

**A VOZ-TEMPO:  
INVESTIGANDO UMA VIDEOPERFORMANCE DE JESSER SOUZA**

Pedro Moraes Sá Carvalho (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)<sup>1</sup>

**RESUMO**

O artigo busca aprofundar uma pesquisa que se baseia em princípios e elementos musicais para estabelecer estratégias de formação e criação para a cena chamada Teatro-Canção. O enfoque é uma investigação de uma videoperformance realizada por Jesser Souza, para o projeto “Corpos em Quarentena” do SESC, em que o ator, sob o fundo sonoro de um metrônomo, fala o poema No Caminho com Maiakóvski, de Eduardo Alves da Costa.

**PALAVRAS-CHAVE**

Teatro-canção; ritmo; síncope; atuação.

**ABSTRACT**

This paper aims to further an investigation that explores musical elements to establish strategies for education and creation in theater, called “Theater-song”. The focus of this paper is a videoperformance by Jesser Souza, created for the “bodies in quarantine” series of SESC, in which the actor, over the background noise of a metronome, says the poem “On the pathway with Maiakowsky”, by Eduardo Alves Costa.

**KEYWORDS**

Theater-song; rhythm; syncopation; acting.

Entre 2017 e 2018, ao longo dos ensaios para o solo A Paixão de Brutus, adaptação do Julius Caesar de Shakespeare, o diretor Norberto Presta e eu sentimos a necessidade de articular um conceito que descrevesse, não apenas o espetáculo que

---

<sup>1</sup> Pedro Moraes Sá Carvalho é mestre em Teoria da Literatura (UFRJ) doutorando em Artes da Cena (UNICAMP), sob orientação da Prof. Dra. Gina Maria Monge Aguilar. Ator, músico, diretor e dramaturgo.

criávamos, mas a forma de trabalhar para a cena que emergia do encontro de nossas trajetórias. Demos a esta forma o nome de Teatro-Canção. A Paixão de Brutus entrelaça canções, narração e diálogo, tendo um sentido musical como eixo estruturante. Não apenas a voz desliza por diversas gradações entre fala, canto e ruído, como outros aspectos do trabalho de ator são regidos “por música”: das modulações de timbre e tempo aos acentos físicos de cada personagem, da transição entre cenas às relações espaciais criadas pela expansão voz-corpo.

Desde a estreia do espetáculo, em Agosto de 2018, esta investigação sobre o Teatro-Canção vem se desdobrando em possibilidades pedagógicas, através de oficinas realizadas em diversas cidades brasileiras, que ministrei sozinho ou em parceria com Norberto. Ao longo deste processo fui amadurecendo entendimentos e questões sobre o método, que me levaram a ingressar no doutorado em Artes da Cena na UNICAMP. Desde Agosto de 2020, sob orientação da Prof. Dra. Gina Maria Monge Aguilar, venho aprofundando a pesquisa com apoio e inspiração de vários professores e pesquisadores que fazem desta universidade um dos grandes centros brasileiros de pesquisa e criação em Artes da Cena. Foi um trabalho cênico de um destes pesquisadores, o ator, palhaço e diretor Jesser Souza, membro do Lume Teatro, que deu o mote para a reflexão que articulo aqui.

Trata-se de uma videoperformance com pouco menos de sete minutos de duração, baseada no poema “No Caminho, com Maiakovski”, de Eduardo Alves da Costa (2003), realizada a convite do SESC, para a série “Corpos em Quarentena”. Em plano fechado captando com detalhe a sutil expressividade de seu rosto, Jesser fala para a câmera, como se olhando diretamente no olho do expectador. Ao fundo, ouve-se o som de um metrônomo. Embora não haja uma intenção perceptível de musicalizar o texto em torno daquela regularidade obstinada de cliques mecânicos, estes não são, nitidamente, apenas uma paisagem sonora sobreposta à voz do ator para gerar algum efeito. A voz, imbuída das tensões e subtextos inerentes ao poema, se relaciona de forma orgânica e sutil com o tempo metronômico. Ora as sílabas fortes de cada frase se aproximam dos cliques, ora se antecipam ou retardam. Ora a articulação das sílabas se acentua num *stacatto* mais ríspido, ora as palavras e frases deslizam por sobre o ritmo, escorrendo da língua de modo dificilmente representável em partitura.

Ao eliminar quase todos os outros elementos de uma cena teatral — configurações do espaço, modulações na emissão vocal, relações entre personagens etc.

