

O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

Como citar este texto: NÉIA, Lucas Martins. O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião. *Revista Rádio-Leituras*, Mariana-MG, v. 10, n. 02, pp. 125-149, jul./dez. 2019.

O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia¹

Recebido em: 11/09/2019

Aprovado em: 10/12/2019

Resumo

O artigo aborda o processo de criação da peça radiofônica *As Rubianadas*, fruto de um estudo teórico-prático voltado à investigação de dramaturgias e poéticas sonoras. Tomando a palavra como elemento plástico – que pode ser esculpido, moldado e trabalhado como ação via elocução –, três atores passaram a “sonhar em forma de voz” (SPRITZER, 2005) a partir da leitura de três contos de Murilo Rubião. Coube ao diretor e dramaturgo que coordenava a empreitada atuar como *metteur-en-son* (BAUAB, 1985) – isto é, na organização, captação e edição do material obtido em sala de ensaio – a fim de explorar as possibilidades de uma arte acústica em todas as suas dimensões.

Palavras-chave: peça radiofônica; elocução; arte acústica.

Introdução

O presente trabalho deriva de uma pesquisa que, desenvolvida no âmbito das Artes Cênicas, se propôs a investigar a plasticidade verbal na criação e exploração de territórios acústico-dramáticos. Na esfera teórica, apurou-se o histórico de audioficções – especialmente peças radiofônicas e radionovelas – que procuraram forjar um elo entre ouvintes e aparelho de rádio por meio da voz de um ou mais emissores. Paralelamente,

¹ Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina. Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista CAPES. Email: lucas_martins_neia@hotmail.com



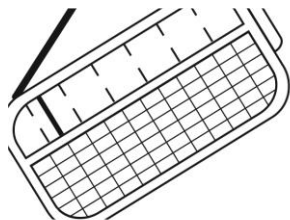
12 atores foram divididos em três grupos para a realização de práticas e experimentações que tomavam a palavra como “um campo de forças complexo e multipolar, que se estende entre as suas funções de corpo sonoro, denotação conceitual, evocação imagética e carga afetiva” (FRANK *apud* KLIPPERT, 1980, p. 59).

Após estabelecerem contato com diferentes materiais textuais, os atores criaram e mergulharam em universos acústicos pertinentes tanto ao que leram quanto às referências particulares de cada um (afetos, vivências e/ou processos anteriores); os sons gerados foram, assim, resultantes do “choque” e da convergência dessas esferas. Neste decurso, jogos e dinâmicas radioteatrais serviram para estimular as potencialidades sonoro-vocais de cada *troupe* – a ideia era que seus integrantes se apoiassem “na estrutura criativa que o teatro lhe[s] oferece para ousar[em] o acontecimento da voz” (SPRITZER, 2005, p. 51).

O primeiro grupo, formado por Amarilis Irani, Camila Sanae, Danilo Gomes Neiva, Gabriel Franco Rodrigues, Julia Versoza e Mary Delgado, desenvolveu experimentos a partir de textos – dos mais variados gêneros – escolhidos pelos próprios atores. O segundo, do qual faziam parte Ananda Ribeiro, Tainara Caroline e Tica Mehuta, tomou *Valsa n° 6*, peça teatral de Nelson Rodrigues, como disparador de seus trabalhos. E o terceiro, constituído pelos atores José Paulo Brisolla, Marco Antonio Paixão e Sofia Pellegrini, partiu de três contos de Murilo Rubião para a execução da prática.

Mesmo baseados em proposições equivalentes, cada um desses processos passou por ajustes que, de forma dialética, se configuraram conforme a individualidade artística de seus participantes e visando ao estabelecimento de uma identidade coletiva. Exercícios de escuta – de material radiofônico, arte acústica e dos sons de ambientes públicos –, improvisações no escuro e práticas de “leituras cromatizadas” foram essenciais para a ampliação e o enriquecimento do trabalho dos atores no que concerne à oralidade e a princípios da dramaturgia sonora.

As vivências realizadas pelo primeiro grupo resultaram em pílulas acústicas elaboradas a partir do ideário de Haroldo de Campos referente à sonorização de poesias concretas (BAUAB, 1990) – responsável “pelas inúmeras versões musicais de poemas concretos e pelas edições em CD de interpretações orais/musicais/sonoras feitas pelos



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

próprios poetas” (MACHADO, 2001, p. 218). Já os áudios produzidos pelo segundo grupo – também no formato de pílulas – mesclaram fragmentos e frases do texto de Nelson Rodrigues a uma paisagem sonora soturna e lúgubre, construída pelas atrizes de modo a evidenciar o estilçamento da consciência da personagem principal da peça, Sônia.

Com o terceiro grupo, entretanto, foi possível extrapolar o modelo das audioficções curtas e investir na criação de uma peça radiofônica. Coube a mim atuar como dramaturgo e *metteur-en-son*² do trabalho, organizando e desdobrando o material proveniente da sala de ensaio e elaborando “engenharias do verbo e do som” (BAUAB, 1990) baseadas nas tramas e personagens dos contos de Murilo Rubião. Integrantes dos outros dois grupos auxiliaram nas etapas finais deste processo, que resultou na obra *As Rubianadas*, gravada em novembro de 2013 em estúdios da Rádio UEL FM – com a colaboração do técnico João Lopes – e do Laboratório de Radiojornalismo do Departamento de Comunicação (NIC) do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina (CECA-UEL) – sob a supervisão do técnico Bruno Cardial, que também me auxiliou na montagem sonora da peça.

A partir de agora, apresento a articulação bibliográfica que sustentou as práticas dos três núcleos de intérpretes – reflexões relativas ao trabalho do ator no meio acústico e ao encontro da palavra (em todas as suas camadas) com o universo particular de seu emissor – para, em seguida, me deter no percurso de composição e elaboração de *As Rubianadas* – do texto dramático ao desenho final de edição da tessitura sonora.

Elocu(a)ção: voz-corpo e palavra na investigação de territórios acústico-dramáticos

² Termo empregado por Bauab (1985) para se referir ao “encenador” de peças radiofônicas – isto é, à pessoa que aglutina as funções de diretor e montador na realização de uma audioficção.

