UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Inspirado em histórias reais: Qualquer semelhança com a realidade não é mera casualidade

Mariana da Rosa Azevedo

Porto Alegre

Dezembro/2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Inspirado em histórias reais: Qualquer semelhança com a realidade não é mera casualidade

Mariana da Rosa Azevedo

Monografia apresentada ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, como requisito parcial para obtenção da Graduação em Teatro/Licenciatura.

Orientadora – Profa. Mirna Spritzer

Porto Alegre

Dezembro/2014

Dedicatória

É com muito amor que dedico esse trabalho ao meu grande amigo, meu avô Dirceu, que me ensinou tanto sobre a vida, as pessoas e sobre ser eu mesma. Presenteando-me diariamente com suas palavras e histórias, que hoje estão gravadas em mim por toda a eternidade em formato de memórias e lembranças.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha família que sempre me apoiou tanto ao longo da vida, me acolhendo e amando sempre, me proporcionando uma vida feliz. Mãe, Pai e Meus avós queridos, vocês são meus orgulhos e exemplos.

À minha mãe, Martha, que me ensinou sobre a importância de estarmos vivos e a beleza das coisas simples da vida. Sempre me incentivando a seguir em frente, a saltar mais alto, e me mostrando motivos para não desistir do que realmente acreditamos.

Ao meu pai, Marco, que sempre me incentivou e acreditou nas minhas escolhas e vontades, confiando em mim e fazendo com que eu também confiasse.

Ao meu padrasto, Carlos Alberto, que foi a primeira pessoa que me estimulou a fazer teatro e plantou esse desejo em mim.*"Porque não?"* Obrigada Carlitos.

Ao meu bem e amor, Mário, que esteve comigo todos os dias, acompanhando e vibrando a cada conquista, me apoiando e dando força nos momentos das dificuldades, que nos permitem crescer tanto. Obrigada por ser essa pessoa tão especial e pelas nossas trocas, seja ela de carinhos, palavras ou silêncios.

Às minhas amigas queridas que me acompanham desde que eu me lembro de existir nessa vida. Carolina, Gabriela, Isadora, Nicole e Yasmin, meus amores da vida. Que a nossa amizade seja sempre assim, com muita vida e muitas histórias pra contar.

À minha amiga Marília - *minha guru* - que me ajudou tanto no caminho das palavras dessa pesquisa e me acompanhou muitas tardes pelas bibliotecas da UFRGS. Obrigada pelo apoio e pelos cafés.

À minha orientadora e mestra Mirna Sprizter, que dividiu comigo sua paixão e suas palavras, sempre de forma tão especiais e transformadoras. Obrigada por todo incentivo e suporte durante esses meses de pesquisa e descobertas.

À todas pessoas que colaboraram com essa pesquisa compartilhando suas histórias tão inspiradoras. Obrigada por dividirem um pouco das suas vidas comigo e me emprestarem suas vocalidades.

Ao Estúdio de Rádio da Fabico que sempre esteve com suas portas abertas para me receber e auxiliar durante a minha pesquisa. Obrigada pela atenção.

RESUMO

Este trabalho foi inspirado nas pessoas e nas suas histórias e memórias de vida. Buscando assim a poesia que existe na vida cotidiana e no desafio e de se trabalhar com histórias reais. O principal objetivo da pesquisa foi investigar o processo *artístico-pedagógico* a partir de outras vocalidades. Para isso coletei depoimentos de diferentes pessoas conhecidas e próximas com as possíveis temáticas: *Um dia para esquecer e um dia que mudou a minha vida*. Usando esses dois temas como inspiradores e ponto de partida e não como limitadores para pesquisa. Aqui, relato minha experiência radiofônica e pedagógica nesse trabalho de interpretação de diferentes vocalidades. Elegi somente três depoimentos para essa investigação e compus uma peça radiofônica com eles. São eles: *Perfumes, Flashes e Eu queria ver um anjo.* Permitindo-me assim, uma profunda experiência sonora no mundo das palavras e do meu companheiro mágico, o rádio.

PALAVRAS-CHAVE: histórias reais; vocalidade; palavra; escuta; radiofonia; aprendizagem.

ABSTRACT

This paper was inspired by people, by their stories and life memories. Searching for the poetry that exists in the ordinary life and the challenges of working over real stories. The main goal of the research was to investigate the artistic and pedagogical process through other vocalities. It began by collecting testimonies from different close acquaintances that where somehow related to the intended themes: A day to forget and a day that changed my life. Using these two themes as inspiration and starting point, not as a limitation to the researching process. Here, I report my radio and teaching experience in this work of interpretation of different vocalities. It was chosen three of the many statements for this research that resulted in the creation of a radiophonic play having them as a starting point. These are the following: *Perfume*, *Flashes* and *I wanted to see an angel*. Leading me into a deep listening experience in the word's realm and my magical companion, the radio.

KEYWORDS: real stories; vocality; word; listening; radio; learning.

SUMÁRIO

1.Introdução..... 08
2.O Rádio..... 10
2.1. Uma breve história do Rádio..... 10
2.2. Entra em cena: O radioteatro..... 13
2.3. O Rádio no Rio Grande do Sul..... 17
2.4. A Peça Radiofônica..... 18
2.4.1.A ação real da vocalidade: O processo criativo a partir do texto dramático..... 20
3. Caminhos dos saberes: aprendizados e vivências pedagógicas..... 24
4. Depoimentos: com quantas palavras se constrói uma história..... 31
4.1.Porque histórias reais?..... 31
4.2. Metodologia..... 32
4.2.1 Passo a passo..... 33
4.3. Colocando em prática: o percurso das nossas-diversas vozes..... 35
4.3.1 Relatos do primeiro encontro: uma voz quase minha..... 36
4.3.2. Flashes..... 38
4.3.3. Eu queria ver um anjo..... 39
5. Considerações não-finais..... 41
APÊNDICE 1 - O processo das palavras: O Casal Palavrakis - Parte I..... 43
APÊNDICE 2 – Perfumes..... 48
APÊNDICE 3 – Flashes..... 50
APÊNDICE 4 – Eu queria ver um anjo..... 51
ANEXOS..... 54
Legendas das fotos..... 55
Referências..... 56

1. INTRODUÇÃO:

Esse trabalho foi realizado a partir da pesquisa de Iniciação Científica *O Trabalho do Ator Voltado para o Veículo Radiofônico*, originada dentro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Iniciei como pesquisadora de Iniciação Científica no segundo semestre de 2013, sob orientação da professora Mirna Sprizter, e me encantei de imediato com a linguagem radiofônica. Um mundo sonoro, formado por sons, ruídos e palavras que nos atravessam constantemente, permitindo que nos tornemos mais sensíveis às experiências e as pessoas à nossa volta.

Decidi investigar durante o ano de 2014, o processo artístico-pedagógico de diferentes vocalidades a partir de histórias reais. Histórias que não eram minhas, mas que pertenciam a outras pessoas, que fazem parte de outras vidas e trajetórias. Queria encontrar a partir dessa experiência sonora e radiofônica toda a poesia e potência que existe na nossa vida, na vida das pessoas comuns. Regravando a história dessas pessoas como se fossem minhas. Como já disse Oscar Wilde: *a vida imita a arte assim como a arte imita a vida.*

Foi assim que iniciou o meu trabalho com os depoimentos reais, inspirada e influenciada por esse desejo – que dormia silenciosamente dentro de mim há algum tempo – e que criou corpo e forma sonoros, dentro e fora do papel.

Para a pesquisa, optei por entrevistar pessoas conhecidas e próximas a mim: amigos, familiares e colegas. Achei que para esse momento teria menos complicações em desenvolver a pesquisa se escolhesse esses *autores-conhecidos*. Para a composição da minha peça-radiofônica optei por dois possíveis temas para os depoimentos: *Um dia para esquecer e um dia que mudou a minha vida*. Pensando neles mais como ponto de partida para a entrevista e não como um limitador.

Durante esse trabalho busquei analisar três depoimentos coletados de três mulheres diferentes, são eles: *Perfumes, Flashes e Eu queria ver um anjo.*[1] Escolhidos especialmente por suas diferenças e características próprias da voz que é dona dessas histórias. Aqui, relato minha experiência sonora e radiofônica com a possibilidade de experimentar vocalidades que não são minhas através da interpretação dessas histórias

[1] Todos os depoimentos estão gravados no CD que acompanha este material.

da vida. Refletindo sobre o processo artístico-pedagógico que foi se fortalecendo e aprimorando ao longo da composição prática e teórica dessa pesquisa.

Seja-bem vindo ao meu mundo das palavras.

2. O Rádio

2.1. Uma breve história do Rádio

Mas, como ironicamente sublinha o texto lido por Wells ao final da peça, realimentando o pacto radiofônico voz-ouvinte, após "aniquilar o mundo" e "destruir a CBS", o invasor pode bem ser, apenas, umas máscara feita numa abóbora oca. Porque é Halloween. Isso é, a vida não é inteiramente uma tragédia. Mas é, sempre, teatro.[2].

Falar sobre o surgimento do rádio é algo que envolve diferentes nomes ao redor do mundo. Até hoje não se tem certeza de fato de quem foi o grande inventor do rádio. Mas se tem certeza de que a descoberta e o aperfeiçoamento do sistema sonoro é um beneficio mundial e o nascimento de uma nova era.

O Brasil possuiu um dos grandes nomes dessa descoberta, o Padre Roberto Landell de Moura, o "pai brasileiro" do rádio. Ele foi o responsável pela transmissão da voz humana sem fio - utilizando equipamentos construídos e criados por ele - antes mesmo de outros inventores descobrirem o uso da telegrafia pelo rádio. Segundo o site Commtacta[3],

> Pelo seu pioneirismo o Padre Landell é o patrono dos radiomadores do Brasil. A Fundação Educacional Padre Landell de Moura foi assim batizada em sua homenagem, assim como o CPqD (Centro de Pesquisas e Desenvolvimento) criado pela Telebrás em 1976, foi batizado de "Roberto Landell de Moura.(COMMMTACTA, p.01)

Entretanto, assegura-se também de que o Guglielmo Marconi foi o grande inventor do primeiro sistema para telégrafos sem fios. A sua primeira transmissão foi em 1899 no Canal da Mancha. No Canadá, o nome mais importante quando se fala em rádio é Reginald Aubrey Fessenden, o percussor em transmitir a voz nas ondas sonoras do rádio. Outro nome que deve ser lembrado é o do inventor austríaco Nikola Tesla, especialista em engenharia mecânica e eletrotécnica, que desenvolveu um sistema de transmissão sem fio em 1884, tornando-se um dos inventores mais respeitados nos EUA, país onde trabalhou e morou até morrer em 1943.

---

[2]ENDLER, Sérgio. P.26. Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos, 60 anos depois. Eduardo Meditsch, organizador. Florianópolis: Insular, 1998.

[3] COMMMTACTA. *Padre Roberto Landell de Moura*: Inventor do Rádio Disponível em:<http://www.commtacta.com.br/site3/downloads/biblioteca/padre_roberto_landell_de_moura_inventor_radio.pdf >. Acesso em: 13/08/2014

A ascensão do rádio nos EUA aconteceu de uma maneira bastante rápida, gerando uma explosão radiofônica em poucos anos. Em 1921 foi registrado o total de 12 emissoras. Já no final do ano de 1924 os Estados Unidos contavam com 530 emissoras de rádio. Tornando-se o país com mais emissoras do mundo.

No Brasil, a inauguração da primeira rádio aconteceu no ano de 1922. Ano de comemoração no país, onde se celebrava o Centenário da Independência Brasileira. O governo não poderia ter escolhido melhor data pra a apresentação da nova invenção que seduzia o mundo inteiro,

> No dia da inauguração da exposição ocorreu a primeira demonstração pública, no Brasil, de uma transmissão radiofônica, levando espanto e curiosidade aos visitantes da Exposição Nacional. No pavilhão principal puderam ser ouvidos o discurso de Epitácio Pessoa (então presidente da República) e trechos da Ópera O Guarany, de Carlos Gomes, que estava sendo executada no Teatro Municipal. (CALABRE, 2002, pg.10)

A inauguração foi uma grande surpresa para o povo brasileiro, gerou grande entusiasmo na população e, sobretudo, curiosidade perante a novidade que surgia. Entretanto, não foi sempre que o país teve uma boa relação com o rádio. Depois de sua estreia, o rádio teve que passar por um momento difícil de adaptação e profissionalização.

Os primeiros anos do rádio no Brasil foram recheados de surgimentos e encerramentos de diversas emissoras. Ao mesmo tempo em que o rádio era controlado pelo Estado, também era um veículo de comunicação privado, tornando assim sua consolidação mais complicada. Algumas emissoras contavam com o apoio de associados para seu funcionamento e manutenção, eram as rádios-sociedades. Os colaboradores deveriam pagar uma mensalidade para a emissora, porém, isso não acontecia com frequência, apesar do grande número de pessoas associadas. A falta de investimento financeiro era, sem dúvidas, o maior problema que o rádio enfrentava nessa época. "Para a execução da programação musical, elas contavam com empréstimos de discos de seus ouvintes e associados (que em troca recebiam agradecimentos no ar) e com a apresentação ao vivo de artistas, sem nenhum tipo de remuneração financeira." (CALABRE, 2002, p. 12) O descontentamento era tão grande que se chegou a duvidar da eficácia do rádio em relação à sua possível função social, econômica e cultural.

As programações transmitidas pelo rádio eram consumidas exatamente pela mesma classe da população que a produzia, deixando assim o rádio com esse formato elitizado e restrito. As emissoras perceberam isso e começaram a inserir programações mais populares, como jogos de futebol transmitidos ao vivo, por exemplo, chamando a atenção de uma grande parte da população até então desatenta e excluída dos encantos do rádio. A popularização do rádio se deu também, graças aos novos aparelhos que chegaram ao país. Os rádios com alto-falantes que permitiam que as pessoas ouvissem as programações em grupos, e não individualmente como faziam, através de seus rádios de galena – como eram chamados – com fone de ouvido.

No ano de 1926 surgiu a Rádio Mayrink Veiga & Cia., uma emissora mais popular, que pensava em atrair diferentes tipos de ouvintes radiofônicos. Nesse mesmo ano e no ano seguinte, 1927, os aparelhos de rádio começaram a se multiplicar dentro das casas dos brasileiros, assim como suas programações.

