



## O tempo-espaço radiofônico: um exercício dramático<sup>1</sup>

Mirna Spritzer<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### Resumo

Tempo e espaço são conceitos importantes para a atuação, seja no teatro ou no rádio. O artigo descreve e reflete sobre o exercício com alunas-atrizes sobre a peça radiofônica *O ônibus da noite*. A investigação buscou a experiência com tempos e espaços diferentes para o texto e as vozes. Buscou-se assim, apropriar para a atuação radiofônica elementos da composição para o teatro. Ao mesmo tempo, a experimentação com a linguagem radiofônica ampliou o percepção das atrizes de seu repertório vocal, a compreensão de seus recursos e o entendimento das especificidades da dramaturgia radiofônica.

**Palavras-Chave:** Peça Radiofônica, Ator, Voz, Tempo, Espaço.

O presente trabalho faz uma reflexão sobre o exercício realizado a partir do texto dramático de Harold Pinter<sup>3</sup>, *O Preto e o Branco*<sup>4</sup>. Rebatizada de *O ônibus da noite*, a peça radiofônica tem sua ação num restaurante onde duas mulheres se encontram à noite. Elas tomam um prato de sopa e conversam misteriosamente enquanto vêem pela janela, o movimento de carros e ônibus. Há uma suspensão, alguma coisa não dita, uma atmosfera de mistério que nos inquietou durante todo o exercício.

Após a escolha do texto, analisamos a situação, os personagens, as relações, a evolução da ação dramática. Nossas primeiras impressões do texto davam conta de alguns elementos dos personagens como, por exemplo,<sup>5</sup>:

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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, IX Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Arte Dramática e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS.

<sup>3</sup> Harold Pinter, dramaturgo inglês nascido em 1930. Suas obras, usualmente são associadas ao Teatro do Absurdo. O humor e o mistério estão presentes em muitas delas. As mais conhecidas são *Festa de aniversário* e *Terra de ninguém*.

<sup>4</sup> Exercício realizado no âmbito da pesquisa *O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico*, sob coordenação da autora no Departamento de Arte Dramática, UFRGS.

<sup>5</sup> Conforme registro das sessões de trabalho da pesquisa.



- *A segunda é mandona e a primeira esconde alguma coisa.*

E elementos da situação:

- *Alguma coisa já aconteceu porque elas têm medo da polícia;*

- *São pobres, mas não miseráveis;*

- *Se “viram”, mas não trabalham;*

- *Alguma coisa acontece à noite, pois elas passam a noite em claro;*

- *Qual é o mistério do ônibus da noite?*

Desde o início estávamos lendo, gravando e ouvindo. A audição era já um hábito para esta equipe, pois desde o início de nossa investigação havíamos criado um sistema de gravação/audição, assim, ouvíamos os trabalhos anteriores e comentávamos. Ao mesmo tempo, por todas as fases da pesquisa, o processo de se ouvir preparava também para lidar com aspectos técnicos da voz ao microfone. Distância, direcionamento, extremos de agudos e graves, assim como letras sibiladas foram sendo corrigidas no decorrer do trabalho. O microfone não era um mais estranho, mas um elemento a ser apropriado como o próprio corpo.

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

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

As gravações já mostravam alguma nuance nas leituras que fazíamos. Experimentava gravar com as atrizes sentadas, em pé e algumas vezes com os fones de



ouvido para que elas fossem se habituando. Examinávamos as diferenças que essas variáveis produziam no resultado. Era cedo ainda para perceber modificações.

É importante reiterar que praticamente não existe um referencial teórico específico desta preparação para a atuação radiofônica. O que existe aponta mais aspectos técnicos da relação com o microfone, saber se posicionar no estúdio. Nesta investigação, desde o princípio, buscávamos chegar à raiz da criação para a voz. Se estiver preparado para ser voz/corpo quando não é visto, quando estiver numa situação teatral saberá tirar mais proveito da voz e da palavra. Muito frequentemente a preparação de atores para o teatro faz o contrário, retira a voz das improvisações e exercícios, excede o trabalho corporal mudo para depois incluir novamente a voz e a palavra. Nessas condições a voz dificilmente será corpo, quando muito uma referência menor, um elemento a mais.