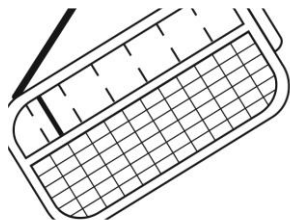
Enquanto o palco é o espaço onde o ator pode explorar todas as potencialidades de seu principal instrumento de trabalho – o corpo –, nos meios acústicos a voz representa a única corporeidade acessível ao espectador (ouvinte). Deve-se trabalhá-la, portanto, como senhora absoluta da ação, de forma que ela represente todos os signos e identidades visuais que, na conjugação de um espetáculo teatral, se manifestariam através do corpo. (SPRITZER, 2005)

Para Spritzer (2005), as experiências radiofônicas propiciam aos atores uma sensibilização e um conhecimento voltados à dimensão espaciotemporal e ao estatuto de corpo que a voz assume nessas instâncias. A autora sublinha as potências existentes por trás da fala: dizer é reinventar o real e afirmar a palavra como acontecimento criativo; inclui o gesto, a melodia dos vocábulos e até mesmo o olhar. Há um dizer no corpo, como também existe um corpo no ouvir.

A elocução e a articulação de sons estabelecem um mundo para o ouvinte, inserindo-o em um tempo-e-espaço subjetivo e autônomo:

O indivíduo em contato receptivo com o rádio [...] tem olhos livres e isso pode significar um trânsito não-monitorado de imagens; tem relativa liberdade de movimentos, maior, sem dúvida, do que na situação sentado-em-frente-à-tela-onipresente. Quer em momentos de total prontidão ou de afrouxada lassidão auditivas, uma cadeia de reações vem concorrer na sinestésica experiência da escuta. À medida em que incitam sensações como respostas imediatas, epidérmicas, os sons têm esse poder de ressoarem mais fundo: uma antena mergulha no escuro para içar os objetos mais oclusos da Memória. (BAUAB, 1990, p. 106)

Tanto os receptores quanto os emissores estão aptos a sonhar por intermédio do acontecimento concreto da voz. As práticas radiofônicas tornam clara a impossibilidade de pensá-la e trabalhá-la como um elemento separado do corpo – o ator, afinal, é instado a ser presença mediante o ato da enunciação. Recorrendo à necessidade de manter a fala viva, o intérprete mergulha em seu próprio mundo à procura de substratos particulares que sustentem cada palavra dita, criando “um texto feito de carne, sons, silêncio, movimento, respiração e sangue. [...] O ator é um artista



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

que precisa da intimidade das palavras. Palavra-corpo, dizer-corpo, escuta-corpo, voz-corpo” (SPRITZER, 2005, p. 54).

Diversas experimentações artísticas problematizaram a palavra na Europa da primeira metade do século XX. Klippert (1980) rememora desde a radicalidade do Movimento Futurista italiano de 1909 – imbuído do ímpeto da desconstrução agressiva da sintaxe – às experiências realizados pelo *Hörspiel* – “jogo ou peça para o ouvido” em tradução literal ou, mais propriamente, “peça radiofônica” – na Alemanha. Algumas das obras desta última corrente romperam com a literatura convencional e propuseram uma expansão do rádio como veículo de arte – *Zauberei auf dem Sender (Microfone Mágico)*, de Hans Fleisch, é um exemplo seminal: transmitida em outubro de 1924, em Frankfurt, a peça apresentava interrupções, efeitos sonoros e distorções dos tempos musicais, desafiando as nascentes convenções da transmissão radiofônica para demonstrar aos ouvintes as capacidades “mágicas” do novo meio (EL HAOU LI, 2002).

Como frisa El Haouli (2002), os intercâmbios do *Hörspiel* com o cinema foram fundamentais para a consolidação de uma linguagem e de uma estética próprias à arte acústica. Distanciando-se da herança teatral – responsável pelo confinamento de personagens e ouvintes no espaço fixo de um palco imaginário –, as peças radiofônicas passaram a se apropriar de termos e técnicas como *fade in*, *fade out*, fusão e *flashback*, além do próprio conceito e prática de montagem (BAUAB, 1990). Muitas obras, então, abandonaram a conformação clássica e linear do gênero dramático para investir na configuração de um discurso genuinamente sonoro, fundado em jogos de palavra e sons. Essa dinâmica, interrompida pelo advento da Segunda Guerra Mundial, seria retomada no final dos anos 1960 (EL HAOU LI, 2002).

Ao citar o exemplo do *Poema das Trincheiras*, “peça radiofônica curta” de Ernst Jandl, Klippert (1980) sinaliza para o desaparecimento da separação entre a palavra e o que ela denota – aquilo que se quer dizer é apresentado de forma acústica.

O instrumento dessa concretização é a voz do autor-leitor, o qual, através dela, não invoca apenas a porção do universo em questão, mas



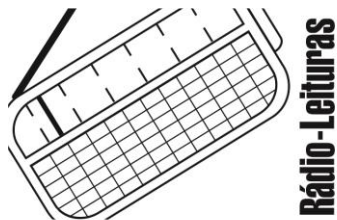
também transmite, ao mesmo tempo, a sua posição diante da mesma. Desta forma, embora não surja um jogo de papéis, de personagens, surge um jogo com os sons da fala, que “corporificam” um mundo, diante do qual o autor assume uma posição de representação e valorização. (KLIPPERT, 1980, p. 71-72)

Essas ponderações vão ao encontro das ideias de Bachelard (1976) e Gaiarsa (2010) referentes ao sentido universal e singular dos vocábulos. Para Bachelard (1976, p. 115), cada palavra pode ser compreendida como uma pequena casa com porão e sótão: os significados comuns se localizam no nível do solo; “subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis”. Logo, cabe ao emissor o papel de *flâneur*: é sua trajetória por esses “cômodos” que garantirá aos vocábulos interpretações e sentidos particulares.

Assim como uma casa perde sua razão de ser quando inabitada, Gaiarsa (2010) afirma que nenhuma palavra existe sem contexto: a partir do momento em que ela toma forma – seja sob o signo da escrita, da voz ou até mesmo do pensamento –, está subjugada a uma série de mecanismos relativos àquela circunstância. Mesmo sua abstração opera ante essa lógica: a palavra é explorada em uma “realidade” distinta daquela que conhecemos, mas que também lhe impõe regras e parâmetros próprios.

APENAS
Palavras.
São letras – palavras articuladas.
São música – pontuação – entonação...
São dança – gestos – caras – atitudes
Numa cena.
A palavra, pois, está – ou pode estar – no corpo todo,
e então ela se faz

seu espírito – na letra;
sua alma – na música;
seu modo de estar no mundo – na atitude· gesto· dança
Numa cena!
O centro – inspirador...



