

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

O corpo tornado voz:

A experiência pedagógica da peça radiofônica



Mirna Spritzer

Porto Alegre, agosto de 2005

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

O corpo tornado voz:

A experiência pedagógica da peça radiofônica

Mirna Spritzer

Orientadora: Profa. Dra. Analice Dutra Pillar

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Educação da
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em
Educação.

Porto Alegre, agosto de 2005

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO-CIP

S769c Spritzer, Mirna

O corpo tornado voz : a experiência pedagógica da peça radiofônica / Mirna Spritzer. - Porto Alegre: UFRGS, 2005. 191 f.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2005. Pillar, Analice Dutra, orient.

1. Peças radiofônicas - Teatro. 2. Ator - Formação - Teatro. 3. Voz - Ator. 4. Oralidade - Ator - Pedagogia. I. Pillar, Analice Dutra. II. Título.

CDU - 792.09

Bibliotecária: Jacira Gil Bernardes - CRB-10/463



Para Felipe Spritzer, meu pai.

AGRADECIMENTOS

Boina Galli, meu companheiro;

Laura Spritzer Galli, minha
filha,;

Bela Spritzer, minha mãe;

Poli Mara Spritzer, minha irmã;

Paulo Figueiredo, co-orientador
desta travessia;

Raquel Grabauska, parceira de
todos esses sonhos radiofônicos;

André Mubarak, Andréa Ayres,
Carlos Paixão, Leo Sant'Anna,
Leticia Liesenfeld, Luciana
Hartmann, Luciana Kunst e
Mauro Menine, Bolsistas de
Iniciação Científica;

Fabiane Ribeiro Alves e Maíra
Castilhos Coelho, bolsistas e
colaboradoras;

Carlos Cunha Filho, Sandra,
Dani e Marcus Vinícius Almeida,
radioatores;

Vera Lúcia Bertoni dos Santos,
por estar sempre por perto;

Susana Rangel Vieira da Cunha,
madrinha;

Bira Valdez, Carlos Urbim,
Hartmut Becher , Miriam Amaral
e Gustavo Finkler, radioamigos;

Universidade Federal do Rio Grande do Sul e
Departamento de Arte Dramática;

Profa. Guacira Lopes Louro,
Prof. Eduardo Meditsch e Prof.
Luiz Arthur F. F. Nunes,
inestimável presença e
colaboração na defesa do Projeto
de Tese;

Profa. Analice Dutra Pillar,
minha orientadora, confiança e
cumplicidade nesta caminhada.



Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos.

Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

Manoel de Barros¹

QUE VESTÍGIOS PROCURO ENCONTRAR NOS SONS E VOZES QUE OUÇO E FALO? QUE MEMÓRIA ANCESTRAL BUSCO NAS ONDAS DE RÁDIOS NOVOS E ANTIGOS? PORQUE A PALAVRA CARREGADA DE TANTOS DIZERES ME SEDUZ E FAZ SEDUZIR?

ESCOVO E ESCREVO PALAVRAS, EU AS DIGO. E NESTE DIZER ME ENCANTO E BUSCO OS CLAMORES ANTIGOS. E É NO MEU CORPO VOZ QUE ENCONTRO ORALIDADES REMONTADAS. O PRIMEIRO ESGAR DE CADA SOM DA MINHA NOSSA VOZ.

¹ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p.I.

SUMÁRIO

RESUMO	<u>9</u>
ABSTRACT	<u>10</u>
RESUMEN	<u>11</u>
SER OU NÃO SER...	<u>13</u>

Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos.

VESTÍGIOS	<u>18</u>
-----------	-----------

Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma.

DIZER E OUVIR	<u>28</u>
---------------	-----------

Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras.

A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DA PEÇA RADIOFÔNICA	<u>37</u>
<i>Radiodramaturgia</i>	<u>37</u>
<i>Uma tipologia da ficção radiofônica</i>	<u>43</u>
<i>Pedagogia da imaginação</i>	<u>46</u>
<i>Pedagogia do ator</i>	<u>49</u>

Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas.

O CORPO TORNADO VOZ	<u>57</u>
<i>Atuação, interpretação e representação</i>	<u>58</u>
<i>Repertório</i>	<u>65</u>
<i>Voz-corpo</i>	<u>70</u>

Para escutar os primeiros sons.

O TRABALHO DO ATOR VOLTADO PARA UM VEÍCULO RADIOFÔNICO	<u>75</u>
--	-----------

<i>O palco e o microfone, um paralelo</i>	<u>83</u>
<i>Personagem, elementos para uma composição sonora</i>	<u>100</u>
<i>Contracenação, um diálogo de ritmos</i>	<u>110</u>
<i>Ator e personagem, voz, timbre e emoção</i>	<u>120</u>
<i>Intimidade e teatralidade</i>	<u>130</u>
<i>O tempo-espaço radiofônico</i>	<u>139</u>
<i>Contracenação, um exercício de escuta</i>	<u>151</u>
<i>Quem conta um conto...</i>	<u>159</u>
<i>Escovando palavras.</i>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	<u>170</u>
<i>Desdobramentos</i>	<u>178</u>
<i>E muitas significâncias remontadas. BIBLIOGRAFIA</i>	<u>183</u>
ANEXO – CDs COM AS PEÇAS RADIOFÔNICAS ESTUDADAS	<u>190</u>
CD 1 1. ABERTURA	
2. A DAMA DE BERGAMOTA	
3. A FLORISTA E O VISITANTE	
4. CASINHA PEQUENINA	
5. TEMPO BOM COM FORTE NEBULOSIDADE	
CD 2 1. ABERTURA	
2. TUDO NA VIDA É PASSAGEIRO	
3. CONTE ATÉ CEM E OLHE PARA BAIXO	
4. O ÔNIBUS DA NOITE	
5. PROBLEMAS NO TRABALHO	
6. GEÓRGIA SAMSLA	
<i>Então...</i>	<u>191</u>

RESUMO

Este trabalho apresenta o rádio, mais especificamente a peça radiofônica, como uma experiência pedagógica para atores que assim ampliam seu repertório e tornam a voz protagonista da ação. Entendendo a linguagem radiofônica como linguagem artística e o rádio como um meio expressivo, o estudo pretende um conhecimento vocal voltado para o efeito da voz, sua dimensão temporal e espacial e o estatuto de corpo que ela assume nessas condições. Traz a perspectiva da pedagogia do ator, considerando o ouvinte como interlocutor, sem o que a ação do ator não se concretiza. Utiliza como objeto de pesquisa, a investigação *O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico*, realizada no âmbito do Departamento de Arte Dramática, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e busca sistematizar para o exercício radiofônico as práticas desenvolvidas pelos atores em seu processo de criação. Para tanto, articula diálogos com as vozes e idéias de Rudolf Arnheim, Werner Klippert, Eduardo Meditsch, Constantin Stanislavski, João Francisco Duarte Junior e Jorge Larrosa, entre outros. Como desdobramento, mostra a possibilidade de promover a oralidade e o exercício radiofônico como expressões individuais e como experiências criativas coletivas e pedagógicas, em atividades para a sala de aula em todos os níveis de ensino, para a oficina e para a ação cultural. Demarca, ainda, a busca por uma expressão radiofônica contemporânea, uma linguagem que faça sentido hoje, abrindo espaço para a escuta ainda que num mundo coberto de imagens.

Palavras-chave: Ator, voz, peça radiofônica, pedagogia do ator, formação do ator, oralidade, imaginação.

ABSTRACT

This work presents the radio, more specifically the radio play, as a pedagogic experience where actors can enlarge their repertoire and turn their voices into protagonists of the action. Understanding the radiophonic language as an artistic language and the radio as a way of expression, the study intends to show a vocal knowledge concerning the voice effect, its importance and its temporal and space dimension. It brings out the perspective of the actor's pedagogy, considering the listener an interlocutor. Without this, the actor's action does not become real. The research object is the investigation *'The actor's work for radiocommunication'* accomplished at the Departamento de Arte Dramática of the Instituto de Artes of the Universidade Federal do Rio Grande do Sul. It tries to systematize the activities developed by actors in their creation process into the "radiophonic practice". For this purpose, the study establishes dialogues with the voices and ideas of Rudolf Arnheim, Werner Klippert, Eduardo Meditsch, Constantin Stanislavski, João Francisco Duarte Júnior and Jorge Larrosa, among other writers. Consequently, it shows the possibility of promoting oral communication and "radiophonic practices" as individual expressions and pedagogic, collective and creative experiences in classroom activities in all education levels, in workshops and in cultural actions. It also delimits the search for a contemporary radiophonic expression, a language that can make sense nowadays, opening space for the listening in a world full of images.

Key-words: Actor, voice, radio play, actor's pedagogy, actor's constitution, oral communication, imagination.

RESUMEN

Este trabajo presenta a la radio, específicamente a la pieza radiofónica, como una experiencia pedagógica para actores que así amplían su repertorio y tornan a la voz protagonista de la acción. Entendiendo el lenguaje radiofónico como lenguaje artístico y la radio como un medio expresivo, el estudio pretende un conocimiento vocal volcado al efecto de la voz, su dimensión temporal y espacial y el estatuto de cuerpo que ella asume en esas condiciones. Tras la perspectiva de la pedagogía del actor, considerando al oyente como interlocutor, sin lo que la acción del actor no se concreta. Utiliza como objeto de investigación, la investigación *El trabajo del actor volcado para un vehículo radiofónico*, realizada en el ámbito del Departamento de Arte Dramática, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, y busca sistematizar para el ejercicio radiofónico las prácticas desarrolladas por los actores en su proceso de creación. Para ello, articula diálogos con las voces e ideas de Rudolf Arnheim, Werner Klippert, Eduardo Meditsch, Constantin Stanislavski, Joao Francisco Duarte Junior y Jorge Larrosa, entre otros. Como desdoblamiento, muestra la posibilidad de promover la oralidad y el ejercicio radiofónico como expresiones individuales y como experiencias creativas colectivas y pedagógicas, en actividades para la clase en todos los niveles de la enseñanza, para el taller y para la acción cultural. Demarca además, la búsqueda por una expresión radiofónica contemporánea, un lenguaje que tenga sentido hoy, abriendo espacio para escuchar en un mundo cubierto de imágenes.

Palabras claves: Actor, voz, pieza radiofónica, pedagogía del actor, formación del actor, oralidad, imaginación.

Quando a primeira palavra é dita, um carretel invisível começa a desenrolar-se, e a estrutura de discurso e silêncio deve então fluir inexoravelmente até o fim da última fala.²

² BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000. p. 182.

SER OU NÃO SER...

Na busca de uma escrita que se fizesse perguntas enquanto escreve, que traçasse, em paralelo com as questões da tese, as questões mesmo de como escrevê-la, encontrei as **Memórias Inventadas** de Manoel de Barros. Senti-me, pois, apoiada por ele para compor este trabalho.

Então, como Hamlet, indaguei:

O que a tese não é?

- Um trabalho sobre o rádio do ponto de vista de seus aspectos técnicos, ou um estudo de sua posição midiática;
- Uma tese sobre a voz, da perspectiva da fisiologia. Não estuda as questões da emissão e do aparelho fonador;
- Uma discussão sobre um rádio educativo como transmissor de conteúdo ou um similar do TELECURSO, na televisão.

O que a tese poderia ter sido?

- Um estudo do rádio como pedagogia cultural, que discutisse as representações de cultura que por ele circulam;
- Um trabalho que examinasse, de forma quantitativa, as repercussões pedagógicas para o ouvinte, da experiência da escuta radiofônica.

O que a tese é?

- Um estudo sobre a experiência pedagógica da linguagem radiofônica para atores. A repercussão desse exercício sobre a formação e sobre a constituição do seu ofício;
- Uma tese sobre o protagonismo da voz, e seu estatuto de corpo na situação radiofônica;
- Um trabalho sobre o conhecimento vocal voltado para o efeito da voz, sua dimensão temporal e espacial. Que saia da idéia da emissão

vocal centrada apenas no sentimento, na sua origem expressiva, e focalize a repercussão sobre o outro;

- Uma discussão que aprofunde a idéia de repertório no trabalho do ator;
- Um estudo sobre a peça radiofônica³ como experiência criadora que amplia a imaginação para atores e ouvintes;
- Um trabalho sobre dizer e ouvir, como exercício de escuta com todos os sentidos;
- Uma tese sobre a expressão radiofônica como uma linguagem artística e contemporânea.

Em função de um texto que revelasse a voz que o escreve, e que para tanto estabelecesse um ritmo, fiz uma escolha que é a de manter as citações no corpo do texto, independente do seu tamanho, mesmo consciente de que isso possa significar uma transgressão da regra.

Da mesma forma, penso que faz mais sentido dar referência às edições efetivamente utilizadas no trabalho. Assim, as referências das citações que aparecem no texto trazem a data de publicação destas edições. A data da publicação original encontra-se, sempre que possível, na bibliografia.

Articulo minha reflexão com as vozes de autores que pensam o rádio, a educação, o ator e o teatro, tendo em vista a perspectiva de uma atriz professora. É sob este olhar que busco as idéias que me mobilizam, me inquietam e me provocam, afirmando, discutindo, confrontando e apoiando minha tese. Constantin Stanislavski, Rudolf Arnheim, Jorge Larrosa, Eduardo Meditsch, Werner Klippert, Ricardo Haye e João Francisco Duarte Junior. Sem filiação a uma única referência teórica,

³ Nesta Tese, e em todo o meu trabalho, utilizo a expressão peça radiofônica como definição do gênero em que incluo nossos exercícios e produções. Inclui o radiodrama, a leitura radiofonizada e toda a experiência radiofônica expressiva em que haja a presença de atores. Em A experiência pedagógica da peça radiofônica, isto ficará mais explicitado.

mas sempre com o rigor desejado, convido esses autores, entre outros, para andar comigo nesta travessia.

Isto posto, sigo, escovando as palavras e colocando minha voz nelas. Como lembra Larrosa (2003 B, p.75), “busca para a escrita a voz mais generosa, a mais desprendida. Antecipa, para a leitura, a escuta mais aberta, a mais livre. Sabe que essa generosidade da voz e essa liberdade da escuta são o primeiro efeito, o mais importante, talvez o último”.

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. **Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos.** Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.*

Manoel de Barros⁴

⁴ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p. I.

Às vezes só podemos esclarecer algo encarando o que não sabemos. E às vezes as perguntas que fazemos levam a coisas muito mais antigas, que não procedem só da nossa cultura nem só tratam do aqui e agora. É como se recuperássemos um saber que sempre tivemos, mas que nem sempre é consciente e presente. Que nos lembra de algo que nos é comum a todos. E que nos dá grande força e esperança. Neste sentido todas as nossas peças são como uma única peça, tal como a vida, como fragmentos da vida. As perguntas não cessam e a busca não cessa. ⁵

⁵ Pina Bausch, Folha de São Paulo, caderno Mais, 27 de agosto de 2000. p.13.

VESTÍGIOS

Sempre houve um rádio ligado na minha casa. A imagem de meu pai ouvindo rádio é uma constante na minha memória. E na minha alma. Seu rosto atento, sua expressão de escuta, seu olhar azul de devaneio. Os sons dos noticiários, das vinhetas, dos programas e das músicas me sensibilizam e me reportam a outros tempos, da mesma forma que o gosto ou o aroma de certas comidas.

Quando mocinha, jamais pude dormir sem ouvir os programas noturnos de rádio. Ainda hoje, preencho meus silêncios com as vozes do rádio.

Não lembro de escutar radioteatro ou radionovela. Mas numa outra memória que é coletiva, me vejo em torno de um antigo aparelho de rádio ouvindo e imaginando personagens, situações, cenários, tempos e histórias.

Como atriz, torno minhas, vozes e palavras que, à frente do microfone, se transformam em imagens e gestos.

Iniciei o trabalho com radioteatro e peças radiofônicas em 1989. Era, então, Coordenadora da Comissão de Cultura da UFRGS, formada ainda pelos professores Celso Loureiro Chaves, Lívio Amaral, Luiz Arthur Nunes e Ruben Oliven.

Em contato com o Diretor da Rádio da UFRGS, à época, Carlos Urbim, e a partir de sugestão do Prof. Luiz Arthur, decidimos investir num projeto que nos pusesse a recontar e reinventar o gênero que sabíamos fundamental na cultura brasileira e gaúcha. Naquele momento, agregamos ainda a parceria do Goethe Institut de Porto Alegre que tinha à frente o Dr. Hartmut Becher, uma pessoa tão fascinada quanto nós por esta linguagem e que desenvolvera, no Goethe Institut de Buenos Aires, projeto semelhante.

A partir daí, em todos esses anos, estive em torno do rádio.

O que me movia naquele momento e o que, ainda hoje me seduz é a sensação da atriz ao microfone, o prazer de colocar na voz todas as possibilidades do corpo, a emoção de sussurrar ao ouvinte. Sempre achei que o rádio, para um ator, é um veículo extremamente fascinante e um espaço muito propício para exercer aquilo que nós atores fazemos que é também sedução. Do palco, do corpo inteiro, da forma, do movimento e da voz. Acoplada aos efeitos, aos silêncios, ou sozinha, a voz é um poderoso mecanismo de sedução.

Para Analice Pillar (2003, p.13), “a sedução envolve tanto o ato de seduzir como o de ser seduzido, atraído, encantado, fascinado por alguém ou por algum objeto, por olhares e imagens que nos convidam a ler o mundo e a nos lermos de várias formas”. Penso que a voz encanta, fascina e convida a ouvir o mundo.

Quando me aproximo de um estúdio para gravar ou para fazer um programa de rádio, é esta a minha primeira sensação. De que estou falando muito diretamente a este outro que é o ouvinte, que é um e que são milhares. Este fenômeno, esta característica primordial do rádio, me apaixona. Esta possibilidade de falar a cada um com a sua particularidade e ao mesmo tempo a todos que estão ouvindo rádio. E na certeza que estes muitos não ouvem a mesma coisa, não ouvem a mesma voz, não vêem o mesmo corpo e se sentem provocados nas suas memórias e nas suas imagens, de maneiras totalmente diversas.

A este respeito Klippert (1980, p.114), diz que: “sendo que o seu efeito peculiar reside em que ele transmite simultaneamente para milhares e para cada indivíduo que recebe por si. O rádio acopla uma tarefa individual a uma tarefa coletiva, fala ao sentido interior de cada um e procura o que há de humanamente comum em centenas de milhares de pessoas”.

Nos anos que se seguiram, a década de 90, trabalhei organizando cursos, workshops e produzindo algumas peças. Experimentava com vários colegas, as possibilidades que a radiofonia nos oferecia e que era substancialmente diferente do nosso trabalho para o palco.

Já percebia que estava em busca de uma linguagem que mesmo reconhecida como um gênero do passado fosse possível e significasse também uma forma cultural na contemporaneidade.

Para tanto, iniciei um projeto de investigação no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aproveitando minha experiência de professora de alunos-atores, projeto este que me permitisse aprofundar as questões do rádio como linguagem artística do ponto de vista do trabalho do ator, mais especificamente no âmbito da sua formação. Ao mesmo tempo, sonhava em transformar esta experiência num núcleo de produção e estudo.

Nasceu assim o Núcleo de peças radiofônicas de Porto Alegre. Desde o início, tive a alegria e o desafio de ter ao meu lado bolsistas de iniciação científica, atores profissionais, diretores, autores e produtores.

Desejava como atriz professora, pesquisar e mobilizar alunos-atores, outros artistas e o público, para que se sentissem tocados pela necessidade da experiência do radiodrama, ainda que apenas alguns a lembrassem e que muitos sequer a conhecessem.

Criar um espaço de transmissão que nos pusesse em contato com o ouvinte, sem o que não cresceríamos, era também nossa meta. Foi assim que nasceu o programa *Radioteatro* em parceria com a Rádio FM Cultura, programa este que permanece no ar há cinco anos.

Acabamos por estender esse espaço também para o palco com espetáculos que se utilizam da linguagem radiofônica.⁶

⁶ *Programa de família* (2002), espetáculo adulto do Núcleo; peças para crianças produzidas pelo Grupo Cuidado que mancha: *A família Sujo* (2001) e *O Natal de Natanael*

À medida que ampliávamos nossa experiência e aprofundávamos o conhecimento específico da linguagem, percebemos que o que havia antes de nós, a memória dos tempos de ouro do radioteatro e da radionovela, clamava por espaço para se fazer ouvir. Assim, passamos a fazer uma busca incessante por materiais, depoimentos, sons, enfim tudo o que pudesse recontar uma parte da história que sabíamos rica e bem sucedida.

Através das vozes dos principais personagens dessa história, surgiu então o livro **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre**. “Percebemos que seria mais interessante ouvir os protagonistas das histórias do que apenas relatá-las. Preservamos a emoção e o ‘estilo narrativo’ de cada personagem desta incrível história. A memória, os fatos engraçados, a saudade, os detalhes, o companheirismo” (SPRITZER & GRABAUSKA, 2002, P. 13).

Ao mesmo tempo, a vivência dessa experiência radiofônica me fez encontrar na literatura, ou melhor, no dizer a literatura trabalhando com leituras dramáticas e dramatizadas de textos de todos os gêneros, uma nova relação com a palavra. Atuar para ser ouvida, o foco na sonoridade, me levou também a procurar a palavra com um outro olhar. E um outro ouvir.

Se em minha experiência de atriz de teatro sempre fui apaixonada pelo texto, pela dramaturgia e pela ação da palavra, descobria na radiofonização e nas leituras, novas e sedutoras possibilidades.

Momentos em que a voz é a senhora da ação, ou seja, onde a voz não é um elemento a mais no todo, como no teatro, mas sim a protagonista onde não existe a cena teatral.

Procurava identificar nos bolsistas que me acompanhavam e nos alunos-atores, de que forma os exercícios valorizavam a sua relação com o

(2002), ambas acompanhadas de livro/CD; e o CD de peças radiofônicas para crianças *Ouvindo Coisas* (1998). *E ainda um programa de rádio*, também na FM Cultura, feito para crianças produzido pelo Cuidado que Mancha o programa OUVINDO COISAS.

dizer e como isto provocava sua imaginação criadora de diferentes formas. Desejava perceber seu reencontro com a palavra. E também, o quanto era possível ampliar esse trabalho com outros professores, outros alunos e outros artistas, desdobrando a experiência para a sala de aula em todos os níveis de ensino, valorizando a oralidade e a escuta.

Nesta época, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, onde passei a refletir sobre minha experiência de professora de interpretação teatral e sobre a educação de forma mais ampla. Minha dissertação de mestrado, *O invisível feito visível: um estudo sobre a formação do ator na universidade*⁷, apresenta o trabalho que desenvolvi sobre a intervenção do professor no processo de criação e formação do ator. Ressalta ainda, a idéia de repertório do ator como um acervo pessoal, base de toda a sua criação.

Assim, esta tese de doutorado realizada no mesmo programa, dá continuidade ao estudo desenvolvido no Mestrado, na medida em que amplia a idéia de repertório e se detém num aspecto da corporeidade do ator onde aparentemente ela não está. E também, prossegue com a reflexão sobre a formação do ator.

Durante este período realizei na FEPLAM⁸, curso profissionalizante de locutor de rádio e TV, o que trouxe uma grande contribuição à compreensão do veículo. Pude perceber também algumas variantes da locução em relação à interpretação do radioator. Além disso, tornei-me radialista profissional.

Minha relação com o rádio está baseada numa profunda paixão pela palavra, no reconhecimento da oralidade como ação e imaginação e no fascínio pelo meio expressivo que foi e pode ser. Como refere Haye (2003, p. 11), “por sua própria essência, no rádio se faz imaginação com a voz,

⁷ A dissertação resultou na publicação do livro **A formação do ator, um diálogo de ações**, pela Editora Mediação, em 2003.

⁸ Fundação Educacional Padre Landell de Moura.

cenografia com a música, sonoridade com os efeitos e insinuações com o silêncio vibrante”.⁹

Como expressão estética o rádio é, pois, tempo e lugar de experiência criativa, de criação artística. Recriar seu passado de atividade intensa com o radiodrama é recuperar para atores e ouvintes, um aprendizado de convivência com o poético, com o devaneio, com a fruição.

Entendo, pois, a peça radiofônica como uma experiência pedagógica coletiva e criativa, que abre a atores e ouvintes a possibilidade da imaginação criadora e reinvenção da memória, conectando-se ao imaginário coletivo e à imaginação de cada um. À memória coletiva e à memória individual.

Uma pedagogia da imaginação, construção de saberes que passam pela sensibilidade, pelas sensações, pelo corpo.

João Francisco Duarte Júnior (2001, p.172) fala que “buscar o universal no particular, e vice-versa, parece constituir, pois o grande desafio da educação contemporânea, tarefa para a qual esta não pode lançar mão apenas dos procedimentos estreitos e parciais permitidos pelo conhecimento lógico-conceitual, mas também ampliar sua área de atuação para os domínios corporais e sensíveis que nos são dados com a existência”.

A experiência radiofônica traz aos atores a sensibilização da voz que neste veículo assume o estatuto do corpo. É um exercício sensível aos ouvintes que reaprendem a imaginar através da provocação da escuta. Uma experiência como pedagogia na medida em que dá lugar a novas relações com a palavra, diferentes concepções de conhecimento e porque inclui falantes e ouvintes como sujeitos e objetos deste conhecimento.

⁹ Tradução nossa.

Há um saber da experiência que não está fora de nós, mas que só tem sentido, como lembra Larrosa (1996, p.24), “no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, definitivamente, uma forma humana singular que é por um lado ética (um modo de conduzir-se) e por outro estética (um estilo)”.¹⁰

Assim, arte, pedagogia e comunicação, compartilham no rádio, uma criativa relação com a palavra, com a oralidade e com a escuta.

Existem vários estudos refletindo sobre o rádio e seu potencial dramático ou expressivo como Eduardo Meditsch, Ricardo Medeiros Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva e Mônica Rebecca Ferrari Nunes, entre outros. Referências fundamentais sobre este aspecto são ARNHEIM, com *Estética Radiofônica* e BALSEBRE, com *A linguagem Radiofônica*. Diversos trabalhos fazem uma reflexão sobre o rádio educativo do ponto de vista da transmissão de conhecimento através de rádios culturais ou educativas, como é o caso de Marlene Dublois. Ou ainda, inúmeras pesquisas e ações que se utilizam da linguagem radiofônica em sala de aula como forma de enriquecer o processo educativo.

Ricardo Haye, na Argentina, concebe o rádio como arte. Outros pensam a audioarte e sua inserção como gênero na contemporaneidade e Janete El Haouli coordena alguns deles. Há estudiosos que contam ou analisam o período do auge da radionovela no Brasil, como Lia Calabre, ou a história do rádio como Luiz Artur Ferraretto.

Pesquisas em torno da voz, da locução e da oralidade radiofônica são as de Marcos Júlio Sergl e Carmen Lúcia José, entre outros. Marlene Fortuna analisa a oralidade na situação da cena teatral e há trabalhos que pensam a voz na intersecção da atuação com a fonoaudiologia como as pesquisas de Lucia Helena Gayotto e Eudisia Acuña Quintero.

¹⁰ Tradução nossa.

Desconheço a existência de trabalhos que pensem a peça radiofônica do ponto de vista do ator e que persigam uma preparação para a atuação radiofônica, lembrando que o foco aqui não é a preparação do ponto de vista fisiológico ou da fonoaudiologia. Ou ainda, que tenham em vista esta preparação da perspectiva da pedagogia do ator.

Este trabalho apresenta o rádio, mais especificamente a peça radiofônica, como uma experiência pedagógica para atores que assim ampliam seu repertório e tornam a voz protagonista da ação. Pretende um conhecimento vocal voltado para o efeito da voz, sua dimensão temporal e espacial, e o estatuto de corpo que assume nesta instância. O estudo entende ainda a linguagem radiofônica como linguagem artística e o rádio como um meio expressivo, compartilhando com os estudos em comunicação, a relação com o outro.

O projeto de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da UFRGS intitulava-se *A voz do devaneio: o ator, o ouvinte e a imaginação na experiência da peça radiofônica*. Naquele momento propunha seguir dois caminhos tratando da experiência pedagógica para o ator e para o ouvinte. Na impossibilidade de aprofundar a ambos, segui por aquele que tem sido o meu caminhar desde sempre, o ator. Apontando as inúmeras possibilidades do rádio ando pela estrada da pedagogia do ator. O ouvinte permanece no trabalho como interlocutor, como o outro, sem o que a ação do ator não se concretiza.

Como desdobramentos, mostro possibilidades de trabalho para a sala de aula, a oficina, a ação cultural, instâncias em que é possível promover a oralidade como expressão individual e como experiência criativa coletiva.

E ainda, demarco a busca por uma expressão radiofônica contemporânea, uma linguagem que faça sentido hoje, abrindo espaço para a escuta ainda que num mundo coberto de imagens.

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. **Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma.** Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígafos.*

Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

Manoel de Barros¹¹

¹¹ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p.I.

*Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem.*¹²

¹² PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo, 1999.

DIZER E OUVIR

Em seu filme **Fale com Ela**¹³, Almodóvar nos coloca frente a uma situação em que o personagem principal, o enfermeiro Benigno, fala o tempo todo com Alicia, uma paciente que está em coma há muito tempo. Ela é bailarina e ele, apaixonado por ela. Movido por um misto de fé e amor, crê que de alguma forma ela possa ouvir. Conversa com ela com muita naturalidade como se ela realmente o ouvisse. E quem poderá dizer que ela não o ouve? Benigno narra os acontecimentos do dia, as novidades sobre a dança, “troca” idéias com ela sobre vários assuntos. Há uma escuta presumida, um ouvir implícito na sua fala. Ele explica num momento do filme que as mulheres desejam que se fale com elas. Sem entrar nas possibilidades de discutir a repercussão dessa idéia nas questões de gênero ou de relações, me atrai o falar, o dizer de Benigno que acredita piamente que sua fala é terapêutica.

Reconheço no filme uma sensibilidade da linguagem verbal, como forma de estar com o outro, de amá-lo. Amor como forma de colocar-se no lugar do outro. Constituir-se no olhar e na escuta do outro. Uma forma de conviver, de estar juntos. Benjamin (1994, p.213) comenta que, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia”.

Dizer é reinventar o real. E ainda, falar é afirmar a palavra como acontecimento criativo. Como lembra Larrosa (2003, p.167), “quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como colocamos juntas as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos, e de como vemos ou sentimos o que nomeamos”.¹⁴

¹³ **Fale com ela** (Hable com Ella), filme de Pedro Almodóvar. Produção de 2002, do Estúdio El Deseo S.A., Espanha. Distribuição da Fox Filmes.

¹⁴ Tradução nossa.

A experiência da oralidade é uma vivência corporal e sensível para aquele que diz e para aquele que ouve. Conversar, contar histórias ou ler em voz alta para os outros, constituem um *dizer*, que para Bajard (1994), é a manifestação oral das palavras escritas ou não, mesmo mantendo as fronteiras do contar, ler em voz alta ou a fala teatral, por exemplo. *Dizer* inclui o gesto, a melodia das palavras, o olhar envolvente. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir. Um corpo que, de maneira diferente da bailarina de Almodóvar, mobiliza-se para a escuta.

Roland Barthes (1990) nos fala em três formas de escuta. Uma primeira que é a fisiológica, que é essa em que estamos sempre ouvindo alguma coisa, uma vez que os ouvidos não se desligam nunca. Uma segunda escuta que já começa então a decodificar, que reconhece signos, que entende os significados daquilo que se ouve. E ele classifica uma terceira escuta que identifica quem está falando ou o que está emitindo o som. É uma primeira aproximação para que se reconheça: escuto e sou escutado. Desse modo, o sentido da audição se coloca como um sentido profundo de relação. E isso nos remete a experiências muito antigas de ouvir a mãe, de reconhecer os sons da casa, da rua, da praça.

A escuta ocupa o espaço. Embora o som atue no tempo ele se apropria do espaço na medida em que o momento da escuta é um momento de familiaridade, um momento que para Barthes é a referência da casa, do território, é o que demarca os espaços em que existimos, em que convivemos com as pessoas. Para Humberto Maturana (2000, p.97), “a linguagem é uma maneira de vivermos juntos”.

Ler em voz alta, falar ao microfone ou contar histórias, são momentos em que a voz adquire o estatuto de um corpo que ocupa o espaço e se apropria do tempo. Ao ouvinte cabe a oportunidade de entregar ao outro a tarefa de conduzi-lo pela viagem da escuta. É Alberto Manguel (1997, p.33), escritor que lia em voz alta para Jorge Luis Borges, quem nos

fala, “ler para um cego era uma experiência curiosa, porque, embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom e do ritmo da leitura, era, todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava, pertenciam ao passageiro, para quem não havia outra responsabilidade senão a de apreender o campo visto das janelas”.

Narração de histórias, práticas radiofônicas ou leituras em voz alta, são todas elas experiências que propiciam a imaginação, tanto para quem fala como para quem escuta.

Há oralidade na narrativa radiofônica. Um dizer radiofônico. Embora vários estudos discutam a oralidade no rádio como já distante daquela primária, ainda assim, o foco na voz remete às experiências mais remotas.

Zumthor (1993, p.18) distingue três tipos de oralidades, a *primária* que não tem contato algum com a escrita, totalmente baseada na voz, da qual só existiriam remotas manifestações. A segunda, *mista*, em que a voz convive com a escrita que permanece externa a ela. E a terceira, a *secundária*, que se refaz a partir da escrita e onde “toda a forma de expressão é marcada pela presença da escrita”.

Para Júlia Albano da Silva (1999, p.49), na situação radiofônica, mesmo quando a fala é fruto da improvisação e não tem por base o texto escrito, ainda assim já está permeada pela cultura da língua escrita. Portanto, não haveria no rádio, oralidade primária. Eduardo Meditsch (2001, p. 67) afirma a dificuldade de encontrar-se hoje uma oralidade primária em meio à tradição escrita e as novas formas de registro eletrônico. Aponta o autor, que a aparente semelhança entre o discurso do rádio e o discurso oral, traz implicações outras. Para tal afirmação aprofunda a discussão, trazendo elementos que o levam à categoria de uma *oralidade virtual* que contemplaria a especificidade do rádio, suas características de imediatismo, mediação da emissão por vários elementos

como o jornalista, a empresa, a tecnologia e o público, e a presença inabalável da escrita.

Quero me deter na forma específica da peça radiofônica, ou o radiodrama, manifestação, enfim, que pressupõe o ator. A experiência da ficção radiofônica, que será explicitada mais adiante, traz para o ator uma forma de oralidade. Com um texto pré-concebido, ou improvisacional, terá sempre em suas raízes a escrita seja como formação ou como experiência.

Porém, mais do que classificar uma forma de oralidade para o radioator, sem fugir da especificidade do discurso radiofônico, desejo marcar o espaço do rádio expressivo como um lugar para compartilhar a palavra que está entre o que fala e o que ouve e que é uma ponte para imaginação. Assim, ao nomear um *dizer radiofônico* quero incluir a fala expressiva da radiodramaturgia no mesmo grupo de outros *dizeres*, como contação de histórias, leitura em voz alta e a fala teatral, que esperam do ouvinte/espectador uma escuta expressiva. Uma escuta que busca não apenas uma informação, mas a ficção, a experiência criativa de ouvir e imaginar.

Durante a pesquisa prática que realizei, e que está descrita em **O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico**, experimentei também a leitura em voz alta e a contação de histórias, radiofonizadas.

Entendo a experiência do dizer como algo que inclui o ouvir, que pressupõe o ouvinte e que propicia uma experiência compartilhada. Um momento em que ambos se tornam sujeitos, porque sua ação é efetiva, e objetos, pois são suas histórias, suas memórias e seus corpos que as palavras, os sons, o silêncio e os suspiros traduzem.

Esses dizeres, no entanto, incluem a presença no mesmo espaço, de quem diz e quem ouve. Espetáculos de teatro, saraus, leituras dramáticas ou dramatizadas, contação de histórias, enfim, trazem a presença como característica. E têm como marca o acontecimento no presente, no agora.

Como aponta Gilka Girardello (2003, p.6), “a narração de histórias é uma forma de arte que só existe plenamente no momento da performance. Como a dança, o teatro e o canto, deixa apenas rastros incompletos de sua passagem nos suportes físicos que tentam guardá-la”.