Segundo Lia Calabre (2002, p.09) o rádio "foi o primeiro meio de comunicação a falar individualmente com as pessoas, cada ouvinte era tocado de forma particular por mensagens que eram recebidas simultaneamente por milhões de pessoas." Assim promoveu-se uma grande mudança social, política e cultural nos países que agregaram o rádio em suas rotinas, mais especificamente, dentro de suas casas. Mais do que o surgimento de um meio de comunicação e publicidade, o rádio estava gerando um movimento cultural, além de notícias, gêneros artísticos também invadiram as ondas radiofônicas, como a música e o teatro, que sofreram adaptações para se adequar ao novo formato que surgira.

Havia muitas críticas em relação à função do rádio. Algumas pessoas defendiam seu caráter com programações eruditas e com fins educativos. E sua popularização não era vista como algo totalmente positivo. "Grande parte das críticas era dirigida à programação musical, em especial os sambas, marchas e canções, que passavam a dominar as emissoras populares" (CALABRE, 2002, p.23). Sobre o comportamento dos ouvintes da elite,

> Psychologicamente falando, o ouvinte de rádio é um typo interessante. Se faz parte da alta sociedade, recebe em casa ogran-fino, mantém o receptor na ópera, conversa acerca de Verdi. Mas, quando as visitas se retiram... "No tabuleiro da bahiana tem..." (COLEÇÃO NOSSO SÉCULO apud MEDEIROS, 2008, p.47)

Foi aos poucos e de forma crescente que o rádio se profissionalizou no país. Era preciso mostrar suas potencialidades e criar essa "necessidade" na população, inserindo assim o rádio de vez dentro dos lares brasileiros. E isso aconteceu. Em São Paulo, no ano de 1929, o número de aparelhos radiofônicos era de aproximadamente 60 mil unidades, e esse número só aumentou. O rádio tinha deixado para trás sua fase amadora e elitista.

Nas décadas seguintes – 1940 e 50 - aconteceu o apogeu do rádio. Ele se tornou um veículo totalmente popular e indispensável no cotidiano dos brasileiros, agregando diferentes funções, ao mesmo tempo informando e divertindo os ouvintes. Diversos programas começaram a acontecer em auditórios, com a presença do público, que lotava a plateia para assistirem seus ídolos cantarem, Lia Calabre descreve como aconteciam esses programas,

> As pessoas desejavam saber que aparência tinham, o que vestiam, o que consumiam e como moravam seus astros prediletos. Se possível, desejavam tocar nos donos das vozes que embalavam seus sonhos. Eles poderiam ser vistos ao vivo nos programas de auditório que levavam multidões até as rádios. Em, geral eram programas longos e compostos por uma série de quadros com música, brincadeiras, teatro e concursos. [...] Para os que ficavam em casa, restava o sonho de um dia poder ir à emissora de sua preferência participar de um programa de auditório. (CALABRE, 2002, pg.40)

Nesse período, muitas agências de publicidade norte-americanas se instalaram no Brasil, radionovelas, musicais, noticiários e shows de variedades eram transmitidos diariamente. Foi também a época do nascimento de emissoras como a Record e Tupi.

2.2 Entra em cena: O Radioteatro

Não foi somente na invenção de emissoras de rádio que os Estados Unidos da América foram os pioneiros. Eles também foram os percussores em inserir folhetins nas programações radiofônicas. "Lá, a história seriada no rádio foi chamada de *soap opera* e a primeira ficção a ser transmitida foi *Painted Dreams*, seguida por *Today´s Children*." (MEDEIROS, 2008, p. 31) Esse nome *soap opera*, ópera do sabão, surgiu a partir da grande influencia dos patrocinadores e publicitários envolvidos - todas as marcas eram de produtos de limpeza – que proporcionavam os programas estarem no ar.

Os EUA passavam por um momento difícil economicamente nesse período da década de 30, a famosa *Grande Depressão* ou *Crise de 29.* Originando o primeiro desastre da era capitalista, que teve seu fim apenas com a Segunda Guerra Mundial.

Esse momento da economia mundial aconteceu devido à falta de exportações norte-americanas, principalmente para a Europa (que havia se estabelecido em sua economia pós-primeira guerra mundial). Os EUA começaram a produzir mais do que consumiam, ou seja, a oferta era maior que a demanda, paralisando a economia, gerando uma alta taxa de desempregos e, por fim, a quebra da Bolsa de Valores.

As programações de radioteatro promoviam momentos mais leves e alegres principalmente para as mulheres, que eram na maioria donas de casa, e passavam os seus dias cumprindo afazeres domésticos. O rádio tinha se tornando uma companhia indispensável para elas e elas consumidoras fiéis das programações radiofônicas,

> O rádio transformava a vida dos habitantes da terra do Tio Sam, sobretudo da mulher presa ao lar. As encenações traziam um mundo de fantasia para a senhora do lar. Ela não se sentia mais tão solitária quando se dedicava aos trabalhos domésticos. Ela tinha agora como companheiro o rádio, que por vezes lhe proporcionava tensão, mas que no final trazia alívio compensador, sob o auspício de alguma marca de sabão. (MEDEIROS, 2008, p.31)

Entretanto, quem "popularizou" a encenação radiofônica na América Latina foi Cuba. Trazendo em suas histórias um tom investigativo e melodramático. O melodrama surgiu como um gênero popular no século XVII, ele tem como característica principal o exagero das ações e movimentos, tornando a encenação cheia de picos de emoção e reviravoltas das personagens. Em termos de estrutura dramática, a trama trazia à tona quatro personagens básicos: o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo (MEDEIROS, 2008, p.35). Os sentimentos eram encenados de forma exagerada, assim como os momentos de tensão. A música foi uma grande aliada desse gênero, acentuando as atmosferas e preenchendo a encenação, como faz referência o próprio nome: *melo=música, drama= ação dramática*. O melodrama adaptado para o rádio foi um sucesso, como afirma Medeiros (2008, p.34) "Longe das histórias americanas intermináveis que atravessavam décadas, os melodramas cubanos eram disciplinados com início, meio e fim".

O radioteatro tomou conta das casas dos americanos. Tanto nos EUA como na América Latina, as programações radiofônicas e principalmente as novelas, faziam parte do cotidiano das pessoas, famílias, vizinhos e amigos. Todos estavam envolvidos com aquelas vozes sem corpo, vindas daquele receptor que se iluminava para clarear o caminho da fantasia (MEDEIROS, 2008, p.36). Ouvir o rádio era o momento esperado

do dia, para os privilegiados que tinham o aparelho. E para aqueles que ainda não tinham o seu, restava aguardar a hora do programa para escutá-lo na casa dos vizinhos,

> O dito aparelho moderno passava a fazer parte da casa trazendo para o lar a descontração, a alegria, o choro, as ideologias e os produtos das multinacionais. E o ouvinte? Em cada voz, que invadia o seu lar, colocava o rosto e o corpo de seus desejos. (SEVCENKO, apud, MEDEIROS, 2008, p.37)

Dentre diversas histórias e surgimentos de novas peças ao longo do mundo radiofônico, uma teve um destaque especial, pela mobilização e impacto gerado na população no ano de 1938, *A Guerra dos Mundos*. A obra de H.G. Wells saiu do papel para o rádio, quatro décadas depois de seu lançamento em livro.

Herbert George Wells - autor, Orson Welles - diretor de teatro da CBS - e Howard Koch - quem adaptou o folhetim para o rádio -, não poderiam ter escolhido melhor data para a sua célebre estreia. No dia 30 de outubro de 1938, data do clássico *Halloween* (Dia das bruxas), aconteceu à invasão radiofônica dos marcianos nos Estados Unidos, através da CBS (Columbia Broadcasting System) de Nova Iorque. Sérgio Endler (1998, p.24 e 25), nos conta resumidamente a história de A Guerra dos Mundos,

> Há um século, Wells publicava a mais famosa, a mais copiada e a mais referida novela sobre invasores marcianos. Na obra, a Terra é colonizada após exauridos os recursos de sobrevivência em Marte. A destruição tem inicio na pequena cidade inglesa de Woking (Wells aloca o primeiro ataque em cenário visto dos fundos da sua casa). Logo, Londres é destruída e, a seguir, todo o planeta. Os invasores constróem torres de guerra com trinta metros de altura e atacam com raios térmicos. São semelhantes a polvos, possuem tentáculos, olhos esbugalhados e um bico frontal. Mas sobretudo, são indestrutíveis. Os invasores são, ainda, verdadeiros vampiros de homens, aos quais aprisonam.

A verossimilhança era tanta, em *A Guerra dos Mundos*, que acabou gerando uma grande confusão no estado de Nova Jersey. A população assustada com a possível invasão alienígena, que acontecia em uma fazenda da região, entrava em pânico. O caos era tamanho que muitas pessoas fugiram em seus carros, aproximadamente seis milhões, com família, filhos, cachorro e papagaio ao ouvirem no rádio os detalhes do que estava acontecendo,

> A Guerra dos Mundos não só provocou pânico nos Estados Unidos, mas demonstrou também o poder da interpretação de um *cast* de radioatores de qualidade, acompanhado da utilização harmoniosa de ruídos, músicas e efeitos, bem como o próprio recurso do silêncio para criar a atmosfera daquele domingo bruxólico. Uma encenação cujos resultados até os dias de

> hoje são estudados por especialistas de várias áreas como teatrólogos, comunicadores, psicólogos e sociólogos. (MEDEIROS, 2008, p.41)

No Brasil, o radioteatro teve seu primeiro espaço na emissora de Roquette Pinto, um dos pais brasileiros do rádio, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. Não havia ainda a noção adaptação da linguagem teatral para a nova linguagem do rádio. As peças eram apresentadas da mesma forma que eram encenadas. Assim confirma Medeiros (2008, p.49), "Era literalmente o teatro sendo transportado para o rádio, onde os intérpretes liam ao microfone os textos que não recebiam o apoio de músicas, ruídos e efeitos especiais".

Foi Ademar Casé, quem aprimorou e investiu na nova linguagem: o radioteatro. Pensando nas necessidades envolvidas e como resolvê-las, textos que melhor se adequariam para o rádio e que tipo de efeito e sonorização poderia ser utilizado para contar as histórias, ele aprimorou e lapidou a linguagem. No *Programa do Casé*, havia uma sessão de radioteatro chamada *Espaço da Ribalta*, na Rádio Mayrink Veiga, Rio de Janeiro (MEDEIROS, 2008, p.48).

Mais do que reproduzir histórias e se apropriar de outras linguagens distantes à sua, o rádio e suas equipes estavam encontrando uma forma única de construir suas obras radiofônicas e um espaço próprio de se propagar pelas casas das pessoas. E dessa maneira cair de vez no gosto dos ouvintes,

> De fato, rompendo com o trido autor-obra-leitor, o rádio instaura-se como novo suporte técnico, possibilitando inédita riqueza formal para a obra. Assim, o rádio é responsável pelo incremento da forma, dotando a narrativa inicial de uma oralidade que reforça e mito e oportuniza ao enredo novos sons e silêncios. (ENDLER, 1998, p.25)

Entre tantos sucessos dos radioteatros e das radionovelas – que viriam a surgir e se propagar pelo país – houve alguns momentos de revolta de parte da população, afinal, não há como agradar a todos. Como nos conta Medeiros (2002, p.86), "Entre uma lauda e outra de capítulo de novela, os autores tiveram que enfrentar a ira dos ditos intelectuais da época, que acusavam a produção para o rádio, de subliteratura".

A confusão foi tamanha que chegou aos ouvidos e à mesa do presidente Getúlio Vargas. A classe intelectual fez um pedido ao presidente, que ele cancelasse e impedisse as radionovelas. O motivo era que os rádios estavam roubando o público dos livros. Os ouvintes estavam se tornando ex-leitores, na opinião dos revoltados.

Os autores de radionovelas estavam passando por um momento complicado, de um lado as marcas dos patrocinadores querendo impor sua soberania e privilégios, e do outro, a classe escritora de livros que não estava muito contente com a repercussão das radionovelas. Entretanto, o mercado radiofônico pedia autores brasileiros com contextos brasileiros. E os escritores brasileiros acabaram se prevalecendo e conseguindo seu espaço,

> Mesmo sob preconceito e exploração, os autores brasileiros assumiram o comando na produção da indústria de novelas, pois o rádio não sobreviveria somente com traduções de textos em espanhóis [...] Mas enquanto isso não acontecia, havia uma ginástica mental dos produtores para acertar a dosagem correta dos enredos, com o objetivo de armar situações que aguçassem a curiosidade do ouvinte, que ficaria desejoso de acompanhar todo o desenrolar da história. (MEDEIROS, 2008, p.87)

2.3.O Rádio no Rio Grande do Sul

> *No fim eu já estava tão acostumado àquele espanto, àquela admiração, que eu dizia "Já sei. Pensavam que eu era baixo, gordo e careca, não é?". "E como é que o senhor sabe?" Porque era a impressão e o impacto que a voz produzia neles como ouvintes. E a minha voz era a mesma que é hoje. Não mudei nada na minha voz, nunca procurei mudar no rádio como locutor, como apresentador, como radioator, procurei usar a minha voz assim espontânea, sempre.*[4]

Em 1942, no Rio Grande do Sul havia três transmissoras principais: Gaúcha, Difusora e Farroupilha. Respectivamente surgiram nos anos, 1927, 1934 e 1935. Em geral, a programação mais transmitida era a musical em ambas as rádios.

Entre os diversos nomes do radioteatro gaúcho, dois são especiais e se destacam pelos trabalhos que fizeram: Peri Borges e Estelita Bell. Ele era um dos principais atores e autores de radionovela da época, e ela atriz de família de artistas, integrante da famosa Trupe Bell. Os dois trabalharam com Procópio Ferreira em São Paulo por um determinado período e se conheceram dessa forma. Voltando para Porto Alegre, o casal se casou e começou a emendar um trabalho no outro, geralmente esquetes[5], alternando entre as rádios: Difusora e Farroupilha. Até o momento em que "a mais potente" Farroupilha pedia exclusividade à dupla, que aceitou a proposta (SPRITZER; GRABAUSKA, 2002, p.20).

---

[4] (SPRITZER; GRABAUSKA, 2002, p.31) Trecho de uma entrevista com Ary Rego (radioator, diretor, locutor, apresentador) retirado do livro Bem lembrado*: histórias do radioteatro de Porto Alegre*.

