

LEON DE PAULA

**POR DENTRO DA CAIXA DOS SONHOS:
Procedimentos Artísticos do Radioteatro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Teatro.

Orientadora: Prof. Vera Regina
Martins Collaço, Dra.

FLORIANÓPOLIS

2015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

P324p Paula, Leon de

Por dentro da caixa dos sonhos: procedimentos
artísticos em radioteatro / Leon de Paula. - 2015.
315 p. : il. ; 21 cm

Orientadora: Vera Regina Martins Collaço

Bibliografia: p. 295-311

Tese (doutorado) - Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação,
Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2015.

1. Radioteatro. 2. Teatros - Sonoplastia. 3.
Teatro - Técnica. I. Collaço, Vera Regina Martins.
II. Universidade do Estado de Santa Catarina.
Doutorado em Teatro. III. Título.

CDD: 791.44 - 20.ed.

LEON DE PAULA

**POR DENTRO DA CAIXA DOS SONHOS:
Procedimentos Artísticos do Radioteatro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, do Centro de Artes – CEART, da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Teatro.

Área de Concentração: Teorias e Práticas do Teatro.

Banca Examinadora, integrada pelas Professoras:

Profa. Vera Regina Martins Collaço, Dra. (UDESC)
Orientadora

Profa. Fátima Costa de Lima, Dra. (UDESC)
Membro

Profa. Sandra Meyer Nunes, Dra. (UDESC)
Membro

Profa. Mirna Spritzer, Dra. (UFRGS)
Membro

Profa. Elizabeth Farias da Silva, Dra. (UFSC)
Membro

RADIO GAGA (Queen)
Letra de Roger Taylor (1984)

I'd sit alone and watch your light
My only friend through teenage nights
And everything I had to know
I heard it on my radio
You gave them all those old time stars
Through wars of worlds invaded by Mars
You made 'em laugh, you made 'em cry
You made us feel like we could fly
So don't become some background noise
A backdrop for the girls and boys
Who just don't know or just don't care
And just complain when you're not there
You had your time, you had the power
You've yet to have your finest hour
Radio
All we hear is Radio Ga Ga
Radio Goo Goo
Radio Ga Ga
All we hear is Radio Ga Ga
Radio Blah Blah
Radio, what's new?
Radio, someone still loves you
We watch the shows, we watch the stars
On videos for hour and hours
We hardly need to use our ears
How music changes through the years
Let's hope you never leave old friend
Like all good things on you we depend
So stick around 'cause we might miss you
When we grow tired of all this visual
You had your time, you had the power
You've yet to have your finest hour
Radio
All we hear is Radio Ga Ga
Radio Goo Goo
Radio Ga Ga
All we hear is Radio Ga Ga
Radio Blah Blah
Radio, what's new?
Someone still loves you
You had your time, you had the power
You've yet to have your finest hour

Nós não tínhamos “técnica”: nós tínhamos... coração!
Vida Alves
(Florianópolis, em 14 dez 2012)

Dedico esta pesquisa a minha família: Ana, Charles e Leonel, meus mais firmes referenciais de vida, e que sempre estiveram comigo.
E a todos àqueles que, em alguma vez da sua vida, tiveram o rádio como único companheiro de jornada.

AGRADECIMENTOS

Nenhuma conquista é feita sozinha.

Pesquisar é, antes de qualquer coisa, um ato de fé. Crê-se nas possibilidades de arranjo entre evidências, por fatos e documentos. Crê-se que os caminhos serão melhor percorridos ao final deles, depois de trilhados, caso um dia se torne a eles. Crê-se que, por ser o caminho trilhado, outros trilharão com menos dificuldade. Crê-se que as forças não faltarão para a escrita, diante do papel em branco. Crer é o melhor instrumento daquele que se diz pesquisador. Ainda que o ato de pesquisar seja aquele que, constantemente, expõe ao pesquisador suas próprias fragilidades e incertezas, diante das insuspeitadas solidões – sentida uma como se inúmeras fossem, multiplicadas tantas vezes quantas se permitem – nenhuma pesquisa é feita absolutamente sozinha. Tal qual um viandante que encontra, em sua jornada, muitos abrigos, é a hospitalidade de quem o acolhe que lhe permite recobrar as forças para prosseguir em sua jornada. É chegada a tão importante hora de agradecer.

Andreia Paris, logo no início, ofereceu acolhida ao emprestar materiais em forma de arquivos sonoros e textos, fundamentais para o fortalecimento do impulso inicial (pois que muito rápido se descobre que tudo o que se carrega é sempre pouco, diante do porvir). Emprestou, junto aos materiais, bondade.

Vivian de Camargo Coronato também abriu possibilidades diante do campo a ser percorrido, por termos ambos interesses muito próximos sobre o mesmo objeto. Não se descortinam paisagens sem que se faça uso da devida perspicácia em ver e ouvir (coisas que Vivian sabe utilizar como ninguém) e, com ela, pude aprender isso também.

Éder Sumariva Rodrigues não foi somente colega, mas companheiro essencial na caminhada que começamos juntos, e ele, com sua tenacidade inquebrantável, teve fôlego não somente para terminar antes o caminho como para socorrer quem pensou várias vezes em desistir. Mais que Força, a palavra que lhe governa é Perseverança. Num mundo de tamanhas desilusões como é o da pesquisa, tenho a grata satisfação em dividir com ele o momento dessa conquista, por justo reconhecimento a toda fraternal atenção que me dispensou, fruto do que começou com rompantes geniosos e intempestivos, prenunciadores de sólida Amizade (bem maior do ser humano), há muitos anos.

Há quem diga que as pesquisas têm orientadores. Posso dizer, com absoluta certeza, que quando fazemos uma jornada (pois que o fato é transcendente à pesquisa) encontramos mentores. A mentora Vera Regina Martins Collaço decidiu “apostar no perdedor”, nunca abandonando o viandante à própria sorte em sua empreitada, sendo solidária às dificuldades, oferecendo suporte valoroso diante das reviravoltas do cambiante Destino (sempre com suas angústias e dilemas), estimulando firmemente ao direcionamento à investigação, dando ouvidos aos fluxos de pensamento, mostrando doce vigor em seu ânimo e exultante alegria diante de cada uma das conquistas, além da disponibilidade sempre presente em debater ao que lhe fosse apresentado. Se hoje essa pesquisa é válida, sua validade teve lastro em sua cuidadosa atenção. Faltariam palavras para representar, nestas linhas, tudo o que lhe devo acerca de minha formação na trajetória que fizemos na graduação, no mestrado e no doutorado. Assim como Vera, Fátima Costa de Lima esteve, desde a graduação, acompanhando a jornada ao lado desse

viandante, e também na qualificação desta pesquisa. Por inúmeras vezes, mostrou que a melhor resposta que podemos oferecer à vida, dentre tantas possíveis, é uma boa risada, por ser essa a única que verdadeiramente nos redime, pois subverte a opressão a que somos sujeitos e novamente podemos nos humanizar.

