direcionado e o olhar voyeurista, e usa-os de uma forma híbrida. (HARRISON, Cara. 2014. p. 2)

Obviamente, a ideia de produção de um álbum visual demanda um alto investimento financeiro e, tendo em vista essa dificuldade, e também o foco principal de discussão deste trabalho – a criação das músicas, não entrarei tão a fundo nesse assunto. Entretanto, vale ressaltar que todas as ideias aqui compartilhadas levam em conta a possibilidade de um financiamento através de editais ou concursos, principalmente para a produção dos vídeos de *live performance*. As ideias para os videoclipes buscarão produções mais simples por serem mais urgentes enquanto item obrigatório na divulgação de uma música. De toda forma, coloco a ideia do álbum visual em pauta para que se tome conhecimento de que ela foi mais uma ferramenta usada para o desenvolvimento das ideias de *persona* e personagem e também da *performance* e todas as suas possibilidades, pois através do pensamento criativo direcionado a imagens, eu pude visualizar o que poderia ou não me traduzir melhor enquanto artista, somando também para o desenvolvimento e descobrimento da estética desejada para o projeto e pensando em como desenvolver as propostas enquanto atuante. Cara Harrison explica em seu artigo sobre álbuns visuais que "O personagem em um álbum visual, (...) está vinculado à personalidade da estrela e, portanto, o "ator" ou artista geralmente é visto ao mesmo tempo que o personagem". (HARRISON, Cara. 2014. p. 32). Sendo assim, por mais que o conteúdo seja baseado em informações pessoais sobre mim, a construção de

personagens neste trabalho se deu enquanto parte de uma narrativa fomentada pelas ideias desenvolvidas para os vídeos.

O PROCESSO CRIATIVO: FAIXA-A-FAIXA

A seguir, veremos como se deu o processo de criação das músicas presentes no álbum e da narrativa que as envolve, partindo do momento inicial do nascimento de cada uma, identificando os pensamentos que se traduziram em versos e melodias, passando pelas descobertas da voz e dos movimentos do corpo, e por fim, chegando às possibilidades performáticas, que englobam a *performance* ao vivo e as audiovisuais (videoclipe e *live performance*).

1. DESPERTAR / PITONISA

Oi... o que te trouxe aqui? A curiosidade ou a nossa ligação?

O que te trouxe aqui? A onda dos sentidos ou a brisa da razão?

Eu chego bem pertinho, até te escuto respirar.

Nossos olhos se olham, não precisa nem falar, porque eu já peguei no ar.

Onde o som se espalha, onde a luz propaga - e no corpo também faz som.

Me diz: o que 'cê quer dizer com o que tem dentro de você?

Despertar é muito doloroso, em qualquer situação.

Quando você vai despertar você vai trabalhar o lado escuro da tua alma,

pra quando você sair do lado de lá

você 'tá' livre, liberto, maravilhoso,

compreendendo o mundo - entendendo Deus,

na verdade.

1.1 A NARRATIVA

A faixa de abertura de um álbum pode funcionar como a introdução ao universo que o disco propõe. *Despertar/Pitonisa* foi uma das últimas composições que surgiram para o projeto aqui compartilhado e, portanto, com o conceito geral mais bem trabalhado, eu pude

entender melhor a sua função no conjunto da obra: estabelecer a conexão com o público para direcioná-lo ao caminho que eu estava me propondo criar.

Sendo assim, desenvolvida para ser uma introdução, a faixa apresenta as personagens e a seguinte narrativa:

A história começa com o encontro entre as duas personagens: BRUNO (o consultante) e VEHTZ (o oráculo). O primeiro busca a ajuda do segundo indo até o templo onde habita e o encontra adormecido. Aos poucos, o oráculo desperta e recebe BRUNO, acolhendo suas inquietações e, através de visões, apresenta-lhe novas formas de olhar para si, para que, a partir desses olhares, se entenda com mais profundidade para que alcance a cura para seus desassossegos.

Essas visões e as inquietações que VEHTZ provoca se apresentarão ao longo das abordagens de cada uma das músicas presentes no álbum seguintes a essa, quando o consultante se permite explorar suas camadas e começar o processo proposto pelo título do álbum: rasgar suas camadas para que as novas surjam.

1.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Com isso em mente, a faixa introdutória nasceu aos poucos. A saudação de abertura (*oi, oi, oi, oi*) havia sido entoada em algum momento meditativo, algo que entendo ter grande valor nos meus processos criativos, e foi a partir dessa constatação que passei a me concentrar mais antes de praticar o canto de minhas próprias músicas logo depois de praticar alguns exercícios de aquecimento vocal. No meio dessa busca por momentos de quietude, percebi que uma prática muito comum em meu dia-a-dia me colocava nesse estado de presença: a organização.

Sempre ouvi de minha mãe que quando se organiza o lado de fora, também se organiza o lado de dentro, e é exatamente isso o que acontece quando me dedico a colocar meus espaços físicos em ordem. Esses momentos – que gosto de dizer serem meditativos, sempre me foram, de certa forma, criativamente interessantes, principalmente em relação à música, pois são momentos onde eu me conecto com o som interno e externo. Quer seja através de um canto vocálico entoado naturalmente – que foi o que aconteceu no caso dessa faixa, quer seja o acompanhamento de uma música famosa, ou até mesmo simplesmente prestando atenção na estrutura de músicas que eu não saiba cantar. A música, e conseqüentemente o canto, sempre foram, dentro de mim, um vulcão em constante estado de erupção. Conto isso para que seja um pouco mais perceptível o caminho que decidi percorrer aqui neste trabalho.

Perceber a forma como abstraio todo o resto à minha volta quando entro em contato com música me ajudou a entender a importância do silêncio para pensar em som. O desligar da mente no que se refere a problemas cotidianos para o acionamento do contato com minha essência, minha criatividade. A compreensão do silêncio de onde germina o som.

Após esse canto entoado que deu origem ao início da música, o restante da letra foi surgindo muito aos poucos, sendo lapidado com cautela para que chegasse ao resultado final, transmitindo a ideia da cena em que o oráculo recebe o consulente.

Acho importante salientar desde já que nenhuma das faixas "surgiu pronta". Aliás, algumas mudaram muito com o passar do tempo. O que existiu no momento inicial das criações foi uma indicação de caminho sobre o tema a ser abordado, e também sobre ritmo, ambos otimizados conforme a necessidade intuitiva e emocional que o próprio processo de criação demandava. Ao mesmo tempo em que se respeitava muito esse fluxo da criatividade, achei necessário certo peso de racionalidade em cima do que estava sendo criado, visão essa que tem me acompanhado há certo tempo, pois um dos objetivos da obra, vista enquanto produto, é alcançar público, e para isso é necessário que minha música não fale só comigo, fazendo com que o uso de certas estruturas fosse posto em prática, como a inclusão de refrões, repetição de versos e mudança na dinâmica do som.

Duas observações são importantes a partir dessas colocações: Primeiro que não existe esse "fluxo criativo" direto do inconsciente. A chamada "prosa automática" é uma abstração; para algo se "materializar" em criação, esse algo já passa pelo crivo do consciente, já nasce híbrido. Pode-se falar portanto em graus de criação inconsciente e um desses processos extremos é o de artistas que criam em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares. Não há também, como coloca Jacó Guinsburg, o elemento dionísico sem o apolíneo. Uma "criação" dionísica só se corporifica através de uma "forma" apolínea. Um não existe sem o outro, como na imagem Tao não existe o yin sem o yang. É a união das antinomias. (COHEN, Renato. 2011, p. 63)

A música também tem como um de seus elementos uma mensagem de voz que recebi de minha avó, Vera, dentre várias que trocamos. Nessa mensagem, ela me diz o que acha sobre o processo de amadurecimento e o chamado despertar espiritual. Essa fala, que deu origem à parte do título da música, funciona como um fechamento de toda a ideia propagada na letra e também como um provocador que se conecta à faixa seguinte, *Tudo Menos Santo*, que, justamente, propõe o início desse processo de autoconhecimento.

Quanto aos instrumentos e questões relacionadas à produção musical, buscamos a todo momento uma atmosfera onírica com o uso de sintetizadores, camadas de voz, frases sobrepostas e efeitos que colaborassem com a narrativa, principalmente ao final da música,

que simboliza um portal para o autoconhecimento e, de forma prática, anuncia a faixa seguinte.

Interessante notar que, ao final de todo o processo criativo do álbum, me surgiu a ideia que abre todo o projeto: verbos na 2ª pessoa do singular do imperativo afirmativo, sendo sussurrados, representando os pensamentos rotineiros que nos engolem. Ao fundo, um canto solto, fazendo da música e do ato de cantar o eixo da personagem. *Despertar/Pitonisa* entra de uma vez, quebrando a sequência de palavras que aos poucos vai se intensificando, fazendo com que o encontro entre BRUNO e VEHTZ se torne mais evidente. Ao final da segunda faixa, *Tudo Menos Santo*, a palavra "rasga" finaliza a lista de verbos introduzida no início do álbum, indicando que a partir dali, o ouvinte rasgue suas camadas durante a audição do álbum.

1.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Depois desse processo de lapidação de letra e instrumental, foi preciso praticar a entrega desse som para o mundo usando meu corpo como ferramenta. É como se o processo de criação envolvendo letra e música fossem as páginas de um livro cuja capa só nasceria a partir do processo de compreensão do que foi escrito e essa compreensão só seria possível através da reverberação desse conteúdo em meu corpo.

Deu-se aqui mais um momento em que precisei me distanciar do que havia criado para que o novo tivesse mais espaço e decidi não ouvir a música por um tempo. Três semanas, talvez – o que é bastante pra quem pensa em música o tempo todo. E assim, apoiado novamente na cena descrita há pouco, onde consulente e oráculo se encontram, percebo que a música aparece devagar, como o Sol que nasce: calmo, reluzente, desvendando o que quer que esteja sob a sombra. Quando atinge seu pico, ao meio-dia, é escaldante e faz com que os átomos se movimentem com mais urgência. E por fim, se põe no horizonte, dando palco àquela sentimental dos astros, a Lua. Sendo assim, eu quis começar a música com o corpo deitado no chão, onde o oráculo estaria repousando. Essa decisão me fez recordar uma experiência que tive no meu primeiro ano de faculdade, onde estudamos brevemente Jacques Lecoq e sua máscara neutra. No exercício, que tem uma de suas fases coincidentemente nomeada de “Despertar”, trabalha-se o estado da pré-ação, da pré-interpretação. Nessa aula específica com o professor Dr. Wagner Cintra, usamos um tecido branco no rosto, que funcionava como uma máscara e, deitados no chão, em estado de repouso, nos foi pedido que

“despertássemos pela primeira vez”, a fim de entender como nosso corpo trabalharia agora que as expressões faciais estava cobertas.

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o *estado de neutralidade* que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *commedia dell'arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a "escrita" do drama. (LECOQ. 2010. p. 69)

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e ações. Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. (LECOQ. 2010. p. 71)

Na experimentação atual, focada no descobrimento da música em meu corpo, depois de investigá-lo deitado, ao me levantar, senti grande necessidade de investigar movimentos a partir da coluna e da pélvis, o que me remeteu à imagem da serpente.

Essa conexão me trouxe à mente algo sobre o qual eu já havia refletido enquanto compunha a letra da música: a imagem que me vinha à cabeça era a de um corpo feminino, que trazia em si muita sensualidade e mistério, com algum grau de conexão com o mundo espiritual. Foi aí que me lembrei da Pitonisa, a Sacerdotisa de Delfos (figura 2).

Figura 2 - *Sacerdotisa de Delfos* (1891), de John Collier. Óleo sobre tela.



FONTE: Site da Galeria de Arte da Austrália do Sul.

Esta denominação provém da mitologia grega, na qual o Píton é uma cobra imensa, proveniente da lama terrestre gerada pelo dilúvio. Ela teria sido enviada por Hera, deusa dos ciúmes e da família, para seguir a ninfa Leto, mãe de Apolo e Diana. Este animal foi aniquilado por flechas disparadas por Apolo, que, a partir de então, foi chamado de Pítio, em memória deste feito. Dizem as lendas que ele assumiu igualmente este nome por seu oráculo estar localizado em Delfos, localidade anteriormente denominada Pito.

Como este deus também era a divindade responsável pelas previsões, seu cognome se estendeu a todas as adivinhas. Assentadas sobre cadeiras de espaldar elevado e três pés, elas se debruçavam sobre despenhadeiros completamente abertos, dos quais emanavam vapores que as induziam aos vaticínios, e proferiam suas respostas aos que as consultavam uma vez ao ano, sempre no início da primavera. (SANTANA, Ana Lucia. 2006.)

Refletindo sobre sua denominação, encontrei melhor os caminhos para trabalhar os movimentos do corpo na música a partir da coluna e para isso, me deitei no chão novamente. Com os joelhos dobrados, pés apoiados, e braços estendidos ao longo do corpo, levei a atenção para o meu próprio corpo por meio da respiração. Com as costas tocando o chão, fui

aos poucos percebendo cada parte do corpo, dos dedos dos pés às sobancelhas, e, aos poucos, fui movimentando a coluna. Como que por impulso, passei a explorar as articulações do corpo principalmente as dos ombros e punhos e aos poucos me levantei. Nesse processo, pude perceber melhor o que Klauss Vianna escreveu em relação ao contato com o chão.

Essa é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo do solo. (VIANNA, Klauss. 2005. p. 93)

A partir daí percebi que meus pés não sentiam necessidade de desprender-se do solo. Funcionavam, justamente, como se estivessem enraizados a ele, nutrindo todo o corpo e os movimentos que dele nasciam. Esse contato se desdobrava em mim como o gás que a Pitonisa inalava para proferir suas palavras. Meu corpo se movia como os vapores que subiam lentamente das rachaduras da terra e eu continuava com os pés fincados como raízes, visualizando também os movimentos da serpente.

1.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Logo após esse primeiro contato com a experimentação do corpo a partir da música, me coloquei a buscar a voz, agora com esse registro corporal melhor estabelecido em mim. Entendi a suavidade que o começo exigia, tanto fisicamente quanto vocalmente, por se tratar de um despertar. Ao longo de toda a instrumental existem muitas quebras que invocam diferentes posturas do corpo e registros vocais diferentes. A música toda acontece num crescendo o que demanda atenção plena às sensações provocadas pelo som.

Uma grande dificuldade que encontrei foi entender como o volume da voz funcionava em meu corpo. O primeiro passo para essa compreensão foi perceber que eu, naturalmente, sou uma pessoa que fala baixo e que desenvolveu certo bloqueio ao gritar — e que também não se encanta com gritos alheios. Talvez isso se dê por eu ter essa personalidade mais recolhida e vir de uma família que fala gritando com gestos muito fortes; Talvez por ter tido minhas próprias expressões silenciadas durante a infância e adolescência por serem consideradas delicadas e femininas demais. Talvez. Mas sobre essa última possibilidade, tenho fresco na memória algumas vezes em que, quando criança, fui impedido de brincar com minha prima mais velha, por simplesmente estarmos cantando ou dançando juntos. Os episódios de repressão que envolviam eu cantar ou dançar (atividades sensíveis demais para o machismo

da época, ou pelo menos para parte de meus familiares) foram os que mais me marcaram e acredito que essa série de traumas tenha me tornado mais inseguro e conseqüentemente tímido em relação à música, e talvez por isso eu sinta certa dificuldade em me expressar gritando. Não transformei em raiva, apenas me recolhi. Agora adulto, acho interessante ler o que Adriana Cavarero escreveu sobre o ato de cantar estar muito mais relacionado à mulher que ao homem, e como isso está enraizado em nossa cultura como parte de todo o sistema machista em que vivemos. Refletir sobre as podas sofridas na infância me ajudaram a encontrar mais sentido em minhas atividades artísticas atuais.

Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém da "vibração de uma garganta de carne" e, exatamente porque o sabe, classifica-a na esfera corpórea – secundária, transitória e inessencial – reservada às mulheres. Feminilizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto compõem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa. (CAVARERO, 2011. p. 20).

Dito isso, a minha dificuldade em soltar a voz vem carregada de experiências marcantes vividas há muito tempo, portanto era preciso que eu encontrasse maneiras de me libertar delas.

O primeiro passo foi entender o que era "soltar a voz", de fato. Como eu poderia aumentar o volume do meu canto e, quando necessário, gritar. O grito, não só nessa música, como em outras, se mostrou necessário não só pelas demandas instrumentais, mas também pelos caminhos que as letras propunham que, por sua vez, nasciam de uma necessidade de descarrego emocional. Para alcançá-lo então, e de uma forma que não machucasse minhas cordas vocais, busquei exercícios que me fizeram perceber a importância da ressonância nesse processo.

A voz é produzida nas pregas vocais, mas não é a partir delas que se produz o volume que eu buscava. Para isso, precisaria identificar as cavidades que existem em minha caixa de ressonância, que compreende o espaço logo acima da laringe até o topo do nariz, e fazer o ar do canto circular por ali. Dois exercícios encontrados para uma melhor percepção desses espaços foram aplicados a partir de um vídeo da professora Manu Cavalaro⁴. O primeiro consiste em relaxar a boca, acomodando a língua, soltar o ar e inspirar, percebendo

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nfvb3zYgm6M>>. Acesso em 5 de julho de 2021.

atentamente o caminho que o ar faz por entre essas cavidades, e segurar por 5 segundos e depois expirar. Esse ciclo deve ser feito quantas vezes forem necessárias para que essa consciência tome corpo. É importante não prender a garganta (fechar a glote) quando o ar for retido, mantendo a consciência do relaxamento. Após ter obtido essa percepção, o segundo passo é cantar. Começando pela região grave, passando pela média e chegando na aguda, cantando melodias aleatórias e sem buscar os extremos de cada região (o muito agudo ou o muito grave), mas sim, o tom mais confortável em cada região. Em ambas as partes do exercício, é interessante apoiar os dedos polegar e indicador na região da laringe, buscando mantê-la estabilizada, sem subir ou descer, sempre atento ao conforto de cada região.

Depois de alguns minutos, consegui encontrar a melhor forma para cantar a música, mas mesmo após algumas tentativas, me via preso ao medo – agora não mais à impossibilidade. Tinha medo do julgamento alheio, dos vizinhos de parede a quem divide a casa comigo, afinal de contas, com mais volume vem mais alcance, e eu, sempre tão reservado, me vi forçado a quebrar essa barreira construída por mim mesmo, a rasgar essa camada.

Sendo assim, retomei o primeiro passo e decidi me concentrar, buscar a meditação. O canto de melodias aleatórias havia se tornado uma espécie de mantra, e decidi não dividir minha atenção com o que quer que houvesse à minha volta, se não minha voz. Esqueci do medo e, aos poucos, me coloquei em um estado de atenção plena novamente fazendo com que meu corpo se voltasse ao som. Alguns minutos depois, senti a necessidade de ouvir a instrumental e fui me deixando afetar por ela, ainda sem cantar, até que corpo e voz se harmonizassem para então se unirem ao som que saía das caixas.

Me coloquei em prontidão, como se fosse começar uma performance ao vivo. Entendi ali que meu foco performático vai para além do vídeo gravado e editado. Apesar de todo o encanto dessa linguagem audiovisual, da qual não me canso de absorver conteúdo, a adrenalina de apresentações ao vivo me fascina, e é no palco onde toda essa conexão que eu busco alcançar com o outro acontece com intensidade. De toda forma, essas práticas me são muito úteis também para a gravação das músicas, pois é preciso entrega nesse momento de registrar as ideias.

Ao final, consegui alcançar o que me propus. Passei com firmeza por todos os registros que a música demanda, dos sussurrados aos registros altos. Senti que, de fato, a primeira pele havia sido rasgada e pude resgatar esse volume que tanto busquei. É curioso (e simbólico) notar que depois de todo esse processo, ao fim da música, é outra voz que toma espaço: a de minha avó materna, Vera Lúcia, alguém que sempre entendeu minha voz e me

ajudou a buscá-la, dando o conselho que sintetiza todo o material do disco, abrindo as cortinas para o universo interno que vai ser explorado a partir dali.

1.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Quando se trata das criações audiovisuais que trabalham a performance acho importante ressaltar que a intenção é abarcar a narrativa contida no álbum. A trajetória que permeia as músicas continuará sendo respeitada na construção dos videoclipes, contribuindo para o conceito de um álbum visual. Já as *live performances* serão trabalhadas a partir de um ou mais elementos que estejam presentes nessa narrativa, e não irão necessariamente ter uma continuidade entre elas.

Por exemplo, para a *live-performance* dessa faixa, uma das referências é a performance urbana *Cegos* (2015), do Desvio Coletivo (figura 3)⁵. Com o corpo completamente banhado por argila (aqui representando o aprisionamento e a petrificação da vida), durante a introdução da música, eu me rastejo por baixo de um longo tecido vermelho que cobre quase todo o chão ao meu redor. Esse tecido terá uma abertura, e nela, ficará o microfone; o destino final de minha trajetória rastejante. Assim que eu o alcanço, coloco meu braço coberto com uma luva e garras douradas para fora do tecido (figura 4), e começo a aparecer por inteiro, erguendo o meu corpo e revelando-o coberto por argila. Nesse momento, o tecido já está em minha cintura, mostrando-se uma longa saia, fazendo alusão à pintura da Pitonisa (figura 2). Essa composição cênica será adaptada para apresentações ao vivo, em shows para a promoção do álbum, possivelmente substituindo o uso da argila no corpo todo, mas mantendo o uso do tecido vermelho e da luva com garras. O tempo da introdução da música, com os verbos sendo ditos um a um, representando a consciência chegando até o oráculo, é usada para que meu corpo se arraste da coxia até o microfone. O tecido que se torna vestimenta é fechado com velcro atrás, para que eu me desfaça facilmente dele para as próximas músicas do show, obtendo maior movimentação pelo palco.

Outra parte importante do meu processo de pesquisa e experimentação que pretendo levar para as filmagens, e também para as apresentações ao vivo, é a auto comunhão. Pensada como uma troca emocional, espiritual ou intelectual com outro atuante, a comunhão é algo essencial para que a atmosfera proposta pelo que se está apresentando seja instaurada.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZVfnS4UWeRE>> Acesso em: 18 fev, 2022.

Tratando-se da auto comunhão, Constantin Stanislavski (1863 – 1938), russo, referência do teatro mundial, considera esse estado de percepção emocional, algo importante para tornar fluida a conexão consigo mesmo, e diz que, para tornar possível essa corrente interior de comunicação, é necessário escolher um sujeito e um objeto como pólos de troca. Aqui, antes da troca com o público, a troca é com meu próprio corpo, conforme busco entender as sensações que o tomam e a disponibilidade para as afetações com a plateia

Sendo assim, quando possível (a depender das condições de apresentação e filmagem) quero me colocar nesse estado já em palco ou/e antes de subir nele. Alcançar um estado de presença antes de apresentar essas músicas não deve ser descartado.

Li o que os hindus dizem sobre isto. Eles crêem na existência de uma espécie de energia vital, chamada *prana*, que dá vida ao nosso corpo. Segundo calculam, o centro de radiação dessa [energia] *prana* é o plexo solar. Por conseguinte, além do nosso cérebro, geralmente aceito como centro nervoso e psíquico do nosso ser, temos outra fonte semelhante, perto do coração, no plexo solar. Tentei estabelecer comunicação entre esses dois centros e o resultado foi que não só senti que ambos existiam, mas também que de fato mantinham contato um com o outro. O centro cerebral parecia ser a sede da consciência, ao passo que o centro nervoso do plexo solar seria a sede da emoção. A sensação era a de que meu cérebro mantinha intercâmbio com meus sentimentos. Fiquei encantado, pois encontrara o sujeito e o objeto que buscava. Desde o instante em que fiz a descoberta, pude comungar comigo mesmo em cena, quer audível, quer silenciosamente, e com perfeito domínio de mim (STANISLAVSKI, Constantin. 2015, p. 240).

Figura 3: Cegos (2015), performance do Desvio Coletivo



FONTE: Leonardo Zielinsky e Lucas Feres

Figura 4: Esboço do figurino de abertura



FONTE: autoria própria

Mantendo a mesma linha de referências, imaginemos o videoclipe: Nele, o tecido vermelho cobre todo meu corpo, que está deitado sob o chão, ao lado de uma cadeira. Estou à porta do templo, um lugar com grandes paredes de cimento. Nessa mesma cena, vemos ao chão um turíbulo de bronze com fumaça saindo de dentro e galhos de folhas de louro espalhados. Aos poucos desperto do sono, e sento na cadeira. Fumo um cigarro, que também estará lá, encarando a câmera e buscando conexão pelo olhar. Com o desenrolar da música, outras ações vão tomando o espaço.

Em todas as três propostas (gravação de *live performance*, vídeo clipe e o show ao vivo), eu canto a canção fazendo movimentos suaves, como proposto durante a pesquisa corporal, focado em coluna, articulações e pélvis, sem mover os pés do chão.

2. TUDO MENOS SANTO

Quem é você agora? Nesse exato momento...

Qual é o sentimento que mais te pega agorinha?

A nossa multiplicidade; Nossas múltiplas verdades

São coisa certa

São tão certas quanto amar fazer bem

Eu danço, danço, danço, danço

Não tenho que ser um

Sou tudo, menos santo

Eu danço, danço, danço, danço

Não tenho que ser um

Sou tudo, menos santo

Eu

sou

eu

2.1 A NARRATIVA

A segunda música do projeto foi por muito tempo considerada a faixa de abertura e assim como em *Despertar/Pitonisa*, ela também começa com uma pergunta direta que provoca o ouvinte: *Quem é você agora?*

Esses questionamentos, tanto aqui, como na música anterior, têm como função trazer a atenção de quem escuta para o momento presente, propondo reflexão. Essas foram perguntas que eu fiz a mim mesmo e entendi que precisava encontrar as respostas para conseguir seguir adiante nos meus processos pessoais, bem como os de composição e desenvolvimento do álbum. Aliás, muito do que surgiu nas composições foi assim, fruto de uma conversa comigo mesmo. Fruto desses momentos meditativos nos quais eu me vi por, talvez, não ter o hábito de falar abertamente com pessoas próximas sobre minhas questões – até então.

Devido à minha profunda ligação com a música, os meus sentimentos, quando se

tornam pesados, geralmente se traduzem em som. Quando uma emoção toma conta de mim, eu, quase que instantaneamente, sou tomado pelo canto de uma música já conhecida que fala sobre o que sinto ou, na maioria das vezes, cantos improvisados, sem palavras ou frases prontas. Nesse segundo caso, após muito tempo entoando o mesmo canto ou depois de estudar uma gravação que, com toda a certeza, foi feita às pressas para que a melodia não se perdesse na racionalidade, as palavras surgem e as variações acontecem. Muitas vezes, é a partir daí que entendo o sentimento. Sendo assim, olhando para o embrião de cada processo criativo musical, essas músicas se mostram enquanto um diálogo da alma consigo mesma, como aponta Adriana Cavarero em sua obra *Vozes Plurais*. Antes da escolha de palavras, antes da separação por estrofes, antes da divisão de papéis – se é BRUNO ou se é VEHTZ quem canta, essas músicas são um fruto do meu silêncio. São a significação melódica e verbal de minhas emoções, que agora são palavras e som.

A voz, (...) perturba a filosofia mesmo sem se levar em conta a unicidade de cada ser humano que o vocálico anuncia ao ouvido. Orgulhoso de suas visões des-sensibilizadas, o metafísico se revela, sem parcimônia, o mais surdo dos surdos. Essa surdez em relação à voz no sentido próprio, corpóreo e sonoro não impede, todavia, que no diálogo da alma consigo mesma, isto é, no âmbito daquela que chamamos metafísica menor haja "um discurso pronunciado [*logos eiremenos*], não dirigido com a voz a algum outro, mas em silêncio dirigido a si mesmo". A insistência platônica nesse registro metafórico que leva a alma a discorrer e a se escutar, "interrogando e respondendo a si mesma", é de extrema importância para a história da filosofia. Ela, de fato, não só inaugura com grande antecedência a figura da consciência, mas, sobretudo, entrega à futura fortuna dessa figura o típico quadro teórico que prevê o solilóquio de um *eu* cujo ouvido desencarnado se concentra na escuta da própria voz insonora. Egocêntrico e sem interlocutores externos, o teatro filosófico da consciência não tem sons, mas nele tudo acontece segundo as leis da esfera acústica. A esse propósito, as citações não faltam. Giovanni Gentile, por exemplo, chega significativamente a declarar que *nós falamos aos outros porque falamos antes de tudo a nós mesmos. E, por assim dizer, os primeiros ouvidos que nos escutam não são os dos outros, mas os nossos. Mesmo falando dentro de nós mesmos, sem romper o silêncio com a voz, não nos é dado pensar nada sem pronunciar uma palavra.* (CAVARERO, Adriana. 2011. p. 64)

Neste segundo capítulo apresentado em *Tudo Menos Santo* ainda é de VEHTZ o protagonismo. Aqui o identificamos enquanto sendo o espírito criativo de BRUNO, que o apresenta às possibilidades de expansão. Sendo um espírito, VEHTZ não tem gênero definido, usando de todas as energias disponíveis no universo para tornar reais suas criações (a masculina, feminina, a da guerra, a do amor, dentre outras). No final da primeira música, com o discurso da avó, abriu-se um portal para esse universo íntimo, que terá um tema explorado a cada música. Aqui, essa jornada interna começa, e esse processo de passagem de

um universo ao outro (do concreto ao imaterial) é vivenciado, e a partir desse olhar para o momento presente é que VEHTZ pergunta: quem é você agora?

2.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Tudo Menos Santo fala sobre a nossa capacidade de sermos múltiplos e a importância do reconhecimento de quem estamos sendo no momento presente. É um manifesto contra os moldes que somos forçados a habitar sem nem mesmo ter a chance de nos perceber enquanto indivíduos. O ponto aqui é a possibilidade que temos de vivenciar diferentes emoções que implicam em como nos apresentamos ao mundo, em como performamos o nosso eu, considerando comportamento e estética. O verbo *estar* é, muitas vezes, mais potente que o verbo *ser*. Tudo é momento, inclusive nossas performatividades, por isso estamos (ou deveríamos estar) constantemente rasgando nossas camadas antigas para dar espaço a outras novas, conforme nossa necessidade mais íntima. Dessa forma, um dos objetivos da canção é fazer com que o ouvinte perceba quem ele está performando no momento e se tal manifestação contempla sua vontade mais íntima.

A instrumental tem influência de *House*, estilo musical vertente da música eletrônica surgido nos anos 80, e foi moldada a partir da melodia proposta pela voz. Inicialmente, eu havia pensado nos vocais que abrem a faixa como uma harmonia em a capela. Camadas vocais que surgem como uma pena de pássaro que se solta do corpo do animal em vôo e cai suave, até tocar o chão, momento esse que simboliza uma explosão de autoconsciência fazendo com que um portal de novas percepções se abra (coincidindo com o surgimento da batida da música).

Essa imagem que acabo de compartilhar se ligou instantaneamente a duas outras referências: o texto *Teoria e Prática do Duende*, de Federico Garcia Lorca e a arte *drag* (mais especificamente *drag queens*). Nessa primeira referência, Lorca tenta definir a natureza da inspiração artística, dando o nome *Duende* a esse espírito que se manifesta em momentos de conexão com a criação artística.