[5] Esquetes são espetáculos que tem um formato curto. Podendo durar até 15 minutos em média. Recurso muito utilizado em programações de humor, juntando diversos quadros diferentes um do outro. Sem nenhum tipo de ligação.

2.4. A Peça Radiofônica

Peça radiofônica.
Radioteatro. Poema sonoro.
Audioartes. Dramaturgia dos sons.
Literatura acústica?[6]

O radioteatro passou por muitas fases depois de seu surgimento e de seu *boom* mundial. Não demorou muitas décadas para a forma de fazer rádio se transformar, buscando maneiras de não competir com as imagens reproduzidas pelas televisões. Se afirmar, mais do que como um meio de comunicação, mas como um veículo potencialmente artístico.

Atualmente, somos atravessados e cercados por diversas mídias. Aparelhos eletrônicos são dificilmente dispensáveis ao longo da rotina. E estamos cada dia mais conectados à rede invisível que nos rodeia, a internet. Heloisa nos indaga,

> Quem está ocupado em pensar o rádio hoje, tempos nada ingênuos, momento civilizatório marcadamente anti-radiofônico? Quem está interessado em recodificar a radiofonia como instrumento e forma de expressão para além de sua condição evidente, institucional, de aparato da comunicação de massa ou da "indústria da consciência", como queria Hans Magnus Enzensberger? (BAUAB, 1990, p. 106 e 107).

Com o teatro não é diferente, a utilização de mídias e novas tecnologias, é um fato cada vez mais próximo da realidade de muitos atores e seus coletivos de trabalhos. Independendo da linguagem, temática, estilo e faixa-etária do espetáculo/*performance*, as mídias estão nas salas de ensaios e na cena contemporânea. Evidente que não se tornou uma regra, mas também está longe de ser uma exceção.

Entretanto, renasce em meio a tantos surgimentos e novidades compondo o cenário artístico, o *novo-velho* radioteatro. Às vezes, e na maioria delas, não sendo referenciado com esse nome e aparecendo de uma forma descontruída. Sem pretensão de rótulos, e com uma possibilidade imensa de nomenclaturas. As propriedades radiofônicas estão presentes das mais diversas formas na cena contemporânea artística, seja no teatro, *performance*, dança, artes visuais ou cinema. Inclusive na nossa sonora e poética vida de todos os dias.

---

[6]BAUAB, Heloisa. AUdioFICções&ritmos (Engenharias do verbo e do som). P. 105. Revista USP: Março/Abril e Maio/1990.

Sons e palavras que nos tocam profundamente, trazendo sensações e lembranças. Vozes que conversam suavemente ou gritam em alto e bom som. Ruídos que nos transmitem irritação e sons leves que por instantes nos permitem pisar nas nuvens. A escuta é o único sentido que não podemos interromper ou controlar. Passamos escutando, vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. Não há como cessar os sons. Há como diminui-los, chegando a um estado de pouco barulho, o que consideramos e sentimos como silêncio. Porém, o silêncio absoluto não existe. Wulf nos diz,

> Os barulhos da radiação do sol quando entra na terra, os estalos do pulsar e inumeráveis barulhos enviados pelas estrelas são perceptíveis. No "silêncio do mar", podemos escutar com a ajuda de aparelhos apropriados, numerosos sons produzidos pelas baleias e peixes para se comunicarem. Mesmo os processos de crescimento de ervas, flores e de árvores podem tornar-se audíveis. (WULF, 2007, p.1).

A sétima arte teve influência direto na forma de ser fazer peças radiofônicas. O cinema emprestou para o rádio seus termos e técnicas, que proporcionaram uma maior mobilidade para as cenas e ações das personagens. Essas possibilidades de integrações entre as linguagens e novas experimentações dramatúrgicas e técnicas só foram possível quando a peça radiofônica foi se liberando da forte herança teatral que fazia por confinar a todos – personagens e ouvintes- no espaço fixo de um palco imaginário. (BAUAB, 1990, p.107)

Um dos grandes autores de teatro que experimentaram e pensaram o rádio ao longo de sua carreira, foi Samuel Beckett. Em 1956 convidado pela BBC, escreveu o seu primeiro *radiodrama*, a peça *Allthefall* (Todos que caem), e cinco anos depois criou *Wordsandmusic*, mais do que uma peça, logrou em construir uma fabulação perfeita do processo criador em rádio (ou em poesia?) (BAUAB, 1990, p.107).Renovando e tornando mais concisa a linguagem radiofônica.

A partir da década de 60, as possibilidades radiofônicas só aumentavam. Na Alemanha se experimentava uma forma híbrida da peça radiofônica, quer dizer, a*NeuesHoerspiel* (Nova Peça Radiofônica). Não se havia mais uma preocupação com o formato da peça radiofônica, mas sim de vivenciar novas criações e integrações artísticas. Houve bastante a colaboração de poetas que compuseram diversos poemas sonoros e fonéticos. Bauab (1990, p. 107) nos conta "A primeira, Le Corpsbis (O Corpobis) é de autoria de Henry Chopin, mentor da poesia sonora na França. Fala o

poeta: “Eu me coloquei o seguinte problema: o que seria uma poesia física? Usei a cavidade da boca, as vias respiratórias, os ruídos corporais; corpo e boca como instrumentos”.

Também se criou peças que integravam a música e a sonoplastia ou que fossem compostas unicamente de barulhos e ruídos. Isso tudo, graças à descoberta da estereofonia, que ampliou tecnicamente os recursos radiofônicos, proporcionando assim uma expansão das alternativas artísticas e sonoras. Não se preocupando puramente com a palavra e o texto, mas com a vocalidade que há neles, o que existe entre quem fala e quem escuta. Assim Heloisa Bauab (1990, p.107) complementa, “o rádio passava a elaborar processos multimediais que aconteciam naquele momento em outras áreas artísticas e não a responder de forma retardatária, como até então, a tendências já sedimentadas.”.

2.4.1. A ação real da vocalidade: o processo criativo a partir do texto dramático

La voz tiene poderes mágicos porque está
em contacto com el mistério. Esmanifestacióndel ser
íntimo, y vínculo primordial com losotros. [7]

O meu primeiro contato com o veículo radiofônico aconteceu dentro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, quando ingressei como bolsista na Pesquisa de Iniciação Científica *O Trabalho do Ator Voltado para o Veículo Radiofônico*, ministrada pela Professora Dra. Mirna Sprizter. De imediato fui seduzida não só pelo fato de poder experimentar uma linguagem cuja nunca havia trabalhado, mas pelas possibilidades criativas e artísticas presentes dentro dela, e pela aproximação e envolvimento em relação à palavra, fazendo da radiofonia uma experiência pedagógica para o trabalho do ator.

Nesse mesmo período que ingressei na Pesquisa, estava em processo de montagem da segunda parte de um trabalho com dois colegas, *O Casal Palavrakis* com autoria de Angelica Lidell. Uma história densa e tensa, que fala sobre o universo de um casal que vive uma profunda crise e desgosto pelo mundo. As personagens acreditam que para amenizar as suas angústias, e se tornarem pessoas melhores, eles necessitam

[7]PELICORI, Ingrid. P.37. Caligrafía de la voz. Leviatán.

ter um filho. É um texto fragmentado com uma narrativa atemporal, aonde os acontecimentos e cenas vão se revelando por meio da figura de uma narradora *em off.*[8]

Elegi três monólogos da minha personagem para construir a minha primeira peça radiofônica. Logo de inicio não tive a preocupação em reproduzir a dramaturgia de *O Casal Palavrakis* ou de construir alguma outra, mas apenas na experimentação do texto, das palavras, das vocalidades que iam surgindo, na transposição de algum texto que eu já havia experimentado na cena, investigando e descobrindo um veículo pedagógico que se apresentava para mim.

O processo de montagem do espetáculo foi bastante concentrado no texto dramático. Em todos os ensaios trabalhamos com o texto, desde o primeiro até o último. Muitas vezes durante o processo, a palavra e o texto serviam como promovedores de ações reais, por isso nomeei esse projeto de *A ação real da vocalidade: o processo criativo a partir do texto dramático.* E ao longo do processo, eu e meu colega, o Paulo, nos reuníamos quase sempre para decorarmos juntos os diálogos e repassá-los diversas vezes, para quando fossemos ensaiar estivéssemos familiarizados tanto com o nosso texto, como o do outro. A *cena da omelete* eu e Paulo decoramos juntos o texto. Foi um dia que o Mauricio passou mal e mandamos ele embora para se curar. Eu não tinha conseguido decorar bulhufas do texto e o Paulo tinha decorado boa parte. Perguntei a ele "Me ajuda a decorar?". E a partir desse ensaio decoramos todos os diálogos juntos. Às vezes nos encontrando fora dos ensaios para bater texto. Ou antes. O Maurício viu que funcionava e deixava a gente passando o texto, várias e várias vezes antes de repassar as cenas. (AZEVEDO, 2013.)[9]

Os dois processos criativos, o do espetáculo e o radiofônico, foram simultâneos, ora se complementaram, e ora se divergiram. Trabalhei com os textos de duas formas diferentes, iniciei o período das gravações com o primeiro monólogo do espetáculo - nomeie-lo de *Galgos* -o único que já havia experimentado e interpretado nos ensaios e nas apresentações. Na sequência, os outros monólogos – *Arroz, Caramelos, Chloé*– foram trabalhados em estúdio, utilizando microfones para efetuar as gravações primárias e somente depois foram trabalhadas nos ensaios juntamente com os meus

[8]*Em off:* é uma expressão usada quando existe uma voz que é gravada ou ao vivo, mas não há a figura de quem fala em cena ou fora dela, é apenas uma voz que se ouve.
[9] Trecho retirado do diário de ensaios do espetáculo O Casal Palavrakis- Parte I, escrito pela autora. O texto na íntegra pode ser encontrado nos apêndices desse trabalho.

colegas. O monólogo *Arroz* eu já havia trabalhado na cena e nos ensaios, ele compõe a primeira versão do espetáculo. Entretanto resolvi integrá-lo na peça radiofônica durante o processo e não logo de início como os outros três.

Ao gravar e escutar o meu primeiro monólogo percebi o quanto estava enrijecido e parecendo artificial. Utilizando unicamente o recurso radiofônico, vocal e sonoro, pode se ter uma sensibilidade maior em relação ao que é dito, e uma escuta mais profunda e crítica com o que se é ouvido. Permitindo assim, testar e analisar outras vocalidades antes não experienciadas no processo criativo. Mônica nos diz que,

> Antes de iniciarmos a escuta do objeto, propriamente dito, precisamos "limpar os ouvidos", como diz o teórico e musicólogo Murray Schafer (1991), e percebermos qual a dimensão que a sonoridade ocupa na vida do ser humano, pois é a partir das propriedades e particularidades do som que se funda nossa relação com as vozes e os objetos sonoros que vêm do rádio. (NUNES, p. 15, 1993).

As gravações que fiz em cima dos textos que não havia trabalhado nos ensaios tiveram uma repercussão diferente no processo. O fato de ter criado uma relação sonora e sensitiva com os textos, me permitiram uma maior intimidade com as palavras faladas no momento dos ensaios e de certa forma, uma segurança e apropriação sob o que estava sendo dito.

Os dois processos criativos o radiofônico e o teatral – começaram e se influenciar constantemente, e foi o momento de perceber o quanto um agregava ou não na estrutura do outro e fazer escolhas para compor a peça radiofônica. Quando iniciei o projeto de pesquisa havia uma preocupação em ser fiel nas duas linguagens, buscava reproduzir exatamente o texto falado e a atmosfera dos monólogos nas gravações e na cena. Chegando ao final desse processo radiofônico percebi que não havia porquê formata-los e enrijece-los dessa maneira, e que por mais precisão e treinamento nunca ficariam iguais, pelo simples motivo, de serem executados em ambientes totalmente diferentes, influenciando assim a forma e as necessidades para os textos serem ditos. Reconhecer as suas diferenças e peculiaridades fez toda a diferença para o processo criativo e pedagógico das duas práticas. O estúdio é um lugar intimista e solitário na maioria das vezes, onde nos utilizamos do microfone como instrumento para as gravações. O palco é um espaço de vibração coletiva, que se utiliza de diferentes artifícios e recursos além da vocalidade e da voz, o cenário, os atores, a iluminação, a sonoplastia, o cheiro e claro, o público.

Ter a oportunidade de poder experimentar e aprofundar essa prática com a palavra foi de total importância para o entendimento e o trabalho de aprendizagem como atriz. O fato de trazer e levar o texto da cena para a radiofonia, e da radiofonia para cena, permitiu uma análise mais profunda a cerca das palavras ditas e do próprio texto dramático. Verticalizando e estreitando as relações com as palavras ditas, transformando-as de fato em geradoras e promovedoras de imagens e sensações para a composição da atuação, e da *performance* radiofônica.

3. Caminhos dos saberes: aprendizados e vivências pedagógicas

"Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para a lua. *Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua*[10]*."*

Nesse momento *nada* acontece comigo. É primavera, o clima está agradável porque choveu essa noite, fez um calor escaldante nos últimos dias aqui em Porto Alegre. A minha cadela vira-lata, a Mel, dorme esparramada no meu tapete colorido, uma respiração forte com roncos fracos e baixos ecoa dela. Pela minha janela eu vejo uma chuva fraca, mas contínua, que cai do céu nublado. Escuto os barulhos de carros e motos trafegando pelo asfalto molhado na Avenida Múcio Teixeira. As árvores da minha rua balançam com o vento, e isso me trás uma sensação boa, estranho como elas parecem mais verdes em dias nublados. Deixei a janela entreaberta para sentir um pouco o vento bater na minha cortina, às vezes ele entra forte e ela chega a encostar-se ao meu rosto e eu sinto o seu tecido suave e gelado, e isso me transporta para minha infância. Eu devia ser bem pequena, porque é uma das poucas sensações e lembranças que tenho da minha infância. Lá estava eu, deitada no quarto dos meus avós, tomando suco de laranja na mamadeira enquanto minha vó cantava pra mim, na tentativa de me fazer pegar no sono, logo depois do almoço. Enquanto isso eu ficava olhando pela janela, para uma árvore linda e copada que tinha no quintal da nossa casa da praia, e de vez em quando a cortina branca de renda dançava por causa do vento, e vinha pra cima de mim, tocando no meu rosto me trazendo uma sensação única. Eu sinto que nesse momento, *algo acontece* comigo. Uma experiência.