— o ator coloca uma lupa sobre a relação voz-tempo. Através das palavras do poeta, Jesser estabelece uma linha, que se retesa e afrouxa periodicamente, entre esta indicação hiper-resumida do acontecimento musical fundamental, que é o ritmo, e o discurso poético em verso livre, cuja sucessão de imagens, metáforas e ideias se organiza por ritmos instáveis e menos perceptíveis. Esta sobreposição entre o que Murray Schaffer (1991, p.87) chama de ritmo regular, com divisões cronológicas do tempo real, e um ritmo irregular, que instaura o tempo virtual ou psicológico, gera uma espécie de tensão ou jogo de expectativas. Este jogo dá um relevo especial ao que é dito, mas também ao que está entre as palavras, o não dito, o subtexto, as fissuras no entendimento e silêncios magnetizados do poema.

Ao falar sobre o ritmo como acontecimento musical encarnado, nos ocorre o capítulo do livro seminal de José Miguel Wisnik (2017), “O Som e o Sentido”, em que o autor estabelece a raiz somática da experiência do ritmo. No nível físico, diz, o ritmo se enraíza no “pulso sanguíneo e certas disposições musculares, que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades, além da respiração.” (Idem, p.21) Não é por acaso que a terminologia musical europeia tradicional para variações de ritmo é “andamento”. Os intervalos maiores ou menores entre pulsos regulares são descritos com palavras que remetem a formas e velocidades de caminhada — e sua medida média é o *andante*.

Pensando nesta dimensão somática do ritmo, podemos especular que parte da eficácia performática do ritmo consiste em restabelecer um contato íntimo, cinestésico, com os ritmos e ciclos de nosso corpo, dos quais geralmente nos encontramos, pelas contingências da sociedade moderna, alienados. Ouvir ou perceber ciclicidades nos recoloca em relação com as múltiplas camadas de impulsos regulares que caracterizam a continuidade de nossa vida. Por outro lado, a caminhada como paradigma para o ritmo nos leva à ideia de que este não é apenas repetição estática, mas também direção ou deslocamento. Schafer (1991, p.88) inicia sua exposição sobre o conceito de ritmo com esta surpreendente afirmação: “Ritmo é direção. O ritmo diz: ‘eu estou aqui e quero ir para lá.’”

Esta complementaridade entre a experiência do “estar aqui”, dos ciclos e pulsações do corpo-em-vida, e ao mesmo tempo de um sentido de movimento ou deslocamento, acreditamos, são parte importante do por quê da performance de Jesser capturar de modo tão intenso a atenção, o afeto e a inteligência. O jogo de permanência

e impermanência, previsibilidade e mudança que caracteriza a relação voz-metrônomo, produz, simultaneamente, uma morada e uma viagem, uma afirmação e um talvez. Se pensarmos, como o fazemos, no teatro como uma arte intrinsecamente musical, podemos compreender que esta potência está relacionada ao fato de que “composições ritmicamente interessantes”, diz Schafer (idem), “nos deixam em suspense”.

E este suspense, esta vibração, é uma experiência que se dá no corpo. “É ele que eu sinto reagir”, diz Paul Zumthor (2018, p.18), “ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão.” A pulsação rítmica produzida por Jesser, acreditamos, amplifica no ouvinte a experiência do próprio corpo, que é “a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (idem). O ritmo é o catalizador então de uma escuta em que não apenas aprecio e compreendo as palavras do poema, mas sinto-o vibrar em relação profunda com minha realidade, minha história, meu lugar no mundo.

Outro aspecto, complementar a este, da relação ritmo-performance, é o efeito do ritmo sobre a expressividade do performer. Segundo Carla Fonseca e Antenor Correa (2019), o trabalho sobre o ritmo é uma das principais formas de expandir a capacidade expressiva de um artista da cena. O ritmo é, dizem, um ativador do estado dos corpos em cena que se comunica com o público, criando um fluxo de intensidades e energia que circula entre os corpos e convida os expectadores a lê-los e traduzí-los.