O dizer radiofônico marca a presença, o encontro entre o ator e o ouvinte através da voz. É a voz-corpo do ator que alça a condição de presença e ousa ser uma performance, um acontecimento no presente da transmissão. E a escuta do ouvinte, o deixar perpassar-se pela voz que é ouvida, estabelece a sua presença presumida na fala do ator. Ainda que não presente, não corpórea, a performance radiofônica se institui presença no momento do acontecimento da voz.

Assim, o dizer radiofônico ajusta-se à idéia de outros dizeres performáticos. Isto porque a linguagem radiofônica acontece no tempo e, portanto, proferição e audição são simultâneas no agora da transmissão. Ao mesmo tempo, está centrada no sentido da audição, que segundo Meditsch (2001, p.258) integra o sujeito que “ouve-se a si próprio e ao entorno num único cenário auditivo. A audição é mais interativa, por não isolar espacialmente, o sujeito do objeto da percepção”.

Poderia, ainda, apropriar-me da idéia de Zumthor (1993, p.21) que prefere a expressão *vocalidade* ao invés de oralidade. Diz ele que vocalidade traz em si uma historicidade da voz e a trajetória do seu uso. A voz traz significados e palavras e, para além das palavras, incorpora sons.

As incontáveis combinações que sons, silêncio, voz e efeitos sonoros podem produzir, fazem com que o ouvinte, ao recombina-las na sua experiência, produza uma obra única. Única e pessoal como a memória que se reconstrói na experiência da escuta. Memória que é fonte também

para o narrador/ator/ “ledor”/ “dizador”¹⁵. “A memória é a mais épica de todas as faculdades”, lembra Benjamin (1994, p.210).

Ouvir traz a imaginação conectada na memória, que se refaz ao recriar cenas, personagens, situações. Assim, para Heloísa Bauab (1990, p.106), “quer em momentos de total prontidão ou de afrouxada lassidão auditiva, uma cadeia de reações vem concorrer na sinestésica experiência da escuta. À medida que incitam sensações como respostas imediatas, epidérmicas, os sons têm esse poder de ressoarem mais fundo: uma antena mergulha no escuro para içar os objetos mais oclusos da memória”.

Benjamin (1994, p.205) fala sobre o narrador e a transmissão da memória e aponta que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. Também o rádio pode dar seqüência a esta tradição da oralidade. Pode ser o espaço da experiência como aquilo que é transmitido e não apenas o vivido que será provisório e fugaz, se não puder ser revivido pelo contar.

A voz de quem fala flutua na onda sonora do dizer e configura-se na imagem criada pela sensibilidade imaginativa do ouvinte. Sensibilidade esta manifesta no corpo que escuta.

Manguel (1997, p.148) descreve assim a experiência das histórias contadas por sua babá em dias de asma, “na maior parte do tempo eu simplesmente gozava a sensação voluptuosa de ser levado pelas palavras e sentia, num sentido muito físico, que estava de fato viajando por algum lugar maravilhosamente longínquo, um lugar que eu dificilmente arriscava espiar na última e secreta página do livro”.

Deste modo, as experiências criativas do dizer e ouvir trazem em si a certeza de que há um compartilhar da imaginação e da memória que nos torna mais humanos na nossa humana capacidade da linguagem. Se aqui

¹⁵ Contemporaneamente, muito se têm usado as expressões ledor e dizador para a experiência de ler em voz alta em situações de performance.

me detenho na linguagem verbal, quero incorporá-la, ou seja, lembrar que não há dizer sem corpo e nem ouvir descarnado. Reivindico então para o ator, a ventura e o privilégio de ter no corpo seu ofício criativo. O corpo fala na contação de histórias, no teatro, na leitura em voz alta e no rádio, dizendo e ouvindo.

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. **Eu queria ir atrás de clamores antigos.** Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos.*

Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

Manoel de Barros¹⁶

¹⁶ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p.I.

AO PEQUENO APARELHO DE RÁDIO

*Você, pequena caixa que trouxe comigo
Cuidando que suas válvulas não quebrassem
Ao correr do barco ao trem, do trem ao abrigo
Para ouvir o que meus inimigos falassem*

*Junto a meu leito, para minha dor atroz
No fim da noite, de manhã bem cedo
Lembrando as suas vitórias e o meu medo:
Prometa jamais perder a voz!¹⁷*

¹⁷ BRECHT, Bertolt. **Poemas. 1913-1956.** São Paulo: Brasiliense, 1987. p.271

A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DA PEÇA RADIOFÔNICA

Durante muito tempo o radioteatro ocupou um espaço importante na programação das rádios brasileiras. Para Fernando Peixoto (1980, p.5), “o rádio era um instrumento mágico que nos transportava para um universo de fuga e fantasia”.

Radiodramaturgia

O radioteatro e a radionovela representavam uma manifestação acessível e popular. Tendo por base uma concepção realista onde sons, ruídos e vozes ilustravam literalmente ambientes e situações, a radionovela era facilmente assimilada como a sua descendente direta, a telenovela.

Segundo Ricardo Dias Medeiros (1998, p.39), “o estilo de novela difundido em toda a América Latina nasceu em Cuba, por volta de 1934, (...) resgatando a gênese do folhetim nas ondas radiofônicas”. Ainda para Medeiros, tanto as novelas radiofônicas cubanas como as Norte-Americanas tinham o patrocínio das empresas multinacionais de produtos de limpeza (por isso chamadas nos EUA de soap-operas) o que também aconteceu no Brasil. Aqui, ainda somaram-se as grandes indústrias de produtos de higiene como Gessy-Lever e Colgate-Palmolive. A estratégia comercial dessas empresas levou o gênero às emissoras de norte a sul do país. Tanto no Brasil como em Cuba e EUA, o melodrama e o folhetim do século XIX, estavam presentes.

A Rádio Nacional no Rio de Janeiro é o melhor exemplo de produção de esquetes, seriados e peças curtas que preenchiam a vida dos ouvintes. Da mesma forma com que a dramaturgia televisiva hoje ocupa vários horários da grade das emissoras brasileiras, o rádio nas décadas de 40, 50

e 60 reinava absoluto no Brasil. Radialistas como Cândido Norberto¹⁸, afirmam que “o rádio que se costuma chamar de ‘o rádio de antigamente’ não era nem mais nem menos do que a televisão de hoje. E a seu favor dispunha até mesmo das mais belas e variadas imagens que se conhece - aquelas criadas pela imaginação dos ouvintes acionada pelos sons e pelas palavras...”.

“*Senhoras e senhoritas, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro apresenta EM BUSCA DA FELICIDADE, emocionante novela de Leandro Blanco...*” assim, em 1941 se iniciava a primeira radionovela no Brasil. A Nacional, a partir de então passou a ser a ambição de atores e radialistas. Com 20 novelas no ar, um elenco de mais de 100 atores e atrizes e mais de 600 funcionários, a Rádio Nacional atraía a todos. As estrelas das radionovelas da Nacional brilhavam e arrebatavam multidões como as estrelas da televisão de hoje. Segundo Lia Calabre (2003, p.59), a Rádio Nacional investia em talentos e equipamentos, ensaiava com rigor e tinha uma grande capacidade de experimentação de novas idéias.

Em Porto Alegre, em 1924 inaugurava-se a Rádio Sociedade Riograndense e com ela a primeira experiência teatral com a transmissão do palco da Cia. Alemã de operetas modernas Urban & Lessing. Ferraretto (2002, p.167), aponta que “nos dez anos seguintes, a Rádio Sociedade gaúcha repete, por vezes, esta experiência. Mais do que isso, aproveita companhias teatrais de passagem pela cidade, levando alguns de seus integrantes para os estúdios em esquetes retirados das peças em cartaz nos palcos porto-alegrenses”.

Em 1935, Pery Borges e Estelita Bell¹⁹ atuam em um esquete na Rádio Difusora Porto Alegrense, o que vem a se tornar o marco inicial do

¹⁸ Em depoimento incluído no livro **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre**, de Mirna Spritzer e Raquel Grabauska. p.36.

¹⁹ Ambos da Companhia de teatro de Procópio Ferreira, ele o ponto, ela cantora. Com a ida de Procópio para a Europa, os dois ficam desempregados e aceitam experimentar o rádio.

radioteatro em Porto Alegre. Diz Estelita²⁰: “tudo era improvisado. Nós não sabíamos nada. Nós vínhamos do teatro. Nos fizemos radioatores por necessidade”.

Por todo o Brasil a dramaturgia radiofônica se espalha trazendo os ouvintes para perto do aparelho de rádio que se moderniza. Só em Porto Alegre, de 1937 a 1943, 173 peças nacionais e 105 estrangeiras foram irradiadas.

Carmem Silva²¹ atriz de rádio, teatro, cinema e televisão e também escritora conta: “cheguei a escrever sessenta programas por mês”.

A partir dos anos 40, em Porto Alegre o radioteatro vai aos poucos adquirindo feições específicas da linguagem radiofônica. A atuação do elenco, a sonoplastia, a infra-estrutura das rádios transforma-se para oferecer transmissões cada vez mais distantes da teatro gravado. O “cast” das emissoras já comporta vozes específicas para cada tipo de papel, como o galã, a mocinha e o vilão ou vilã, entre outros.

Basicamente catárticas, as radionovelas apresentavam na maioria das vezes o bem vencendo o mal. Melodramas, que como os folhetins, buscavam a audiência maciça das "senhoras e senhoritas" em quem os patrocinadores investiam pesadamente. E o bem, no caso de senhoras e senhoritas é o que aponta Guacira Lopes Louro em seu artigo *O cinema como pedagogia* (2000, p.437): “o cinema, bem como as populares novelas radiofônicas ou os romances e fotonovelas que circulam no Brasil, nessa época, exploram através de inúmeras versões, o novo dilema que as mulheres enfrentam. Os roteiros recompensam as que fazem a escolha ‘acertada’, isto é, o casamento e os filhos, e punem aquelas que insistem em se desviar da rota”.

²⁰ Em depoimento incluído no livro **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre**, de Mirna Spritzer e Raquel Grabauska. p.75.

²¹ Idem,ibidem,p.39.

A peça radiofônica aparece na Europa, em especial na Inglaterra, França, Espanha e Alemanha, na década de 20, como um gênero bem diferenciado.

A Hörspiel alemã apresenta uma outra forma de abordagem do veículo radiofônico. Menos comprometida com o realismo, com o melodrama ou com a obrigatoriedade dos capítulos, a peça radiofônica alemã trabalha com liberdade e com recursos menos fáceis. Sem subestimar a capacidade imaginativa de quem escuta, permite-se criar metáforas sonoras e oferecer ao ouvinte autonomia criativa. Para Horst Scheffner (1980, p.113), “desde 29 de outubro de 1923, o dia da primeira transmissão de rádio na Alemanha, foram transmitidas peças teatrais adaptadas com o nome de peças transmitidas”.

Na Espanha, a partir de 1925 já se falava num teatro radiofônico e no mesmo ano acontecia um concurso nacional de textos criados especialmente para a linguagem radiofônica. A partir de então não apenas se produz radioteatro como também cria-se uma importante rede de teóricos que pensam a linguagem radiofônica e a importância do radiodrama, e que chega em Armand Balsebre, Pedro Barea, Alfonso Sastre, entre outros.

A BBC de Londres tem, já em 1925, estúdios de rádio concebidos para criações dramáticas, de dimensões cinematográficas. Ainda hoje a BBC produz todo tipo de peça radiofônica e também leituras radiofonizadas de grandes obras da literatura .

E no que diz respeito ao Brasil, o Serviço Brasileiro da BBC dedicou-se algumas vezes a estudos sobre o rádio no Brasil e à produção de dramas radiofônicos em português.

Vários dramaturgos importantes do século XX encontraram no rádio um veículo rico para transmissão de suas obras. Samuel Beckett escreveu peças diretamente para o rádio e acreditava que a radiofonia valorizava

aspectos fundamentais de seus temas como solidão, inquietação e intolerância. Para María Antonia Rodríguez Gago (1988, P.29), “sua arte é apenas uma questão de vozes e sons fundamentais. Seus personagens estão obcecados por uma voz, ou vozes que, vindas da obscuridade, são um fluxo contínuo nas suas mentes. Esta é uma situação que se transfere ao rádio de forma natural”²².

Bertolt Brecht não só escreveu para o rádio como criou uma *Teoria do Rádio*. Nestes escritos, Brecht pretende fazer do rádio um instrumento de conscientização e participação popular.

Como refere Fernando Peixoto (1980, p.7), “a visão de Brecht aponta caminhos mais ousados: acentua a necessidade de se buscar uma estrutura expressiva nova, para experimentar uma linguagem que ganhe sua gramática específica, a partir de seus próprios recursos narrativos”.

Walter Benjamin escreveu sobre e para o rádio e foi também locutor de seus programas. Peças radiofônicas, conferências literárias, programas para crianças e os chamados modelos radiofônicos, textos experimentais que tinham como base situações cotidianas e ofereciam conselhos práticos ao ouvinte. Angela Materno em seu artigo *Os radiodramas de Walter Benjamin* (1998, P.37), afirma que “pode-se dizer que eles (*os escritos para o rádio*)²³ não só reapresentam alguns dos principais temas de sua obra, como também o fazem por meio de composições semelhantes, em vários aspectos, aos de seus textos ensaísticos”.

Nos Estados Unidos, a histórica radiofonização de *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, por Orson Welles, em 1938²⁴, marcou

²² Tradução nossa

²³ Grifo nosso.

²⁴ Em 30 de outubro de 1938, dia das bruxas nos Estados Unidos, a rede de rádio CBS transmitia o programa semanal, *Mercury Theater*, que apresentava adaptações da literatura, sob a direção de Orson Welles, então com 23 anos. Naquela noite, o programa era uma adaptação de *A Guerra dos Mundos* de H.G.Wells. Com uma audiência muito grande, o programa, mesmo anunciado como ficção, criou um clima de pânico em todo o país. Muitos acreditaram que a terra estava realmente sendo invadida por marcianos e

definitivamente a criação dramática para o rádio. A transmissão levou às últimas conseqüências o imediatismo do rádio e sua capacidade de falar ao ouvinte de forma direta. Ao criar uma pretensa reportagem da invasão da terra por marcianos, Orson Welles afirma o presente, tempo privilegiado pelo teatro, como o tempo da ação também no rádio.

Como recorda Saroldi (1998, p. 95), “durante 45 minutos daquela noite de domingo, os Estados Unidos foram submetidos a uma prova de resistência não anunciada. Apesar do programa de Mercury Theatre ter tido a divulgação normal de um entretenimento radiofônico, a dramatização de A Guerra dos Mundos alcançou tal grau de credibilidade que atingiu os temores conscientes e inconscientes da população”.

Os diferentes públicos constituem-se como tal, nas respectivas condições de cada lugar e cada cultura. A radionovela foi uma forma radiofônica característica da América Latina que se traduziu mais tarde em imagens através da televisão. Na Europa, a experimentação e a vinculação com o texto dramático e literário foram mais evidentes.

Algumas experiências, porém, foram compartilhadas. É o caso do seriado *O Sombra*, vivido nos Estados Unidos por Orson Welles, que foi produzido e transmitido no Brasil, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Recife e em Porto Alegre. Reunindo suspense e crimes desvendados, o seriado policial em que o personagem principal vive aventuras de perigo e heroísmo, atraiu multidões de ouvintes nos dois hemisférios. Como dizia a frase de abertura, “*quem sabe o mal que se esconde nos corações humanos? O Sombra sabe!*”

Assim, é possível afirmar que o radiodrama e a peça radiofônica têm estado presente nas produções radiofônicas praticamente desde que o rádio existe. Ou ainda, a ficção no rádio com diferentes formas de narrativa ocupa um espaço expressivo desde sempre.

tentaram fugir de suas casas e cidades. A repercussão foi tal que causou uma convulsão de enormes proporções.

Essa ficção radiofônica se constitui hoje de inúmeras possibilidades.

Uma tipologia da ficção radiofônica

André Barbosa Filho (2003, p.89-144) discute o conceito de gênero, apontando a idéia de “exemplos dinâmicos de modelos de expressão da realidade da programação radiofônica”. A partir daí, apresenta uma classificação de gêneros radiofônicos, a saber: *jornalístico, educativo-cultural, entretenimento, publicitário, propagandístico, serviço e especial*.

Tenho dúvidas sobre o que é educativo-cultural e o que é entretenimento. Será educativo apenas o que está consagrado como transmissão de conhecimento? Compreendo, porém, que muitas vezes para construir uma classificação é necessário seguir um critério que, neste caso, é justamente a programação e suas características.

Eduardo Meditsch (2001, p. 221/222), refere-se à dificuldade de estabelecer a solidez de um conhecimento construído no ar, como é o caso do “conhecimento da realidade construído através do rádio”. Assim, também é difícil criar parâmetros de gêneros levando-se em conta sua construção, sua forma e a utilização pelo ouvinte.

Desta forma, a proposta de uma tipologia tem aqui o sentido de aprofundar determinada forma radiofônica e possibilitar a inclusão da experiência produzida no nosso núcleo de trabalho. E também abrir caminho para uma compreensão mais ampla da programação artística radiofônica. Para tanto, detenho-me no gênero do entretenimento, propondo uma subclassificação que privilegia as categorias ficcionais.

Eis então, no quadro a seguir, a classificação proposta por Barbosa Filho (2003, p.89-144), em Entretenimento:

ENTRETENIMENTO:		
MUSICAL		
PROGRAMAÇÃO MUSICAL		
FICCIONAL	<i>Drama</i>	Unitário - Peça Radiofônica
		Seriado
		Radionovela
	<i>Humor</i>	Peça Radiofônica
		Programa de humor
		Programetes de humor
PROGRAMETE		
ARTÍSTICO		
EVENTO ARTÍSTICO		
PROGRAMA INTERATIVO DE ENTRETENIMENTO		

Patrice Pavis (1999, p. 322), em relação especificamente à peça radiofônica, apresenta a sua classificação com os tipos:

- Leitura dramatizada diretamente do estúdio.
- Peça radiofônica dramática com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos, ação dramática realista.
- Peça radiofônica épica: dramatiza um personagem ou uma voz.
- Monólogo interior.
- Colagem de sons, música.
- Criação eletrônica da voz humana por sintetizador, trabalho musical feito com voz e sons.

Proponho então, no quadro que segue, uma categoria dentro do gênero Entretenimento, que pode se caracterizar como drama ou humor:

FICCIONAL <i>Drama/Humor</i>		
	<i>Radionovela</i>	
	<i>Seriado</i>	
	<i>Peça Radiofônica</i>	Esquete
		Contaçon de histórias
		Leitura dramatizada
		Radiodrama/Peça radiofônica dramática com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos, ação dramática realista
		Peça radiofônica épica: dramatiza um personagem ou uma voz
		Monólogo interior
		Poemas sonoros
		Criação experimental, combinando música, vozes e efeitos sonoros.

Obs. Quanto à periodicidade a radionovela pode ter capítulos diários, o mais comum, ou semanais. O seriado freqüentemente tem episódios semanais, podendo ser diários. E a peça radiofônica, a princípio, tem apresentação única.

Portanto, a peça radiofônica apresenta um leque de variadas possibilidades, todas pressupondo a voz expressiva demarcando a presença do ator. Deste modo, a categoria ficcional contempla as experiências européias e norte-americanas, onde tem uma delicada perenidade, e as latino-americanas, onde encontra sucessivos renascimentos.

Não me deterei sobre a audioarte, uma vez que ela pressupõe também componentes musicais e sonoros que muitas vezes prescindem da voz e de uma narrativa ficcional usual. Ao mesmo, ela pode englobar o audiobook e outras formas sonoras que não pertencem necessariamente ao campo da transmissão radiofônica.

A propósito do audiobook cabe porém ressaltar que é um produto bem sucedido em vários países como Inglaterra e Alemanha, por exemplo. No Brasil, há experiências de sucesso que se utilizam de atores e atrizes para apresentar a obra de poetas e escritores.

Da mesma forma, os antigos discos de histórias para crianças encontram sucessivas redescobertas. Algumas, de gosto duvidoso, que se valem de apresentadores famosos para contar histórias conhecidas sem contudo, utilizar a potencialidade da linguagem sonora trabalhando apenas com efeitos óbvios. Porém, há produções ousadas e criativas como é o caso dos grupos Cuidado que Mancha e Palavra Cantada.

São possibilidades imaginativas e também significam uma ampliação de recursos para o ator, que ficam ainda mais tangíveis quando se trabalha com a peça radiofônica.

Os gêneros do discurso radiofônico não são responsabilidade única de quem os emite, mas, conforme Meditsch (1998, P.34) “são também propriedade do público, forjados por cada cultura num diálogo social ininterrupto que se perde nas raízes do tempo”.

Público esse, capaz de se deixar seduzir e encantar pelo que ouve e imagina.

Pedagogia da imaginação

O rádio, como outras formas de mídia, é uma instância onde se ensina e se aprende. No seu livro *criança e a televisão: leitura de imagens* (2001, p.13), Analice Dutra Pillar diz que “é difícil, quase impossível, neste final de século, pensar como seria nossa compreensão, nossa percepção do mundo, nossa subjetividade sem o poderoso meio de comunicação que é a

televisão”. Esta afirmativa aplica-se também ao veículo rádio que, desde sua criação, tem sua significação e efeitos discutidos por intelectuais como Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Rudolf Arnheim, conforme já referido.

Hoje não é possível pensar nas funções de emissores e receptores como categorias estanques, uma vez que não refletem mais a interlocução que se estabelece. Para Guacira Lopes Louro (2000, p.424) “mulheres e homens não são, diante dessa e de outras instâncias formativas, passivos receptores de mensagens, normas ou códigos. Eles e elas participam, ativamente, dos processos pedagógicos em ação”.

Na realização do livro **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre** (2002, p.17), tivemos uma visão bem clara da forma como o rádio entrava na vida das pessoas determinando horários, definindo posturas, dando conselhos, sendo um companheiro de todas as horas. E se é verdade que em seu interior circulavam histórias carregadas de estereótipos, também é evidente que por ser trabalhado como um meio expressivo convidava a audiência a construir conjuntamente as histórias e os personagens pela via da imaginação. “Criou-se rapidamente uma cumplicidade entre o veículo rádio e o público ouvinte, tornando sagrados os momentos de emissão daqueles programas”.

A radionovela e hoje a peça radiofônica trabalham com a narrativa da mesma forma que o contar histórias. Conforme Gilka Girardello²⁵ que traz a afirmação de Hardy, sonhamos através de narrativas e ela está presente em tudo o que fazemos, em tudo o que acreditamos ou duvidamos, e em tudo o que aprendemos.

O fato é que o rádio, ainda hoje, alimenta o imaginário das pessoas e da coletividade produzindo e construindo saberes e experiências. Como lembra João Francisco Duarte Junior (2001, p.135), “a ficção, a imaginação daquilo que ainda não é, mas poderia ser, consiste, pois, numa

²⁵ HARDY Apud GIRARDELLO (2003, p.3).

das mais eficazes ferramentas de que dispõe a humanidade para a criação do saber”. Portanto, sensibilidade, imaginação, memória e devaneio podem constituir uma outra forma de saber.

Saber que é também da experiência. Logo, ouvintes e atores, aqui entendidos como aqueles que falam ao microfone, têm igual oportunidade de viver a experiência radiofônica, única e compartilhada. O saber da experiência, para Larrosa (1996, p.23), é aquele que “se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo no decorrer da vida e que vai conformando o que alguém é”.

Refletir sobre essa experiência é compreendê-la como um jogo entre acontecimento e imaginação. Individual porque as imagens sonoras produzem imagens únicas em cada um que ouve, em cada memória que escuta. Coletivo porque temos referências que são comuns e porque a cultura se nos atravessa a todos.

Como tenho insistido, o rádio, uma pedagogia, dá o direito a cada um dos milhares de pessoas que compartilham sua escuta, de aprender o que lhe cabe em sua experiência singular, nascida de seu repertório pessoal. E também esse repertório se constitui tanto daquilo que é único e particular, como do que se constrói do imaginário, da memória coletiva.

O fascínio que emana do rádio é o devaneio. Esse sonhar acordado que nos move para dentro de nós e nos mantém atrelados ao agora. “Queremos estudar não o devaneio que faz dormir, mas o devaneio operante, o devaneio que prepara obras”, é o que nos diz Bachelard (2001, p.175). Estudar a peça radiofônica como uma voz que elimina o tempo do cronômetro e atua no tempo da criação, recria a memória, refaz as perguntas, uma voz do devaneio.

Este “devaneio operante” de Bachelard pode ser ampliado para uma idéia de pedagogia. Um aprender e apreender o mundo pela escuta sensível, pela criação de um mundo pessoal para encarar o real. Aprender

a estar consigo num exercício de fantasia, reconhecimento das palavras, reencontro com o idioma, seus significados e sua música.

Ampliar a idéia de um rádio educativo, para uma concepção da pedagogia como elemento constitutivo do rádio. Porque forma e conteúdo não se separam, há um aprender pela essência do acontecimento radiofônico que independe do “conteúdo” transmitido. A forma da experiência radiofônica é por si só conteúdo de auto-conhecimento, de fruição estética e ampliação de repertório de escuta. Há um saber que principia pelo sensível, pelos sentidos e que, à medida que vamos lhe atribuindo sentido ou significação, transforma-se em experiência.

Como espaço privilegiado para a imaginação, o rádio pode ser uma forma de estar no mundo poeticamente. Bachelard (1990, p.33), diz que “a imagem poética pode se caracterizar como uma relação direta de uma alma à outra, como um contato de dois seres felizes de falar e escutar, nessa renovação da linguagem que é uma palavra nova”.

Há pedagogia no poético. Há um pensar específico da poesia, da articulação sonora das palavras, da emoção de compreender que na experiência do outro, eu existo e me encontro.

Na experiência acústica da peça radiofônica o tempo do diálogo ator-ouvinte é um tempo de fantasia. Tempo que permite a ambos a criação de espaços múltiplos auditivos, imaginários e emocionais. Um tempo de aprendizado.

Pedagogia do ator

Para o ator sempre há um espaço de formação. Seja de forma institucional na escola ou faculdade, seja no desenrolar de sua carreira. Em minha dissertação de Mestrado discuti o espaço de formação como lugar de ação e reflexão. O aprendizado do ator necessita do fazer, da cena, da contracenação. É nesse espaço que incluo este trabalho.

Entendo que ao realizar a experiência radiofônica o aluno-ator tem a possibilidade de ampliar seu repertório e seus recursos. O exercício da peça radiofônica que aqui descrevo, permite ao ator em formação colocar-se numa situação nova em que terá que apoiar-se na estrutura criativa que o teatro lhe oferece para ousar o acontecimento da voz.

Exatamente como no espetáculo, o aprendizado do ator acontece no presente do exercício. Ao transpor para a voz a ação corporal, o aluno-ator compreende que a voz é este corpo ao dizer e ao procurar incluir na sua fala o comportamento, a interioridade e o gesto do personagem.

Ao mesmo tempo, existe uma relação do ator com a palavra que antecede o veículo, que não pressupõe necessariamente a cena. E nem mesmo um personagem. Como já referimos em **Dizer e Ouvir**, as experiências da fala expressiva oportunizam exercitar uma voz-corpo que é constitutiva do ofício do ator. Exatamente por ter como sua arte o saber sensível dos sentidos e fazê-los significar em seu corpo instrumento, o ator possui a vocação para a palavra, para o dizer, para encontrar na composição das frases, a beleza dos sons e dos andamentos. São experiências como essas que exigem a voz implicada na produção do dizer, mas na mesma medida dirigida para o outro que escuta.

Porque se é verdade que o ator deve buscar em si a matéria prima de seu ofício, também é verdade que isto pode acarretar o risco de ficar apenas na intenção, de não conseguir mostrar em formas concretas o que imagina para a ação. O excesso de foco no nascimento da criação artística pode se tornar um exercício narcisista ou isolado. Criar para alguém, ter a clareza de que a arte precisa comunicar-se com o outro, ajuda a fugir dos excessos de concentração em si mesmo. Como lembra Stanislavski (1994, p.13)²⁶, o ator deve amar a arte que existe em si e não a si mesmo na arte.

²⁶ Tradução nossa.

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe em sua forma, maneiras de dizê-la. Um bom aprendizado para o ator é escutar-se, confrontar-se com as múltiplas possibilidades das palavras. Não satisfazer-se com o óbvio, aprofundar-se na música que as constituem, descobrir-se voz em cada palavra. Perceber que ao buscar novas sonoridades, outras perspectivas se abrem também para sua voz.

Educar o ator para a voz não é apenas prepará-lo para ser audível e proferir as falas com boa dicção, mas principalmente sensibilizá-lo para corpo que nela existe. Há silêncio na voz como há silêncio no corpo. E é no jogo de som e silêncio, como no jogo movimento e inatividade, que habita a beleza da arte do ator.

Reconheço a importância de estudar a fisiologia da voz da mesma forma que entendo o treinamento físico para a atuação. O que não aprecio é o excessivo investimento na técnica da fala em detrimento do saber da fala. O enorme tempo dispendido para o aquecimento físico em troca do pouco para a experimentação do fazer artístico. Ensaiar é experimentar, tentar, procurar diversas formas de fazer. A preparação técnica tem o objetivo de disponibilizar o ator instrumento para o ator criador. E o criador necessita tempo de imaginação, improvisação e convivência com os parceiros. E ainda, trabalhar a voz como corpo e não como um elemento separado do corpo. Também aqui o exercício da peça radiofônica tem uma dimensão pedagógica, pois impossibilita essa separação e confronta o ator com a necessidade de ser presença através da voz.

O dizer radiofônico exercita a voz criadora. Dominada a voz instrumento, é tempo de ensaiar as palavras, o silêncio, os suspiros, a respiração, o som.

O exercício do rádio prepara os atores para o rádio, mas também para o teatro. Na medida em que aprende a depender da voz para criar todos os elementos do papel, o ator educa-se para a fala criativa, para a

respiração expressiva, para o silêncio que preenche a cena. E redescobre a escuta, a fala que faz sentido porque ancorada na fala do parceiro. Assim, não há desperdício na atmosfera na cena. Há um corpo que fala e um corpo que escuta. Ambos respiram e anseiam pelo outro, o parceiro na cena e o parceiro na platéia. Atores e público assim contam juntos uma história, constroem em parceria a narrativa. Como lembra o poeta Pessoa (1999, p.501), “desde que vivo, narro-me”.

Stanislavski (1989, p.135) discute a questão da fala mecânica em cena. Aponta ele que na vida cotidiana sabemos ouvir pois estamos realmente interessados. No palco, fingimos ouvir com atenção. Da mesma forma, de tanto repetir a fala nos ensaios e apresentações, ela se torna mecânica, sem sentido para quem diz e, portanto, para quem ouve. Isto acarreta uma contracenação também falsa, sem vida. Ao trabalhar-se no exercício radiofônico, o ator reaprende a manter viva a fala, sempre no presente, pois é no dizer que está o foco da ação dramática. É o que dizem e contam os atores, o que determina o andamento da narrativa. O dizer radiofônico localiza o ouvinte no agora da situação, seja a fala do ator ou do narrador.

Uma idéia de formação compreende a possibilidade de criar para o futuro, formar para o que virá, mas também pressupõe o agora, o tempo presente. Uma pedagogia do ator precisa ter a conexão com o tempo presente do teatro que é também uma particularidade do rádio. Ainda que possa ser gravada, a atuação radiofônica é um acontecimento no presente da transmissão, que é o agora do ouvinte. Assim, o espaço da formação é o lugar do fazer imediato, de usufruir o hoje.

Jorge Larrosa (1996) discute as questões e relações entre leitura e formação. Recorro a ele para investir um pouco mais na formação do ator e a contribuição do exercício da peça radiofônica. Diz o autor que pensar a leitura como formação implica em perceber não apenas no que o leitor sabe, mas aquilo que ele é, sua subjetividade. A leitura como algo que nos

forma e transforma, que nos põe em questão, como algo que nos constitui. Ao mesmo tempo, ver a formação como leitura implica em pensá-la como uma relação de sentido, como se tudo o que nos acontece pudesse ser considerado um texto, algo que põe em alerta nosso sentido de escuta. Ou seja, não importa somente o texto, mas a relação com o texto.

Se me aproprio destas reflexões e as transponho para analisar a formação do ator e o rádio, percebo um caminho de duas mãos. Assim, o exercício radiofônico visto como formação implica naquilo que o ator é, no que constitui seu repertório subjetivo de escuta do mundo. Pensar a formação como peça radiofônica, pressupõe crer que a criação artística do ator no trabalho para o rádio é produção de sentido, é fazer-se experiência. Posso ver a leitura como um saber do mundo e formação como elaboração desse saber.

E ainda, uma vez que trabalha com a própria subjetividade como matéria prima da criação, tudo o que o ator apreende é formação e produção de sentido em seu próprio corpo.

Indo um pouco mais longe, e tratando-se diretamente da leitura, podemos considerar também que o exercício do dizer radiofônico não prescinde da leitura como repertório de ficções, de leituras do mundo, de narrativas, de palavras e de vozes. O ator lê o mundo e dele cria um texto feito de carne, sons, silêncio, movimento, respiração e sangue.

O exercício radiofônico, o estudo de texto na dramaturgia e a leitura são aliados na formação do ator. Atividades em que a leitura e a fala se constituem em experiência total do corpo. O ator é um artista que precisa da intimidade das palavras. Palavra-corpo, dizer-corpo, escuta-corpo, voz-corpo.

Larrosa questiona ainda a pedagogia que controla a leitura e fiscaliza seus resultados reduzindo o espaço do acontecimento em função da

captura de um conhecimento técnico. Discute essa imposição e anseia pela recuperação da idéia da experiência na pedagogia.

A pedagogia do ator também não pode admitir esse controle. A formação é um espaço de experimentação, de sensibilização, de criar relações de sentido e de experiência. É preciso que algo aconteça ao ator em formação.

Para que haja acontecimento há que imaginar. A imaginação cria o personagem, sons e vozes para as palavras e preenche o silêncio com a respiração, com o gesto, com olhar e com o ouvir. O tempo de formação é um tempo para apropriar a técnica, mas também para a fantasia como matéria prima da criação. Inventar motivos, pausas, histórias, passado e presente de personagens e situações. Mais uma vez a experiência radiofônica entra em cena para que o corpo sonhe em forma de voz. Ainda, e mais uma vez, uma pedagogia da imaginação.

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. **Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas** e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.*

Manoel de Barros²⁷

²⁷ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p.I.

*Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas emoções e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior.*²⁸

²⁸ AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 136.

O CORPO TORNADO VOZ

O corpo do ator é o instrumento que dá forma a sua arte . Para além do domínio e uso dos movimentos, é o meio de um processo mais amplo e integral de percepção, observação, imitação, compreensão e representação²⁹. É uma construção de si e do mundo. Para João Francisco Duarte Junior (2001, p.130), “nosso corpo (e toda a sensibilidade que ele carrega) consiste portanto na fonte primeira das significações que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida”.

No teatro o ator atinge todos os sentidos do espectador que percebe a cena num olhar total. Desta forma, o espectador apreende as imagens que o ator constrói em si e com seu corpo no espaço, a cada modificação na sua performance.

A ficção radiofônica significa, para o ator, uma nova forma de engajar seu corpo à tarefa da representação. Nesta instância encontra outra relação com a palavra, com o silêncio, com o tempo e com as imagens e a imaginação.

Ao atuar para ser ouvido, o ator tem como foco seu corpo tornado voz. As possibilidades de, através da voz, provocar o imaginário de quem escuta. Em frente ao microfone o ator trabalha com a consciência de que fala em linha direta com o outro, ouvinte. Conforme Klippert (1980, 87), “as vozes dão vida à peça radiofônica, conferem espontaneidade às palavras e atualidade aos acontecimentos”.

A voz age pela intensidade, intenção e verdade do que diz. A verdade do ator é a verdade da ficção. Verdade da cena seja no palco ou no rádio.