Jorge Larrosa (2002, p.24), traz uma ideia de experiência resgatada na própria palavra e suas terminologias, entre as diversas línguas como francês, espanhol, português e alemão. A palavra experiência tem o ex de exterior, de *extrangeiro*[11], de exílio, de *extranho*[12] e também o ex de existência. O fato de experienciar, de permitir ser atravessado pela experiência, é algo cada vez mais raro atualmente, onde as informações diariamente preenchem cada vez mais espaços nas nossas vidas. O autor fala sobre a rapidez que nos passam as informações,

[10] OIDA, Yoshi. O Ator Invisível. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
[11] Como se escreve em espanhol. Nota do autor.
[12] Como se escreve em espanhol. Nota do autor.

> O acontecimento nos é dado em forma de choque, do estímulo da sensação pura, na forma de vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. (LARROSA, 2002, p. 23)

Essa necessidade de ser informado e informante é um grande retrocesso da sociedade contemporânea, que esta cada vez mais distante da ideia de deixar-se envolver, deixar-se experienciar, vivendo um movimento de *não-experiência*. Para conseguirmos resgatar a possibilidade de vivenciar experiências é necessário querer, *parar e suspender*. Ir contra o fluxo diário que vivemos, onde não se tem a impressão de que não há mais espaço e tempo para nada e ninguém. Jorge Larrosa nos diz que,

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender opinião, suspender juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, apender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p.)

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa não o que acontece ou o que toca. A cada dia se passa muitas coisas, mas quase nada nos acontece. Cada vez se torna mais raro esses momentos que permitimos o vento fazer a cortina dançar, e assim encostar-se ao nosso rosto.

A leitura em voz alta faz parte da alfabetização de muitas pessoas. Todos passaram alguma vez na vida, pela situação de ter que ler um texto em voz alta para uma turma. Desde crianças somos incentivados a executar essa tarefa. Tarefa aparentemente simples, mas não fácil. Ler é um ato solitário e íntimo. Ler em voz alta permite uma socialização das palavras, transformando algo solitário em solidário. Elie Bajard nos traz a importância desse tipo de leitura e suas diferenças da leitura dita silenciosa e individual,

> Desde o nascimento do alfabeto a prática da leitura está fortemente associada à emissão sonora do texto. Esse caráter vocal da leitura está estritamente relacionado a outros aspectos do uso da escrita, que vão se modificando pouco a pouco, sob a influência das transformações sociais. “A leitura não é um invariante histórico – mesmo nas suas modalidades mais físicas -, mas sim um gesto individual ou coletivo, dependente das formas de sociabilidade, das representações do saber ou do lazer, das concepções da individualidade” (CHARTIER apud BAJARD, 1999, p.30).

Antes de sabermos *ler* já sabemos *dizer*. Falar é algo que está presente no nosso mundo desde que passamos e existir. Logo que bebê nasce, no seu primeiro choro de vida ele já está dizendo, querendo se expressar e se comunicar com as pessoas à sua volta. Dizer faz parte de *ser*.

Larrosa (2002, p. 21) acredita no poder das palavras e na sua força. O autor diz que assim como fazemos coisas com as palavras, elas também fazem coisas com a gente. Pensamos com as palavras, com as nossas palavras. E que pensar não é somente "raciocinar", "calcular" ou "argumentar", como nos tem sido ensinado ao longo do tempo, mas é antes de qualquer coisa dar sentido ao que somos e ao que nos acontece na vida. E isso, o sentido ou sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras.

No teatro, no final do século XIX, teve início uma mudança em relação ao espetáculo teatral, que colaborou bastante para relação dos atores com texto e suas possibilidades cênicas, foi quando surgiu a figura do diretor teatral. Bajard fala sobre o primeiro diretor teatral,

> Até essa época não existia a figura do diretor de teatro. Antoine, o francês que em 1887 fundou o Thèâtre-Libre, é considerado atualmente o primeiro diretor teatral. Suplantando as questões relativas ao texto, é ele quem formula a problemática da *teatralidade*. Ao tentar impor uma estética naturalista, Antoine precisa se opor à concepção declamatória do teatro francês da época. Além disso, com a invenção da eletricidade, "a luz se torna o material preponderante" (Roubine, 1980, p.18); ao segmentar o espaço cênico, ela pode multiplica-lo. O diretor, então, se assenhora da interpretação do ator que ele dirige e do espaço cênico que ele modela. (BAJARD, 1999, p. 56)

A principal ideia dos diretores que surgiram nesse período era de não permitir que a representação teatral ficasse nas mãos de uma pessoa somente, o autor. Permitindo assim com essa nova forma de pensar e enxergar o teatro, uma evolução do trabalho com o texto e as palavras, para quem interpreta e para quem assisti. O diretor é o responsável por afirmar e construir essa ponte entre ator e público. Essa submissão que existe em relação ao texto acaba conduzindo um impasse: ou ele é uma obra-prima, e sua passagem à cena acaba sendo irrelevante, ou ele não é um grande texto e, assim sendo, não pode aspirar à consagração teatral. (BAJARD, 1999, p.57)

Quando se está em processo montagem de um espetáculo que trabalhe com o texto – dramático ou não -, deve-se integrá-lo ao processo desde cedo ou o quanto antes. Não o transformando no todo da obra, ou no aspecto mais importante da encenação, mas o enxergando como um elemento fundamental, e um promovedor de uma encenação

teatral que tenha seus elementos cênicos integrados e em harmonia. O texto não deve ser visto como único elemento para a encenação, entretanto, não se pode descartar ou menosprezar o trabalho com ele. Tudo o que está em cena é importante. Tudo é visto, sentido e absorvido pelo público. O texto, as palavras e os sons estão em contato direto com o nosso subjetivo, com a nossa imaginação. Os sons têm suas próprias ressonâncias ou "sentidos". Mais do que escrever uma boa história, com boas falas e diálogos um bom autor escolhe os sons. Quando atuamos precisamos incorporar o respeito pelos sons como parte de nosso trabalho com o texto. (OIDA, 2001, p.143).

A experiência radiofônica permite uma reflexão e prática mais intensa nesse sentido. O texto, a voz, sons, palavras e o silêncio são explorados como recurso principal da interpretação. Na vocalidade está concentrada além do que se escuta, mas também o que não se enxerga com os olhos. É responsabilidade de o ator proporcionar a quem o escuta uma experiência *lúdico-sonora*, através da imaginação do ouvinte e da vocalidade poética de quem fala visualizar individualmente o que se conta. Sobre o termo *vocalidade poética* Sara diz,

> Entenda-se, por vocalidade, o uso imediato de uma voz que pede por uma expressão que somente se concretiza na co-presença intérprete/espectador: ela só se realiza no encontro entre aquilo que o intérprete exterioriza com o interior do ouvinte. [...] Por poética, como adjetivo, fica denominada a função que tem uma voz de ir além de seu uso utilitário da linguagem, da transmissão de ideias ligadas a significado das palavras, criando o gesto vocal. [...] É pela vocalidade poética que os signos se tornam coisas. Porque as palavras não são as coisas; são representações convencionadas, abstrações. (LOPES, 2005, p.91).

A escuta entra como aspecto principal na pedagogia do processo radiofônico, nela está concentrado quase tudo, a solução e também as dificuldades da aprendizagem. Solução porque é possível regravar, reformular o que se diz, buscando a evolução e aprimoramento da linguagem. Reinventar, refazer, repetir. Dificuldade porque ouvir-se não é tarefa fácil. Antes de nos ouvir, nos julgamos e criticamos ao invés de simplesmente escutar o que foi gravado. Achamos nossa voz feia, esquisita, muito fina ou muito grossa, achamos a forma de falar sem naturalidade, queremos pausar e gravação e desistir. Não conseguimos nos reconhecer ali, na nossa voz nua e crua. Fechar os olhos e ouvir a nossa própria voz é uma entrega. Ao longo do processo radiofônico aprende-se a escutar-se e a não omitir nada. Cada dia de gravação é um dia de aprendizagem, é um degrau que subimos na escada infinita que se é trabalhar com o teatro e com suas múltiplas linguagens.

A fala e a escuta fazem parte um processo de aprendizagem e são compreendidos nesse trabalho como parte de um processo pedagógico. Ao mesmo tempo em que são dois fatos inerentes à quase todas as pessoas, também podem ser aperfeiçoados e aprofundados ao longo das nossas vidas, principalmente quando se trabalha com teatro. Todos sabemos falar, no sentido de emitir sons e palavras, e escutar, no sentido de compreender o que está sendo dito. Não é algo que nos esforçamos para fazer ao longo do dia, simplesmente fazemos, são ações que fazem parte da nossa rotina. Mesmo que passemos o dia sozinho, por exemplo, escutamos o que acontece à nossa volta, os carros, as conversas alheias, algum latido de um cão, ou pássaros, e em algum momento iremos emitir um som, nem que seja em um bocejo ou um suspiro. Não necessitamos de um treinamento ao longo da vida para falar ou escutar, o próprio *dia após dia* nos ensina como fazer isso, aprendizado esse que começa quando ainda somos crianças.

Entretanto, existem diferentes tipos de *dizeres.* Pode-se comunicar oralmente um texto por outras razões. Na arte teatral reconhecemos o modelo de outra vertente do dizer. (BAJARD, 1999, p.92) O público vai ao teatro porque consegue identificar essa diferença entre o dizer teatral e o dizer da vida. As pessoas vão ao teatro por motivos diferentes umas das outras, mas não se pode negar o fato de se querer presenciar a *vida*. Brook fala sobre esse encontro,

> Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vivida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente. Convém acrescentar algumas particularidades. A vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compreensão do tempo criam essa concentração. (BROOK, 2005, p.8)

Dizer e escutar, além de apresentarem essa função pedagógica e social, também estão relacionados ao prazer. Esse prazer é algo que pode ser estimulado e aprendido fora e dentro da sala de aula desde pequenos. Quando as crianças estão cansadas, por exemplo, o professor pode dizer um belo texto ou contar uma história sem ter uma justificativa, além do prazer da escuta. Podendo também instaurar na sala de aula o prazer de dizer e de escutar, como um ritual de inicio de dia. (BAJARD, 1999, p. 93)

A ideia de desenvolver o dizer e a escuta permite uma experiência única para quem se propõe realizar essa atividade, por ser uma vivencia que permite tantas

possibilidades diferentes, tantas descobertas e aprendizagens, reconhecimentos e estranhamentos. Torna-se uma experiência, igualmente se realizada sozinha ou em grupo. Proponho aqui, uma prática mais solitária, nesse sentido. Apesar de o teatro ser sempre uma experiência coletiva e nunca solitária. Ninguém pode conseguir sozinho. (BROOK, 2005, p. 73) Durante o caminho da minha investigação radiofônica, tive o auxilio e a oportunidade de trocar ideias e anseios com a minha orientadora, minha colega de pesquisa, o editor das gravações que realizei, os autores dos depoimentos que coletei, colegas de cena, enfim. Nunca se está só. Digo experiência mais solitária, porque a investigação sonora das palavras foi feita por um sujeito apenas, eu. Proponho aqui *ser* objeto e sujeito da minha pesquisa com as múltiplas vocalidades.

Aprofundar o conhecimento e relação com a nossa voz e a voz do outro, permite uma ampliação de saberes, experiências e principalmente, a busca de uma autonomia artística. A construção dessa poética radiofônica e sonora, formada por sons, vozes, palavras e ritmos, faz com que o ator alcance um repertório maior, independente do espaço que se trabalhe a linguagem – uma sala de aula, uma sala de ensaio ou um estúdio solitário.

Poderia transpor essa vivência radiofônica para um grupo de alunos-atores por exemplo. Transformando assim, a linguagem em uma vivência coletiva. Uma vivência de escuta, de aprendizagem da escuta. Barthes (1990, p. 217) diz que *ouvir* é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico. Requer sensibilidade e dedicação. Pode-se propor, como parte de um trabalho hipotético, utilizar a linguagem radiofônica para aprimorar a escuta coletiva, a aprendizagem de saber escutar o outro, e também escutar a si mesmo. Ou escolher aperfeiçoar a linguagem em si e investigar especificamente o trabalho com a vocalização de sonoridades como objetivo único de um projeto pedagógico de teatro, e criar uma peça radiofônica. Ou mesmo, se utilizar da poética sonora como ponto de partida para a montagem de um trabalho, que integre diferentes linguagens. Enfim, as possibilidades são inúmeras e não caberia aqui citar todas elas. O que proponho aqui é compartilhar uma experiência pessoal com a pretensão de dilatar e acrescentar conhecimentos e trocas.

Contar histórias é algo que se pode ser feito em diversos espaços diferentes, sem dúvida alguma. Entretanto, o espaço teatral permite uma dilatação dessa experiência, e a peça radiofônica uma verticalização e reflexão da prática pedagógica do dizer e escutar.

Bajard nos fala sobre a repercussão da radiofonização nas escolas, utilizando o recurso simples de um gravador e fones de ouvido, permitindo uma relação única e sensível com os sons e as palavras,

> O texto gravado constitui um objeto passível de correção e de aperfeiçoamento com sonoplastia. O ato de gravar, realizado por crianças pequenas ou diante delas, permite desvelar os segredos da fabricação da estória gravada e, em particular, das suas fontes livrescas. A fita registrada por um profissional, ao contrário, esconde os meios de sua confecção e não aguça a curiosidade em relação ao domínio da escrita. A gravação possibilita um dizer diferido, desvinculado dos códigos visuais, no qual a criança se expõe menos, pois escapa ao olhar do outro (BAJARD, 1999, p.99).