Desde o início, Mirna Spritzer se tornou importante referência e, solidária ao que se almejava, não somente contribuiu para a qualificação do que era gestado, como permitiu acesso ao melhor material possível. Entre os dias 29 de novembro e 03 de dezembro de 2011, ao aceitar o convite do PPGT para ministrar no CEART o seminário *Interfaces entre Teatro, História e Comunicação – investigações sobre os procedimentos artísticos radioteatrais*, Mirna fortaleceu a pesquisa para o campo da experimentação, na perspectiva da prática radiofônica, sem a qual não seria possível lançar olhares às fases posteriores da empreitada.

Sandra Meyer Nunes fez, em decorrência de sua disciplina ministrada na pós-graduação, com que as ideias eclodissem a tal ponto de se tornarem fundamentais à jornada, mostrando ao viandante que dançar é a reinvenção do próprio caminhar.

Aos precisos e preciosos conselhos de Elizabeth Farias da Silva (a quem respeitosamente chamo de “O Oráculo”), por trazer à luz certos caminhos a percorrer.

O inestimável valor dos ensinamentos de vida, sonho e paixão pelo radioteatro – obtido por meio de entrevistas que elucidaram questionamentos pertinentes aos procedimentos adotados por radiodramaturgos, radioatores e radiotécnicos a respeito da criação e da execução de peças radiofônicas nas emissoras – que foram gentilmente cedidos pelo radiodramaturgo catarinense Otávio Munir Bacha (que deu base ao

capítulo I), sendo ele um dos pioneiros da radiodifusão no sul de Santa Catarina; pelos radioatores cariocas Gerdal dos Santos e Daisy Lúcida (integrantes da EBC) e a radioatriz mineira Vida Alves (Pró-TV), todos ainda atuantes nos meios de comunicação (e também pioneiros, especialmente da televisão brasileira), dos quais os depoimentos basearam o capítulo II; o músico florianopolitano e radiotécnico (sonoplasta) Nelson Padilha, remanescente de toda uma geração, que deu detalhes preciosos para o lastro do capítulo III; e os comunicadores Cristiano Ottoni de Menezes, do Rio de Janeiro (integrante da EBC) e gaúcho radicado em Florianópolis Antunes Severo (Instituto Caros Ouvintes), que levantaram questionamentos ao radioteatro na atualidade, cerne do capítulo V. Só posso demonstrar a mais profunda reverência à disponibilidade de todos esses profissionais, em torno da jornada em que eu realizava, uma vez que não me conheciam e todos me receberam, de braços abertos, a fim de que eu realizasse o melhor do meu trabalho.

À Tereza Mara Franzoni e Lia Calabre de Azevedo, os sinceros agradecimentos pela contribuição de suas leituras à qualificação da pesquisa.

Às servidoras Márcia Porto, Francini Rensi Schmitz, Doroti Maria Miranda Ragassi, Hellen Camassola e Ermita Pereira (CEART – UDESC); Emília Leite, Sandra Maria de Lima Siggelow (*in memoriam*) (PPGT – CEART – UDESC), por nunca deixarem de se alegrar com as conquistas dadas passo a passo.

Aos amigos Cícero da Silva e Marcus Facchin Bonilla (UFT), pelas generosas e bem pontuadas contribuições dadas na reta final da jornada (apoio sempre mais que bem vindo).

Ao valoroso apoio de Valmor Beltrame, Karim Bacha, Lauro Góes, Élide Alves e Elmo Francfort (Pró-

TV), Janete El-Haouli, Eduardo Meditsch, Joana Santos Neitsch, Iran Manfredo, José Valério, Alda Jacintho (*in memmoriám*) e o Grupo Teatral Boca de Siri (IF-SC), por se apresentarem, em vários momentos e de muitas maneiras, disponíveis ao diálogo e às necessidades da jornada, entendedores de que tudo o que se faça ainda é pouco diante do muito que se desvaneceu a respeito do radioteatro.

Àqueles que, sempre muito de perto, torceram (e torcem) para que os pés de quem decidiu caminhar por tal senda não resvalém, e que gentilmente sempre emprestam ombros e ouvidos para resfolegar os ânimos diante dos dilemas (não só os da pesquisa, mas da vida que flui por ela), e que são as dádivas que, afortunadamente, me foram oferecidas pela vida: Geórgia Müller Warken, Maria Teresa Santos Cunha, Maria Brígida de Miranda, José Ronaldo Faleiro, Margarida Baird, Alan Giovani Da Silveira, Pedro Paulo Kincheski, Bruno Bittencourt, Fábio Cuellar, Fernando Luiz Cardoso, Lívia Sudare, Valéria Mazaro Barbosa, Mariana Candido, Marcos Paulo Pacheco, Andréa Padilha, Ana Paula Possap, Berna Sant'Anna, Valdir Silva, Sérgio Candido, Nazareno Pereira, Ismar Medeiros, Júlio Maurício, Vera Sampaio, Daniel Borba, Janderson Rodrigo Beckhauser, Boris Prado, Ana Júlia Guiz Fernandes Corrêa, Ivania Cardoso, Débora Patrícia Alves, Maico Faustino, Francisco De Paula Maurício, Viviane Gomes, Eloise Djenani Gabriel, Noemi Bonfim, Rochele da Silva, Magali Luiz Chaves, Sílvia Cristina Carvalho Flôres, Marion Abreu Derner, Antônio Mazzei Santana, Poliane Folador, Alexandra de Alexandri, Ana Cláudia de Amorim, Marta Santos, Lúcia Gulin de Souza, Eliane Daimlig, Cintia Kunze Rodrigues, Cinara Aparecida de Lima Borgaro, Cláudia Regina Bahia, Rainildes Geni Martins, Nádia Farias Simon da Silva,

Irene Cabral, Ricardo da Costa Silva, Adriana Mambrini, Bianca Gomes de Barros, Maria Aparecida R. Soares, Marli Cadaval dos Santos, Cilene Maria Rita de Campos, Maria Juçara Correa, Conceição Silveira, Maria Aparecida Magnelli, Carolina Konescki, José Ricardo Schnell, Júlio Ruschel, Michele Vecchi, Michele Moreira, Rose Figueiredo, Cássia Miranda, Wellyngton Mota, Raiane de Sousa Marinho, Ítalo Manoel e Marcus Yussulf.