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

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

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

Como a ação de tomar sopa é fundamental na cena, inclusive dando o andamento de vários momentos, decidimos trabalhar com os elementos concretos, pratos, colheres e a “sopa”, que foi suco, água e sopa mesmo. Assim observou uma das alunas-atrizes<sup>6</sup>:

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

Esse momento foi muito lúdico para a equipe. Descobrir como falar e comer, aonde vai a pausa, onde se pode engolir. Se com nosso equipamento bastante simples o microfone já captava todos os sons, já imaginávamos como seria no estúdio. Outras perguntas surgiam através da ação, elas estão com fome? Com que dinheiro pagam pela sopa?

---

<sup>6</sup> Conforme registro nos diários das alunas-atrizes.



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

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

À medida que os exercícios se sucediam imaginava que o próprio trabalho, a cena radiofônica, nos esclareceria sobre as questões que permaneciam misteriosas para nós. Naquele momento, era importante buscá-las pela via do exercício, das improvisações, o que até então não havíamos feito.

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

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

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



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

Na continuação, saímos da sala e começamos a experimentar outros espaços da escola, diferentes distâncias entre elas, proximidade e afastamento, espaços silenciosos e ruidosos. Por exemplo, ainda na sala, pedi que uma ficasse na sacada que dá para uma rua movimentada e a outra fosse para a rua, na outra calçada. Por algum tempo elas deviam dizer as falas do texto, tentando se sobrepor ao barulho e à distância. Em condições tão adversas, ou diversas, é claro que as falas alcançam outras possibilidades. Há um momento na peça em que as duas precisam falar sem que ninguém as ouça. Fazer isso numa rua movimentada, do alto de uma sacada no terceiro andar, provoca um esforço criativo que, mesmo que a fala não seja colocada desta forma na peça, fará com que ela ganhe um novo sentido.

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

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

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

Ocupar os diferentes espaços com a mesma fala fazia com que o tempo da emissão fosse diferente a cada vez. Assim tempo e ritmo estavam ligados ao espaço e ao



clima que ele proporcionava. Gravar esta experiência poderia significar transformá-la em linguagem radiofônica. A fala demarcaria o espaço e a localização dos personagens nele. E provocaria uma duração de tempo característica de cada espaço. Mais uma vez reitero que se não fosse um fim em si mesmo o exercício radiofônico traria como aprendizado um raciocínio vocal. Uma forma de trabalhar voz, tempo e espaço de outra forma. A idéia de atuar como se fosse para o teatro, mas sem estar preocupado com o desenho visual da cena ou em como estar sendo visto, mas sim seu desenho acústico.

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

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

Utilizávamos o exercício teatral por excelência, a ação no espaço, não para usá-lo no palco ou elencar comparações, mas para colher material radiofônico. Ou seja, usávamos o espaço para lidar com as possibilidades de “projetá-lo no tempo”. Arnheim (1936, p. 95) lembra que, “o drama é uma sucessão de acontecimentos no tempo”.

Diz uma aluna-atriz em seu relatório<sup>7</sup>: “Ao experimentarmos falar o texto com ações e intenções dissociadas do proposto inicialmente, descobrimos que a não presença de uma imagem física possibilita ao ator voar mais alto”. Eu me perguntava como transportar sem perdas, aquele estado de representação que vira em minhas alunas, para a gravação. Dessa forma o exercício acabou transformando-se ainda, num repertório acústico do personagem.

Enriquecidas as atrizes e inquietamente maravilhada a orientadora, voltamos ao trabalho de mesa. Só neste momento então, fizemos a divisão em cenas e, para cada cena, uma detalhada lista de acontecimentos, a ação principal de cada uma das mulheres na cena e o título da cena. Todo este trabalho nos tomou vários encontros, justamente

---

<sup>7</sup> Conforme registro nos diários das alunas-atrizes.



porque necessitávamos desse material para fazer escolhas. Preencher com o nosso olhar e com nosso longo trabalho prático, o que o autor havia deixado por definir.

Exemplificando, vejamos a primeira cena que se chamou<sup>8</sup>,

*A Chegada da sopa:*

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

*Ação principal:*

*Rebeca traz a sopa.*

*Elisa espera.*

Sobre as ações e sobre as falas começamos a completar com o subtexto das atrizes, respondendo questões como o porquê de cada atitude, ou o que move determinada fala. Para Stanislavski (1989, p. 137):

O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com 'se mágicos', com circunstâncias dadas, com toda a sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça.