Esse chamado “espírito” sempre me intrigou e foi o que mais me direcionou até o tema abordado neste presente trabalho. Afinal, como certos artistas conseguem alcançar um estado de plena entrega ao seu ofício que ali, naquele espaço, instauram uma nova atmosfera, perceptível a qualquer pessoa que esteja ali presente? A busca por essa resposta me provocou a rastrear como essa entrega em relação à minha própria arte poderia acontecer.

Tudo me levou a crer que a resposta estaria no íntimo. Na compreensão e manifestação de minha essência, sem qualquer interferência externa, fossem elas medos ou estímulos encorajadores. O contato comigo mesmo, com o momento presente, com o meu corpo, com a minha voz, com a minha vontade de estar fazendo o que eu estaria me propondo a fazer. Através dessa entrega genuína, eu respondo em ação a pergunta feita por mim mesmo no começo da música - *quem sou eu agora?*

Esse "poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica" é, em suma, o espírito da terra, o mesmo duende que abraçou o coração de Nietzsche, que o buscava em suas formas exteriores sobre a ponte Rialto ou na música de Bizet, sem encontrá-lo e sem saber que o duende que perseguia tinha saltado dos misteriosos gregos às bailarinas de Cádiz ou ao dionisiaco grito degolado da seguiriya de Silvério. (LORCA, Federico García. 2005.)

2.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Já a conexão com *drag queens* surgiu a partir da experimentação do corpo, mais uma vez, provocada pelo ambiente que a instrumental propõe. A arte *drag* tem ligação direta com a *House Music*, gênero que nasceu nos clubes *underground* de Chicago, nos Estados Unidos, no início da década de 1980, sendo criado por e para as comunidades negras, latinas e LGBTQIA+ da época, a fim de proporcionar um ambiente seguro e positivo para seus frequentadores.

Resgatando toda a narrativa previamente apresentada, *Tudo Menos Santo* funciona como o primeiro passo para a exploração do ser, que se questiona e se propõe a expandir. É a partir daí que o oráculo amplia a visão do consulente/ouvinte. Dessa forma, os movimentos, naturalmente, buscavam tal expansão sendo sempre muito amplos e delicados, com bastante uso dos braços e mãos, remetendo a movimentos possivelmente lidos como afeminados. Como exercício de ganho de repertório, me propus a assistir diferentes performances *drag* para que depois experimentasse alguns desses registros. Aulas de *vogue*, e *pole dance* também fizeram parte do estudo. Entendi a importância do meu debruçamento na busca pelo meu feminino que sempre se mostrou forte durante toda minha vida e que, nessa música, estava se mostrando extremamente importante de aprofundar. Essa mesma busca irá desembocar em *Dama-da-Noite*, faixa 7 do álbum.

2.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Quanto à voz, como comentado anteriormente em relação à imagem da pena caindo, desde o início do processo, senti a necessidade de explorar sensações de leveza. A conexão com o ar ou algo vindo do céu era forte, e a demanda pela suavidade partiu da sensação inicial que provocou o canto – julgo que essa sensação tenha nascido do excesso de tensão vivida durante o período de criação, muito reforçado pela pandemia, é claro.

O canto em acapela que abre a música foi entoado em algum momento, impulsionado por essas sensações. Como senti que essa era uma melodia que poderia ser explorada e melhor desenvolvida, folheei meu caderninho de anotações a fim de encontrar algo que me provocasse até que em uma das páginas me deparei com a pergunta que abre a canção (*Quem é você agora?*), e a partir dessa frase, todo o resto foi nascendo. A voz foi sendo encontrada de acordo com a necessidade das palavras que surgiam, carregadas de certo acolhimento em sua essência, mais uma vez remetendo à tal leveza previamente mencionada. Ao mesmo tempo, existe firmeza, principalmente do segundo verso em diante (*A nossa multiplicidade...*), onde o vigor se acentua em algumas linhas, mas sem deixar de ceder à leveza de outras frases. É um jogo que acontece, e quando retornamos à ideia da narrativa, percebemos que aqui se estabelece um tipo de conversa entre oráculo e consulente, onde o primeiro detém as frases mais suaves, carregando as características imagéticas ligadas ao universo da Pitonisa, como o mistério, a fumaça e até mesmo o aconselhamento; e o segundo, se apossa das frases que são mais afirmativas, se entendendo. É um jogo entre o espiritual e o terreno.

Para entender como alcançar tais características a partir do que o meu corpo pode oferecer e que ao mesmo tempo suprisse o que a música propõe, primeiramente parti para a missão de entender melhor a diferença na ressonância entre o registro de voz mais suave (voz de cabeça) e o registro mais firme (com apoio no abdômen), percepção que foi melhor aprofundada nos estudos da faixa *Choque*.

2.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Para o videoclipe, a ideia principal é fazer o ato de dançar ganhar destaque. As repetições da frase “eu danço” na letra da música são referentes a viver cada dia: Eu vivo e me transformo. Dito isso, num ambiente escuro, eu simplesmente danço em meio a reflexos de um globo de espelhos e às luzes coloridas de holofotes, e essas cenas se intercalam com

cenas onde divido o palco com uma *drag queen*. A intenção é que dancemos juntos, um para o outro, sendo ela a representação da liberdade que seduz e encanta BRUNO por meio dos movimentos. Um trabalho que pode ser encarado como referência estética é o vídeo de *Things I Imagined / Down with the Clique* (2019) (figura 7)⁶, da cantora-compositora e *performer* estadunidense Solange Knowles (ou apenas, Solange). A artista, que também é diretora do vídeo, usa um olhar delicado para capturar imagens em câmera lenta, em ambientes com pouca luz, ainda sim, com elementos que levam brilho às cenas. Um exemplo disso é a dança que existe no começo do vídeo, compartilhada com uma figura coberta em uma roupa brilhante.

A *live performance* seguiria o mesmo caminho, com a adição do tecido vermelho no começo do vídeo, que cobre o meu corpo e aos poucos é retirado, criando uma ponte com a performance anterior de *Despertar/Pitonisa*. Caso não haja a possibilidade de filmagem com a mesma *drag queen*, uma opção para que a simbologia da liberdade continue presente nesse outro formato audiovisual, é que aos poucos, conforme a dança vai acontecendo, novos acessórios como colares, brincos e peças de roupa fáceis de serem colocadas, vão sendo testados. Esses acessórios são entregues por pessoas que não têm sua identidade revelada, deixando apenas que seus braços cobertos por luvas apareçam no enquadramento do vídeo.

Figura 5- Solange no videoclipe de *Things I Imagined / Down with the Clique* (2019)



FONTE: Reprodução

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EZnHnZ7iNzA>> Acesso em: 18 fev. 2022.

Para o palco, o trabalho de corpo se mantém como descrito no tópico 2.3. A vestimenta vermelha da performance de *Despertar/Pitonisa* é deixada de lado e revela um figurino fixo para o restante do show, que deixa mais pele à mostra. O olhar agora se voltaria mais ainda para o público, que, ao entrar no espaço do show, é provocado a responder à pergunta "Quem é você, agora, neste exato momento?", em pequenos pedaços de papel, depositando-os em uma caixa. Ao final de *Tudo Menos Santo*, como forma de recepcionar esse público e também de desenvolver melhor a comunhão instituída na performance anterior, uma breve conversa entre público e *performer* seria iniciada, compartilhando algumas das respostas da caixa, que, se em boa quantidade, poderão ser compartilhadas já no meio da música. Essa conversa ao final emenda num texto que corresponde à ideia da narrativa geral do álbum, que propõe um olhar interno mais profundo, buscando nossas próprias raízes. VEHTZ se apresenta, se coloca e identifica de onde veio. Seria como algo do tipo:

Quem são vocês? Eu sou Vehtz. V-E-H-T-Z. Filho de Bruno. Filho de Luciana. Filho de Carlos. Filhos de Vera, Uilson, Francisca e Carlos. Filhos de Delfina e Américo, Dora e Edgar, Antônia e José e Josefa e Manuel. Passei toda minha infância, adolescência e começo da vida adulta no Bairro dos Pimentas, periferia de Guarulhos, na Zona Leste – onde o Sol nasce. Saí de lá aos 25, e fui pra onde o Sol se põe, e acabei fazendo esse mesmo movimento: o da recolha. Nesse outro pólo dei valor pro lugar de onde eu vim e me entendi intenso, como um raio que toca o chão.

Exponho minha árvore genealógica por acreditar que essa partilha possa ser benéfica não só para consolidar a conexão musical entre *Tudo Menos Santo* e a música seguinte, *Choque*, mas também para solidificar a relação entre *performer* e público, fazendo dessa partilha mais um elemento estrutural da cena, que envolve a troca de roupa, as resposta da caixinha e a atuação durante a performance. Um objeto cênico muito importante que será mais explorado a partir dessa canção e será posto de face para baixo no final da última é um espelho. Uma moldura clássica com um espelho dentro é posta em diferentes lugares do palco, música a música, dando a oportunidade de pessoas diferentes da plateia se olharem ali, sem nenhum alarde ou pretensão. Tudo isso contribui para uma expressão cênica mais abrangente, para além da relação público-atuante, pontuando melhor o espaço e o tempo onde acontece a performance.

Neste trabalho, pretendo encarar a palavra “texto” em seu sentido semiológico, abrangendo todos os outros signos apresentados durante o desenvolvimento das músicas,

vídeos e performances – como as imagens, as formas de canto e os elementos do palco, inclusive figurino e maquiagem, fazendo com que esse pequeno texto seja mais um estímulo para a compreensão de todo o universo criativo proposto, indo além de sua função semântica. Sendo assim, o papel que esse curto texto tem é o de apresentar a *persona* que conduzirá o *show-performance*, afirmando-a como protagonista – e não o Bruno do dia-a-dia – e enaltecendo a importância de sua ancestralidade e formação para ser quem é. A partir da pergunta inicial, o público pode interagir ou não, pela resposta no papel ou até mesmo verbalmente, expandindo ainda mais a possibilidade textual, se tornando um outro pólo de troca (para além de mim mesmo, como pontuado no começo de *Despertar/Pitonisa*), e também parte ativa do “show-performance-ritual”, criando uma relação ainda maior com a teatralidade.

Pode-se considerar a performance como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática — por mais plástico ou não-intencional que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma "coisa" significando (no sentido de signos); mesmo que essa "coisa" seja um objeto ou um animal, como o coioote de Beuys. Essa "coisa" significando e alterando dinamicamente seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante ("a coisa") e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro. (COHEN, Renato. 2011, p. 56)

Pensando nessas estruturas cênicas utilizadas no desenvolvimento do *show-performance* como um todo, podemos considerar dois modelos de estruturação da cena que se distinguem pela forma como inserem o atuante e o espectador na obra: o modelo estético, que proporciona mais distanciamento da obra (atuante se vê enquanto artista criador, e espectador enquanto observador, que não participa ativamente) e o modelo mítico (atuante enquanto condutor do ritual, e espectador enquanto participante dele).

A obra, vista de um contexto geral, terá um caráter majoritariamente mítico, não excluindo sua possibilidade de relação estética, como durante possíveis interações entre atuante e espectador nos intervalos entre as músicas, como é comum que aconteça em apresentações dessa natureza. O papel do espectador enquanto participante do rito se dá não só ao participar da comunhão ali criada, mas também ao se questionar os pontos trazidos nas letras das músicas, principalmente ao responder à pergunta compartilhando-a num papel, de forma anônima, como foi proposto.

O que diferencia a relação estética da relação mítica é que na primeira existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto — eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (através

da emissão e recepção), mas estou separado dela. Fica claro para mim, enquanto espectador, que eu tenho um distanciamento crítico em relação ao objeto. É interessante que esta postura "estética" em relação à obra vale também para o atuante. Fica claro para o atuante que ele "representa" a personagem, que ele não "é" a personagem (existindo portanto o distanciamento). Na relação mítica, este distanciamento não é claro; — eu entro na obra, eu faço parte dela — isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de participante do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo "espectador") quanto para o atuante que "vive" o papel e não "representa". Podemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real. (COHEN, Renato. 2011, p. 122)

Como bem coloca Jacó Guinsburg, não existe uma relação totalmente estética, distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo de outro é a gradação com que se apresentam essas relações. (Idem)

3. CHOQUE

<i>Assim...</i>	<i>Ultimamente</i>	<i>Eu tenho sido bem chato</i>
<i>Um pé no saco.</i>	<i>Um porre brabo.</i>	<i>Démodé.</i>
<i>Mas não me orgulho disso</i>	<i>É que agora é compromisso tentar não me entregar</i>	
<i>À essa sensação</i>	<i>Que vem lá do céu, do chão</i>	<i>E me pega feito um choque</i>

<i>Um raio no meu astral</i>	<i>Chuva intensa, lamaçal</i>
<i>E o país lambuzado em caos não me ajuda a ser legal</i>	

<i>Vou gritar!</i>	<i>P'ra ver o céu se abrir</i>	<i>P'ra eu tentar me animar</i>
--------------------	--------------------------------	---------------------------------

<i>Assim...</i>	<i>Ultimamente</i>	<i>Eu tenho sido um porre</i>
<i>Mas não corre, eu prometo melhorar</i>		
<i>Pois não me orgulho disso</i>	<i>E agora é compromisso tentar não me entregar</i>	
<i>À essa sensação</i>	<i>Que vem lá do céu, do chão</i>	<i>E me pega feito um choque</i>

3.1 A NARRATIVA

Choque traz a primeira cena de protagonismo de BRUNO, o consulente. Em *Tudo Menos Santo* aconteceram as primeiras manifestações do processo de autoconhecimento, mas agora, é quando ele olha para suas sombras e as aceita, de fato. É um mergulho interno, denso, que faz a música funcionar como um monólogo, não havendo intervenções do oráculo enquanto interlocutor, mas sim, enquanto guia, que provoca o contato do consulente com o

seu estado espiritual, e que em certos momentos, se vê em delírio (descrição essa que pode ser associada à imagem da Pitonisa depois de inalar os vapores saídos da terra, e que são refletidas principalmente na *performance* vocal). Em *Choque*, BRUNO se vê obrigado a encarar suas sombras e buscar uma melhora a partir dos ensinamentos que elas proporcionam, dando assim, mais um passo à frente no processo de despertar, proposto na primeira música.

3.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Como mencionado anteriormente, o processo de composição das músicas deste álbum começou em 2018, mas todas as faixas escolhidas foram compostas em meio à pandemia de Covid-19. Logo, a composição foi afetada por tudo o que rodeava não só a mim, mas a todos nós, já que enfrentamos de forma individual e coletiva todas as adversidades que esse momento trágico impôs a todo o mundo, principalmente no Brasil, que se mostrou completamente despreparado para esse enfrentamento.

Em meio a isso, talvez como válvula de escape, mas certamente com boa fé, muitas pessoas começaram a propagar mais e mais positividade nas redes sociais. Isso, aos poucos, exaltou a sensação negativa daqueles que se sentiam imersos nas desgraças que se tornaram rotineiras em nosso país desgovernado. Criando consciência de que eu e muitos à minha volta estávamos nos afetando profundamente por esse cenário, decidi escrever sobre como eu me sentia quando essa emoção aflorava e muitas vezes tomava o meu dia, afetando meus relacionamentos. Entendi que era preciso aceitar a tristeza, a negatividade e a raiva e encará-las de frente para que eu conseguisse encontrar a saída, que aqui na letra da música, é simbolizada pelo poder de um grito, reflexo de um choque.

