

O TRABALHO DO ATOR VOLTADO PARA UM VEÍCULO RADIOFÔNICO: A IMPROVISACÃO COMO INSTRUMENTO PARA A RADIOFONIZAÇÃO

Luísa Maurer Herter¹ e Patrícia Gusmão Maciel²

Mirna Spritzer³

Resumo: Como a atuação radiofônica se utiliza da voz e da palavra, é da relação do ator com o texto, sua voz e seu corpo que tratamos. Assim, apropriamos para esta experiência a prática da improvisação buscando verificar sua repercussão na forma de dizer o texto. Através de leituras, gravações e audições, o texto foi sendo trabalhado no sentido de torná-lo vivo. Buscamos a ludicidade do jogo proposto no texto através de improvisações radiofônicas tanto na criação das personagens como da história, o que deu um caráter de verdade ao texto e ao jogo radiofônico.

Palavras-chave: atuação, voz, texto, improvisação, peça-radiofônica.

Abstract: Acting for the radio regarding voice and the spoken word, the relationship between the actor and the text as well as voice and body are the subjects herein covered. Thus, for this experience, we have used the practice of improvisation aiming to verify its repercussion on the ways of speaking the text. Reading, recording and listening to the text were steps for the attempt to bring the text alive. We have searched for the playfulness of the proposed game on the text through radio broadcast improvisations considering not only character creations, but also the plot. We have achieved truthfulness regarding the text as well as the acting game for broadcasting.

Key-Words: acting, voice, text, improvisation, radio broadcasting plays.

1. Introdução

A proposta de nossa pesquisa, inserida no Projeto *O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico*, é investigar a prática da peça radiofônica como experiência vocal que amplia o repertório do ator e configura a sua relação com a palavra, o ritmo, o silêncio, a imaginação e a escuta. Estudar a presença da voz e seu estatuto corporal através de exercícios radiofônicos, contação de histórias, leituras e performances.

Este projeto teve início em 1993 com o objetivo central de buscar a especificidade da representação para o rádio e suas diferenças em relação à atuação teatral. Nesse período, buscou-se também resgatar e registrar a

¹ Bolsista PIBIC/CNPq UFRGS até maio de 2009.

² Bolsista BIC/FAPERGS até julho de 2009.

³ Orientadora. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS

memória do radioteatro/radionovela, gênero que teve grande penetração no Rio Grande do Sul na década de 40.

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

Hoje, buscamos não apenas trabalhar a linguagem radiofônica por si mesma, o rádio como um veículo expressivo para atores, mas também examinar de que forma esse exercício pode repercutir na qualidade do trabalho teatral dos alunos-atores.

Se o caminho que fizemos de início foi o de apropriar a preparação do ator para o teatro, passamos agora ao caminho de volta, ou seja, levar para o teatro os resultados das experiências com exercícios radiofônicos. Assim, nos perguntamos agora de que forma a experiência expressiva radiofônica contribui para um trabalho mais orgânico e ampliado do ator sobre sua criação vocal.

Assim, os objetivos da pesquisa são reconhecer as diferenças entre encenação e radiofonização; buscar a composição de personagens radiofônicos; interagir com os elementos técnicos, tais como microfone e fones de ouvido; perceber as diferenças entre o diálogo e a narração no rádio e experimentar a improvisação como instrumento para a radiofonização.

2. Primeira Etapa: Escolha do texto.

Após a leitura de alguns textos dos Cadernos de Teatro⁴, procuramos algum que tivesse duas personagens femininas e um diálogo ritmado e leve. Com isso chegamos ao texto teatral "Desgraças à Beça", de Georges Courteline⁵. Ele fala da relação de duas amigas, Carolina e Gabriela, e as "desgraças" da vida de cada uma.

O texto chama a atenção pela comicidade, pelo diálogo cotidiano e direto. Nele, Gabriela queixa-se do momento em que está passando, e a partir

⁴ Publicação de O Tablado, Rio de Janeiro.

⁵ COURTELINE, Georges de. Desgraças à Beça. Cadernos de Teatro n° 149 abril, maio e junho 1997. Gráfica Ed. do Livro LTDA-RJ

daí se desenrola uma série de situações demonstrando a futilidade das personagens.

3. Segunda Etapa: A leitura em voz alta.

Esse momento de leitura nos sugeriu diversas percepções sobre a situação das personagens. A cada nova leitura explorávamos mais o cômico e a leve caricatura de cada uma delas.