²⁹ Representação, atuação e interpretação. Mais adiante discutirei as diferenças destes termos. Em meu trabalho, porém, utilizo-as com o mesmo significado: a ação do ator.

Verdade, corpo e presença, constituem questões interessantes para discutir os termos que definem a ação e o papel do ator.

Atuação, Interpretação e Representação

No final do século XIX, início do século XX, Stanislavski³⁰ rejeita a idéia de representação por considerá-la característica de uma época, em que atores e atrizes construíam seu trabalho de forma exagerada, pouco verdadeira e exteriorizada. Stanislavski (1979, p.77), buscava a verdade da cena, a “sinceridade de emoções, sentimentos que pareçam verdadeiros em dadas circunstâncias”.

O autor dedicou sua vida a encontrar uma ética do ator. Uma forma em que o ator não dependesse da inspiração para criar, mas sim que pudesse ter “momentos conscientemente criadores” (STANISLAVSKI, 1979, p.43). Seu sistema consiste em fazer agir a consciência sobre o inconsciente, matriz de toda a inspiração. Com o passar do tempo muitos elementos de seu sistema foram se modificando. Investigador incansável, Stanislavski perseguia a idéia da verdade na cena, criando possíveis caminhos para o ator. Já no final da vida, desenvolveu o que veio a se tornar um dos mais importantes roteiros para o processo de criação do personagem.

O método das ações físicas, que veio tornar mais efetivas suas colocações iniciais, propõe ao ator um meio de chegar à emoção e à verdade construindo uma linha de ações físicas para o personagem. Assim, a lógica da seqüência das ações, a clareza dos seus objetivos conduz aos estados de espírito e motivações das situações com que ele se depara. Um corpo trabalhado e disponível para ações e gestos que não são os habituais, transforma-se numa ponte para a abordagem integral do personagem.

³⁰ Ator, Diretor russo criador de um sistema de interpretação para os atores. Seu sistema foi a base de tudo que se criou para o ator a partir de então.

A este respeito Knébel (1996, p.21) diz que, “ao afirmar que a linha contínua de ações físicas, ou seja, a linha da vida do corpo humano ocupa um enorme espaço na criação do personagem e provoca o surgimento da ação interna, da vivência, Stanislavski induzia a que os atores compreendessem que a união entre a vida física e anímica é indissolúvel”.³¹

É o autor (1979, p.170) quem pergunta, “com que se ocupava Lady Macbeth no ponto culminante da sua tragédia? Com o simples ato físico de lavar da mão uma mancha de sangue”. Assim, por meio das ações físicas o ator realiza tudo o que o personagem faz. Encontramos esta linha de ações no texto implícita ou explicitamente. E o fazer do personagem, desperta outras intenções e ações até chegar na vida do papel.

Ao agir *como se fosse* o personagem o ator nega a incorporação do personagem e ao mesmo tempo abre uma porta no sentido de admitir sua dualidade . Para Kusnet (1992, p.55), “o ator pode mobilizar toda a sua energia psicofísica no sentido de viver sinceramente as situações em que vive o personagem imaginário como se fosse real, enquanto ele, o ator, continua tendo certeza de que essas situações e o próprio personagem são fictícios, sendo que essa certeza não prejudica a sinceridade da sua vivência em cena”.

Nessas condições o ator passa a interpretar personagens. Não mais representando aspectos estereotipados da realidade, mas utilizando suas vivências como base da composição. Interpreta, à sua maneira, os dados que são oferecidos pelo autor.

Vários autores depois de Stanislavski, deram continuidade aos seus estudos ratificando suas idéias ou se contrapondo a elas.

³¹Tradução nossa.

Impactado pelo teatro oriental, o diretor de teatro Jerzy Grotowski cria na Polônia, em 1965, o Teatro Laboratório de Wrocław e apresenta as mais profundas reflexões sobre o trabalho do ator, desde Stanislavski. Ao lado de outros teatrólogos do século XX, Grotowski passa a falar de atuação como referência do trabalho do ator e localiza no seu corpo a matriz de seu sistema. .

Desta forma, o ator é fundamentalmente um artista que tem em seu corpo a matéria e a energia de que precisa para estar em cena. Afirma Grotowski (1976, p.22), que “o fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana-a parte mais íntima da nossa personalidade-a fim de sacrificá-la, de expô-la”.

Assim, atuar é estar em cena numa performance orgânica e num entendimento de personagem bastante diverso. O texto já não é necessariamente o ponto de partida da criação do espetáculo. O ator não interpreta as condições de um personagem e nem representa uma determinada realidade. Atua como individualidade numa forma de trabalho em que o processo de criação é a matriz das convenções.

O ator percorre um caminho de desnudamento em seu processo de criação. Ao invés de acumular técnicas e habilidades o ator Grotowskiano procura a eliminação de bloqueios. Esse exercício inicia sempre pelo trabalho corporal. Ao criar partituras corporais e exercitar suas lembranças mais profundas o ator busca encontrar suas raízes primárias e, portanto, de todos os homens.

Azevedo (2002, p. 27), refere-se a Grotowski quando afirma que “é por meio de uma pesquisa constante que o ator tem possibilidade de tornar-se instrumento de sua arte; seu corpo, atento aos menores impulsos e permanentemente em relação consigo mesmo e com o espaço de trabalho ao redor, consegue superar-se a si mesmo na criação”.

Contemporaneamente, volta-se a falar em representação ao lado da atuação. Numa tentativa de separar experiências de sensibilização de modos de representação que lidam com códigos e técnicas, volta-se à representação. Marca-se assim, o espaço do teatro como lugar de ação não cotidiana, lugar de acontecimentos que não são cópias da realidade, mas construções de vidas imaginadas.

As formas mais contemporâneas de teatro têm apresentado visões e papéis bastante variados para os atores e atrizes. A partir dos movimentos de vanguarda do final dos anos 50 e início dos anos 60, o corpo passou a ser valorizado como contraponto da anterior supremacia do autor e da palavra.

Antes ainda, Antonin Artaud (1985, p. 162), referia-se à existência no corpo do ator de uma “musculatura afetiva” que correspondesse a uma localização física dos sentimentos. Assim, ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo no ator.

Para Eugenio Barba e a antropologia teatral, os teatros são diferentes entre si nas suas representações, mas são semelhantes nos seus princípios. O uso e compreensão do corpo é um desses princípios. Um código de regras que torna o corpo do ator vivo e presente é um princípio fundamental para o ator/bailarino em qualquer cultura.

Barba separa técnicas corporais cotidianas e extracotidianas. As cotidianas são aquelas determinadas pela cultura e das quais já não somos conscientes. As extracotidianas são as usadas pelos atores. A técnica extracotidiana caracteriza o ator antes mesmo que ele esteja representando alguma coisa. Diz respeito, portanto, a uma qualidade de presença, de vida. Barba (1995, p.9), lembra que “a maneira como usamos nosso corpo na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos na representação”.

O corpo do ator pressupõe um instrumento disponível e trabalhado para representar qualquer personagem. Ou quase. No teatro realista, por exemplo, exigia-se o tipo certo para determinados papéis. Idade, estatura, feições deveriam combinar com o personagem, segundo o entendimento do diretor ou do autor. Desse modo, como hoje acontece na televisão, os atores e atrizes acabavam por especializar-se em determinados papéis.

Com o advento da dramaturgia contemporânea, as possibilidades de transformação do ator e a maior liberdade dada ao espectador, os personagens tornaram-se mais multifacetados e as regras menos rigorosas.

Acompanhando a pós-modernidade, o teatro libertou-se, de certo modo, da ação aristotélica e as peças passaram a ter um desenvolvimento menos “lógico”. As unidades de tempo, espaço e ação, cedem lugar à situação, ao “não acontecimento”, ao absurdo. Ou seja, a evolução da trama segundo os preceitos mais convencionais deu lugar a uma dramaturgia fragmentada. O melhor exemplo dessa forma teatral é a dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Baush. Em seus espetáculos, existe uma dramaturgia construída num processo em que os bailarinos-atores são instigados a cada dia a responder com gesto, ação e movimento, a questões sugeridas pela diretora. Questões que dizem respeito à vida, às lembranças, às relações humanas.

“Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte” (BAUSH, 2000, p. 11).

Desse modo, a forma de estar em cena já não significa ter um personagem dramático, mas sim, representar imagens, movimentos, ações cuja lógica está vinculada ao próprio ator e à recepção do espectador.

Uma vez que tem o corpo como instrumento do seu exercício artístico, podemos repensar o corpo do ator como um lugar de muitas

identidades. Ou talvez a busca de um corpo livre de marcas capaz de abrigar o maior número de características.

Um corpo trabalhado não apenas no seu sentido físico, mas sem bloqueios podendo transitar com desenvoltura por identidades sociais, culturais e sexuais. Um ator com uma imaginação criadora que ofereça condições de transformar-se em inúmeros corpos. Como afirma Peter Brook (2000, p.52), “o teatro é um local de encontro entre um poder de imitação e outro de transformação chamado imaginação, que não terá qualquer efeito se permanecer apenas na mente. Ela precisa invadir o corpo”.

Ou ainda, fazer do ator um “viajante”. Pois para Tomáz Tadeu da Silva (2000, p.88 (B)), “a viagem proporciona a experiência do ‘não sentir-se em casa’ que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural. Na viagem, podemos experimentar, ainda que de forma limitada, as delícias - e as inseguranças - da instabilidade e da precariedade da identidade”.

Assim, este “viajante”, o ator, oferece sua bagagem para vestir qualquer personagem. O provisório e o transitório no ofício do ator de teatro referem-se ao seu corpo instrumento, o lugar de muitas identidades, quase todas transitórias. E à ação no tempo presente, e portanto provisória, qualidade fundamental do teatro.

Peter Brook trabalha com uma idéia de precariedade no que diz respeito à idéia de construção. Refere-se ao senso comum em teatro relacionado à construção do personagem. Para ele, o personagem não pode ser erguido passo a passo “como uma parede” (1970, p. 121). Ao contrário, o personagem deve nascer e não ser construído, já que o papel construído é “o mesmo todas as noites só que lentamente se desgasta” (1970, p. 122). Ao mesmo tempo, entende Brook, que é necessário demolir muitas vezes, ou seja, para que o ator possa estar vivo em sua atuação, ele precisa muitas vezes desmontar o que preparou anteriormente. Só essa disposição

de eliminar as formas acabadas, prontas, seus macetes é que pode fazê-lo capaz de ser um ator criativo.

Do mesmo modo, os estudos de corpo que contemporaneamente se fazem não têm mais como princípio a naturalidade do corpo. Ou seja, claro está para muitos estudiosos que o corpo é uma construção. Construção provisória como quer Brook. Nessa medida, os estudos sobre o trabalho do ator, especificamente sobre o corpo do ator, se incluem nessas produções contemporâneas.

A transitoriedade da ação teatral se configura na construção corporal do ator. Seja atuando, representando ou interpretando, o fato é que o artista ator se utiliza de sua individualidade em todos os seus aspectos para compor personagens, figuras, ações, gestos, vozes, enfim para estar em cena.

E a individualidade contemporânea já não é linear e nem o corpo dado como pronto. Para Guacira Louro (1999, p. 14), “aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em conseqüência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambigüidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de ‘marcas’ biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados”.

Deste modo, entendo que mais do que como nomear a ação do ator, é preciso assumir sua relação artista/instrumento. Portanto, em meus estudos utilizo as três expressões, Atuação, Interpretação e Representação, de acordo com as diferentes formas que assume o teatro contemporâneo, mas sempre como expressão da arte do ator.

No caso da radiodramaturgia, a voz assume a presença do ator e portanto, todas as questões inerentes a sua arte, como verdade, expressão, imaginação, seleção e técnica.

Repertório

A arte do ator é um ofício. Há uma tarefa, que é a tarefa da representação, ou da interpretação, ou da atuação. Seja para televisão, cinema, rádio ou teatro, ou ainda, seja para que público for este é o ofício de ser ator. É claro que cada veículo, cada mídia, cada espaço vai exigir do ator uma adequação, uma tradução do seu trabalho para que ele possa ser entendido pelo público. Isso implica em criar novos recursos, apropriar-se de técnicas específicas, utilizando-se de todas as possibilidades de expressão.

Mas, o recurso primeiro do ator é trabalhar sobre si mesmo. É um artista que tem a si. Não tem uma tela e nem um piano, ele é tudo em si. Ele cria e desenha sobre si mesmo. Portanto, seus recursos primeiros constituem um repertório de gestos, de ações, de imagens, de visões, de idéias, de pensamentos. Ou ainda de leituras, observações, sensações e percepções. E também aquilo que se constrói em torno de cada trabalho. Assim, que mecanismos ele precisa provocar em si mesmo para dar conta desta tarefa fascinante da interpretação? Com que recursos inicia seu processo de criação.

Repertório! Quando falo em repertório, desejo me referir ao acervo que cada ator tem como ponto de partida para a criação. Não um arsenal de truques, uma coleção de macetes, algo pronto e acabado, suficiente para dar conta do trabalho. Falo de uma idéia de repertório que se refaz a cada instante da nossa experiência, da nossa vivência de atores, professores ou diretores, de pessoas que vivem aqui e agora, no seu tempo. Uma idéia de provisório, a que se refere Peter Brook (1970, p.9), quando afirma que “no teatro, toda forma, uma vez nascida é mortal; toda forma tem que ser reconcebida e sua nova concepção trará as marcas de todas as influências que a cercam. Neste sentido o teatro é relatividade”.

Da mesma forma, na experiência radiofônica, quando fala ao microfone e quando se escuta, seja na gravação com fones ou na audição da obra acabada, o ator estabelece uma relação de alteridade. Aquela voz, agora distanciada, apartada de si, constitui um novo tempo. Um espelho sonoro que lhe devolve imagens da memória e da imaginação.

Memória que é conhecimento, repertório pessoal e artístico. Pois, mais uma vez e antes de tudo, o conhecimento do ator é de si mesmo. Criador e criatura, sujeito e objeto, obra de arte e artista no mesmo suporte. A compreensão dessa dualidade é fundamental para o ofício da atuação. Portanto, a técnica, a história, as diferentes poéticas do espetáculo - e, por consequência a função do ator - e a ética, seguem um caminho que se inicia pelo ator na sua relação consigo.

Desse modo, o ator trabalha com suas imagens, emoções, ações, idéias e leituras. Experiência e memória que existem no corpo. História do seu ofício ao qual o ator vai acrescentar a sua própria trajetória. Esse conhecimento primeiro é sagrado porque do ator, mas também porque contém as marcas do seu tempo, da sua experiência, do seu povo, do seu lugar. Para Wassily Kandinsky (1996, p.7), “qualquer criação artística é filha de seu tempo e, na maioria das vezes, mãe de nossos próprios sentimentos”.

Na experiência descrita em minha dissertação de Mestrado, observei, à medida que eu propunha os exercícios e da forma como eram propostos, que cada um utilizava como recurso para os exercícios o acervo que já tinha no início dos trabalhos, e isso se repetiu depois na experiência com ensaios em outras instâncias da Universidade e fora dela.

Esse acervo constitui o que cada um tem, que é seu e que é único, mas que só passa a ser significativo quando é compartilhado. E que se reconstrói a cada vez. Como contracenar, pois, “o ator só cresce na relação com o outro, no confronto com outras idéias, na comparação com o que se

fez antes, no dia a dia do ofício, do ensaio, do exercício, do esboço, do erro. Ao interagir com seus pares o ator exercita a disponibilidade, a capacidade de ouvir, de improvisar e de contracenar. O que é a contracenação senão parceria?” (SPRITZER, 2003, p.9)

Portanto, é da bagagem de cada um e da que todos são capazes de construir a partir do primeiro momento, que se forma um grupo de trabalho. Ou seja, cada indivíduo faz e refaz seu repertório, mas também o grupo faz e refaz um acervo que o caracteriza.

Os grandes mestres, do século XX para cá, falam de repertório de formas diferentes. Grotowski, por exemplo, fala em corpo memória que é uma idéia de repertório. E que se compõe de inúmeros procedimentos, de inúmeras técnicas a serem trabalhadas com o ator no sentido de recuperar essa memória que não é cerebral, que não é algo que se decide lembrar, mas que abre caminhos, que desmonta defesas e destrava armadilhas. Para que essa memória que está no corpo, apareça em forma de gestos, imagens e vozes e torne-se repertório para o trabalho do ator.

Contemporaneamente a memória deixou de ser o lugar onde as coisas são armazenadas no decorrer da vida e lá vão ficando, imutáveis. Muitos estudos, inclusive neurológicos, falam na memória como algo que se reconstitui cada vez que é recuperada. Assim, e isso tem grande utilidade para o teatro, a cada momento que se refaz o trabalho, se está recriando também essa memória que se alimenta da imaginação criadora e da fantasia, matéria prima da arte. Luis Buñuel (1982, p.12) afirma que “a memória é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio”.

O recurso primeiro do ator é o trabalho sobre si mesmo, ele é seu instrumento. Portanto seu conhecimento primeiro, sua matéria primeira de trabalho é o seu repertório.

Deste modo, na preparação dos atores, há que criar formas para que eles sejam capazes de mobilizar seus recursos e técnicas e selecionar do

seu acervo, aquele material pessoal e aquele que é compartilhado, no sentido de favorecer a criação de personagens, de figuras, de imagens, de seres que apareçam nos trabalhos para qualquer linguagem. Esta preparação precisa investir em trabalho sobre imaginação, conhecimento corporal, teoria, enfim uma ampliação dos recursos integrais do ator.

Para além do repertório que é pessoal, único e da experiência de cada um, a cada momento em que o trabalho evolui - e como o teatro é antes de tudo uma arte coletiva - também no grupo de trabalho, no grupo da oficina, na dupla que faz a cena, passa a existir um material compartilhado. A matéria dos ensaios, a matéria das aulas, dos exercícios e do aquecimento, é repertório a ser escolhido, selecionado e reagrupado. Cenas que foram trabalhadas de uma determinada forma podem ser utilizadas numa outra configuração, criando um novo repertório, que pode gerar as mais diferentes combinações.

Nem sempre é possível fazer com que as coisas aconteçam assim. Até porque, em inúmeras situações, os atores ou alunos têm um repertório cultural muito limitado, o que faz com que a situação não seja aquela com a qual gostaríamos de trabalhar. As limitadas possibilidades de assistir teatro ou cinema de qualidade, a enxurrada de programas medíocres na televisão, são exemplos de um repertório de estereótipos que o ator pode trazer consigo mesmo sem perceber. É importante alimentar o trabalho com imaginação para chegar ao âmago do ator e proporcionar um espaço para que consiga expressar aquilo que realmente lhe diz respeito.

O que consideramos como coisas descartáveis ou ruins, num primeiro momento também fazem parte do repertório de todos nós. Parto do princípio que é sobre isso também que será nossa tarefa de trabalhar. Criando e recriando um novo repertório que será de todos e que será discutido e construído por todos.

Tive a oportunidade de fazer como atriz um trabalho sobre a peça **No natal a gente vem te buscar**, de Naum Alves de Souza, onde os personagens atravessam várias idades, e para a qual fizemos um trabalho muito profundo sobre nosso repertório de crianças e de adolescentes. Através de improvisações e conversas buscamos imagens, cenas e lembranças e conseguimos chegar numa caracterização muito viva e verdadeira. Fugimos dos modelos fáceis de composição de crianças para chegar à criança de cada um de nós.

Grande parte de nosso repertório está no corpo. Se ousamos exercitar o corpo como um todo orgânico mobilizado para a atuação, encontramos um acervo de ações, gestos e vozes que combinados com a imaginação criadora resultam na criação do ator.

Da mesma forma, temos um repertório sonoro do mundo. Um repertório de escuta, que nos faz reconhecer espaços, vozes e sons.

É um acervo de sensações, emoções, timbres, cores, agudos e graves, matéria prima para o radioator. Barthes (1990, p.224) diz que “a escuta da voz inaugura a relação com o outro”. Assim, a escuta é repertório de trabalho para o ator e é, ao mesmo tempo, repercussão deste trabalho. Pois, como afirma Scheffner (1980, p.121), “o ator radiofônico não fala, portanto, com uma massa compacta de centenas de milhares, mas com o ouvinte. Ele fala com cada um das centenas de milhares isoladamente”.

No contraponto da escuta, podemos pensar também na questão do silêncio, não como “não som”, mas como o espaço necessário para que o som se concretize. E como acervo de espera, de convivência, de espaço para o outro. Seja o outro com quem contracena, seja o outro a quem fala.

Tomemos emprestada a idéia de paisagem sonora de Schafer (1991, p.193), que diz “o universo é nossa orquestra. Não deixemos que nada menos, seja o território dos nossos estudos”.

É neste universo que habita a voz. Voz-corpo que ao transportar o texto coloca-se no espaço. Para Elie Bajard (1994, p.103), “mediante sua proferição, o texto, inscrito em duas dimensões, adquire uma terceira. O volume sonoro pode preencher o espaço, saturá-lo ou simplesmente fazê-lo vibrar com discrição”.

Voz-corpo

A voz do ator, na experiência radiofônica desempenha um papel de especial dimensão. Uma voz-corpo, uma voz que encarna, que se constitui como corporeidade inteira, total responsável pela tarefa do corpo. Na frase de Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva (1999, p.54), “a voz faz presente o cenário, os personagens e suas intenções; a voz torna sensível o sentido da palavra, que é personalizada pela cor, ritmo, fraseado, emoção, atmosfera e gesto vocal”.

A possibilidade de trabalhar no rádio é fascinante pelo desafio de colocar todas as intenções e ações na voz. E é um exercício privilegiado para os atores, que têm como tarefa diária a valorização da palavra. Palavra como significado e também como porta voz, como mensagem embalada em ritmo, musicalidade e duração. Como lembra Peter Brook (2000, p.187), “o verdadeiro questionamento deveria começar, na verdade, muito antes disso. O que é uma palavra escrita? O que é uma palavra falada? Quando ela é fraca? Quando ela é forte? Por que certo som nos envolve mais do que outro?”.

Na transmissão radiofônica a voz propõe um exercício de imaginação para o ouvinte e para o ator. Ao ator, que fala ao microfone cabe buscar sua imaginação criadora para compor com as palavras e as entrelinhas, a situação, o personagem e a narrativa.

Colocando seus cinco sentidos na voz, o ator mergulha num mundo de referências e encontra o acervo de imagens da memória, de um tempo-espaço subjetivo. No exercício de dizer e ouvir disponibiliza o corpo para a

ação vocal, colocando na fala o gesto, o som, a emoção, a tonicidade, o movimento.

Mesmo que ausente no olhar do ouvinte, o corpo do radioator se presentifica na imaginação desse ouvinte e na sua própria reconfigurando essa relação não presente. Para Sônia Machado de Azevedo (2002, p.199), “o exercício imaginativo, no caso do ator, deve levar à ação”. A voz, dessa forma age sonoramente atendendo a necessidade de ação do corpo.

O mestre russo Stanislavski, em seu sistema, propõe maneiras de desenvolver a imaginação criadora. Para o autor, desenvolver a imaginação é a base do processo de criação específico do ator. “Uma das propostas de ampliação da capacidade imaginativa do ator é o *Se mágico*, série de técnicas que permitem ao ator criar as características de seu personagem imaginando como ele, ator, se comportaria, como agiria, como enfrentaria os obstáculos, se estivesse nas *circunstâncias propostas* pela peça. Ou seja, se estivesse no universo criado pelo autor. Assim, Stanislavski propõe que o ator busque em si mesmo o personagem ao procurar as condições emocionais e sua expressão na forma de ações físicas” (SPRITZER, 2003, p. 20).

Ainda que não se realizem as ações físicas do personagem, ou que elas só existam se forem sonoras, é possível transpor partes do sistema stanislavskiano para que o ator componha personagens radiofônicos. Como no teatro, também no rádio é necessário, como aponta Azevedo (2002, p.192), “localizar no próprio corpo as intenções de um ente ficcional, deixá-las realizarem-se sensivelmente, conectá-las com sua inteireza de artista, são procedimentos que asseguram o surgimento de impulsos dirigidos para a criação e para a ação criativa”.

Apartada das possibilidades do visível, a palavra assume a responsabilidade pela ação radiofônica. Acompanhado dos efeitos e dos silêncios que constituem o ambiente sonoro do radiodrama, o ator age nos

meandros da sua imaginação para fazer vibrar a experiência interna do ouvinte.

A voz, pois, é sedução. Diz-se que a primeira relação da mãe com seu filho é pela voz. Que embala, canta, conversa. Que o localiza no tempo e o situa no espaço. Para Barthes (1990, p.224), “a voz que nos faz reconhecer os outros (como a letra sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro (...)”.

Como o canto encantatório das sereias, a voz do radioator se adapta a sua condição de corpo tornando-se maleável, alongada, torneada e abrigando em suas nuances o jogo entre silêncio e palavra, ritmos diferentes, tempo e espaço. Ao lidar com o exercício radiofônico, o ator apreende um outro universo de atuação. Aqui, busca tornar possível a materialidade da voz para esculpi-la com seu timbre e sua escuta. A estética da voz na circunstância do rádio prevê um corpo alerta para que a voz-corpo se projete como movimento sonoro.

No capítulo seguinte, encontraremos a pesquisa, objeto desta tese, em que veremos mais a fundo as questões que perpassam a voz-corpo do ator.

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. **Para escutar os primeiros sons**, mesmo que ainda bígrafos.*

Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

Manoel de Barros³²

³² BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p. I.

Imbuído da tarefa de vestir a mensagem com as cores e texturas dos tecidos vocais, o "speaker" traça o manto sagrado da representação através da voz. ³³

³³ DUVAL, Adriana Rushel. O profeta no ar: a figura do locutor em A GUERRA DOS MUNDOS. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). **Rádio e Pânico. A Guerra dos Mundos, 60 anos depois**. Florianópolis: Ed. insular, 1998. P. 39.

O TRABALHO DO ATOR VOLTADO PARA UM VEÍCULO RADIOFÔNICO

A partir de 1993, iniciamos no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um projeto de pesquisa chamado **O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico**. Realizava-se assim uma nova instância de criação e reflexão sobre o gênero Peça Radiofônica. No decorrer deste período desenvolvemos a pesquisa específica sobre o trabalho do ator, mas também procuramos atuar no sentido de recuperar e registrar a memória do radioteatro/radionovela, gênero que teve grande penetração no Rio Grande do Sul a partir da década de 40.

O que sempre norteou nosso trabalho foi considerar que existe um espaço pouco explorado para o drama no rádio brasileiro. E que a peça radiofônica concebida para a contemporaneidade pode ocupar este espaço.

Ao mesmo tempo, desejávamos criar um espaço de experimentação de linguagem para os alunos-atores. Era nosso objetivo não apenas trabalhar a linguagem radiofônica por si mesma, o rádio como um veículo expressivo para atores, mas, desejávamos também examinar de que forma esse exercício poderia repercutir na qualidade do trabalho teatral dos alunos-atores. Ou ainda, discutir a relação do ator com a voz e a palavra, e com a presença da voz na ação. Para Klippert (1980, p.77), “na medida em que a palavra é usada pela voz, atual e presente, ela se torna, por ser falada dentro de uma situação e porque articula o envolvimento da voz nessa situação, instituidora de situações”.

É importante enfatizar que essa pesquisa tem como perspectiva a arte do ator no espaço de sua formação. Vinculada a uma escola de teatro, a investigação teve como foco, a voz expressiva inserida no rádio, pensado e sonhado nesta instância, como um meio expressivo. Da mesma forma, saliento que o trabalho é constituído de exercícios sobre o texto, seja

teatral ou literário. Na medida em que a atuação radiofônica se utiliza da voz e da palavra, é da relação do ator com o texto, sua voz e seu corpo que trataremos, apropriando-nos da prática com o texto no teatro para transformá-la num sistema radiofônico.

Apresento então, a construção que venho realizando nos últimos dez anos em torno da radiofonização, suas possibilidades criativas e pedagógicas. Analiso as experimentações realizadas no âmbito da pesquisa, a evolução das perguntas que a sustentam e reflito sobre esta prática.

Perpassa por essas linhas a paixão pelo trabalho e a curiosidade. Move-me a mesma questão posta por Renato Janine Ribeiro (1999, p.190), “não vejo razão para alguém fazer uma pesquisa de verdade que não seja o amor a pensar, a libido de conhecer. E se é de amor ou desejo que se trata, deve gerar tudo o que o amor intenso suscita, de tremedeira até suor nas mãos”.

Ao mesmo tempo, aproprio as seis características do estudo qualitativo apontadas por Eisner (1998, p. 49-58) para incluir meu trabalho neste caminho, 1) o *enfoque* na educação, prevendo que qualquer coisa que tenha importância para educação é um tema em potencial; 2) o *eu como instrumento*, esclarecendo que o eu do pesquisador é que engrena as situações e lhes dá sentido; 3) o *caráter interpretativo*, que tem o sentido de justificar aquilo que é observado ou ainda examinar a motivação dos acontecimentos; 4) o *uso da linguagem expressiva*, ou a presença da voz no texto, o que mostra “nossa assinatura” no texto e propicia a empatia do outro; 5) *Atenção ao concreto*, valorizar o “sabor da situação concreta, o indivíduo, o feito, o acontecimento”; 6) *Coerência, intuição e utilidade instrumental*, diz respeito aos critérios para julgar os fatos. No estudo qualitativo são empregadas formas múltiplas de evidências que chegam de diversas fontes.

Durante a realização do trabalho vivenciamos várias fases com diferentes objetivos. Comecei sozinha montando, de início, uma pequena bibliografia, os primeiros exercícios e estudando o veículo radiofônico. Também neste momento montei o plano da primeira fase e fui em busca dos mecanismos da Universidade e das Agências de Fomento à pesquisa para concorrer a bolsas de iniciação científica. A partir da primeira bolsa selecionada iniciei o trabalho prático. Para tanto, trabalhei com alunos-atores³⁴ do Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS e também com atores profissionais convidados. Os alunos, na maior parte das vezes eram bolsistas de iniciação científica.³⁵

Utilizei uma sala de trabalho no DAD com recursos limitados, porém suficientes para ensaios e gravações simples: um aparelho de som com microfone, pedestal para mesa e para chão e fones de ouvido. Esta sala tem ainda, um atributo importante que é algum isolamento acústico para gravar e ouvir. Em várias ocasiões, com auxílio FAPERGS, pude locar estúdios profissionais. Também, em alguns momentos tive a oportunidade de utilizar a infra-estrutura da Rádio FM Cultura e Rádio da Universidade, ambas as rádios não comerciais. A utilização de estúdios permitiu um maior aprofundamento nas questões sonoras que circundam o ator. Tanto em estúdios profissionais como nas rádios, a presença de um sonoplasta trouxe uma substancial contribuição ao trabalho.

Alguns aspectos da pesquisa não serão analisados aqui, como os seminários teóricos e a participação dos bolsistas em atividades acadêmicas. Registro porém, que participamos de cinco edições do Salão de Iniciação Científica e uma edição da Feira de Iniciação científica, todos da UFRGS. Em 1995, a participação no Salão obteve o Prêmio Jovem Pesquisador para as duas bolsistas. Em 1999, o trabalho da pesquisa

³⁴ Nesse trabalho utilizo várias formas para me referir aos bolsistas de iniciação científica que constituíram a equipe: aluno-ator, aluna-atriz, bolsista-ator, bolsista-atriz, bolsista, ator e atriz.

³⁵ Estas bolsas foram da FAPERGS, Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRGS e CNPq. Às vezes, simultâneas, em outras, cada uma em separado.

esteve voltado para a memória do radioteatro em Porto Alegre, o que deu suporte à publicação do livro **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre**. Ilustro com um comentário da bolsista em seu relatório:

As décadas de 40, 50 e 60 foram um momento privilegiado para o gênero do radioteatro. Existia um investimento econômico na área, uma audiência fiel e uma produção profissional o que, inclusive, sustentava a existência de companhias fixas de atores nas rádios.

A decisão de trabalhar em exercícios com peças radiofônicas teve origem na pergunta inicial: Quais as diferenças entre o trabalho para o palco e para o rádio? A partir daí, compreendi que o contexto do radiodrama criaria uma estrutura sólida para poder desenvolver as questões de atuação.

Em todas as fases da pesquisa, um dos bolsistas se responsabilizava por registrar os passos do trabalho. Nos momentos em que todos estavam envolvidos como atores eu mesma me ocupei desta tarefa.

Descrevo, a seguir, cada um dos exercícios com as peças radiofônicas que coincidem com as etapas da investigação: a peça, a equipe de trabalho, os ensaios e a forma das gravações.

A pesquisa tem registros escritos dos exercícios, seminários teóricos e as gravações das várias etapas de cada trabalho.

1. A dama de bergamota, de Tennessee Williams³⁶.

Equipe: uma bolsista registrando todo o processo, duas bolsistas atrizes e um bolsista ator.

Ensaio: para encenação, numa sala de aulas práticas no DAD. Ensaio para radiofonização na sala da pesquisa com gravações em aparelho de som e microfone.

³⁶ Tennessee Williams, nascido em 1914, dramaturgo norte-americano, autor de importantes peças como *Um bonde chamado desejo*, *À margem da vida* e *Gata em teto de zinco quente*. Considerado um autor realista, tinha como temas fundamentais a marginalidade, a repressão sexual, a solidão e a incompreensão.

Gravação: da encenação e da radiofonização no estúdio da Rádio da Universidade com sonoplasta.

2. A florista e o visitante, de Vera Karam³⁷.

Equipe: Uma bolsista registrando o processo e fazendo assistência de direção, uma bolsista-atriz e um aluno-ator convidado.

Ensaios: sala da pesquisa.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final no estúdio da Rádio da Universidade, com sonoplasta. Posteriormente a versão final foi reeditada num estúdio profissional, com efeitos e nova sonoplastia, por outro sonoplasta, com vistas à transmissão no programa RADIOTEATRO na Rádio FM Cultura.

3. Casinha pequenina, de Ivo Bender³⁸.

Equipe: Duas bolsistas-atrizes e um aluno-ator convidado.

Ensaios: sala da pesquisa.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio profissional, com efeitos e sonoplastia feitos por sonoplasta.

4. Tempo bom com forte nebulosidade, de Vera Karam.

Equipe: Uma atriz, uma diretora, uma bolsista registrando o processo, uma bolsista fazendo assistência de direção.

Ensaios: sala da pesquisa.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio profissional, com efeitos e sonoplastia feitos por sonoplasta.

5. Tudo na vida é passageiro, de Vera Karam.

Equipe: Um ator e a diretora/orientadora .

³⁷ Vera Karam, dramaturga gaúcha recentemente falecida, autora de vários sucessos como *Maldito coração*, *Ano novo, vida nova* e *Dona Otília lamenta muito*. Seu trabalho caracteriza-se pelo humor, o ridículo do cotidiano e a existência miúda de seus personagens. Foi uma grande colaboradora do nosso trabalho.

³⁸ Ivo Bender, dramaturgo gaúcho, um dos principais autores de teatro no Rio Grande do Sul, autor de *A ronda do lobo*, *Sexta feira das paixões*, *Quem roubou meu anabela e Trilogia Perversa*, entre outras peças. Seus temas vão do humor ácido sobre o cotidiano à tradução contemporânea da tragédia clássica.

Ensaio: sala da pesquisa.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio profissional, com efeitos e sonoplastia feitos por sonoplasta.

6. Conte até cem e olhe para baixo, adaptação sobre o texto **Animal**, de Collision Course.

Equipe: Uma atriz e a diretora/orientadora.

Ensaio: sala da pesquisa.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio profissional, com efeitos e sonoplastia feitos por sonoplasta.

7. O ônibus da noite, adaptação sobre o texto **O preto e o branco**, de Harold Pinter³⁹.

Equipe: duas bolsistas de iniciação científica.

Ensaio: sala da pesquisa, salas de aulas práticas e vários espaços do DAD. Houve ainda experimentações na rua e em locações.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio profissional, com efeitos e sonoplastia feitos por sonoplasta.

8. Problemas no trabalho, de Harold Pinter.

Equipe: duas bolsistas de iniciação científica.

Ensaio: sala da pesquisa, salas de aulas práticas e vários espaços do DAD.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio de rádio, com efeitos e sonoplastia feitos por sonoplasta.