3.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Como a música já sugere, existe raiva e melancolia na história contada. Essas emoções podem ocorrer em nós com certa frequência, mas como dito no parágrafo 2.2, elas não são fixas. Posto isso, repetir a emoção enquanto intérprete foi muitas vezes mais complicado do que parecia, pois não me sentia melancólico ou raivoso o suficiente todas as vezes que a ensaiava e, como ainda estava em processo de aprofundamento na criação, esse mergulho me parecia muito necessário, pelo menos nesse começo. Sendo assim, recorri ao mapeamento do gesto psicológico, conceito de Mikhail Chekhov, a fim de tornar físicas essas sensações através da repetição.

Nas qualidades e nas sensações encontramos a chave para o tesouro de nossos sentimentos. Mas existirá tal chave para nossa força de vontade? Sim, e encontramos-la no *movimento* (ação, *gesto*). Você pode facilmente provar isso a si mesmo tentando fazer um gesto forte, bem delineado, mas simples. Repita-o várias vezes e você verá que, após um certo tempo, a força de vontade tornar-se-á cada vez mais forte sob a influência desse gesto.

Além disso, descobrirá que a *espécie* de movimento que fizer dará a sua força de vontade uma certa direção ou inclinação; ou seja, despertará e animará em você uma necessidade e um desejo *definidos*.

Assim, podemos dizer que o *vigor* do movimento instiga nossa força de vontade em geral; que a *espécie* de movimento desperta em nós e que a *qualidade* desse mesmo movimento evoca nossos *sentimentos*. (CHEKHOV, Mikhail. 2003, p. 75)

Analisando a narrativa para a escolha do gesto, entendi que nessa música se dava a primeira manifestação do consulente. É o momento onde ele toma o protagonismo para si, como citado anteriormente, e encara suas sombras com a supervisão do oráculo. Apesar da letra fazer alusões aos céus e à terra, a personagem do consulente não se conecta com nada além de si, principalmente no começo, fazendo com que o gesto não seja nada expansivo, mas sim, muito voltado para o próprio universo interno. Decidi assim, explorar o movimento de recolha, a partir do abdômen, levando todo o corpo ao meu centro. Conforme a pesquisa foi se desenvolvendo, senti a necessidade de me recolher no chão, deixando mais evidente a melancolia e o isolamento do mundo externo. Ensaiei a música algumas vezes assim, evitando explorar todo o restante do espaço que eu tinha à volta, mas conforme isso acontecia e a música demandava mais expansão, percebi que era necessária uma dinâmica maior nos movimentos. De qualquer forma, era sabido que a música deveria ser introduzida assim, preservando o desprazer e a recolha. No verso “mas não me orgulho disso, e agora é compromisso tentar não me entregar à essa sensação (...)” existe força, um desejo de mudança, sendo assim, o corpo precisava se dispor à essa energia. Posto isso, logo veio a necessidade de me levantar, mas esse gesto não poderia ser feito às pressas, era necessária uma lentidão – uma máxima lentidão. Percebi que era importante não começar deitado, mas sim, agachado, com os pés no chão, pronto para deixar a coluna ereta. Demorei algumas vezes para que meu corpo entendesse essa calma, procurando manter a respiração atenta, pois se eu me apressasse, perderia o tempo da música. Quando minha coluna finalmente fica ereta é quando acontece a menção da palavra “choque”, aumentando o ritmo da música, que agora tem guitarras mais evidentes junto à bateria acelerada, elevando a tensão da música enquanto mensagem, mas tornando-a mais dançante. Dessa forma, busquei tensionar todo o meu corpo como se, de fato, estivesse sendo tomado pela eletricidade, seguindo os instrumentos e a tensão criada, ao mesmo tempo que aproveitando o momento de dança que a música propõe,

encaixando os movimentos no tempo dos riffs da guitarra, e ao passo que a palavra “choque” se repetia, o corpo ia encontrando mais e mais conforto, refletindo também na qualidade da voz. Com a progressão instrumental também busquei expansão, contrastando com o começo da música, o que fazia bastante sentido considerando o texto cantado. Agora, os braços buscavam os céus, como se o raio mencionado saísse das palmas das mãos – a energia nutrida no corpo desde o princípio, estava sendo expelida, cheia de furor. Ao final do verso, um apagão. O corpo volta ao seu centro como que acumulando as energias para o grito que segue, e que provoca de vez a expansão dele, colocando-o em um balançar atordoado, buscando o estado presente novamente, que segundo a música, é cheio de melancolia. Dessa forma, com o reinício da música, o ciclo se repete.

3.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Assim como na pesquisa corporal, foi preciso encontrar as sensações propostas pela letra da música ao externalizar a voz e, para isso, o exercício de gesto psicológico também foi muito útil. Mas para além dessa técnica, a caracterização precisou ser mais polida na hora do canto, com a intenção de melhorar a performance vocal, e para isso testei possibilidades de canto que pudessem me contemplar em relação ao que eu sentia todas as vezes em que eu me colocava a praticar essa música: uma sensação de que esse canto carrega certo desequilíbrio emocional. Uma mescla de loucura e embriaguez com mistério. A imagem da Pitonisa em seu momento de transe, após inalar os gases alucinógenos é bastante pertinente neste momento.

Como o relato cantado na música tem muitas camadas de sensações, decidi trabalhar com essas variações também na voz. A música começa com o interlocutor se reconhecendo, e entendendo as sombras que o cercam naquele momento, e nesse processo, que é difícil para ele, existe um nervosismo causado justamente por estar falando e reconhecendo ser esse alguém triste, com raiva e imperfeito. Logo que o primeiro verso começa, fica evidente todo o descontentamento, que passa por essa sensação de riso solto e se transforma, ganhando mais firmeza, tornando a mensagem mais positiva, como quem quer enfrentar o problema. É uma conversa entre BRUNO e VEHTZ sendo estabelecida.

Algumas camadas de voz que ficam ao fundo, utilizam o *vocal fry*⁷, que traz uma sonoridade um pouco mais escura. Para uma melhor compreensão de quem não conhece esse termo, o *vocal fry* é um registro vocal comumente usado para representar personagens mais

⁷ O que é o Vocal Fry e como fazer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3aVSt4JgCLA>>. Acesso em 21 de julho de 2021.

velhos, e funciona como se a voz fosse direcionada para dentro do corpo e não para fora. Outro exemplo que pode ser facilmente reconhecido é a representação do espírito de Kayako Saeki (figura 6), personagem do filme *O Grito* (2004), do diretor Takashi Shimizu. Esse registro vocal compreende a parcela da nossa voz que está abaixo do registro de voz de peito, sendo um registro ainda mais grave – o mais grave de nossa extensão vocal. O *vocal fry* funciona também como exercício para relaxar as cordas vocais e como registro base para se fazer os *drives*, aquela textura mais rouca frequentemente usada por cantores de *heavy metal* e que no Brasil, ficou muito conhecida como uma característica marcante de Elza Soares. Em *Choque*, essa sonoridade funciona apenas como um incremento à textura da música, algo de fundo que busca remeter à dor e ao sofrimento cantado.

Figura 6: Kayako Saeki, personagem de *O Grito* (2004)



FONTE: Reprodução

Desde o princípio do processo criativo, a intenção da música era identificar as emoções negativas e trabalhar com elas. O cenário que a pandemia proporcionava, cheio de medos e angústias, fez com que brotasse na letra, e conseqüentemente no canto, outra necessidade natural: a busca do alívio em meio a tensão, aqui traduzida como um grito. O raio ao qual me refiro na letra, é a sensação que nos toma em picos de raiva, ansiedade ou angústia e, nesses momentos, acaba sendo muito comum que queiramos gritar para trazer algum descarregamento dessa energia que nos aflige. No meu processo pessoal, percebi que eu, naturalmente, sempre fui uma pessoa reservada e quieta, com certa dificuldade para

extravasar pelo grito, como relatado no tópico 1.4. Meu alívio imediato sempre se deu num processo demorado, me isolando para processar a emoção, e depois transformando-a em movimento ou texto ou canto: andar pela rua, fazer faxina, dançar, escrever em livre associação ou criar melodias soltas. Essa, de fato, sempre foi uma questão com a qual me incomodei, pois, hoje, considero muito mais benéfico simplesmente buscar um alívio na hora da dor, resolver o problema. Sendo assim, o trabalho vocal em *Choque* se tornou um dos mais difíceis do processo, pois justamente o que a música mais exigia era o que eu mais sentia que faltava em mim – essa explosão. Sendo assim, fui atrás dessa liberdade de expressão emocional, sabendo que também meu canto, algo tão precioso pra mim, seria afetado positivamente por isso.

Usando a mesma técnica que foi usada em *Despertar/Pitonisa* para aumentar o volume da voz trabalhando a ressonância, pude perceber melhor os mecanismos necessários para conseguir o resultado desejado, que incluía manter a afinação. Nesse caso, a dificuldade se mostrou um pouco maior já que a carga emocional e de interpretação que a canção exige é diferente se comparada à primeira faixa, que também exigiu volumes mais altos do que o meu habitual. A postura que adoto para cantar, agachado, também impõe desafios vocais envolvendo a respiração. Aqui, o grito é mais visceral, porém articulado. Em *Choque* existe um texto, uma intenção impulsionada pela linguagem das palavras, que faz ser natural recorrer à articulação dos sons. Entretanto, esse grito pode ser encarado aqui como uma expressão em som que auxilia o corpo a transpor o seu limite físico, convertendo-se em linguagem. O texto dado nesse momento tem grande importância para o trabalho de transposição, principalmente quando o ápice desse registro vocal acontece justamente no momento em que canto a palavra “gritar”, funcionando assim como o momento em que a personagem encontra o alívio (o raio interno que explode e rasga a pele).

3.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Desde o primeiro momento de composição dessa música, trabalhei muito com a imagem de um bar vazio e a personagem afogando suas mágoas no álcool. Cheguei até a testar um som ambiente na instrumental, com conversas acontecendo ao fundo, mas senti que esse podia ser um olhar muito óbvio para o tema. Posto isso, outra imagem que também me surgia em mente com naturalidade era a de uma floresta. Se tratando de uma natureza emocional, entendi que fazia mais sentido levar a proposta audiovisual por esse caminho, com o desejo de, provavelmente, explorar certa densidade nas cenas. Outro elemento, para

além da floresta, que somaria aos símbolos do vídeo seria a água e o reflexo produzido em uma poça no chão, a fim de representar o olhar para si e o reconhecimento de sua versão sombria. Fumaça e cenas de uma corrida desesperada também são outros elementos para a performance visual em vídeo, que visualizo ser gravado com imagens em preto e branco. Essa inspiração vem da estética do filme *A Tragédia de Macbeth* (2021) (figura 7)⁸, de Joel Coen, que teve trailer divulgado em setembro do ano de seu lançamento.

Figura 7 - Cena do trailer de *A Tragédia de Macbeth* (2021), de Joel Coen



FONTE: Reprodução/Divulgação

Para a performance do palco, toda a experimentação aqui compartilhada deve ser aplicada – o trabalho corporal, a percepção vocal, a identificação com as personagens citadas, a fim de criar uma atmosfera diferente em relação às outras músicas, abraçando a densidade que esse som propõe provocando um rasgo na performance geral.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HM3hsVrBMA4>> Acesso em: 18 fev, 2022.

4. CANÍCULA (INTERLÚDIO) + QUENTE

CANÍCULA (INTERLÚDIO)

Vem, me beija

Cai na onda

E me olha nos olhos

P'ra ver além do que o sol vê

Te mostro o mar em mim e banho você

QUENTE

*O perfume natural do teu cangote faz eu não querer sair de lá / A tua pele me tocando é vento forte,
faz meu corpo todo desmanchar / E eu fico quente de amor / Mas não sem notar como esse calor me
faz delirar / Te ponho em pedestal, te acho o tal - mas por mais que seja, mesmo
Amor, eu não vou mais me perder em você / A ponto de eu me esquecer do amor que eu sinto por mim
É que sou intenso, cê sabe – e por isso colou em mim*

4.1 A NARRATIVA

Ainda criando relação com a imagem-base que permeia esse projeto – a da Pitonisa sob efeito dos vapores alucinógenos do templo, nesta faixa, VEHTZ continua propondo a auto reflexão ao ouvinte. Assim como em *Choque*, que busca lidar e rever sentimentos que podem ser corrosivos, *Quente* busca revisar o amor desmedido, que pode se tornar possessivo e controlador, também prejudicial. Com a continuação da exploração das camadas de BRUNO, o oráculo agora apresenta uma situação ligada ao amor e às relações.

A cena toma um formato ainda mais místico fazendo com que esse amor seja retratado como uma personagem, a sereia Canícula. Ser de voz hipnótica, meio-humano, meio-peixe, Canícula busca encantar quem escute seu chamado: um feitiço que arrasta seus ouvintes para as profundezas. BRUNO é um deles, mas quando a música principal, que explora os efeitos desse chamado, chega a seu auge, BRUNO mostra estar ganhando consciência desse encantamento que é o amor e entende a importância de também mantê-lo para si.

4.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Ao entrar em contato com nossa essência e questões individuais percebemos tanto nossos pontos fortes como também os pontos fracos, e, partindo de minha visão pessoal de mundo, muitos desses obstáculos em nosso processo de amadurecimento e evolução espiritual são inseridos em nós como parte de valores sociais preestabelecidos, e o amor romântico é um deles. Segundo a psicanalista e escritora Regina Navarro Lins⁹, estamos alimentando uma ideia de devoção ao outro desde o século XII, onde o chamado amor cortês começou a ganhar popularidade. O amor cortês foi um conceito medieval que, compartilhando aqui de uma forma resumida, diz respeito às paixões entre jovens nobres que não podiam se casar devido às regras da época feudal, onde só os irmãos mais velhos tinham esse direito para que as heranças não fossem compartilhadas. Esse amor entre reinos, de certa forma, impossível, deu origem ao amor romântico, que povoa a mentalidade ocidental desde, mais ou menos, os anos de 1940, onde o amor passa a ser mais aceito em casamentos, pois, até então as uniões estáveis só visavam o interesse econômico e só aconteciam por intermédio dos pais. Incentivado pelos filmes de Hollywood, casar por amor se tornou algo fundamental em nossa sociedade, principalmente a partir do século XX. Quero aqui enfatizar que faço parte do grupo de pessoas que acham essencial o amor em uma relação e que não estou imune a ideias românticas. O que trago à discussão é a idealização de uma pessoa sem a percepção de que, ao fazer isso, estamos nos enganando pois esse ideal é inalcançável. Essa prática é tida como uma das bases para a consolidação do amor romântico, e isso traz problemas sérios não só para o relacionamento a dois, mas também para si mesmo. Essa visão que busca alcançar uma pessoa idealizada, muitas vezes tentando adaptá-la às nossas convicções, não aceitando quem ela realmente é, nos aprisiona a sentimentos negativos e conflituosos.

A compreensão dessas questões que a mim também assombram foi o que motivou a letra de *Quente*, que faz referência direta ao estado febril que pode levar ao delírio e à alucinação, consequências essas que estimulam a analogia ao já mencionado amor romântico e sua característica ilusória e também, agora se tratando da narrativa da história ficcional aqui engendrada por meio das músicas, aos efeitos do vapor inalado pela Pitonisa. Ao explorar a camada das possibilidades de efeitos dessa inalação desdobro a imagem da sereia, aqui

⁹ Regina Navarro Lins é uma psicanalista e escritora brasileira. Também é palestrante em assuntos como relacionamentos afetivos e sexualidade. Autora de doze livros sobre relacionamento amoroso e sexual, entre eles o best seller *A Cama na Varanda*, com mais de 50 mil cópias vendidas.

referida àquela descrita na obra de Homero, *Odisseia*, e toda sua conexão com o canto e o feminino.

