

Voz e performance no programa de rádio *Sociedade Contra o Crime*¹

Daniela Maria Pereira de SOUZA²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

O artigo apresenta o uso da voz no programa de rádio *Sociedade Contra o Crime*, no ar desde 1968 pela Rádio Sociedade da Bahia. O trabalho tem como eixo a performance dos apresentadores-mediadores com base nos conceitos de performance e obra vocal de Paul Zumthor. As performances vocais paródicas e satíricas são o foco do artigo que, por fim, analisa a relação entre a linguagem radiofônica e teatralização.

PALAVRAS-CHAVE: Rádio; voz; performance;

INTRODUÇÃO

Neste ano, especificamente, no dia 7 de setembro, o rádio comemora 90 anos de sua primeira irradiação oficial em solo brasileiro. Ao longo desse período, muitas transformações sociais e culturais, no Brasil e no mundo, e outras tantas transformações tecnológicas fizeram – e fazem – com que esse equipamento, um dos primeiros veículos de massa, constituísse novos formatos e produções com conteúdos diversos, outras formas de propagação e distintas fórmulas para atrair ouvintes culturalmente diferentes.

A “[...] pioneira Rádio Sociedade, PRA-4 (fundada em 1924 e a quarta do país como indica o prefixo), integrava o império de Assis Chateaubriand” (FREITAS, s/d, p. 2) é uma emissora perpassada pelas transformações tecnológicas e culturas do início do século XX e o início do século XXI. A emissora opera em Amplitude Modulada e é líder de audiência em seu segmento. Conforme a pesquisa cedida pela Analista de Mídias Sociais da *Rádio Excelsior da Bahia*, Poliana Pereira, a *Rádio Sociedade da Bahia* possui 1,15% da audiência total, que é de 2,09. Em 24 horas, a emissora detém em média 68% da audiência. Ela também é um exemplo de sobrevivência por meio da transformação de entidade mantida por seus ouvintes – daí a expressão sociedade na nomenclatura, com a ideia de agremiação – em uma empresa de comunicação com viés popular.

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídias Sonoras do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências professor Milton Santos (IHAC), email: daninasouza@gmail.com.

A *Rádio Sociedade da Bahia* é uma emissora com grade de programação que indica sua inscrição no segmento de variedades. E como característica, o jornalismo perpassa toda a programação através dos boletins noticiosos e de radiojornais. O *Sociedade Contra o Crime*, que é objeto desse artigo, começou a ser irradiado em 1968, o período de transformação das emissoras de AM. Um conteúdo que se autodenomina como de jornalismo policial e humorístico, elementos que parecem contrários e impossíveis de serem mesclados. O programa vai ao ar de segunda a sábado, entre às 11h e 12h.

O formato do programa *Sociedade Contra o Crime* é uma hibridização entre o dramático-ficcional e o jornalístico. O diretor, roteirista e *apresentador-mediador* João Kalil (2011), mesmo sem usar definições acadêmicas e canônicas, revela a mistura entre o ficcional e o fato: “A gente faz humorismo, a gente faz uma coisa humorística, cria as falas, os personagens e tal... Mas eu tenho que passar a informação” (Depoimento Oral³). O *Sociedade Contra o Crime* é uma radiobricolagem cuja tônica é o humor dramatizado e a informação policial, o *fait-divers*⁴.

Os projetos editoriais da rádio e do programa se direcionam às camadas sociais com menor potencial de consumo e aos grupos com menos tempo de educação formal. De acordo com a pesquisa feita pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), entre janeiro e março de 2008, e disponível no site da emissora, a Rádio Sociedade da Bahia⁵, é líder de audiência no segmento de AM, com um público majoritariamente de homens (61% dos ouvintes) e composto pelas Classes D, E (47%) e Classe C (36%), na faixa etária acima dos 25 anos.

ESTRUTURA DO PROGRAMA

O *Sociedade Contra o Crime* pode ser relacionado ao jornalismo popular, que nesse caso, significa a união do sensacionalismo, da brutalidade e do grotesco. A estrutura dramático-

³ Entrevista concedida a pesquisadora em 18 abr. 2011.