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

(GAIARSA, 2010, p. 332-333)

Klippert (1980, p. 76) vê a elocução como um território no qual a palavra amplia as suas capacidades: ao ser escolhida por uma voz – em combinações realizadas por aquela voz –, ela ultrapassa o anonimato do sistema linguístico e se torna acontecimento, “palavra-ação, seja que apenas o processo de manifestação dessa voz apareça como ação, seja que também tenha um efeito ‘exterior’ ou procure tê-lo, na medida em que ordena, adverte, solicita, admoesta, promete etc.”

Utilizando termos caros a Morin (2011), podemos pensar na elocução como uma relação dialógica entre as personalidades daquele que fala e o universo multidimensional da palavra – desdobrável em forma, sonoridade, memória, conceituação, abstração, dentre outros níveis. Neste processo, a palavra se transforma em letra-música-dança – mágica que ocorre a partir de um centro: o ser humano, livre para transitar do “porão” ao “sótão”.

O termo elocução já aparece na *Poética* de Aristóteles (1992): para o filósofo grego, ela se configura como um dos seis elementos da tragédia – os outros são o canto (melopeia), a fábula (mito), as personagens (caracteres), o pensamento e o espetáculo. Segundo Pavis (2001, p. 121), é consenso na literatura teatral que a elocução envolve o sentido do texto pronunciado pelo ator no palco – a esse texto, o intérprete empresta uma enunciação. Spritzer (2005, p. 51), contudo, frisa que a relação do ator com a palavra antecede a cena: “por ter como sua arte o saber sensível dos sentidos e fazê-los significar em seu corpo instrumento, o ator possui a vocação para a palavra, para o dizer, para encontrar, na composição das frases, a beleza dos sons e dos andamentos”.

Desta forma, práticas envolvendo a fala expressiva se apresentam como bons exercícios para a voz-corpo constitutiva do trabalho do ator. Fortuna (2000), ao discorrer sobre a importância da oralidade no ofício da atuação, recomenda a exploração não do significado, mas do significante das palavras. É preciso que o intérprete especule causas, objetivos, gêneses, consequências, circunstâncias propostas, cronogramas e fluxogramas de expressão irradiados pelos discursos, deixando-se levar a um “estado de



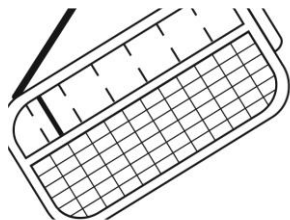
entrega” no qual se portará como uma criança que, em meio a jogos com sons, ritmos e objetos, desvenda seus primeiros vocábulos. Convergindo organicamente seu ritmo interno ao resgate da sonoridade poética do texto, o ator é capaz de empreender visualizações do sensório-verbal rumo a uma corporeidade do significante.

A palavra é material do intérprete; faz-se necessário, portanto, dilacerar seu “mero efeito decorativo [...] para geri-la em ações viscerais” (FORTUNA, 2000, p. 119) desde as instâncias do treinamento. Trabalhando-a como ação, pode-se esculpi-la, moldá-la no ato da elocução – e, para isso, os meios acústicos despontam como um fértil terreno.

Todas essas questões mobilizaram as práticas descritas no início do artigo. Os três núcleos formados se engajaram em atividades que visavam à dissecação de palavras em suas múltiplas dimensões; por conseguinte, os atores adquiriram “intimidade” com os vocábulos, evoluindo de pequenas visitas formais a uma verdadeira tomada daquelas “casas com porão e sótão” – ora bagunçando e retirando bruscamente a mobília do lugar, ora reorganizando-a de modo a converter determinada palavra em um lar.

Para uma abordagem potencialmente criativa dos sons e das palavras-sons, é necessário desenvolver uma “cultura do ouvir”. Por isso, Fortuna (2000) aconselha o ator a adquirir repertório “escutando imagens” e investigando sons que possam ser representados corporalmente, vivenciados sensorialmente e/ou reproduzidos diagramática(l)mente – o que é possível mediante a vinculação da gestualidade corporal à imagética dos fenômenos sonoros. Tais ponderações me levaram a, dentre outros procedimentos, incentivar os 12 intérpretes participantes do projeto a prestar atenção nos sons de diferentes ambientes públicos – como a praça do restaurante da universidade, o entorno de um lago, o centro da cidade e o terminal de ônibus. Posteriormente, eles exploraram na sala de ensaio como aqueles sons poderiam se refletir ou reverberar no corpo e se manifestarem pela voz – não a mera reprodução do que foi ouvido, mas uma sonoridade resultante de todo esse processo.

A experimentação ganhou outros contornos quando os atores passaram a efetuar-la no escuro: isso os estimulou a se locomoverem ainda mais pelo espaço ao testarem possibilidades corporais junto a suas vozes, e a audição lhes serviu de guia para



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

evitar que colidissem uns com os outros – o que deu vazão a outro tipo de relação por meio dos sons. A ausência de luz não só evidenciou aos intérpretes a inviabilidade de se pensar a voz separada do corpo – impondo-lhes a necessidade de se fazerem presentes via elocução – como facilitou o mergulho íntimo de cada um na busca por substratos que sustentassem suas expressões corpo-sonoras.

Fortuna (2000, p. 122) ainda observa que “o ator deve falar com tamanha luz, como se estivesse pintando uma tela – imagem cromática viva – em sua mente, projetada na mente do outro (plateia)”. A fala necessita, destarte, instigar a produção de imagens, o que só é possível através de uma elocução viva e vigorosa. Essas considerações embasaram o que se chamou de “leitura cromatizada” dos textos disparadores: uma leitura viva, na qual os melismas da voz são capazes de identificar a pulsação e o ritmo dos vocábulos, as sístoles e diástoles das sentenças – seja para corroborá-los ou contrapô-los, trazendo os jogos de palavra anteriormente propostos para essa matização do material textual. Tratava-se, assim, de uma outra forma de sondar os encontros entre o universal e o particular ocorridos no momento mágico vivenciado por palavra-e-ator: a elocução.

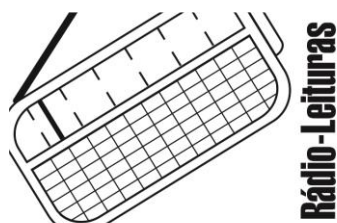
133

Intermezzo

Recomendo que, antes de prosseguir, o leitor realize a escuta da peça radiofônica *As Rubianadas*³. Para além de possibilitar uma melhor apreensão das constatações abarcadas no próximo tópico, isso fará com que as passagens relativas ao conteúdo da obra não mais caracterizem *spoilers*.