Agora voltando a atenção para sua estrutura, a composição foi dividida em dois blocos: um interlúdio intitulado *Canícula*, e a música principal, *Quente*. Na primeira, é predominante a visão apaixonada, direcionando o ouvinte a crer que o deslumbramento descrito será o tema principal da música. Liricamente, como sugere o título, podemos relacionar essa visão ao calor muito intenso ou mesmo quando a febre surge e nosso corpo começa a se afetar. Se relacionarmos com o roteiro que se desenvolve, temos nesse prelúdio (e no primeiro verso de *Quente*) o canto da sereia, que seduz e arrasta os homens ao fundo do mar. Como contraste, no refrão, onde a música alcança seu ápice de energia e entusiasmo, toma a frente a afirmação do amor próprio que, nessa proposta, se sobrepõe ao amor idealizado, funcionando como as cordas que prendem os homens ao mastro do barco ou à cera perfumada de mel em suas orelhas, que impedem o som do canto das sereias de chegar aos tímpanos, como descrito na cena de *Odisseia*.

Primeiramente, há de ir ter às Sereias, que todos os homens
que se aproximam dali, com encantos prender tem por hábito.
Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos
hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.
Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.
Elas se encontram num prado; ao redor se lhe vêem muitos ossos
de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme.
Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios
com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto possa escutar.
Mas tu próprio, se ouvi-las quiseses, é força
que pés e mão no navio ligeiro te amarrem os sócios,
em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro,
para que possas as duas Sereias ouvir com deleite.
Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,
devem mais fortes amarras à volta do corpo apertar-te.
(HOMERO. *Odisseia*. 1897. p. 142)

4.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Como identificado anteriormente, *Quente* busca discutir a forma como, muitas vezes, vivemos o amor, nos deixando levar pelo calor da paixão que surge ao primeiro contato, que se vista por certa ótica, podemos chamar de delírio. Por conta disso, tratando-se dos movimentos que traduzissem isso, senti a necessidade de trabalhar com movimentos do pescoço, que podem remeter a esse estado da mente, conectado à região mais alta do corpo. A partir daí, o maior desafio ao tomar essa decisão foi cuidar do trabalho vocal e sua qualidade.

O verso que abre a canção se repete assim que a instrumental se modifica com a inclusão de instrumentos de percussão – como que num desejo de aterrissar as sensações. Acho importante pontuar que a imagem das sereias é apenas uma relação que se desenvolveu a partir da trajetória principal da cena, que explora o processo de despertar, levando em conta as questões que surgiram em relação ao amor, influenciando assim no desenvolvimento da cena enquanto uma possível alucinação que faz parte desse processo espiritual e não necessariamente na movimentação do corpo durante as performances.

Sobre o movimento que guia o início da performance, durante o interlúdio, a movimentação é basicamente focada nos braços, que fazem movimentos suaves em direção ao público, como que enfeitando-o. Quando *Quente* começa, dá-se início a uma rotação de cabeça, comumente usada como exercício de relaxamento da região do pescoço. Esse movimento, que começa com a cabeça baixa, aproximando queixo e tórax, é feito respeitando o tempo das frases cantadas, dividindo a rotação em partes (cabeça baixa → direita → atrás → esquerda, retornando passo a passo). Esse é o tempo necessário para contemplar toda a primeira estrofe, que como mencionado, se repete, agora com outra intenção, portanto, sem repetir os mesmos movimentos. Com a segunda estrofe, de acordo com a narrativa, a sensação agora é de percepção do sentimento e de como ele pode ser prejudicial se não houver cautela. É o aterrar. Nesse momento, quando o ritmo passa a ter uma influência maior dos instrumentos de percussão, remetendo ao *reggaeton*, é como se o efeito do canto da sereia cessasse e toda a alucinação que envolve esse cenário acabasse, trazendo de volta a consciência. É mais uma questão enfrentada por BRUNO, que agora tem ainda mais forte a presença de VEHTZ em si.

4.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

No início do processo, a intenção era de que a música funcionasse como uma falsa canção de amor romântico que, aos poucos, se mostraria mais inclinada à ideia do amor próprio. Para que esse "disfarce" funcionasse, era preciso trabalhar nas intenções da voz bem como na instrumental. Sendo assim, a primeira parte da música (o interlúdio) teve como objetivo buscar texturas vocais mais suaves e alongadas, buscando sempre o uso da voz de cabeça, em cima da ideia de trabalhar com camadas vocais, tendo como referência harmonias vocais femininas, remetendo à ideia do canto de sereias. Para o prelúdio foi testado um efeito eletrônico onde uma só voz faz harmonia com outras camadas criadas a partir dessa. Essa

modificação se mostrou pertinente ao remeter à uma voz menos humana, ainda que seja em sua primeira camada, mais uma vez tornando possível a associação com a figura da sereia.

A palavra "sereia", em sua etimologia, se aproxima de palavras que estão ligadas ao calor e ao laço (que prende). Ambas as palavras carregam muito significado na música em questão quando pensamos em sua mensagem sobre o amor que deixa febril e que prende. Segundo a professora Dra. Mary Lafer, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, que comenta o encontro de Ulisses com as sereias no canto 12 da *Odisseia*, de Homero, as sereias são conhecidas como gênios do meio-dia, horário esse que pode ser entendido como o momento do Sol à pino, onde não há sombras. Sendo assim, associadas ao excesso de calor e de luz, esses seres remetem à canícula (um calor muito forte) e suas visões e delírios.

Outra associação pertinente é a relação que o canto das sereias têm com a sedução e o poder feminino, pontos explorados em todo o presente projeto. Ainda conforme o descrito em *Odisseia*, a pessoa que ouvisse uma sereia cantando seria conduzida à morte pelo encanto do som produzido. Dessa forma, a analogia que se faz com a ideia da mensagem presente em *Quente* está justamente no cuidado com o encanto. Tratando das experimentações vocais na música em questão a partir dessa visão, o ambiente romântico e suave que se cria logo no começo é quebrado com a passagem do primeiro verso para o refrão, sendo notável a mudança de intenção e intensidade vocal.

Todo o *pathos* se concentra no circuito mortalmente sedutor de voz e escuta, som e ouvido. Monstros canoros, mulheres teriomórficas de voz potente, as Sereias carregam um prazer acústico que mata os homens. (CAVARERO, Adriana. 2011. p. 128)

Outro ponto que se relaciona com a música é quando pensamos no desaparecimento das sereias. Como escreve Meri Franco-Lao, a lenda diz que esse momento se deu pelo fato de que o canto das feiticeiras do mar pôde ser derrotado por uma melodia masculina ainda mais persuasiva: a voz de Orfeu. Sem suportar esse fato, as sereias decidem desaparecer para sempre, batendo-se contra as rochas até a morte.

Quando associamos essa ideia com a música em questão, podemos pensar que a interrupção do interlúdio que dá início à obra principal pode ser encarada como a voz feminina sendo barrada pela energia masculina que se introduz com um canto mais marcado e denso, contrastando com a proposta vocal da faixa introdutória. Aos poucos, essas características se reforçam, até alcançar seu ápice no refrão.

Segundo Homero, o canto irresistível das Sereias, que só Ulisses – convenientemente protegido – teve o valor de afrontar, dizia: “...Nada acontece na terra fértil que permaneça desconhecido ou obscuro para nós...”

As sereias ofereciam nada menos do que conhecimento e enfeitiçavam, infundindo, com sua canção, um langor erótico que os conduzia à morte. No fundo do Reno, em outra história semelhante, os marinheiros aprenderam uma lição final: Loreley, a rainha das sereias, era sua própria mãe. Alguns positivistas, embora evitem a explicação da parte acústica, verão nela as alucinações do marinheiro forçado a uma longa abstinência, e dirão que as figuras ondulantes na água eram simples peixes-boi, mamíferos marinhos com uma barbatana caudal constrangedora. Sobre o fim das feiticeiras do mar, conta a lenda que foram derrotadas por uma melodia masculina ainda mais persuasiva: a de Orfeu. Incapazes de suportar a derrota, as sereias decidem desaparecer para sempre, chocando-se contra as rochas. (FRANCO-LAO, Meri. Música Bruja. 1980. P. 17. Tradução minha)

Em suma, a relação entre *Quente* e as sereias se dá não só na construção da narrativa, mas também na construção da intenção do canto, a partir da letra da música, que carrega associações à visão do amor romântico que, por sua vez, neste presente projeto, também se nutre das características desse ser mítico, como o encanto e a possibilidade da ilusão. As alusões à imagem da sereia que ajudam a construir a personagem são vistas desde o prelúdio e se desenrolam até o meio da música principal, onde toma força o canto de Orfeu. Voltando às personagens principais, é o ponto onde VEHTZ cresce junto à instrumental que ganha mais corpo com a entrada de novos instrumentos e uma batida mais dançante. O canto é mais firme, grave, como se aterrasse a consciência e a trouxesse de volta de suas ilusões.

O refrão é a parte da música que demanda mais energia. A voz que ressoa tem apoio no abdômen para ganhar mais força e a intenção do canto, em alguns momentos, volta a ter aquele tom embriagado explorado em *Choque*, inspirado novamente pela ideia da Pitonisa sob efeitos do gás.

4.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Para o videoclipe, pretendo trabalhar a ideia do delírio febril usando dois ambientes, um como símbolo do amor romântico e o outro como símbolo do amor próprio. O primeiro seria simbolizado por imagens feitas dentro de um quarto e o segundo por imagens feitas ao ar livre, na praia. As cenas seriam majoritariamente, se não completamente, feitas em câmera lenta. As que forem gravadas dentro do quarto irão captar um corpo molhado de suor que tem o rosto coberto por uma toalha molhada, como quando se busca alívio para a febre, intercalando com cenas de um chá de ervas sendo preparado.

A cena da toalha no rosto é a chave para a troca de ambiente. Com um jogo de câmera, o quadro se aproxima para fechar no rosto coberto quase que buscando tocá-lo, e ao se distanciar, o corpo aparece na mesma posição, agora na praia, mostrando o mar ao fundo, quando o refrão da música chega. A partir daí, o vídeo tem uma paleta de cores mais alegres. Para além do ambiente da praia. Também é possível que se explore mais a relação com a imagem das sereias quando a música repetir sua estrutura (verso, pré-refrão, refrão), tomando o prelúdio como ponto inicial para a criação de imagens que envolvam o ser mitológico. Para a performance do palco, os movimentos voltam com mais força, diferenciando-se da pouca movimentação em “Choque”. Aqui, sorrisos e leveza se contrastam da amargura da música anterior – pelo menos no primeiro verso. Os movimentos de cabeça começam puxando o resto do corpo, com a intenção de representar esse lado mental que abala todo o físico. Na chegada do refrão, os quadris tomam mais protagonismo cedendo à instrumental mais animada. Os movimentos não são marcados ou coreografados, a proposta é experimentar a liberdade do corpo através do quadril como disparador.

5. QUERO PAIXÃO

*Hoje o dia foi forte
Passei boa parte dele pensando em você
Pra ver se me trazia sorte
Ouvi Gal com Caê
E depois me soltei com Beyoncé...*

*Peguei a sensação de carnaval, verão, e joguei no caldeirão, mexi com atenção pra eu ficar bem bom
Peguei a aflição de estar num furacão – Brasil, anos 2000, cê veio e seduziu, e eu afinei meu tom*

<i>Quero paixão</i>	<i>Quero paixão</i>	<i>Quero paixão</i>	<i>Me traz paixão</i>
<i>Quero paixão</i>	<i>Quero paixão</i>	<i>Quero paixão</i>	<i>Me traz paixão</i>
<i>E mais tesão</i>	<i>E mais amor</i>	<i>Mais diversão</i>	<i>Leveza...</i>

*Hoje o dia foi forte – quiçá clichê
Eu entendi que pra eu ter prazer
era só eu me concentrar e esperar você aparecer
Pra me sintonizar – fazer dançar meu corpo e me enfeitiçar*

5.1 A NARRATIVA

Em *Quero Paixão* a história ganha um segundo ato que engloba questões mais racionais e terrenas, junto com as músicas seguintes, *Que Delírio*, *Dama-da-Noite* e *Cuida da Palavra*. Aqui é quando o consulente se conscientiza de todos os desafios, e agora, de mente e corpo cansados, busca fôlego para enfrentar o que o aflige, identificando na linguagem da música o poder de cura. Quanto a VEHTZ, esse continua tendo o papel de ser aquele que mostra os caminhos, que guia, mas a partir de agora ele devolve BRUNO a um lugar mais real, ainda que muito do que foi apresentado de etéreo e espiritual continue presente. Sendo assim, neste *topos*, termo "que remete a um lugar físico e também a um lugar psicológico, a um lugar filosófico etc" (COHEN, 2011, p. 116), BRUNO, enquanto ser terreno, tem mais autonomia, mais familiaridade, e entende que a percepção que o oráculo propôs no começo da jornada, que partia de um ponto de vista mais espiritual, já está mais aguçada e de agora em diante pode seguir caminhando com os pés no chão. Estabelece-se então, agora em solo firme, uma conversa entre consulente e oráculo por meio da música – uma criação terrena porém espiritual. VEHTZ agora se encontra enquanto corpo sonoro, não mais uma figura visível e por meio da conexão de BRUNO com a música, continua seu trabalho de guia. É como se Bruno dançasse com VEHTZ, sendo esse um espírito, uma energia, e essa dança fosse o início do processo de junção das duas personagens onde uma incorpora a outra.

5.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

De todas as composições, *Quero Paixão* foi a que mais tomou tempo e mudou sua estrutura. Nasceu de uma forma diferente quando comparada às outras faixas e, sendo assim, houveram duas fases muito distintas em seu processo de desenvolvimento. Em sua primeira fase, a letra nasceu antes e, a partir dela, nasceu a instrumental, seguindo assim o mesmo caminho que as outras músicas do projeto. Entretanto, conforme as lapidações aconteciam, eu senti que o que estava sendo criado não contemplava o que eu realmente queria passar, que não era sobre aquele assunto que eu queria tratar, ou pelo menos que não era daquela forma. A partir da análise desse incômodo, me propus a reformulá-la por completo. De toda forma, o sentimento que eu precisava descarregar naquela música insistia em permanecer em mim, e eu continuava com a necessidade de colocá-lo pra fora. Era uma necessidade de troca de afeto e de extravasar por meio dele. Um grito que, liricamente, em sua primeira versão, usava muito dos conflitos de uma relação amorosa como símbolo, estratégia muito comum para

criar maior conexão com o público que tende a se identificar mais facilmente com músicas sobre o amor romântico. Mas não era sobre esse amor que eu queria falar, por mais que acontecesse uma entrega genuína da minha parte em relação a ele.

Eu queria falar do fogo que é o ânimo. Da importância de mantê-lo aceso no dia-a-dia, nas relações – amorosas ou não, do prazer, da diversão, do sentir-se bem. O período político que atravessamos estava mexendo comigo, as dificuldades da pandemia, as trocas limitadas... tudo isso me fazia querer ânimo, e quem sempre me entregava essa sensação era a música. Todas as minhas expectativas eram alcançadas quando eu as deixava de depositar noutra pessoa e as direcionava para a música, fazendo assim com que a sensação de frustração não me vencesse. Dessa forma entendi que era sobre esse amor que eu queria falar: o meu amor pela música. O poder que ela tem em me dar ânimo, em me colocar em outra realidade.