Ao PPGT – CEART/UDESC e CAPES/CNPq, pelo auxílio financeiro concedido através das bolsas PROMOP e do Programa de Demanda Social, respectivamente.

Às rochas matrizes de toda minha vida (por tudo o que sou, pelo que e por quem sempre serei), porto seguro de Amor Incondicional desde sempre, e que não poderiam estar ao meu lado por estarem sempre dentro de mim: Leonel, Ana e Charles.

E a todos àqueles que, na tentativa de comunicar, compartilharam seus sonhos através das ondas de rádio.

RESUMO

Nesta pesquisa são apresentados e analisados alguns procedimentos adotados por profissionais do meio radiofônico – radiodramaturgos, radioatores e radiotécnicos (sonoplastas e contrarregras) – como estratégias eficazes no suporte para a elaboração artística dirigida à criação e à execução de peças radiofônicas nas emissoras de radiodifusão. O viés para o posicionamento da pesquisa na adoção dos pontos de vista das três categorias de profissionais a partir do fazer, vinculadas tanto às necessárias atividades prévias à emissão das peças quanto ao momento da própria execução do radioteatro em estúdio, foi determinado pela percepção de que poucas pesquisas publicadas no país são dedicadas a essas áreas do radioteatro e, mais ainda, tratadas pelas artes cênicas como práticas pertinentes também aos seus domínios. Composta por cinco capítulos, o primeiro deles é destinado à escrita dramaturgica, com ênfase nos textos (roteiros, *script's* etc.) das radionovelas, baseados no depoimento do radiodramaturgo Otávio Munir Bacha; *Herança de Ódio*, de Oduvaldo Viana; *O Direito de Nascer* (em versão colecionável, editada para venda em bancas de jornais); e transcrição de parte do áudio de *A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*, de 1959, realizada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O segundo capítulo contextualiza brevemente as trajetórias dos ainda atuantes radioatores entrevistados Vida Alves, Gerdal dos Santos e Daisy Lúcida, e é dedicado à voz como corpo do intérprete no rádio. O terceiro trata do desempenho dos técnicos de rádio em seus experimentos para realização dos efeitos sonoros, diante das limitações de recursos disponíveis, pelo depoimento do músico e sonoplasta Nelson Padilha. Em sequência,

o quarto capítulo apresenta o cruzamento das habilidades dos profissionais do radioteatro na execução e montagem das peças a serem encenadas em estúdio. E por fim, são levantados no último capítulo alguns questionamentos sobre o papel social das emissoras de rádio e o radioteatro na atualidade brasileira, a partir dos depoimentos de Antunes Severo e Cristiano Ottoni de Menezes: o advento da internet, o papel da convergência midiática e o espaço explorado pelas ondas de rádio são alguns dos tópicos também abordados.

Palavras-chave: Elaboração de peças radiofônicas. Radiodramaturgia. Interpretação radiofônica. Sonoplastia e contrarregragem. Trans-historicidade.

ABSTRACT

In this research are presented and analyzed some procedures adopted by professionals of the radiophonic medium – playwrights, actors and technicians (soundmen and Foley artists) – as effective strategies to support the artistic development led to the creation and enforcement of parts in radio broadcasters. The bias for the position of research in the adoption of the views of the three categories of professionals from making, linked both to the necessary preliminary activities to the issue of parts as far as the execution itself of the radio theater studio, was determined by the realization that little research published in the country are dedicated to these areas of the radio theater and, moreover, dealt with by the performing arts practices as relevant to your domain. Composed of five chapters, the first one is for the dramaturgical writing, with emphasis on texts (scripts etc) of soap operas, based on the testimony of radio playwright Otavio Munir Bacha; *Heritage of hate*, of Oduvaldo Viana; *The Right to Be Born* (in collectible version, edited for sale at newsstands); and transcription of the audio *The Life of Our Lord Jesus Christ*, 1959, conducted by the National Radio of Rio de Janeiro. The second chapter briefly contextualizes the trajectories of respondents still active radio actors Vida Alves, Gerdal dos Santos and Daisy Lucidi, and is dedicated to the voice as an interpreter of the body on the radio. The third deals with the performance of radio technicians in their experiments to perform the sound effects, given the limitations of available resources, the musician's testimony and soundman Nelson Padilha. In sequence, the fourth chapter presents the intersection of radio theatre skills of professionals in the execution and assembly of parts to be staged in the studio. And finally,

are raised in the last chapter some questions about the social role of radio stations and radio theatre in Brazil today, based on the statements of Antunes Severo and Cristiano Ottoni de Menezes: the advent of the Internet, the role of media convergence and the space explored by radio waves are some of the topics also covered.

Keywords: Development of radio plays. Radio dramaturgy. Radio acting. Sound design and foley artist. Trans-historicity.

TABELA DE IMAGENS

ORDEM SEQUENCIAL	CONTEÚDO	PÁGINA
Imagem 01	<i>Torre de Babel</i> . c. 1563. Pieter Bruegel, o Velho (1525 – 1569)	143
Imagem 02	Discoteca	145
Imagem 03	<i>Babel</i> . 2001 – 2006. Cildo Meireles (1948 –)	146
Imagem 04	Técnicos em efeitos sonoros, da <i>National Broadcasting Corporation</i> – NBC (EUA), em 1930. Quase no centro da imagem, sobre o tripé, vê-se o microfone utilizado na captura sonora em área externa ao estúdio.	153
Imagem 05	Transferência de músicas de discos para fitas magnéticas em rolo, executada por técnicos ligados ao Serviço de Rádio das Forças Armadas americanas, em 1955, num ambiente de estúdio, a partir de uma mesa de gravação.	159
Imagem 06	Transferência de dados contidos em discos para fitas magnéticas, em 1938, nos estúdios da <i>British Broadcasting Corporation</i> (BBC).	159
Imagem 07	Índice do catálogo, apresentando as categorias de efeitos contidos no disco.	165
Imagem 08	Uma das páginas do catálogo, que apresenta, à esquerda, o número ordinário das faixas; ao centro, a descrição sucinta dos efeitos; e, à direita, o tempo de duração de cada efeito.	166
Imagem 09	Operador de som/Sonoplasta na atividade de um dos estúdios da BBC, em 1937. Encoberto pela cortina, o vidro do “aquário”.	169
Imagem 10	Operadora de som/Sonoplasta na <i>BBC's Radiophonic Workshop</i> . A oficina (dedicada à pesquisa e criação de	169

