

# O ATOR E O RÁDIO, UMA EXPERIÊNCIA DE PESQUISA

**Mirna Spritzer**

Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

**Resumo:** Este trabalho apresenta o rádio, mais especificamente a peça radiofônica, como uma experiência em que atores ampliam seu repertório e tornam a voz protagonista da ação. Utiliza a investigação como objeto de pesquisa. *O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico*, em que se buscou sistematizar para o exercício radiofônico as práticas desenvolvidas pelos atores em seu processo de criação.

**Palavras-chave:** Ator, voz, peça radiofônica.

**Abstract:** This work presents the radio, more specifically the radiophonic play as an experience in which actors enlarge their repertoire and turn their voices into protagonists of the action. The research's object is the investigation *'The actor's work for radiocommunication'*, an effort to systematize the activities developed by actors in their creation process into the "radiophonic practice".

**Keywords:** Actor, voice, radio play.

Nos últimos anos, desenvolvemos um projeto de pesquisa chamado *O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico* no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No decorrer deste período, problematizamos 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 e as possibilidades de troca com atores profissionais. 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 teve como perspectiva a arte do ator no espaço de sua formação. Vinculada a uma escola de teatro, a investigação teve como foco a voz

poética inserida no rádio, pensado e sonhado nesta instância, como um meio expressivo. Da mesma forma, o trabalho foi constituído de exercícios sobre o texto, seja teatral ou não. Na medida em que a atuação radiofônica se utiliza da voz e da palavra, tratamos da relação do ator com o texto, sua voz e seu corpo. Desse modo, apropriamo-nos da prática com o texto no teatro para transformá-la num sistema radiofônico.

Durante muito tempo, o radioteatro ocupou um espaço importante na programação das rádios brasileiras. O radioteatro e a radionovela representavam uma manifestação acessível e popular. Tendo por base uma concepção realista na qual som, ruídos e vozes ilustravam literalmente ambientes e situações, a radionovela era facilmente assimilada como a sua descendente direta, a telenovela.

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. 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.

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. 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.

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.

Nos Estados Unidos, a histórica radiofonização de *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, por Orson Welles, em 1938, marcou 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.

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 por meio da televisão. Na Europa, a experimentação e a vinculação com o texto dramático e literário foram mais evidentes.

Assim, é possível afirmar que o radiodrama e a peça radiofônica têm estado presentes 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.

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.

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.

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.

Apresento então, a construção feita nos últimos anos em torno da radiofonização, suas possibilidades criativas e pedagógicas. 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”.

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-atores 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.

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- pesquisa, pude locar estúdios profissionais. Também, em alguns momentos tive a oportunidade de utilizar a infra-estrutura da Rádio FM Cultura e da Rádio da Universidade, ambas 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.

A decisão de trabalhar em exercícios com peças radiofônicas teve origem na pergunta

inicial: quais as diferenças entre o trabalho do ator para o palco e para o rádio? A partir daí, compreendi que o contexto do radiodrama criaria uma estrutura sólida para desenvolver as questões de atuação. A investigação seguiu, então, por meio de “subproblemas” que surgiam a partir dos exercícios. E teve a seguinte trajetória:

1. *O palco e o microfone, um paralelo - Adama de bergamota*, de Tennessee Williams.
2. *Personagem, elementos para uma composição sonora - “A florista e o visitante”*, de Vera Karam<sup>1</sup>.
3. *Contracenação, um diálogo de ritmos - “Casinha pequenina”*, de Ivo Bender<sup>2</sup>.
4. *Ator e personagem: voz, timbre e emoção - “Tempo bom com forte nebulosidade”*, de Vera Karam.
5. *Intimidade e teatralidade - “Tudo na vida é passageiro”*, de Vera Karam, e *“Conte até cem e olhe para baixo”*, adaptação sobre o texto *Animal*, de Collision Course.

6. *O tempo-espaco radiofônico - “O ônibus da noite”*, adaptação sobre o texto *“O preto e o branco”*, de Harold Pinter.
7. *Contracenação, um exercício de escuta - “Problemas no trabalho”*, de Harold Pinter.
8. *Quem conta um conto... “Geórgia Samsla”*, de Fernando Neubarth<sup>3</sup>.

A escolha destes textos justificou-se por serem curtos e com poucos personagens, ou monólogos, o que se adequava à equipe; a maioria autores brasileiros, 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.

A seguir, desenvolvo a reflexão feita a partir da fase 4 - *Ator e personagem: voz, timbre e emoção - “Tempo bom com forte nebulosidade”*, de Vera Karam, como exemplo dos modos pelos quais a pesquisa desenvolveu-se.

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.

1 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.

2 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.

3 Fernando Neubarth, contista gaúcho nascido em 1960, Médico e autor de *Olhos de guia* e de *À sombra das tílias*, livro de onde foi retirado o conto *Geórgia Samsla*.

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 ambientes 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, convidamos a diretora Miriam Amaral.

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, 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. Miriam Amaral, 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 quando poderia haver ação sonora. E também buscar uma rotina que traduzisse a vida daquele personagem e que desse a dimensão da sua solidão.

Ela escreve cartas nas quais 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”.<sup>4</sup>

4 Tradução nossa.

## • Mirna Spritzer

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 enfatizamos 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. A personagem 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. 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 vozes 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 freqüências. 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”.

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 de o 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, permiti-me 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 (...).<sup>5</sup>

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 “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

5 Tradução nossa.

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, aprofundando-o com outros atores.

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. 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”.

Também o registro da experiência dos alunos-bolsistas em todas as fases ilumina a investigação servindo de base para outros que circulam pelo trabalho.

O exercício radiofônico repercute hoje em novas etapas da pesquisa que dizem respeito às relações do ator com a palavra em outras instâncias além da cena e do rádio como, por exemplo, a leitura oralizada e a contação de histórias. Trabalhamos sobre um novo projeto, *O ator e a vocalidade*. Ambos sob a linha de pesquisa *O ator e a Palavra*. Além disso, questões como a escuta, o silêncio e a imaginação passaram a ser problematizadas.

*Artigo recebido em 11 de maio de 2010.*

*Aprovado em 29 de maio de 2010.*

### Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofônica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

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

BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

• **Mirna Spritzer**

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

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.

KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MEDITSCH, Eduardo. *O Rádio na Era da Informação. Teoria e técnica do novo jornalismo*. Florianópolis: Insular, Ed. Da UFSC, 2001.

RIBEIRO, Renato Janine. Não há inimigo pior do conhecimento que a terra firme. *Tempo Social – Revista de Sociologia, USP, São Paulo*, 11(1): 189-195, maio de 1999.

SPRITZER, Mirna & GRABAUSKA, Raquel. *Bem Lembrado. Histórias do radioteatro em Porto Alegre*. Porto Alegre: AGE/Nova Prova, 2002.