Sem o recurso visual, ficamos com a audição mais aguçada e flexível em relação ao que escutamos. Assim, o que escutamos mexe direto com o nosso interior, com o subjetivo, com uma camada mais sensível da nossa imaginação. Devemos permitir-nos esse mergulho sonoro. Durante uma aula da disciplina de Corpo e Voz III ou IV – não me recordo exatamente o semestre - no Departamento de Arte Dramática, estávamos individualmente trabalhando com um texto dramático. A professora L, observava os trabalhos e comentava suas particularidades, dando dicas de como poderia ser dito o texto, o que deveria melhorar, e coisas desse sentido. Lembro-me de estar investigando as dicas que ela havia me passado, quando notei que alguns colegas aparentavam estar tristes e um pouco chorosos. A professora notando isso resolveu conversar com a turma sobre o trabalho, e disse que realmente era um trabalho difícil de ser fazer, que reconhecer a nossa voz e aceita-la não era fácil, e disse a seguinte frase: *Trabalhar com a voz, é trabalhar com a alma.* Por isso que essa investigação é dolorosa algumas vezes, porque mexemos profundamente em nós mesmo. Nunca esquecerei essa frase. Ela me acompanha sempre durante os trabalhos e a minha pesquisa radiofônica. Devemos trabalhar com a nossa alma, fechar os olhos e *enxergar para dentro.* [13]

[13] Termo inspirado na seguinte frase do poeta gaúcho Mario Quintana: *Sonhar é acordar-se para dentro...*

4. DEPOIMENTOS: Com quantas palavras se constrói uma história?

"Quanta potência existe na vida
das pessoas comuns! Quanta tragédia!
Quanto sonho!" [14].

1.1. Por que histórias reais?

Chegado ao final do meu primeiro semestre dentro da Pesquisa de Iniciação Científica *O Trabalho do Ator Voltado para o Veículo Radiofônico* fiquei empolgada com o resultado da minha primeira peça radiofônica e de certa forma surpresa com um universo que se abriu para mim, o universo construído de sons, palavras, voz e uma profunda escuta. A partir daí o desafio foi lançado. Tudo era possível.

A dúvida era grande – assim como todo início de trabalho - sobre o quê investigar no novo semestre da pesquisa que se aproximava. Sabia que queria outra motivação, uma página em branco. Mas não tinha certeza se gostaria de me debruçar sobre um texto dramático, como já havia feito. Tinha alguns anseios, entre eles: não trabalhar com personagem definida, construir a partir do real e experimentar vozes que não eram a minha. Mesmo com essas certezas, nada me ocorria. Não me recordava de nenhum texto ou autor. Não me interessava pelo que lia. Nada. O vazio, cruel e necessário vazio.

Havia uns dias que, em uma conversa com um amigo, entre salada de frutas e um calor escaldante de Porto Alegre, em pleno fevereiro, recordamos o filme, Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. Onde histórias reais de diferentes mulheres eram interpretadas por atrizes, gerando uma dúvida entre real e ficção. Dias se passaram depois desse encontro, e nada me ocorria sobre o futuro projeto de pesquisa, apenas um incômodo vazio. Foi em um desses momentos que comecei a refletir sobre o que eu sabia que gostaria de trabalhar. O que eu já sabia sobre a minha pesquisa e o que não gostaria de fazer. Então me recordei do filme Jogo de Cena. "É isso!" - pensei eu. Nada mais vivo do que a vida pra inspirar a arte. Trabalhar com o real, não buscar uma única personagem e utilizar vozes que não eram a minha, eram alguns dos meus anseios que estavam claros para mim e que poderia desenvolver a partir dessa ideia.

---

[14] MORAES, Paulo. Mauricio Arruda Mendonça: Pequenos milagres e outras histórias. Belo Horizonte: PucMinas/Autêntica. 2007.

Então, resolvi criar minha pesquisa a partir de histórias reais, e assim desenvolver uma peça radiofônica[15] inspirada nas lembranças e vivências de diferentes pessoas. Podendo misturar em algum momento os relatos reais e a minha interpretação, como acontece no filme Jogo de Cena, revelando ao ouvinte o real e a dúvida do real. Optei por dois possíveis temas: *Um dia para esquecer* e *Um dia que mudou a minha vida*. Escolhi esses dois assuntos, por serem abrangentes o suficiente para conseguir absorver diferentes acontecimentos, e abertos o bastante para que cada entrevistado se sinta a vontade de falar sobre o que quiser, e sobre o que esses temas dizem para eles. Não os utilizando como limitadores, mas sim como estimuladores e pontos de partida para a coleta dos depoimentos.

A principal ideia do projeto é conseguir reproduzir essas histórias sem perder os seus pontos fortes. Não restringindo as histórias por gênero ou idade, pelo contrário, quanto mais diferentes e reveladores os sujeitos, melhor. Mais do que contar um caso, o objetivo é conseguir transmitir a mesma, ou similar, emoção dos autores dessas histórias, sendo fiel a intensidade e atmosfera criada por cada entrevistado. Observando assim quais são as potencialidades e as sutilezas de se trabalhar com o real e suas possíveis transformações. Como essas histórias dialogam com a minha vida e a minha prática como atriz e pesquisadora. Colocando a realidade de um como a realidade de todos. Encontrando na vocalização de cada depoimento, o mundo que cada indivíduo carrega dentro de si. Mais do que reproduzir essas histórias, gostaria de gravá-las no mundo das palavras, conseguindo contá-las como se fossem minhas, utilizando a minha voz para torná-las eternas.

1.2. Metodologia

Para construir esse projeto desenvolvi uma metodologia própria, inspirada nas experiências vividas como pesquisadora. A criação dessa metodologia permitiu uma melhor análise dos depoimentos coletados e também que se consiga chegar aos objetivos principais do projeto. Foram coletados depoimentos de oito pessoas, somando um total de treze histórias, - já que algumas pessoas contaram mais de uma. Para esse trabalho elegi somente três histórias, de três mulheres diferentes. Buscando assim uma melhor análise e aprofundamento na discussão sobre o processo de criação. Também

[15] A peça-radiofônica que construí a partir dos depoimentos está gravada em um CD que acompanha este trabalho.

existiu a pretensão de examinar o processo pedagógico da pesquisa, colocando-me como sujeito e objeto. Relatando os principais caminhos pedagógicos elegidos e suas implicações.

Tomada a decisão de trabalhar com depoimentos, seguiu-se a etapa de colocar a ideia em prática. Decidi por entrevistar pessoas conhecidas e próximas à mim. Primeiramente, para fazer uma experimentação – uma vez que nunca havia entrevistado ninguém – e também pela questão de proximidade – já que tenho a ideia de integrar na peça radiofônica os depoimentos reais e os interpretados por mim. Para coletar a maioria dos depoimentos usei as redes sociais para fazer o convite e marcar os encontros.

Antes de ter estabelecido o público dos depoimentos, pensei em fazer as entrevistas com pessoas desconhecidas e transeuntes, escolher algum ponto da cidade, ficar com uma espécie de placa e gravar ali mesmo os depoimentos. Confesso que essa ideia ainda fervilha em mim. Ainda mais depois, de ter iniciado o trabalho com os depoimentos, e ter sido surpreendida pela imensidão das histórias que carregamos dentro de nós mesmos.

1.2.1. Passo a passo

A metodologia que estabeleci para esse trabalho foi:

- Depoimento: momento de olho no olho, do encontro com o gerador e autor do depoimento. O recurso visual se coloca de uma forma mais dominante. Geralmente aconteceu em um lugar mais reservado, tendo presente somente duas pessoas – eu e o sujeito - para que assim se estabelecesse uma atmosfera confortável e agradável e sem muitas formalidades.

- Primeira Escuta: segundo contato com o que foi dito, e um primeiro contato com as palavras e a voz do entrevistado. Nesse momento de escuta, o mais envolvente e que se sobressai é a palavra e a voz do sujeito entrevistado, que se revela como ponto principal para desenvolver o trabalho de apropriação e gravação posterior.

- Transcrição: sempre seguida da escuta. É a parte do processo onde nada pode passar e escapar. Necessita de uma atenção e sensibilidade redobrada. Afinal é nessa etapa que as palavras do sujeito se transformam em roteiro, e é esse material que vai

originar as gravações e o como eu irei fazê-las. É importante nesse momento da transcrição que tudo seja explicitado, todos os detalhes fazem diferença. Se a pessoa gaguejou, se engasgou, ou qualquer outro trejeito que considere importante, tem que estar registrado aqui. Nada passa, tudo fica em forma de palavras escritas. Também é o momento mais trabalhoso, pelo fato de ter que ouvir e escrever inúmeras vezes a mesma frase, ou tentar decifrar determinada palavra que na fala não ficou muito clara. Por isso se torna tão rico. Porque é na transcrição que a escuta se transforma na maneira futura que eu gravarei os depoimentos, quer dizer, é um momento de distanciamento e análise do material, assim como, de construção de uma atmosfera para o depoimento.

- Gravação: acontece sendo guiada pela transcrição. Geralmente logo após a finalização do roteiro, o que facilita a atmosfera e impressões sob o depoimento estarem fresquinhas para a apropriação. Por isso, quanto mais cheio de detalhes estiver o material transcrito, mais completa será a gravação. É um momento livre. De experimentar pura e simplesmente o que ficou em mim do depoimento. Não há nenhuma preocupação em reproduzir a voz do sujeito, mas sim a forma como ele conta a sua história, e as imagens criadas em mim com suas palavras.

- Escuta: é o instante que acontece a comparação dos materiais, da gravação feita por mim com as impressões da original. São feitas anotações sobre a experiência de ouvir pela primeira vez a minha voz contando essa história. E também, pontos mais técnicos, relacionados ao volume, intensidade, clareza, dicção,... Tudo isso auxilia o próximo ponto da metodologia.

- Regravação: às vezes, foi necessário fazer mais uma escuta do depoimento original juntamente com a transcrição. E assim consigo fazer correções mentais sob o que já foi feito para ajustar nesse momento da regravação. Tornando assim a atmosfera mais presente para a regravação.

- Re-escuta: ocorre com os mesmos princípios da “escuta” anterior. Percebendo as qualidades mais técnicas, e também se as alterações previstas aconteceram de fato, se ficaram boas ou não, se vai ser necessário regravar novamente. Muitas vezes se perde algumas qualidades que se obtiveram na primeira gravação.

1.3. Colocando em prática: o percurso das nossas-diversas vozes

Ouvimos os outros antes de vê-los, senti-los ou tocá-los [16].

A arte de contar histórias está presente nas nossas vidas, antes mesmos de nascermos. Não nos lembramos, evidentemente, mas ainda na barriga de nossas mães ouvimos as histórias que nos eram contadas, por ela e pelas outras pessoas. Escutamos as diferentes vozes, sons e sonoridades do mundo exterior. ChristophWulf (2007, s.p.) nos fala sobre isso,

> Do ponto de vista ontogenético, os sentidos do ouvido e do movimento são os primeiros sentidos desenvolvidos. A partir da idade de quatro meses e meio, um feto é capaz de reagir a estímulos sonoros. Nesse momento, do ponto de vista anatômico, o desenvolvimento da orelha está completo e o nervo auditivo começa a funcionar. O feto ouve a voz de sua mãe, sua respiração, os barulhos da circulação do sangue e da digestão. Ele percebe de longe as vozes de seu pai e de seus irmãos e irmãs, assim como os barulhos agradáveis e perturbadores que são mensagens do exterior dos quais ele reage.

Ao nascermos cantam para dormirmos, músicas de ninar clássicas ou mesmo inventadas pelos nossos pais, avós e irmãos. Aprendemos a falar e brincamos o tempo inteiro, criando universos, personagens fantásticos e histórias. E antes de dormir: "Vô, conta aquela história pra mim?".

Quanto mais crescemos e vivemos a vida, quanto mais conhecemos pessoas, e histórias nos atravessam, mais temos a contar. O evento de compartilhar um acontecimento incrível com alguém ou de simplesmente falar, porque guardar pra si se torna difícil em alguns momentos, é uma necessidade do ser humano. Carregamos um mundo dentro da gente, um mundo nosso. Ficamos jovens, adultos e velhos. E o que dá sentido à vida são as histórias para contar.

A vontade de trabalhar com depoimentos surgiu no ano de 2013. Ano em que eu estava fazendo os meus Estágios obrigatórios no Colégio de Aplicação da UFRGS e havia recentemente entrado como bolsista de Iniciação Científica no Projeto de Pesquisa, *O Trabalho do Ator Voltado para o Veículo Radiofônico*, minha turma do Estágio era formada por adolescentes do Ensino Médio e a ideia inicial era de trabalhar fazendo uma colagem de depoimentos dos alunos com histórias absurdas inventadas por

[16] WULF, Christoph. REVISTA GHREBH. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. Nº 9. São Paulo. Março de 2007.

eles. Ideia que não foi muito adiante e logo foi descartada quando resolvemos trabalhar com um texto de Dario Fo, *Mistero Buffo.*

Entretanto, essa vontade continuou em mim, não morta completamente, mas um pouco apagada e enfraquecida. Ideia que se reacendeu no inicio do ano de 2014, quando decidi desenvolver minha pesquisa a partir de depoimentos reais. A reflexão a cerca da escuta é tão profunda durante o processo criativo e de composição da pesquisa desenvolvida e do trabalho de ator, que mesmo praticando-a não consegui escutar o que ainda estava vivo dentro de mim, a vontade de mergulhar nas histórias de vida de outras pessoas e fazer disso o material de composição para o meu trabalho artístico. Assim iniciou-se a o mergulho no universo dos depoimentos. De uma forma fluida e cheia de expectativas e incertezas, como um processo criativo deve ser.

4.3.1. Relatos do primeiro encontro: *uma voz quase minha*

Após decidir o perfil dos entrevistados para pesquisa, pessoas próximas e conhecidas, a curiosidade e ansiedade do primeiro encontro era grande. Era necessário fazer um teste, encontrar uma cobaia para ter a primeira impressão concreta de algo que estava esboçado, como deveria proceder, que corpo o projeto começaria a tomar?

Decidi fazer meu primeiro encontro com a minha mãe. Nada mais prático e confortável, principalmente quando se mora com ela. Ainda aguardava a respostas das muitas mensagens que havia mandando pela internet para amigos e conhecidos. E como as respostas demoravam, decidi arriscar com a pessoa mais próxima a mim naquele momento, onde a vontade de iniciar essa parte das entrevistas era grande. “Não se pode premeditar tudo”, pensei eu. Começar é sempre dolorido, um caminho novo que não se sabe por onde seguir, que passos dar. Mas é necessário.

O encontro foi improvisado. Minha mãe estava cozinhando, devia ser um domingo ou sábado, provavelmente. Conversávamos sobre meu projeto dos depoimentos, e então eu perguntei se poderia entrevistá-la. Disse a ela que estava curiosa e que era para ser um teste, que não se preocupasse com nada, apenas em me contar uma história. Entretanto, reparei que ela ficou um pouco ansiosa. Ressaltei que poderia ser uma história qualquer, que havia elegido dois temas principais, (*Um dia para lembrar* e *um dia para esquecer*) mas que não se fixasse nisso, e me contasse algo despretensiosamente, o que passasse na sua cabeça naquele momento.