	novos sons para o rádio) foi criada em 1958 e desativada em 1998.	
Imagem 11	Em 1938, os contrarregas da CBS dividiam o mesmo recinto do estúdio que os radioatores, durante as gravações/transmissões.	170
Imagem 12	A imagem de 1925 mostra, à esquerda, o contrarregra distante do tripé do microfone destinado aos atores.	171
Imagem 13	Nesta versão de <i>A Guerra dos Mundos</i> , de 1951, não é possível estabelecer pela imagem uma clara distinção entre os contrarregas e os radioatores.	171
Imagem 14	Sequência do desempenho do contrarregra Styx Gibling, na execução dos efeitos sonoros para a versão radiofônica de <i>Branca de Neve</i> , transmitida pela BBC em 1938.	180
Imagem 15	Contrarregra desempenhando, ao microfone, o som de água caindo (chuva/cachoeira)	184
Imagem 16	Nos EUA, em 1932, os contrarregas Urban Johnson e Helen Earle, da <i>Columbia Broadcasting System (CBS)</i> , utilizam um dispositivo construído a partir de diversos materiais e objetos domésticos, para criarem sons relacionados à tempestade como descreveu Nelson Padilha.	184
Imagem 17	Em 1940, também nos EUA, contrarregas e uma radioatriz dividem o microfone durante a execução de uma cena de radioteatro como descreveu Nelson Padilha.	185
Imagem 18	Um contrarregra executa o ribombar de trovões, em 1938, a partir de um grande tambor.	185
Imagem 19	Estúdio de rádio, na década de 1930, com revestimentos nas paredes e no chão. Ao fundo, a janela da cabine de som (ou, o “aquário” do estúdio).	199
Imagem 20	Momento da utilização do estúdio para	202

	<p>uma peça radiofônica. O chão foi recoberto, para que o som dos passos decorrentes do deslocamento dos profissionais não fosse captado pelo microfone; o “aquário”, com o seu sonoplasta; os radioatores, próximos ao microfone suspenso; e os contrarregas, que dividem o mesmo local destinado aos radioatores, utilizando microfones próprios. Ao lado do vidro característico do “aquário”, é possível deduzir que a pessoa de pé, com texto na mão e fone de ouvidos, seja o realizador, na qualidade de diretor de cena.</p>	
Imagem 21	<p>Proposição esquemática de Lidia Camacho acerca da utilização criativa dos principais elementos inerentes à montagem radiofônica.</p>	213
Imagem 22	<p>Sequência de Sinais de comando</p>	235, 236 e 237
Imagem 23	<p>“Sons da Terra”, componente da <i>Voyager I</i>.</p>	247

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AM	Amplitude Modulada.
ARCCA 98.3 FM.	Associação Rádio Comunitária Campeche
ARPUB	Associação das Rádios Públicas do Brasil.
BBC	British Broadcasting Corporation.
BG	Background.
CBS	Columbia Broadcasting System.
CDVDHA Humanos de	Centro de Defesa da Vida e dos Direitos Açailândia
CEFET	Centro Federal de Educação Tecnológica.
CONTAG	Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura.
DW	Deutsche Welle.
EBC	Empresa Brasileira de Comunicação.
FM	Frequência Modulada.
IFSC	Instituto Federal de Santa Catarina.
Hz	Hertz.
MEC	Ministério da Educação e Cultura.
MinC	Ministério da Cultura.
Mt	Mateus.
NBC	National Broadcast Company.
OC	Ondas Curtas.
PETROBRAS	Petróleo Brasileiro S.A.
PF	Plano de fundo
PP	Primeiro plano
RADIOBRAS	Empresa Brasileira de Radiodifusão.
SER	Sociedad Española de Radiodifusión.
SOARMEC	Sociedade Amigos da Rádio MEC.
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina.
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	27
CAPÍTULO I – INCÊNDIO DA ALMA: A DRAMATURGIA DAS RADIONOVELAS.....	
39	
1.1 Os caminhos para a radionovela	41
1.2 Distinção do formato.....	46
1.3 Alguns procedimentos adotados pelos radiodramaturgos em torno da dramaturgia radiofônica.....	50
1.3.1 O <i>Racconto</i>	52
1.3.2 Os Títulos.....	61
1.3.3 Os “Ganchos” de Redundância, de Elipse Narrativa e de Retomada.....	64
1.3.4 O Narrador	77
1.3.5 Os Tipos.....	81
1.4 Em torno da radiodramaturgia	84
CAPÍTULO II – OS HERDEIROS DE CALÍOPE: RADIOADORES E RADIOATRIZES NO TEATRO PELOS ARES.....	
991	
2.1 A extensão e projeção do corpo pela voz	93
2.2. Radioatores em desfile.....	97
2.2.1 Gerdal dos Santos.....	98
2.2.2 Daisy Lúcidí.....	104
2.2.3 Vida Alves	109
2.3 Procedimentos do radioator no ambiente radiofônico....	115
2.3.1 A Escuta Ativa e o Acoplamento Estrutural.....	115
2.3.2 A Visualização Interna da Palavra e o Domínio de sua Pronúncia	121
2.3.3 A Criação do Tipo.....	130
2.4 O espaço suscitado pela linguagem radiofônica	135
2.5 Em torno dos radioatores e da interpretação no rádio	138

CAPÍTULO III – OS ARTÍFICIES DE BABEL: OS SONOPLASTAS E OS CONTRARREGRAS DAS RADIONOVELAS 143

- 3.1 Os Sonoplastas e os Contrarregras: Arquitetos Sonoros 146
- 3.2 A disciplinada maestria dos sonoplastas 153
- 3.3 Os catálogos dos discos e fitas de efeitos sonoros.. 163
- 3.4 O “Aquário” do estúdio..... 167
- 3.6 O Contrarregra como animador de objetos..... 176
- 3.7 O Contrarregra/Fabricante de Ruídos/Animador Radiofônico de Objetos 186
- 3.8 Em Torno dos Radiotécnicos, o Silêncio 188
- 3.9 O Compartilhamento das Descobertas 191

CAPÍTULO IV - ARCABOUÇO DA QUIMERA: O ESTÚDIO COMO LUGAR PARA A FANTASIA 193

- 4.1 A matéria da qual somos feitos..... 202
- 4.2 Som e Fúria..... 217
- 4.3 Sabemos o que somos, não o que seremos..... 245

CAPÍTULO V – PARA ALÉM DOS CÉUS: O RADIOTEATRO NO SÉCULO XXI 247

- 5.1 Nós Que Aqui Estamos 249
- 5.2 O radioteatro está morto. Viva o radioteatro! 263
- 5.3 Uma Odisseia no Espaço 275

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 289

REFERÊNCIAS..... 299

APRESENTAÇÃO

O FIO SONORO DE ARIADNE-GALENA

Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne¹.