Pra consubstanciar esta proposição, lançam mão do axioma de Merleau Ponty, de que toda percepção é cinestésica. Não discernimos os fenômenos racionalmente, mas pela consciência do movimento, que é uma consciência de mudança ao longo do tempo. O corpo do performer, portanto, imbuído da percepção cinestésica do movimento torna-se dilatado e mais expressivo. O ritmo, dizem,

hace aparecer en la persona un estado que fuerza la energía de los músculos y los órganos y los vuelve sutiles, la persona atraviesa en su contacto un proceso donde el movimiento corporal se vuelve movimiento de pensamiento (movimiento de sentido), es cuerpo y espacio a la vez. (FONSECA; CORREA, 2019, p.53)

Podemos considerar esta fusão entre movimento corporal e movimento de pensamento, entre corpo e espaço, como análoga à experiência de uma potência vital, mais profunda do que qualquer um dos sentidos, que Deleuze (2007) descreve em sua reflexão sobre a “sensação”. Esta potência — que emerge em certa qualidade de

expressão artística que não representa um objeto, mas instaura uma dimensão de presença que resiste à organização, transbordando e atravessando todos os domínios — o autor a descreve com a palavra *ritmo*.

É este ritmo — perceptível através e para além dos eventos acústicos — que instaura na performance algo que preenche e atravessa as imagens, fatos e sentidos contidos nas palavras do poema.

### **A Síncope - voz-tempo na encruzilhada**

A partir destas reflexões preliminares sobre a relação ritmo-performance, podemos então considerar de modo um pouco mais detido uma das características deste trabalho de Jesser Souza e seus desdobramentos na pesquisa do Teatro-Canção. Trata-se da relação entre a regularidade de um tempo fixo ou métrico e os diferentes acentos da fala, que Correa e Fonseca (*ibidem*) chamam ritmo fenomênico.

Ao observar repetidamente a forma como as sílabas de cada frase, o “ritmo fenomênico” de Jesser, se comporta com relação ao metrônomo, percebemos que são mais frequentemente deslocadas, assíncronas, do que simultâneas. Este fato é especialmente significativo se considerarmos a perspectiva da psicologia experimental sobre as predisposições humanas com relação ao ritmo. Devine e Stephens (1993), num artigo em que revisam dezenas de pesquisadores da neuropsicologia do ritmo, articulam os seguintes princípios: existe uma preferência inata, uma espécie de atração magnética na direção do ritmo, contra a irregularidade; humanos são predispostos a realizar ações motoras repetitivas em frequências relativamente estáveis; e esta habilidade computacional (de perceber e reproduzir ritmos regulares) é o que permite a sincronização de atividades sociais como trabalho, dança e rituais.

Os autores observam, o que é ainda mais importante para nossa investigação, ser muito mais difícil realizar ações de forma irregular quando existe a percepção de um ritmo regular. Ou seja, ao articular as sílabas de modo que o tempo forte de cada frase tão frequentemente ocorre antes ou depois do clique do metrônomo, Jesser está, por assim dizer, remando contra a maré de suas — e nossas — tendências neurofisiológicas. Este fato é relevante para a experiência imediata da escuta e da fala, mas também é pretexto de significado histórico, cultural e político.

A ocorrência de eventos musicais que não coincidem com uma referência regular, como o início de um compasso, é chamada no linguajar da teoria musical

européia de síncope. Dentro do campo de estudos sobre a música brasileira, a primeira reflexão de maior fôlego sobre a síncope foi articulada por Mário de Andrade (1928). De fato, ele afirma ser a síncope uma das principais questões a serem enfrentadas em seu “Ensaio sobre a Música Brasileira”. Embora muito presente em nossa música, diz, a síncope não é uma obrigatoriedade. Falar de síncope significa falar de um desvio com relação a um padrão, um tipo de regularidade métrica mais próprio das musicalidades trazidas da Europa do que das de origem africana ou dos povos originários. No cantar popular brasileiro, o que existe de modo mais forte e característico do que síncofes registráveis em partitura é uma riqueza de possibilidades rítmicas, que chegam a tocar a borda entre o recitativo e o canto estrófico. São, diz Mário, “movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional” (p.14).

Estes movimentos livres, que como diz Luiz Tatit (2002), operam na tangente da fala, no entanto, tornaram-se ao longo do século XX, a referência fundamental da cultura brasileira. Deste modo, ainda que a precisão matemática da partitura seja um veículo inadequado, as ideias e termos musicais podem ser, sim, referenciais e instrumentos para compreender e operar sobre a voz falada. Assim como o canto popular é filho da fala cotidiana, a fala cotidiana é filha do canto popular.