Decidi então colocar a linguagem da música enquanto personagem na narrativa. Personificando-a, tornando-a receptora de minhas palavras, criando assim outra possibilidade de leitura da narrativa apresentada (dessa vez, romântica) com o objetivo de que o público pudesse se conectar mais facilmente. Também por isso, logo na primeira frase já se identifica o desabafo de alguém que está passando por momentos difíceis e, ao se encontrar com a música, encontra leveza. Decidi usar o contraste entre os artistas ídolos citados (Gal Costa e Caetano Veloso, nomes da música popular brasileira que em *Quero Paixão* são referenciados através da menção à música *Sorte* de 1985, e Beyoncé, cantora norte-americana da vertente do R&B/Pop), como uma ferramenta para dinamizar a estrutura da faixa que troca de ritmo quando se aproxima do refrão, acelerando, além de também remeter à troca de estado emocional, onde a calma da MPB cede ao festejo do Pop que, nessa segunda parte da música, instaura uma espécie de ritual, clamando por sensações como a paixão, o tesão, e a diversão, levando, posteriormente, a música novamente ao drama inicial.

O segundo verso tem um canto mais falado, um pseudo-rap, onde escolhi aflorar um lado mais sensual, tanto na letra quanto no canto. Para mim era importante que a conexão com o rap e o hip hop, que nutro desde meus tempos adolescentes, estivesse aqui presente. Digo isso pois uma característica importante que foi se revelando durante o processo é que esse álbum também é uma celebração de quem eu sou. Sendo assim, por meio de cada faixa eu resgato minha educação musical até aqui, mostrando minhas diferentes fases, fazendo com que o disco seja tão eclético, com influências de diferentes gêneros musicais, reforçando mais uma vez o conceito de “camadas”, trabalhado em toda sua construção.

5.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Por ter sido a música que mais sofreu modificações, seu amadurecimento foi o que mais demorou e isso também refletiu nos processos corporais. Um aprofundamento no texto se fez necessário e a compreensão da mensagem serviu como guia para todo o desenvolvimento corporal, que havia encontrado uma certa ordem limitadora. Foi aí que percebi que não poderia me pautar apenas na instrumental para dar vida aos movimentos, era necessário ouvir o canto, fazendo assim, o caminho inverso do inicialmente proposto aqui (letra e melodia – corpo – voz). A mensagem da música precisava ser mais bem trabalhada, bem como sua intenção no canto, a fim de encontrar uma expressão corporal equivalente.

Acostumados a introjetar a ordem à nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis – embora fundamentais. Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram. (VIANNA. p. 70)

Levando a narrativa em consideração, entendi também a necessidade de retomar o silêncio e tentar novamente o processo da máscara neutra, visto no começo de todo o processo. Sendo esse momento da narrativa o retorno da consciência de BRUNO ao plano terrestre, a concentração se mostrou importante para encontrar esse lugar neutro. O pouso na terra para alçar voo novamente.

Sonoramente, a música é a que mais carrega sensualidade, impulsionada pela melodia da voz, pelo som da guitarra, mas principalmente pela influência do R&B em sua estrutura. No refrão, as influências caribenhas dão outra tonalidade fazendo com que a música seja dividida em duas atmosferas que se traduzem (e se unem) na expressão corporal.

Para o meu corpo, a sensualidade se traduz muito no uso da leveza dos movimentos, principalmente da cintura pra cima. O uso da coluna, dos braços e de todas as articulações superiores me trazem mais facilmente a sensação de que esse encantamento por meio dos movimentos esteja acontecendo, e essa abordagem se dá na primeira parte da música, pré-refrão. Se conectarmos com a narrativa geral do álbum apresentada no tópico 5.1, podemos notar a mudança do dito "estado etéreo" que vinha se apresentando nas músicas anteriores, para a percepção mais consciente e terrena. A percussão, que aparece no começo, mas que só ganha destaque mesmo no refrão, influencia muito a relação que a música tem com movimentos mais firmes que partem dos membros inferiores e do quadril. Vemos assim,

a tradução corporal da narrativa apresentada. É na movimentação solta proposta no refrão, que acontece mais um rasgo na camada de VEHTZ.

5.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Como essa instrumental havia sido criada a partir de um outro canto, outra melodia e uma outra mensagem, foi preciso distanciar-me de todo o trabalho inicial para que a nova voz pudesse surgir, pois qualquer melodia que aparecia era diretamente conectada à primeira ideia. Sendo assim, depois de um tempo afastado e agora mais preparado para deixar o novo surgir, decidi buscar inspiração nas palavras que havia escrito por aqueles dias mesmo, tentando me manter o mais próximo possível das sensações que me rodeavam naquele exato momento em que me propus a (re-)criar, agora a partir da instrumental que não poderia ser perdida.

Com o caderno em mãos, me concentrei e comecei a ouvir a instrumental. A frase que abre a música estava entre os meus escritos e foi uma "primeira tentativa" que ficou. Antes de começar essa tentativa às cegas, o único pensamento que me guiava era o de que eu queria uma frase de melodia alongada, que me proporcionasse a experimentação da voz com uma textura suave e mais aguda em relação ao que eu já havia definido para as outras músicas, que são cantadas com mais firmeza, contribuindo assim para a diversificação de sonoridade da voz pensando no álbum como um todo.

Entretanto, justamente por ser um registro vocal pouco explorado por mim, tive certa dificuldade em mantê-lo afinado, levando em conta, também, o trabalho com a respiração e o fato de que o menor movimento do meu corpo podia afetar todo o canto, que se mostrava frágil. Nesse caso, precisei de muito treino. Era uma questão de prática para que eu adaptasse melhor minha voz.

5.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Como já foi citado, desde o começo de sua criação, principalmente pela forte influência do R&B, essa foi a música que mais me remeteu à sensualidade, qualidade essa que, por sua vez, me remete à pintura de John Collier (figura 2) e à história da Pitonisa como sendo a serpente soterrada pelo templo de Delfos retomando os movimentos sinuosos.

Essa mesma serpente, aqui encontra a luz. Ela é VEHTZ, soterrada pelos achismos e imposições da sociedade, que usando a música como combustível, emerge das vísceras para tornar-se visível.

Tendo isso em mente, para o desenvolvimento do vídeo será necessário um quarto escuro, um espelho e maquiagem (pó branco, lápis de olho e batom vermelho). A ideia é criar um ritual onde o VEHTZ apareça, ele que aqui é lido como o espírito da música, o homenageado da letra. Nesse quarto, ele fuma e se coloca em frente ao espelho para se maquiar, não num processo de esconder-se, mas de tornar-se visto através da maquiagem. A frase "Conhece-te a ti mesmo" escrita na entrada do templo de Delfos, é aqui usada como disparadora para esse autodescobrimento. Pó branco em todo o rosto e pescoço, detalhes pretos nos olhos e batom vermelho na boca. Se torna Gal Gosta (citada na letra), na capa de seu disco *Profana* (1984) (figura 8). No refrão, ele se levanta e dança, e depois volta para continuar o processo de compreensão de si, simbolizado pela maquiagem .

Figura 8 - Gal Costa na capa de *Profana* (1984)



FONTE: Divulgação

6. QUE DELÍRIO

O flerte foi bom, o beijo foi bom

A transa foi boa

E nada é em vão, tudo é construção

Raro é estar à toa

Foi delírio, foi delírio, mas foi bom

Foi delírio, que delírio...

6.1 A NARRATIVA

Depois da conexão com a música, descrita na faixa anterior, o pico de êxtase da história, BRUNO busca se reconectar com as outras partes de si que lhe foram negadas durante seu processo de autoconhecimento. Em *Que Delírio* o foco é a sexualidade. A carga de energia que o encontro consigo através da música trouxe impulsiona a personagem a continuar esse processo de resgate e aqui ela se permite viver a liberdade da troca sexual.

6.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

O processo de composição foi bem simples e rápido. *Que Delírio* foi a última música do álbum a nascer e já foi criada com a intenção de ser apenas um interlúdio. A transição entre *Quero Paixão* e *Dama-da-noite* me soava quebrada, sem fluidez, o que me fez pensar nessa solução – adicionar mais uma música, sem precisar me desfazer de uma (isso foi levado em conta devido ao custo de se produzir uma música). E eu sentia essa quebra não só em termos sonoros, mas também em relação à história contada. Me faltava uma ponte que traduzisse melhor esse caminho que saía do tema "música" e ia para "sexualidade". Aqui, o delírio descrito provém desse transe que a música causou em BRUNO, e VEHTZ o mostra a liberdade.

Para que essa conexão entre as músicas fluísse bem, pedi ao produtor de *Dama-da-Noite*, Alexandre Drobac, que fizesse uma introdução à faixa citada com uma guitarra simples, mas que fosse no mesmo tom que as guitarras finais em *Quero Paixão* (que

também foram contribuições dele). A partir dali, quis falar sobre esse momento de consciência sobre a liberdade sexual que aconteceu após uma transa casual.

6.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Antes da criação dessa música, eu já experimentava adereços que pudessem ser parte do figurino que representasse VEHTZ. Uma dessas experimentações que acabou ficando como parte sólida dessa visão foi uma luva preta com anéis de unha, típicos da cultura chinesa, encaixados por fora, como se fossem garras douradas, dando um aspecto animalesco, ao mesmo tempo sensual, à minha imagem. Quando me permiti deixar que os movimentos do corpo fossem afetados por essa criação, tomando formas mais curvadas e menos ajeitadas se comparadas ao que já estava sendo criado a visão sobre o meu eu-ritual se expandiu.

Nenhum dos adereços ou roupas que foram usadas tiveram finalidade puramente estética. É claro que, por falta de verba e, conseqüentemente, de opções, testou-se o que era possível e ideias foram se adaptando, mas era importante que todas fizessem parte desse universo misterioso. Por exemplo, quanto às cores predominantes, preto e dourado, sempre existiu o desejo de que contribuíssem para uma imagem noturna. O preto representa boa parte desse mistério, que foi um dos pontos de partida para a criação das músicas, e o dourado é o que de mais valioso se pode extrair dessas sombras, estando essa segunda ideia diretamente relacionada a esse universo musical.

A luva (figura 9), usada em apenas uma das mãos, representa o meu lado VEHTZ. As garras são aquelas que rasgam minha pele de dentro para fora. É um animal enjaulado encontrando a luz pela boca e saindo em forma de palavras e movimento.

Essa materialização da persona através de um adereço fez com que eu me colocasse nos ensaios mais facilmente enquanto *performer*, e não apenas enquanto cantor. A luva, bem como outros itens que testei, como óculos escuros, *cropped*s e colares, tornaram essa visão mais possível a partir desse trabalho com os elementos do vestuário.

O modo como a vestimenta age sobre os corpos em performances torna-se primordial para a experiência do performer. O artista assume responsabilidades sobre seu próprio corpo vestido ou despido, e assim passa a escolher, criar, costurar ou montar suas próprias vestimentas, utilizando peças de roupas ou outros objetos. (DE SOUSA, Heloísa Helena Pacheco. 2015. p. 82)

Em uma busca por si mesmo, o artista contemporâneo se abre a experiências nas quais se depara com os limites de um corpo permeado por relações culturais, sociais, econômicas e políticas. Reconhece-se como matéria mutável que se decompõe e se regenera. O corpo se compõe nos gestos. A performance passa a se

interessar pela profanação dos automatismos e pelas possibilidades de transformação. (DE SOUSA, Heloísa Helena Pacheco. 2015. p. 83)

Sendo assim, nessa música, decidi deixar a mão coberta pela luva como aquela que guia os movimentos de todo o corpo. Acompanhada de expressões faciais maliciosas, relacionadas à conotação sexual que a música possui, o corpo segue uma dança sinuosa passando com a mão espalmada pelo corpo, subindo pelo abdômen até o pescoço e ali juntando os dedos, dando a ilusão à quem assiste de que se retira algo da boca. Ao chegar o refrão, o corpo segue com giros e movimentações de todas as articulações do corpo, em várias direções, dos pés ao pescoço, ilustrando o "delírio" que é cantado.

Figura 9 - As garras de VEHTZ



FONTE: autoria própria

6.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Para a descoberta da voz, foi preciso ouvir a guitarra de perto. Digo isso pois o processo de criação dessa música foi o único dentre todas as faixas do disco, onde eu pude, de fato, dividir o ambiente criativo com o produtor (no caso, o Alê). Lembro que ouvimos inúmeras vezes as duas músicas que precisavam da criação desta (a antecessora, *Quero Paixão* e a seguinte à essa, *Dama-da-Noite*) e, aos poucos, ele buscava pelas notas certas na guitarra de uma forma admirável por tamanha habilidade. Quando as encontrou, pôs-se a praticar e eu, a entender aquela estrutura. Quando também já estava mais familiarizado, fui

testando os versos que já tinha selecionado para usar. Aos poucos, fomos percebendo juntos onde era mais interessante manter uma voz mais aguda ou não, por exemplo.

Sendo o único processo de criação presencial do disco, fui aos poucos retomando a melhor forma de me conectar com outra pessoa, algo que para o Bruno de outros tempos era muito difícil pela insegurança. Ficamos duas horas polindo o que havíamos criado, e a voz veio muito naturalmente devido à essa entrega durante o processo, agora não mais enquanto Bruno, apenas, mas também enquanto VEHTZ.

6.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Para a performance de palco, tudo o que foi descrito no tópico 6.3 em relação à experimentação corporal será aplicado, usando o microfone no tripé para dar mais liberdade aos movimentos do corpo.

Quanto à performance audiovisual, penso em trabalhar com imagens em preto e branco de detalhes do corpo, como curvas, pêlos, veias etc sendo cobertas por diferentes líquidos como água, leite e café (pensando que a diferença nas cores seria visível em imagens em preto e branco). E para criar também visualmente a conexão com a música seguinte, efeitos coloridos surgiriam em cada batida que surge com a chegada do som da bateria na composição, como se começasse uma interferência no sinal de transmissão de TV. Dois videoclipes que funcionam como referência para essa visão são *Rocket*, da Beyoncé (figura 10)¹⁰, e *Perfume do Invisível*, da Céu (figura 11)¹¹.

Figura 10 - Beyoncé no videoclipe de *Rocket* (2013)

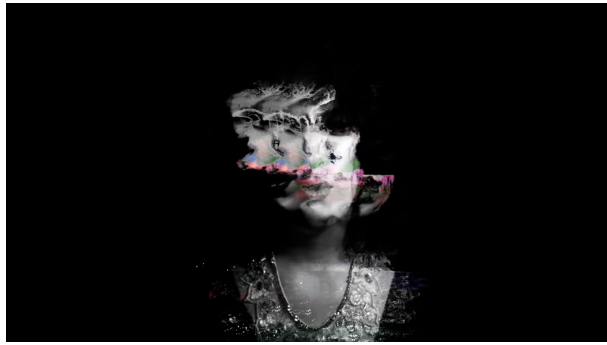


FONTE: Reprodução/Divulgação

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sAz2bRy8-L8>> Acesso em: 18 fev, 2022.

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaN58mqMwMc>> Acesso em: 18 fev, 2022.

Figura 11 - Céu no videoclipe de *Perfume do Invisível* (2016)



FONTE: Reprodução

7. DAMA-DA-NOITE

*Dama-da-noite chega floresceu
quando você quis o meu corpo guiar*

*Olhei pros lados, mas só vi um breu
Ninguém apareceu ali pr'a nos barrar*

*Todos os holofotes, postes, lanternas de celular, estrelas, luz da lua
refletem em você
A Terra para a rotação, a gente perde a noção, e nossos corpos suam
e o mistério chega a derreter*

Pode me beijar devagarinho

Pode me soltar no meu caminho

Que eu vou te encontrar (ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai)

Se eu precisar (ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai)

Ei, você... vem cá

*Relaxa, deixa que o sensível vai dominar
e nos levar*

7.1 A NARRATIVA

Aqui, o ponto pessoal que a personagem se propõe a revisitar e tomar de volta para si é a aceitação de seu lado feminino. É quando identifica a liberdade de entrar em contato com

ele sem se deixar afetar pelo olhar alheio, sempre tão julgador e castrador em relação a esse encontro.