Diz o antigo mito grego que o jovem Teseu, destinado ao temível Labirinto, tinha como guia nada além do que um fio que lhe fora dado pela bela Ariadne. O Minotauro, de terrível figura, nele tinha seu verdadeiro território e, todo aquele que ali ousasse adentrar, terríveis consequências sofreria.

Um pesquisador, por melhor preparado que esteja, tem em seu favor, no fundo, pouco mais do que o fio de sua própria intuição para trilhar o seu intrincado caminho da pesquisa, o seu labirinto. E, não raro, a tese – fruto do seu percurso – está prestes a engolir-lo, tal qual o Minotauro a Teseu. Mais do que sagacidade, o ato de pesquisar exige de quem a executa uma disponibilidade medular. A cada etapa realizada os desafios, não raro, ao invés de diminuir, se somam. E ainda que seja possível se valer de abordagens bem-sucedidas acerca de dados, questões, metodologias e demais formulações intrínsecas às experiências anteriores, cada pesquisa lhe requisitará posicionamentos em que, muitas das vezes, nenhuma das oportunidades anteriormente realizadas o instrumentalizou. Algo sempre lhe escapará por entre os dedos: a pesquisa é a experiência do pesquisador, e somente ao executá-la poderá tomar ciência (não

¹ DELEUZE, Gille e GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: *Mil platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

somente do objeto pesquisado, mas principalmente de si próprio). Ambos – pesquisador e pesquisa – moldam e são moldados à medida que se imiscuem, não sendo possível determinar quem iniciou o primeiro movimento do jogo. As certezas – poucas – comumente se esfacelam, no decorrer das escritas e reescritas. Às vezes, as certezas (quando, e se existem) correm longe do estrito objeto de pesquisa, e o pesquisador tem de estabelecer múltiplos olhares, focais e periféricos simultaneamente, para a constituição de vínculos capazes de oferecer algum suporte ao seu intento, por meio de um fio tênue que una fatos, situações, documentos, noções, conceitos, questões, transformadas em palavras, lavradas em páginas que, brancas, são o espaço para tudo começar. Mas... por onde se começa? Diante da página em branco, a escrita tem, por sua mola, as angústias de quem se decide por escrevê-la.

O interesse a respeito do universo dos contos radiofonizados, do radioteatro e, por fim, das radionovelas, aconteceu desde muito cedo, quando do fascínio pelo ato de contar histórias, vivenciado em família: não somente por aquelas que os mais velhos contavam de suas próprias jornadas (quase míticas, aos olhos de uma criança), mas, especialmente, pelos presentes de vinil colorido em forma de disco, que lhe eram dados por ocasião de datas especiais, e que continham fabulosas histórias aos ouvidos daquela mesma criança, desejosa por viver todos aqueles relatos. Numa exegese desse trabalho, é possível identificar que o encanto despertado por todas aquelas narrativas, de alguma maneira, impulsionou boa parte da busca que resultou na pesquisa que ora se apresenta.

O encanto revivesceu em 1995, quando – por ocasião da realização de um sarau, dentre tantos

costumeiramente promovidos pelos cursos de Letras da UFSC – a outrora criança decidiu se lançar à escrita de próprio punho ao que fora concebido como o “capítulo do meio” de uma radionovela, intitulada *Antuérpia*: era menos comprometedor escrever um capítulo nessa condição, pois ao ser apresentado num palco, diante dos espectadores (por trás de cortinas que lentamente eram abertas, para que o público presente viesse a acompanhar, já de posse do início da narrativa, como eram realizados ao vivo os efeitos sonoros), não seria necessário construir o que antecedia e o que sucederia àquela “fatia”, concedendo ao público a tarefa de presumir o que havia antes e o que haveria depois, a fim de que a narrativa se mantivesse ativa. O melodrama (por predileção, sim, sempre ele!) tornava possível a ambientação de suspense necessária à geração do conflito entre as personagens Antônia e Catarina, num velho casarão abandonado, na ocasião em que uma segunda morte estava prestes a acontecer, quinze anos depois de outra ocorrida naquele mesmo local: ventos, trovões, ranger de velhas portas, passos ecoando em grandes salões, riscar de fósforos e correntes, dentre outros, eram os ruídos que se entrecruzavam aos diálogos das personagens e à narração. As possibilidades de reviravoltas a serem exploradas em benefício da trama poderiam ser tantas quantas fossem exigidas no decorrer da narrativa, caso existisse continuidade (quem sabe tenha, algum dia...). Esta mesma peça – *Antuérpia* – foi experimentada em outros espaços, com elenco renovado a cada uma das esporádicas exibições que aconteceram para além do sarau de sua estreia. E, a cada apresentação, novas ideias surgiam, assim como o desejo de conhecer o outro lado (aquele que estava por detrás dos microfones, dentro dos estúdios) aumentava, para saber como eram

elaboradas todas aquelas antigas narrativas que tinham o propósito de emocionar, de alguma maneira, a audiência.

Por gosto, a pesquisa inicial se deu a partir de leituras de publicações diversas, editadas no Brasil ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, fruto de pesquisas nascidas no meio acadêmico e levadas ao grande público por algumas editoras. Aquelas publicações, em maior ou menor grau, respondiam, naquele momento, à curiosidade em torno do assunto. Mas, com o passar do tempo, outras inquietações em decorrência das leituras surgiam: afinal, a retomada proporcionada por pesquisas diversas a respeito do radioteatro não se aproximavam, a mais das vezes, dos processos de realização de tais peças: falava-se sobre quem eram os radioatores, falava-se do imaginário advindo dos programas, falava-se do radioteatro sob a perspectiva da publicidade e da propaganda... mas o quê se falava, de fato, sobre o radioteatro feito no Brasil, numa perspectiva das artes cênicas? Enquanto vários pesquisadores de outros campos problematizavam a temática, poucos eram (ou são) os referenciais que cobriam a especificidade pertinente aos procedimentos artísticos relacionados ao radioteatro, de um ponto de vista do fazer cênico-teatral.

Uma das questões que se faz necessária apresentar é a seguinte: se o movimento de radioteatro nas emissoras foi tão intenso e existiu por longo período (e, de fato, ele ocorre pelo menos desde os anos 1920), por que tão poucos são os registros relacionados a ele, considerando que muito do que fora feito para o rádio passou a ser, posteriormente, produzido para a televisão (especialmente no Brasil)? Seguida a esta, muitas outras questões ocorrem: onde estão esses registros (se eles existirem), além daqueles já devidamente catalogados

em museus ou outros acervos em que a existência é de amplo conhecimento dos pesquisadores? Por quê a continuidade desse movimento (se ele ainda existe) não é visível agora como o era antes? Por que se constata, na maior parte das pesquisas, o acentuado destaque acerca das funções desempenhadas pelos radioatores, em relação aos outros profissionais igualmente envolvidos com a realização do radioteatro?