A leitura em voz alta foi uma oportunidade de escuta desse texto e de descobertas sobre as possíveis intenções que poderíamos dar a ele. Além disso, esse foi um momento de brincar com o texto e de, aos poucos, perceber inúmeras possibilidades de construções de personagens radiofônicos. Como diz Bajard (1994, p. 76),

"fazer uma boa leitura para os outros supõe a compreensão do texto a ser transmitido. Já que a qualidade da transmissão vocal do texto depende da sua compreensão, a primeira se torna um meio para avaliar a segunda."

4. Terceira Etapa: A gravação / audição.

No primeiro momento, gravamos o texto inteiro, sem interrupções. Logo após a gravação ouvimos e percebemos diversos elementos que funcionavam para a radiofonização e outros que não funcionavam. Dos aspectos que seriam interessantes para a escuta radiofônica, destacamos o uso dos efeitos sonoros (bater na porta, cadeira, copo d'água...) que, se melhor trabalhados, poderiam nos auxiliar na ambientação da história, no clima de cumplicidade das personagens, na espontaneidade no jogo das duas atrizes.

Dos aspectos que não funcionavam, percebemos uma certa ansiedade entre uma fala e outra, deixando um ritmo acelerado em alguns momentos. O nosso desafio agora era encontrar uma medida entre um ritmo acelerado e outro mais calmo e pausado, dependendo da necessidade da circunstância. Outro elemento que também poderíamos melhorar era dosar as trocas de emoções da personagem Gabriela que, em certos momentos, pareciam exageradas e se aproximavam de um tom melodramático. As duas personagens, em alguns momentos, ficaram com o registro da voz muito

próximo. Concluímos que seria mais interessante para o trabalho que as vozes se diferenciasssem. Com isso, aos poucos, começamos a delinear, de maneira mais clara, as características de cada uma das personagens.

Gabriela transformaria o tom melodramático anterior em uma característica "sofredora farsesca", em que ficaria claro para o ouvinte que a personagem usa das situações para "fazer-se de vítima".

Carolina, assim como a amiga, é uma mulher fútil. No entanto, ela escuta as confissões da outra e responde com um ar quase irônico às situações, apesar da preocupação real com Gabriela.

Depois dessas observações, dividimos o texto em momentos, de acordo com os assuntos e situações de cada um. Além disso, esmiuçamos as ações de cada momento e regravamos o texto.

Momento 1:

Carolina: O que é isso! Você está chorando!

Gabriela: (Explodindo em soluços) Ah minha querida, minha querida!

Carolina: Meu Deus, o que está acontecendo?

Gabriela: Uma cadeira... Me dê uma cadeira!

Carolina: (Fazendo Gabriela se sentar) Senta!

Gabriela: Obrigada! Um copo d'água, poderia me arrumar?

Carolina: Imediatamente! Ôôô coitadinha, coitadinha... Meu Deus o que foi que aconteceu? ... Toma, beba!

Gabriela: (pegando o copo) Obrigada! Me ajuda a soltar o boá. Sinta as minhas mãos!

Carolina: Você está com febre!

Gabriela: Eu estou ficando maluca!

Carolina: Se acalme, eu suplico! Você me deixa preocupada!

Gabriela: Eu estou ficando maluca, eu já disse.

Carolina: Beba mais um pouco. Assim! ... Isso! ... Está se sentindo melhorzinha?

Gabriela: Estou... Não estou... Estou... Não sei! ... Ah meu Deus, meu Deus! Por favor, seja uma boa amiga!

Carolina: Mas enfim, o que está acontecendo?

Gabriela: (numa explosão) O que está acontecendo? Está acontecendo que o meu marido me engana!

Carolina: (incrédula) Não!

Gabriela: Sim!

Carolina: (de braços cruzados) O que é que você está me dizendo!

Gabriela: A verdade.

Carolina: Fernando?

Gabriela: Fernando!

Carolina: Quem iria pensar isso dele?

Gabriela: Você acredita, hein? Depois de nove anos de casamento... Em plena lua-de-mel!