O insólito muriliano sob uma perspectiva acústica

³ Disponível no link: <http://soundcloud.com/lucas-martins-neia/as-rubianadas>.

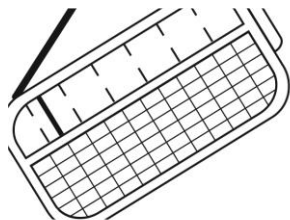


Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois, é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para a frente, voltar. Rasgar. (RUBIÃO, 1974, p. 5)

Murilo Eugênio Rubião nasceu em Carmo de Minas, sul de Minas Gerais, no ano de 1916; veio a falecer em 1991, em Belo Horizonte, cinco dias antes da abertura de uma exposição sobre sua obra no Palácio das Artes. Formado em Direito, foi um dos fundadores da revista literária *Tentativa*. Trabalhou como jornalista e ocupou altos cargos públicos, como a chefia de gabinete de Juscelino Kubitschek – quando este foi governador de Minas Gerais – e a função de adido da Embaixada do Brasil na Espanha. Idealizou, ainda, o *Suplemento Literário* do jornal Minas Gerais em 1966. (RUBIÃO, 2010)

Rubião possui, no total, 33 contos originais. Costuma-se atribuir essa pequena quantidade de produções ao seu trabalho meticuloso com a linguagem – uma busca obsessiva pela palavra exata, pela clareza do texto, pelo correto encadeamento dos fatos. Não é à toa que ele tenha reescrito muitos de seus contos em vida: entre reelaborações e republicações, tem-se um total de 89 textos. (MORAIS; COSTA, 2008)

A obra de Murilo Rubião se enquadra no gênero que, de maneira ampla, os críticos literários classificam como fantástico. Como aponta Trevisan (2013), vampiros, mortos que retornavam à vida e demônios ocasionaram um redimensionamento dos contos de fada no decorrer do século XIX – especialmente na Europa. Na virada para o século XX, um mundo caótico, permeado por guerras e constituído por uma rotina mecânica e burocrática fez com que o monstruoso passasse a habitar a interioridade dos sujeitos, entranhando-se em suas consciências e em suas ações. Essas questões emergiram de forma ainda mais aguda na América Latina – território à mercê das contradições de uma modernidade não-contemporânea (MARTÍN-BARBERO, 2001): entre a década de 1940 e princípio dos anos 1970, autores de várias partes do continente buscaram “interpretar (mais do que analisar) e compreender (mais do que explicar) as mudanças e o surtos de paralisia por que cada país ou região passava, as angústias sociais, os combates tantas vezes inglórios, tecidos à luz do sol e na obscuridade dos porões” (PINTO, 2013, p. 35).



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

É nesse contexto que surgem – e (sobre)vivem – as personagens de Rubião: aprisionadas a um sistema opressor que as condena ao tédio, à solidão e ao sofrimento, sem chances de fuga (ALEIXO, 2008; OLIVEIRA, 2009). Ao mesmo tempo em que as lacunas e as transgressões de tempo e espaço aproximam o universo muriliano dos sonhos, seu insólito se insere no cotidiano habitual. Para Moraes e Costa (2008), essa construção entre a sanidade e a loucura, o real e o sobrenatural – manifestada por meio de uma primorosa organização semântica e sintática – corporifica, sob um viés psicanalítico, as dificuldades de se relatar verbalmente e com clareza os processos do inconsciente – daí enxergarmos a obra do autor mineiro como um profícuo terreno para a gestação de elucubrações sonoras.

A opção pelo formato peça radiofônica para conformar um produto das práticas baseadas nos contos de Murilo Rubião me pareceu a mais acertada devido ao histórico do gênero no que se refere ao diálogo com a literatura. Alfred Döblin, mestre das letras alemãs, acreditava que o rádio de sua época solicitava aos escritores uma retomada do meio acústico, e por isso empenhou-se, em 1930, na adaptação de seu romance *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (*Berlim Alexanderplatz: A História de Franz Biberkopf*) para o veículo, alcançando significativo sucesso (BAUAB, 1990).

Na segunda metade do século XX, a Alemanha voltaria a observar um intenso trânsito de literatos e/ou de suas produções nas ondas da radiofonia – da era clássica do *Hörspiel* nos anos pós-guerra, caracterizada por obras formuladas primordialmente com base em diretrizes literárias, às experimentações desenvolvidas a partir dos anos 1960, responsáveis pela configuração da chamada nova peça radiofônica (*Neues Hörspiel*) (EL HAOU LI, 2002). Desta fase, Bauab (1990) destaca o trabalho de Heinz von Cramer, compositor, dramaturgo e diretor que habilmente fundia palavra, música, ruído e tecnologia do som ao – mais do que adaptar – traduzir sonora, dramaturgicamente e oralmente clássicos da literatura mundial para o meio radiofônico: “ao invés de empobrecer o código poético daquelas obras, ele [Cramer] fez por bem valorizá-lo”



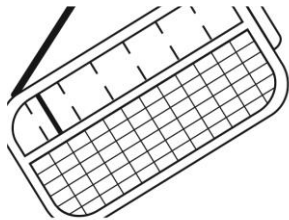
(BAUAB, 1990, p. 108). Até o auto brasileiro *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, mereceu tratamento acústico por parte de Cramer em 1972.

Schöning (1980, p. 172) assim descreve os parâmetros do *Neues Hörspiel*:

No conceito de peça radiofônica cabem muitos aspectos. A peça radiofônica funde os gêneros tradicionais. Nela se fundem a literatura, a música, a arte dramática. A peça radiofônica pode ser a realização acústica de texto e partitura. Mas também a montagem de materiais acústicos originais (documentários): a literatura de fita magnética. Nela diluem-se o lírico, o épico, o dramático. Nela fundem-se fala, ruído, música. A peça radiofônica como produto artístico autônomo e também desligável do meio de comunicação em que nasceu.

A possibilidade de explorar uma gramática sonora derivada da síntese de variadas linguagens me convenceu categoricamente a conformar nossas “rubianadas” em uma peça radiofônica. Acreditei, ainda, que todo o arcabouço técnico e estético referente ao *Hörspiel* alemão poderia ser “antropofagizado” – no melhor sentido oswaldiano – na práxis da pesquisa e mesclado ao principal legado radiodramático brasileiro: as radionovelas. Conforme Martín-Barbero (2001), essas narrativas seriadas se consolidaram na preferência dos ouvintes na América Latina ao consubstanciarem a tradição oral do continente – marcada por canções populares, declamadores itinerantes e práticas de leitura coletiva – a enredos trágicos e lacrimejantes, encenados sob influência do estilo de atuação do circo *criollo*.