9. Geórgia Samsla, de Fernando Neubarth⁴⁰.

³⁹ Harold Pinter, dramaturgo inglês nascido em 1930. Suas obras, usualmente são associadas ao Teatro do Absurdo. O humor e o mistério estão presentes em muitas delas. As mais conhecidas são *Festa de aniversário* e *Terra de ninguém*.

⁴⁰ Fernando Neubarth, contista gaúcho nascido em 1960, Médico e autor de *Olhos de guia* e de *A sombra das tília*s, livro de onde foi retirado o conto *Geórgia Samsla*.

Equipe: uma bolsista-atriz e um bolsista registrando o processo.

Ensaaios: sala da pesquisa.

Gravação: ensaios com gravação com o equipamento básico da pesquisa e gravação da versão final num estúdio de rádio, com efeitos e sonoplastia feita por sonoplasta.

Em todos os exercícios da pesquisa eu estive presente como orientadora e/ou diretora. Na peça *Tempo bom com forte nebulosidade* trabalhei como atriz.

Referências bibliográficas dos textos originais que deram origem às adaptações para as peças radiofônicas:

WILLIAMS, Tennessee. A dama de bergamota. In: **Cadernos de Teatro** n° 82, jul., ago. e setembro de 1979, publicação de O TABLADO, Rio de Janeiro.

KARAM, Vera. A florista e o visitante. In: **Dona Otília lamenta muito**. Porto Alegre: TCHÊ; IEL, 1994.

BENDER, Ivo. Casinha pequenina. In: BENDER, Ivo. **Nove textos breves para teatro**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1983.

KARAM, Vera. **Tempo bom com forte nebulosidade**. Texto datilografado fornecido pela autora. S.n.t.

KARAM, Vera. Tudo na vida é passageiro. In: KARAM, Vera. **Há um incêndio sob a chuva rala**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

COURSE, Collision. **Animal**. Texto datilografado. S.n.t.(a peça foi renomeada na adaptação para *Conte até cem e olhe para baixo*).

PINTER, Harold. O preto e o branco. In: **Cadernos de Teatro** n° 120, jan., fev. e março de 1989, publicação de O TABLADO, Rio de Janeiro. (a peça foi renomeada na adaptação para *O ônibus da noite*).

PINTER, Harold. Problemas no trabalho. In: **Cadernos de Teatro** n° 120, jan., fev. e março de 1989, publicação de O TABLADO, Rio de Janeiro.

NEUBARTH, Fernando. Geórgia Samsla. In: NEUBARTH, Fernando. **À sombra das tília**s. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

Com exceção do texto *Tempo bom com forte nebulosidade* que foi adaptado pela autora, Vera Karam, os demais textos foram adaptados para o rádio, por mim. A escolha destes textos se deveu a: serem curtos e com poucos personagens, ou monólogos, o que se adequava à equipe; a maioria autores brasileiros e gaúchos, o que era um desejo nosso. Além disso, cada um foi escolhido para o momento em que se encontrava a pesquisa.

A partir da segunda peça, em que o filtro do teatro passou para segundo plano e que nosso foco ficou colocado na radiofonização, a escolha dos textos passou a ser feita, também, em função das possibilidades sonoras que eles nos ofereciam.

Ao final de *O palco e o microfone, um paralelo*, apresento uma série de elementos constitutivos do fazer do ator nas duas instâncias. A partir desse paralelo elegi alguns desses elementos que, somados a outros também fundamentais, serão analisados nos itens seguintes, tendo como eixo básico a relação corpo-voz na atuação radiofônica. Delimito, mais uma vez, o âmbito da investigação no espaço-tempo da formação de atores e na busca da ampliação de seu repertório de recursos expressivos.

Cabe ainda dizer que o olhar que tenho lançado sobre este processo não é isento. Seria impossível descrever e analisar a pesquisa me detendo apenas nas reflexões daqueles momentos. Minha escrita está já contaminada pelo que vejo hoje, pelo que passei, pelo que vivi e pelo que reconheço agora como inquietações daquela experiência. Ainda que tenha registros escritos e sonoros dos vários momentos da pesquisa, agora me debruço para analisá-los profundamente e, pela primeira vez, com uma

visão total do trabalho. Ao mesmo tempo, há percepções que só posso ter hoje. E mesmo a memória se alimenta do que me instiga hoje.

A este respeito, Peter Brook (2000, p. 11) comenta que, “o ato de escrever prova que não há, no cérebro, um congelamento profundo que armazene intactas, as memórias. Ao contrário, o cérebro parece manter uma reserva de sinais fragmentados que não possuem cor, som ou gosto, e que aguardam o poder da imaginação para dar-lhes vida”.

O palco e o microfone, um paralelo

Partindo da comparação inicial entre a atuação para o palco e ao microfone, estabelecemos as bases de uma investigação que revê algumas das questões fundamentais no processo de criação do ator.

Iniciando o trabalho, escolhemos uma peça curta de Tennessee Williams. **A dama de bergamota** (CD 1, faixa 2).

A peça com três personagens, apresenta uma pensão localizada em bairro de subúrbio, cuja dona da pensão é uma mulher dura e prática. A protagonista ali vive e deve o aluguel há vários meses. É uma mulher delicada e despreparada que vive cheia de ilusões e se prostituiu. O terceiro personagem é outro morador, um escritor fracassado que vive envolvido com bebida. É uma peça realista, com um texto primoroso e uma construção dramatúrgica precisa.

Nossa primeira questão era a diferença da atuação feita para ser vista no palco e ao microfone para ser ouvida. Assim, decidimos desenvolver primeiro um processo convencional de estruturação da peça para o palco e gravar a encenação. Feita a audição e as observações sobre este processo, partir para um processo de radiofonização direta para então estabelecer a comparação.

Após as primeiras leituras do texto, o grupo apresentou suas impressões sobre os personagens e a situação, a partir do que é dito por eles e sobre eles, na peça:

Senhora Wire - Aproximadamente 60 anos, solitária. Apega-se ao escritor como a alguém da família. Tem uma irmã e um cunhado que trabalha como chefe de polícia. Escuta os hóspedes por trás das portas, excita-se com suas vidas.

Sra. Hardwicke - Moore (ou Sra. Moore) - Aproximadamente 40 anos, sonhadora. Conserva algumas lembranças de outra época de sua vida, antes de sua decadência. Recebe homens em seu quarto e com esse dinheiro, sobrevive. Veste uma camisola, com um chambre, algo que denote sua condição de prostituta. Mente, e acaba acreditando, ser dona de uma plantação de borracha no Brasil.

Escritor - Aproximadamente 50 anos. Sonha escrever uma obra-prima. É o hóspede mais antigo da pensão e tem forte influência sobre a Sra. Wire. Incentiva os sonhos da Senhora Moore. Veste-se com terno e gravata, sempre o mesmo que, embora sujo e amassado, conserva alguma elegância.

A peça não tem época definida, mas não acontece nos dias de hoje. Os personagens parecem viver isolados no tempo. A ação da peça ocorre por volta do meio-dia, quando os personagens estão acordando do torpor da noite e antes de começarem a se preparar para a próxima noite.

O argumento é tratado com humor delicado e sutil. Em muitos momentos o texto é poético, em outros bastante cru.

Por um período de tempo nos detivemos então no "trabalho de mesa", que é o exercício em que se procura retirar do texto as informações que o autor oferece sobre a situação dramática da peça, os personagens e suas relações, os conflitos, os objetivos, enfim a análise da peça como um todo.

Ao mesmo tempo, procurei conduzir as leituras com intenções, buscando o primeiro envolvimento dos atores com os personagens e suas falas embasadas pelas circunstâncias da peça. Para Stanislavski (1990, p.27), sobre a análise da peça, "é preciso dissecar a peça e os seus papéis.

É preciso sondar suas profundidades, camada por camada, descer à sua essência, desmembrá-la, examinar separadamente cada porção, rever todas as partes que antes não foram cuidadosamente estudadas, encontrar os estímulos ao fervor criativo, plantar, por assim dizer, a semente no coração do ator”.

Trabalhando sobre a ação dramática da peça, fizemos uma divisão de cenas de acordo com os acontecimentos e a evolução dramática da situação:

Cena 1 - Acusação - cena das duas mulheres até a entrada em cena do escritor. A dona da pensão acusa a protagonista de não pagar o aluguel e tentar enganá-la sobre uma vida inventada de riqueza.

Cena 2 - Defesa - O escritor defende a protagonista colocando-se contra a dona da pensão.

Cena 3 - Sentença - O escritor e a protagonista se entregam ao sonho de um outro lugar em que eles são outras pessoas.

Pedi então, que nomeassem essas cenas de outra forma: escolhendo um título ou uma fala de algum personagem na cena. Com isso teríamos simbolizado o tom da cena e também resumido, a sua idéia. Assim, a primeira cena, ACUSAÇÃO também ficou como “O vôo das baratas para longe do aluguel”. DEFESA, poderia ser “Onde está Jesus Cristo?”. E SENTENÇA, “Tchekov e o mediterrâneo”.

Feitas as divisões em cenas ou unidades principais, não nos deixávamos ficar muito tempo nas partes procurando voltar ao todo da peça. Como lembra Stanislavski (1979, p.141), “a divisão é provisória. O papel e a peça não podem permanecer em pedaços”. Neste momento, ainda na proposta de Stanislavski, procuramos reconhecer o objetivo de cada personagem na cena ou unidade e também listar as ações presentes. E ainda, encontrar o objetivo do personagem na peça.

Cabe salientar que ao conceber a montagem, elegi como tema principal o sonho e a fuga da realidade. Seria também possível valorizar o aspecto cômico da situação. Hoje, creio que essa escolha tinha em vista o rádio, uma vez que eu já imaginava o efeito que teria sobre o tom da peça, na radiofonização. Poderia valorizar mais as pausas, os silêncios, os ritmos das falas e, em condições ideais, transformar em sonoplastia a idéia de sonho e fantasia.

Neste momento, em que a peça começava a ter vida fora do papel, fizemos uma primeira gravação imaginando que ela poderia nos oferecer um retorno do que estávamos conseguindo. Percebo que como pesquisadora ansiava por experimentar a radiofonização. Aconteceu, então que, inconscientemente, a leitura foi feita com o foco na gravação, o que roubou do trabalho os tempos e intenções já conquistados. Tudo parecia muito rápido, as vozes soaram infantis e o tom de leitura era muito forte. Assim, procuramos retomar o exercício na linha em que vínhamos atuando.

Suspendemos então as gravações, mantendo o foco na encenação. Mesmo porque, naquele momento da pesquisa não tínhamos condições de avaliar os efeitos desta gravação. Muitas vezes, no decorrer da investigação, abrimos mão da gravação e audição, pois percebemos que os atores ensaiavam preocupados, o que os desconcentrava da ação teatral da peça.

Nos voltamos para o processo de ensaios, recuperando o caminho onde estávamos. Os atores retomaram o ritmo e o jogo de cena e fomos adiante. Em especial, as falas voltaram a apresentar um andamento interessante entre a fluidez e as pausas. Passamos⁴¹ a peça da forma como estava, várias vezes e gravamos essas passagens apenas para registro. Notamos, na audição, que apesar das enormes pausas na gravação, em

⁴¹ Passar a peça refere-se ao ensaio em que se faz a peça, ou partes dela com o que já está desenhado. Passar corrido, fazer a peça inteira sem interrupção.

função da ação física, o movimento tirou um pouco o caráter de leitura. Essas observações eram bastante superficiais, uma vez que ainda estávamos experimentando um sistema.

No ensaio seguinte fizemos uma leitura de aquecimento, com movimento livre no palco. Propus aos atores que usassem o cenário como desejassem. Esse exercício propicia uma retomada do personagem através de suas falas e ao mesmo tempo já começa a delinear uma movimentação em cena que, dessa forma, já nasce muito viva para os atores. Gravamos esta leitura, mas deixamos para escutar em outro momento para não interromper o processo e não deixar os atores excessivamente críticos e portanto, menos disponíveis para a criação. Esta audição não acrescentou novos elementos ao trabalho.

Trabalhamos cena por cena associando objetivos dos personagens, lista de ações contidas no texto e criação de ações físicas.

Para o encontro seguinte pedi que cada um trouxesse algum objeto do personagem, o sapato que usa e mais algum elemento que os atores julgassem fundamental. Tinha como objetivo, a apropriação de elementos externos ao ator, na sua composição do personagem. “Com o foco num objetivo tão palpável como o sapato e o conseqüente caminhar do personagem, o aluno-ator começa a aquecer o personagem organicamente. Muitas vezes o sapato escolhido mostra-se não satisfatório e é preciso buscar outro. Em alguns momentos é possível e muito rico utilizar o calçar o sapato como o ritual de transformar-se no personagem” (SPRITZER, 2003, p.59).

No ensaio a seguir trabalhamos então com os novos elementos e também com o cenário agora mais completo. Por exemplo, a cama da Sra. Moore com lençóis ou a arca com acessórios dentro. Assim, os atores dispunham de cenário e elementos de figurino para auxiliá-los na

composição da peça. Passamos então a improvisar alguns movimentos com o objetivo de marcar⁴² a peça.

Com a peça toda marcada, nos debruçamos sobre as questões de personagem e suas relações. Também iniciamos o processo de se separar do texto. Após tanto trabalho, o texto já está praticamente decorado. Livres do papel na mão, os atores se liberam para o movimento da cena e para a contracenação.

Assim, a partir deste momento os ensaios foram se tornando mais específicos, colocando-se o foco em algum aspecto. Num deles, por exemplo, buscamos marcar as três divisões básicas que havíamos criado para a peça: ACUSAÇÃO/DEFESA/SENTENÇA. Ou seja, todo o ensaio foi voltado para caracterizar estes três momentos básicos e as posições de cada personagem em cada um deles. Volto a frisar que nem sempre gravamos, pois muitas vezes isto significaria interromper um processo de mergulho na encenação.

Um momento bastante rico, em meio aos ensaios, foi o exercício de trocar os textos entre os atores, uma vez que “esse exercício oportuniza ouvir o texto pela voz de outro ator provocando uma possibilidade de distanciamento e crítica. Ao mesmo tempo é como se ouvíssemos algumas palavras pela primeira vez, pois na voz e interpretação do outro, novas palavras, outros significados e intenções são valorizados. Para quem lê, torna-se rico poder ler sem o compromisso já estabelecido com o próprio texto” (SPRITZER, 2003, p.58).

No decorrer do processo de preparação da peça, criamos várias improvisações procurando assim dar vida aos personagens imaginando outras situações que não as que acontecem na peça. Por exemplo, fizemos a cena do escritor, que na peça só aparece no quarto da Sra. Moore, em seu quarto. O que faz, como é o quarto ou como se comporta sozinho,

⁴² Marcação é o desenho do movimento dos personagens na peça, inclusive entradas e saídas de cena. É o desenho da ação da peça.

foram questões que aprofundaram a relação do ator com seu personagem. Outro exercício forte foi aquele em que imaginamos os três no café da manhã na pensão. O que comem, como se comportam, o que vestem e qual é a atmosfera desse lugar, foram perguntas respondidas no fazer da cena.

Com o texto decorado, a marcação delineada e os personagens bem apropriados pelos atores, entramos na fase final dos ensaios. Neste momento incluímos um exercício de aquecimento para o ensaio que consiste em passar a peça inteira apenas com as ações, sem a fala. Este trabalho exige concentração e uma “escuta” integral, dos cinco sentidos, aos colegas, dando assim uma importante qualidade à contracenação. Mais para o final dos ensaios, fazíamos este exercício individualmente e depois com todos juntos. Algumas observações em nossos registros são bastante significativas:

- *A fala para a Sra. Moore é um reflexo de seu movimento, para a Sra. Wire é como uma cuspidada.*
- *Qualidades de movimento diferentes: Sra. Moore, leve sem som. Sra. Wire tem o movimento marcado, pesado.*
- *O escritor tem o movimento mais leve, com um ritmo quase como “em frases”.*

Como traduzir tudo isso em voz, som e silêncio? Nos determinamos, então, a levar em conta essas observações, no período da radiofonização.

Nos ensaios seguintes trabalhamos o ritmo da ação, a afinação dos personagens e fomos aparando as arestas que ainda existiam.

Quando consideramos que a peça estava “pronta para a estréia”, levamos para o estúdio da Rádio da Universidade e gravamos exatamente como fora ensaiado. Isso quer dizer que transformamos o estúdio num palco de teatro. Era nossa intenção gravar fielmente, ou da forma mais fiel possível, a peça concebida teatralmente. Levamos para o estúdio inclusive

cenário, acessórios e figurinos, o que causou espanto generalizado na equipe da rádio.

A gravação foi bem realizada, a não ser pelo fato de que é impossível repetir as condições do trabalho. Mesmo uma apresentação de teatro nunca é igual a outra e portanto, aqui também não foi. Ainda mais considerando que um estúdio, por melhor que seja não é um palco. Os atores não se desligaram da preocupação de estarem gravando num estúdio e assim, seu desempenho teve essa variável.

Alguns aspectos técnicos, como não bater nos microfones ou manter as marcas trabalhadas num espaço tão diferente, dificultaram a performance. De qualquer forma, o trabalho foi extremamente concentrado e o tempo e ritmo mantidos.

Feito isso, fizemos uma primeira audição tendo como parâmetro toda a análise que havíamos feito da peça: sua ação dramática, seus personagens, conflitos e relações, sua atmosfera.

A primeira reação foi de estranhamento, de não se reconhecer. Além disso, a qualidade da gravação num estúdio de ótimas condições como o da Rádio da UFRGS é completamente diferente da que tínhamos em nosso aparelho de gravação. Nesta era possível perceber cada respiração, cada intenção, cada som, intencional ou não.

Desejávamos encontrar na gravação os fundamentos da construção realizada, mas não só não achamos a peça que havíamos montado como percebemos que o trabalho dos atores nos parecia completamente diferente. Mesmo que intuitivamente soubéssemos que haveria muita diferença, ainda assim ficamos surpresos com a ausência de tantas referências.

Repetimos várias vezes a audição daquela gravação e passamos, então, a dissecá-la em busca das diferenças. Com a necessidade de traduzir radiofonicamente o que havíamos construído, listamos todas as

nossas observações procurando ser muito claros em relação ao que se pretendia. Como exemplo, apresento a seguir, algumas das observações registradas em nosso material:

- (...) *confusão pelo volume, pela proximidade do microfone.*
- *Na peça radiofônica o que sabemos do personagem é o que se diz dele, é o que ele diz de si. É necessário dobrar a atenção sobre o texto.*
- *A lentidão de uma atriz contrasta com a "corrida" da outra causando uma tensão excessiva.*
- (...) *muitas vezes o microfone se torna um personagem.*

Em outros momentos de nossos registros levantamos questões para o exercício da radiofonização direta:

- *Como ambientar a ação em relação ao microfone?*
- *Como alguém se "altera" no rádio, sem que fique um tom gritado?*
- *Como recriar os climas da cena já conquistados nos ensaios?*

Um ponto importante levantado pela nossa equipe foi a ausência de sons que preenchessem o que no palco era ação física. Na gravação esses momentos eram de silêncio, um silêncio não intencional que se traduzia como um vazio de informações. Essa diferenciação é fundamental, quando o silêncio não é um acaso, mas uma escolha, uma pausa, “a respiração (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (ORLANDI, 2002, p.13).

Em outros momentos, os ruídos decorrentes das ações dos atores não eram suficientemente assumidos para configurarem-se como agentes das intenções do texto. Soavam como sobras, como ruídos aleatórios.

Rudolf Arnheim (1980, p. 87), refere-se aos problemas da transmissão de acontecimentos ao vivo, como o caso de um espetáculo teatral, e diz que na verdade “o rendimento acústico resulta sempre muito pobre: não apenas se ouve pouco, senão que este pouco é ambíguo, sem expressão, caótico (...)”.⁴³

Após um longo e profícuo estudo da gravação, sentimos necessidade de um afastamento para estudar a teoria. “Pretendi que a leitura do material escolhido provocasse a sensação de que aquele conteúdo de alguma forma já estava reconhecido” (SPRITZER, 2003, p.73). Nesse momento, mergulhamos em alguns estudos sobre a peça radiofônica, em especial o livro organizado por Sperber (1980), *Uma introdução à peça radiofônica*.

Nas leituras encontramos nossas questões explicitadas e novas perguntas a nos mover para frente.

Nas palavras de Fernando Peixoto (1980, p.8), “estamos diante do som trabalhado enquanto material básico para a construção de obras definitivas que instauram uma linguagem avassaladora (...) no qual palavra e som, ruídos e silêncios, ou mesmo música, propõem a partir de efeitos técnicos e/ou humanos, uma realidade criativa surpreendente e até mesmo, transformadora”.

Encerrado esse período de estudo teórico, voltamos a peça. Trabalhamos ainda por algum tempo na audição da gravação feita em estúdio, agora com um olhar mais apurado e com novos registros.

Entendemos que deveríamos deixar para trás a construção teatral da peça e dedicarmo-nos à radiofonização direta do trabalho. Ou seja, era o momento de partir para o foco da investigação. Tendo como base nossas observações sobre a gravação, partimos para um novo estudo e análise da peça escolhida. Era claro para nós que precisávamos encontrar a tradução

⁴³ Tradução nossa.

para o rádio do que havíamos feito. Expressões como “menos teatral” ou “mais natural”, passaram a aparecer nos exercícios. Consideramos que, para o rádio, era necessário suavizar as intenções sem perder sua verdade.

Os personagens, a ação e a atmosfera não haviam se modificado. Era necessário encontrar a sua versão radiofônica.

Percebi com clareza neste momento, que o trabalho sobre o texto não precisa ser diferente. O que muda é a forma como se traduz em cada linguagem. O personagem não muda porque é radiofônico, o que se transforma é a maneira pela qual suas características tornam-se visíveis. Ou audíveis. Até porque no rádio só existe o personagem que age, ou seja, fala ou produz algum tipo de som. Eduardo Meditsch (2001, p.157) lembra que: “a existência do som depende de um movimento e sua simples presença indica que algo se move ou modifica”. E cita ainda Arnheim, (1980, p. 95): “a ação é algo que pertence à essência do som, o que faz com que o ouvido seja capaz de determinar mais facilmente uma ocorrência do que uma situação”. Cabe lembrar aqui que a ação é a essência também do acontecimento teatral.

Ambos os meios portanto, têm a ação como mote de sua realização. Resta encontrar a especificidade de cada um. Podemos começar a definir a ação sonora como aquela que resulta em acontecimento sonoro. Realizada pelo ator com sua fala, ou pela sonoplastia, ela deve acontecer e repercutir no tempo. Com isso quero dizer que nem toda a ação executada resulta necessariamente em som, ou no som desejado. Muitas vezes a ação executada como é realmente, não aparece sonoramente como tal. Por exemplo, muitas vezes os antigos sonoplastas precisavam criar efeitos totalmente estranhos para criar sons realistas. Meditsch (2001, p. 179), afirma que “sempre que necessário a arte cria sons mais realistas que os reais. As célebres cascas de côco utilizadas para imitar o som do andar dos cavalos são um exemplo do som mais realista do que o real, já que

difícilmente as gravações da situação natural, na época, conseguiam a mesma eficiência simbólica”.

Isto ficou bastante evidente na gravação da encenação, em que as ações da cena teatral não resultaram em ações sonoras.

Nesse recomeço insistimos na necessidade de valorizar a palavra, as pausas, o silêncio e a intensidade das entradas das falas. Preencher a cena radiofônica com a ação sonora. Ao mesmo tempo, encontrar o ritmo da fala e dos silêncios de cada personagem. Essa cadência, esse ritmo revela o estado em que se encontra o personagem neste ou naquele momento. E determina o andamento da ação. É o que refere Eni Orlandi (2002, p.72), “com efeito, a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras”.

Apoiados em nossas observações, partimos então, para a busca de um ritmo mais ágil, uma vez que o que tínhamos na cena teatral havia se mostrado “arrastado”⁴⁴ para uma audição. Trabalhávamos na tentativa de encontrar um "raciocínio" radiofônico. Ou seja, criar para ser ouvido. Pensar na cena radiofônica sem o filtro do teatro.

Passamos a enfatizar a imaginação como elemento fundamental da cena radiofônica. Trabalhamos nas variações das palavras valorizando não apenas seu significado, mas sua musicalidade, sua cor e textura. Investimos nas imagens contidas no texto e nas imagens que as palavras suscitavam nos atores, que para Scheffner (1980, p.122), devem “moldar o seu papel a partir de seu próprio mundo imaginativo interior, até transformá-lo em experiência interna, que se traslade para as vibrações da palavra”.

Com o trabalho ensaiado com esse foco, passamos a fazer experiências com a colocação dos microfones. Tentávamos, com a relação

⁴⁴ Esta expressão, bastante usada no teatro, se refere ao ritmo da ação. Ou seja, é como se houvesse lacunas no andamento do trabalho. Como se o tempo não passasse.

ator/microfone, evidenciar as características das relações entre os personagens.

Seguimos então, para nova gravação no estúdio. Importante salientar que nesta fase da pesquisa, ainda inicial, não contávamos com um sonoplasta para colaborar na criação de uma sonorização mais completa. E também, embora tivéssemos a compreensão da necessidade de mais elementos sonoros para compor com a voz, a palavra, a música e o silêncio, o trabalho ainda era bastante rudimentar.

Porém, como no processo de investigar há sempre ganhos, a falta de mais sonoplastia nos provocou a investir com mais rigor na atuação vocal.

Para essa gravação tivemos duas idéias básicas em relação à técnica: o ponto de referência para o ouvinte deveria ser a protagonista. Ela estaria sempre mais próxima do microfone e os outros personagens deveriam aproximar-se ou afastar-se dela.

O segundo ponto importante deveria ser o tema da peça, a necessidade da fantasia, utilizando uma música que acompanharia, (leitmotiv)⁴⁵, a protagonista. Desse modo, o ouvinte se situaria espacialmente através da protagonista e captaria a atmosfera da cena pela música. A música escolhida foi Songs without words nº 1, Sweet Remembrance, de Mendelsson, numa interpretação da pianista Guiomar Novaes. O som da melodia no piano embala com perfeição a atmosfera desejada.

É preciso salientar que desde o início do processo como um todo, utilizamos um sistema de trabalho que se constituía de gravações e audições dos ensaios e exercícios. Desse modo, fomos construindo um método essencialmente sonoro. Pudemos perceber que sempre houve evolução de uma gravação para a seguinte. Outro fator a ser lembrado é

⁴⁵ Que conduz, que marca, um personagem, uma situação, ou a própria peça. Do alemão: leiten -conduzir e motiv - motivo.

que no decorrer desse trabalho os atores foram se habituando a ouvir a própria voz. É sempre um processo delicado ouvir-se. A primeira reação é, usualmente, de rejeição. Estamos acostumados a ouvir-nos com o nosso sistema pessoal de audição, o que é radicalmente diferente de um sistema de gravação.

A gravação da peça trabalhada para o rádio foi bastante tranqüila e produtiva. Já durante sua realização percebemos que havíamos conquistado muitos progressos em relação à anterior.

Agora usávamos o estúdio como um estúdio, tentando aproveitar ao máximo suas qualidades ao invés de tentar transformá-lo em palco como na gravação anterior. O movimento nesta situação, tinha como foco o jogo com o microfone e com os outros atores, não mais uma marcação de cena.

Interessante salientar aqui, que em estúdios de grande porte em emissoras como BBC de Londres ou WDR de Colônia, muitos radiodramas são produzidos com movimentação muito próxima da cena teatral. As condições técnicas dessas rádios permitem que microfones acompanhem o movimento, que os atores andem em carros ou que guias cinematográficas conduzam microfones das formas mais inusitadas. Como exemplo, na BBC, há estúdios com vários tipos de escadas para demarcar diferentes tipos de som, como escadas de madeira, de concreto, etc.

No encontro seguinte realizamos a audição. Sentimos que havíamos dado um passo importante em relação à radiofonização. Após as observações sobre essa fase, iniciamos um paralelo entre as duas fases do trabalho: a cena teatral e a radiofonização.

Necessário ratificar que a encenação gravada não é mais a cena teatral e ainda não é radiodrama. Portanto o paralelo, aqui, tem o efeito de demarcar diferenças entre os meios, mas mais do que isso, anunciar possibilidades criativas e expressivas do rádio.

Encontramos na segunda versão um avanço no sentido de alcançar a linguagem radiofônica. A diferença mais significativa encontrava-se no ritmo. Com pausas menores e mais coerentes com o tempo do rádio, conquistou-se um tom mais coloquial tornando a obra mais próxima do ouvinte. A presença da trilha musical no início e no final da peça mostrou-se muito eficaz para a criação da atmosfera da obra e para reforçar o tema de fantasia vivido pela protagonista.

A diferença entre os personagens ficou mais evidente nessa versão, soou mais verdadeira, mais crível para os ouvintes. A agilidade do diálogo tirou a monotonia presente na primeira versão e manteve o interesse do ouvinte pelo desenlace da história. Para Barea (1988, p.44), “toda a palavra, como todo o ruído deve contribuir para manter a ilusão graças ao ouvido. Isto supõe a brevidade das frases, a condensação dos argumentos, a precipitação dos diálogos como a previsão de silêncios”.⁴⁶

Evidenciou-se aqui um elemento essencial da construção radiofônica que é o cenário sonoro ou ambientação sonora. Insubstituível, esse elemento funciona como a base para a imaginação do ouvinte. Ele localiza espacialmente a ação e coloca o ouvinte dentro do mundo da ficção radiofônica. Sendo realista ou mais abstrato, ou utilizando ruídos do cotidiano ou trilhas musicais, o cenário sonoro traz o ouvinte como parceiro da ação e da imaginação. Os ambientes devem tornar-se “visíveis” através da sonorização. A ambientação sonora tira o caráter estático da “montagem de teatro gravada” e oferece indicações de espaço diferentes daquelas referidas pela fala dos personagens.

Para Schafer (1991), o mundo está coberto de sons e as paisagens sonoras são muito diversas. Esse mundo é tratado por ele como uma grande composição constituída por qualquer coisa que soe. No caso do radiodrama, ou da audioarte em geral, também precisamos construir um mundo acústico. Assim, para engendrar a ação radiofônica,

⁴⁶ Tradução nossa

profundamente calcada na palavra e na voz que a pronuncia, necessitamos compor as paisagens sonoras desta situação.

Assim, a palavra e o seu dizer, em paisagens sonoras das mais variadas matizes, adquire dimensões de infinitas possibilidades. Klippert afirma que “a palavra projeta o mundo da peça radiofônica. Para que este mundo se torne existente, para isto é necessária a voz que o represente”.

A partir de nossas observações, percebemos ainda outros elementos fundamentais para estabelecer um sistema de trabalho para radioatores.

A relação com o público diz respeito ao fato de o ouvinte receber o trabalho do ator através de um sentido principal que é a audição. Ao contrário, o espectador no teatro tem a oportunidade de perceber o ator com seus cinco sentidos. Da mesma forma, no caso da gravação, o produto final do trabalho não se modifica no contato com o público, ao passo que na presença do espectador de teatro o produto se transforma a cada momento. Nesse caso podemos salientar que quando se atua ao vivo, essa possibilidade existe. No caso da transmissão radiofônica, é um pouco diferente, pois a não ser que o ouvinte entre no programa via telefone ou internet, quem estiver apresentando não terá contato com o público.

A ação na cena radiofônica se dá através do som e substitui o movimento físico da ação teatral. Assim, os ritmos são bem diferentes. A cena teatral tem uma liberdade maior de ritmo, pois dispõe da ação concreta, enquanto que no rádio é preciso manter a escuta alerta e, portanto um ritmo mais intenso.

No palco do teatro a voz do ator, a princípio⁴⁷, não passa por nenhum meio intermediário de emissão e no rádio o microfone é o instrumento de transmissão.

⁴⁷ Muitos espetáculos atualmente utilizam o recurso dos microfones em especial em teatros de grandes dimensões.

Quanto à contracenação, fizemos experimentações bastante ricas que nos mostraram o papel essencial da escuta. Se no teatro ela é fundamental para a relação com o parceiro de cena, é no olhar que reside a força da contracenação. Os exercícios radiofônicos porém, nos levaram a repensar também o papel da escuta na contracenação teatral. Na experiência radiofônica, escutar o outro, colocar o foco nesse sentido mostrou-nos muitas descobertas, inclusive na utilização dos fones de ouvido, aspecto que desenvolveremos mais adiante.

Em termos de engajamento corporal, o envolvimento emocional do ator na atuação radiofônica concentra-se na expressão vocal que deverá assumir o estatuto que tem o corpo na experiência teatral. A mobilidade do corpo no teatro é livre e só depende da marcação determinada pelo desenho da ação em cena. No rádio, o corpo depende diretamente das condições do ou dos microfones para sua mobilidade. A pesquisa tem comprovado porém, que seu engajamento na ação sonora é decisivo para uma melhor interpretação, devendo estar alerta, presente e ativo.

Desde o princípio, ainda na fase da concepção do projeto, o engajamento corporal do ator na composição dos personagens radiofônicos fazia parte de nossas questões. Assim, nessa primeira etapa experimentamos modificações no trabalho de acordo com as variações na disponibilidade corporal dos atores. Exercitamos o texto variando os espaços, as posições do corpo e também a relação entre os atores no momento da gravação. Procuramos perceber de que forma esses exercícios repercutiam na voz. Já começava a vislumbrar que o corpo, mesmo sem necessariamente agir fisicamente, dispõe-se num outro estado para o exercício radiofônico.

A voz é o elemento corporal que atua na experiência radiofônica. Todo o resto do corpo se engaja com ela nesta tarefa. É quase impossível obter uma representação vocal de qualidade, de presença, sem que o corpo como um todo esteja engajado na atuação.

Mesmo quando atua sentado ou imóvel, o ator está inteiro na atuação radiofônica. Fortuna (2000, p. 54), lembra Suzuki para dizer “há movimento quando o ator está imóvel, pois a imobilidade é uma energia brecada”.⁴⁸

Desse modo, é como se o corpo do ator estivesse em estado de alerta. Um estado de representação que se revela pela voz no tempo e que ocupa o espaço da imaginação.

Decidimos que, na medida do possível, procuraríamos criar nas fases seguintes uma melhor estrutura para a criação de uma sonoplastia mais complexa para as peças.

Portanto, este primeiro momento da investigação abriu-nos um novo e instigante caminho que nos levava a seguir adiante colocando nosso foco na radiofonização.

Durante o trabalho com **A dama de bergamota**, a questão da composição de personagem surgiu várias vezes. Na comparação dos dois momentos, encenação e radiofonização, muitas perguntas apareceram em relação aos aspectos constitutivos do personagem, tais como: como mostrar a idade na voz, como tornar claras as intenções, o que substitui um olhar, como manter o personagem vivo na pausa e tantas outras. Sentimos então, necessidade de ir em busca de uma composição de personagem essencialmente sonora.

O personagem, elementos para uma composição sonora

É importante demarcar aqui, que o foco em um elemento da atuação não elimina a presença de todos os outros. É impossível trabalhar o personagem sem estar também envolvido com a contracenação, por exemplo. Ao eleger o foco, nas várias fases da pesquisa, levamos em conta este aspecto.

⁴⁸ SUZUKI Apud FORTUNA, 2000, p. 54

A segunda fase da pesquisa teve, então, como ponto central a radiofonização da peça teatral de Vera Karam, **A florista e o visitante** (CD 1, faixa 3).

Uma peça curta de dois personagens. A ação inicia com a entrada de um estranho freguês numa loja de flores. A balconista, não menos estranha, pretende atendê-lo. A partir daí desenrola-se um diálogo de encontros e desencontros, às vezes poético, outras vezes absurdo, mas sempre extremamente humano. O encontro de um homem e uma mulher comuns num tempo qualquer.

Nesta fase concentramos nosso trabalho na consecução de personagens radiofônicos. Mantivemos e aprofundamos os exercícios com o texto, analisando a situação dramática, a evolução e trajetória dos personagens.