O termo ‘síncope’, posteriormente, ganhou outros sentidos, vindo a ser utilizado como metáfora para todo o campo de desvios com relação à norma, para a existência-em-resistência, uma forma de pensar e estar no mundo que diz respeito principalmente à experiência cultural e política afrodiaspórica.

Luís Rufino utiliza o termo “culturas de síncope”, para descrever algo que emerge deste processo de invisibilização e subalternização produzido pela dominação do ocidente europeu.

As culturas de síncope são a emergência dos saberes que compartilham o praticar as frestas e pulsam pela potência parida no entre, que vagueia em busca de preencher os vazios. Capoeira, jongo, samba, macumbas, entre outras múltiplas expressões, são culturas de síncope, que, mesmo sofrendo esforços para serem enquadradas em determinadas normas, garimpam espaços para eclodir nos vazios deixados. (RUFINO, 2019, p.165)

Não me é indiferente o fato de que existem limitações no quanto eu, homem branco, falando sobre uma videoperformance de Jesser Souza sobre um poema de Eduardo Alves da Costa — ator e poeta também brancos — consigo ou conseguimos compreender do vazio, da invisibilização, de que fala Rufino. Também Eduardo não

tinha experiência direta da vivência de Maiakovski sob a repressão stalinista, e fez desta identificação poesia e luta. Diante do recrudescimento das forças inconcebivelmente destrutivas que desempenham protagonismo em nossa vida social, não me parece haver caminho justo que não o de unir vozes e braços, deixar-nos atravessar pela dor do outro, em torno de um ímpeto comum: habitar os vazios e frestas onde a potência emancipatória pode eclodir.

E é nos vazios e frestas que a potência das palavras eclode na videoperformance de Jesser. A síncope, aqui, é o tempo preciso, em que a espera, o silêncio, o click seco do metrônomo, fala tanto quanto a palavra e a frase do poeta.

Para não limitar a compreensão do artigo aos leitores versados na decifração de partitura, estabeleço aqui uma estrutura simplificada de notação, ilustrando a incidência dos cliques do metrônomo (como barras dispostas simetricamente) e sua relação aproximada com as sílabas de alguns versos do poema, ressaltando em particular o peso das esperas e intervalos que me parecem exemplificar de modo palpável esta voz-tempo, que é uma voz-síncope.

/ / / / / /

Tu sabes,                    conheces melhor    do que eu a velha história.

Após a primeira estrofe do poema, em que evoca Maiakovski num diálogo, na segunda pessoa do singular — “lendo teus versos, aprendi a ter coragem” — a segunda estrofe começa com a criação de um espaço ainda mais íntimo entre os poetas. Não é mais apenas Eduardo/Jesser que lê seu herói, mas do herói também retorna uma cumplicidade. “Tu sabes”, diz com convicção delicada, e esta convicção, esta proximidade dialógica ganha carne no silêncio. Se na primeira estrofe, a boa parte dos tempos fortes dos versos aproximam-se do metrônomo, a segunda estrofe começa com o clique. O clique que é aquela fração de tempo em que se olha nos olhos antes de falar aquilo que o interlocutor já sabe. O silêncio que carrega tudo aquilo que as palavras virão depois só confirmar.

Clique — “tu sabes” — então um intervalo silencioso de todo um tempo, até o próximo clique. Neste silêncio, que talvez dure um segundo, mas certamente parece maior, reverbera o imenso subtexto, todo o universo de conhecimento pré-verbal que se





/                    /                    /  
e não dizemos                    nada.

Neste trecho, as sílabas fortes já começam a se deslocar — sincopar? — quase totalmente com relação ao metrônomo. O suspense, de que fala Schafer, começa a se instaurar de modo mais profundo. No jogo instável entre palavras, imagens e voz-tempo, entramos num campo de vibração mais tensa ou cruel, um campo que prefigura o irreversível.

A pausa mais pungente desta estrofe é a que introduz uma respiração no meio de uma oração. “E não dizemos” — pausa — “nada”. Nesta pausa cabem as consequências do não dizer, o arrependimento por não ter dito, a decisão de dizer quando for a hora. Cabe a primeira pessoa do plural, o “nós”, sujeito da frase, os que não disseram. Cabe o que poderia e deveria ter sido dito, e que é o fundo luminoso de possibilidades contra o qual o breu do “nada” se impõe, figura do real.

E mais quatro ou cinco cliques em silêncio se seguem, nos quais somente existe este “nada”, antes que a próxima frase seja dita.