Segundo Camacho (2000), as adaptações de textos literários para o rádio se dividem em três tipos: a adaptação literal, reprodução fiel – na medida do possível – da obra original no meio acústico; a adaptação livre, na qual o texto literário serve apenas como guia para a tessitura sonora; e a transposição radiofônica, em que as técnicas empregadas no plano dos sons são análogas aos procedimentos linguísticos presentes no texto-base. A autora reconhece, todavia, que as audioficções adaptadas comumente



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

se utilizam dessas três formas ao mesmo tempo – as características sobressalentes é que nos permitem alocar cada trabalho em uma categorização específica.

Podemos definir *As Rubianadas* como uma adaptação livre que “flerta” com a transposição radiofônica. O primeiro rascunho da peça investia em uma conexão mais literal com os textos de Murilo Rubião selecionados para a prática. Com o decorrer dos ensaios e as versões reescritas mediante estímulos e materiais produzidos pelos atores, contudo, diversas mudanças foram realizadas de modo a convergir as tramas dos contos e a alcançar uma melhor fluidez no andamento dos diálogos e das relações entre as personagens. Nesse processo, passagens e circunstâncias mínimas no material textual foram submetidas a uma espécie de “lente de aumento”, e diversas situações foram criadas especialmente para a nossa obra – como a menção a personagens de outros contos no trem que vai para Juparassu e toda a sequência final, denominada “pesadelo sonoro”.

O produto acústico final apresenta traços majoritariamente relacionados ao gênero dramático. Por tatear o terreno do fantástico, no entanto, a carpintaria que justifica e dá uma unidade coesa ao todo permite alguns arroubos que se aproximam do terreno da abstração. A apropriação de convenções épicas também é evidente: um narrador principal e outros secundários intervêm constantemente na história – mediadores, nos termos de Rosenfeld (2000), que truncam o desenrolar da ação e o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos. Tais aspectos, assim, rompem com a noção de uma obra dramática pura.

Percorramos as três “rubianadas” que, juntamente a um prólogo e a um epílogo, compõem nossa peça alinhavadas pelos devaneios do narrador-personagem de *A Noiva da Casa Azul*, a quem chamamos de Pedro – interpretado por José Paulo Brisolla de Oliveira. A primeira rubianada, ambientada na repartição na qual Pedro trabalha, identifica-o como um homem comum, aturdido por uma suposta traição de sua noiva, Dalila – trecho de Rubião que ecoa uma das mais célebres histórias da nossa literatura: a trama (e a dúvida) central de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Num



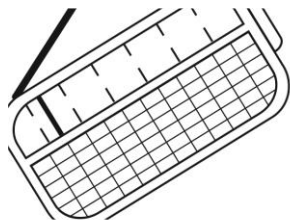
impulso, Pedro parte rumo ao local que supostamente é o destino de Dalila, Juparassu. Sua jornada, a partir daí, mergulhará gradativamente no onírico.

A segunda rubianada tem como local-base um trem, e o seu desenrolar alude ao deslocamento desse meio de transporte. Ao adentrar o vagão, Pedro se depara com outros seres murilianos; a primeira figura a lhe dirigir a palavra é Galateu, seu chefe na repartição. Nome de uma personagem de outro conto do autor, *O Lodo*, Galateu aqui personifica o protagonista de *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, sob a atuação de Marco Antonio Paixão. No ambiente de trabalho, Galateu aparentava ser somente mais uma alma miserável do mundo burocrático; na viagem, porém, ele revela que já fora mágico, e está se tratando com um tal de dr. Pink – outra personagem originalmente de *O Lodo* – para reobter seus poderes. Quando o trem para em uma estação, Galateu confessa que tanto a locomotiva quanto as criaturas estranhas que nela viajam saíram do seu próprio bolso. Ele se retira, deixando Pedro a ruminar todas aquelas elucubrações.

Eis que a robusta Bárbara – na interpretação de Sofia Pellegrini – dá o ar da graça, carregando seu filho, “raquítico e feio”, junto ao coração. Falastrona e mal-educada, Bárbara não cede vez a Pedro e vomita toda a sua história – está a caminho de Juparassu para encontrar seu marido, que lhe dará o mais cobiçado dos presentes: a Lua!

Bárbara é o conto que maior transformação sofreu na sua transposição para o meio acústico. O narrador do texto original é o marido de Bárbara; na tessitura sonora, quem assume esse posto é a personagem-título – alteração fruto de um acurado trabalho de “mudança de ponto de vista” realizado com a atriz Sofia Pellegrini. Outra modificação – agora nos rumos da narrativa – é o fato de Bárbara pedir a Lua ao seu marido, e não mais uma estrela. Operou-se este câmbio devido às necessidades da adaptação, principalmente para a construção da cena final – quando a Lua, ao se aproximar da Terra, leva as marés para Minas Gerais.

A terceira rubianada se embrenha pelos desvãos mais insólitos dos devaneios de Pedro – e do universo de Murilo Rubião. Ele se questiona: aqueles seres do trem seriam reais ou apenas produtos de uma mente aturdida pelas lembranças da moça da Casa Azul? “Apesar das coisas me aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação” (RUBIÃO, 2010, p. 167).



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

Chegando a Juparassu, Pedro constata que a namorada há muito já morrera – antes mesmo dele conhecê-la adulta! A partir daí, temos a imersão definitiva no onírico. “Juparassu é entrelugar do factual e da fantasia, onde presente e passado se confundem num tempo especial, que pode bem ser o tempo do inconsciente” (MORAIS; COSTA, 2008, n.p.).

É dentre os escombros do passado de Pedro que se consolida a fantasia engordativa de Bárbara e que voltam, em definitivo, os poderes de Galateu. E Juparassu, uma pequena cidade do Sertão da Farinha Podre, no coração das Minas Gerais, é invadida pelo mar. Sim, Minas vira mar! “Chuá, chuá, chuá...” Os jogos de linguagem, ruídos, princípios de colagem, citações e *ready-mades*⁴ acústicos que pontuaram o áudio até aqui retomam trabalho realizado no prólogo e novamente atingem seu ápice: uma paisagem sonora delineada por meio de processos de compressão, extensão e abstração de sons não-verbais que depuram e desconstroem o material verbal.