Na tentativa de descobrimento desse fascinante universo, com a intenção de montar um espetáculo teatral sobre o tema, entre 1999 e 2000, junto ao Grupo Teatral Boca de Siri (no então CEFET/SC, atualmente IFSC) foi possível realizar 3 entrevistas, com 4 profissionais do rádio florianopolitano ativamente participantes, entre as décadas de 1950 e 1960, desse movimento nas emissoras: Antunes Severo, o primeiro entrevistado; seguido de Iran Manfredo; e, por fim e conjuntamente, José Valério e Alda Jacintho (antigos parceiros de cena no radioteatro). Na medida do que era permitido pela situação, cada um desses profissionais detalhou, a partir dos seus relatos, como eram realizados por eles certos procedimentos que levavam à realização das radionovelas. E, na ocasião da última entrevista dessa série dirigida ao tema, José Valério (desempenhando o narrador) e Alda Jacintho (no desempenho do papel de Antônia) muito gentilmente realizaram – de improviso, e com habilidade sem igual – a leitura dramática de *Antuérpia*, juntamente com a jovem atriz Mariana Candido (que desempenhou o papel de Catarina).

A pesquisa apresentada neste momento – iniciada, em 2011, junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT – CEART/UDESC), sob orientação da Profa. Dra. Vera Regina Martins

Collaço – foi possível devido à concessão de bolsa oferecida inicialmente pelo Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (PROMOP – UDESC), no período compreendido entre março e setembro de 2011 e, posteriormente, através do Programa de Demanda Social, mantido pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Ministério da Educação, de outubro de 2011 a abril de 2014. Está dirigida à investigação de procedimentos artísticos adotados no meio radiofônico por dramaturgos, atores e técnicos, aplicados respectivamente às áreas da radiodramaturgia, da radioatuação e da radiotécnica (entendida, nesse caso, por meio das funções levadas a cabo por contrarregras e sonoplastas), inerentes à criação e à execução do radioteatro.

O viés para o posicionamento da pesquisa na adoção dos pontos de vista dessas três categorias de profissionais a partir do fazer, vinculadas tanto às necessárias atividades prévias à emissão das peças quanto ao momento da própria execução do radioteatro em estúdio, foi determinado pela percepção de que poucas pesquisas publicadas no país são dedicadas a essas áreas do radioteatro e, mais ainda, tratadas pelas artes cênicas como práticas pertinentes também aos seus domínios. Enquanto outras áreas do conhecimento e de pesquisa se acercaram do radioteatro (e dele até mesmo “tomaram posse”, por assim dizer), as artes cênicas no Brasil (sobretudo no âmbito da pesquisa acadêmica produzida nas universidades) parecem ter voltado suas costas a esse campo tão fértil da experimentação das linguagens cênicas, que originou tantas obras importantes, escritas, experimentadas e executadas por artistas de teatro como Bertold Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Peter Handke, Harold Pinter,

Samuel Beckett, Orson Welles, Oduvaldo Viana, dentre tantos (para falar rapidamente de apenas alguns que se destacaram como radiodramaturgos, sem mencionar radioatores e radiotécnicos).

A respeito da definição de procedimento (proveniente do latim *procedere*, avançar), é possível tomar o termo como o estabelecimento de um método ou uma maneira que possibilite a realização de um intento, ou a adoção de um conjunto de atividades que relacionadas entre si, de modo sequencial ou de outro modo, são dispostas de forma a que algo se concretize e seja porventura retomado, ou para nova feitura da coisa em si ou em prol de seu aprimoramento.

Os cinco capítulos que compõem esta tese receberam títulos – que bem poderiam ter sido nomes de radionovelas – e subtítulos. No processo de escrita, não seria possível deixar de mencionar a característica encantatória dos nomes das radionovelas, que por si só já preparavam os radiouvintes para os mais arrebatadores conflitos a que lhes seriam apresentados. Como portais dimensionais, os títulos nas radionovelas demarcariam o território entre a realidade e a fantasia, a convenção radiofônica do delírio a que todos os radiouvintes tinham direito. Como inspiração e reverência a estas produções, os capítulos receberam tais denominações conforme os enfoques sugeridos pelas temáticas abordadas.

O primeiro deles, intitulado *Incêndio da Alma – a dramaturgia das radionovelas*, trata dos textos radiofônicos (roteiros, script's etc.) das radionovelas, considerados a partir do melodrama, analisados através da recorrências de situações observadas nas falas de personagens, na qualidade da existência de narrador, na denominação das peças por meio do seus títulos de apresentação e a divisão em episódios para a

manutenção da narrativa entre uma exibição e outra, dos “ganchos” e elipses narrativas e das personagens-tipo. Para tal, serviram como base o depoimento do radiodramaturgo Otávio Munir Bacha (pioneiro da radiotransmissão no município catarinense de Araranguá); *Herança de Ódio*, de Oduvaldo Viana; *O Direito de Nascer* (em versão colecionável, editada para venda em bancas de jornais); e a transcrição de parte do áudio de *A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*, de 1959, realizada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

O segundo, chamado *Herdeiros de Calíope – radioatores e radioatrizes no Teatro pelos Ares*, é dedicado às trajetórias de Vida Alves (que atuou em *Herança de Ódio*, como a antagonista Leonor); e Gerdal dos Santos (que participou de *A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*) e Daisy Lúcidí, ambos citados por Amaral Gurgel em seu livro *Segredos do Radioteatro*, como radioatores cujos exemplos deveriam ser seguidos. Além de breve contextualização das trajetórias destes três profissionais ainda atuantes e que emprestaram suas vozes a tantas personagens, a voz como corpo do intérprete no rádio é tratada como bem maior, por ser através da sedução provocada por ela que o mundo se configura no meio radiofônico.

O terceiro capítulo, denominado *Os Artífices de Babel – os sonoplastas e os contrarregas das radionovelas*, tem como base o depoimento do músico e sonoplasta florianopolitano Nelson Padilha, e destaca a atuação dos técnicos de rádio em seus experimentos e estratégias para levar a cabo o que lhes era pedido, diante das limitações dos recursos que lhes eram disponibilizados, para a realização das narrativas radiofônicas. O senso de curiosidade, aliada à sensibilidade e domínio técnico voltados à expressão sonora de ruídos e de trechos de músicas, para suporte

das mais variadas ambientações dramáticas, compunha o principal material de trabalho desses profissionais.

