

AUdioFICções&ritMOS

(Engenharias do verbo e do som)

Heloisa Bauab

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

Nos últimos anos desenvolveu-se consideravelmente uma área da produção artística, onde novas ficções e novos ritmos, novos temas e novo tratamento do "tempo" radiofônico, têm apontado para um outro modo de se pensar e se fazer rádio. Fora do espaço institucional das emissoras, procura-se, de um lado, recuperar modernamente a tradição do folhetim – ou radionovela – uma das formas mais consagradas do rádio brasileiro. Noutra pulverizada frente, tem se criado peças radiofônicas, documentários, programas musicais ou de informação cultural, na tentativa de sintonizar o veículo na atualidade do desenvolvimento de outras linguagens como a literatura, o cinema e a música. Jovens produtores têm procurado, ao menos, sintonizar o rádio ao nível da diversificação e da competência técnica alcançado por outras mídias como a TV e o vídeo.

"Veículo cego" no império da reprodução eletrônica das imagens, o rádio pode vir a posicionar-se – e não raras vezes se tem posicionado – como um *medium* mais sobriamente distanciado da espetacularização de mazelas cotidianas, do circo banal de catástrofes promovido pela televisão neste final de milênio. Sua falta ou "falha imanente" – a imagem – o pouparia dos excessos,

HELOISA BAUAB é formada em Direção Teatral pela ECA-USP, e autora de **Noturno a duas vozes**, peça premiada no IV Concurso Nacional de Peças Radiofônicas. A peça foi produzida pela WDR – Rádio e Televisão de Colônia, em 1987. Nesta emissora alemã fez um estágio de um ano, tendo produzido o programa "Poesia Concreta do Brasil". Coordena atualmente o projeto AUdioFICções&ritMOS, núcleo de Linguagem Radiofônica das Oficinas Culturais Três Rios.



Banco de Dados

Walter Benjamin

lhe conferindo hoje poderosa singularidade. Sua principal característica distintiva – tanto e tão bem explorada por autores de ficção – reside na estreita cumplicidade que o rádio estabelece com o ouvinte, enquanto pessoa, sujeito individual.

Tempo e espaço na emissão radiofônica são ocupados univocamente pela Voz: o locutor é a presença dominante que “conduz” a transmissão – se tomarmos, para simplificar as coisas, o padrão “mono” básico de programas. Outras vozes, outros sons, tomam presença mas cada módulo à sua vez, na sucessão temporal dos eventos. O rádio sugere, por isso, uma relação mais próxima ao diálogo.

Suscitar a imaginação do ouvinte – outra decantada qualidade atribuída ao rádio – é suscitar a possibilidade de uma silenciosa, porém ativa, intervenção neste diálogo que tem lugar na “logosfera” ou “camada ionizada do planeta (...) onde todos estão ocupados em falar”⁽¹⁾.

O indivíduo em contato receptivo com o rádio pode sempre resguardar-se num tempo-espaço subjetivo, autônomo: 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-emfrente-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. Que mais provocaria uma abordagem criativa dos sons e das palavras-sons? Ao mesmo tempo em que estou atento à Voz do Rádio, posso ir tecendo algo como um discurso mudo, à maneira de uma colagem auto-referenciada de fragmentos, muitas vezes de resultado um pouco avesso ao *script* ou roteiro ordenado que o suscitou.

Sabemos, no entanto, da verdadeira sujeição emocional do público à dieta das radionovelas do passado, explorada às raias da lacrimogenia. Conhecemos o pânico coletivo gerado pela emissão de *A guerra dos mundos* – genial recriação radiofônica de Orson Welles – quando milhares de pessoas abandonaram suas casas, face à invasão da terra pelos marcianos, tal como haviam ouvido – ou imaginado – pelo rádio. Mas isto aconteceu em 1938. Quem está ocupado em pensar o rádio hoje, tempos nada ingênuos, momento civilizatório marcadamente anti-radiofônico? Quem está interessado em recodificar a radiofonia como instrumento e forma de expressão, para

¹ “Devaneio e rádio” in *O direito de sonhar*, Gaston Bachelard, São Paulo, Editora Difel, 1985.

Blanco de Dados



Samuel Beckett, 1969

além de sua condição evidente, institucional, de aparato da comunicação de massas ou da "indústria da consciência", como queria Hans Magnus Enzensberger?

Retornemos à principal indagação: sobre o potencial de um novo-velho gênero, menor, como é tido entre nós e que resiste atualmente à precária designação de "radioteatro". Gostaríamos de apontar obras e momentos significativos de sua história, tal como evoluiu na Europa – e muito especialmente na Alemanha, que conserva do *Hoerspiel* uma viva tradição.

A primeira obra de ficção para o rádio acontecia no escuro. Em 1924 a Radio London transmitiu *A comedy of danger* do escritor Richard Hughes, que se passava numa mina de carvão sob os efeitos do corte da luz. Outras experiências pioneiras determinariam o *Dunkelstil* – estilo escuro ou no escuro – que representou a tentativa inicial dos autores em inculcar o novo hábito de audição. O que eles propunham era forjar uma identidade entre os personagens – envolvidos numa situação dramática, cujo apelo maior é não poderem ver – e o próprio público, preso de uma "cegueira natural". Visavam, com isso, reforçar a concentração dos ouvintes, poupando-lhes, inclusive, maior esforço imaginativo em relação ao cenário, à movimentação das figuras...