5. Quarta Etapa: A Regravação.

A partir das observações anteriores, na regravação, procuramos nos apropriar mais das características de cada uma das personagens e desenvolver melhor os climas de cada situação. Com isso percebemos uma significativa melhora no ritmo das falas, e conseqüentemente no andamento da história. Os diálogos passaram a ser diretos, mas também com momentos de reflexões, de dúvidas, de suspense, possibilitando uma gravação radiofônica mais interessante.

Exemplo: Reavaliação momento 1.

Com a organização do texto em momentos, ficou mais fácil de percebermos os detalhes de cada fala. Observamos, por exemplo, que, nesse primeiro momento, já existia uma ambientação da história através de efeitos improvisados por nós, como o bater na porta e o choro ao longe que vinha se aproximando. Conseguimos perceber também que as personagens tornaram-se menos fúteis e histéricas, ao compararmos com as gravações anteriores.

6. Quinta Etapa: O espaço do lúdico na pesquisa.

Como percebemos que o trabalho precisava de uma revitalização, resolvemos deixá-lo intocado por um tempo e decidimos explorar uma nova forma de utilizar a radiofonização.

Essa nova forma surgiu através de uma proposta lúdica, quando experimentamos a criação de um programa de rádio feminino de variedades que contava com a participação de diversos personagens. Esse trabalho deu-se a partir de criações espontâneas, improvisadas no momento da gravação.

Durante todo esse momento lúdico, estabelecemos um jogo no rádio, em que toda e qualquer proposta era aceita pelo outro e explorada ao máximo. Com isso, Spolin (1982, p.4) diz que,

“através da espontaneidade somos reformados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa.”

Fomos criando vários personagens de forma improvisada, sem nenhuma combinação prévia, nenhum roteiro a ser seguido. A nossa maior preocupação era o divertimento e estar aberto ao jogo. O programa "De boca a boca rosa choque" contava com a presença de duas apresentadoras: Silvana Ramos tinha por características ser uma mulher divertida, risonha, alto-astral, bajuladora e fã das personalidades convidadas do programa, pelo menos, aparentemente; Mônica Kellen Soares já se enquadrava em uma personalidade mais rígida, forte, um pouco mal-humorada e extremamente sarcástica e irônica. A maior marca dessa personagem é a franqueza e sinceridade, na maioria das vezes exposta de forma até grosseira, com os convidados e participantes do programa.

Além das duas apresentadoras, o programa de rádio contava com colaboradores que participavam de forma específica dentro das suas respectivas áreas. Entre eles existia uma taróloga nordestina chamada Sara Saine que, através da participação dos ouvintes, respondia às consultas sobre questões amorosas e também recomendava simpatias para as mais diversas finalidades. Outra personagem do programa era uma conselheira amorosa que dava dicas para relacionamentos em conflito.

O roteiro da programação contava com comerciais de diferentes produtos todos voltados para o público feminino, entre eles, cosméticos, shakes de emagrecimento, cintas modeladoras, produtos de cabelo. Também havia previsão do tempo, horóscopo, avisos de utilidade pública, momento de "fofoca" da vida dos artistas e também contava com a participação de

convidados famosos no quadro "De boca a boca com seu ídolo", quando o ouvinte, após a entrevista, podia falar com o artista.

Surgiram duas personalidades marcantes nesse quadro. A primeira era modelo, atriz, cantora, artista plástica e escritora. Essa personagem foi inspirada em um estereótipo das famosas "marias-chuteiras" que se aproveitam do seu breve relacionamento com algum jogador de futebol famoso para emplacar na fama. A segunda personalidade foi a atriz Rosângela Aldete, que através de uma longa entrevista na rádio, contou detalhes dos seus 30 anos de carreira e da sua vida particular, como filhos, casamento, relacionamento com seu namorado 30 anos mais jovem, drogas, aborto, entre outros.

Ao longo desse processo de criação improvisada, percebemos como foi importante um espaço para o lúdico na pesquisa, pois, nesse momento de divertimento, conseguimos criar as mais diferentes personagens a partir do espontâneo e do espaço aberto para jogar.

Essa descoberta enriqueceu e revitalizou o trabalho que estávamos desenvolvendo com o texto "Desgraças à beça". Era o momento então de voltarmos ao texto e dar a ele essa energia e esse clima de descoberta prazerosa que ganhamos com a improvisação.

7.Sexta Etapa: A gravação improvisada.

Para realizarmos a improvisação, foi necessário ouvir uma vez o texto da última gravação e fazermos uma espécie de roteiro de ações para nos guiarmos no andamento da história.