⁴ “Diz-se da notícia que desperta interesse do leitor por implicar rompimento insólito ou extraordinário no curso cotidiano dos acontecimentos. Assim, crime passional, a briga de rua, o atropelamento, o assalto são *fait-divers*, narrativas típicas do jornalismo sensacionalista e popularesco” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 296).

⁵ http://www.radiosociedadeam.com.br/portal/comercial_t.aspx?nid=46147

ficcional transforma a notícia em fábula, cuja moral é: não transgredir a normatização do Estado-policial. É a expressão de que essa violência existe e que ela ocorre nos espaços por onde moram e trafegam os ouvintes, já que eles podem ser tanto a vítima como o algoz. A violência retratada no programa é aquela relacionada à criminalidade e a falta de recursos. Esse ouvinte, que também pode virar notícia, parece estar submetido aos vários tipos de abuso, desde a falta de condição de exigir juridicamente os seus direitos até uma série de proibições detonadas pela própria criminalização dos espaços onde vive. É o que indica slogan de abertura do programa: “Se você não quer virar notícia, não deixe que o crime aconteça...”.

Os casos apresentados pelo programa são mais ou menos estarrecedores, porém, transformados em esquetes, levam para o ouvinte a comicidade da tragédia que ocorre com outro (ou consigo mesmo). Interessa ao programa não só relatar o crime, mas conhecer as circunstâncias e as narrativas que podem ser retiradas dessa situação, mesmo que a licença poética amplie o fato. A preocupação não é necessariamente com a verdade – princípio idealizado no jornalismo – mas com a verossimilhança. E até por isso, as palavras usadas são violentas, de baixo calão, vulgares, chamativas e estão dentro da adequação da fala cotidiana dos ouvintes e dos protagonistas das históricas. Elas não seguem a norma culta e são, ao mesmo tempo, um exagero, um estereótipo do jeito de um grupo se manifestar. De certa maneira, o uso da linguagem marginal propicia um cenário de criação literária do fato noticioso. A cadeia de metáforas, metonímias e hipérboles transforma a narrativa em popularesca, irônica e, por vezes, incompreensível para quem não está imerso nesse universo da notícia popular, do espetáculo midiático e do sensacional, e da cultura da periferia de Salvador.

Os textos são produzidos e os personagens são construídos para causar sensação, impacto e trazer o ouvinte para o universo da violência e da comicidade. As vozes, que são imitações de velhos, malandros, homossexuais, também servem de reforço para esse cenário espetacular, para o teatro radiofônico, das vidas rotas, das almas *gauches*, dos corpos determinados a serem vítimas ou criminosos, clientes das injustiças sociais. Contudo, para o ouvinte, essas notícias teatralizadas podem funcionar dentro de um aspecto catártico. Elas expurgam e drenam a violência a que estão submetidos no dia a dia. Também servem de lugar de visibilidade, para quem geralmente não é visto nem é ouvido.

No total, envolvidos diretamente com realização do programa estão três repórteres, um operador de áudio, dois redatores, três *apresentadores-mediadores*. A função destes é conduzir o ouvinte pela narrativa radiofônica, seja ela jornalística ou não, apresentando e, ao mesmo tempo, construindo a paisagem sonora. O *apresentador-mediador* é o Mestre de Cerimônia, mas também o narrador, o personagem, a testemunha do fato e o cúmplice da audição. Ele está implicado no universo vocal, falar e escutar, quando duas pessoas investem, não identicamente, a mesma “energia psíquica, de valores míticos, de “sociabilidade” e de linguagem” (ZUMTHOR, 2010, p. 29) para a comunicação. Sua performance muda conforme a necessidade do programa, do ouvinte e da rádio. No entanto, ele exerce um controle, rígido ou não, sobre o fluxo de informação. A habilidade desses *MCs* reside na capacidade de usar o microfone, de interpretar o texto escrito, de ampliá-lo, de improvisar, de usar a voz como instrumento de fala, mas também de som. Essa é a função de João Kalil, Bruno Reis e Graça Lago *apresentadores-mediadores* do *Sociedade Contra o Crime*, criar a relação com os ouvintes seguindo princípios comunicativos que façam sentido para estes, mas, igualmente, seguir normas gerais de comunicação da língua na qual estão inseridos e da linguagem pela qual optaram.