Tínhamos a reveladora rubrica inicial da peça em que Vera diz: *“Numa floricultura. Uma jovem atende o balcão. Entra um senhor de meia idade, um pouco estranho, ingênuo, 'tipo Monsieur Hulot'. Tem que ser uma coisa bem 'singela', em que duas pessoas um pouco fora da realidade, deslocadas, se encontram. Vivem em outro mundo, de pureza, ingenuidade e um certo medo da vida, que os tornam até meio anacrônicos”*.

Junto com isso, já na primeira leitura havíamos percebido a delicadeza da relação dos personagens, o que era um elemento a mais a compor suas vozes.

Demos continuidade e aprofundamos a sistematização de uma forma de trabalhar voltada para a radiofonização e que portanto, valorizasse a questão da voz. Sem a fase inicial da encenação, entramos direto no trabalho voltado para o rádio. Como já foi referido, desde o princípio gravação e audição passaram a fazer parte da nossa rotina de trabalho.

O estudo do texto progrediu, mas parecia insuficiente para uma elaboração mais consistente dos personagens, do ponto de vista radiofônico.

Precisávamos de clareza nas intenções para que elas se revelassem nas vozes. Mas, mais do que isso, o personagem precisava ser presente para os atores exatamente como no teatro para então se tornar uma presença sonora.

Descobríamos nas leituras, gravações e audições, no próprio andamento do trabalho, alguns elementos a nos impulsionar. Por exemplo, a diferença de ritmo que os dois atores apresentavam. Ele, pausado, reto, pontual. Ela, um movimento ondulatório, fluido. O contraste se mostrava muito rico e, a partir desta observação, aprofundamos as características de cada um.

Assim, tendo já a divisão da peça em cenas e a definição da ação principal de cada cena, preparamos uma relação que indicasse um adjetivo para cada personagem em cada um desses momentos. Isto tornou mais claro o comportamento de cada um e a relação entre eles, que havíamos notado no ritmo. Na peça eles são nomeados como ELE e ELA:

CENA	ELE	ELA
1	Distante	Solícita
2	Perplexo	"Coitada"
3	Curioso	Ansiosa
4	Cotidiano	Inquisitiva
5	"Atirado"	Receosa
6	Com expectativa	Reservada

7	Professoral	Verborrágica
8	Perdido	Reveladora
9	Insinuante	Informativa
10	Encantado	Crua
11	Desolado	ponderada

A procura pelo adjetivo que caracterizasse melhor cada momento foi um estudo muito intenso do movimento dos personagens. Minha observação desse estudo me fez propor também um exercício que medisse os momentos em que os personagens estão mais próximos e aqueles em que se afastam. Fizemos este exercício também na prática utilizando os microfones, o que não resultou em nada muito importante do ponto de vista dos personagens ou da peça. Provavelmente porque as condições técnicas para sua execução não eram boas.

Muitos dos conflitos que havíamos delineado no estudo do texto ficaram mais nítidos nas relações estabelecidas no quadro. Ao procurar a passagem de um momento ao outro fomos elaborando a trajetória de cada um a partir do efeito que isto causava na voz, na gravação.

Quando se perguntavam o que faz com que **Ela** ou **Ele** passe de uma adjetivação à seguinte, os atores montavam uma linha de atuação baseada no comportamento que aparece de cada um.

Como atores de teatro costumamos imaginar as expressões e gestos e ações que estamos realizando. Trabalhamos com a imagem que fazemos do que queremos criar. Dificilmente, a não ser quando filmados temos a real dimensão do que estamos realizando. Quanto mais domínio da técnica e da linguagem, mais próximos estamos daquilo que desejamos.

Os meios que não têm uma relação direta com o público, que tem um intermediário como a câmera ou o microfone, oferecem ao ator a possibilidade de conferir se o que imagina estar expressando se concretiza na tela ou no som. Por isso é tão difícil para o ator de teatro ver-se e ouvir-se “fora de si”.

Ao mesmo tempo, o ofício ainda é o mesmo da representação. Trata-se então, de conhecer e apropriar as diferentes técnicas dos diferentes veículos para torná-las internalizadas e lidar com a linguagem de forma orgânica e expressiva.

O rádio apresenta uma dificuldade ainda diferente. Para além da obviedade de que não é visto, concretamente o ator precisa encontrar em seus recursos a forma de transformar sua voz no seu corpo inteiro. Imaginar-se todo na voz. Gesto, ação e intenção colocados no dizer e calar. Não se trata de excluir o corpo, mas de percebê-lo na voz. Isto representa um novo raciocínio expressivo a ser apropriado.

Naqueles momentos não tínhamos a dimensão exata desta questão, mas sabíamos que estávamos construindo um processo original. Na pesquisa realizada com o livro, **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre** (2002), parte dos depoimentos de radioatrizes e radioatores davam conta que não existia uma reflexão sobre o exercício da atuação radiofônica. O trabalho era realizado na base da experimentação, do erro, das falhas homéricas feitas “ao vivo”.

Mesmo em experiências mais intelectualizadas como as da Inglaterra e Alemanha não há significativo registro de reflexão sobre o ofício do radioator.

Deste modo, pensar sobre o personagem ainda era compará-lo com o que faríamos no teatro. Ainda que quiséssemos deixar para trás esta referência, ela estava muito arraigada. E precisávamos ainda convencer-nos organicamente que o trabalho para o rádio não é uma perda para o

ator, mas, ao contrário, uma ampliação de seus recursos. Levando-se em conta a afirmação de Arnheim (1980, p.88) de que “o rádio não deve ser considerado como um simples aparato transmissor, senão como um meio para criar segundo suas próprias leis um mundo acústico da realidade”⁴⁹, que grande papel terá o ator na constituição desse mundo acústico, ampliando as possibilidades expressivas de sua voz.

De volta ao quadro dos adjetivos, tem-se em mãos um panorama do comportamento de **Ele** e **Ela** no decorrer da peça. Tínhamos também observado que a peça apresenta muitas falas terminadas em reticências o que, ao lado da rubrica inicial, ensejava personagens realmente diferenciados, alheios à realidade.

Passamos a fazer cena a cena tentando marcar os adjetivos e o contraste entre eles. Na gravação tínhamos as evidências do sucesso deste caminho. A variação de cada personagem emprestava um ritmo bastante ágil e assentava suas bases. Ao mesmo tempo, o foco no quadro trazia consigo conseqüências importantes tais como uma contracenação mais atenta, um jogo mais apurado de falas e pausas e mais segurança para os atores.

Todo este trabalho fazia com que, progressivamente, os atores se reconhecessem em suas vozes e passassem a oferecê-las aos seus personagens.

À medida que os ensaios avançavam, as nuances dos personagens foram aparecendo trazendo momentos de humor, de ternura, de solidão, dando vida ao texto escrito. Da mesma forma que no ensaio para teatro há o momento em que o texto começa a aparecer no palco, aqui ele se transformava em sonoridade. O universo radiofônico tomava corpo e fazia com que o ouvir também passasse a ser uma ação corporal bem concreta.

⁴⁹ Tradução nossa.

A melhor forma de avaliar o quanto os personagens se corporificaram na voz e no silêncio dos atores é que num segundo momento, algum tempo depois de termos gravado a peça de forma bem rudimentar, com pouquíssima sonoplastia, tive a oportunidade de apresentá-la a um sonoplasta em um estúdio profissional. Ele utilizou o material gravado e acrescentou uma nova edição, agora com requintada sonoplastia. O resultado é primoroso. A ambientação e os efeitos fizeram com que os personagens se sobressaíssem e adquirissem os contornos que desejávamos. E a situação ganhasse um colorido ainda mais forte.

Apenas porque os personagens já existiam acusticamente, foi possível ao sonoplasta criar o material que realizou.

Os atores passaram a entender no decorrer dos exercícios, como transpor para a voz as peripécias físicas e psicológicas. Há um momento em que todo o foco é direcionado para o microfone, para ouvir o outro, para se ouvir, assim o corpo fica liberado para acompanhar a voz. Seja no movimento ou parado. Exteriormente parado, pois há um estado de presença. Um sentido de alerta para solucionar tensões, aperfeiçoar atitudes vocais e secundar a fala no que for preciso.

Para tal estado de presença, é fundamental um corpo disponível. Como aponta Sonia Machado de Azevedo (2002, p.192), “o corpo disponível é aquele que permite; que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos, não só da personagem, mas da relação com o grupo de criação”.

Não tínhamos uma receita para esta composição, mas comprovamos mais uma vez que a teoria se constrói na prática, na apropriação do fazer e refletir. “A educação do ator se dá, antes de tudo, pela prática. O fazer, o repetir, a ação sobre o tempo e o espaço é a matéria prima do artista-ator. Na prática de sua ação o ator se apropria da teoria, recria a teoria e produz teoria” (SPRITZER, 2003, p.73).

No exercício do radiodrama, incluímos gravar e ouvir como prática para o ator. Ou ainda, estabelecemos as bases de uma prática para o radioator.

Compor um personagem é uma das tarefas mais instigantes da arte do teatro. Implica auto-conhecimento, observação do mundo, reconhecimento do outro e domínio da linguagem para ultrapassar o que poderia ser apenas uma ação mimética.

Compor um personagem é suplantar a fase da imitação para chegar ao patamar de dar um testemunho único daquela vida. Utilizar recursos pessoais e artísticos para criar em si um outro acervo de recordações, pensamentos, sentimentos, opiniões, mágoas, alegrias e ações.

Compor um personagem radiofônico é transportar para a voz e para a escuta o mundo visível do personagem. É ver-se, ouvindo-se.

Quando criamos um quadro de adjetivos para o momento sensível de cada personagem estávamos, por outro caminho, abrindo a porta ao que Stanislavski chamou de subtexto. Ou seja, oportunizando aos atores uma forma de apropriarem-se daquela vida desenhada pelo autor. Para o mestre russo (1989 C, p. 142), “no momento da representação, o texto é fornecido pelo autor, e o subtexto, pelo ator (...)”. Ou ainda, “a peça escrita não é uma obra de arte acabada, enquanto não for levada à cena pelos atores e tomar vida através de emoções humanas puras e autênticas, (...)”.

Na experiência radiofônica, texto e subtexto coexistem sem o recurso do corpo visível. Portanto, muitas vezes dizer uma fala requer um exercício profundo de colocar neste dizer, a afirmação e a contradição simultaneamente. Ao mesmo tempo, como refere Klippert (1980, p. 95) “novas combinações de discurso exterior e interior, e as combinações correlatas entre dimensões da realidade e de pensamento, tornam-se possíveis (...)”.

Para tanto, foi e é preciso fazer e ouvir. Introjetar um pensamento acústico que permita realizar as ações necessárias tendo como parâmetro a sonoridade e não o acontecimento teatral.

Rudolf Arnheim (1980, p.86), lembra que “a obra radiofônica, apesar de seu caráter abstrato e oculto, é capaz de criar um mundo próprio com o material sensível de que dispõe (...)”⁵⁰.

O subtexto oferece a linha do personagem e as falas, desenhos das imagens criadas pelo ator. Para Stanislavski (1989 C, p.143), “as palavras são parte da corporificação externa da essência interior de um papel”. No caso do radioator, as palavras, através da voz, constituem a corporificação.

Neste sentido, a linha de adjetivações que criamos para os personagens funcionou como uma linha de subtexto. Menos profunda e mais voltada para o efeito imediato da audição, mas ainda assim um ensaio da apropriação pelo ator das palavras oferecidas aos personagens pelo autor.

Na experiência radiofônica a criação do subtexto é mais valorizada na emissão das falas, pois é no recurso da vida interior do personagem que encontramos a possibilidade de sua corporeidade. E também o ouvinte se envolverá na verdade do radiodrama a partir de sua vida interior.

De volta a Stanislavski (1989 B, p. 137), “o subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com ‘se mágicos’, com circunstâncias dadas, com toda a sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça”⁵¹.

⁵⁰ Tradução nossa.

⁵¹ Grifo meu

Portanto, podemos nos apropriar da idéia de subtexto utilizando-a como base da composição do personagem radiofônico, em que a fala é sua motivação e ao mesmo tempo a manifestação de sua existência.

Um papel se constitui de uma linha direta de ação que construímos para ele, diz Stanislavski (1989 B, p.138). E vai além, apontando que o subtexto está para a linguagem como a linha direta está para a ação.

Nosso quadro de adjetivos gerou, conforme já mencionado, uma linha de adjetivações que embasaram a criação de sentido para as falas do personagem criando assim um “subtexto radiofônico”.

Segundo afirma Renata Pallottini (1989, p.64), a primeira apreensão do espectador sobre o personagem é visual, na sua entrada em cena. Mas, ainda afirma a autora, figuradamente ele entrou antes através do texto. Que relação pode-se estabelecer com o personagem radiofônico?

A primeira percepção que temos do personagem é a voz de seu intérprete. Portanto, podemos dizer que imediatamente, na emissão da fala as duas coisas acontecem: as palavras do autor, e a voz e o sentido que lhes atribui o ator.

Eduardo Meditsch (2001, p. 178), ao discutir o caráter da experiência da audição, cita Perelman⁵², para lembrar que a palavra falada traz ao mesmo tempo seu significado e sua origem, ou seja, a voz que a pronuncia.

Avaliando o trabalho desenvolvido nesta fase, em relação aos personagens e sua composição para o rádio, percebemos que um elemento nos inquietava: a contracenação. Que especificidades apresenta a contracenação no exercício radiofônico?

Para colocar nosso foco então, nesse ponto resolvemos buscar um tipo de texto que valorizasse o ritmo, que havia sido bastante ressaltado no

⁵² PERELMAN Apud MEDITSCH (2001, p. 178).

exercício com **A florista e o visitante**, inclusive tendo sido nossa primeira impressão da leitura dos dois intérpretes. A comédia então, nos suscitava interesse pelo “timing”, ritmo e pelo humor em si mesmo, convidativo ao jogo. Assim, e ainda procurando trabalhar com textos brasileiros, encontramos o humor presente na obra **Casinha pequenina** (CD 1, faixa 4), de Ivo Bender.

Contraceção, um diálogo de ritmos

Conhecia bastante bem esta peça curta de Bender, pois já havia feito exercícios com ela em diferentes situações de sala de aula no curso de interpretação. Sempre me interessei pelas possibilidades de contraceção que ela oferece. Um diálogo ágil, frases curtas, certo *nonsense* e relações cotidianas numa situação insólita, presentes na peça constituem um material rico para trabalhar.

A peça descreve uma noite comum na vida de uma família. Marido e esposa, após o jantar, aguardam a hora da novela. Ele de pijama e ela de peignoir, fazem seus afazeres domésticos. Aparentemente desligados e pacíficos, o casal transforma-se pouco a pouco com a proximidade do horário da novela. Há televisores em todas as peças da casa, mas muitos não funcionam mais. Além disso, sua filha Beatriz revela que vendeu a televisão do banheiro, a única que ainda funcionava.

Iniciamos esta fase com leituras e com o trabalho sobre o texto, sempre buscando ampliá-lo com as reflexões feitas na fase anterior. A esta altura já tínhamos a clareza de que cada peça é única e que é impossível repetir um processo. Tínhamos um sistema básico e era fundamental ter a disponibilidade de abandoná-lo, às vezes, em função de algo novo que brotava do próprio exercício. Esta abertura proporciona uma atitude que amplia a reflexão e valoriza a intuição. Em minhas pesquisas, ou como professora e certamente como atriz, pude comprovar várias vezes que a

intuição, ao contrário do que diz o *sensu comum*, é passível de exercício e de evolução.

Nesse exercício, investimos nas diferenças de ritmo da ação dos personagens principais que formam o casal. Nossa percepção da oposição desses ritmos resultava bastante criativa para a contracenação dos atores, além de valorizar o aspecto cômico da peça. Volto a lembrar que mesmo trabalhando sobre um determinado foco do trabalho, os outros aspectos jamais ficaram esquecidos, uma vez que em termos de interpretação, é difícil separar os vários enfoques.

O trabalho foi realizado com a mesma equipe do exercício anterior, agora todos trabalhando como atores. Assim, tínhamos como ganho a cumplicidade e confiança já existente entre eles, elementos fundamentais na contracenação.

Havia então, recursos para iniciar o processo sem susto: nosso trabalho de mesa, o estudo do texto e a apropriação pelos atores das falas-ações dos personagens.

Contamos nesta fase com o humor da peça, o que nos deixava sem defesas para a entrega ao trabalho. Em outras palavras, a peça era um convite ao jogo e à experimentação, e as risadas foram muito produtivas, também.

O tempo da comédia é bastante marcado pela precisão sem o que muitas de suas piadas, de seus jogos de palavras, de sua graça, se esvaem. Na situação radiofônica então, esta precisão fica concentrada nas falas, manifestação da presença do intérprete. As entradas, as pausas, enfim o andamento das palavras dá a “tonicidade” dos personagens. Propositalmente, me aproprio de um termo absolutamente corporal. Podemos considerar que o estado de representação exige do ator um corpo alerta para agir. Desse modo, esse mesmo corpo precisa estar em

prontidão para falar. A voz se manifesta como expressão deste corpo alerta, uma voz “em suspensão”⁵³.

As primeiras leituras, conforme já mencionei, demonstraram que poderíamos marcar os personagens por sua composição e pela diferença de ritmo. Ritmo esse oferecido pelo autor e que percebíamos através do entendimento das falas. A mulher executa ações cotidianas enquanto procura elencar as questões do dia a dia doméstico. Em alguns momentos faz isso como queixa, em outros em busca de solução. O marido lê o jornal e comenta os fatos da política, da coluna policial, enfim para tudo ele tem olhos extremamente críticos.

O ritmo dela é o da ação concreta, no caso fazer as unhas dos pés passo a passo, com objetivo bem definido. O dele tem o andamento do folhear o jornal.

Em busca de mais elementos para criar a situação, utilizamos um exercício bastante eficaz que consiste em exagerar as intenções e ações. Ainda não o havíamos experimentado na investigação e pensei que esta fase seria um bom momento, uma vez que tínhamos o elemento do humor.

Pedi que os atores aumentassem a gradação do que vínhamos trabalhando. Nas gravações pudemos notar que em certas passagens o que parecia exagerado para eles, soava como o ponto exato do ritmo do personagem.

Aqui cabe uma reflexão importante que corrobora com um aspecto já mencionado. Nem tudo o que funciona muito bem num exercício, será necessariamente produtivo em outro. E mais do que isso, não existem verdades absolutas quando se trata de processos de criação e produto artístico. Já havia dado como certo que o exagero era muito nefasto para a atuação radiofônica. Usualmente fica forte demais, invasivo e até

⁵³ Estágio de tônus muscular, entre o relaxamento e a tensão, que prepara para a ação. Por exemplo, o corpo dos bailarinos.

agressivo. Mas não é o caso do exercício. O trabalho faz aflorar no ator aspectos do personagem, ou do ritmo, ou do elemento no qual se está investindo, que até então pareciam um pouco esmaecidos.

Inclusive, em determinadas situações, é desejável o grito, a caricatura ou o exagero na voz. Levamos esta idéia para a continuidade da investigação e experimentamos em várias ocasiões.

Desta forma, a proposta surtiu seu efeito fazendo com que os personagens aparecessem oferecendo-nos material para trabalhar. Ao mesmo tempo, o ritmo dos dois acentuou o contraste que desejávamos dando a peça um andamento muito interessante.

Nesta peça teríamos um dado novo bastante importante. Eu havia ganho o Auxílio FAPERGS⁵⁴ que incluía, entre outras coisas, a possibilidade de locar estúdio profissional de gravação. Assim, podíamos prever uma sonoplastia mais elaborada e a presença de um operador de som/sonoplasta. Isto representava um ganho muito grande para o trabalho, uma vez que nos colocava mais próximos da linguagem radiofônica e trazia para a investigação o cenário sonoro, ou ambientação sonora, e os efeitos que marcam o andamento dos acontecimentos.

Ao pensar em ritmo e personagem, poderíamos agora pensar no contexto sonoro da sua existência.

Chegava-se, assim ao quarteto fundamental do discurso radiofônico de Ricardo Haye (2001, p. 47): palavra, sons, silêncio e música. Embora para o autor a voz esteja implícita na palavra, eu diria quinteto fundamental, uma vez que no caso da peça radiofônica a voz é imprescindível e às vezes manifesta-se como som sem a palavra. “Quantas expressões vocais não articuladas existem? Quantas interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos, rugidos”, pergunta Schafer (1991, p.234).

⁵⁴ Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul.

Mesmo em produções contemporâneas, onde as palavras são o sujeito e inexistem personagens, ainda assim a voz é a base. Voz, palavra e silêncio vinham sendo a sustentação do nosso trabalho. Já havíamos esboçado o uso da música de forma tímida, em **A dama de bergamota**. Em **A florista e o visitante**, a sonoplastia entrou após a finalização do trabalho. Agora, poderíamos fazer com que os elementos interagissem. Em especial, a utilização de sons nos abria um caminho exuberante.

Ricardo Haye (2001, p.49) completa: “o som radiofônico nos oferece a iconicidade acústica do mundo, desperta a evocação e ainda o reconhecimento da realidade”⁵⁵.

Nossa imaginação passou a contar com esta possibilidade. Por exemplo, na cena inicial em que o marido lê o jornal e a mulher está fazendo as unhas dos pés. Passamos a experimentar na gravação, o som do folhear o jornal e o som da lixa de unha.

Tínhamos dois novos elementos: na gravação a possibilidade da ação concreta que resultava em ação sonora e funcionava como propulsora da relação dos personagens. E na audição, o ouvir-se em meio ao som que compõe a situação. Ouvíamos os personagens em seu cenário. Essa experiência retornava ao trabalho na medida em que os atores se alimentavam da audição imaginando seus personagens naquele ambiente.

A combinação da voz e do ambiente sonoro trazia uma nova qualidade ao exercício. Para Klippert (1980, p.92), “apenas no momento em que, no espaço potencial criado pela técnica, o qual pode ser acentuado por ruídos e sons, a voz faz sua aparição, apenas então o espaço potencial se transforma em espaço de peça radiofônica”.

Ao mesmo tempo, voltávamos à ação física sem a referência do teatro. Ou seja, aqui os atores agiam tendo presente que a ação tinha

⁵⁵ Tradução nossa.

como foco a produção do som necessário à criação da cena radiofônica. Agíamos para criar ações sonoras.

Como nosso foco era a contracenação, passamos a buscar também a melhor forma de colocar os atores na gravação. Percebemos que nos momentos em que o casal gravava sentado, lado a lado, ocorria um significativo avanço na parceria. Em outro momento da peça, aparece a filha do casal. Ela vem do seu quarto falando e chega à sala onde estão seus pais. Como já avançávamos na composição sonora, pudemos experimentar o afastamento e aproximação do microfone, o volume de voz necessário, a necessidade de intensificar a intenção quando do afastamento, enfim, jogávamos com os elementos agora imersos no universo da radiofonização.

Experimentávamos o espaço e o microfone do ponto de vista da criação artística, pois sabia que teria a colaboração de um sonoplasta/operador de som e portanto, não precisava me deter em questões da tecnologia de microfones ou estúdio. Ao chegar ao estúdio, poderia pedir o que desejava para a gravação. Da mesma forma, os atores estariam ensaiados para usufruir ao máximo o ambiente.

Como atriz, sempre tive uma relação de fascínio pelo estúdio de gravação. A “solidão compartilhada” tem um tom de dramaticidade e sedução que me apaixona. Há uma atmosfera de intimidade que contradiz a situação. Ou seja, uma pessoa à frente do microfone falando a milhares que podem estar também sozinhos. E esta relação é próxima, direta. Stanislavski (1979, p. 277) fala na “solidão em público”, sentimento que vive o ator ao estar em cena, só, mas perante muitos espectadores que reverberam sua energia e o fazem mais presente. No estúdio de rádio, essa platéia é imaginada, presumida e, ainda assim, provoca no ator o desejo de seduzir, encantar.

Queria compartilhar com os atores bolsistas este fascínio. Embora, saiba que não se repassa sensações ou experiências, desejava prepará-los para experienciar o estúdio de uma forma prazerosa.

Na realização de minha dissertação de Mestrado, quando assumi com convicção minha condição de atriz-professora, percebi que em tudo o que realizo há um momento em que acabo por imaginar como compartilhar minha experiência com meus alunos sem tornar isso uma imposição. Tenho notado o quanto essa condição me impulsiona na criação de novos exercícios e na ampliação do conceito de um ator contemporâneo, criador e preñado de recursos. São momentos em que parece que transbordo e necessito dividir minhas descobertas.

Voltando à situação da peça, temos como mote a relação cotidiana do casal, assim, transformar o diálogo dos dois num duelo de ritmos pareceu-nos uma boa escolha que se configurava na audição das gravações.

Este duelo se estendia também, agora, para as ações sonoras. Assim, nas leituras gravadas usávamos outros elementos além da voz e das palavras para acentuar o abismo rítmico entre eles. O jornal e a lixa de unha, já citados, foram bastante utilizados experimentando-se variações de ritmo, velocidade e ainda, fora da leitura apenas para ouvir o efeito. A ação de girar o esmalte entre os dedos, com anéis, provoca um som bastante identificável e foi usado em momentos em que queríamos marcar que a atenção dela estava voltada para sua tarefa e não para o que ele está lendo no jornal.

Com o trabalho bastante ensaiado fomos para o estúdio. Desejávamos aproveitar a atmosfera da gravação para crescer um pouco mais em termos de sonoridades, tanto vocais como dos efeitos. Conforme imaginei, a gravação em um estúdio profissional, com a presença do sonoplasta e operador de som, trouxe um sopro de curiosidade e a

ampliação de recursos. Ouvir a gravação feita em um estúdio de qualidade traz muitos elementos que ainda não havíamos criado.

Por exemplo, o momento da entrada em cena da filha adolescente, em que a mãe se utiliza do expediente de chamá-la para resolver o impasse a seu favor. No estúdio era mais evidente a criação do tempo em que ela sai do seu quarto, aproxima-se da sala e entra na conversa. Com a possibilidade de captar as sutilezas de qualquer ruído, gravamos com a atriz vindo de fora, abrindo a porta e entrando no estúdio. A qualidade da voz tornou-se diferente e criou mesmo a sensação de dois ambientes, ou de que ela atravessou um corredor para chegar onde estavam os outros. Para Klippert (1980, p.94), “a voz não cria propriamente espaço, mas situação. Mas desta forma torna-se possível, curiosamente, que a voz ‘incorpórea’ encarne não apenas a personagem, mas também o local da ação e a ação em si”.

Portanto, o estúdio mostrava-se fundamental também porque a voz nessas condições adquiria outras nuances e possibilidades. E ainda, oferecia condições para que os atores se dispusessem de forma a interagir mais vivamente. Com a sensibilidade mais aguçada dos microfones, nosso “duelo de ritmos” aproveitava cada pequena pausa, cada respiração, cada intenção.

A ação da peça está estruturada em blocos. Os assuntos dificilmente se completam e muitas vezes temos a sensação de que eles não se ouvem. Parece que a situação vivida na peça acontece todos os dias, é rotina. Para a contracenação, precisávamos investir na intimidade do casal e também da filha adolescente. Aqui, texto e subtexto são mais próximos. O que é dito não tem entrelinhas, é direto. Não há reticências como na peça anterior. Assim, o ritmo era bem preciso como também a eficiência das intenções. A sensibilidade do microfone foi neste momento um elemento muito importante na composição do andamento da peça.

Cada pausa e cada entrada de fala compunham um quadro de evolução da situação, o que trazia os atores muito juntos em cena. Atentos e concentrados, eles aproveitavam a oportunidade para experimentar.

Para a sonorização o sonoplasta incluiu o som de uma cadeira de balanço, onde estaria o marido. Este som define ainda mais os personagens e marca a relação rotineira e desgastada. Traz um embalar de tédio. Por sugestão dele, incluí um texto curto como narração inicial, o que deu um tom interessante apresentando a situação e introduzindo o som da cadeira de balanço. Assim, o ritmo já se estabelece antes mesmo da primeira fala.

Pude perceber que os atores, apesar do nervosismo, usufruíam o ambiente fértil e tornavam o trabalho prazeroso. Hoje, vejo que já estávamos mergulhados no universo radiofônico. E que recriávamos uma oralidade, não primária como a dos contadores e rapsodos, mas ainda assim uma voz que fala, que narra, que atua. Como bem nos diz Marlene Fortuna (2000, p. 37), “a oralidade atinge dimensões de grandeza para o ator, quando ele consegue realizar a *alquímica viagem da passagem*. Passagem da linguagem escrita, sedimentada, *descansada*, para a linguagem oral volatizada, presentificada esteticamente”.

Eleger a diferença de ritmos como mote para a contracenação foi um acerto. O foco no andamento da relação dos personagens ganhou força no estúdio de gravação. Era necessário colocar a concentração no parceiro, ouvindo sua proposta de andamento, escutando suas intenções, acompanhando as improvisações que surgiam de cada nova descoberta sonora.

A contracenação na experiência da peça radiofônica sempre me faz lembrar um exercício em que uma dupla deve contar uma história. Os dois devem contar a história juntos, dando a idéia a quem ouve que os dois a conhecem de antemão, embora ela esteja sendo inventada naquele

momento. Ao mesmo tempo, é fundamental que um não contradiga o que o outro acabou de dizer, mantendo a atenção em quem está ouvindo. Esta é uma imagem de contracenar, estar junto, apostar no outro e ir além. A escuta aqui é fundamental.

Como lembra Peter Brook (1991, p.43), “as duas pessoas que representam devem ser ao mesmo tempo personagens e contadores. Contadores duplos, contadores com duas cabeças, ao mesmo tempo em que representam e mantém uma relação íntima e certa entre eles, falam diretamente aos espectadores (...)”.

A audição da peça traz bem clara a idéia dos ritmos diversos, dos personagens entediados, das criaturas que não sabem muito bem o que fazer com suas vidas. A presença do humor definindo tempos e intenções é um dado concreto que aparece na peça.

Decidi que o próximo passo poderia ser voltar ao personagem radiofônico com novo olhar. Durante o desenvolvimento desta fase, várias vezes o personagem voltava trazendo questionamentos. Queria buscar um tipo de personagem mais profundo, com subtexto mais denso e experimentar. E também, aprofundar os elementos já suscitados e trazer à baila a relação ator e personagem e a questão do timbre e identidade da voz e suas possibilidades.

Pretendia examinar como se dava este processo de criação com um artista com mais consciência de seus recursos e já com algum domínio da linguagem, uma vez que até então havia trabalhado apenas com atores em formação. Se por um lado a juventude sempre trouxe uma disponibilidade muito grande para a experiência e o erro, por outro, o domínio dos recursos da atuação poderia acrescentar novos elementos à criação para a radiofonização. A familiaridade com o estudo de texto é marca de outras gerações, uma vez que o teatro contemporâneo abandonou em parte o texto dramático convencional, o que serve bem ao exercício radiofônico. Ao

mesmo tempo, hoje percebo, desejava colocar a mim mesma neste desafio. E este era o momento.

Assim, em **Tempo bom com forte nebulosidade** (CD 1, faixa 5) tivemos mais uma vez a sensibilidade do texto de Vera Karam.

Ator e personagem: voz, timbre e emoção

Nessa peça, um monólogo, uma mulher de meia idade escreve cartas, ouve rádio e tenta exorcizar seus fantasmas, sua solidão e sua profunda incapacidade de se relacionar com o mundo.

Foi uma adaptação que a autora fez de um conto seu, a nosso pedido. Conversamos muito sobre a especificidade da linguagem radiofônica e Vera então reescreveu o conto. Vera Karam foi a autora com quem mais trabalhei. Além de uma grande afinidade e o fato de termos iniciado juntas nossa vida profissional, sempre encontrei em sua obra uma vertente excelente para o exercício radiofônico. Os tempos, a atmosfera, o ambiente e os personagens comuns, porém delicados sempre me inspiraram a torná-los sonoros. E ela tinha grande curiosidade pelo exercício da linguagem radiofônica. É importante ressaltar que dentro da pesquisa essa foi a única peça em que trabalhei como atriz e para tanto, convidei uma diretora.

O fato de analisar meu processo como atriz foi bastante revelador. Embora já houvesse feito várias outras peças radiofônicas, esse trabalho foi mais desafiador exatamente por estar conjugando o papel de atriz e pesquisadora, e ainda orientadora.

A presença de uma direção convidada, e portanto um olhar novo sobre a pesquisa, trouxe outros questionamentos sobre a construção dramática para o rádio. Entre eles, as possibilidades e condicionamentos do timbre vocal dos atores na elaboração do personagem radiofônico.

Além da novidade de ser atriz nesta peça e de termos uma diretora profissional de fora do grupo, tínhamos pela primeira vez um texto radiofônico.

A diretora convidada para este trabalho foi uma profissional extremamente séria e ao mesmo tempo, curiosa pela linguagem que experimentávamos. Seus trabalhos têm uma forte relação com a palavra e com as questões mais profundas do homem contemporâneo. O texto e a linguagem eram sedutores para ela e para a pesquisa. Além disso, já havíamos trabalhado juntas tanto no teatro como no rádio, o que trazia cumplicidade e confiança ao exercício que nos propúnhamos. Sempre nutri grande admiração pela inquietação e originalidade do seu trabalho como diretora.

As primeiras leituras já traziam a marca da direção, procurar os momentos onde poderia haver ação sonora. Buscar uma rotina que traduzisse a vida daquele personagem e que desse a dimensão da sua solidão.

Ela escreve cartas onde conta os fatos de sua vida e os comenta. O monólogo tem como cenário sonoro a casa e sua rotina. Assim, outra proposta da direção foi imaginarmos outros planos onde acontecem os fatos que ela relata. Embora fosse uma excelente proposta, não se concretizou pois a opção foi pelo monólogo marcado apenas pela voz e por efeitos. Cabe aqui salientar que o monólogo no rádio acontece de forma muito plena. Temos a impressão que a relação com o ouvinte é direta, íntima, cúmplice. Para Arnheim (1980, p. 107), “na obra radiofônica, o monólogo é bem recebido, uma vez que cumpre a primitiva situação radiofônica que consiste em deixar que uma voz se dirija ao público”.⁵⁶

Na fase seguinte da pesquisa levei mais longe esta idéia da relação direta com o ouvinte e a reflexão sobre o monólogo.

⁵⁶ Tradução nossa.

A peça tem como fio condutor marcando a passagem dos dias, a previsão do tempo ouvida no rádio. Imaginamos que ligar o rádio é uma das primeiras coisas que ela faz pela manhã. Ao mesmo tempo, a variação do tempo e da meteorologia, acompanha a mudança do humor do personagem.

Em busca do cotidiano desta mulher, listamos então o que seria a rotina do seu despertar:

- *Levantar;*
- *colocar o chambre;*
- *calçar os chinelos;*
- *ir à cozinha;*
- *colocar a água para o café a ferver;*
- *arrumar a mesa para o café;*
- *abrir a janela;*
- *ligar o rádio;*
- *escrever a carta, enquanto toma o café.*

Mesmo que essas ações não resultassem em material sonoro definido e interessante para a peça, elas nos trariam uma primeira compreensão de quem é o personagem. De fato, no resultado final da peça, os sons que pretendíamos definidores dessas ações resultaram confusos e muitas vezes sugerem a presença de outra pessoa, o que não é o caso. Deste modo, as ações que foram úteis para a concepção do personagem e da situação não resultaram em ações sonoras.

A experiência de ser dirigida nestas condições e de ter as bolsistas agora como observadoras, com um olhar de fora, dava ao trabalho uma nova dimensão. É bem verdade que jamais consegui desligar totalmente do papel de orientadora, mas percebia que para elas esta nova posição era

muito criativa. Revendo as anotações deste período, percebo uma concentração muito grande nos detalhes, em qualquer observação que pudesse esclarecer ou acrescentar novos enfoques. Reconheço o quanto pode ter sido difícil levantar questões relacionadas ao desempenho da orientadora. Como por exemplo, *algumas vezes os “vícios” da atriz podem atrapalhar, cortando a intenção do texto. A personagem pode ser engraçada, mas a atriz não pode rir dela, não pode criticá-la.*

Esta observação foi extremamente pertinente não apenas pelo fato de que criticar o personagem rouba muito de sua verossimilhança, mas porque leva a outra reflexão. Como vimos enfatizando até aqui, a experiência radiofônica traz à tona uma relação com a voz e a palavra que não deixa dúvidas. Tudo aparece na voz. E se ela é a protagonista, como estamos afirmando neste trabalho, qualquer inflexão torna-se importante na sua audição, exigindo precisão na escolha das intenções. Se em situações em que é visto já é fundamental que o ator demonstre clareza na escolha das intenções do personagem, na experiência radiofônica, texto e subtexto devem ser exatos. O que ouvimos precisa ser a tradução mais verdadeira do que queremos mostrar.