Curiosamente, o próximo e decisivo influxo adviria de um meio óptico por excelência: o cinema. Termos e técnicas lhe foram emprestados como *fade-in/out*, fusão e *flash-back*, que permitiram, no aspecto específico da montagem, maior mobilidade para as cenas e ações dos personagens. Tal ocorreu à medida em que, dramaturgicamente e tecnicamente, a peça radiofônica foi se libertando da forte herança teatral que fazia por confinar a todos – personagens e ouvintes – no espaço fixo de um palco imaginário.

Mais concisa e moderna definição ao gênero não a deu outro senão Samuel Beckett. Em 1956, convidado pela BBC, escreveu *All that fall* (*Todos os que caem*), seu primeiro "radiodrama", hoje um clássico regularmente remontado por emissoras de todo o mundo. Cinco anos depois, com *Words and music*, mais do que uma peça, logrou construir uma fabulação perfeita do processo criador em rádio (ou em poesia?). Inicialmente, Palavras e Música, personagens típicos do universo do autor, são confrontados em sua solidão e mútua intolerância. Intervém uma espécie de diretor – seu senhor (poeta) – que não apenas lhes implora para "entrarem num acordo", como, para isso, lhes fornece um instrumento de grande utilidade: o tema. O tema, o próprio Beckett o oferece ao compositor que deverá preencher "as falas" de Música – nada além de música – enquanto o autor irlandês segue o mote proposto, se incumbindo de Palavras. Tal co-autoria se aproximaria da colaboração havida entre Bertolt Brecht e Kurt Weill na criação da "cantata radiofônica", já nos idos de 30. A cantata de *Words and music*, porém, só se efetiva nos momentos finais depois de acompanharmos cada etapa de sua construção, a partir do jogo dialético entre as palavras e a música, motivos celulares de qualquer emissão radiofônica.

Essa obra reflete a natural afluência dos elementos da linguagem artística do rádio para o campo da sintaxe musical, claramente observada em obras e/ou estilos mais recentes. Como peças musicais, peças radiofônicas são esferas da criação que operam, fundamentalmente, a dimensão temporal da linguagem, bem como sua materialidade acústica.

Já em meados dos anos 60, a conquista do recurso da estereofonia ampliou sensivelmente todo o potencial poético, artesanal e acústico. Sob a denominação genérica de *Neues Hoerspiel* (Nova Peça Radiofônica), abrigaram-se, na rádio alemã, inúmeras experiências: formas híbridas entre a ficção e o *feature*; obras compostas unicamente com ruídos a exemplo da música concreta; o sintetizador é adotado para criar sonoplastia... O rádio passava a elaborar processos multimedias que aconteciam naquele momento em outras áreas artísticas e não a responder de forma retardatária, como até então, a tendências já sedimentadas.

A contribuição dos poetas não foi menos importante nesse processo. Uma das obras inaugurais do novo estilo, *Cinco homens humanos*, foi escrita por dois expoentes da poesia experimental austríaca: Ernst Jandl e Friederike Mayrocker. Autores do concretismo alemão, como Franz Mon e Helmut Heissenbüttel, engajaram-se por vezes diretamente na produção de seus poemas fonéticos ou sonoros, alguns deles também lançados em disco.

Na linha do experimentalismo herdado desse período, situa-se hoje, um tanto solitariamente, a emissora Westdeutscher Rundfunk de Colônia. A mais rica no opulento clube das rádios alemãs, a WDR transmite programas de "arte acústica", marcados pelo internacionalismo de suas produções e pela busca um tanto obcecada do novo. Citaríamos, a esse propósito, duas obras transmitidas recentemente pela emissora.

A primeira, *Le Corpsbis* (*O Corpobis*) é de autoria de Henry Chopin, mentor da poesia sonora na França. Fala o poeta: "eu me coloquei o seguinte problema: o que seria uma poesia física? Usei a cavidade da boca, as vias respiratórias, os ruídos corporais; corpo e boca como instrumentos"⁽²⁾. Foi imprescindível, na peça, a colaboração do engenheiro de som para o registro ade-

quado da percussão de dentes e língua e outros sopros sutis. Por contraste, o segundo exemplo é uma experiência macroambiental e foi empreendida pelo compositor norte-americano Bill Fontana. A "Ponte Sonora Colônia-São Francisco" foi transmitida, via satélite, para diversos locais da Europa e Estados Unidos. Ao vivo, na praça da catedral gótica, o compositor mixou sons ambientais de ambas as cidades e, ao contrário da caosfonia que poderia ter resultado, houve uma rigorosa economia dos múltiplos elementos. Seu *leitmotiv*: o apitar dos navios sob a Golden Gate Bridge, em harmonia cambiante com os sinos das igrejas de Colônia.