Esses profissionais compensam a falta de técnica, visto que não são atores, com o talento e a habilidade de criar tipos vocais. São profissionais que também precisam se submeter à dupla função dentro do programa ou na estrutura de produção da emissora, fato corriqueiro no segmento de comunicação e, principalmente no contexto das rádios AM. Bruno Reis, por exemplo, é repórter e narrador. João Kalil é o redator das histórias de Massaranbuba, Maricota e Jatobá e também é um dos intérpretes. Tantos os narradores quanto os apresentadores já trabalhavam na rádio quando começaram a participar do programa. Graça Lago é programadora da rádio e responsável por uma coluna de culinária, Armando Mariani é diretor de jornalismo e redator do quadro Cecéu e Zé Grilo.

O programa é dividido em quatro blocos, sendo eles: 1) A apresentação, escalada e o quadro *Pinga-Fogo*; 2) A entrada dos personagens Jatobá, Massaranduba e Maricota. Além, dos esquetes sobre os crimes e o quadro de notícia, em sentido estrito; 3) Esquetes do trio de malandros e entrada dos repórteres. Os formatos noticiosos finalizam os três primeiros blocos. 4) Dramatização das queixas dos ouvintes pelo casal caipira Cecéu e Zé Grilo. O tempo médio total dos programas foi de 52 minutos e 26 segundos e dos comerciais ficou em torno dos 14 minutos.

Os conteúdos de formatação jornalística são produzidos por vários repórteres da emissora, inclusive Bruno Reis, mas não são essenciais à estrutura do programa. O imprescindível no *Sociedade Contra o Crime* é a notícia dramatizada, o esquete é o que caracteriza o programa e é o diferencial entre ele e os outros conteúdos da emissora. O tempo das dramatizações, excluídas as vinhetas e jingles dos quadros, corresponde, na média, a 61% do conteúdo do programa. Os quadros principais do programa são as histórias-notícias de Jatobá (Bruno Reis), Massaranduba (João Kalil), Maricota (Graça Lago) e Cecéu (Graça Lago) e Zé Grilo (João Kalil). Durante os seis dias de gravação, os temas das dramatizações, excluídas as repetições, foram os seguintes: homicídios ou tentativas, 23%; apresentação dos personagens, 19%; reclamação, 16%; roubo ou tentativa, 13%; prisão e tráfico de drogas, cada uma, 10%; estupro, fuga e dano material, 3% cada. A seleção de ocorrências em todo estado da Bahia é indício de que a emissora tem a preocupação de fazer uma cobertura também no interior e em conformidade com o projeto editorial da rádio e com a sua abrangência.

ORALIDADE MEDIATIZADA E VOCALIDADE

O rádio, como se entende aqui, vale-se da oralidade – o meio é uma das formas que ela assume. No rádio, o som da voz se propaga e se amplifica. Mas não é uma oralidade que se opõe a escritura, tendo em vista que existe, na maioria das vezes e, sobretudo, no radiojornalismo, um texto escrito subjacente às falas aparentemente coloquiais dos *apresentadores-mediadores*. É o que ensina Eduardo Meditsch (2008): “A oralidade no rádio é apenas a sua manifestação aparente, há um mundo de escrita e um modo eletrônico por trás de sua produção” (p. 3). Em momento mais atual, apesar da narrativa dicotômica, letra e voz ainda têm validade relativa. Paul Zumthor (2007) sugere que estamos frente a uma nova mentalidade, uma nova lógica e raciocínio, sobretudo com o retorno e pujança da oralidade. Dentro desse contexto, os meios de comunicação de massa eletrônicos são um retorno da oralidade, a recuperação do comando, do poder da voz.