Sentamos no sofá, e enquanto ela dobrava algumas roupas limpas ela começou a falar. Liguei o gravador – de péssima qualidade por sinal. Uma fala baixa, lenta, sem pressa alguma, uma voz quase tímida e pensativa, concentrada em dobrar as peças de roupas e recordar dos acontecimentos.

Após ela ter terminado o depoimento, conversamos sobre o que ela tinha relatado, sobre o universo da escola que ela estudou como ela se sentia, e alguns acontecimentos com uma professora e um colega que era apaixonado por ela. Depois viria nomear esse depoimento de *Coisas de Colégio.* Foi durante essa conversa que me recordei de uma história que ela já havia me contado fazia um tempo. Perguntei se poderia me contar novamente, e ela aceitou sem problemas, *A história dos perfumes*. Coloquei o nome de *Perfumes* nesse depoimento. E enquanto ela recontava esse caso, passava pela minha cabeça "É isso!".

O primeiro passo depois de gravar o depoimento foi o momento da escuta, seguido do momento da transcrição/escuta. Foi interessante ter esse depoimento como primeira experiência para o trabalho, não pela história em si, mas a quem ele pertence, no caso a minha mãe. Fato que de certa forma facilitou um pouco a minha interpretação no momento da gravação. Acredito que pela intimidade que eu tenho com ela e com a sua voz, uma voz que também é minha, que me gerou e me criou. Eu fui reproduzindo o seu depoimento fixada na imagem que eu tenho da minha mãe. Em nenhum momento, quis reproduzir o tom de sua voz, ou seu jeito de falar, mas sim a imagem que me vinha quando escutava seu depoimento, "De que jeito ela estava no dia da gravação?" "Ela olhava pra onde?". Essas perguntas ajudam a buscar e relembrar a atmosfera do encontro, do dia da gravação do depoimento. Barthes nos diz que,

> Nesse reino do significante em que o individuo pode ser escutado, o movimento do corpo é, antes de tudo, aquele de onde provém a voz. A voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita (no sentido gráfico) em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros (como a letra de um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser; sua alegria e tristeza, o seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro. [...] (BARTHES, 1990, p.224)

Escutando mais do que somente o depoimento em si, mas o que o sujeito (nesse caso minha mãe) produzia em mim, o que se pode escutar além das palavras contidas naquela história e da história formada por aquelas palavras. Escutar é um ato criativo onde nos é permitido uma aproximação real com nos que é falado, e com quem nos fala.

Encontrar esses caminhos da palavra foi formidável para estabelecer um dos aspectos principais da pesquisa.

4.3.2. Como se fosse um *Flash:* a pressa não é tão inimiga da perfeição

O depoimento *Flashes* nasceu de uma maneira bastante parecida com o *Perfumes*. Também foi de um encontro inusitado, improvisado, em um sofá, e eu já conhecia um pouco a história que foi contada. Mas não a versão da minha tia, a Nara. Ele é o menor depoimento, em relação ao tempo, que coletei durante o processo, com 2min56seg. A história é contada de uma maneira ritmada, com uma velocidade acelerada, de forma quase resumida, bastante objetiva e com um certo tom de entrevista.[17].

Quando comecei com esse projeto dos depoimentos, perguntei algumas vezes à minha tia Nara se ela gostaria de me contar uma história. Ela dizia que não recordava de algo para me contar, e falou que não havia registrado quase nada de sua infância, e que a sensação que sentia era de como se ela houvesse *apagado tudo.*

Passado alguns dias, estávamos na casa da minha avó e a minha tia Nara me chamou para o sofá da sala dizendo que queria me contar algo. Se não me engano, estávamos esperando alguém para sair. Liguei o gravador, ela o pegou na mão e colocou bem perto de sua boca, quase como se fosse um microfone - até então isso não havia acontecido. Durante o depoimento ela não me olhou, ficava com os olhos abertos, mas *enxergando para dentro,* buscando entre o nevoeiro de suas lembranças as peças que se encaixavam e eram necessárias para contar essa história.

Nos depoimentos Flashes, as falas são num volume suficientemente alto, as palavras são claras e acompanhadas de uma respiração forte com pausas, causando uma sensação de confissão no ouvinte. Foi difícil reproduzi-la no microfone, o fato da autora do depoimento ter pegado o gravador ela mesma, trouxe uma característica única para o *Flashes*. Há uma propriedade do que se fala, mesmo com certo distanciamento da história. Talvez gerado pela incerteza de suas lembranças o depoimento ficou fragmentado, indo e voltando no tempo. Por isso o elegi para esse estudo do caso, por apresentar características pessoais e diferentes dos outros dois.

[17] Ver Apêndice 3.

Quando o regravei, tentei buscar essa atmosfera que descrevi. Como ele é fragmentado e rápido, a transcrição auxiliou bastante, mas não me detive tanto a ela, pra não perder o ritmo notei, que as primeiras gravações que fiz ficaram mais lentas. Há algumas pausas durante o depoimento, e nesses momentos, onde é possível olhar mais adiante no texto e ver o que vem a seguir. Não memorizei nenhum dos depoimentos inteiro. Detive-me mais na forma como o depoimento foi falado, nas sensações que me causavam a partir da escuta e das lembranças do dia de sua coleta. Setti nos fala sobre a questão de *forjar* uma voz,

> Não se trata, portanto, de forjar uma voz para um sujeito segundo um padrão e uma expectativa exterior ou anterior a ele, mas em enriquecer, com procedimentos de investigação também técnicos, a construção da identidade, também vocal, do mesmo. "...pois não há nada que altere tanto as qualidades materiais da voz como possuir um conteúdo de pensamento: isso influi na sonoridade dos ditongos e na energia das labiais." (SETTI, s.d., p.29).

4.3.3. Tudo aconteceu por que: *Eu queria ver um anjo*

Eu tenho a impressão que os outros dois depoimentos vieram até mim. Pelas circunstâncias como foram gravados, com pessoas da minha família, em casa. Esse depoimento, *Eu queria ver um anjo,*[18] foi o único dentre os três escolhidos para o estudo, que eu fui até ele.

O encontro foi marcado por uma rede social. Eu convidei a Ju, por ser próxima a mim e saber que ela tem histórias pra contar. Marcamos na casa dela, numa terça-feira pela manhã. Cheguei, conversamos um pouco e nos sentamos no sofá. Ela já estava preparada pra contar a história, havia me aguardado com o depoimento na *ponta da língua.* Inicialmente me contou outra história e não essa que elegi para o estudo de caso. O tempo passou rápido e ela disse: *"Tu se importa de vir pra cozinha comigo? Tenho que preparar o almoço, porque hoje é dia que meu neto e minha filha vêm almoçar."* Fui com ela pra cozinha, tomei um copo d'água, e me sentei numa cadeira. Nisso falei: "Ju, que história é aquela tu quase foste freira?" Imediatamente me dei conta que poderia gravar essa também, perguntei se ela se importava, e ela disse que não. Liguei o gravador e enquanto a Ju cozinhava um banquete foi me contando sua história, tudo aconteceu por que: *Ela queria ver um anjo.*

[18] Ver apêndice 4.

Esse é o depoimento mais longo de todos com 7min54seg. Entretanto, tem um ritmo rápido e fluido. Todos os acontecimentos são na ordem cronológica, organizados e detalhados. A forma como foi contado é muito interessante, com diferentes ritmos e tonalidades na voz, faz com que se tenha vontade de continuar ouvindo a história. Também é o único depoimento que tem gargalhadas e risos. Enfim, foi um desafio maior reproduzi-lo. E por conta de seu tamanho, o trabalho com a parte da transcrição foi redobrada. Em alguns momentos tive dificuldade de compreender o que era dito, devido à qualidade do áudio. Ao regravar *Eu queria ver um anjo* tento retomar aquela atmosfera de cozinha, contar uma história ao mesmo tempo em que se fazem outras diversas coisas, como cortar uma cebola, lavar uma panela ou descongelar um peixe no micro-ondas.

O momento de regravar os depoimentos foi sempre um momento mais solitário. Um encontro meu com a história de outra pessoa, buscando uma apropriação, uma identificação, como dizer aquelas palavras como se fossem minhas. O segredo que encontrei mais importante foi a imaginação. É nesses segundos que fecho os olhos e tento me recordar do entrevistado, o que ele fazia no dia da coleta do depoimento, o espaço, seus gestos e olhares, que consigo chegar mais perto do que considero uma *gravação boa*, ou seja, que soe de maneira real, como se fosse eu a dona da história.

2. CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS

Quando comecei essa pesquisa não imaginei à proporção que ela iria tomar na minha vida e nos meus últimos momentos dentro do curso de Teatro. É muito curioso e recompensador olhar pra trás, e enxergar o caminho desse projeto, que é ainda é um recém-nascido, mas que começa a caminhar com suas próprias pernas. A arte tem essa capacidade de transformação, proporcionando um movimento contínuo nos trabalhos que produzimos e em quem os faz, buscando sempre o novo, o desafio. Vivemos nessa *expectativa do vazio.*

Sinto que ao mesmo tempo em que se preencheu o vazio dessa pesquisa, que se iniciou cheia de inseguranças, dúvidas e desejos, descobriu-se outro vazio. Ou melhor, abriu-se outra janela nessa mesma casa. Uma janela que mostra o futuro dessa pesquisa, e o desejo que ela continue além daqui, dessas folhas, desses meses que se passaram morando nessa casa, que foi construída a partir de histórias reais. Pretendo que essa pesquisa que agora dá seus primeiros passos, caminhe, salte e corra por aí. Crie asas e voe alto. Por isso, são minhas considerações *(não) finais*, porque o que se encerra aqui é uma parte desse trabalho. Bom, agora voltando para o presente e deixando o futuro no seu lugar – lá no futuro.

Fui surpreendida pelo universo radiofônico desde o inicio da minha pesquisa no ano de 2013, quando ingressei no *O Trabalho do Ator Voltado para o Veículo Radiofônico* – como já disse inúmeras vezes ao longo desse trabalho. E dessa vez não foi diferente. A experiência de vivenciar outras vocalidades me permitiu uma análise e reflexão sobre o meu próprio trabalho, afirmando e aprimorando uma autonomia que é indispensável ao se trabalhar com teatro. Proporcionando também, o desenvolvimento de uma linguagem potente e poética, a radiofonia, que agrega e compõe o meu repertório artístico, se tornando indispensável ao longo da minha trajetória.

Talvez eu tenha uma consideração *(mais)* final sobre a pesquisa com a peça radiofônica: *É infinita.* Assim como o teatro e a arte parecem ser *infinitos,* sempre existe o que ser feito – mesmo que seja algo próximo ao que já foi. O teatro nunca é igual. Nem quando se faz exatamente a mesma peça, com os mesmos movimentos, as mesmas marcas e falas repetidas vezes. É sempre diferente. É sempre único. Muito se deve ao

público presente durante a apresentação, e sua energia naquele momento. E muito se deve a nós mesmos, atores: humanos efêmeros responsáveis pela arte do *agora* – o teatro. Peter Brook fala sobre essa porta que se abre no momento que o teatro acontece,

> O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam aquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma. (BROOK, 2005, p.81).

Minhas considerações *não-finais* também, porque acredito nas diferentes conclusões de quem ler esse trabalho. Aqui, quero compartilhar essa minha experiência e incentivá-la a pertencer a outros colegas, artistas e possíveis-leitores. Dividir uma poética minha, assim como, os autores das histórias, que colaboraram para essa pesquisa acontecer, os donos das vocalidades que investiguei, e das outras que estão guardadas – com muito carinho - para um próximo momento.

Obrigada pela visita e volte sempre!

APÊNDICE I

O processo das palavras: O Casal Palavrakis - parte I

Mariana da Rosa Azevedo

O primeiro contato que tivemos com o texto foi logo na primeira semana, quando lemos pela primeira vez todos juntos cena por cena, quebrando a cabeça para encontrar a ordem das cenas, tentando juntar os quebra-cabeças que eram nos apresentado. Na segunda semana de ensaio, o Maurício pediu para decorarmos os monólogos inicias até onde conseguíssemos - já que são enormes. Consegui decorar metade somente do texto, mas já foi o suficiente para trabalharmos. No ensaio do dia seguinte o Maurício pediu que criássemos uma trajetória pelo espaço com três pontos e criássemos formas de dar o texto andando pelo espaço delimitado. Experimentamos também falar o texto muitas e muitas vezes, uma atrás da outra com um exercendo ações sobre o outro. (hijo de puta) Quer dizer, o que dá o texto, somente falava, buscando a forma mais natural e orgânica de dar o texto, sem pausas, sem pensar, e o outro (no meu caso o Paulo exercia ações sobre mim) tinha que ser o filho da puta. Por exemplo, eu sentada numa cadeira e o Paulo jogava àgua em mim, depois me lavava com o pano, colocava o pano sobre meu rosto, fazendo com que o meu texto se transformasse. Ou me pintava com batom, primeiro a boca depois o rosto, pescoço, braços. Um executando ações sobre o outro. Ações qualquer, que inicialmente não tivesse nenhuma ligação direta com o texto. Não nos preocupamos com isso. Trabalhamos sobre os monólogos por alguns dias até decidirmos passas para a próxima cena.

Surgiu a ideia de falarmos as narrações, decoramos as primeiras narrações e trabalhamos em cima delas um pouco, mas logo essa ideia foi descartada. A cena seguinte a ser trabalhada foi a dos arranha-céus de Nova York, que ficou pronta super rápido. Decoramos os textos em casa, e criamos a cena, de fato, com o Maurício, ele dirigiu cada momento, desde o princípio, criando com a gente as movimentações e intenções. Porém, depois de um tempo ela perdeu sua vivacidade e seu clima mais jovial, tivemos que retomar aquela energia que ela tinha desde sua criação, os nuances do texto e suas mudanças de intenção.