Durante a gravação, houve vários momentos de improvisação, já que a maioria das falas não eram decoradas. Isso possibilitou um jogo que extrapolava o conteúdo real do texto, enriquecendo a história que contávamos.

8. Sétima Etapa: A escuta da gravação improvisada / avaliação.

O resultado da gravação improvisada nos surpreendeu positivamente, visto que o texto ganhou uma naturalidade e uma fluidez que já vínhamos buscando anteriormente e só agora foi conquistada.

Percebemos que, no momento inicial, quando a personagem Gabriela entra em cena, a distância da sua voz até encontrar a amiga ajuda a fixar a ideia de aproximação entre elas. Essa distância deu-se na relação da atriz que estava no microfone e a outra que estava longe e se aproximava. Outro elemento que percebemos foi que a sonoplastia em alguns momentos enriquece o trabalho, ambientando o lugar e a ação. No entanto, em outros, o som atrapalhava a compreensão do texto, por exemplo, uma gargalhava enquanto o texto é dito. Pela prática, compreendemos a necessidade de equilibrar esses momentos com efeitos (vocais e sonoros) e outros com silêncio. Definimos, então, que os efeitos e o silêncio são os elementos que constituem a sonoplastia no nosso trabalho com o rádio.

Comparando com as gravações anteriores, o momento de choro da personagem Gabriela foi o mais natural e interessante dentro das características dela, visto que não estava tão exagerado quanto os anteriores. O riso também tinha uma espontaneidade que dava um colorido ao texto, mas às vezes ele dificultava a compreensão do início da frase seguinte.

É interessante pontuar, a partir da observação acima, o cuidado que o ator deve ter para perceber a emoção e racionalizá-la, o que não é impossível como se supunha, e que Zamboni (1998, p. 8-9) confirma:

“Para o senso comum, arte é sinônimo de emoção. Jayme Paviani, em seu estudo intitulado “A Racionalidade Estética” (1991, pág. 7), discorre longamente sobre as evidências da racionalidade na arte, deixando claro não ser a obra de arte fruto somente do inconsciente. Para ele, existem pelo menos duas formas distintas de ordenamento: o lógico e o sensível. Essas formas não são autônomas, independentes e dissociadas. Na realidade, diferentes tipos de “racionalidade” interagem, por vezes se confundem, se auxiliam e se complementam na produção e na recepção das mensagens expressivas e intrínsecas contidas nas obras de arte.”

Boal (1999, p. 69) também traz uma contribuição neste sentido quando diz que “a racionalização da emoção não se processa apenas depois que esta

desaparece; é imanente à própria emoção. Razão e emoção são indissociáveis. Existe uma simultaneidade entre sentir e pensar."

Um elemento que descobrimos a partir da improvisação foi a repetição de palavras em algumas frases, que proporcionou à cena um jogo que enriqueceu a sua comicidade, como podemos ver a seguir:

Gabriela - A Rose Mousseron, aquela que canta: lálálálá...

Carolina - Não, é aquela que canta: pápápá...

Gabriela - Não era!

Carolina - Era!

Gabriela - Não era!

Carolina - Era!!

Gabriela - Será que era?

Carolina - Claro que era!

Gabriela - Ah, então era...

Outro exemplo:

Carolina - Acho que você está precisando de uma água de melissa...

Gabriela - Sim, eu quero uma água de melissa!

Carolina - Mas eu não tenho água de melissa...

Gabriela - Tá, então eu fico sem água de melissa...

Observamos então que o frescor da improvisação enriqueceu em todos os sentidos a cena, visto que agora ela tem uma vitalidade por ter sido explorada de forma lúdica e divertida. Para Chacra (1983, p. 45), "a improvisação teatral é fundada na espontaneidade como fenômeno psicológico e estético. É o fator que faz parecerem novos, frescos e flexíveis todos os fenômenos psíquicos e teatrais, dentro de um universo em que tem lugar a mudança e a novidade."