Homem gay, BRUNO é mais um que cresceu durante os anos 90/começo dos anos 2000, quando a opressão era pouco discutida ainda que muito praticada, vivência que, aos poucos, tornou difícil essa relação consigo. Nesta cena, ele encontra seu feminino e dançam juntos simbolizando sua união. Depois dos laços selados pelo movimento, seu lado sensível o direciona para o fim deste portal.

7.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

O processo de composição de *Dama-da-Noite* foi diferente dos demais. Eu tinha o tema e as influências em mente – um Xote falando do meu encontro com minha feminilidade, e também queria um som que anunciasse a música seguinte, *Cuida da Palavra*, no sentido de apresentá-la como uma composição que, desde o começo de todo o processo de criação do álbum, teve grande relação com o elemento terra em sua construção simbólica, e por ter toda uma relação com o ritmo e a dança, o Xote me pareceu ideal para desenvolver essa conexão simbólica que acrescenta à narrativa do álbum. Para que esses desejos fossem melhor direcionados no sentido prático, convidei Sofia Baroukh, integrante da banda de forró Pé de Manacá, formada só por mulheres da zona oeste de São Paulo. Sofia tem muita sensibilidade e desde o princípio se fez muito aberta a contribuir para a construção da ideia, compartilhando o que sabia sobre a estrutura das músicas de forró, a poesia contida nelas, o duplo sentido nas palavras etc. Porém, ela não quis participar diretamente da composição dos versos, seu papel era ampliar a minha visão musical daquele gênero sem interferir na mensagem que eu me propunha a passar.

Fizemos encontros virtuais, onde essas ideias eram compartilhadas, e a partir do primeiro rascunho da letra e melodia, ensaiamos algumas vezes o material que havíamos criado. A base para a ideia estava criada¹².

Depois desse processo de solidificar a música enquanto um Xote, entendemos a importância de encaixá-la no universo que estava sendo criado para o álbum, que contém mais elementos de música eletrônica. Para isso, mais uma vez, chamei o Alê, produtor de *Despertar/Pitonisa* e *Que Delírio*. Alê e Sofia se conhecem desde os tempos de escola e achei

¹² Disponível em: <<https://youtu.be/AZyb4a0NPfw>> Acesso em: 18 fev, 2022.

que essa proximidade entre os dois poderia ser algo favorável a esse incremento no produto final.

7.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Quanto aos movimentos, o mesmo ponto de partida que foi usado em *Que Delírio* também é aplicado aqui. A relação entre a luva e o corpo desenvolvida na performance anterior evolui ao percebermos que o delírio narrado anteriormente, representado pelos movimentos das articulações do corpo de forma desordenada, aqui ganha certa classe e movimentos mais retos. É como se a qualidade dos movimentos retornasse àquela mesma de *Tudo Menos Santo*, como descrita no capítulo 2.3, retomando a feminilidade encontrada na arte *drag* e nos passos de *vogue*, mais especificamente o *vogue femme*.

O *vogue femme* é uma dança vertente do *vogue* (estilo moderno que se caracteriza por movimentações corporais formadas por muitas linhas e poses típicas de modelos) que carrega ainda mais feminilidade, pois seu desenvolvimento baseou-se nos movimentos de *femme queens* (mulheres trans), as quais iniciaram este estilo de dança.

Ao entrar em contato pela primeira vez com esse estilo de dança, sua complexidade é facilmente identificada. Portanto, quis me aprofundar na prática do estilo, mesmo sabendo que levaria algum tempo para aprimorar os movimentos e passei a frequentar aulas no último mês de 2021. Foi a partir dessa prática que, claramente, precisava de uma supervisão, que decidi inserir o *vogue* como mais um elemento do projeto. Essa conclusão veio não só por eu entender que eu era capaz de desenvolver ao menos os movimentos mais básicos, mas por tudo o que esse estilo representa. Uma frase muito marcante pra mim, que fez toda a diferença no meu aproveitamento da aula, logo ao primeiro contato com a professora Kona Zion, foi: “Aqui vocês podem ser viados, tá tudo bem. Se joguem!”. Ali, uma confiança foi instaurada e eu tive certeza que estava em um lugar seguro pra ser eu mesmo, pra não me podar de nenhuma forma, nem pelo machismo em mim implantado ou pelo perfeccionismo rotineiro.

Foi outra espécie de conexão comigo mesmo. Na frente de completos estranhos me soltei com mais potência do que antes, como nunca fiz numa festa ou num show, ainda enquanto Bruno Vetz. Os quadris, os braços, o olhar. Tudo estava muito bem encaixado, dentro de minhas possibilidades, e coberto pela conexão com a música. Ali, de fato, encontrei a feminilidade que visualizei encontrar quando escrevi essa canção.

7.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Enquanto forró, pude explorar lugares mais confortáveis em minha voz. Por ter uma narrativa um pouco mais elaborada e uma sonoridade que me remetia a minhas experiências teatrais enquanto ator (interpretando Jasão, em *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, e Pedro, em uma versão musicada de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e em ambas, interpretando, junto a meus colegas, alguns clássicos da MPB), sentia certa familiaridade com esse tipo de canto popular.

Dividir os vocais também era algo novo. Com a voz soprano de Sofia, me sentia à vontade para cantar num tom um pouco mais acima do meu, ainda que controlando volume para que minha voz pudesse se unir à dela, e não se destacar.

Entretanto, com a mudança de arranjo, todo esse trabalho foi reestruturado para que não houvesse dissonância nos arranjos vocais. Alguns pontos mudaram drasticamente, inclusive com a inclusão de novos versos para que se encaixassem na métrica nova. O pré-refrão, por exemplo, na versão xote, só se referia à luz da Lua, enquanto para a versão eletrônica, eu busquei mais palavras relacionadas à luz, para que a poesia não se perdesse.

As mudanças no foco da ressonância acontecem bastante durante a música, bem como a atenção à respiração. Nos versos mais longos, por estar usando mais potência vocal do que antes, senti muito essa dificuldade em manter o ar o tempo suficiente. Por isso, voltei aos exercícios básicos que estavam perdidos em minha memória, como voltar a consciência para a respiração intercostal, seguida de inspirações com expirações em S contínuo, e depois em stacatto, terminando com S contínuo. Com a prática semanal desses exercícios, pude perceber uma melhora no desenvolvimento das frases, ainda que a evolução da performance da música tenha de fato acontecido conforme eu me tornava mais íntimo dela.

O uso do *reverb*, efeito que faz o som se prolongar, aprofundando ou aproximando-o, também se mostrou um elemento estético muito potente para que a ambientação fosse possível através dos vocais, pois este momento da narrativa, é quando a personagem retorna pelo portal ao mundo de onde veio.

7.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

Partindo da ideia do encontro com o feminino, para o trabalho audiovisual de *Dama-da-noite* foi pensado em trabalhar com uma segunda pessoa que possa representar essa figura. É importante pontuar que a faixa anterior, *Que Delírio* é uma introdução sonora à

faixa em questão, então é importante que o começo deste vídeo tenha relação com o final do anterior.

Aqui, o vídeo começa com enquadramentos meus que dão a impressão de que retratos estão sendo feitos enquanto eu alterno o olhar entre desviar e encarar a câmera – a mesma fotografia é usada com a personagem feminina, que esbanja confiança e firmeza nos movimentos através de sua performance. A dança é o principal elemento da narrativa deste vídeo.

Os elementos brancos do vídeo anterior são a conexão entre os dois vídeos, abrindo espaço para todo o destaque esperado para a cor neste segundo momento que, aos poucos, deixa o mundo preto e branco instaurado pelo vídeo do interlúdio.

Os *takes* alternam entre imagens dos elementos como a flor dama-da-noite, as imagens corporais do vídeo anterior etc, a minha imagem e a imagem feminina – as duas últimas vão evoluindo em termos de movimento, tornando-os maiores com o passar do vídeo, até que chegam no refrão onde ambas estão fazendo os mesmos movimentos de *vogue*. Desde sua primeira aparição, os movimentos da mulher, que tem sua imagem toda desenvolvida com elementos da cor branca (exemplificado aqui através da imagem de Lady Gaga, na figura 12) são firmes e bem marcados, transmitindo muita confiança através de sua *performance*. Aos poucos, as imagens de BRUNO também vão ganhando força dando contraste visual em relação aos movimentos de ambos.

Figura 12 - Lady Gaga no videoclipe de *G.U.Y.* (2013)



FONTE: Divulgação

8. CUIDA DA PALAVRA

Sorriu pra mim... me olhou nos olhos e disse assim:

"Sente calma, segue a intuição.

Limpe teus caminhos, coragem nas mãos e...

*Cuida da palavra que da tua boca sai
Cuida da palavra que da tua boca sai, ai, ai, ai
Cuida da palavra que da tua boca sai
Cuida da palavra que da tua boca sai, ai, ai, ai"*

Não é sobre linha de raciocínio, não

É sobre linha de sensação

*Preste atenção no pensamento que tu for criar
Ele ajuda, impede, empurra à frente, afunda ao mar
E não há força igual, não há
Pois tome tento e fique alerta
Se for pensar de boca aberta*

*Cuida da palavra que da tua boca sai
Cuida da palavra que da tua boca sai, ai, ai, ai
Cuida da palavra que da tua boca sai
Cuida da palavra que da tua boca sai, ai, ai, ai*

Cuida da palavra que sai da tua mente

O universo sente

Cuidado, mas siga em frente

Só vai

8.1 A NARRATIVA

Este é o capítulo final desta jornada de autoconhecimento e é aqui onde BRUNO volta à entrada do templo, com a consciência completamente no momento presente e os pés na terra e percebe ter vivido tudo o que viveu. Agora banhado pela noite, ele passa a ver VEHTZ como uma anciã – remetendo à voz do final do discurso de *Despertar/Pitonisa*, e sente como se acordasse de um sonho, de uma viagem astral.

Pronto para seguir seu caminho, o consulente parte, mas não sem antes receber um último conselho do oráculo, deixando-o ecoar por todo o percurso: cuide das palavras pois elas têm poder.

8.2 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Cuida da Palavra foi a primeira música a ser escrita para o álbum, inconscientemente já projetando todo esse universo do qual faz parte, funcionando como uma música-guia, impulsionadora para o trabalho como um todo. Justamente por isso, é a música que mais escancara toda a atmosfera espiritual proposta no álbum bem como sintetiza toda a trajetória das personagens.

Antes de seu surgimento, eu havia entrado numa crise existencial muito intensa, onde me vi longe de minha família, infeliz no trabalho e longe de encontrar realizações pessoais. Um ponto alto desse momento foi quando, depois de quase um ano, entre 2018 e 2019, eu declinei a ideia de continuar trabalhando em uma música, com artistas que estavam ganhando relevância no mercado, mas que eu sentia não me representar artisticamente e a qual eu só havia insistido por ter uma enorme vontade de fazer música. Não houve um filtro que separasse quem eu buscava ser enquanto artista e o que poderia ser vantajoso para a minha carreira. Eu acabei criando uma música pop, alto astral, com características tropicais, de refrão memorável e que tinha a participação de um rapper talentoso em ascensão na cena, e como se não bastasse toda essa "fórmula do sucesso", eu estava há uma pessoa de um dos meus maiores ídolos: Caetano Veloso.

Eu não havia mergulhado fundo em mim, para entender minhas necessidades. Eu só vi o raso, e não era no raso que eu queria gastar energia. Assim que me dei conta disso, de que essa música com a qual eu gastei tanto tempo não era de fato minha, mas sim, do mercado, me senti obrigado a repensar minhas estratégias para me apresentar para o mundo enquanto o cantor que eu queria ser, e precisei declinar esse trabalho que vinha ganhando forma.

Foi a partir daí que o meu processo de despertar começou. Precisei olhar para o Bruno do dia-a-dia e entender que só ele não bastava para entregar tudo o que o meu eu mais íntimo queria e precisava entregar. Era necessário desaguar essas vontades em outras terras para que elas se tornassem férteis, e foi assim que o VEHTZ nasceu, da necessidade de expansão. *Cuida da Palavra* é fruto dessa descoberta.

Em certo momento desse processo, tive um sonho do qual não me lembro de muitos detalhes, apenas que uma figura feminina aparecia no meio de uma floresta. O quadro *O Sonho* (1910) de Henri Rousseau contribui para a tradução dessa cena (figura 13). Acordei intrigado com o significado daquele sonho e seus elementos, como a floresta, a noite, a mulher curvilínea, a onça que surgia entre as árvores, e esse recado de que eu deveria cuidar dos pensamentos que eu estava cultivando naquele momento da vida. A partir daí, a letra começou a tomar forma e, aos poucos, foi transparecendo toda a minha preocupação com o fazer musical, não só em relação ao som, mas principalmente, em relação às palavras.

Figura 13 - O Sonho (1910), de Henri Rousseau. Óleo sobre tela.



FONTE: Rousseau, Henri

Quanto à produção musical, como dito anteriormente, foi a primeira música do projeto, e a intenção era que essa fosse a única colaboração com a produtora, Amarilis Vitale. Conheci o trabalho de Amarilis virtualmente, e durante todo o processo, nunca nos vimos pessoalmente. Achei interessante o fato de, pela primeira vez, eu estar trabalhando com uma mulher na produção musical, e justamente nesse momento em que colocava em pauta a importância da feminilidade em minha história e essência. A potência dessa troca foi tamanha

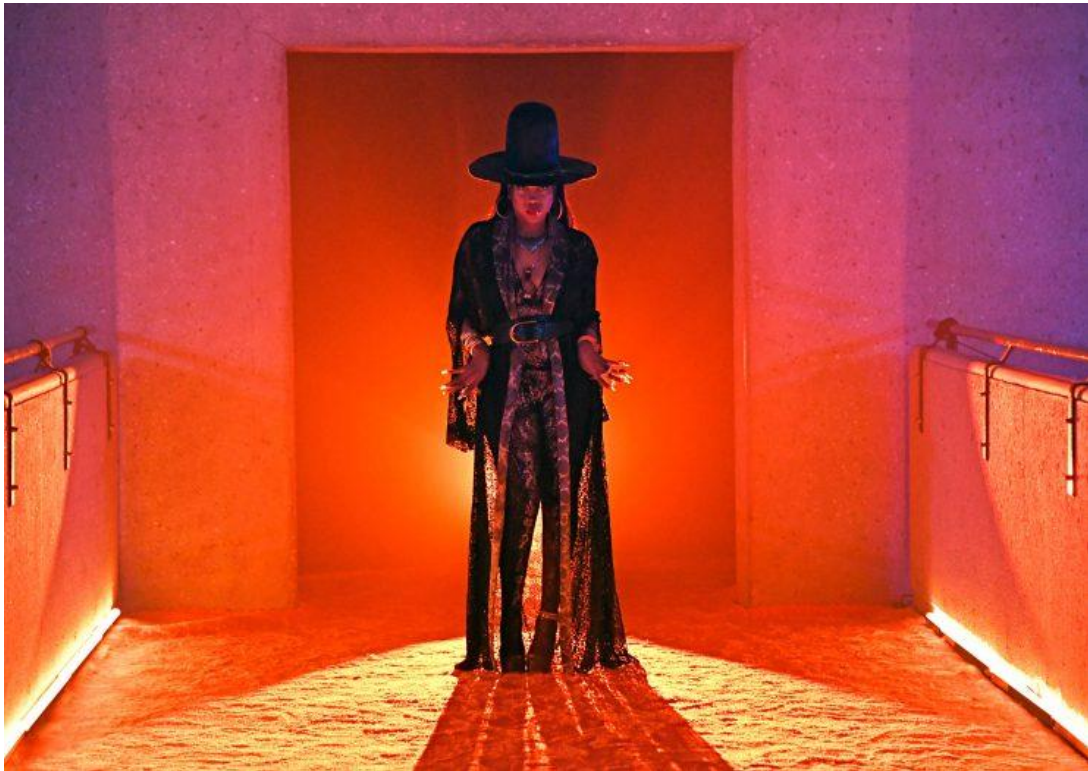
que me encorajou a propor mais músicas, e pouco a pouco, chegamos em cinco das canções que compõem o álbum (*Tudo Menos Santo; Choque; Quente; Quero Paixão e Cuida da Palavra*). O processo de experimentação se deu na partilha dessas imagens que eu tinha como disparadores de como eu gostaria que o VEHTZ se apresentasse.