/                    /                    /                    /                    /  
Até que um dia,                    o mais                    frágil                    deles.  
/                    /                    /  
entra                    sozinho em nossa casa,  
/                    /                    /                    /                    /  
rouba-nos a luz, e,                    conhecendo nosso medo,  
/                    /                    /  
arranca-nos a voz                    da garganta.  
/                    /                    /  
E já não podemos dizer                    nada.

Nestes versos, a voz-tempo descreve uma espécie de pêndulo expressivo entre a síncope, o tempo metronômico e momentos de deslizamento rítmico mais livre. Na

primeira frase, o momento mais significativo é a pausa antes da palavra “frágil”. O clique do metrônomo ocorre aqui numa hesitação. “O mais” — pausa — “frágil”. É uma pausa curta, que o metrônomo amplifica, preenche de subtexto. É como se Jesser, em sua voz-tempo-poeta, estivesse considerando qual adjetivo dar para a insignificância do adversário, tornado, por nossa própria inação, tão poderoso. O tempo se dilata para um pensamento que, como descrevem Fonseca e Correa, é corpo, e é espaço.

A partir daí, a voz torna a apoiar-se sobre o metrônomo. Mas desta vez, com a frase “entra sozinho em nossa casa”, a impressão é de uma presença afirmativa, como o som de coturnos com solado de ferro pisando autoritários no chão de madeira.

No fim da estrofe, novamente uma pausa antes da palavra “nada”. O que é isto que não dissemos? O que é isto que o corpo silencia enquanto o metrônomo fala? Os sentidos do ritmo são turvos, quanto mais se revelam.

Voltando a Deleuze (idem), a unidade rítmica de sentido só pode ser descoberta ao se ultrapassar o organismo, para um espaço onde o ritmo mergulha em um caos. De certo modo, é para lá que a performance caminha.

Enquanto chega nas últimas frases do poema, Jesser lança-se ao caos, alcançando com as mãos uma fita amarela e preta — das utilizadas pelos bombeiros ou defesa civil para impedir a circulação — e começa, enquanto fala, a enrolar a cabeça firmemente. A fita cobre sua boca e, então, seu nariz, impedindo sua fala e respiração. Mas o dizer, certo dizer, continua, o movimento continua. A respiração laboriosa, contra a contenção terrível da fita, soa angustiante. E o sentido vernacular das palavras é substituído pelo sentido sonoro do silenciamento.

“Mas dentro de mim”, diz o poeta, diz Jesser, pela última fresta na fita, “com a potência de um milhão de vozes / o coração grita — MENTIRA!”

Esta é uma investigação preliminar, a partir de uma videoperformance curta, mas extremamente vertical em seu alcance, e os princípios articulados a partir dela serão explorados e aprofundados em uma série de oficinas e proposições artísticas que serão realizadas ao longo dos próximos meses e anos. Percebo fundamentalmente que a investigação dos ritmos da voz a partir da relação com formas (mesmo que implícitas) de tempo cíclico pode contribuir com o desafio de abrir os intestinos de um texto, trazendo-o para um presente performativo, condensando na corporalidade as dimensões poética e política, individual e coletiva de um texto.

## REFERÊNCIAS CITADAS

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928.

COSTA, E. A. **No Caminho com Maiakóvski [poesia reunida]**. São Paulo: Geração editorial, 1ª ed., 2003.

DELEUZE, G. **A Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DEVINE, A. M.; STEPHENS, L. D. **Evidence from Experimental Psychology for the Rhythm and Metre of Greek Verse**. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), v. 123, p. 379, 1993. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/284336?origin=crossref>>.

FONSECA, Carla; CORRÊA, Antenor Ferreira. **Apuntes hacia una propuesta vivencial de formación del sentido rítmico: un diálogo entre Emile Jaques-Dalcroze y Eduardo Gramani**. *Revista VIS*, Vol. 18, No. 1. Brasília: UnB, 2019. p.50-68.\

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. Disponível em <[https://pt.scribd.com/read/436400893/Pedagogia-das-Encruzilhadas#\\_search-menu\\_148844](https://pt.scribd.com/read/436400893/Pedagogia-das-Encruzilhadas#_search-menu_148844)>

TATIT, L. **O Cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SCHAFER, M. **O Ouvido Pensante**. Tradução de Trench, M. Fonterrada, O., Silva, M.R. G. e Pascoal, M. L. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Disponível em <<https://pt.scribd.com/read/405685552/Performance-recepcao-leitura>>