Estudando meu texto da peça, as anotações, marcas e observações nele registradas, percebo que muito do que me moveu naquele trabalho está ali demarcado. A composição do personagem para a peça nesta fase da pesquisa não era apenas mais um trabalho de atriz, mas um exercício de exposição e uma aula-performance. Precisava criar como atriz enquanto, ao mesmo tempo, me entregava às bolsistas-atrizes para ser examinada.

Encontro, por exemplo, ao lado do cabeçalho do texto, a lápis, a observação, INTIMIDADE E PASSAR DOS LIMITES. Este era um sinalizador importante que descobrimos ao longo do trabalho. Tanira demonstra o tempo todo a ojeriza que tem a se mostrar para os outros, a perder o controle, até que mais para o final ela verbaliza as frases: “e só

Deus sabe como eu detesto passar dos limites” e “sempre fui uma pessoa controlada, que sabe se portar nas mais diversas ocasiões. É uma das minhas maiores virtudes”.

À medida que o trabalho vai se construindo o texto do ator vai se tornando um roteiro que tem por entre as falas, as marcações, as intenções, as ênfases, enfim, um guia de tudo o que acontece com o personagem no contexto da peça. Além das circunstâncias dadas, todos os elementos que traduzem o que o ator imaginou para sua composição.

Assim, estudar este texto agora é como entender um mapa, descobrindo caminhos, buscando as rotas percorridas até a chegada.

Referências como “tomando café e comendo bolacha” ao lado da fala inicial, nos levaram a experimentar gravá-la realmente dando goles de café e mastigando. Exercitei até encontrar uma medida em que esta ação não atrapalhasse a fala, mas contribuísse para encontrar o tom do café da manhã solitário e arrastado como mastigar uma bolacha. Descobrimos que em outros momentos ela poderia tomar chá e isto acabou sendo importante para a voz de Tanira.

Sobre nosso sistema de trabalho, escrevi no texto, *gravar e ouvir. Ouvir é fundamental. Após o ouvir é outro patamar.* Percebia que ouvir o que havia feito me dava a dimensão do que ainda precisava ser feito, ou de quanto já tinha conquistado. E mais, trazia para a investigação um aprofundamento maior da especificidade da linguagem radiofônica. Como já referi anteriormente, tornávamos nossa, uma técnica de atuação para o rádio, um raciocínio radiofônico que prescindia de outra linguagem.

Tentamos definir uma idade para o personagem, mas não conseguíamos chegar a uma conclusão. Às vezes, o desencanto e solidão davam a ela uma aparência mais velha do que poderia ser. Concluímos pelas informações contidas no texto que ela deveria ter mais de cinquenta anos. E que, conseqüentemente a voz, até aqui, nos parecia muito jovial.

Vínhamos desenvolvendo nosso processo de estudo de texto, experimentando desde o início a gravação das leituras. O texto se constitui de cartas escritas durante uma semana, uma por dia. Em meus registros encontro mais indicações que determinaram o andamento do trabalho, *cada carta tem uma identidade sonora, dada pela voz, pelo rádio e pela ambientação (ação, espaço). Trabalhar sobre a passagem. Cuidar para não levar a atmosfera de uma cena para a seguinte.*

Era idéia da direção, marcar ao máximo a diferença entre as cartas, entre os dias, entre os humores do personagem e o tempo anunciado pelo rádio. Assim, trabalhamos uma a uma das cartas como cenas isoladas. Percebemos também, que existe um “crescendo” de indignação na continuidade das cartas que culmina com um forte rompimento com o destinatário, que vem a ser a própria Tanira. Logo, já não há mais ninguém com quem compartilhar a vida, nem ela mesma. A identidade de cada carta/cena balizava o estado do personagem. Para a atriz a indicação dava uma ordenação às emoções fazendo com que o “crescendo” se estabelecesse.

No desenrolar dos exercícios fui compreendendo que precisaria envelhecer a voz para torná-la crível. E a questão do timbre aparece aqui. É possível alterar a voz a ponto de modificar aparentemente sua origem? Na pesquisa que culminou com o livro **Bem Lembrado, histórias do radioteatro em Porto Alegre** (2002), tivemos depoimentos de vários atores e atrizes contando das inúmeras vezes que faziam, muitas bastante diferentes. Alguns inclusive, marcaram sua passagem pelo gênero como especialistas em vozes. Um deles conta que era capaz de fazer voz de menininha, de velha, ou seja, mudando não apenas a idade mas também o gênero.

Um livro bastante típico da época de ouro do radioteatro, **Segredos do radioteatro**, de Amaral Gurgel (s.d., p.12) traz várias indicações de que a voz está ligada a uma determinada “aparência”, que pode servir a este ou

aquele tipo como vilão, galã, ingênua, etc. Diz ele, “há diversas classificações de vozes, (...) como voz de veludo as muito doces e meigas; voz de prata as claras e sonoras; de bronze as graves e trágicas e, finalmente, de ouro a voz capaz de ter todos esses matizes, descendo ao tom romântico, elevando-se no drama e culminando no trágico”.

Poderíamos tecer aqui várias considerações, inclusive perguntando-nos o porquê da imagem de “descer” ao romântico e “elevar-se” no drama e no trágico. Mas, não é o caso e me detenho na questão da classificação da voz o que certamente nos remete ao timbre, àquilo que refere Eduardo Meditsch (2001, p. 153), “o timbre (...) reflete uma combinação de múltiplas amplitudes e frequências. O gráfico que o representasse fielmente teria uma complexidade semelhante à de uma impressão digital”.

Assim, o timbre da voz traz em si uma identidade, uma idade, um gênero. Não se muda o timbre. Pela nossa experiência, porém, outras variáveis podem tornar a voz diferente da voz característica de uma pessoa.

Nesta peça, o personagem Tanira, era mais velho que eu, a atriz que o representava. Todavia, também sua atitude frente à vida, sua relação com as pessoas, sua respiração, enfim, muitas variáveis diferiam de sua intérprete. À medida que comecei a trabalhar esses elementos e não a idade, a voz passou a ganhar um cansaço, uma irritabilidade, um tom mais grave que poderiam elevar a idade do personagem.

Se tivermos como parâmetro o corpo como um todo no teatro, também não acontece o mesmo? O ator agrega ao seu comportamento características físicas e psicológicas do personagem sem que se torne outro corpo. Quanto mais puder apropriar-se do “viver” do personagem, mais o espectador perceberá aquele personagem estampado na pele do ator. Pois não é essa a sua arte?

Para Klippert (1980, p. 90), “é impossível para o ser humano disfarçar totalmente sua voz. (...) Por outro lado, porém, o campo de ação do eu, sobretudo na peça radiofônica, onde ele é potenciado pelas possibilidades técnicas e histriônicas é tão amplo, que a voz pode, por decisão própria, determinar, por assim dizer, a sua identidade”.

Conforme já referido no capítulo *O corpo tornado voz*, no exercício da atuação, o ator sempre está lidando com seu corpo. Um corpo contemporâneo que traz marcas de seus muitos pertencimentos, de etnia, de sexo, de ofício, de grupo. Ao ator cabe, então, emprestar seu corpo para tantas identidades quantos personagens ou performances forem necessárias. Assim como na vida somos reconhecidos por essas marcas, da mesma forma, na ficção, o personagem é identificado pelo público. Como refere Guacira Lopes Louro (1999, p. 15), “aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam”.

Ao ator cabe recriar estas formas de expressão. É o desejo do ator galgar o mundo da ficção, emprestar-se à fantasia. Azevedo (2002, p. 145) lembra que, “trata-se então de levar o ator (...) a vivenciar a experiência criadora, tendo como material seu corpo, que, no instante em que é possuído pela ambição estética, transforma-se no outro corpo, corpo-mágico, não mais a serviço de sua realidade pessoal, mas de outra, pura ficção”.

Quando comecei a emprestar uma voz mais grave à Tanira percebemos, na audição, que o personagem começava a ganhar vida vocal. O que a voz traduzia era o corpo cansado e tenso do personagem. Uma mulher sem sonhos, vivendo de um passado cheio de culpas. Que empatia eu poderia criar com esta criatura insuportável. Em algum ponto dela deveria haver uma porta de entrada, algo que me desse inclusive a chance de trabalhar com o humor que aparece em alguns momentos da peça.

O primeiro elemento que comecei a trabalhar foi a falta de paciência, um “azedume” constante, o que trazia um ritmo interessante para a fala e um humor amargo. Aos poucos fui me deixando seduzir por aquela pessoa toda cheia de regras, de princípios, mas que por dentro carrega uma solidão muito profunda. Um sentido de compaixão, não piegas, mas uma faceta de humanidade que nos aproximava e me permitia torná-la engraçada em alguns momentos. Talvez o mestre Stanislavski explicasse este momento de empatia com o “Se criador”, em que o ator se pergunta, o que eu faria se fosse o personagem naquelas circunstâncias. Ao admitir que eu poderia ser o meu personagem, me permiti imaginar inúmeras possibilidades de ação e ousei me apropriar de suas falas. Knébel (1996, p. 25), refere-se aos estudos de Stanislavski sobre o texto e diz, “incluímos no texto alheio nosso próprio subtexto, estabelecemos nossa relação com as pessoas e suas condições de vida, a reelaboramos e a ela acrescentamos nossa fantasia (...)”.⁵⁷

Minha voz, com marcas da minha vida, se tornava maleável à presença de outras marcas. E de outras emoções. Com o texto mais denso e uma ação interior mais profunda, a emoção do personagem se manifestava de várias maneiras. Humor, dor, arrependimento, solidão, intransigência eram algumas das palavras que definiam os momentos pelo quais passava o personagem Tanira. Cada uma dessas palavras trazia em si, uma emoção que precisava ser dimensionada na fala e na atmosfera sonora.

A medida da emoção do personagem, encarnada no ator, apresenta características especiais na experiência radiofônica. Por exemplo, embargar a voz pode ser um recurso que dá força ao momento do personagem, mas pode ser um obstáculo na compreensão do que precisa ser dito. Pois, não pode o ator deixar-se embargar de emoção a ponto de perder o domínio da emissão vocal. Diz Marlene Fortuna (2000, p.144) que

⁵⁷ Tradução nossa.

“sem a paralisia da emoção descontrolada, portanto jogando com ela, o ator dispõe-se à seleção dos tons, das cores, dos ritmos, das vibrações sonoras e dos matizes das modalidades vocais, podendo, enfim, desenhar ludicamente a expressão oral de forma estética”.

No caso do humor, como bem registraram as bolsistas, quem deve rir é o ouvinte. E de uma situação vivida com verdade pelo ator. O riso no ator pode soar como deboche e, a não ser que seja intencional, não traz nada para o personagem. Saliento, porém, que as palavras emitidas com um sorriso nos lábios, ganham uma leveza que é muito interessante em determinadas situações.

É mais fácil controlar uma emoção mal disfarçada no teatro, onde se pode dispersar seu efeito por todo o espaço. Na experiência radiofônica, ao microfone, ela toma conta da voz, do tempo, do ritmo. Portanto, deve ser trabalhada de forma a se tornar um recurso e não um acidente do acaso. É a técnica que ao se apropriar dos recursos genuínos do ator oferece uma performance poética abrindo possibilidades de expressões inesperadas, entonações surpreendentes e leituras imaginativas.

Para Ricardo Haye (2004, p.85), a surpresa na arte frustra as expectativas calcadas no óbvio e altera a rotina pretendendo causar emoção com algo imprevisto ou incompreensível. A tensão entre o previsível e a surpresa traz o equilíbrio para o produto radiofônico. Percebe-se em peças radiofônicas não convencionais o uso da música em contraste com a fala, ou mesmo falas desconexas e sons realistas ao lado de ruídos irreconhecíveis. São recursos que ousam e provocam o ouvinte e podem ser instigantes para a performance do radioator.

Nesta peça tive a oportunidade de vivenciar as nuances do humor do personagem. Pude experimentar o grito, a rispidez, a ironia, o sarcasmo. Uma coleção de atitudes exasperadas, ou desesperadas que precisavam aparecer na voz. Uma voz vivida, culpada e sozinha.

À medida que o tempo passa, o personagem tem menos paciência para si e para os outros. Criei, então, uma voz retesada, tradução de um corpo esquecido e indisponível.

Lembro da gravação final da peça em que estava sentada no estúdio com uma xícara e um pires na mão, o texto em uma estante de leitura, os óculos no rosto, fones de ouvido e todo o meu ser envolvido em dizer e ouvir, ao mesmo tempo. Posso reviver a emoção daquele momento como uma sensação de plenitude só comparável a alguns momentos no palco. E, ainda assim, uma emoção diferente. A emoção do imaginado, de estar atuando sem ver o efeito, mas vislumbrando o toque do som, da voz, deste tempo no tempo do ouvinte. Seduzindo o ouvinte com um canto de sereia e seduzida pelo poder do rádio que faz do estúdio, um palco acústico.

Este trabalho com monólogo nos possibilitou ir mais longe ao universo radiofônico. Para a fase seguinte decidi continuar investindo no monólogo construindo duas peças quase que simultâneas, **Tudo na vida é passageiro** e **Conte até cem e olhe para baixo** (CD 2, faixas 2 e 3).

Intimidade e teatralidade

O material aqui era composto de dois monólogos de características diferentes. Importante comentar que para esses dois exercícios não tive a presença das duas bolsistas que neste momento se dedicavam a outras tarefas. Além do mais não quis na época, expor demais os dois artistas. Hoje, penso que foi um preciosismo desnecessário uma vez que ambos teriam a mesma disponibilidade e o mesmo despudor trabalhando na presença das bolsistas.

O monólogo fica privilegiado na peça radiofônica. Usualmente, ele trata de questões interiores, conflitos existenciais ou é alguém falando consigo mesmo. O rádio favorece esta situação. Se no teatro é necessária uma mudança de luz, cenário ou ainda de perspectiva para tornar verossímil a ação de um personagem pensando em voz alta, no rádio isto

se torna mais claro. Por sua característica temporal, por atingir a audição do ouvinte, a linguagem radiofônica toca mais diretamente o íntimo de quem ouve. Não é necessário, na situação radiofônica, abstrair todos os elementos externos que são visuais. Bakhtin⁵⁸, na citação de Meditsch (1998, p. 32), diz que “percebemos o visto como algo externo a nós, enquanto o que ouvimos ressoa dentro de nós”.

Também Bachelard (1994, p. 179) refere-se a essa ligação direta com o ouvinte, que aqui reputo ao monólogo, dizendo “porque a ausência de um rosto que fala não é uma inferioridade; é uma superioridade; é precisamente o eixo da intimidade, a perspectiva da intimidade que vai se abrir”. Como Arnheim (1980) que faz o elogio da cegueira dizendo que o que parece uma falta, a ausência do visível é na verdade um trunfo. E que cabe ao artista do rádio aproveitá-lo.

A primeira, **Tudo na vida é passageiro**, é uma peça adaptada de um conto de Vera Karam. Sensível e delicada como um chorinho a peça trata da solidão, do sonho e das pequenas alegrias do cotidiano de uma vida simples. Um cobrador de ônibus e suas lembranças.

O ator convidado foi um ator consagrado do Rio Grande do Sul, um excelente ator, provavelmente o mais experiente em rádio. Sua experiência tornava possível compor um diálogo direto com o ouvinte. Nossos primeiros encontros foram marcados pelo debate sobre o personagem e a situação da peça. Percebemos a singeleza e simplicidade do protagonista e, de imediato, o ator criou uma forte empatia que se prolongou por todo o processo.

Propus que falasse ao microfone como a um velho amigo, como alguém a quem se faz uma confidência. Investir profundamente no monólogo como uma relação radiofônica, por excelência.

⁵⁸ BAKHTIN Apud MEDITSCH, (1998, p.32)

Deste modo, já nas primeiras leituras, encorajei o ator a “amaciar” o texto para torná-lo ainda mais coloquial. Para tanto tinha a autorização da autora. Sobre este texto há uma pequena história. Há muito que o ator conhecia o conto e já havia dito a Vera que seria ótimo radiofonizá-lo. Quando ela me contou não tive dúvidas em oportunizar este encontro. Sendo assim, a autora nos deu bastante liberdade na adaptação.

À medida que trabalhávamos, o ator foi incluindo algumas observações que não só não maculavam o texto, como lhe davam raro brilho. Estas observações diziam respeito ao caráter do personagem. Assim, o personagem ia ganhando corpo através de sua voz, de sua tosse, de seus suspiros, de sua risada. Tenho enorme admiração por este ator, com quem tenho trabalhado há muito tempo, em diversas situações. Encanta-me sua forma alegre e prazerosa de aproximar-se do personagem, de ir se descobrindo nele. Dono de uma voz poderosa, capaz de múltiplas vozes ele não tem pudor de experimentar.

Em minha experiência como diretora sempre o mais fascinante é testemunhar o processo de criação do ator. Nesse caso, acompanhar a composição feita por alguém tão apaixonado como eu pela linguagem radiofônica, e que conhece seus recursos para isso, era um exercício de muita alegria.

O cobrador apaixonado da peça foi ganhando vida com uma história, desejos, pequenezas e generosidade. Eu pedia ao ator que não tivesse pruridos em relação à emoção. Queria mesmo envolver o ouvinte, fazê-lo mergulhar na atmosfera de intimidade que se criava. Porque como lembra Nair Prata (2004, p.78), “pelo sentido dado à escuta, o rádio vai se configurar como promotor da intimidade, permitindo aos ouvintes o estabelecimento de uma relação com o meio através de laços predominantemente emocionais”. E a emoção aparece em cada palavra. Tem-se a impressão que nada, nenhum som é desperdiçado.

Gravar e ouvir simultaneamente ou deixando a audição para depois, fazia com que o envolvimento com a situação do personagem se tornasse mais evidente.

Outro elemento a contribuir com a elaboração da peça era o domínio que conseguimos da pausa, do ritmo, do fluxo da memória do personagem e da pausa para refletir. Com o engajamento do ator, conseguimos que as falas do personagem aconteçam como que surgidas no momento de sua proferição, como se realmente ele estivesse pensando naquele momento. Ao gravar, ele alcançava um outro tempo dramático, tornava-se mais lento, mais envelhecido. Já no início temos a sensação de uma vida cansada, aposentada.

Para aproveitar as possibilidades acústicas que a linguagem oferece, escolhi alguns momentos para criar outros planos de ação. Ou seja, em certas partes incluí pequenos diálogos, ou sonoplastia. Como se ao referir-se a determinada situação o personagem nos remetesse ao plano de suas lembranças. É o caso do momento em que ele lembra a primeira vez que a “ruivinha” entrou no ônibus. Ao invés de termos a descrição de sua conversa com a moça, mudamos o cenário sonoro para o ônibus, com os devidos sons, e criamos o diálogo dos dois. Fizemos isso em mais quatro momentos. O resultado é muito rico, pois acrescenta novos acontecimentos ao monólogo. Para Klippert (1980, p. 127), “na peça radiofônica os elementos trazidos do passado ou do futuro não aparecem como monólogo interior, mas como ação”.

A mudança de atmosfera como que envolve ainda mais o ouvinte e aprofunda o ator no mergulho do personagem. Ouvir os outros planos, as cenas da vida do personagem, provoca no ator a sensação de estar construindo em si uma outra memória.

Conforme já mencionei, este jogo de ver-se ou ouvir-se fora de si, embora estranho, é muito atraente para o ator, pois cria uma sensação de alteridade que ajuda na composição do personagem.

Fiz uma pequena participação como a “ruivinha”, personagem a quem o cobrador se refere. Também o sonoplasta⁵⁹ participou fazendo a voz do advogado para quem ela trabalha.

Como tinha a possibilidade do estúdio de gravação e do operador de som, podia trabalhar na adaptação prevendo uma sonoplastia mais elaborada. Isto se refletiu na versão final em que o sonoplasta investiu ainda mais na atmosfera de intimidade com o ouvinte, valorizada pela trilha sonora de chorinhos e música brasileira. A entrada das músicas tem um efeito importante na criação ou na ênfase das diferentes atmosferas.

Pude observar com cuidado a forma como o ator se entregava ao exercício. Embora tenhamos experimentado ler e gravar em várias posições, ele gravava sentado e eu podia notar o quanto seu corpo inteiro estava mobilizado naquela conversa com o ouvinte. Às vezes, eu fechava os olhos para ouvir sem ver. Testava a imensa capacidade de cumplicidade que acontecia.

Um pequeno detalhe, mas de grande significado: este ator leva sempre consigo seus fones de ouvido. Da mesma forma que um ator leva sua própria caixa de maquiagem, ele leva seu instrumento de trabalho para gravar. Já o observei em várias situações e o ritual dos fones sempre se repete. É como preparar-se para mergulhar num outro universo, o que ele realmente faz. Nas fases seguintes da pesquisa aprofundamos a reflexão sobre o uso dos fones.

Quase que simultaneamente, para contrapor, escolhi adaptar a peça de Collision Course, **Animal**. Nela, rebatizada de **Conte até cem e olhe**

⁵⁹ Nas peças trabalhadas os diferentes sonoplastas acumularam também a função de operador de som. Nem sempre é assim pois são duas funções: criar a sonoplastia e executar a técnica na gravação e edição.

para baixo, uma mulher conversa com sua filha que está empoleirada em uma árvore no meio de um bosque nas cercanias do hotel onde passam férias. Num monólogo exuberante, a personagem desfia toda a história das duas e do pai da menina. Só sabemos da menina pela conversa da mulher com ela e pelos sons produzidos pelo movimento da garota nas árvores. Aqui, de maneira diversa do monólogo anterior, a atriz não fala ao ouvinte diretamente, ele é a testemunha da relação dela com sua filha. Percebe-se que nessa situação, o falar ao ouvinte tem o tom de queixa, de trazê-lo para o seu lado.

Já conhecia este texto por vários trabalhos feitos a partir dele no Departamento de Arte Dramática. O texto tem a particularidade de ser de um autor desconhecido. Um professor da escola conheceu o texto nos Estados Unidos e trouxe sem ter conseguido as referências. Cada uma das pessoas que trabalhou sobre ele tentou, sem sucesso, localizar alguma informação. Eu mesma procurei por vários meios encontrar alguma coisa sobre o autor. O próprio nome do autor sugere uma forma de pseudônimo, Collision Course.

O texto sempre me intrigou pela forma inusitada como a ação da peça se desenvolve e pela composição muito imaginativa da protagonista. Pareceu-me desde sempre, que era um material que se prestava ao exercício radiofônico em função da estranheza da atmosfera e pela possibilidade de um cenário sonoro bastante criativo.

A atriz convidada é uma grande atriz gaúcha. Ela não possui, ao contrário do ator, experiência em rádio, mas tem, como ele, uma carreira brilhante no teatro. Essa diferença foi aproveitada nas duas fases. Se na fase anterior pedi ao ator que investíssemos tudo na essência do rádio, aqui queria aproveitar a extrema teatralidade da atriz e colocar isso assumidamente “em cena”.

Por teatralidade, entendo a qualidade da encenação, do “fingir”, dos múltiplos sentidos que se apresentam na cena. No renomado Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (1999, p. 372), encontramos uma citação de Roland Barthes que diz no verbete teatralidade, “é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”.

Assim, queria ir a fundo ao que seria a tradução do teatral no rádio. Não queria reproduzir o estilo do melodrama radiofônico característico da América Latina, pretensamente teatral, ou as experimentações alemãs e nem as super produções da BBC. Da mesma forma, já havia ficado para trás a gravação de uma encenação.

Desejava mesmo investigar como poderíamos ser teatrais sem ser vistos, como traduzir gestualidade em som, espaço em tempo e olhar em palavras. Parecia-me que a escolha de uma atriz que eu admirava por sua performance magnética e grandiloqüente, era o primeiro passo para atingir o objetivo.

Nas primeiras leituras pude perceber que neste exercício, a preparação seria diferente. O texto inicia com a mulher vindo de longe e se aproximando chamando pela filha. Assim, a atmosfera começa a se instalar com uma voz longínqua que vai se tornando mais forte até tornar-se grito. Em Klippert (1980, p. 95) encontramos, “o espaço cênico da peça radiofônica é esboçado quando se ouve a primeira voz. Ela colore o ‘espaço’ com sua atmosfera vital e designa as circunstâncias”.

Nos primeiros encontros, em nossa sala de trabalho, propus a atriz que usasse o espaço como desejasse. Isto acabou se repetindo por todo o trabalho. A ênfase de suas intenções e entonações, a candência de sua voz depositava-se no gesto, no olhar, no esgar. Também aqui, discutimos as primeiras idéias sobre o personagem e sobre a lógica da situação aparentemente absurda. Como no exercício anterior, esta atriz é

acostumada a trabalhar com teatro de texto, com a palavra e gosta disso. Sua experiência em mergulhar nas circunstâncias do texto mostrou-se eficaz e criativa.

Nosso sistema de preparação do texto para o exercício radiofônico encontrava um fôlego intenso com esses dois artistas formados na melhor tradição do teatro de texto. Desvelar as intrincadas relações que o dramaturgo engendra na teia da peça é uma tarefa que exige dedicação intelectual e paixão pelas emoções. Para Stanislavski (1990, p. 21), “como na linguagem do ator, *conhecer* é sinônimo de *sentir*, ele, na primeira leitura de uma peça deve dar rédeas soltas às suas emoções criadoras”.

Percebi que esta atriz precisava do espaço, do movimento, do gesto largo. Mais do que isso, seu corpo acompanhava a voz desta forma. Não era uma atitude calculada, era como ela trabalhava. Sem pudor e sem censura, ela expunha-se às falas de corpo aberto. Fazia as ações como se estivesse em cena. A preparação da peça tinha então esta dimensão, a dimensão do teatro.

Ao mesmo tempo, ela entregava sua voz ao exercício como matéria para ser trabalhada. Oferecia o exagero e a contenção à medida que era solicitada. Tinha curiosidade pelo veículo rádio e disponibilidade para qualquer proposta. Ela ofereceu à personagem uma mistura de desespero e intolerância, concretamente reconhecíveis no vigor da sua voz carregada do engajamento corporal na realização da peça radiofônica.

Na adaptação, incluí uma entrada de outro plano de ação. Ela se refere ao marido, pai da menina e sua obsessão em subir em árvores, relembra a morte dele e a discussão que tiveram. Assim, o plano traz essa discussão. A entrada da voz masculina acrescida de uma música bastante dramática traz um efeito surpreendente para a peça e agrega novos elementos ao personagem. Até então nada havia que desse um

contraponto a extrema rigidez da mãe. Para esta participação especial convidei o ator do exercício anterior.

Pensando nas duas experiências, tão diversas na abordagem, percebo que a entrega e a disponibilidade para criar são as mesmas. Ambos têm domínio da técnica e conhecimento de seu repertório pessoal de recursos.

Em **Tudo na vida é passageiro** temos um personagem que conta a história de sua vida. Faz isso de forma direta, inclusive com pequenas pausas para que o ouvinte/interlocutor entenda ou faça perguntas imaginárias. Temos aqui uma relação de intimidade. Ator e personagem interagem de forma a oferecer ao ouvinte uma revelação. Algo que só será dito a ele, ouvinte. Uma relação que prioriza cada indivíduo dos tantos que estarão ouvindo. É como se dissesse: “é para ti que eu conto isso”.

O ator, com técnica e experiência em falar ao microfone, com vivência de estúdio, colocou-se imediatamente por inteiro na voz. Com uma imobilidade aparente, repleta de ação interior, ele se movimenta através da voz que não se detém por nenhum obstáculo a alcançar a sensibilidade do ouvinte. Porque, segundo Barthes (1990, p. 248), “toda a relação com a voz é amorosa (...)”. O ator, como é o caso deste, usa de seus recursos vocais/corporais/emocionais para emprestar a sua performance os elementos necessários para a concretização desta que é uma relação de confiança e cumplicidade.

Em **Conte até cem e olhe para baixo**, uma mulher conta a história de sua vida, porém não diretamente para o ouvinte. Ao buscar a filha e na conversa com ela, vai desvelando o que há por trás dessa estranha família. Cada ouvinte é testemunha dessa história que é mescla de incompreensão e medo. Aqui é como se o personagem dissesse: “ouça e julgue se eu não tenho razão”.

A atriz movimentava-se pelo espaço, gesticulava, trocava olhares com uma filha imaginária, odeia com fervor as árvores plantadas no chão da sala de ensaio e transforma essa energia em voz. Grita, ironiza, fala docemente e verbaliza a ação.

A imagem que tenho das duas experiências concretizadas nas duas peças radiofônicas é a de que ele, o ator, tem todo o seu corpo posto na voz que gestualiza, se move e ocupa assim todo o espaço. Ela, a atriz, tem a voz em cada parte do corpo, como se falasse o gesto, falassem as mãos, falassem os olhos. Como se cada movimento produzisse voz. Ao agir veementemente no espaço sua voz se entranha no tempo.

Ele, parado, se coloca na voz e ocupa o espaço. Ela, em movimento no espaço, espalha a voz no tempo. Ambos atores, corpos tornados vozes. Vozes encarnando sensações e buscando as sensações do ouvinte. Voz que para Janete El Haouli (2002, p. 81), é “mistura erótica de timbre e linguagem, a substância de toda uma arte, a arte de guiar o corpo do outro”.

Em todo este tempo de pesquisa, havia momentos em que a questão do tempo no rádio nos interpelava. O tempo é um dos elementos da arte que mais se relativiza em função de cada um dos seus gêneros. Com a linguagem radiofônica isto é muito evidente. Assim, era hora de buscá-lo.

O tempo-espaço radiofônico

A peça **O ônibus da noite** (CD 2, faixa 4) foi adaptada de uma peça curta de Harold Pinter, **O preto e o branco**. A ação se dá num restaurante onde duas mulheres se encontram à noite. Elas tomam um prato de sopa e conversam misteriosamente enquanto vêem pela janela, o movimento de carros e ônibus. Há uma suspensão, alguma coisa não dita, uma atmosfera de mistério que nos inquietou durante todo o exercício.

Este foi um momento chave da pesquisa uma vez que houve mudanças na equipe de bolsistas de iniciação científica. Após algumas

trocas anteriores, agora a equipe mostrava-se novamente duradoura e assim era possível embarcar numa investigação mais extensa. E realmente esse foi o exercício mais longo que fizemos na pesquisa. Desde a adaptação do texto até a gravação final, tudo foi exaustivamente trabalhado.

Além disso, depois de três exercícios, voltava a trabalhar com alunos-atores. No caso duas bolsistas. O texto escolhido teve em vista também este fato, oportunizando um exercício de contracenação em que os dois personagens oferecem possibilidades muito boas de desenvolver um trabalho de atuação radiofônica. Neste momento senti a necessidade de retomar e aprofundar os estudos teóricos, em paralelo com a prática. Assim, retomamos alguns textos, que para essa equipe eram novos. Isto as localizou sobre o gênero em que estávamos trabalhando e mais do que isso, sobre a linguagem radiofônica.

Após a escolha do texto, trabalhamos sobre ele como de praxe. Analisamos a situação, os personagens, as relações, a evolução da ação dramática. Nossas primeiras impressões do texto davam conta de alguns elementos dos personagens como, por exemplo:

- *Temos a impressão que a segunda é mais velha;*
- *A primeira é mais “saída”;*
- *Há uma birra quase infantil entre as duas;*
- *A segunda é mandona e a primeira esconde alguma coisa.*

E elementos da situação:

- *Alguma coisa já aconteceu porque elas têm medo da polícia;*
- *São pobres, mas não miseráveis;*
- *Se “viram”, mas não trabalham;*
- *Alguma coisa acontece à noite, pois elas viram a noite;*
- *Qual é o mistério do ônibus da noite?*

Desde o início estávamos lendo, gravando e ouvindo. A audição era já um hábito para esta equipe, pois desde sua entrada na pesquisa ouvíamos os trabalhos anteriores e comentávamos. Claro que aqui era um pouco diferente, pois precisávamos passar pelo período do “batismo de fogo”, de se ouvir e rejeitar a própria voz num primeiro momento.

Entre as gravações e audições, propus que nos apropriássemos de mais um elemento da construção do personagem no teatro, a ficha de personagem. Como o texto original deixa muitas perguntas no ar, a ficha que é uma soma da criação do autor e da invenção do ator, poderia nos fornecer mais elementos para “decifrar o enigma” que a peça apresenta.

Um momento interessante deste período foi a escolha dos nomes para os personagens, uma vez que o autor, no texto original, as chama de *Primeira* e *Segunda*. Listamos nomes de mulheres e foi quase um jogo definir o nome de cada uma delas. Neste exercício várias características foram aparecendo e incluindo-se no rol de qualidades do personagem. Após esta tarefa a escolha recaiu sobre Elisa para a Primeira e Rebeca para a Segunda. Dar um nome ao personagem, ou escolher seu figurino, é um pouco como dar nome a um filho. Ou como diz Saramago (1997, p.9), na abertura do seu **Todos os Nomes**, “conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”. Aqui dávamos o nome tentando perceber o nome que elas tinham.

As gravações já mostravam alguma nuance nas leituras que fazíamos. Experimentava gravar com as atrizes sentadas, em pé e algumas vezes com os fones de ouvido para que elas fossem se habituando. Examinávamos as diferenças que essas variáveis produziam no resultado. Era cedo ainda para perceber modificações.

É importante reiterar que não existia, como não existe hoje, um referencial teórico específico desta preparação para a atuação radiofônica. O que existe aponta mais aspectos técnicos da relação com o microfone,

saber se posicionar no estúdio. Nesta investigação, desde o princípio, buscávamos chegar à raiz da criação para a voz. Se estiver preparado para ser voz/corpo quando não é visto, quando estiver numa situação teatral saberá tirar mais proveito da voz e da palavra. Muito freqüentemente a preparação de atores para o teatro faz o contrário, retira a voz das improvisações e exercícios, excede o trabalho corporal mudo para depois incluir novamente a voz e a palavra. Nessas condições a voz dificilmente será corpo, quando muito uma referência menor, um elemento a mais.

Tratar a palavra e a voz nas mesmas condições da preparação física na formação do ator é uma forma de ver o corpo como um todo, inteiro, sem preconceito, “capaz das respostas espontâneas e novas”, como lemos em Azevedo (2002, p.192).

No decorrer da pesquisa fomos montando uma bibliografia que constituída de capítulos, trechos, livros e artigos, resultasse num arcabouço para a investigação. Textos sobre rádio, sobre pesquisa e os textos que abordam a criação do ator.

Aqui resolvi deixar uma parte do estudo de texto para mais adiante e investir um pouco na atividade prática. Percebia que com duas alunas de interpretação e sem conhecimento de rádio, seria bastante rico entrar mais cedo nos exercícios práticos como forma de acesso à atuação radiofônica.

Como a ação de tomar sopa é fundamental na cena, inclusive dando o andamento de vários momentos, decidimos trabalhar com os elementos concretos, pratos, colheres e a “sopa”, que foi suco, água e sopa mesmo. Assim observou uma das atrizes bolsistas:

- O som real dos talheres nos pratos, as pausas enquanto engoliam e a variação do ritmo como um todo já tornava a peça muito mais “colorida”.

Esse momento foi muito lúdico para a equipe. Descobrir como falar e comer, aonde vai a pausa, onde se pode engolir. Se no nosso equipamento bastante simples o microfone já captava todos os sons, já imaginávamos

como seria no estúdio. Outras perguntas surgiam através da ação, elas estão com fome? Com que dinheiro pagam pela sopa?