8.3 A EXPERIMENTAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Os movimentos que surgiram a partir da música e que conseqüentemente definiriam melhor a energia da persona VEHTZ, também foram definidos logo no começo do processo de composição do álbum. A movimentação sinuosa da coluna, os movimentos circulares das articulações e quadril, a predominância dos braços sobre os membros inferiores, a preferência da leveza ao peso etc.

Por conta do sonho já narrado e de todo o resgate que acabei fazendo em relação às minhas origens e à minha feminilidade, a imagem de um corpo feminino sempre foi muito forte e isso foi o que mais influenciou a direção dos movimentos corporais neste projeto. Quando falo desse feminino, acho importante salientar que ele transita entre duas figuras durante a narrativa de todo o álbum. A primeira delas é a de uma mulher jovem, curvilínea, sensual, de olhar penetrante e um ar misterioso. A segunda é a de uma mulher de meia-idade ou mais, que carrega muito conhecimento e está sempre disposta a ajudar e a curar. Talvez a projeção visual que melhor sintetize esse meu imaginário seja a da artista norte-americana Erykah Badu (figuras 14 e 15), que carrega bem boa parte desses atributos. São essas camadas femininas, leves e potentes que se misturam ao lado masculino que exerci com mais facilidade e liberdade durante minha vida, e que formam essa essência que é a persona VEHTZ, e que se traduzem na música. Com essa ideia mais bem trabalhada pude experimentar os movimentos do corpo com a liberdade de entendê-lo enquanto um corpo que busca o equilíbrio em suas pluralidades, sejam elas em relação ao feminino e o masculino, aos estímulos da natureza e os da cidade, ao dia e à noite, etc.

Figura 14 - Erykah Badu no *Savage X Fenty Show Vol. 3* (2021)



FONTE: Reprodução

Figura 15 - Erykah Badu em frente ao seu altar (2018)



FONTE: BORTHWICK, Mark

Dito isso, os movimentos dessa música têm muito do que já foi descrito neste trabalho, visto que foi essa a origem de todo o conteúdo. Os pés são fincados no chão, às vezes dando pisadas firmes, no lugar, simbolizando a consciência presente; os braços dançam como quem prepara um feitiço no ar trazendo leveza na movimentação circular das articulações; e a coluna segue a mesma intensidade, trazendo a sinuosidade da serpente.

8.4 A EXPERIMENTAÇÃO DA VOZ

Também muito apoiada nesses primeiros estímulos oníricos e imagéticos, a pesquisa da voz aconteceu de forma gradual. Essas pontuações feitas acima em relação ao entendimento do trabalho corporal a partir da visão de uma *persona* que fui construindo, também auxiliaram na busca da voz. A minha relação com a espiritualidade também esteve muito presente em toda a construção do trabalho, e acredito que sua ligação com minhas criações artísticas tenha se iniciado em *Cuida da Palavra*. Digo isso por vir de uma família muito ligada a essa visão da vida e quando penso nessas mulheres que constituem a *persona* VEHTZ, em ambas as camadas, existe essa conexão com o invisível, que praticamente todas as mulheres da minha família também carregam e que sempre foi de grande importância e admiração pra mim. Sendo assim toda essa corporeidade misteriosa e mística, que de certa forma tem sua conexão com o espiritual, também se manifestou na voz a partir de conexões com a imagem de feitiçeras, por exemplo.

A relação com essa imagem me impulsionou a experimentar a voz mais ainda enquanto parte do desenvolvimento de uma personagem, estudando as características particulares de cada camada do corpo dessa *persona*, aqui representadas por cada uma das músicas. A voz que identifico como caricata, por exemplo, foi a primeira a surgir. Chamo “caricata” por se aproximar mais da ideia de uma voz de uma bruxa dos típicos filmes infantis. Me propus a cantar a música toda nesse registro a fim de entender suas possibilidades e esse experimento resultou no permanecimento de apenas um recorte nesse formato, o “ai ai ai” no final do refrão. Para esse resultado, a voz foi encontrada num registro nasal, com a boca bem aberta para melhor ressoar.

Algo que também teve impacto no processo de composição da voz foi entender a narrativa ali proposta. Como dito anteriormente, essa foi a primeira música, o carro-chefe de todo o projeto e, até então, não existiam muitas certezas sobre a ideia da *persona* e personagem que acabei desenvolvendo a partir da criação das outras músicas. Foi a partir do estudo de *Cuida da Palavra*, em especial, que todo o aprofundamento começou. E assim,

depois de muitas tentativas, entendi vocalmente a intenção de cada estrofe. Identifiquei que, logo no início, BRUNO já se mostra muito mais afetado por VEHTZ (o que, no final das contas, é um equilíbrio maior de si mesmo) enquanto resume ao ouvinte, o que lhe foi apresentado durante toda sua jornada astral, tendo o oráculo (ou a intuição) como seu guia. A cena aqui é protagonizada por VEHTZ, mas é BRUNO quem a guia, fazendo com que o papel do consulente se mostre mais independente do oráculo e, sendo assim, a voz também se beneficia dessa nova etapa mais autônoma da personagem, que agora carrega VEHTZ em si.

8.5 A ELABORAÇÃO DAS PERFORMANCES

As imagens, desde o começo, sempre foram disparadores importantes para a criação de todo o projeto. Como dito anteriormente, com *Cuida da Palavra* eu pude dar o tom de como gostaria que o universo de VEHTZ fosse, não só em relação à sonoridade e à poética das letras, mas também em relação ao visual. Essa sempre foi a parte mais difícil de se desenvolver por eu não ter a mesma facilidade de acesso aos elementos que poderiam tornar tais ideias possíveis, para além do imaginário. Gravar um vídeo exige, além de tempo, uma equipe, uma produção, dinheiro e todas essas questões se tornaram ainda maiores em meio à pandemia, sendo um desafio enorme fazê-las sair do papel. Entretanto, decidi usar essa liberdade que é intrínseca à imaginação para desenvolver esse roteiro, e cá estamos.

Ao trocar ideias com a Amarilis em relação ao universo sonoro que eu buscava para essa música especificamente, ainda mais por não ter em mente a criação de outras músicas, que futuramente surgiram, pude encontrar ainda mais elementos que compuseram todo o conjunto da obra. Em relação à performance de vídeo, as imagens que surgiram foram muito relacionadas às imagens que deram vida à música – aquelas do sonho e do feminino. A ligação com a natureza e a conversa da alma consigo mesma, como apontado no tópico 2.2, referente a *Tudo Menos Santo*, também foram pontos essenciais para a elaboração do contexto depois ajustado ao projeto como um todo. As árvores; a noite; Erykah Badu; feitiços... tudo isso resume bem a ideia visual de *Cuida da Palavra*, bem como a ideia para as outras músicas.

Para a performance de palco, o tripé do microfone ajuda na movimentação livre dos braços e mãos e a ideia do feitiço sendo trabalhado se torna mais possível e visível.

Já para o vídeo, penso em trabalhar também com essa ideia do feitiço, mas como crítica em relação ao mundo atual. Recortes de jornal relacionados à *fake news* fariam parte de uma poção ou algo do tipo, e simbolizariam a importância da palavra nos dias atuais.

CONCLUSÃO

Enquanto a realidade de um país desigual como o Brasil nos assombra, a arte nos dá forças, seja através de sketches de comédia na internet, de coreografias do momento ou através da apreciação de quadros em uma galeria, a arte é sempre potente. Ideias são potentes. E como bem nos recordou a jornalista Eliane Brum em seu editorial sobre o movimento Liberte o Futuro, ainda no começo da pandemia de Covid-19, em julho de 2020, imaginar é uma ação política, um instrumento de resistência, e imaginar o futuro já é começar a criar o presente.

Por meio deste trabalho entendi que uma de minhas missões enquanto artista é, para além de entreter, criar conexões. Essas conexões acontecem desde o momento da criação, onde eu me entrego ao fazer artístico, depois ao processo de lapidação da obra até chegar no momento em que entendo que agora devo soltá-la no mundo, onde outras conexões, talvez as que eu mais almejo, se criam.

Quando decido olhar para minhas questões pessoais e abrir uma por uma, transformando-as em música, sinto que detalho essa missão de conexão. Quando desenvolvo ideias com outras pessoas (músicos, produtores, diretor de fotografia, diretora de palco, diretor de arte, compositores etc) vejo conexões mais profundas acontecerem. Quando subo no palco, quando decido usar determinada roupa, quando crio um podcast, enfim. Tudo o que envolve o meu processo criativo, pouco a pouco, me coloca nesse exercício político de me afirmar enquanto cidadão em meio ao caos que é nossa sociedade, e assim, cria conexões.

Este trabalho foi fruto desse exercício que ganhou ainda mais força em 2020, no começo da pandemia de Covid-19: o exercício da criação e da imaginação sem barreiras sendo usado para algo que vai para além de mim.

Poder olhar para essa minha potência e desvendá-la cada vez mais através de reflexões para este trabalho que surgiram pelo contato com as obras de Renato Cohen, Klaus Vianna e Laurie Anderson, por exemplo, me fortaleceu enquanto artista que buscava bases teóricas mais consistentes, mas olhar para a bagagem "não-acadêmica", que eu carrego e nutro todos os dias foi de igual importância, pois ao citar nomes como Beyoncé, Erykah Badu e Gal Costa, eu reafirmo que minha arte é um reflexo de tantas outras artes, venham elas do Pop americano, da MPB ou do Hip Hop, bem como dos videoclipes ou filmes citados.

Klaus Vianna me ajudou com a insegurança que eu sentia ao dançar livremente e me ensinou que meu corpo pode dançar, mesmo sem ser *expert* em nenhuma modalidade. É sobre experimentar, massagear o corpo através dos movimentos, se explorar. E esse

pensamento se estendeu para a voz e para a performance, fazendo com que eu me jogasse cada vez mais na criação das músicas, pois a ideia-guia sobre cada canção já existia. O que faltava era maior permissividade de expressão da minha persona, do Bruno-ritual. Desenvolver cada uma das ideias aqui apresentadas me permitiu esse olhar mais direcionado ao VEHTZ. E entrar em contato com os trabalhos de Renato Cohen e Joseph Beuys expandiu o horizonte para que eu alcançasse um melhor desempenho na compreensão de minhas ânsias enquanto artista da *performance*.

Seja em cima de um palco ou em frente às câmeras, a *performance* aqui discutida se deu a partir de uma origem muito pessoal. Saindo das emoções, passando pela racionalização delas, depois pelo corpo que lia essas emoções enquanto movimento e som, chegando em um resultado estético que gera outras discussões, como por exemplo na proposta do podcast. Aqui, a *performance* começa na descoberta do que é ser VEHTZ. Na liberdade em ser criativo.

Trabalhar o imaginário, me questionar sobre minhas influências separando trabalhos que são admirados por mim daqueles que de fato alimentariam esse meu processo foi também um estudo de grande importância para alimentar a estética VEHTZ que, apesar de meus trabalhos musicais anteriores, nasce efetivamente com esse álbum. *Rasga* é sobre o autoconhecimento do Bruno e sobre a descoberta do VEHTZ. É sobre expansão. É o meu processo aberto, onde me desfazo de camadas velhas dando espaço a camadas novas, me revendo, e com o desejo de que essas camadas afetem outras mentes, proporcionando conexões.

Este trabalho é um "não" ao irrealizável. É um exercício de crença nas possibilidades que pairam sobre o imaginário da minha mente criativa. É um resultado do meu aprofundamento, que busca oferecer o mesmo a quem chegar até ele. É uma exploração do meu universo que se expande a cada palavra escrita, melodia cantada, e movimentação do corpo. Através desse processo, entendi que nosso universo particular é extremamente vasto, e dar voz à ele é dar voz a quem realmente somos.

Sigamos resistentes, criativos e lúdicos ao mundo que quer nos engolir.

Despertemos.

REFERÊNCIAS

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal ; tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. 1. reimpr. da 3. ed. de 2011. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHEKHOV, Michael. Para o ator. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DE SOUSA, Heloísa Helena Pacheco. Vestimentas em Performance: Composições em modos do corpo, 2015. Disponível em https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/20059/1/VestimentasPerformanceComposicoes_Sousa_2015.pdf. Acesso em 15 de dezembro de 2021.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral ; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jeac-Claude Lallias ; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator ; tradução de Pontes de Paula Lima. 33. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

VIANNA, Klaus. A dança ; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ANEXOS

ANDERSON, Laurie. Home of the Brave (1986). YouTube, 30 de abril de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mua8Pr6uRso>>. Acesso em 2 de agosto de 2021.

BRUM, Eliane. #liberteofuturo – Por que nos juntamos num movimento global de resgate do presente, 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-05/liberteofuturo.html>>. Acesso em 14 de dezembro de 2021.

CAVALARO, Manu. COMO AUMENTAR O VOLUME DA VOZ? YouTube, 5 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nfvb3zYgm6M>>. Acesso em 5 de jul. de 2021.

CAVALARO, Manu. O que é vocal fry e como fazer. Youtube, 5 de set. de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3aVSt4JgCLA>>. Acesso em 21 de jul. de 2021.

CULTURA FM. Homero: Odisséia – Canto XII – versos 39 a 54. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/homero-odisseia-canto-xii-versos-39-a-54>>. Acesso em 25 de jul. de 2021.

DESVIO COLETIVO. CEGOS - Performance na Virada Cultural 2015. YouTube, 8 de out. de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZVfnS4UWeRE>>. Acesso em 5 de jul. de 2021.

HARRISON, Cara. “The visual album as a hybrid art-form: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé”, 2014. Disponível em: <<https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOid=4446946&fileOid=4449459>>. Acesso em 6 de agosto de 2021.

LAFER, Mary. O Canto da Sereia. YouTube, 14 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djGh_yiiQU>. Acesso em 15 de jul. de 2021.

MANGABEIRA, Derek; MARCONDES, Alexandre; MEDEIROS, Beatriz; DOS ANJOS, Cali; RIBEIRO, Clarissa. VAMOS FALAR DE VOGUE - E NÃO É DA REVISTA, 2017. Disponível em: <<https://ihateflash.net/zine/vamos-falar-de-vogue-danca>>. Acesso em 18 de dezembro de 2021.

MURRAY, Ronald. Ballroom Culture: the Language of Vogue | Ronald Murray | TEDxColumbus. YouTube, 4 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QS5j7PCSdtg>> Acesso em 18 de dezembro de 2021.

SANTANA, Ana Lucia. Pitonisas. InfoEscola, 2006. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/mitologia-grega/pitonisa/>>. Acesso em 1 de julho de 2021.

TEDx Talks, O amor romântico em seus últimos dias | Regina Navarro Lins | TEDxParqueDoIngá. YouTube, 31 de jul. de 2020. Disponível em <<https://youtu.be/GYOWEmRh3zU>>. Acesso em 22 de jul. de 2021.

VOGUE FEVER. HANDS PERFORMANCE I BH VOGUE FEVER 2016. YouTube, 26 de mai. de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o8LSMZb0Vcw>>. Acesso em 13 de dez. de 2021.