O que a voz mediatizada e a escrita têm em comum é justamente o aspecto de abolição do corpo, da voz em presença. Paul Zumthor (2007) explica o “impacto dos meios sobre a

vocalidade⁶”. A voz abstrata é a “[...] ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Essa voz sem corpo é reiterável, manipulável e composta e recomposta. Ela tem como base, em muitos casos o texto escrito, mas dele se afasta pela impossibilidade de leitura do ouvinte e pela atualização performática do *apresentador-mediador*. Nos esquetes do programa *Sociedade Contra o Crime* essas vozes representam a periferia de Salvador. No caso, o texto evidencia as marcas dessas inscrições, mas a movência é que confirma esse lugar. Com isso, pretende-se dizer que a performance radiofônica depende da qualidade vocal e da interpretação, é isso que significa o salto entre oralidade e vocalidade no rádio.

Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado *oralidade* (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo da *vocalidade*, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

No programa, a voz pode assumir as categorias de *Voz-discurso*, *Voz-música* e *Voz-onomatopaica*. A *Voz-discurso* é aquela que carrega uma ideia e mantém uma organização dentro da lógica oral ou da escrita; A *Voz-música* pode estar impregnada de discurso, como na canção, ou apenas instigar uma sensação ou um sentimento, como no vocalize ou no cantarolar. A *Voz-onomatopaica* pode assumir várias funções que vão desde a risada até ruído de um estalo da língua, são partículas sonoras produzidas pelo aparelho fonador de entendimento universal. No *Sociedade Contra o Crime* a predominância é da *Voz-discurso*, seguida da *Voz-música*. A *Voz-onomatopaica*, que tem muito potencial expressivo, aparece com menos frequência, inclusive porque ela pode desaparecer no emaranhado de proposições sonoras.

VOZ, TEATRALIZAÇÃO E PERFORMANCE

⁶ No livro *Perfomance, Recepção e Leitura*, Paul Zumthor levanta cinco questões acerca da voz, sendo elas: Primeira Questão – *aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre a voz*; Segunda Questão – *como definiria suas pesquisas em relação aos estudos literários?*; Terceira Questão – *a oposição entre palavra oral e escrita constitui uma simples antítese retórica ou se refere a diferenças irreduzíveis?*; Quarta Questão – *impacto dos meios sobre a vocalidade*; Quinta Questão – *sua orientação parece sobretudo antropológica*.

A teatralização no rádio passa pela organização dos elementos da linguagem radiofônica. Essa organização segue uma lógica que transforma essas partículas em um todo. A *palavra-voz*, a música, o silêncio, os ruídos e efeitos sonoros são reconhecidos e existem de forma independente, contudo, quando imbricados transformam-se em linguagem radiofônica. Os elementos, quando organizados dentro de determinados parâmetros próprios da linguagem radiofônica, assumem uma estrutura de conjunto e são adotados como uma coisa só. Por isso, no final das contas, nenhum elemento é mais importante do que o outro. E todos podem assumir o fio condutor da narrativa, essa equivalência é apenas teórica e serve para o estímulo da produção experimental. De fato, a *voz-palavra* sobressai como elemento regulador e mediador dos outros. “A palavra manda. A palavra humana é a principal portadora da mensagem e de seu sentido. Não quero tirar autonomia do violão de Paco de Lucía nem do crepitar do fogo. Mas, em um programa de rádio, é nossa voz que protagoniza a emissão [...]” (VIGIL, 2003, p. 56).