Portanto, podemos nos apropriar da idéia de subtexto utilizando-a como base da composição do personagem radiofônico, em que a fala é sua motivação e ao mesmo tempo a manifestação de sua existência. Da mesma forma, justificávamos, na prática, a afirmação de Klippert (1980, p. 82) quando diz que “a voz pode tornar conhecido o sujeito falante, o que o move a falar, quais são os seus sentimentos, a partir de onde e de qual situação, por que e com que fim fala”. Assim, íamos dando sentido às personagens

---

<sup>8</sup> Conforme registro das sessões de trabalho da pesquisa.



ao mesmo tempo em que procurávamos incluir a liberdade sonora que havíamos atingido com o exercício anterior.

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

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

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

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

Fizemos o exercício de troca de papéis para soltar ainda mais o personagem e descobrir também, como cada uma via a outra, o que certamente apareceria na leitura. Chegamos a um nível excelente de cumplicidade entre as duas atrizes, o que foi causa e consequência do tipo de trabalho. Gratificante sem dúvida para elas. E para mim, um





daqueles momentos únicos na vida de um professor- pesquisador, em que estamos diante de um processo de construção de conhecimento vivo, no fazer. Como diz João Francisco Duarte Junior (2001, p.133),

Um saber do corpo enquanto, “uma complexa organização que integra em si, tudo aquilo que nossa linguagem separou ao longo dos tempos, como matéria e espírito, corpo e mente, sensação e pensamento, razão e sentimento, etc. Somos na verdade, um emaranhado de processos altamente organizados e interdependentes que manifestam maneiras próprias de sabedoria e de conhecimento em todos os níveis”.

Adiante, escolhemos as gravações mais significativas para analisar e começar a encaminhar o trabalho para sua fase final, visto que tínhamos um estúdio profissional para gravar e a presença de um sonoplasta.

Experimentamos mais uma vez a gravação com fones de ouvido, o que foi um excelente exercício. O fone devolve a voz do ator ao mesmo tempo em que ele fala. Para alguns, isto é motivo de ansiedade por ouvir-se, por rejeitar o que não parece ser a própria voz. Na minha experiência, o fone aperfeiçoa a emissão das falas, pois permite mudar o rumo ou a intenção no momento mesmo da peça. Ao vivo ou na gravação, tenho sempre a sensação de ser atriz e ouvinte ao mesmo tempo, vislumbrar a audição do que estou compondo. Este recurso dá ao ator a possibilidade de agir sobre seu trabalho em andamento. Dessa forma passa a ter uma consciência maior do controle que tem sobre sua atuação e avança mais definido em relação ao seu objetivo.

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

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

No estúdio resolvemos fazer três gravações, como aquecimento e como possibilidade de escolher depois a melhor, ou os momentos melhores. Essas gravações



nos mostraram, em primeiro lugar, uma excelente atmosfera do lugar criada pela voz e relação das duas. O sonoplasta sugeriu uma montagem escolhendo as melhores falas de cada gravação. Isto poderia ser feito, uma vez que elas não haviam saído do estúdio, mantendo assim a mesma qualidade sonora. Mesmo assim, preferi escolher a gravação mais próxima daquilo que construímos que foi a segunda. A gravação do texto inteiro sem cortes favorecia, ainda, o longo exercício sobre tempo, espaço e duração. As alunas-atrizes dominavam as pausas e duração de suas falas e seria um prejuízo fazer isto artificialmente através da técnica. Fizemos as correções necessárias e depois a montagem com sons e efeitos.

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

O resultado parece evidenciar o trabalho feito. As falas mostram uma forma que se ancora na verdade das personagens e em alguma ousadia. Há uma forte coerência entre a ambientação sonora e o modo como se “movem” as personagens nas ações sonoras, que incluem as falas, os silêncios e seus sons. Resgato um registro de uma das alunas - atrizes<sup>9</sup>:

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

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

---

<sup>9</sup> Conforme registro nos diários das alunas-atrizes.



## Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf. *Estética Radiofônica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUARTE Jr., João Francisco. *O sentido dos sentidos. A educação do sensível*. Curitiba: Criar, 2001.
- HAYE, Ricardo. *El arte radiofónico. Algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Hacia una nueva radio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução a Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.
- SHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- STANISLASKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.