Pode-se dizer que o trem simboliza a trajetória da ação dramática de *As Rubianadas* – indo do real ao ilusório em meio a quebras espaciais e temporais, a estrutura da peça emula, ainda, o movimento narrativo do conto *A Noiva da Casa Azul*. Morais e Costa (2008) comparam a desintegração psíquica do narrador-personagem desse texto de Rubião à própria Casa Azul, lugar da verdade e do desejo, mas constituído de fragmentos. Na audioficção, os delírios de Pedro se acentuam à medida que ele entra em contato com outros seres – que talvez sejam somente criações do seu inconsciente. Essas figuras, porém, apresentam um anseio semelhante ao dele: querem alcançar algo, “recuperar o desejo alienado nos estilhaços que lhe[s] sobram” (MORAIS; COSTA, 2008, n.p.). Galateu almeja retomar seus antigos poderes, enquanto Bárbara realmente perde “pedaços” – massa corporal, no caso – quando suas extravagâncias não são atendidas. A perspectiva da incompletude, desta forma, chega às raias da fisicidade das

⁴ Os *ready-mades* consistem na principal estratégia artística de Marcel Duchamp: apropriar-se de produtos e materiais industriais para elevá-los à categoria de obra de arte.



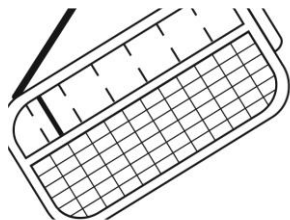
personagens – e, quando elas obtêm o que querem, o mundo que as abriga já não é mais o mesmo.

Talvez o aspecto mais relevante da criação seja o de que todas essas articulações – da concepção do texto dramático à edição acústica – se deram a partir das práticas e do trabalho dos atores com as personagens murilianas. As possibilidades nascidas no plano da escrita e na manipulação dos sons foram testadas ou discutidas com todo o grupo – assim, a identidade estética da peça emergiu colaborativamente. O diálogo com a supervisora do projeto, Heloisa Bauab, também foi essencial para nos aprofundarmos nos meandros da gramática radiofônica e dos sentidos da escuta. Na tríade autor (*metteur-en-son*)-atores-supervisora, todos “rubianaram”, trabalhando com as potencialidades sonoras dos textos de Murilo Rubião em instâncias que, hologramaticamente⁵, refletiram e retroalimentaram aquela da elocução – o encontro único entre enunciador(es) e enunciado(s).

Os atores iniciaram o processo investigando individualmente as estruturas e sonoridades de palavras e frases originais do escritor mineiro. A cada um coube um conto específico, escolhido por mim: *O Ex-Mágico da Taberna Minhota* ficou a cargo de Marco Antonio Paixão; *Bárbara* foi designado a Sofia Pellegrini; *A Noiva da Casa Azul*, a José Paulo Brisolla – na peça radiofônica, eles acabaram por interpretar os protagonistas de cada texto. Posteriormente a essa etapa, em improvisações coletivas – muitas delas no escuro –, os três estabeleceram relações com o material um do outro. Nesses jogos, surgiram elementos como o barulho do trem e a decisão por adaptar o conto *Bárbara* sob a óptica de sua personagem-título.

Rubião investe no contraste entre forma e conteúdo para acentuar o teor fantástico de sua poética: a objetividade da linguagem – fator que o impulsionou a retrabalhar seus textos intensamente – contrapõe e, ao mesmo tempo, intensifica a dimensão insólita das histórias (ALEIXO, 2008; RUBIÃO, 2010). Nos trabalhos que

⁵ Na descrição de um dos princípios do pensamento complexo, Morin (2011, p. 76) toma a ideia de holograma para dizer que “o todo está na parte, que está no todo”: cada ponto ou elemento de um conjunto é capaz de conter em si a quase totalidade daquele conjunto – operando-se, deste modo, uma lógica fractal.



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

visavam à construção das personagens, no entanto, incentivei os atores a buscarem o exagero, a fim de que elaborassem caricaturas com as vozes. A realização de testes ao microfone provou que o autor estava certo: no espectro acústico, a potência irradiada pelos fluxos textuais já sugeria o fantástico que almejávamos, sendo desnecessário sublinhá-lo. Optamos, então, por não carregar tanto no tom das personagens, escolhendo momentos específicos para que isso ocorresse.

O desenho inicial do trabalho pressupunha que José Paulo, Marco Antonio e Sofia se responsabilizariam por todas as personagens e vozes da peça, denotando um jogo farsesco e rebuscado. Quando resolvemos polir os excessos, contudo, vimos que essa proposta não mais se justificava. A supervisora, Heloisa Bauab, também apontou para o fato de José Paulo e Sofia possuírem timbres muito característicos, e que isso poderia confundir o público se os dois aparecessem repetidamente – mesmo em personagens com uma só fala. Foi a partir daí que Amarilis Irani, Danilo Gomes Neiva, Gabriel Franco Rodrigues, Julia Versoza e Tainara Caroline, integrantes das outras práticas supracitadas, passaram a auxiliar no processo.

A miscelânea de formas de composição acústica proposta por *As Rubianadas* procura dialogar com o aporte histórico-estético explorado no plano teórico da pesquisa – tanto no que se refere ao *Hörspiel* alemão quanto às radionovelas brasileiras. Destas, nossa obra herda as concessões ao exagero, utilizadas pontualmente para ilustrar características fantásticas. Já as paisagens sonoras do prólogo e do epílogo, a reprodução de sons não-verbais (a música do circo, o barulho do mar) pela voz dos atores e a consubstanciação de falas a materiais acústicos puros por meio de técnicas de manipulação do áudio – tudo a sugerir que aquele mundo pode ser artificial, fruto da mente de Pedro, dos desejos de Bárbara ou da magia de Galateu – manifestam nosso olhar para dispositivos e experimentações caros à *sound art* europeia.

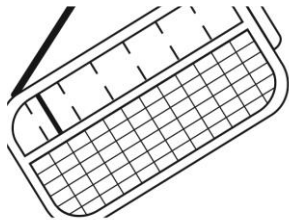
Na edição final, conforme sugestão de Heloisa Bauab, procurou-se explorar a espacialização da peça no espectro sonoro por meio do chamado recurso binaural; assim, as personagens protagonistas e as situações dramáticas mereceram, cada uma,



um tratamento acústico diferenciado. A narração de Pedro se localiza ao centro – modelo caro às peças radiofônicas clássicas. O discurso dele enquanto vivencia as ações narradas, entretanto, está posicionado na lateral esquerda – lado da lógica e da razão no cérebro humano – do espectro (e, portanto, também à esquerda do ouvinte), enquanto as falas de personagens como Galateu e Bárbara emergem da lateral direita – lado da criatividade e das artes. Quando tomam a posição de narradores de suas histórias, Galateu e Bárbara igualmente assumem o centro do espectro.