9. Oitava Etapa: a descoberta de algumas respostas.

Uma dúvida que nos inquietava desde o começo da pesquisa era sobre o retorno a uma voz criada, ou seja, como retomar um tom, uma colocação vocal para um determinado personagem, a sua "marca registrada", para diferenciá-lo e torná-lo único. Fomos notando ao longo do trabalho que precisávamos de alguns dados como, por exemplo, listar as características dos

personagens, e entender o momento pelo qual estavam passando. Chacra (1983, p. 48) nos diz que a improvisação,

“pode ser entendida como a fecundação de um estado de espontaneidade (entidade psicológica) e o arranjo dos elementos artísticos utilizados na obra (estética), resultando num produto “acabado”. Desse modo, a “conserva cultural” (o produto) é uma mistura bem-sucedida de material espontâneo e criador, moldado numa forma permanente.”

A autora chama a atenção para o fato de que o teatro, por ter a sua natureza "momentânea", sempre abrigará a espontaneidade, mesmo que seja em grau mínimo. Nunca reproduziremos fielmente todas as nuances de uma representação teatral, seja ela no teatro ou no rádio, mas teremos como, a partir de um estudo e sistematização como explicitado acima, retornar à forma mais próxima daquela criada, e que servirá como referencial para determinar aquele personagem. Interessante é perceber que essa questão já era levantada na época do radioteatro como uma preocupação de alguns radioatores, como Luiz Carlos de Magalhães, que expressou isso em "Bem lembrado – Histórias do Radioteatro em Porto Alegre" (Spritzer e Grabauska, 2002):

O radioator tinha que dar para o público a idéia exata. Você tinha que criar um personagem e não mudar. Nos meus casos, os característicos, eu não podia no outro capítulo esquecer o que tinha criado. Quando criava uma voz tinha que saber no capítulo seguinte.

10. Nona Etapa: A retomada da leitura dramática.

Após a improvisação, voltamos ao texto com mais proximidade e mais possibilidades de brincar com ele. Observamos que neste momento, as duas personagens constroem um diálogo mais fluido e rítmico. As pausas são utilizadas agora com uma justificativa crível, não deixando a sensação no ouvinte de "vácuo". O texto ganhou uma motivação para ser dito, e com isso tornou-se um diálogo rico, com variações, nuances e diferentes intenções, fazendo com que ele tivesse movimento.

Além disso, a partir da improvisação, essa nova gravação se tornou mais orgânica que as anteriores, e por isso surgiram "cacos" que eram oportunos e que acrescentavam vivacidade à história. Foi perceptível também a maior

cumplicidade das atrizes e das personagens e que havia uma maturidade na apropriação do texto, não havendo mais tanta pressa das atrizes em dizê-lo. Nesse último momento, tudo que era dito vinha da necessidade de estabelecer a compreensão clara para o ouvinte da relação e das situações dessas personagens. Como diz Perdigão (2003, p. 129) "(...) a radiofonia acrescenta a presença ritualizada da voz: o dizível substitui o visível.". Pois, a partir desse ponto, após a apropriação das características das personagens e o ganho na fluidez do texto, a gravação teve uma verdade teatral que, além de ser esteticamente fruível, ganha uma técnica que até então não possuía.

11. Considerações finais.

Nesse processo de radiofonização a partir do texto "Desgraças à beça", evidenciamos a importância de trabalhar em cima do texto e esgotar as mais diversas possibilidades que ele possa nos trazer. A cada nova leitura surgem elementos para serem aproveitados ou não.

Ao extrair ao máximo as possibilidades do texto, reconhecemos que é de extrema significância um momento lúdico, que dê margem a criatividade e a improvisação tanto na criação das personagens como da história.

Com isso, passamos a compreender a diferença de antes do processo, quando só dizíamos o texto, para agora, depois de todo processo de aprofundamento e busca da qualidade da performance.

Há um ganho substancial no desenvolvimento do trabalho quando acrescentamos momentos improvisados ao texto, que mostra então um caráter vivo, natural, enriquecendo o jogo teatral e radiofônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJARD, Elie. **Ler e Dizer**. São Paulo: Cortez, 2005.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 2 tiragem revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COURTELINE, Georges de. **Desgraças à Beça**. Cadernos de Teatro nº 149 abril, maio e junho 1997. Gráfica Ed. do Livro LTDA-RJ

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PERDIGÃO, Paulo. **No ar: PRK- 30! O mais famoso programa de humor da era do rádio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Trad. Ingrid Dourmien Koudela, Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SPRITZER, Mirna, GRABAUSKA, Raquel. **Bem-lembrado: Histórias do Radioteatro em Porto Alegre**. Porto Alegre: AGE/ Nova Prova, 2002.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.