A ação sonora que obtínhamos pela ação concreta resultava bastante interessante e muito próxima do real. Enquanto faziam a cena podia perceber que se engajavam nos personagens de outra forma, mais concentradas, com outra atmosfera. Mesmo que optássemos por não gravar a versão final com estes elementos, mas usando sonoplastia pré-gravada⁶⁰, ainda assim o exercício adicionava informações e sensações importantes.

Em minha experiência, há momentos em que o ator necessita fazer realmente a ação para compor seu personagem e a situação com mais verdade, ao menos nos ensaios. Comer é um desses casos. Ao mesmo tempo é necessário saber dosar para não ficar falso pelo excesso.

À medida que os exercícios se sucediam imaginava que o próprio trabalho, a cena radiofônica, nos esclareceria sobre as questões que permaneciam misteriosas para nós. Hoje percebo que eu deveria tomar decisões a respeito dessas questões. Para a pesquisa, porém, era importante buscá-las pela via do exercício, das improvisações, o que até então não havíamos feito.

Deste modo, propus que fôssemos mais longe ainda na busca da situação dramática, gravando em locação. Assim, as duas atrizes, munidas de gravador foram a um bar e tentaram reproduzir a situação da peça. Sentaram perto de uma janela, pediram sopa, e criaram o cochicho das duas, o olhar desconfiado para as pessoas. O que elas não contavam, e nem eu, é que a movimentação chamou a atenção dos outros freqüentadores do lugar, atrapalhando a concentração. O equipamento bastante simples não captou as nuances pretendidas, captando ao contrário, uma quantidade muito grande de ruídos do bar. Além disso, a

⁶⁰ Cada vez mais os estúdios têm inúmeros sons gravados a serem utilizados. Sons específicos e sons de ambientes.

preocupação com a produção da “externa” roubou a concentração das atrizes.

De volta a nossa sala de trabalho, nos detivemos a analisar as gravações apontando os momentos em que a cena já acontecia, as intenções mais claras, os tempos mais precisos. Procurávamos também as evidências do que ainda não sabíamos dos personagens. Nestas audições, encontramos elementos interessantes como o silêncio que entrava no momento oportuno, pausas que valorizavam a intenção e muita disponibilidade. Percebemos na bolsista que fazia a Segunda/Rebeca que ela estava mais solta e mais “suja”, quer dizer que ela agregava na fala um ritmo do personagem, uma forma de falar mais escancarada.

Tínhamos então um esboço da situação e de seus personagens. O que era mais verdadeiro era a relação entre as duas mulheres que é muito evidente na peça. Mas, precisávamos avançar sob pena de cristalizar as intenções e deixar as falas e o andamento, automáticos, sem vida.

Partimos, então para um exercício que chamarei de TEMPO-ESPAÇO. Começamos a promover leituras numa sala de aulas práticas, fazendo variações de colocação das duas atrizes. Por exemplo, as duas de costas, viradas para a parede, ao lado sem se olhar. Adaptava com elas exercícios que costumo propor aos alunos de interpretação que tem por objetivo desmanchar o óbvio, minar a fala automática, abrir espaço para o surpreendente. É como se descobríssemos que é possível dizer, de formas diferentes. Ao mesmo tempo, colocava as atrizes em situações corporais diferentes como que mobilizando sua atenção, desmanchando a sensação de que estava tudo pronto.

Na continuação, saímos da sala e começamos a experimentar outros espaços da escola, diferentes distâncias entre elas, proximidade e afastamento, espaços silenciosos e ruidosos. Por exemplo, ainda na sala, pedi que uma ficasse na sacada que dá para uma rua movimentada e a

outra fosse para a rua, na outra calçada. Por algum tempo elas deviam dizer as falas do texto, tentando se sobrepor ao barulho e à distância. Em condições tão adversas, ou diversas, é claro que as falas alcançam outras possibilidades. Há um momento na peça em que as duas precisam falar sem que ninguém as ouça. Fazer isso numa rua movimentada, do alto de uma sacada no terceiro andar, provoca um esforço criativo que, mesmo que a fala não seja colocada desta forma na peça, fará com que ela ganhe um novo sentido.

Repetimos essa experiência em várias partes da escola, subindo e descendo as escadas, fechadas no cubículo do banheiro, num corredor do subsolo, enfim ocupando espaços.

Fizemos os comentários desse trabalho que se mostrou bastante efetivo para elas e para mim. Decidimos gravar algumas destas experiências para analisar o efeito que fazia na audição.

Ao mesmo tempo, cada lugar acabava por criar uma atmosfera diferente, que era aproveitada pelas atrizes. A proximidade muito grande, por exemplo, no banheiro da escola, fez com que elas usassem o sussurro, o que se mostrou muito eficiente na gravação a ponto de usarmos na versão final da peça. Para Schafer (1991, p.233), “o sussurro é secreto. É informação privilegiada. É um código não dirigido a todos. (...) Ninguém sussurra no centro da cidade”. Era o que necessitávamos para uma das cenas.

Ocupar os diferentes espaços com a mesma fala, fazia com que o tempo da emissão fosse diferente a cada vez. Assim tempo e ritmo estavam ligados ao espaço e ao clima que ele proporcionava. Gravar esta experiência poderia significar transformá-la em linguagem radiofônica. A fala demarcaria o espaço e a localização dos personagens nele. E provocaria uma duração de tempo característica de cada espaço. Mais uma vez reitero que se não fosse um fim em si mesmo o exercício traria

como aprendizado um raciocínio vocal. Uma forma de trabalhar voz, tempo e espaço de outra forma. A idéia de atuar como se fosse para o teatro, mas sem estar preocupado com o desenho visual da cena ou em como estar sendo visto, mas sim seu desenho acústico.

Armand Balsebre (1994) em seu livro *El lenguaje radiofónico*, apresenta as concepções de montagem radiofônica e fala em plano sonoro e seqüência sonora. O primeiro tem um sentido espacial o segundo marca a continuidade temporal. Aqui também temos a idéia de duração que é vinculada a questão do tempo. Diferente de outras formas de arte a obra radiofônica para Haye (2004, p.101), “dispõe da duração e se projeta no tempo”.

Ao buscar diferentes espaços para tornar as atrizes mais maleáveis em suas intenções já um pouco cristalizadas, acabamos por descobrir na prática o conceito de duração. Na medida em que necessitavam ocupar o espaço com suas falas e que esses espaços variavam, a duração das cenas tinha como variável a possibilidade de adaptar emoções, ação interior, pausa e relação entre elas.

Se no primeiro exercício da pesquisa buscamos levar para o rádio a montagem de um espetáculo teatral, nesse momento utilizávamos o exercício teatral por excelência, a ação no espaço, não para usá-lo no palco ou elencar comparações, mas para colher material radiofônico. Ou seja, usávamos o espaço para lidar com as possibilidades de “projetá-lo no tempo”. Arnheim (1936, p. 95) lembra que, “o drama é uma sucessão de acontecimentos no tempo”.

Diz uma bolsista em seu relatório: “*Ao experimentarmos falar o texto com ações e intenções dissociadas do proposto inicialmente, descobrimos que a não presença de uma imagem física possibilita ao ator voar mais alto*”. Eu me perguntava como transportar sem perdas, aquele estado de representação que vira em minhas alunas, para a gravação. Dessa forma o

exercício acabou transformando-se ainda, num repertório acústico do personagem.

Enriquecidas as atrizes e inquietamente maravilhada a orientadora, voltamos ao trabalho de mesa. Só neste momento então, fizemos a divisão em cenas e, para cada cena, uma detalhada lista de acontecimentos, a ação principal de cada uma das mulheres na cena e o título da cena. Todo este trabalho nos tomou vários encontros, justamente porque necessitávamos desse material para fazer escolhas. Preencher com o nosso olhar e com nosso longo trabalho prático, o que o autor havia deixado por definir.

Exemplificando, vejamos a primeira cena que se chamou

A CHEGADA DA SOPA:

- *Elisa espera Rebeca trazer a sopa;*
- *Rebeca chega com a sopa;*
- *Rebeca pergunta sobre uma pessoa que se aproximou dela no balcão;*
- *Rebeca arruma os pratos, comida e talheres;*
- *Elisa pergunta sobre o pão;*
- *Rebeca descreve suas dificuldades com os pratos;*
- *Elisa fala do seu gosto pelo pão;*
- *Elisa e Rebeca começam a tomar a sopa;*

Ação principal:

Rebeca traz a sopa.

Elisa espera.

Sobre as ações e sobre as falas começamos a completar com o subtexto das atrizes, respondendo questões como o porquê de cada

atitude, ou o que move determinada fala. Justificávamos, na prática, a afirmação de Klippert (1980, p. 82) quando diz que “a voz pode tornar conhecido o sujeito falante, o que o move a falar, quais são os seus sentimentos, a partir de onde e de qual situação, por que e com que fim fala”. Assim, íamos dando sentido às personagens ao mesmo tempo em que procurávamos incluir a liberdade sonora que havíamos atingido com o exercício anterior.

Enquanto fazíamos este trabalho mantivemos as gravações e o acompanhamento, com a audição, do que estávamos conseguindo. Havia uma importante mudança no andamento da peça. O ritmo se configurava como resultado da relação entre as duas e delas com as pessoas do bar. Havia nuances de subtexto e um fluxo de “ataque e defesa” na entrada das falas. Desta forma, não havia indecisão para falar e se houvesse era nitidamente proposital, evidência do personagem. E também, as intenções das falas apareciam com verdade e com originalidade, o que quer dizer que escapavam do óbvio. Tinham, muitas vezes, uma musicalidade criativa que dava sentido às palavras, não só por seu significado, mas por sua melodia.

Percebo hoje que a ação de dizer inclui apropriar-se do tempo, dosar a duração, jogar com as inúmeras possibilidades de encurtar, estender, compactar ou espaçar as palavras. É de alguma forma, imaginar a escuta do ouvinte e traçar estratégias de sedução.

Enquanto isso eu começava a, modestamente, traçar um roteiro que incluía planos sonoros. Como seria esse bar. Além das vozes, o que mais? Para a versão final o sonoplasta propôs um aparelho de televisão ao fundo, atrás das vozes, o que contribuiu bastante com a atmosfera. Pensava na sobreposição de sons atrás das vozes das atrizes, o que daria a sensação espacial do bar. Além da passagem sistemática dos ônibus que elas vêem pela janela. Como lembra Haye (2001, p. 207), “a vida não transcorre num só plano”.

Após o extenso trabalho de estudo sobre as falas e acontecimentos, fizemos uma gravação, sob minha direção e parando a cada momento, retificando e indo adiante. Procurei colocar na fita o que estava rondando a peça, tentando reunir os frutos de tudo que vínhamos fazendo. Assim, a cada momento parava e relembrava com elas o que havíamos estudado e o que elas já haviam criado. E foi este o momento de tomar as decisões, há tanto adiadas. O que ainda permanecia sem clareza em relação à situação foi definido neste momento numa escolha por coerência com a relação das duas, com o ritmo, enfim com conhecimento orgânico que tínhamos da peça.

Fizemos o exercício de troca de papéis para soltar ainda mais o personagem e descobrir também, como cada uma via a outra, o que certamente apareceria na leitura. Chegamos a um nível excelente de cumplicidade entre as duas atrizes, o que foi causa e consequência do tipo de trabalho. Gratificante sem dúvida para elas. E para mim, um daqueles momentos únicos na vida de um professor, em que estamos diante de um processo de construção de conhecimento vivo, no fazer. Como diz João Francisco Duarte Junior (2001, p.133), um saber do corpo enquanto, “uma complexa organização que integra em si, tudo aquilo que nossa linguagem separou ao longo dos tempos, como matéria e espírito, corpo e mente, sensação e pensamento, razão e sentimento, etc. Somos na verdade, um emaranhado de processos altamente organizados e interdependentes que manifestam maneiras próprias de sabedoria e de conhecimento em todos os níveis”.

Adiante, escolhemos as gravações mais significativas para analisar e começar a encaminhar o trabalho para sua fase final. Também aqui teríamos um estúdio profissional para gravar e a presença de um sonoplasta. Experimentamos mais uma vez a gravação com fones de ouvido, o que foi um excelente exercício. Este é um elemento bastante

instigante para mim, e eu me prometia já há algum tempo um estudo mais atento, o que viria a acontecer na fase seguinte.

A análise das fitas com as gravações foi muito produtiva e apontou problemas e acertos. Ainda propus um último exercício antes da gravação em estúdio, que foi escolher e trazer imagens que tivessem alguma relação com os personagens, o bar, a cidade, o ônibus, a ponte que é citada na peça. Foi um momento bem revelador do que andava na fantasia de cada uma das atrizes e serviu como o impulso para o salto que seria a versão final da peça.

No estúdio resolvemos fazer três gravações, como aquecimento e como possibilidade de escolher depois a melhor, ou os momentos melhores. Essas gravações nos mostraram, em primeiro lugar, uma excelente atmosfera do lugar criada pela voz e relação das duas. O sonoplasta sugeriu uma montagem escolhendo as melhores falas de cada gravação. Isto poderia ser feito, uma vez que elas não haviam saído do estúdio, mantendo assim a mesma qualidade sonora. Mesmo assim, preferi escolher a gravação mais próxima daquilo que construímos que foi a segunda. Fizemos as correções necessárias e depois a montagem com sons e efeitos.

Em minha experiência percebo que uma gravação feita por inteiro, sem cortes, resulta muito viva. Nem sempre isso é possível. E muitas vezes esta opção contradiz as possibilidades da tecnologia, uma vez que é possível editar qualquer coisa a qualquer tempo, ou quase. Talvez por herança do processo de criação apropriado do teatro, tenho sempre a impressão que para efeito da expressão, da qualidade artística, a gravação sem cortes resulta mais efetiva. Ou seja, mesmo considerando que contemporaneamente tudo é possível na mesa de som, este trabalho refere-se à composição de uma atuação radiofônica baseada num processo de criação artístico que se utiliza das técnicas mais sofisticadas, mas não abre mão da sensibilidade.

O resultado parece evidenciar o trabalho feito. As falas mostram uma forma bastante verossímil e alguma ousadia. Resgato um registro das bolsistas:

Como principal aprendizado extraímos a diferença do tempo no rádio e o tempo cênico. No rádio não há tempo para o personagem sentir ou pensar. As pausas devem ser preenchidas por algum tipo de som, e os silêncios muito menores.

O tempo, atrás do qual estivemos em busca, aparece na peça através do fluxo de fala e silêncio, na duração da pausa, na duração de cada fala, no olhar cúmplice registrado nas vozes, no tomar a sopa, no olhar a janela, no estar no bar. A ação desenhada no tempo. O espaço projetado no tempo. No tempo que dura diferente no rádio do que na vida. Na vida que dura diferente quando conectada no outro que escuta.

Contracenação, um exercício de escuta

Para esta nova fase tínhamos a mesma equipe, o que nos dava uma estrutura de confiança para o novo início. A experiência anterior havia trazido uma inquietação criativa e várias indagações. Uma delas dizia respeito ao falar, a fugir do óbvio, coisas que havíamos experimentado nos exercícios de espaço. Assim, atendendo ao desejo das alunas, escolhemos textos de poesia e nos pusemos a experimentá-los com novas entonações e diferentes melodias. A idéia era fugir do que estava “pronto”, desmanchar uma forma convencional de dizer. Procurar uma lógica do som, ao que a poesia se presta sobremaneira. O poema sonoro foi um gênero bastante trabalhado pelo hörspiel alemão, por exemplo. Mudar a sílaba tônica das palavras, variar a duração da fala, suspender a pausa, foram algumas das possibilidades trabalhadas. Para Fortuna (2000, p.70), “a atitude do ator com a oralidade consiste muitas vezes em perverter pontuações eletivas à sintaxe, transgredi-las, desordená-las, tira-lás do lugar, em nome da chamada instantaneidade da vivacidade oral”.

Trabalhamos sobre exercícios individuais, com gravações e comentários. A partir de um determinado momento, porém, percebi que o trabalho parecia estagnado e que o exercício individual não era oportuno. Propus, então, que voltássemos a este exercício mais adiante. Os poemas escolhidos eram de qualidade, a idéia do exercício fascinante e merecia a oportunidade de um trabalho forte e sem defesas. Entendi que havia uma motivação evidente para o trabalho em dupla. E desejava investir mais uma vez na contracenação, outro tema que herdávamos da fase anterior. Além do mais, uma das bolsistas estaria se graduando no semestre seguinte e ainda queria aproveitar a cumplicidade das duas. Deste modo, analisamos o material produzido até aqui para torná-lo um acervo para a próxima tarefa. Guardamos textos e gravações para outro momento.

Fizemos então a escolha de um texto para duas pessoas. Adaptei uma peça curta de Harold Pinter que já havia trabalhado com alunos no DAD, **Problemas no trabalho** (CD 2, faixa 5). A situação neste novo texto era de uma comédia que pendia para o absurdo. Além disso, o ritmo das falas, a estrutura dramatúrgica apoiada na estranheza do assunto, sempre foram muito sugestivos para um exercício radiofônico, no meu entendimento. Aquecidas pelo longo exercício anterior e pelo trabalho com a poesia, as duas bolsistas, se entregaram com prazer ao exercício e à comicidade do texto.

No texto, duas mulheres se encontram no escritório da dona de uma fábrica. A empregada vem, respondendo ao chamado da chefe, para dizer o que está acontecendo na fábrica e esclarece que as funcionárias não estão satisfeitas com os produtos fabricados pela indústria. As duas passam a descrevê-los. Entre a surpresa da empresária e o constrangimento da funcionária, as mais absurdas peças de reposição são descritas, até o insólito final, em que é dito diz que as funcionárias querem produzir balas de licor.

Iniciamos este exercício fazendo as primeiras leituras sem definir que atriz faria qual personagem. Desta forma nos detivemos na situação da peça e nas possibilidades do cenário sonoro. Revezávamos a leitura dos personagens e, inclusive eu li cada vez com uma delas para que a outra ficasse apenas na escuta.

Ao contrário do texto da peça anterior, aqui não havia dúvidas sobre as circunstâncias da ação ou sobre a constituição dos personagens. É evidente que são personagens mais simples, sem tantos conflitos, sem muitas facetas. Nossas primeiras impressões do texto nos levaram a trabalhar em alguns aspectos da adaptação como, por exemplo, dar os nomes dos personagens que no original são só chamadas pelo sobrenome. Assim, também nesta fase escolhemos os nomes que as mulheres tinham. Assim, a Sra. Fibbs, a empresária se chamaria Virgínia e a Sra. Wills, teria o nome de Zuleika. A necessidade dos nomes surgiu também, pois decidimos que no decorrer da ação da peça a funcionária iria gradativamente deixando de chamar a chefe de Senhora e passaria a chamá-la pelo nome, Virgínia, demonstrando assim uma certa intimidade mascarada pela função de ambas. Cogitamos até que as duas seriam muito amigas, apesar da separação de classes. Este foi um elemento muito interessante para a contracenação.

As leituras, a partir deste momento já tinham a definição dos papéis. Numa combinação do desejo das atrizes com a minha sugestão, chegamos a uma distribuição que privilegiava o desafio para a tarefa. A escolha delas voltava-se para o tipo de personagem que não haviam feito ainda, que lhes causava mais inquietação. Mesmo que já tivéssemos lido o texto com as diferentes combinações de personagens, incluindo a minha voz, usamos ainda o exercício da troca de papéis, o que reforçava a escuta sobre texto.

À medida que trabalhávamos mais entendíamos que o texto tinha uma situação realista para um tema absurdo. Era interessante fazer as duas mulheres conversando de forma bastante normal de coisas que

aparentemente não faziam sentido. Para essa composição utilizamos bastante o exercício de exagerar. Queríamos marcar a diferença com a fase anterior e soltar as vozes e intenções.

Foi muito rico enfatizar a relação patrão X empregado tendo como subtexto a amizade das duas mulheres. Num determinado momento, nos colocamos a questão da funcionária Sra. Zuleika: afinal ela está com as colegas, concorda com elas? Ou está ao lado da patroa e amiga. Esta dualidade enriqueceu a composição da atriz que fazia este personagem. Experimentamos gravar exagerando as intenções para cada uma das possibilidades, o que foi bastante interessante. A atriz fez com que o personagem carregasse a dúvida e o constrangimento por toda a peça como se estivesse se perguntando a todo instante. Da mesma forma, a outra bolsista investiu no humor do seu personagem, na surpresa com as notícias e, principalmente na relação de amor que a dona da fábrica tem com as peças de reposição que fabrica.

Para ambientar a fábrica lembramos a trilha sonora do filme **Dançando no escuro**, cuja música é de Björk. A música e os sons usam a repetição como elemento e reproduzem os sons da fábrica do filme. Fizemos uma audição do Cd e gostamos muito da idéia. Para o final em que a funcionária revela o desejo do grupo de operárias, pensei numa quebra com música clássica. Na versão final acabei por escolher da trilha sonora de **Peer Gynt**, de Grieg, a música de abertura, Amanhecer.

Nesta fase, gravar e ouvir eram a base de tudo. Foi aqui que percebemos que fazer sempre mais de uma gravação, e em seqüência, era muito produtivo. Nas palavras de uma das bolsistas-atrizes:

Constatamos que nas gravações feitas sem pausas, existia um crescente na qualidade da primeira para a última. Desta forma começamos a fazer leituras como aquecimento antes de gravar.

Entendemos, aqui, que a gravação impedia que cristalizássemos as intenções, pois o intenso acompanhamento da evolução do trabalho nos deixava alerta para qualquer evidência de estagnação. E para manter a verdade da cena. Mesmo no absurdo há uma lógica, uma verdade que move o ator. Para Brook (1970, p 119), é preciso “confrontar o ator com suas próprias barreiras, nos pontos em que, no lugar da verdade de uma nova descoberta, ele coloca uma mentira”. No rádio expressivo, assim como no teatro, a arte é viva quando o artista está inteiro no trabalho.

Nossa incursão pelo tempo radiofônico se fazia sentir neste exercício. Percebíamos que o andamento das falas, a duração das intenções necessitavam precisão para que se instalasse o humor e a verdade no absurdo, que é dizê-lo como se fosse normal. Familiarizadas com o ritmo da colega, elas experimentavam com facilidade a improvisação deste tempo, variando sua participação em sintonia com a parceira.

Como todo sistema, também o nosso aceitava transgressões. Desde o início desta fase, fizemos um caminho um pouco diferente invertendo etapas, excluindo outras e criando novos exercícios. O estágio do trabalho ou as características do texto sugerem essas mudanças. O que não abandonamos em momento algum foi gravar/ouvir. Não só isso, como fomos aprimorando e valorizando cada vez mais esse processo. Como registrou uma das bolsistas:

É diferente de filmar uma cena teatral para analisá-la, pois nesse caso o veículo torna-se o vídeo e deixa de ser teatro. No rádio, a voz/gravação continua a ser o próprio veículo.

Estávamos lidando com o material próprio da linguagem. O rádio mesmo. Levamos esta compreensão para o primeiro exercício com **A dama de bergamota**, onde tivemos uma situação parecida. Teatro gravado não é mais teatro e também não é ainda rádio.

Ao mesmo tempo, por todas as fases da pesquisa, o processo de se ouvir preparava também para lidar com aspectos técnicos da voz ao microfone. Distância, direcionamento, extremos de agudos e graves, assim como letras sibiladas foram sendo corrigidas no decorrer do trabalho. O microfone não era um mais estranho, mas um instrumento a ser apropriado como a câmera ou o próprio corpo.

Assim, chegamos aos fones de ouvido. Conforme já mencionei, em vários momentos experimentamos a utilização de fones de ouvido para as gravações. O fone devolve a voz do ator ao mesmo tempo em que ele fala. Para alguns, isto é motivo de ansiedade por ouvir-se, por rejeitar o que não parece ser a própria voz. Na minha experiência, o fone aperfeiçoa a emissão das falas, pois permite mudar o rumo ou a intenção no momento mesmo da peça. Ao vivo ou na gravação, tenho sempre a sensação de ser atriz e ouvinte ao mesmo tempo, vislumbrar a audição do que estou compondo.

Este recurso dá ao ator a possibilidade de agir sobre seu trabalho em andamento. Dessa forma passa a ter uma consciência maior do controle que tem sobre sua atuação e avança mais definido em relação ao seu objetivo.

O uso dos fones, assim como outras especificidades da arte radiofônica, estava nesse momento sendo apropriada por nosso trabalho. Assim, mesclávamos as possibilidades de criação do processo teatral com os mecanismos da arte sonora. E ainda, a gravação com fones é o momento em que fica mais evidente a concentração do ator não apenas em si e em seus processos de criação, mas no outro, no efeito de sua voz. Ele é um que fala e outro que ouve. Ao mesmo tempo.

No caso desta peça, em que as atrizes vinham trabalhando juntas há bastante tempo o uso dos fones significou colocar todo o seu foco na escuta. A contracenação passou a acontecer via escutar-se nos fones.

Houve um grande ganho no ritmo da peça e na afinação das atrizes. O jogo da ação deslocou-se para o dizer e ouvir. Aqui a ação de ouvir também passa a ser uma atitude corporal.

Para Balsebre (1994, p.36), os fones amenizam o fato de que o locutor enfrenta uma dificuldade característica do rádio que é construir com a voz a abstração de ouvintes imaginários. E ainda os fones fazem com que o locutor ao escutar-se receba “uma primeira impressão psicológica da interlocução consigo mesmo”⁶¹.

Habitadas ao exercício compartilhado na especificidade da radiofonização, as atrizes fizeram experiências muito gratificantes em relação à contracenação. No que diz respeito ao uso dos fones nas gravações, perceberam que colocando seu foco na voz da parceira, ouvida pelos fones no momento da gravação, eram capazes de responder ao estímulo da voz e não do olhar ou da ação física. Assim, puderam apontar uma contracenação de vozes, silêncios e engajamento corporal na presença da voz.

Apropriamo-nos, pois, da reflexão de Chekhov (1983, p. 115) sobre contracenação, “a única atuação satisfatória ocorre com a relação apropriada com o companheiro. Se o ator se faz compreender claramente como ser humano por seu companheiro de cena, o público o entenderá, a atuação se fará verdadeira”.⁶²

Uma observação interessante de uma das bolsistas foi em relação a decorar ou não o texto. Diz ela:

Penso que é necessário ter intimidade com o texto para o rádio, mas quando está decorado não é bom. O momento certo para a gravação final é um pouco antes de isto acontecer.

⁶¹ Tradução nossa.

⁶² Tradução nossa.

Na situação radiofônica não decorar o texto pode ser uma forma de não deixá-lo mecânico. Ao mesmo tempo, ele funciona como um roteiro para a gravação ou transmissão ao vivo. É como se manter os olhos no papel tivesse o efeito de concentrar a atenção no falar e no ouvir, tirar do olhar a necessidade premente que tem o ator no teatro.

Na verdade, em nenhuma peça radiofônica que fiz no âmbito da pesquisa, ou fora dela, trabalhei com texto decorado. O texto sempre foi um roteiro a guiar a atuação.

Fizemos ainda uma gravação nos moldes que havíamos feito na fase anterior, em que fomos parando e refazendo falas e intenções. Minha direção também se fez voz ao microfone, gravando. Aqui fizemos isto com os fones. Foi uma experiência interessante, pois foi como se colocássemos nossa conversa noutra patamar, como se criássemos uma peça dentro da peça.

Para a gravação da versão final deste exercício havia conseguido um espaço numa rádio. Não tínhamos muito tempo de estúdio e não haveria muitos recursos para uma montagem como imaginávamos. Assim, simplifiquei os efeitos e fiquei com as músicas. O trabalho correu bem, até porque desta vez, decidimos encontrar-nos antes e ensaiar em nossa sala de trabalho, o que se mostrou bastante eficaz. As atrizes chegaram para a gravação, aquecidas e disponíveis.

A audição da peça mostra um jogo muito interessante das falas que enfatizam o absurdo daquilo que estão dizendo. A variação do tempo das pausas, o ritmo, ora acelerado ora ralentado, evidenciam o trabalho com os fones. O jogo com as peças de reposição, produtos da fábrica, trazem a estranheza e o humor desejado. A evolução da relação das duas mulheres vai se desnudando no decorrer da peça de uma forma muito sonora.

Microfone, espaço, fones de ouvido, gravações, planos, tempo, duração, ritmo, performance. Dizer e ouvir, dizer para alguém, dizer com alguém. Contracenação é também um repertório de escuta. “Porque a unidade social mínima, não é o homem, e sim dois homens” (BRECHT, 1978, p. 123).

Contar é, pois, contar algo a alguém. Esse foi o mote da fase seguinte.

Contar: quem conta um conto...

Após o exercício anterior e com a formatura de uma das bolsistas, a que permaneceu manifestou o desejo de trabalhar com a narração, com o “contar” para o rádio. Voltamos, então, a trabalhar com um autor gaúcho, Fernando Neubarth e o conto **Geórgia Samsla** (CD 2, faixa 6). Já conhecia e havia produzido alguns de seus contos para o programa na Rádio FM Cultura.

No decorrer desta fase recebemos um novo bolsista, este ligado ao curso de direção, bastante interessado na linguagem radiofônica, o que auxiliou bastante no trabalho, permanecendo sempre como um observador atento. Seus comentários foram oportunos e criativos.

O conto narra a história de uma moça muito gorda, Geórgia, que após tentar várias formas de emagrecimento decide ter um cachorro magro, pois ouvira dizer que cachorros e donos se parecem. Porém, o tratamento não funciona como o esperado e um dia ela percebe que o cachorro, um lingüiça, é que acabara engordando.

Logo de início, percebemos o parentesco de Geórgia Samsla, a protagonista, com Gregor Samsa, personagem de **A metamorfose**, de Kafka, que acorda um dia transformado numa barata. Numa tirada inteligente, o autor já anunciava o tom do texto e as mudanças na vida e no corpo de Geórgia. E de River Phoenix, seu cão.

Mais uma vez encontramos a possibilidade de trabalhar com um humor delicado. E voltamos também à intimidade com o ouvinte. De uma forma diferente, tornávamos à conversa direta com o ouvinte. Se em **Tudo na vida é passageiro**, o ator/personagem é quem fala dizendo “vou contar minha vida”, aqui é a atriz/narradora que diz “vou contar a vida de Geórgia”.

Por enquanto, porém, não pensávamos em personagem, mas sim no ato de contar, o que realmente veio a se efetivar. Para tanto, lemos várias vezes e registramos as primeiras impressões. Entre elas, a delicadeza do texto, o convite à imaginação que ele se constitui e o afeto do autor pelo personagem. Isto nos suscitou a pensar que quem narra sente alguma coisa também. Fizemos desde o início algumas gravações com o objetivo de registrar a motivação de contar.

A bolsista constatou, assim como eu, uma estranheza de trabalhar sozinha após o profundo trabalho que havia desenvolvido com a colega por um longo período.

Neste momento fizemos uma divisão de idéias do texto, dando nomes a elas. Uma tarefa que corresponde à divisão de cenas, embora um pouco diferente. Como o texto vai ser narrado e não dramatizado precisávamos de um mapa das idéias para guiar a evolução da narração. Após esse exercício, fizemos uma gravação demarcando essa divisão. Mesmo soando exagerado na audição, este trabalho mostrou-se muito rico para a compreensão das etapas da vida de Geórgia, contadas no texto.

É importante salientar que nesta fase não fiz uma adaptação prévia do conto para a radiofonização. Parecia-me que o conto já tinha o formato do que precisávamos para o que nos propúnhamos. Assim, ele foi sendo trabalhado à medida em que o exercício caminhava. No entanto, a palavra escrita muitas vezes não prevê sua proferição, fazendo com que o tom de leitura seja incontornável. Desse modo, a adaptação foi feita tendo como

critério a necessidade da voz. Para Elie Bajard (1994, p.97), “a voz que diz o texto certamente leva em conta a função lingüística, mas também outra, musical. A voz do contador é quente, dura, apta a se dobrar à diversidade dos personagens ou das emoções”.

Durante toda esta etapa voltamos muitas vezes à divisão de idéias como forma de abastecer a narração. Cada vez que retornamos ao estudo de texto, é com outro olhar agora já contaminado pelo exercício prático. Dessa forma é sempre um novo estudo e descobrimos aspectos que ainda não tinham sido apropriados. Este jogo entre a teoria e a prática caracteriza a criação artística, em especial o processo do ator. O ensaio alimenta o texto que alimenta o novo ensaio. Aqui, no caso da radiofonização, a gravação e audição realimentam a criação trazendo a perspectiva do ouvinte.

Nessas gravações propus que em alguns momentos a atriz usasse os fones de ouvido. Ela não só experimentou como isto a motivou muito e ela acabou optando por usá-los na maior parte das gravações. Nesta fase, ela tinha a oportunidade de trabalhar os fones sem a parceria de um outro ator, mas trabalhando consigo mesma. É um retorno fascinante como já mencionei, mas também muito revelador. Nem sempre o ator se sente preparado para ouvir-se em processo. É uma atitude de maturidade artística, ou pelo menos de ousadia artística.

Todo este trabalho com o texto, com “ouvir-se”, nos levava irremediavelmente às questões de QUEM DIZ/POR QUE/PARA QUEM/ONDE . Qual a relação com o personagem Geórgia? Está envolvido com ela de alguma forma? Questões que criam a situação dramática para o narrador. Era uma escolha a fazer, criaríamos um personagem para contar?

Resolvemos então, experimentar algumas possibilidades, das quais três nos encantaram: a narradora poderia ser a psiquiatra citada no conto,

a própria Geórgia, ou o cachorro. Esta última idéia foi muito divertida para nós. Ao mesmo tempo, dependendo desta escolha poderíamos criar o cenário sonoro correspondente. Por exemplo, no caso do cachorro poderíamos gravar fora do estúdio com som de externa, uma praça, por exemplo. Este foi um momento de muita alegria em que nos permitimos imaginar, sem limite ou pudor, planos diferentes para cada momento da narração. A praia, a praça, o bar da esquina, todos eram planos possíveis para incluir na narração. Mesmo sabendo que não teríamos as condições técnicas de estúdio para isso, nos entregamos ao prazer de imaginar.

Apostamos com muita disposição na experiência de trabalhar com cada uma das possibilidades selecionadas. Tudo se modificava à medida que mudava o contador. Outros tempos, outro ritmo, alguns trechos eram mais importantes para um do que para outro. Havia momentos do texto que precisavam ser adaptados para a primeira pessoa, de acordo com quem estava contando. Um exemplo desta situação, no conto original aparece: “*criou-o com todo o carinho e cuidados. (...) Phoenix retribuía o afeto com amizade de cão*”. Na “voz” do cachorro: “*criou-me com todo o carinho e cuidados. (...) Eu retribuía seu afeto com minha amizade de cão*”.

Em meio a esse exercício bastante trabalhoso, percebemos que o texto narrando um acontecimento em Porto Alegre e descrevendo lugares típicos da cidade, toca no nosso cotidiano e torna o narrador alguém da cidade do mesmo modo que a atriz.

Essa experiência mostrou-nos também que o profundo trabalho com o texto trouxe uma familiaridade muito grande para a atriz, ao mesmo tempo em que amenizou o tom de leitura que ainda havia. Para Stanislavski (1989 C, p.153), “para tornar-se cúmplice do dramaturgo e realizar o seu trabalho em cena, o ator deve não apenas absorver o tema como um todo, mas também sua forma verbal. Deve não só conhecer as palavras, como também assimilá-las de tal maneira que (...) elas passem a ser suas”. Embora as três opções de personagem narrador tenham sido

muito boas, decidimos que ainda a melhor opção seria uma narradora que vê de fora a situação. Essa escolha nos deu a chance de aproveitar partes dos três exercícios anteriores e assumir "o contador" mais disponível para todas as vozes do conto.

Assim, passamos a gravar as leituras deixando em aberto para atriz improvisar as vozes dos personagens narrados que tem falas. A audição desses exercícios mostrou que algumas vozes funcionavam bem e outras pareciam excessivas. Um bom exemplo é o momento do conto, “deu-se conta com a admiração do Rudi Nescau, um alemão cachaceiro que vive de dar opiniões, encostado ao balcão do *Flor de Bagé*, sortido armazém a meia quadra do apartamento de Geórgia: - *Tona Xórxia, como essa caxoro tá crrrande, parece um salsicha Bock!*” A própria grafia da frase no conto como que pedia que se fizesse uma voz para o alemão Rudi.