O trem trafega pelos polos esquerda-direita, o que, além de indicar o deslocamento do próprio meio de transporte, dá a ideia de que ele funciona como uma espécie de elo entre esses dois mundos – um concreto, crível aos ouvidos humanos, e o outro insólito. Há, ainda, sobreposições de discursos consonantes e/ou dissonantes. Um exemplo desse efeito é a leitura que Pedro faz da carta deixada por Dalila: o discurso de ambos é idêntico no plano da forma, mas não no que diz respeito às intenções de cada um – Pedro, mesmo desconfiado do que poderia existir entre Dalila e o ex-noivo, não vê maldade no fato de ela ter dançado com o cavalheiro por educação; Dalila, por sua vez, localizada no “plano do fantástico” do espectro acústico, demonstra clara perfídia quando aceita o convite do rapaz. O trânsito de Pedro entre os dois polos também se torna constante quando, atordoado com as figuras que cruzaram sua trajetória e confuso pelo que descobriu sobre Dalila – e sobre si mesmo –, chegamos ao “pesadelo sonoro” representado no epílogo.

Todos os modelos de composição acústica conjugados na peça foram trabalhadas com o intuito de funcionar como engrenagens de uma “engenharia do verbo e do som” calcada na arquitetura do universo muriliano e nos substratos criados e compartilhados pelos atores. Com relação à sequência derivada de *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, optou-se por apresentar a história do conto como um grande espetáculo de circo, com direito a plateia, risos, música, o excesso como expressão dominante e outros elementos que tanto sublinham o que é exposto na fala – em alusões ao melodrama circense, outra tradição da cultura popular latino-americana – quanto ditam o ritmo das ações ou mesmo se contrapõem ao discurso. Já a sequência inspirada em *Bárbara* é muito forte nos jogos de palavras, construídos a partir do



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

improviso dos atores. E as partes conduzidas por Pedro variam entre momentos de extrema lógica e racionalidade – aqueles que refletem, na tessitura radiofônica, os parâmetros dramáticos clássicos – a puros devaneios sonoros.

Na confusão entre o que é real ou ilusório para Pedro, os sons assumem o protagonismo da ação: os atores produzem onomatopeias que aludem a objetos ou fenômenos não-humanos e acabam por se fundir a outros materiais acústicos – vozes que mimetizam um trem se convertem no barulho da locomotiva propriamente dito por um processo de mixagem, assim como as ondas do mar ora são realisticamente mostradas, ora não passam de um “chuááá, chuááá” pronunciado. Diversas interrupções de ruídos remetem, ainda, ao (des)sintonizar e às mudanças de estação de um antigo aparelho de rádio, o que não deixa o público esquecer que aquilo é uma peça radiofônica – a utilização de recursos característicos do veículo, afinal, reforça a ideia de que algo está sendo contado/encenado sob a mediação de um aparelho.

Na última sequência, a voz de Pedro se transfigura gradativamente, como se estivessem aprisionando-o em um aparelho de rádio – o que (o leitor há de convir) reflete a realidade! Não há, então, mais dúvidas: personagens e espectadores ocupam o mesmo território acústico-dramático, vivem uma ilusão. Tomando o palco como referência, seria o equivalente à explicitação da caixa cênica e dos dispositivos teatrais – no decorrer da jornada, em pequenas porções; no último ato, em definitivo. Os ouvintes são confrontados com o fato de que foram expostos a uma pulsão contínua de devaneios traduzidos em verbos e sons.

Considerações finais

As experiências realizadas com os três núcleos formados para o projeto evidenciaram a inviabilidade de se pensar a relação voz-corpo de modo cartesiano. A voz é tão corpo quanto o corpo visível e palpável. Sua manifestação atribui às palavras e sons uma dimensão material. Por meio da elocução, talhamos e ressignificamos



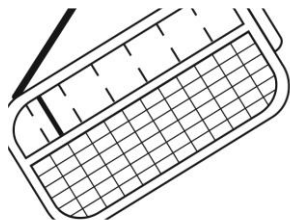
vocábulo, geramos e destruímos imagens, mobilizamos e reordenamos sentidos. Como nota Spritzer (2005), o dizer ocupa espaços e se apropria do tempo.

As palavras têm o poder de cortar o ar. Concebidas no eterno devir humano de apreensão e compreensão do mundo – pelo qual busca-se dar nome às coisas e um enredo para o universo –, elas podem se desviar (ou serem desviadas) de sua denotação original. São imanentes e transcendentas. “No princípio era o Verbo, [...] e o Verbo era Deus” (BÍBLIA, João, 1, 1), diz um dos livros mais influentes da humanidade – do qual Murilo Rubião retirou a maioria das epígrafes que antecedem seus contos (RUBIÃO, 2010). Não à toa as civilizações ocidentais têm suas culturas fundadas na matriz escrita: da Grécia Antiga à Galileia dos tempos de Jesus, do âmbito sagrado ao artístico, o mistério da criação está intimamente ligado à palavra. “Todas as coisas foram feitas por ele [Deus, o Verbo], e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA, João, 1, 3). O Verbo é capaz de construir mundos.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos
passarinhos.*
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 1994, p. 17)

No ofício do ator, para o Verbo se fazer carne, Fortuna (2000) defende o caminho da ludicidade – isto é, o acesso a um plano primitivo e originário, pertencente à criança, ao animal, ao selvagem, ao visionário. Visa-se, desta forma, ativar no intérprete um circuito que o permita dissecar as palavras e percorrê-las do “porão” ao “sótão” (BACHELARD, 1976), do significado ao significante. Essa é a mola propulsora para que se



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

ultrapasse uma interpretação equivocada do texto: não se trata de domar os vocábulos, mas de compreender os sentidos e as imagens que deles emanam. A elocução é um ato dialógico desde a dimensão palavra-ator.