A cena da omelete eu e Paulo decoramos juntos o texto. Foi um dia que o Mauricio passou mal, e mandamos ele embora para se curar. Eu não tinha conseguido

decorar bulhufas do texto e o Paulo tinha decorado boa parte. Perguntei “Me ajuda a decorar?”. E a partir desse ensaio decoramos todos os diálogos juntos. Às vezes se encontrando fora dos ensaios para bater texto. Ou antes. O Maurício viu que funcionava e deixava a gente passando o texto, várias e várias vezes antes de passar as cenas. A cena da omelete tem muito texto. É o primeiro momento em que as personagens de colocam uma diante da outra com seus desejos e posicionamentos. Depois de decorado o texto, a gente passava ele uma vez atrás da outra. Primeiro se olhando sentados. Depois de costas um para o outro, contracenando pela voz. Depois deitados no chão, depois improvisando movimentações pelo espaço, de como achamos que poderia funcionar. Logo que o Maurício melhorou e compareceu ao ensaio, inseriu câmeras. Contracenávamos somente com as câmeras, sem nos olhar nunca. Uma proposta que não funcionou de primeira. Depois tiramos todas as câmeras e inventamos ações: a omelete. Porém, era eu que executava o fazer da omelete, o que para o trabalho com o texto, foi um desafio muito bom, porque me fez com eu alcançasse uma naturalidade e um desprendimento ao falar o texto. Inventamos diversas formas de falar as mesmas falas, já que combinava elas com as ações que eu tinha que fazer, pegar ovos, quebrar, mexer, salgar,... Foi ótimo. Porém, o Paulo ficou sem ações, e testamos várias coisas diferentes. Nada funcionava. Até que nos demos conta de que tínhamos material sobrando que poderia ser reciclado: as câmeras. Inserimos ela gradualmente em alguns momentos e a cena ficou bem melhor. Achamos um meio termo entre somente a tecnologia e somente ações e texto. Essa cena só funciona se tudo estiver muito integrado, o texto, as câmeras, objetos que tem que funcionar no momento X, e eu e o Paulo. Quer dizer, acho que é uma característica de todo o Palavrakis, tudo tem que estar muito bem integrado com o texto, principalmente os atores.

A cena da infância foi simplesmente linda de construir. Eu e Paulo ficamos sozinhos uma semana, porque o Mau estava trabalhando no La Pocha. E decidimos montar a cena da infância e a dos sonhos pra mostrar pra ele alguma coisa quando ele voltasse. Primeiro, nos sentamos e decoramos todo o texto. Parando às vezes surpresos com o que ele queria dizer, o que significaria isso, de que forma teria que se dizer tal frase. Buscando não idiotizar e nem infantilizar as personagens. Depois de estar com ele decorado, brincamos com as intenções e algumas pausas. No final do ensaio combinamos de trazer 3 brincadeiras infantis cada um pro dia seguinte. Experimentaríamos no outro dia, cabra-cega, forca, brincar com o arroz do chão, e o

comer chocolate (a ideia que surgiu no meio do ensaio, e fez o Paulo ir correndo comprar chocolate ali no bar do lado da faculdade, foi a ideia que o Maurício mais gostou). Montamos a cena com texto e movimentações. Começava com a cabra cega depois íamos para o arroz, e por último comíamos chocolate. Mas, notamos que o texto se perdia muito entre aquela movimentação e que algo mais simples, menor, mais intimista poderia funcionar melhor, como brincar de casinha embaixo da mesa falando aquele texto horripilante e absurdo. A cena da infância é a minha predileta (até agora), trabalhamos basicamente em cima do texto, buscando nuances e naturalidade em falar ele, pra assim construir a cena e sua movimentação. É incrível, mas parece que quando se fica à vontade com o texto, se compreende o que ele quer dizer, ficamos mais dispostos a experimentar outras possibilidades dentro da cena.

No inicio dos ensaios ficava muito preocupada com a construção da minha personagem, a Elsa. Achava tudo ruim o que eu fazia. E a minha preocupação me colocava limites castradores pra criação, pra experimentar o novo. Estava insegura e confusa. Conversando eu e o Paulo sobre isso, ele me disse que também estava preocupado com o seu personagem, e combinamos de falar com o Maurício sobre isso. Ele disse para relaxar, que não sabia o caminho, mas que encontraríamos juntos. Busquei me desprender dessa preocupação e seguimos adiante. Foi lindo, porque quanto mais deixava isso de lado, mais aberta fiquei para descobrir como construiria a figura da Elsa, e ela foi surgindo diretamente do meu contato com o texto. Explicando melhor, o texto falado e ouvido. Quanto mais eu falava o texto, e me ouvia e ouvia o que o Paulo falava, mais eu brincava de ser a Elsa. Isso é uma curiosidade, nunca eu e o Paulo nos chamamos de Mateus e Elsa. Era sempre “Quando eu falo isso...” ou “O Paulo fala aquilo...” Acho que é porque as nossas personagens são muito calcadas no que a gente fala, na palavra dita, e existem de fato quando falamos aquele texto.

A cena dos sonhos, criamos na mesma semana em que criamos a cena das crianças. Decoramos o texto, juntos na sala, eu e o Paulo. E propomos de dar estímulos diferentes para cada sonho, um de cada vez. Podia ser qualquer coisa, desde “triste” até “como se quisesse fazer xixi e não pudesse” ou enfim, o que tivesse vontade de testar. Propomos então que fosse o momento de comer a omelete e que nossa ação fosse somente essa, enquanto a fala dos sonhos do casal estivesse em *off*. Foi curioso trabalhar com um texto em off. Tanto no momento de gravar o texto no estúdio, como se perceber em cena ouvindo a tua voz. Não queríamos deixar o texto dos sonhos

exagerados, porque os sonhos já são pesados e absurdos por eles mesmos, mas também não queríamos gravar friamente o texto. Foi um meio termo. Encontramos os diferentes momentos do texto, quando o ritmo poderia aumentar, ou alguma palavra, que pudesse ser falada mais lentamente, enfim um processo de falar, gravar e se ouvir. É curioso como quando escutamos o que a gente grava, o material não fica como queremos. Quero dizer que, ao falar pensamos estar indo pelo caminho certo, dando as intenções certas nos momentos coerentes para nós. Mas ao escutar notamos vários equívocos, e às vezes nem parece que tu "quis dar uma intenção diferente em determinado momento". É como se tivéssemos que pensar mais a voz como o único meio de comunicação e expressão. Conter na palavra, na voz, tudo e toda intenção existente no resto do teu corpo. (confuso?) Importante saber fazer essa união e essa desunião, entre o corpo que fala junto com o texto e um corpo quieto, que abre espaço para a palavra para o corpo-voz. Porque ao falar um texto projetamos imagens, sensações, sentimentos, tanto quanto agir, criar transformações estéticas em uma peça, seja com a luz, músicas, ou linguagem mais performática. O que eu falo está diretamente ligado ao todo. Deve estar. É uma conexão. (?)

No monólogo do Paulo eu fico sentada ao seu lado, segurando a caixa de ovos de onde ele vai tirando ovo por ovo, e colocando na boca. Não tenho texto, não falo absolutamente nada. E o Paulo não fala comigo nessa cena, ele fala com ele mesmo na realidade.

A cena da batedeira/doenças adaptamos bastante o texto, cortando algumas coisas e resignificando outras. Como tenho que executar uma ação real - no caso, fazer a mistura dos ovos com a maisena -, permiti que o texto se incorporasse nessa ação e vice-versa. Tem um momento do texto que o casal começa a se questionar se a filha está doente. As falas são muito parecidas, e são cheias de significados diferentes, permitindo com que o nosso trabalho fosse descobrir qual intenções cada um de nós iria dar para tal fala, e se tinha algum sentido. Em vários momentos da peça acontece isso, o texto é duvidoso e abre incertezas para quem o escuta. Antes de estabelecer que seria a ação da batedeira, improvisamos algumas movimentações construindo coisas com livros, mas não funcionou.

Para a última cena, descobrimos o que iriamos fazer antes mesmo de começar a ensaiar ela: a mistura seria passada em nossos rostos e daríamos o texto com os olhos

fechados e parados no mesmo lugar, sem quase se mexer. Sem dúvidas, o maior desafio encontrado por todos, até então. Dar um texto parado, sem se mexer e com os olhos fechados? Um desafio real para os atores e diretor. Sabíamos que a cena teria que ter um clima tenso e pesado entre as personagens. Achamos que ficar parado no mesmo lugar poderia criar uma atmosfera tensa, e de grande estranhamento para quem assiste. E pra quem faz também, claro. Colocando os atores em uma situação de risco. O texto falado e ouvido, e a conexão que tínhamos pelas mãos dadas era tudo em que podíamos nos segurar durante a cena. Foi difícil não cair no melodrama, e várias vezes durante os ensaios, caíam no gênero sem querer. É uma cena em que fazemos o fechamento dessa primeira parte do Palavrakis, mas na realidade ela esta na metade do texto.

APÊNDICE 2

OS PERFUMES:

Martha

Voz: confissão, sonolenta, baixa, em geral com ritmo mais lento, prolongando as palavras.

(recordando/ parece sonolenta) Eu devia... A história dos perfumes. Ela ganhou de 15 anos... Ela tem 11 anos à mais do que eu. Então eu devia ter 4... 4 anos... 4 e meio... e... (o E longo), eu lembro que ela fez a festa de 15 anos e ela ganhou vários perfumes (corrigindo) presentes, dentre eles um vidrinhos bem (enfatizando o bem) pequenininhos de perfumes que se usava perfumes franceses eram em vidrinhos bem pequenininhos, e acho que ela deve ter ganhado uns 3... talvez 2 ou 3. (mais ritmado) E eu me encantei com aqueles vidrinhos que ela ganhou, quando eu vi ela abrindo os presentes eu já fiquei de olho nos vidrinhos. (empolgada) Achei aquilo lindo, tinha um gordinho assim, eles eram pequeninhos, (quase falando por sílabas) todo cheio de gominhos... (pausa para lembrar) com umas letras douradas assim, umas letrinhas douradas... e eu tinha minhas bonequinhas que (enfatiza o não) não tinham mamadeiras... (pausa) então eu... um (enfatiza) dia, em (enfatiza) casa, ela estudava de manhã, eu acho que eu ia... (se dá conta) nem ia pro colégio ainda, ou ia de tarde só, não sei, não me lembro se eu ia pro colégio, acho que eu não ia para o colégio. Eu lembro que ela guardava na prateleira do armário né, os vidrinhos... sabonete (prolongando a palavra), maquiagem... e eu peguei... e subi, acho que no roupeiro, na prateleira, trepei na prateleira né, na de baixo pra poder chegar lá de cima e peguei os vidrinhos e esvaziei na pia do banheiro, acho que esvaziei uns dois (sem muita certeza)... não cheguei a esvaziar o (falando pra dentro e muito rápido) terceiro, pra botar àgua pra fazer de leite, de mamadeira pras minhas bonecas... e... tava brincando. Quando minha irmã (ênfase) entra em casa... ela já entra em casa gritando, porque acho que fica o perfume, ficou o perfume, inalo em casa. Mas é interessante porque eu não lembro de outras pessoas, as outras pessoas acho que nem se deram conta... ou tinha... (enfatiza) Devia ter um adulto em casa pra me cuidar, mas não se deu conta do que eu tava fazendo. (longo) E... (lembra do que estava falando) a minha irmã chegou e eu lembro dela gritando assim... **PAUSA** Isso eu lembro muito bem... eu já sabia que era a voz dela, eu já sabia que ela tinha descoberto, mas não sabia o porquê que ela tinha descoberto, mas eu já esperava que ia ser descoberta, mas eu não... não sabia medir a consequência disso... Foi a primeira vez que eu apanhei... (falando com sorriso) da minha irmã e na vida... (séria) porque ela me bateu, (voz mais baixa) por eu ter botado fora os perfumes franceses dela. Claro, exalo pela casa toda o perfume né, o cheiro do perfume, ela logo se deu conta que, alguém tinha mexido no perfume dela... eu só lembro disso, não sei se eu fiquei brincando com os vidrinhos sozinha, devolveu... mas isso foi pra mim traumático assim, traumático porque eu não imaginava que eu ia apanha né... então isso é (prolongando o E)... E dessa mesma irmã, eu, tempo depois eu... mordi um batom dela. **PAUSA** E lembro que... na minha cabeça eu só pensava

assim... (desisti e conta outra coisa) Ela disse assim: (fazendo outra voz, imitando a irmã) “A Martha, Marthinha mordeu meu batom!” E eu pensava: (mudando a entonação) “Como é que ela sabe né?” Isso me passava, também devia ter 4 anos... (imita a fala anterior) “Como é que ela sabe que fui eu? Como ela me descobriu?” É claro, eu tinha os dentes separados né, e ficou marcado no batom os dentes separados, e ela se deu conta. Só podia ser as irmãs menores ou era eu ou era a Rosani... (justificando) Como eu era a mais arteira... era eu. Mas essa vez eu não apanhei, só apanhei na dos perfumes.

APÊNDICE 3

FLASHES

Nara

Voz: Lembranças, incerteza em alguns momentos, respiração evidente na gravação, clareza na fala, clima de depoimento.

(inicia com ritmo de introdução) Eu lembro de um episódio da minha infância, que é menos um história e mais... (buscando palavras) são flashes assim.... (conclui) Aliás em toda a infância são flashes, e esse é um deles. É... foi um dia em que, eu estava em casa SILÊNCIO e... (E longo, buscando a forma de falar) SILÊNCIO (recordando) a minha mãe... (mudando de assunto) eu tenho a impressão que era o irmão dela, mais velho bateu lá em casa... e ela (ela longo) SILÊNCIO (mais rápido) abriu a porta, falou com ele, (incerteza) me pediu pra sair eu acho... da sala... (incerteza) e depois eu a vi... SILÊNCIO (recordando) muito triste... e eu lembro que ela tava grávida do meu irmão... (relembra da cena) Eu lembro, ela tava com uma barriga enorme... e (longo), eu lembro quase do vestido, acho que era um vestido (enfatiza) azul, (complementando) de grávida... com umas... um floridinho , umas bolinhas, não sei bem... era um estampado eu acho... E ela... (um pouco de tristeza) eu vi que ela tava muito triste. Eu cheguei perto dela ela não falo nada e tava chorando. (tom introdutório de novo) Essa é uma cena desse episódio que eu nunca esqueci. E depois disso... (recordando) Eu lembro que nos fomos pra casa... (rápido) Não sei se foi no mesmo dia ou foi depois... Nós fomos pra casa da minha tia-vó (respiração), a Tia Maria. (longo)E lá, eu acho que estava o resto da família da minha mãe... os irmãos dela, a mãe dela... (longo) E também... um clima muito ruim assim, pessoas muito sem fala nada... E eu não tava entendendo absolutamente nada do que tava acontecendo... (respira) (mudando o tom) Bom, é isso... Um (enfatiza) flash de um, de uma situação... (buscando palavra) triste que eu não conseguia compreender o que era. (Mudando tom/ enfatiza o muito) Muitos anos depois, eu fui entender o que que era aquilo... É que a minha tia... a irmã mais velha dela... (respira leve) tinha se suicidado (respira forte).... de uma maneira trágica né... ela tinha ingerido veneno de rato... é, na época acho chamava-se "tatuzinho", até isso... (muda de assunto) Depois eu descobri que era isso, a minha mãe me contou... É, e naquele dia quando meu tio entrou em casa ele tinha vindo do hospital e ela já tinha morrido. Ela tava hospitalizada... ela tinha ingerido aquilo acho que um dia antes, (rápido) ela não duro muito tempo... (longo) e, no hospital. E meu, meu tio vinha, (corrigindo) tinha vindo avisar a minha mãe e o meu pai, que ela tinha morrido. (respiração) Toque de celular ao fundo.