Ao considerar o programa como um conteúdo dramático, pode-se dizer essas vozes se aproximam tanto da tragédia quanto da comédia. Em relação à primeira – a tragédia – ela se aproxima do *Sociedade Contra o Crime* em três aspectos: o da relação entre o bem e o mal, um conflito que não está em um personagem, mas em cada um deles; na provocação do prazer, seja ela qual for. “Sentimos prazer em olhar as imagens intensas das coisas cuja vista nos é dolorosa na realidade, por exemplo, as formas de animais totalmente ignóbeis ou de cadáveres” (ARISTÓTELES *apud* ROUBINE, 2003, p. 19); e do apaziguamento do coração, a *catarse*, ou a piedade e o terror. “A piedade se dirige ao homem que não mereceu sua desgraça, o terror à desgraça de um semelhante” (ARISTÓTELES *apud* ROUBINE, 2003, p. 19). Nas histórias do *Sociedade Contra o Crime* tantos os criminosos quanto as vítimas parecem encontrar o destino que pode ser partilhado pelos ouvintes do programa, levando ao que já chamamos de identificação. Esse seria o sentido de patético que se agrega ao programa. Por isso, são selecionadas as notícias que são capazes de assustar ou inspirar, ainda que elas ganhem uma roupagem cômica que esvazia um pouco esse sentido.

Os esquetes do trio Jatobá, Massaranduba e Maricota são representação da comédia dentro da concepção aristotélica. Os principais critérios da comédia para Aristóteles são: 1) a desconstrução da imagem do herói; 2) a abordagem de assuntos inferiores; 3) o final feliz; 4) e a força cômica pela deformidade (STALLONI, 2003) e (ARISTÓTELES, s/d). Com exceção do final feliz, o programa segue os outros critérios. De fato, os personagens Jatobá,

Massaranduba e Maricota são anti-heróis, nenhum deles possui a têmpera para ser um abnegado ou um mártir. Esses personagens não parecem imbuídos de valentia, altruísmo e renúncia. O herói é o que há de melhor na humanidade e o anti-herói é o que age por vingança, egoísmo, vaidade. Eles agem por si e para si mesmos. Eles não são vilões, mas estão a um passo da delinquência. “É essa diferença que distingue a comédia da tragédia: uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade” (ARISTÓTELES, s/d, s/p).

Os temas, sobretudo desse quadro, são os crimes grotescos, aqueles que mais nos espantam seja pela crueldade seja pelo inusitado. As histórias não são edificantes e são as tragédias cotidianas exageradas, parodiadas. Os assuntos selecionados na semana de análise seguiram certo padrão: a) o inusitado – Motorista vandaliza outros carros porque um equipamento do seu veículo foi roubado, esse caso é um inusitado dia de fúria; b) o censurável – Traficante de *crack* preso; c) o horrível – Menor traficante mata moradora da cidade de Vitória da Conquista; d) o hediondo – Homem abusa da própria filha e da filha de um amigo.

E a forma cômica se dá pela deformidade tanto do texto quanto da voz. Por isso, os personagens são tipos exagerados dos malandros, dos homossexuais, dos homens, das mulheres, dos policiais, dos bandidos e das vítimas. A voz também abre espaço para os fanhos, os gogos e todos aqueles que estão abolidos do rádio, sobretudo do jornalismo. Em alguns casos, as fronteiras vocais entre os gêneros são borradas porque os atores homens fazem vozes de mulheres, mas o contrário não ocorre. Talvez porque o programa seja apresentado por dois homens e uma mulher e a necessidade dos diálogos promova essa condição, que serve, também, à comicidade. Essas vozes se tornam mais engraçada porque a imitação não apaga totalmente a voz dos apresentadores (BERGSON, 1983).

É bom indicar que as locuções, na maioria das vezes, trocam os sons de “em” e “ens” por “i”. Algumas palavras que terminam em “u” são finalizadas com “ives” – um hábito da região para quebrar a rima chula com o “u”. Outra construção sonora bem conhecida é o uso do “r” para substituir o “u”, o “z” ou o “s”, exemplificados, respectivamente: “mermão” em vez de “meu irmão”; “far” em vez de “faz”; “derde” em vez de “desde”. Também na maioria das vezes o “r” é suprimido no final da palavra. Os ditados, gírias e expressões populares também são usados para dar mais realismo e comicidade, alguns estão elencados abaixo. Essa voz é expressão de uma identidade, de um jeito de ser, de um tipo que pode ser