Escolhemos então marcar sempre a voz da atriz imitando o personagem e não tentando ser outra voz. Demarcávamos assim, a posição do narrador que usa seus recursos para contar a história da maneira que precisar. “Como o contador não é obrigado a criar a ilusão, a relação unívoca entre o ator e o personagem deixa de ser uma camisa de força” (BAJARD, 1994, p.98).

O autor Elie Bajard e seu livro **Ler e dizer** (1994) foram bastante trabalhados nessa etapa. Conforme já referido em **Dizer e ouvir**, justamente por lidar com as várias formas do *dizer*, o estudo neste momento trouxe inúmeras reflexões. A questão da oralidade na sala de aula, por exemplo, e o conceito de *dizer* mais amplo e mais abrangente do que “leitura em voz alta”. Refere-se ao *dizer* como “uma atividade de comunicação instaurada a partir da tradução de um texto escrito em texto oral”. Em meu trabalho radiofônico, ou com leituras dramatizadas tenho me utilizado deste termo com esta concepção que me parece muito contemporânea.

Percebíamos uma outra forma de engajamento na ação de contar. Um gestual diverso dos exercícios feitos com personagens. Aqui, havia um gesto explicativo, uma ação de enfatizar, de certificar-se de ter sido entendida. Como se estivesse no centro da roda de ouvintes, ou como numa roda de contação de histórias. Muitas vezes, em nossa imaginação, ao exercitar o contar a história, víamos uma cena antiga de pessoas sentadas em torno do aparelho de rádio para o ritual de ouvir.

Estes gestos, esta colocação no espaço tornava-se voz. Como refere Zumthor (1993, p.244), “a palavra pronunciada não existe (como faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes”.

Fomos registrando no desenvolvimento dos exercícios e audições que a narradora cada vez mais parecia conhecer Geórgia. Contava suas peripécias com uma forma de afeto senão igual ao que havíamos percebido no autor, na mesma intensidade. Isto dava à peça radiofônica um tom de intimidade ainda mais intenso, como se realmente a narradora quisesse dividir com os ouvintes essa história.

Assim, em meio aos nossos estudos, percebíamos mais uma vez que a construção de um trabalho artístico em que está implícita a relação com o outro, ouvinte, espectador, leitor, não só não prescinde do afeto como tem nele um elemento constitutivo. Como lembra Ricardo Haye (2003, p.39), “Que tipo de discernimento pode ser capaz de prescindir dos afetos? Como será o raciocínio que condene ao desterro as paixões ou a ternura? Qual será a cara da razão que abomine a sutileza, a imaginação e os sonhos”?⁶³

⁶³ Tradução nossa.

Neste ponto estávamos prontos para a versão final e, portanto iniciamos a preparação. Mais uma vez gravaríamos no estúdio de uma rádio com pouco tempo para gravar e editar. Assim, escolhi um chorinho executado pelo Clube do Choro de Porto Alegre, o que criava uma atmosfera bastante próxima à que desejava, trazendo um tom de empatia com as dificuldades da protagonista. E também muito carinho por ela e seu cão.

Escolhi também alguns momentos para incluir efeitos que os sublinhassem. São sons da compositora e cantora Marlui Miranda que trabalha sobre cantos e sons indígenas, que no contexto da peça trazem o desejado efeito de estranheza. Como por exemplo, quando a narradora vai anunciar o nome dado ao cão “nome de um astro do cinema, menino, magrinho, morto prematuramente por uma *overdose* e a referência mitológica ao renascimento: - Phoenix, River Phoenix”. Antes que ela diga o nome então, temos a entrada de um instrumento de sopro típico dos índios e que remete também a idéia do mito.

A gravação transcorreu sem sustos e com tranqüilidade. A bolsista já conhecia o estúdio, da peça anterior, e trabalhou muito bem a solidão deste momento, preparada que estava pelo período excelente de estudos e ensaios que tivemos. O outro bolsista deu um importante apoio em todos os momentos, comentando e sugerindo com muita pertinência.

Fizemos duas gravações. Mais uma vez tínhamos a possibilidade de editar com as melhores partes de cada uma. Ainda aqui, escolhi a primeira gravação, corrigindo apenas alguns detalhes. Nesta, podia-se notar uma vivacidade muito grande. A atriz estava mais solta e disponível. Após, gravações, audições e ensaios, parece que ela havia se guardado para o momento da versão final. Talvez por isso na primeira gravação tivesse apropriado as correções e mostrasse uma espontaneidade renovada.

Percebe-se na audição ainda um tom de leitura no início da peça, tom que vai se atenuando até que da metade em diante é possível notar que atriz se apossa da narração, jogando com as palavras e com a situação. A voz da atriz tem uma delicadeza que serve ao tipo de trabalho desenvolvido e um cuidado com a história de Geórgia e seus sentimentos, sem com isso perder a dimensão do humor.

Quanto aos sons e efeitos mais uma vez, ficou a sensação de que muito mais poderia ter sido feito, se tivéssemos condições melhores. Qualquer trabalho que venha a desenvolver daqui para frente levará em conta essa necessidade, para que possamos chegar a um patamar ainda mais adiantado em relação aos elementos que trabalhamos.

Após **Geórgia Samsla**, ainda esboçamos o início de um trabalho com a obra de Nelson Rodrigues. A idéia partiu do bolsista, de adaptar uma crônica de **A vida como ela é** e transformá-la numa pequena série em três capítulos. Fizemos a primeira adaptação e algumas leituras com gravações. A proximidade da formatura da bolsista e o meu envolvimento cada vez maior com o doutorado fizeram com que postergássemos esse exercício, sem dúvida instigante, para outro momento. Cabe salientar, que em todo esse tempo de envolvimento com o rádio e a peça radiofônica nunca trabalhei com uma produção em capítulos, o que é um desejo e uma curiosidade.

Assim, a pesquisa **O trabalho do ator voltado para um veículo** radiofônico buscou trazer para a arte radiofônica as questões do ator, ampliando suas possibilidades de expressão artística e localizando no tempo-espaço de sua formação, o lugar deste acontecimento. Fazendo de sua formação um espaço onde a imaginação possa ser um meio para o conhecimento. Conforme Jorge Larrosa (1996, p.17), para os antigos “a imaginação era a faculdade mediadora entre o sensível e o inteligível, entre a forma e o intelecto, entre o objetivo e o subjetivo, entre o corporal e o incorporeal, entre o exterior e o interior”.

Atores e atrizes foram sujeitos e objetos dessa investigação. Junto com eles, a inquietação, os sonhos, as leituras, os estudos, a professora, a atriz, a radialista. Uma pesquisa que se encerra aqui, nesta escritura. Neste escovar palavras.

Contracenação, ação, escuta, personagem, tempo, espaço, dizer, voz, palavra, som, percepção, corpo e imaginação compuseram, entre outros aspectos, as paisagens sonoras, emocionais e intelectuais por onde passamos.

O ator precisa amar os sonhos e saber usá-los. Fazer deles uma das mais importantes faculdades criadoras lembra Stanislavski (1990, p.35). Criar na peça radiofônica, diz Bachelard (1994, p.181), é estar de posse “de extraordinários sonhos acordados”.

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que **eu estava escovando palavras**. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.*

Manoel de Barros⁶⁴

⁶⁴ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. P.I.

Em um vilarejo africano, quando um contador de histórias chega ao fim de sua fábula, ele coloca a palma de sua mão no chão e diz: “Eu coloco a minha história aqui”. Então acrescenta: “Para que uma outra pessoa possa continuá-la em um outro dia”.⁶⁵

⁶⁵ BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000, p.312.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz levou-me a buscar as palavras e os sons de forma apaixonada e intensa. E provocou o desejo de ampliar o espaço de formação de atores para um espaço de criação para a voz. Não me detive sobre a fisiologia da voz, pois nunca me senti provocada por estas questões. Ao mesmo tempo, há profissionais competentes e criativos cuidando destes aspectos.

O que me inquieta é aquele momento único em que o ator percebe que seu corpo é um manancial de referências para criação e, simultaneamente, a obra de arte onde se inscreve sua criação. Como professora e pesquisadora, reconheço estes momentos como experiências, em que os sentidos fazem sentido, conforme lembra João Francisco Duarte Junior (2001). É ainda ele quem diz que “a arte pode consistir num precioso instrumento para a educação do sensível, levando-nos não apenas a descobrir formas até então inusitadas de perceber o mundo, como também desenvolvendo e acurando os nossos sentimentos e percepções acerca da realidade vivida”.

No caso do ator, sua educação é a educação do sensível. Sua pedagogia é perceber o mundo e significá-lo em seu corpo. Corpo entendido como seu ser inteiro, sua subjetividade encarnada. No ator evidencia-se que as dicotomias mente/corpo, razão/emoção, corpo/voz, e tantas outras que povoaram o conhecimento durante décadas e séculos, são falsas. Impossível descobrir no processo de criação deste artista instrumento, se há qualquer chance de razão existir sem emoção, por exemplo.

Nesta Tese, me detive num aspecto desta questão, a voz. Tenho reivindicado insistentemente nestas páginas o estatuto de corpo para a voz. Pela longa pesquisa com atores exercitando a peça radiofônica,

percebi que há uma entrega corporal nesta atividade que denuncia o acontecimento da voz. A arte da voz é corporal, é inteira e, portanto educá-la não pode ser apenas compreendê-la como acessório, como um aparelho de som. A pedagogia da voz implica em espaço de criação artístico-estética.

Na situação radiofônica a voz é protagonista da ação e portanto, necessita de tempo e espaço para realizar-se como arte e não apenas como instrumento. No rádio a voz não é um elemento a mais a completar a concepção total do espetáculo áudio-visual. Ela compõe com sons, silêncios e música, o espetáculo sonoro.

No decorrer do trabalho fomos criando um sistema que apropria os exercícios e questões da preparação do ator e seu processo de criação, para a especificidade da linguagem radiofônica, uma linguagem artística. Nestas circunstâncias, não importa a visibilidade das ações, do engajamento corporal, dos gestos e olhares, mas sim o efeito sonoro que eles acarretam. O impulso emocional que origina a voz é importante na medida em que resulta em efeito sobre a relação ator ouvinte.

Iniciando sempre por um estudo de texto, o “trabalho de mesa” e pelas primeiras impressões destas palavras, buscamos encontrar a tradução radiofônica das questões que perpassam o trabalho do ator, como contracenação, personagem, emoção, mobilização do corpo para o exercício da atuação, a escuta, entre outras.

Baseado fundamentalmente, nas ações de gravar e ouvir as leituras, os exercícios e os ensaios, esse sistema favoreceu sempre o efeito da voz. Efeito aqui considerado não como truque, mas sim como estabelecimento da relação com o outro, nesse caso o ouvinte. Efeito como o confrontar o outro com suas emoções, pensamentos e lembranças. Ato de sedução, trazer o outro para perto do rádio para ouvir e viver.

As gravações e audições acompanham todas as etapas. Vão demarcando de que forma o estudo começa a se revelar nas vozes, nas

ações sonoras, no andamento da peça. Vão acostumando os atores com o meio. Vão familiarizando com o microfone, com o ouvir-se, com deixar de lado a comparação com outros meios, em especial teatro, cinema e televisão, onde são vistos. Levam ao reconhecimento do veículo radiofônico como uma linguagem em si mesma, com características a serem apropriadas pelos atores. Uma vez que a gravação e audição são elementos próprios da linguagem, ao exercitá-las recriávamos a linguagem e nos apropriávamos dela. Ao contrário do teatro filmado, em que o que vemos não é nem teatro e nem cinema ou vídeo, na gravação o que ouvimos já é a linguagem radiofônica.

Do mesmo modo, essa forma essencialmente sonora pode repercutir intensamente sobre o trabalho feito para teatro, uma vez que permite ao ator um investimento mais profundo na ação vocal. Podendo inclusive, permitir que a ação da voz sobre o texto tenha influência sobre a criação do personagem cênico. Minha primeira bolsista de iniciação científica, com quem trabalho até hoje, fez seu projeto de graduação questionando justamente a criação do personagem radiofônico como sustentação para o personagem teatral.

Se o caminho que fizemos de início foi o de apropriar a preparação do ator para o teatro, entendo que é possível também o caminho de volta, ou seja, levar para o teatro as experiências com exercícios radiofônicos.

Sempre deixei a cargo e responsabilidade de cada um a forma pessoal de aquecer a voz para o trabalho. Não tinha como objetivo, na pesquisa avaliar diferentes formas de aquecimento e sua repercussão nas vozes. Parti sempre do princípio que cada ator deve saber como fazer para que sua preparação ofereça o melhor para o trabalho. O aquecimento, no meu entender era de outra ordem. Um aquecer-se para a contracenação, para o microfone, para o exercício de falar e ouvir-se. Ainda assim, sempre tentei reservar algum espaço para o aquecimento pessoal.

Sabia que os alunos com quem trabalhava tinham o espaço da disciplina de expressão vocal para o aprendizado da preparação da voz e os atores já tinham a sua própria forma de preparação construída na trajetória profissional.

A percepção da relevância do uso de improvisações sonoras, ou a versão radiofônica das improvisações que ajudam a construir a verdade do personagem, foi bastante surpreendente e abre caminhos muito sedutores, pois possibilita imaginar, inclusive, a criação de peças radiofônicas a partir de improvisações.

Também o trabalho realizado com foco no tempo e espaço mostrou-nos que o parentesco com o teatro pode ser gratificante se mantida a concentração em sua conseqüência sonora sobre a obra. A experimentação de espaços variados para repercutir as sonoridades da voz e das palavras, trouxe a dimensão prática da idéia de duração em relação ao tempo e aos silêncios e pausas. Isto nos obrigava também, às vezes, a sair da lógica do significado liberando a musicalidade, a imaginação, a textura.

As relações que estabelecemos entre tempo, espaço, duração e intenção são conquistas inestimáveis para um processo de trabalho onde o saber é construído na prática. Mesmo que transposto para a composição de personagem de um texto dramático, ou para um texto literário onde o ator é o narrador, essas relações constituem o conhecimento que embasa tanto a técnica como a intuição. Implica na maneira de dizer e em como relacionar a extensão da fala com o tempo da respiração. O efeito que a fala produz está influenciado por este tempo. No trabalho com o teatro a tendência é que a fala seja uma conseqüência de como age o personagem. Talvez aqui possamos criar um caminho em que a intensidade da fala provoque a ação.

Comprendemos organicamente que a ação é a essência do teatro e também do rádio. Se no teatro ela gera o movimento dos conflitos,

personagens e situações, no rádio ela determina a existência ou não dos personagens e acontecimentos, através das vozes e sons. É o câmbio de ritmo, de situação e de som que motiva a ação radiofônica. E é o que marca a presença de alguém na cena.

Trabalhando com os elementos da radiofonização chegamos a um raciocínio radiofônico em que foi possível atingir os objetivos sonoros sem pensar antes no teatro. Ainda que o teatro tenha nos dado sempre a base sólida para criar o universo radiofônico, com o passar do tempo mergulhamos na linguagem a ponto de deixar o teatro apenas nas entrelinhas dando sustentação ao nosso desafio.

Neste universo então, descobrimos o cenário sonoro, a necessidade de colocar a voz dentro de um ambiente sonoro que a valorizasse e esclarecesse sua existência. Sempre que possível adicionamos às nossas, as questões da ambientação. É um cenário que se move, que troca de espaços e redistribui os tempos de forma a manter o ouvinte atento e localizá-lo em relação a ficção. É o suporte da sua imaginação.

Imaginação que move também o ator, apoiando a criação de um subtexto a preencher as entrelinhas do texto. O subtexto radiofônico estrutura o personagem, dando uma linha consistente para sua trajetória que precisa existir sonoramente. Da mesma forma, texto e subtexto convivem na concordância ou no confronto sempre harmoniosamente. Ou seja, ainda que contraditórios, ambos surgem na voz-corpo esclarecendo o momento em que se encontra o personagem, conflituado ou não. Há que estar preparado para vocalizar às vezes, duas sensações opostas.

Quando uso o termo vocalizar, quero me apropriar da expressão de Paul Zumthor, conforme referido em **Dizer e Ouvir**, como forma de situar a ação de colocar na voz o texto, a intenção e o repertório do ator. Portanto, acredito que nossa investigação tratou de vocalizar o trabalho do ator, tornar voz tudo o que é tempo, corpo e espaço.

Assim, falar passa a ser a base do personagem e também a manifestação da sua existência radiofônica. Falar ou produzir som, uma vez que inúmeras experiências contemporâneas usam a voz sem as palavras. Da mesma forma, o som, o efeito sonoro, quando trabalhado no exercício de criação das cenas, é o propulsor da ação sonora e na audição realimenta o personagem e a cena. Mais uma vez as ações de gravar e ouvir suprem a experiência com novas sonoridades.

A escuta no exercício radiofônico torna-se também corpo, uma vez que é o contraponto da voz. No decorrer das fases da pesquisa fomos concretizando a idéia de uma escuta criativa e ativa, seja na parceria da contracenação, seja na interlocução com o ouvinte. Contracenar mostrou-se uma ação de escuta sensível com todos os sentidos. É mais uma vez nos fez transportar esta idéia para o teatro. Mostrando que a fala mecânica implica em escuta inerte e numa cena morta. No rádio a fala sem vida, sem organicidade faz sucumbir a atmosfera.

O uso dos fones de ouvido passou a ser um auxiliar potente na contracenação. Ele dá o retorno imediato ao ator do seu dizer e potencializa o diálogo com o companheiro de cena. Os atores atuam com todo o foco na escuta de si e do outro. É perceber na prática a vivência de ser um e outro ao mesmo tempo, ator e ouvinte, podendo assim tomar as rédeas de sua atuação no instante mesmo da sua realização.

Temos um repertório de escuta que nos faz criar sons e vozes e ambientes ao mesmo tempo que nos faz reconhecer espaços e timbres. É desse repertório que nasce a composição vocal do ator e é o que sustenta a imaginação do ouvinte.

O estúdio de gravações foi um elemento também marcante na experiência radiofônica que desenvolvemos. Um espaço sonoramente neutro, disponível para repercutir vozes e sons, e conseqüentemente atmosferas. É oferecida ao ator a possibilidade de criar neste contexto

onde tudo é preparado para que a radiofonização aconteça em sua plenitude. Logo, sua performance tem condições de realizar-se também plenamente.

Todo nosso trabalho foi sustentado por uma concepção de texto. Na maior parte das fases utilizamos textos teatrais adaptados. De qualquer forma fiz a opção por embasar a investigação nos princípios de um teatro de texto. Assim, a ligação intensa com o sistema de Stanislavski nos oportunizou a migração de várias de suas idéias sobre o ator, o dizer, a palavra e a imaginação, para o exercício da peça radiofônica. Como quando o autor (1989 A, p.494), se pergunta, “como conseguir que o som na conversação seja contínuo, sucessivo, fundindo entre si palavras e frases inteiras, penetrando-as como a linha de um rosário sem cortá-las em sílabas?”.

Certamente o trabalho feito para o palco, baseado no texto dramático deve resultar interessante para qualquer veículo, mesmo que num tom diferente. Personagem, tempo, espaço e até a marcação que traz a lógica das relações e da ação dramática fazem sentido em qualquer linguagem ficcional.

Do mesmo modo, o forte vínculo com a palavra, nos aproxima da literatura, também aqui repertório e expressão. Como referi anteriormente, a concepção de leitura como formação, de Larrosa, é bastante apropriada para nosso trabalho. Formação é um espaço de experiência, de acontecimento, de repertório resignificado no agora da atuação.

O texto, base dos exercícios, foi reconhecido aqui como um mapa a guiar a trajetória das vozes e sons. Poderia chamá-lo de script ou roteiro, mas mantive a nomenclatura de texto como no teatro, talvez para demarcar ainda uma vez, o rádio expressivo e dramático.

Durante toda a investigação tive sempre a clareza de que trabalhávamos sobre a formação. Mesmo no trabalho desenvolvido com

atores profissionais essa dimensão ficava evidente, pois o caráter de procura, de aventura sobre as descobertas que a linguagem nos impunha, deixava claro que construíamos um conhecimento original. A todo momento, procurava avaliar com todos os envolvidos de que formas toda esta construção se incluía nos estudos sobre o ator contemporâneo e sobre a pedagogia do ator.

Persigo uma concepção de pedagogia que me parece a única possível para o exercício da atuação, que é a da prática. Uma pedagogia do ator precisa ter como base seu repertório, a valorização daquilo que ele traz como bagagem. Não um leque de truques, não uma memória cristalizada, mas um acervo em constante recriação, um repertório que se refaz a cada performance, a cada ensaio, a cada improvisação. A ação no presente que caracteriza o ator deve se refletir no presente da aula, da sessão de trabalho, da gravação. Em minha dissertação, transformada em livro, (2003, p.26) eu dizia que “sendo assim, o professor e seus alunos na aula de teatro produzem conhecimento ao restabelecer as condições de tempo e espaço para o acontecimento teatral seja ele uma cena, uma fala ou um espetáculo”.

Quando me identifico com as idéias de Larrosa sobre leitura e formação, quero trazer para o âmbito da preparação do ator, a idéia de que o indivíduo se faz na experiência e produz experiência. Assim, penso que a sua concepção de leitura como formação se reflete na minha idéia de repertório. Da mesma forma, a formação como leitura se recria na idéia da obra de arte que é leitura do mundo, que é texto escrito pelos sentidos da experiência. Assim, a educação do ator é a formação calcada na prática da atuação, da ação coletiva, da convivência, do repertório e da técnica apropriada pelo saber sensível.

O rádio oferece ao ator a ampliação de seus recursos, de seu repertório e a criação de uma obra insólita na sua não materialidade e na sua vocalidade corporal. A chance de criar um texto voz sobre o mundo e

sobre a experiência de estar nele escutando seus sons e silêncios. Escuta é aprendizado e imaginação. E compondo vozes que digam as palavras, os sussurros, as interjeições, os suspiros, os bocejos, as gargalhadas e as lágrimas.

Desdobramentos

O trabalho com a linguagem radiofônica pode ser estendido para a sala de aula em todos os níveis de ensino. Nessa medida, algumas atividades simples podem encaminhar a experiência, iniciando com o trabalho sobre a oralidade. Ou vocalidade, como afirmei no decorrer deste trabalho.

A hora do conto, atividade já consagrada, pode se constituir num momento mais compartilhado, em que cada um teria espaço para ouvir e também ler. Essa divisão pode se iniciar com a professora distribuindo trechos do texto para aqueles que desejam manifestamente ler. Com o desenvolvimento dos exercícios, todos os alunos podem ser convidados, mesmo os mais tímidos.

Contar juntos uma história que vai sendo inventada no improviso é um exercício que valoriza a oralidade e também a idéia de coletivo, onde para que a história se realize cada um deve criar a sua parte levando em conta o companheiro que deverá continuá-la. Sentados em círculo, os alunos sabem que a história deverá terminar no último, portanto cada um aprende o seu lugar na história.

Uma variação deste exercício é fazê-lo em duplas, conforme descrevi em ***Contracenação, um diálogo de ritmos*** e repito aqui: os dois devem contar juntos a história dando a entender a quem ouve que a conhecem com antecedência, embora a estejam criando na hora. Um não deve contradizer o outro. Precisam estar juntos se ouvindo com atenção.

Ler em voz alta os textos dados pelas professoras, ler o que escreveram, trazer para ler para os colegas trechos de livros que leram e

gostaram, notícias de jornal que chamaram a atenção, crônicas, enfim, tudo pode ser transformado em voz.

Gravar alguns desses exercícios, colocando fundo musical ou algum efeito que localize o texto, pode ser um bom começo para pensar radiofonicamente. Para isso, um aparelho simples com microfone já será suficiente.

Este trabalho valoriza a voz de cada um, sua imaginação, e também a participação no coletivo. À medida que os exercícios avançam o corpo todo passa a se engajar e viver a experiência.

Também o contador, a professora ou o orientador, podem qualificar sua performance exercitando seu repertório de imagens e sons, dando mais espaço à escuta em seu cotidiano.

Quando participo de atividades em escolas, apresentando o trabalho com a peça radiofônica, constato que as crianças e jovens ficam muito mobilizados com a possibilidade de criar efeitos sonoros. A pesquisa de materiais que produzam sons, a procura por sons que criem atmosferas, enfim o universo radiofônico parece bastante sedutor.

Criar peças radiofônicas com diversas motivações sugere uma apropriação muito rica das vozes e efeitos sonoros. Assim, num estudo sobre as diferentes linguagens, a radiofônica aparece com sua especificidade.

Em oficinas que venho ministrando, reconheço um fascínio pela escuta, pela surpresa de ouvir-se. Uma redescoberta da voz, das palavras e do exercício lúdico que pode ser a peça radiofônica, o contar ou a leitura radiofonizada.

Em relação a meus projetos de pesquisa, acredito que já me encaminho para dar continuidade ao exercício da leitura. Leitura em voz alta, dramatizada, dramática, com intenções, enfim, a leitura com imaginação. Trabalhar as palavras a partir de seus significados, seus sons

e musicalidade. Exercitar a leitura como um *dizer*, ensaiando também a relação como o ouvinte ou ouvinte/espectador.

Dando continuidade ao exercício radiofônico sonho em criar em parceria com a Rádio da Universidade/UFRGS, um Projeto de Extensão onde os alunos-atores possam experimentar a linguagem como um exercício de atuação, estando efetivamente “no ar”.

Ao mesmo tempo, quero exercitar na minha prática de professora de interpretação, a apropriação dos exercícios radiofônicos para o processo de criação do ator. Em especial para o trabalho realizado sobre o texto.

Há muitos caminhos possíveis partindo do rádio expressivo. Oralidade, vocalidade, escuta, som, silêncio, parceria, reconhecimento do outro. Dizer e ouvir no corpo.

“A história não se concretiza apenas em guerras, decretos, tratados, obras, monumentos ou entronizações: materializa-se também-e talvez primordialmente-em perfumes, sons, miragens, memórias, carícias, distâncias, ascos, evitações, esquecimentos... Não há outra concretude social: uma sociedade estará nos corpos de seus membros ou não residirá em parte alguma. Concebida a sociedade deste modo, a história será sempre, de algum modo, a história do sensível” (RODRIGUES, 1999, p. 177).

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas **e muitas significâncias remontadas**. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos.*

Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

Manoel de Barros⁶⁶

⁶⁶ BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003. p. I.

Digo a mim mesmo que não existem livros (ou poucos, muito poucos) em que eu não tenha achado alguma coisa que me interessasse. Digo a mim mesmo que os trouxe para dentro de casa por algum motivo e que esse motivo pode surgir novamente no futuro. Invoco desculpas: meticulosidade, raridade, uma vaga erudição. Mas sei que a razão principal de me apegar a este tesouro sempre crescente é uma espécie de ganância voluptuosa. Adoro olhar para minhas prateleiras lotadas, cheias de nomes mais ou menos familiares. Delicio-me ao saber que estou cercado por uma espécie de inventário da minha vida, com indicações do meu futuro.⁶⁷

⁶⁷ MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. **Estética Radiofônica**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980. (1936).
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985. (1938).
- ASLAN, Odete. Rádio - Cinema - Televisão, sua especificidade. In: **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BACHELARD, Gaston. Devaneio e rádio. In: **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (1960)
- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. (1988).
- BAJARD, Elie. **Ler e dizer**. São Paulo: Cortez, 1994.
- BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofonico**. Madrid: Cátedra, 1994.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARBOSA FILHO, André. **Gêneros Radiofônicos**. São Paulo: Paulinas, 2003.
- BAREA, Pedro. El teatro como espejo del ecosistema tecnológico. In: **Escenários de la Radio**. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de La Música. Ministério de La Cultura, 1988.
- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (1982).
- BAUAB, Heloísa. **AUDIOFICÇÕES&RITMOS**. Revista USP, março, abril,

maio/ 1990.

BAUSCH, Pina. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 27 de agosto de 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. (todos os textos escritos antes de 1940, ano da sua morte e publicados após esta data).

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura/ Documentos de Barbárie**. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BRECHT, Bertolt. Teoria de la radio. In: **El compromiso em literatura e arte**. Barcelona: Península, 1984. (1927-1932).

_____. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. (1948).

BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000.

_____. **A Porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O Diabo é o aborrecimento**. Porto: Edições Asa, 1991.

_____. **O Teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Roberto Gill. **A sonoplastia no teatro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

CESAR, Cyro. **Como falar no rádio**. São Paulo: IBRASA, 1989.

CHEKHOV, Michael. Método de actuación de Stanislavski. In: COLE, Toby (org.) **Actuación**. México: Editorial Diana, 1983. (1947).

DILLENBURG, Sergio Roberto. **Os anos dourados do rádio em Porto Alegre**. Porto Alegre: Corag/ARI, 1990.

DUARTE Jr., João Francisco. **O sentido dos sentidos**. A educação do sensível. Curitiba: Criar, 2001.

DUNNING, John. **Duas horas, horário de guerra na costa leste**. São Paulo: Landscape, 2001.

DUVAL, Adriana Rushel. O profeta no ar: a figura do locutor em A

- GUERRA DOS MUNDOS. In: MEDITSCH, Eduardo(org.). **Rádio e Pânico. A Guerra dos Mundos, 60 anos depois.** Florianópolis: Ed. insular, 1998.
- Escenários de la radio.** Madrid: Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de La Música. Ministério de La Cultura,1988.
- EISNER, Elliot W. **El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la pratica educativa.** Barcelona: Paidós, 1998.
- EL HAOU LI, Janete. **Demetrio Stratos, em busca da voz música.** Londrina: J.E.Haouli, 2002.
- FERNÁNDEZ, José Luis. **Los lenguajes de la radio.** Buenos Aires: Atuel/ Colección del Circulo, 2004.
- FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40):** Dos pioneiros às emissoras comerciais. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. In: **Educação e Realidade-** v.22, n.2(jul./dez. 1997).
- _____. Editorial. In: **Educação e Realidade-** v.22, n.2(jul./dez. 1997).
- FLORES, Moacyr. **A Radiodifusão no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Plátano,1997.
- FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral.** São Paulo: Annablume, 2000.
- GAGO, María Antonia Rodríguez. Arte Y experimentación em el teatro Radiofónico de Samuel Beckett. In: **Escenários de la radio.** Madrid:Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de La Música. Ministério de La Cultura, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin.** Os cacos da História. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz, partitura da ação.** São Paulo: Summus, 1997.
- GIRARDELLO, Gilka. **Voz, presença e imaginação: a narração de histórias e as crianças pequenas.** Anais da 26ª Reunião Anual da ANPED, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação,

Poços de Caldas, 2003.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GURGEL, Amaral. **Segredos do rádio teatro**. Rio de Janeiro: Bruguera, s.d.

HAYE, Ricardo. **El arte radiofónico. Algunas pistas sobre la constitución de su expresividad**. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

_____. **Otro siglo de radio. Noticias de um médio cautivante**. Buenos Aires: La Crujía, 2003.

_____. **Hacia una nueva radio**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

KANDINSKY, Wassily. **De lo espiritual em el arte**. México: Coyoacán, 1996. (1912).

KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. **Introdução a Peça Radiofônica**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **El último Stanislavsky**. Madrid: Fundamentos, 1996.

LAROSSA, Jorge. **Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel**. Barcelona: Laertes, 2003. (A)

_____. **Estudar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (B)

_____. **La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura e formación**. Barcelona: Laertes, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. O Cinema como pedagogia. In: **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATERNANO, Angela. Os Radiodramas de Walter Benjamin. In: **O Percevejo**, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 6, Nº 6, 1988.

- MATURANA, Humberto. Transdisciplinaridade e Cognição. In: BASARAB, Nicolescu et al. **Educação e Transdisciplinaridade**. Brasília: Edições UNESCO, 2000.
- MEDEIROS, Ricardo. **Dramas no Rádio**. Florianópolis: Insular e Fundação Franklin Cascaes, 1998.
- MEDITSCH, Eduardo. Meias-verdades que continuamos ensinando sobre o radiojornalismo na era eletrônica. **Revista Conexão – comunicação e cultura**/ Universidade de Caxias do Sul. - v.2, n.3, jan. - jun./2003.
- _____. **O Rádio na Era da Informação. Teoria e técnica do novo jornalismo**. Florianópolis: Insular, Ed. Da UFSC, 2001.
- _____. O pecado original da mídia: o roteiro de A Guerra dos Mundos. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). **Rádio e Pânico. A Guerra dos Mundos, 60 anos depois**. Florianópolis: Ed. insular, 1998.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoria teatral**. Madrid: Fundamentos, 1986. (textos e conferências anteriores a 1942, ano suposto de sua morte).
- NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **O mito no rádio. A voz e os signos de renovação periódica**. São Paulo: ANNABLUME, 1993.
- ORLANDI, Eni Pucinelli. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia. Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. Descobrimo o que já estava descoberto. In: SPERBER, George Bernard. **Introdução à Peça Radiofônica**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo, 1999. (1913).
- PILLAR, Analice. Da Sedução ao sentido da imagem: televisão e arte na educação infantil. In: POTRICH, Cilene Maria; QUEVEDO, Hercílio Fraga de. (Orgs.) **Questões de arte e comunicação**. Passo Fundo: Editoria UPF, 2003.

- _____. **Criança e televisão: leitura de imagens.** Porto Alegre: Mediação, 2001.
- PILLAR, Analice Dutra (org.). **A educação do olhar no ensino das artes.** Porto Alegre: Mediação, 1999.
- PRATA, Nair. Na hora das estrelas: as ondas do rádio invadem a solidão dos ouvintes. In: Estudos em Jornalismo. **Rádio: sete textos sobre o meio que completou 80 anos de Brasil.** Florianópolis: Insular, 2004. v.1, n.1, abril.
- PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. **Corpo do ator. Metamorfoses, simulacros.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- QUINTEIRO, Eudósia Acuña. **Estética da voz. Uma voz para o ator.** São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- RIBEIRO, Renato Janine. Não há inimigo pior do conhecimento que a terra firme. **Tempo Social;** Revista Sociologia, USP, São Paulo, 11(1): 189-195, maio de 1999.
- RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história.** Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1999.
- SANT'ANNA. Denize Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen (org.). **Corpo e História.** Campinas: Autores Associados, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias.** São Paulo: Experimento, 1996.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.
- SAROLDI, Luiz Carlos. A Guerra dos Mundos e o outro conflito mundial. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). **Rádio e Pânico. A Guerra dos Mundos, 60 anos depois.** Florianópolis: Ed. insular, 1998.
- SASTRE, Alfonso. Teatro, Rádio y Fantasia. in: **Escenários de La Rádio.** Madrid: Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de La Música. Ministério de La Cultura, 1988.
- SCHEFFNER, Horst. Para uma teoria da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. **Introdução a Peça Radiofônica.** São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

- SHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.
- SILVA, Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada**. São Paulo: AnnaBlume, 1999.
- SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SPERBER, George Bernard. **Introdução a Peça Radiofônica**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- SPRITZER, Mirna. **A formação do ator: um diálogo de ações**. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- SPRITZER, Mirna & GRABAUSKA, Raquel. **Bem Lembrado. Histórias do radioteatro em Porto Alegre**. Porto Alegre: AGE/Nova Prova, 2002.
- SPRITZER, Mirna. O ator e a visualidade: uma experiência com alunos atores. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- STANISLASKI, Constantin. **Ética e disciplina. Metodo de acciones fisicas**. Mexico: Gaceta, 1994. (1938)
- _____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. **Minha vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. (1925). (A)
- _____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. (1949). (B)
- _____. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (C).
- _____. **A Preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (1936).
- TOMÁS, Lia. (org.) **De sons e signos**. São Paulo: EDUC, 1998.
- VAMPRÉ, Octávio Augusto. **Raízes e Evolução do Rádio e da Televisão**. Porto Alegre: Feplam e RBS, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia. da Letras, 1993.

ANEXOS

O CDS, em anexo, contém as peças radiofônicas produzidas na investigação e descritas nesta Tese.



*Então, o fim torna-se mais uma vez um começo, e a vida tem a última palavra*⁶⁸.

⁶⁸ BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000, p.312.