Atualmente, a capilaridade da tecnologia na vida cotidiana nos submete a uma overdose de imagens que, fragmentárias, aceleradas e fluidas, afetam desde comportamentos e interações à formação das subjetividades. A multiplicação de telas, suportes e dispositivos audiovisuais contribui para a inflação estética (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) característica da cultura contemporânea – essencialmente uma “cultura do olhar”. Nesse cenário, os sons são relegados a um espaço secundário, e aquela singularidade que distinguia o rádio (e os meios acústicos em geral) de outros veículos – a capacidade de aguçar a imaginação criadora e a reinvenção da memória no estreito contato com o ouvinte (BAUAB, 1990; SPRITZER, 2005) – perde-se em meio a hiperestímulos que tendem a atrofiar nossa percepção.

O recente fenômeno dos *podcasts*, porém, nos revela que o meio acústico persiste em sua batalha por sintonizar-se com o nível da diversificação e da competência técnica alcançado por outros domínios. Nessa era de constantes reconfigurações entre atores e redes do ecossistema comunicacional, os receptores discutem, reagem e espalham seus interesses e críticas por diferentes modalidades de mídia, tornando-se também produtores de conteúdo (JENKINS; GREEN; FORD, 2014). Com um celular, computador ou outro dispositivo móvel que possua um gravador como *software*, qualquer um pode realizar transmissões acústicas ao vivo pela internet ou captar sons para editá-los e compartilhá-los em sites e canais on-line de áudio. O maior trunfo dessas modalidades com relação à produção de vídeos é prescindir de preocupações referentes ao campo visual propriamente dito – não se deve esquecer, contudo, que os sons têm a capacidade de elaborar imagens sob outra perspectiva, deixando cada ouvinte livre para construir suas próprias visualidades.

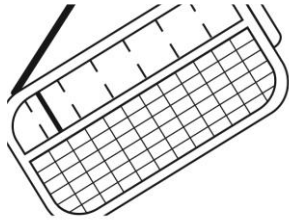
A emergência acelerada de novas tecnologias impulsiona o surgimento de novas linguagens e novos modos de ver o mundo – e também de ouvi-lo. Ao compartilhar essas



práticas colaborativas no terreno das sonoridades e na construção de uma sintaxe acústico-dramática – uma *mise-en-son*, encenação sonora de fato –, espero contribuir de alguma forma com outras investigações artístico-pedagógicas que explorem exercícios de criação voltados para os meios acústicos. Que possamos, por esses caminhos, recuperar uma “cultura do ouvir” na qual a escuta, tal como a elocução, se constitua como um espaço para o encontro e a troca de experiências, livre do capitalismo globalizante, do trabalho e do lazer cronometrados – possibilidade que El Haouli (2001) vislumbrava há quase vinte anos para a manutenção do rádio como um veículo orientado (e não subjugado) pela realidade social. Soa paradoxal, mas tem sua razão de ser: em tempos tão ruidosos e desarmônicos como os que correm, a escuta pode ser território de resistência.

Referências

- ALEIXO, Sandra Elias. O universo fantástico de Murilo Rubião. **Trama**, v. 4, n. 8, p. 187-198, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1976.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BAUAB, Heloisa Helena. AUdioFICções&ritMOS (engenharias do verbo e do som). **Revista USP**, São Paulo, n. 5, p. 105-108, mar./mai. 1990.
- BAUAB, Heloisa Helena. Noturno a duas vozes: melos-drama para rádio. **Catálogo SBAT**, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, n. 23261, 1985. (Mimeo.)
- BÍBLIA, N. T. Evangelho segundo São João. *In*: BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 1384.
- CAMACHO, Lidia. **La imagen radiofónica**. México, D. F.: McGraw-Hill, 2000.



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

EL HAOULI, Janete. Mordendo a própria cauda: peça radiofônica alemã e experimentação de vanguarda. In: BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydée Dourado de Faria (Orgs.). **Mídia, cultura, comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 167-180.

EL HAOULI, Janete. Rádio: arte do espaço sonoro. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ANPPOM, 2001, p. 247-252.

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

GAIARSA, José Ângelo. **Respiração, angústia e renascimento**. São Paulo: Ágora, 2010.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 11-102.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, Arlindo. A poesia na tela. In: MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2001, p. 207-224.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MORAIS, Márcia Marques de; COSTA, Virgínia Carvalho. Entre ruínas e escombros: um passeio pela subjetividade muriliana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2008, n.p.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. Murilo Rubião e os impasses do fantástico brasileiro. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 3, p. 1-10, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.



Vol 10, Num 02
Edição Julho – Dezembro 2019
ISSN: 2179-6033
<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/radio-leituras>

PINTO, Júlio Pimentel. A ficção e suas luzes reveladoras. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 33-37, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

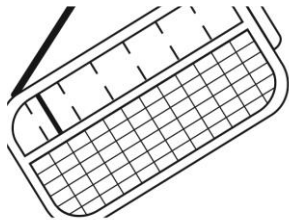
RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHÖNING, Klaus. Ouvir peças radiofônicas: em defesa de uma criança abandonada. *In*: SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 167-188.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica**. 2005. 192 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

TREVISAN, Ana Lúcia. Caminhos da representação do real. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 27-31, 2013.



O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião

Lucas Martins Néia

Abstract

The paper addresses the creating process of the radio play *As Rubianadas* (The Rubianed), result of a theoretical and practical study focused on the investigation of acoustic dramaturgies and poetics. Taking the word as a plastic element – which can be carved, molded and worked as action by elocution –, three actors started “to dream on voice form” (SPRITZER, 2005) from the reading of three tales written by Murilo Rubião. It was up to the director and playwright who coordinated the work to act as *metteur-en-son* (BAUAB, 1985) – that is, on the organization, capture, and editing of material obtained in rehearsal – in order to explore the possibilities of a sound art in all its dimensions.

Keywords: Radio Play; Elocution; Sound Art.

Resumen

El artículo aborda el proceso de creación de la pieza radiofónica *As Rubianadas* (Las Rubianadas), fruto de un estudio teórico-práctico centrado en la investigación de dramaturgias y poéticas sonoras. Tomando la palabra como un elemento plástico –que puede ser esculpido, moldeado y trabajado como acción a través de la elocución–, tres actores empezaron a “soñar en forma de voz” (SPRITZER, 2005) a partir de la lectura de tres cuentos de Murilo Rubião. El director y dramaturgo que coordinó el proyecto se encargó de actuar como *metteur-en-son* (BAUAB, 1985) –es decir, en la organización, captura y edición del material obtenido en la sala de ensayo– a fin de explorar las posibilidades de un arte acústico en todas sus dimensiones.

Palabras clave: pieza radiofónica; elocución; arte acústico.