reconhecido pela audiência. Para criar a voz é preciso considerar as diferenças pessoais dos personagens, suas idades, a classe de indivíduos à qual pertencem, sua formação etc.. A voz precisa criar um subtexto para dar vida ao texto. Só assim a performance terá eficácia. Por isso, algumas vezes, “A voz assume a violência no grupo para a qual ela se dirige” (ZUMTHOR, 2010, p. 307). Os personagens precisam ser estereotipados porque, para a dramatização, as sutilezas devem ser reduzidas para que estes possam ser facilmente reconhecidos pelo ouvinte. Na maioria das vezes, os *apresentadores-mediadores* e os personagens falam em jôgal. Mas, mesmo este jogo performático de alternância das vozes pode ser quebrado e aproveitado em favor da narrativa e do riso. O imbróglio e quiproquó avançam sobre as histórias, sobre o improviso, sobre os efeitos sonoros e as falas dos narradores, dos *apresentadores-mediadores* e dos personagens. Essa construção tosca – planejada ou não – também é característica da performance cômica do quadro de Jatobá, Massaranduba e Maricota.

É da voz que se extrai o caráter do cômico. A Voz é o disfarce. É a vestimenta do risível (BERGSON, 1983). Ela se conjuga à ação e à situação, como se exemplifica: “Via de regra, é no ritmo da fala que reside a singularidade física destinada a completar o ridículo profissional” (BERGSON, 1983, p. 30). A bazófia e a gabolice, que a voz cômica provoca, têm como objetivo a moral. O comediante é o moralista que ri. Na performance “[...] periodicidade de acentos, de palavras, de formas gramaticais, de figuras ou de sons [...] oposições de altura, de duração ou de intensidade que valorizem o agudo ou o grave, o claro ou escuro, o difuso ou o compacto” (ZUMTHOR, 2010, p. 187) dão o caráter aos personagens, diferenciando-os entre si, e daqueles que são os *apresentadores-mediadores*.

No caso do quadro Cecéu e Zé Grilo, o tom satírico fica evidenciado pela ridicularização dos envolvidos na notícia-dramatizada que tem, geralmente, a política como mote. O humor é a forma de criticar a sociedade, as instituições e as pessoas que a representam. Além disso, o efeito satírico está no tom moralizador e denunciador das conversas entre os personagens, figuras do povo e, de certa forma, fora dos valores e do grupo social dos satirizados. Cecéu e Zé Grilo têm a imunidade dos bufões. Os ouvintes não são necessariamente os destinatários da mensagem, esses são os políticos e as instituições que não cumprem suas obrigações ou não se conduzem dentro das expectativas éticas, jurídicas e políticas (ZUMTHOR, 2010).

Cecéu e Zé Grilo representam os caipiras, os interioranos mal educados, que não sabem falar corretamente, os despolitizados e sem informação. O estereótipo é usado para fazer um contraponto entre o ingênuo e o sagaz. Também serve de metáfora para dizer que o “povo não é bobo”, ou seja, que não se deve confundir educação formal com capacidade de percepção e entendimento da realidade. Cecéu e Zé Grilo são os caipiras espertos, o que cria a tensão satírica entre eles e os temas abordados. Afinal, mesmo eles têm a capacidade de reconhecer que aquilo que ocorre não está certo. Eles também fazem às vezes das vozes coletivas, ou seja, do povo que reclama, que denuncia e se indigna com as políticas estatais ou a falta delas. Além disso, suas falas servem ao juízo moral, elas humilham aqueles que se conduzem incorretamente, ética ou legalmente. Não deixa de ser uma execução pública de quem comete um crime ou deslize, mas é a execução pública moral. O quadro não é uma repreensão íntima, é a censura pública e espetacularizada. É o esculacho para que todo o coletivo ouça. Na estrutura performática, o sentenciado pelo humor é apresentado, bem como os motivos que levaram à chacota. Essas informações são passadas pelo texto, mas também pela maneira como ele é articulado. Um exemplo é a pergunta de Cecéu, o tom é mais agudo, é um questionamento irônico. A resposta envolve a repetição de palavras que reforça essa indignação de texto e voz, mas a performance de Zé Grilo é a de ponderação, a de quem tem uma opinião e a expõe de forma a parecer razoável. A voz do ator é anasalada e as palavras repetidas, aquelas que servem como arrastão, uma ênfase vocal, servem para deixar claro pela voz o absurdo da situação. A repetição de uma palavra, ou da sílaba, é uma forma de apresentar a ironia e acender a comicidade. A situação é narrada para levar o ouvinte ao sardônico. O erro, a falha, não é um acontecimento, ela é um vício, uma ação que envolve a consciência e a vontade para o embuste, a sacanagem e falta comprometimento com as necessidades do povo ou daqueles a quem se prestam serviços.