APÊNDICE 4

Eu queria ver um anjo

Jusselia

Voz: Ritmada, muda bastante a intensidade do depoimento, risadas, silêncios e pausas.

Quando eu era (enfatizando) guria, eu sempre rezava **PAUSA** pra ver um anjo. Eu lia a bíblia, (lembra) a gente estudava a bíblia na minha casa duas vezes por semana.... (longo) E... PAUSA quando a gente estudava a bíblia, a gente ouvia muita história de aparecer (rápido) um anjo, a Maria, aparecer um anjo a fulana... No antigo testamento vivia aparecendo um anjo...! (conclui) E eu queria ver um anjo. Aí eu fui fazer a primeira comunhão, aí eu falei pra irmã que eu queria ver um anjo. A irmã disse que se eu rezasse com (enfatiza) fé (pausa) eu veria um anjo. (longo) E... (orgulho) eu sabia tudo da bíblia. Eu tinha onze anos e eu sabia os versículos e os... tudo! Eu era a melhor aluna de catequese... Tanto que no ano seguinte eu comecei dá catequese. (longo) E... eu admirava (enfatiza) muito as irmãs elas se autodeterminavam... Não tinha nenhum homem que mandava nelas... **RISADA ALTA** (rindo) Eu imaginava isso na minha infância! (lembra) E aí eu comecei a dar aula de catequese e depois elas começaram a me convidar pra dar aula de música e... religião pra um grupo de meninos, (explicando) que hoje seriam considerados moradores de rua né... que eles aprendiam a fazer uma profissão... (concluindo) E ai eu comecei a conviver muito com elas e gostei daquela vida. (Mudando assunto e ritmo) E a minha realidade em casa era horrível, nós tínhamos, (corrigindo) tivemos uma infância de violência. (explicando) O pai batia na mãe... a gente apanhava muito, a gente não podia sair, eu só podia sair pra igreja... a gente não podia namorar, a gente não podia ir na casa de ninguém, a gente tinha horário pra chegar... E eu era muito... (buscando palavras) vamos dizer assim, (baixo) menosprezada pela família... porque eu não era a mais bonita, eu não era a mais inteligente... eu... não me encaixava no padrão, né, eu não... (enfatiza) não era igual as minhas irmãs, eu sempre fui diferente. Eu lia muito, era muito fechada... então eu era a estranha. (mudando de assunto e ritmo) E na igreja, eu não era estranha... Eu era bem recebida, eu era elogiada, a minha capacidade intelectual era muito reconhecida... né... E acontece que quando eu tava com... 14 anos elas me convidaram pra ser freira. Eu aceitei e comecei a me preparar. Então eu passei, dos 14 aos 15... (lembrando) até metade dos 16, acho que até final dos 16 me preparando em casa, (rápido) todo fim de semana eu ia pra casa delas. (longo) E... (contando) a gente lia, a gente rezava, sempre fui muito de rezar, então era um lugar que eu rezava, que eu me sentia (enfatiza) bem... ninguém me criticava... A gente ia a encontro de jovens... Aí com... Eu fui morar com elas em Rio Grande, nos fomos para uma comunidade, com outras pessoas como eu... né. E... sempre eu tive um ambiente muito (enfatiza) tranquilo com as freiras, até então. Eu não tinha um... (explicando) não tinha uma irmã chata que pegasse no meu pé. Aí eu vim pra Porto Alegre, fiquei dois anos aqui, nós eramos 11 noviças... E foi aí que eu comecei a, a bater de frente com algumas coisas da congregação... Porque antes eu não

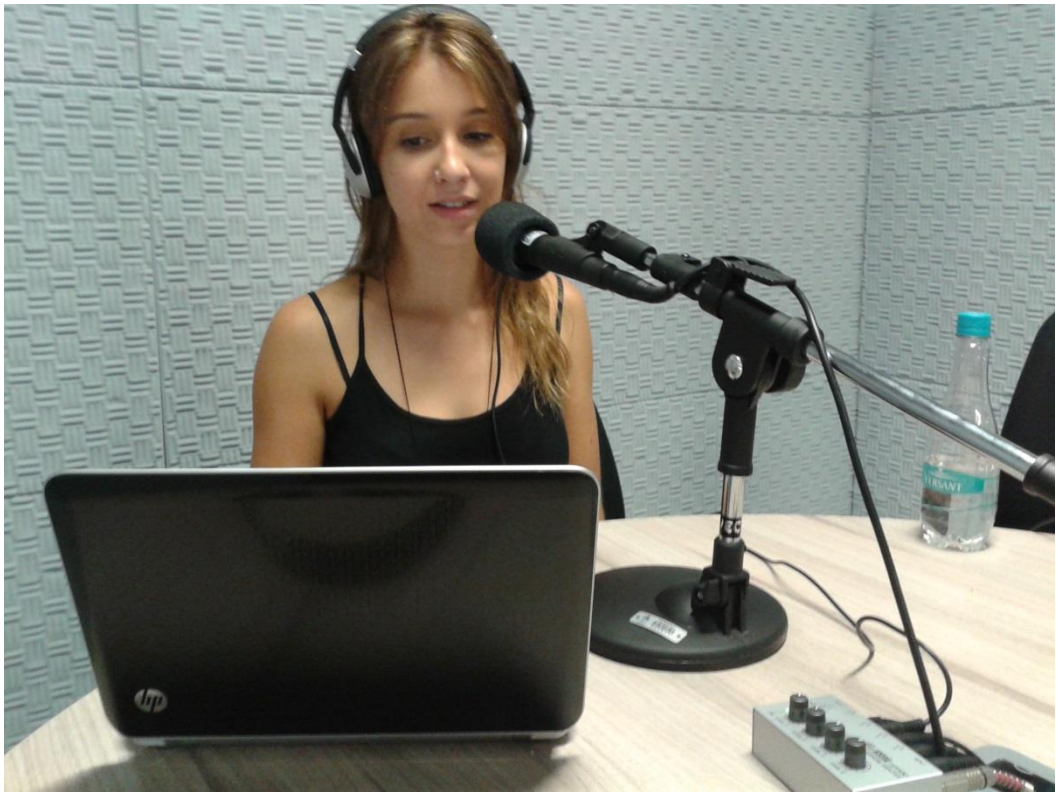
era tratada como uma membro da congregação, agora eu era. (enfatiza) E eu tinha que me enquadrar... e eu tenho (enfatiza) muita dificuldade de me enquadrar... eu digo "pede-me qualquer coisa não mande nada!" Né... então... **SILÊNCIO** Tinha uma irmã mestra, (enfatizando) muito difícil, muito mandona, muito complicada... Começo assim ó, tinha uma irmã que nos ensinava a trabalhar na, na roça... (rápido) Ela queria que eu cortasse cana, (justificando) eu nunca tinha cortado, foi lá me mostro uma vez, cortei tudo errado, ela mando eu fazer tudo de novo, eu disse: (braba) "Não, passei a tarde inteira cortando cana, são 6 da tarde eu vou tomar banho e vou entrar..." **SILÊNCIO** (mudando tom) Isso vai pra reunião pra ser tratado. Aí... eu não sei cozinhar, no fogão à lenha... Tinha que levantar às cinco da manhã e cozinha no fogão à lenha, as outras eram italianas, alemãs, eu era brasileira, não tinha fogão à lenha em casa! **SILÊNCIO** E a irmã me chamava de Baúca. Burra! **SILÊNCIO**. (mudando tom) Voltei a situação que eu já vivia na minha família, de ser burra, né. (contando) Aí, as meninas que eram da colônia, que não sabiam nem falar direito... português, tinham muita dificuldade de fazer a oração. E eu não dava banho nos cachorros. Eu tinha que dar banho em 3 cachorro... Uma, uma vez por mês dar banho em 3 cachorro. **RISADA ALTA**. E ai eu fiz um trato com as gurias, (falando com elas) Eu faço a oração pra vocês, (mudando de assunto) que ela não sabiam nem que texto escolher, (empolgada) imagina eu sabia toda bíblia... (voltando a contar) Eu faço toda oração pra vocês, (empolgada) as da, as de de manhã, escolho texto, a gente combina tudo... (lembra) a missa, preparo a missa com vocês... mas a minha semana dos cachorro, vocês dão banho nos cachorro. (baixo) Aí as irmãs descobriram. (falando rindo) Porque elas não viam eu dando banho nos cachorro, eu ficava em volta das gurias mas não dava banho nos cachorro. (mudando tom) E aí teve uma reunião pra isso. (tom um pouco dramático) E a irmã disse que aquilo que a gente fazia (corrigindo) não fazia na terra a gente passava o inferno inteiro fazendo. E eu disse: Irmã eu lavo o Dunga o inferno inteiro, mas aqui na terra eu não lavo. (rápido) Aí na minha semana, as gurias ficaram proibidas de dar banho nos cachorro, os cachorro ficavam fedendo, eu não dava banho nos cachorro... (Rindo) Mas eu continuei fazendo as orações pra elas, (fala confusa) porque elas não descobriram que eu fazia a oração pra elas, até sai. E depois teve assim, proibido fazer grupo de jovens, eu fiz, não era permitido ir na reunião do conselho paroquial, eu ia... não podia sair com pai e a mãe quando eles viessem pra visitar, sem a autorização da irmã, eu ia... E a gota dagua pra eu sair, vamos dizer assim, foi que eu fiz um estágio em Veranópolis, (longo) e... eu passei por todos os setores do hospital, e a irmã foi me visitar, (exaltando) a provincial da congregração foi me visitar no inicio... (relembra) no meio do estágio me perguntou o que eu tava achando, eu digo adorei, (fazendo a freira perguntando) Tu ficarias aqui depois de freira? (tom de resposta) Eu digo, olha, não era a minha intenção, eu queria morar numa comunidade pequena **PAUSA** numa comunidade pobre igual ao que eu vim... (forte) Mas eu moraria aqui, eu gostei das irmãs, eu me adaptei bem ao trabalho... (fazendo a freira perguntando) Teve algum lugar que tu não gostaste? (ironica) Aí a burra aqui disse: odiei o laboratório. **PAUSA** (baixo) Coisa horrível trabalhar num laboratório, não gostaria disso pra minha vida. Quando ela voltou, ela me avisou que eu ficar lá depois de freira e que a irmã do laboratório tava se aposentando e eu ia ficar no lugar dela **PAUSA** (baixo) Aí eu disse: Não eu não quero ficar no laboratório.

SILÊNCIO O que é que a gente faz agora? (fazendo a freira) Nós vamos rezar. Aí nos rezamos umas três vezes, voltada e eu dizia: (rindo) eu não quero ficar no laboratório **RISADA ALTA** (rápido) Aí eu digo: Ai irmã eu não enxergo, que vá mudar... e se a gente rezar umas dez vezes e eu não quiser ir para o laboratório? Ela disse assim: Tu vai fazer os votos de obediência e tu vai me obedecer. (finalizando mudando ritmo e tom) E aí eu voltei pra casa.

ANEXOS

FOTO 1: Palavrakis

FOTO 2: Estúdio Fabico



LEGENDAS DAS FOTOS:

FOTO 1: Paulo e eu durante uma apresentação da segunda versão de O *Casal Palavrakis*, na Sala Alziro Azevedo, no DAD, em dezembro de 2013.

Foto: Diego Bregolin.

FOTO 2: Eu nos meus últimos momentos de gravações para pesquisa no Estúdio de Rádio da FABICO em novembro de 2014.

REFERÊNCIAS:

AUSTER, Paul. **Achei que meu pai fosse Deus e outras histórias verdadeiras da vida americana.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. **Devaneio e Rádio. In: O Direito de Sonhar.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAJARD, Elie. **Ler e Dizer: compreensão e comunicação do texto escrito**. São Paulo: Cortez, 1999.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUAB, Heloisa. **AUdioFICções&ritmos (Engenharias do verbo e do som).** Revista USP: Março/Abril e Maio/1990.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. **Scielo,**v. 19, p.20-28, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 29 out. 2014.http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf 29/10/2014.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a atuação e o teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

COUTINHO, Eduardo. Filme: **Jogo de Cena**. 2007.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **A voz. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva Sesc Pontedera.

LIDELL, Angelica. Espetáculo: *El Matrimonio Palavrakis*.

LOPES, Sara Pereira. **A voz em sua função poética.** UNICAMP: Cadernos da Pós-Graduação s, v. 07, n. 7, 2005.

MEDITSCH, Eduardo (org.): **Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos - 60 anos depois**. Florianópolis: Insular, 1998.

MEDITSCH, Eduardo (org.): **Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos – 75 anos depois**. Florianópolis: Insular, 2013.

MEDEIROS, Ricardo: **O que é radioteatro?** Florianópolis: Insular, 2008

MORAES, Paulo; MENDONÇA, Maurício: **Pequenos milagres e outras histórias.** Belo Horizonte: PucMinas/Autêntica. 2007.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica.** São Paulo: ANNABLUME, 1993.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

SETTI, Isabel. **O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços.** USP: Revista Sala Preta, n. 7.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada: da belle époque à era do rádio.** Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 58

PELICORI, Ingrid. **Caligrafía de la voz**. Leviatán.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornando voz: A experiência pedagógica da peça radiofônica**. 2005. 190 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teatro, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005

WULF, Christoph. **O ouvido.** REVISTA GHREBH: Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia. Número 9. São Paulo. Março de 2007.