Tais experiências demonstram – e com acentuada ênfase tecnológica – a referida tendência à valorização do substrato acústico-musical da radiofonia, mas não refletem a normalidade da programação atual das rádios na Alemanha. Lá convivem estilos/temas de todo tipo: dramas psicológicos e histórias de detetive, comédias ligeiras e ficção científica, denúncia ecológica e clássicos do romance...

O trabalho do compositor, dramaturgo e diretor Heinz von Cramer representa o mais alto grau alcançado numa síntese contemporânea de linguagens para a radiofonia, na fusão de palavras, música, ruídos e tecnologia do som. À frente, por mais de quatro décadas, das grandes renovações estéticas pelas quais passou o gênero na Europa, Cramer demonstra clara predileção em adaptar obras da literatura como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, ou *Zangezi*, do poeta futurista russo V. Khlebnikov, tendo produzido, já em 1972, *Morte e vida severina*, do nosso João Cabral. Ao invés de empobrecer o código poético daquelas obras – ressaltados os inevitáveis problemas de tradução, ele faz por bem valorizá-lo, ao empreender uma segunda tradução, ao mesmo tempo, sonora, dramática e oral.

Adaptações para o rádio, o cinema e a TV têm servido, entre outros, como um canal importante para a divulgação da literatura. Ressaltaríamos, aqui, o caráter de particular contigüidade entre o veículo cego e o livro no terreno puramente lingüístico-verbal. O rádio propiciaria uma recriação do imaginário da literatura, a partir de uma transposição mais íntegra e transparente, ao desreprezar os sons de uma oralidade implícita, e justamente, porque manipula uma rede menor de elementos. A carência da imagem não pode ser atribuída ao rádio enquanto pobreza material que redundaria, conseqüentemente, em ineficácia comunicativa e, também nesse caso, artística. Na falta de outros senão os meios acústicos, as possibilidades de criação se ampliariam ilimitadamente dentro desse universo único, sonoro, que não se distingue por ser exatamente modesto.

Sobre o mesmo tema, nos reportaríamos ao célebre discurso de Alfred Doeblin numa reunião de escritores de 1929, justamente a propósito da recente e momentosa aparição do rádio. Disse ele que a descoberta da tipografia e da impressão gráfica dos livros teria conduzido a literatura "à mudez por meios antinaturais", penalizando, com isso, de "anemia e aridez" a linguagem. Surge então o rádio e solicita aos escritores "uma retomada do meio acústico, matriz de toda a literatura"⁽³⁾. Doeblin realizou, ele próprio, a adaptação de seu romance *Berlin Alexanderplatz* para o rádio, para concretizar o que pretendia enquanto possibilidade revitalizadora da linguagem. A montagem da peça resultou numa inovação para a época ao mesclar a ruidosa atmosfera urbana com a linguagem vívida e coloquial das ruas.

Sobre as relações entre rádio e literatura, manifestou-se o filósofo Walter Benjamin: "a popularização proposta pelo rádio orienta não apenas o saber em direção ao público, mas o público em direção ao saber"⁽⁴⁾. Benjamin escreveu pelo menos cinco peças radiofônicas, sendo que a mais conhecida, *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam*, trata de maneira didaticamente bem-humorada da conversa literária travada à época de Goethe. Em Berlim e Frankfurt, início da década de 30, ele apresentou ao microfone verdadeiros ensaios dirigidos aos adolescentes, timbrando eruditas formulações sobre mitologia ou teatro de marionetes, como relato saboroso de suas próprias descobertas de infância e juventude.

A mais recente insurgência nas ondas, deflagrada pelas rádios livres⁽⁵⁾, recolocou em atualizada praxis uma velha questão, esta formulada pelo jovem Brecht: a transformação do rádio, de mero veículo de distribuição a um efetivo canal de comunicação, ao qual tivessem acesso todos os indivíduos ou grupos sociais. As rádios livres franquearam o microfone a todo o tipo de discurso e exortação, "todos ocupados em falar", com ou sem ideologia, *script* ou dramaturgia mas, obrigatoriamente, sem controle. Vozes não exatamente educadas para a cerimoniosa função do rádio. Cidadãos mais ou menos comuns ousaram invadir os bastidores do veículo escuro e cego para forçar, quem sabe, uma pequena alavanca deste prodigioso maquinário industrial da consciência. E aqueles outros cidadãos, industriais produtores de palavras, figuras, imaginário, onde estariam eles, supostos "engenheiros psíquicos do rádio"⁽⁶⁾? Comportaria nosso atual modelo de radiodifusão sua incômoda interferência? Estariam eles interessados em interferir?

Aguardemos sintonizados no espaço (comprimido) das ondas no dial.

2 *Audiothek: Akustische Kunst*. Katalog. WDR, 1987 (Audioteca: arte acústica. Catálogo).

3 *Das deutsche Hoerspiel*, Stefan Wuerffel. Stuttgart, Metzler, 1978.

4 *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, Walter Benjamin; seleção de Willi Bolle. São Paulo, Ed. Cultrix/EDUSP, 1986.

5 *Rádios livres: a reforma agrária no ar*, Arlindo Machado, Caio Magri, Marcelo Masagão. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

6 Bachelard, Op. cit.