CECÉU:

— Pode? Pode isso aí, seu Zé Grilo?

ZÉ GRILO:

— Pudê, pudê, a bem da verdade, verdadeira, pura, nua, crua, clara e cristalina e transparente, não pode, não. Mas cum a nessa terrinha deputado é convidado para dar um passeio de Ferri Bouti pela Baía de Todos os Santos, regado a celveuja, whisky e tira gosto. Fica entonse o dito pelo não dito, dona Cecéu.

Sobre a performance, o que se evidencia é a adaptação da obra ao contexto dos ouvintes, por isso, são usadas palavras e jeitos de falar próprios dos sertanejos e dos baianos. Isso é

muito importante porque é o que faz com que Cecéu e Zé Grilo deixem de ser um texto, um *script*, para ser uma obra vocal, para serem personagens únicos. Essa é a movência (ZUMTHOR, 2010) que garante a originalidade do programa e a sua singularidade. O sotaque é outra forma de trazer comicidade e cumplicidade ao ouvinte.

Não há dúvida de que se trata de um programa baiano, as expressões como: oxenti, lenha, arretado, picarmiei, azuada, carniça etc., indicam o espaço geográfico e o lugar de pertencimento dos personagens, qual seja, as periferias baianas. Mas, em muitos casos, a voz do caipira do eixo São Paulo—Minas Gerais se sobressai. Um exemplo é a palavra mulher, o que parece ser mais comum no interior de São Paulo e Minas é a locução suprimindo o “lh”, o que transformaria o som em “muié”. Já na Bahia, o som parece assumir outra configuração que incluiria o “l” apenas, “mulé”. Mas, os sotaques não são iguais na Bahia, por isso, é perfeitamente possível – verossímil – que as duas formas coexistam em um estado tão grande e que faz divisa com vários outros⁷. De qualquer forma, os jeitos de falar são a expressão de que o humor é algo que tem a ver com um grupo de indivíduos.

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou na mesa do bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade nenhuma de rir. [...] Por mais franco que se supunha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários (BERGSON, 1983, p. 18).

A criação de tipos, ou da caricatura, enseja o humor e a comédia; e no rádio isso é ainda mais verdadeiro porque o corpo presente é o da voz. É ela quem descreve, quem sugere a personagem. E é por isso que a personagem precisa ser estereotipada, ela precisa se fixar na mente do ouvinte.

No geral, o programa é uma paródia da notícia, mas também uma cópia dos tipos que povoam os grupos sociais que estão marginalizados. Mas é uma paródia que se apropria da voz dessas pessoas, da dicção delas, dos registros vocais. É uma imitação desses grupos

⁷ A Bahia tem 417 municípios, ocupa 6, 64% do território do país. Sua vegetação inclui a caatinga, a floresta tropical úmida e o cerrado. O estado faz divisa com Espírito Santo e Minas Gerais (Sudeste), Goiás (Centro-Oeste), Tocantins (Norte), Piauí, Pernambuco, Alagoas e Sergipe (Nordeste).