Na sequência, o capítulo denominado *Arcabouço da Quimera – o estúdio como lugar para a fantasia*, apresenta o cruzamento das habilidades de todos esses profissionais do radioteatro – radiodramaturgos, radioatores, radiotécnicos e produtores – interrelacionadas pela execução e montagem das peças encenadas em estúdio. Além dos depoimentos colhidos para os capítulos anteriores, serviram também como base os filmes de curta e longa metragem tais como *On The Air*, *Back to the Mike*, *A Menina do Rádio*, *The Night America Trembled*, *Radio Days*, *O Escorpião Escarlata*, e especiais para a televisão brasileira, nos quais são mostradas algumas cenas do que aconteciam nos estúdios, como a série *Hilda Furacão*, o humorístico *Os Trapalhões* e *Radionovelas anos 60 – RS*.

Por fim, *Para Além dos Céus – o radioteatro no século XXI* traz, em destaque, os depoimentos de Antunes Severo e Cristiano Ottoni de Menezes em questões levantadas sobre o papel social das emissoras de rádio e o radioteatro (tido como morto e sepultado, mas ainda surpreendentemente vivo e provocando diálogos entre diversas culturas, tanto dentro quanto fora do Brasil). O advento da internet, o papel da convergência midiática e o espaço explorado pelas ondas de rádio são alguns dos tópicos abordados nesse capítulo.

Durante a realização da pesquisa, não foi possível encontrar aquilo que seria considerado o seu “ponto de ouro”: o desejo inicial era o de encontrar textos completos de radionovelas (especialmente aquelas realizadas entre os anos 1930 e 1950), com as marcações e correções feitas pelos profissionais, os arquivos sonoros resultantes da produção, bem como as

peças que conceberam sua radiodramaturgia, o elenco de radioatores e os radiotécnicos envolvidos na execução, que concedessem depoimentos e eventuais demonstrações de como ocorriam certos procedimentos. Esse seria o quadro ideal a ser encontrado. Mas desse período tão vivaz, pouco (ou mesmo nada) chegou (ou se existe, não está disponível), por diversas razões passíveis de fácil constatação: a dificuldade das instituições para a manutenção dos acervos; as variações de formatação e o suporte em que eram feitas as gravações (quando eram feitas); as condições atuais de vida de muitas das pessoas dessa geração que participaram desse movimento (em que a idade avançada estabelece limites que devem ser observados e respeitados); a inexistência de políticas públicas capazes de assegurar o acesso dos pesquisadores aos materiais pertinentes para o desenvolvimento de pesquisas geradas no seio de programas de pós-graduação mantidos por instituições públicas de ensino superior; a indisponibilidade de diálogo por parte das emissoras comerciais privadas (que, por concessão governamental, se utilizam do espaço aéreo brasileiro – portanto, patrimônio público – para suas emissões) no que se refere à permissão de acesso aos arquivos (que entendem que esse é um papel a ser feito somente pelas emissoras públicas) etc. A precariedade dessas condições aumenta principalmente quando, pela incidência burocrática, é dificultada a organização dos arquivos que poderiam formar novos acervos para pesquisas. Quando são salvos, estes arquivos são por iniciativa muitas vezes quase voluntária de pessoas que percebem a importância das informações ali contidas e tentam, dentro de suas possibilidades, manter um acervo disponível para pesquisadores, na esperança

de que alguém mais se preocupe com a preservação do material.

Ainda com a permanente existência de limitações em seu decorrer, a pesquisa foi realizada. Aliás, qual pesquisa é isenta delas? É preciso que sejam trazidas para diante de si tais limitações, e na medida do possível estabelecer um diálogo com elas, reconhecer muitas vezes quando o caminho imaginado nem sempre coincide com o que se encontra... e, muitas vezes também, vislumbrar as alternativas que não são percebidas de imediato mas que podem ser até muito mais interessantes à investigação do que por aquele traçado de antemão. As adaptações para composição da pesquisa ocorreram na consideração ao desejo inicial em busca do “ponto de ouro”. Existindo muitos caminhos, e todos sempre se parecendo tanto, o Labirinto em seu emaranhado coloca à prova constantemente quem nele esteja. O fio, dado a Teseu por Ariadne, modernamente foi enrolado e comprimido de forma a produzir a bobina necessária ao elementar Galena, talvez o mais fascinante de todos os aparelhos de rádio criados até hoje, tanto pela sua simplicidade de construção e manuseio, quanto pelo fato de oferecer a possibilidade de ser transformado em receptor ou emissor. Mais do que o fio para a saída do Labirinto, Ariadne permitiu ao ser humano a ida além de suas fronteiras, bastando que esse mesmo fio trouxesse aos seus ouvidos, pelo Galena, o mundo: seu princípio técnico não seria tão mais válido se dele não estivesse junto o princípio poético, ambos oferecendo lastro um ao outro.

Eis o resultado.

CAPÍTULO I – INCÊNDIO DA ALMA: A DRAMATURGIA DAS RADIONOVELAS

Queremos a título de apresentação, pedir nossas desculpas, pelas faltas que existem, motivadas pelos nossos amadores de Rádio Teatro, assim como pela deficiência de ruídos com que conta nossa parte técnica. Naturalmente, esperamos contar com a boa vontade e compreensão de nossos distintos ouvintes².

Otávio Munir Bacha

A década de 1920 foi marcada pelo surgimento da primeira emissora de rádio, com transmissão regular (a KDKA, de Pittsburg, EUA). Desse período até os nossos dias, o rádio sofreu constantes modificações acerca de suas qualidades comunicativas. Em janeiro de 1924, a *British Broadcasting Corporation* (BBC) de Londres transmitiu, ao vivo, aquela que é considerada a primeira peça concebida especialmente para ser transmitida no meio radiofônico: *Danger*, de Richard Hughes. A obra provocou comoção entre os ouvintes, ao irradiar a história de três indivíduos que, supostamente, estariam soterrados numa mina (Haláz, [Entre 2000 e 2013]). A partir da transmissão dessa história ao vivo, que apresentava elementos ficcionais como realidade, descobriu-se – ao mesmo tempo em que se confirmou – o potencial dramático do nascente meio de comunicação, por meio da exibição de um texto dramático que combinava a atmosfera de suspense aliada à característica de instantaneidade do rádio,

² Abertura constante do primeiro capítulo da radionovela *Destinos Desiguais*, de autoria do catarinense Otávio Munir Bacha.

localizando o radiouvinte como se ele estivesse no centro dos acontecimentos.

Durante as décadas de 1930 e 1940, o incremento da aparelhagem técnica de transmissão e recepção das ondas de rádio, bem como da captação e do registro de sons³, permitiram que as peças radiofônicas assumissem um *status* distinto daquele observado na década de 1920. Na América Latina, as peças radiofônicas adquiriram um formato conhecido como radionovela e alavancaram a audiência das emissoras de rádios, que alcançaram com esse gênero grande popularidade.