Fontes: <http://educacao.uol.com.br/geografia/bahia.jhtm>, <http://www.bahia.com.br/page/aspectos-geograficos> e <http://biblioteca.uol.com.br/atlas/index.htm>. Acesso em: 30 Abr. 2012.

sociais e culturais. Mas essa estratégia de performance só é possível em virtude da memória, da tradição que a voz carrega, dos registros que atravessam o tempo, atravessam os espaços, os lugares, os grupos sociais. Só pode ser entendida porque outras vozes a precederam, e por que na reiteração e pela midiaticização são conhecidas. A intervocalidade (ZUMTHOR, 2007) é a reconfiguração da voz. É a atualização das vozes ancestrais, é a movência. É o texto transformado pela performance vocalizada: “[...] memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência” (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O programa *Sociedade Contra o Crime* é um produto da oralidade mediatizada e da indústria do entretenimento. Os bens dessa indústria têm vida curta, e nesse caso, vida única. Essa obra vocal é uma performance porque as vozes que ecoam no programa não são vozes coloquiais ou do povo, são a representação dessas vozes. São uma construção histórica e cultural, que agradam ou desagradam, que são reconhecíveis ou irreconhecíveis, por causa de nossa memória e a seleção entre a lembrança e o esquecimento. Essa experiência que temos de ouvir determinadas coisas e não outras. Nesse caso, estamos mais na esfera do som, isso sem negar a palavra. “Ninguém duvida que nossas vozes carreguem a marca de alguma “arquiescritura”; mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais a memória, e só a ela” (ZUMTHOR, 2010, p. 25).

No rádio há modelos vocais para expressar essas sensações de forma genérica, mas no fim é o locutor que através da sua performance e da sua voz consegue provocar no ouvinte o riso ou choro. Os sotaques são outras fórmulas que revelam a localização da voz e sua referência vocal. Aliás, só a voz pode reproduzir o sotaque, que é uma propriedade de quem fala. A voz e o tom dela também são estratégias de teatralização e indicam convencionalmente o texto bem humorado. E, nesse caso, é possível mesmo pensar a voz sem o texto, ou seja, seu valor sonoro também indica o seu valor cômico.

A voz e o jeito de falar é que provocam o riso. Se a voz é um campo complexo, o mesmo pode-se dizer do humor e da performance que ela requer. A voz, assim como o corpo no

teatro, traz sempre o elemento não verbal da narrativa. Assim, pode-se dizer que o humor do programa tem origem no texto ou no *script* do programa, na escolha das palavras e na organização dela, mas também na voz que constitui esses personagens. Outro ponto a ser levantado é a que a voz dos *apresentadores-mediadores* não é a dos personagens. Essas vozes são construídas para outros corpos, para a performance não do *apresentador-mediador*, mas dos personagens transformados em voz que são ao mesmo tempo eles mesmos e os corpos que emprestam a voz. Liberta das limitações espaciais (ZUMTHOR, 2010) essa voz é replicante, uma voz que indica um tipo, uma caricatura, ou estereótipo. Mas também é a voz de Graça Lago, João Kalil e Bruno Reis, ou seja, ela é uma réplica das vozes dos catingueiros, dos malandros e enseja um distanciamento das vozes dos *apresentadores-mediadores*, ela é uma oposição às vozes deles. O interessante é que uma única voz pode produzir quantas vozes quiser. A possibilidade de escolher uma voz, e a identidade que essa voz exemplifica, é o jogo da performance e da obra vocal.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A arte da poética**. Versão para o *Kindle*.

BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FREITAS, A. P. **Morte de Getúlio Vargas, política e rádio na Bahia**. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17659/1/R0795-2.pdf> Acesso em 18/08/2011.

MEDITSCH, E. **Sete meias-verdades e um lamentável engano que prejudicam o entendimento da linguagem do radiojornalismo na era eletrônica**. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/meditsch-eduardo-meias-verdades.pdf> Acesso em: 07/04/2008.

ROUBINE, JJ. **Introdução às grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

STALLONI, Y. **Os gêneros Literários**. A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003

VIGIL, J. I. L. **Manual urgente para radialistas apaixonados**. São Paulo: Paulinas, 2003.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.