As histórias narradas a partir de argumentos simples, mas contundentes, encontraram no meio radiofônico o ambiente necessário que lhes permitia serem transmitidas em capítulos, e as colocava numa dimensão até então desconhecida, a respeito do fenômeno de popularização. As adaptações elaboradas pelos dramaturgos, a fim de que o texto fosse levado da linguagem literária para a radiofônica, resultaram em obras que desenvolveram diversos aspectos da

³ Durante esse período grandes empresas de comunicação em várias partes do mundo (General Electric, White Westinghouse, Telefunken etc.) desenvolveram aparelhos geradores cada vez mais eficazes para a transmissão das ondas eletromagnéticas (o que caracteriza a radiodifusão) e de recepção destas (os aparelhos de rádio propriamente ditos), a partir do uso da ionosfera. Concomitantemente a isso, ocorreu o desenvolvimento dos instrumentos de captação (a partir dos microfones) e gravação dos sons (que inicialmente eram feitos em cilindros magnéticos, depois em discos planos e, posteriormente, em fitas magnéticas, discos de vinil, cd's...). Dentre as invenções neste campo durante o século XX destacam-se, conforme Jamarillo *apud* Obici (2008, p. 149): “O gramofone em 1887, o microfone condensador em 1917 e o dinâmico em 1935. O alto-falante moderno foi patenteado, em 1925, por dois engenheiros da General Electric: Chester W. Rice e Edward Washburn Kellogg.”

linguagem no meio radiofônico em sua qualidade de *mass media*.

Neste capítulo, os caminhos trilhados para o surgimento da radionovela, a distinção do formato, e certos procedimentos adotados por radiodramaturgos⁴ em torno da escrita dramática das peças radiofônicas formatadas como radionovelas (tais como o *racconto*, os títulos, os “ganchos”, as redundâncias, o narrador e as personagens-tipo), serão alguns dos pontos aqui debatidos.

1.1 Os caminhos para a radionovela

A radionovela tem suas raízes em duas outras formas de arte, oriundas de meios artísticos distintos: o melodrama (advindo do meio teatral) e o folhetim (elaborado no meio jornalístico). Tanto um quanto o outro se desenvolveram como gêneros específicos em suas respectivas linguagens durante o transcurso do século XIX.

Historicamente, o melodrama firma-se como gênero teatral com a ascensão da burguesia ao poder, a partir da Revolução desencadeada em 1789, na França. Houve, a partir desse fato, uma profunda mudança a respeito do que era levado aos palcos daquele país, tanto no tocante às temáticas que davam suporte às narrativas quanto às próprias apresentações dos espetáculos. As peças originalmente destinadas à nobreza palaciana francesa foram submetidas a adaptações feitas primeiramente pelos atores, de modo

⁴ Proponho nesta tese o uso do termo radiodramaturgo, como derivação do termo teatral dramaturgo, no entendimento de que ambos profissionais são responsáveis, no tocante à escrita, pela concepção de peças dramáticas, ainda que cada qual atue numa linguagem específica.

a serem aproximadas de outro tipo de público que começava a ter acesso àquela manifestação cultural, no contexto da Revolução Francesa. O teatro recebeu a função – segundo os preceitos daquela Modernidade – de representar a moral exemplar, com o propósito de divertir e emocionar.

Em 1800, foi levado aos palcos parisienses o espetáculo *Coelina, ou L'Enfant du Mystère* (Celina, ou A Filha do Mistério), de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1733-1844), tido como a obra inaugural do melodrama⁵. Considerado capaz de atrair plateias – e discipliná-las, corrigindo os vícios morais nas distintas classes da sociedade – tamanho o poder de fascínio que causava, esse gênero teatral era destinado não só ao mero entretenimento, como também à educação das sensibilidades de seus espectadores. Os espectadores que afluíam às casas de espetáculos naquele período não eram mais os nobres de outrora: os burgueses chegavam às plateias, interessados em assistir histórias que apresentassem uma mescla de ações trágicas e cômicas, sublimes e grotescas, nas quais os espectadores facilmente se reconhecessem e nelas identificassem sua própria dinâmica de vida.

A dramaturgia melodramática é marcada por um ritmo espetacular intenso, ao propor uma acelerada alternância entre as situações de boa e de má fortuna (tanto de vilões quanto de heróis, num idealizado mundo binário). Os chamados “golpes de teatro”, característicos do gênero, possibilitam repentinas mudanças entre uma situação e outra dentro da narrativa (estas são

⁵ Segundo Patrice Pavis (1999, p. 238) – no verbete destinado ao Melodrama, de seu *Dicionário de Teatro* – é possível identificar nas tragédias familiares de Eurípides traços pertinentes ao melodrama. Mas o surgimento desse gênero teatral ocorre somente, e de fato, no século XIX.

características as quais, no meio radiofônico, a radionovela se apropria do melodrama). As histórias, anteriormente pautadas na declamação e no classicismo, foram retrabalhadas pelos atores, para atender aos interesses do espectador burguês. Esse público específico e numeroso não tinha o gosto – ao contrário do que tinha a nobreza palaciana francesa, por exemplo – para as lentas ações e os longos monólogos declamados pelos atores das tragédias de Jean Baptiste Racine (1639-1699) ou de Pierre Corneille (1606-1684)⁶.

Por sua vez, também durante o século XIX, o folhetim jornalístico passou a existir, literalmente, à margem das páginas dos grandes acontecimentos. Com o objetivo de atender a diferentes consumidores de informações, os editores aproveitavam os espaços ociosos existentes ao pé das páginas dos jornais para publicar, dentre outras matérias, trechos de histórias que eram apresentadas em capítulos curtos, num determinado período. Segundo a pesquisadora Yasmin Jamil Nadaf:

A imprensa francesa do século XIX reservava o rodapé da página do seu jornal, geralmente a primeira, a escritos de entretenimento – artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas de beleza e de cozinha, boletins de moda, entre outros assuntos. Esse espaço a quem davam o nome de *Feuilleton*, que para nós traduz-se em

⁶ As informações contidas neste parágrafo são oriundas de anotações pessoais por mim feitas, na condição de ator, a partir do contato com a diretora de teatro e Profa. Dra. Neyde Veneziano, quando a mesma dirigiu o espetáculo *...E o Céu Uniu Dois Corações*, produzido pela Cia. Teatro, Sim... Por Que Não?!!!, de Florianópolis, entre fevereiro e abril de 2005.

Folhetim, nasceu da necessidade de gerar prazer e bem-estar aos leitores ou ouvintes de jornais, cansados de verem os enfadonhos reclames oficiais ocuparem as páginas dos periódicos. Isto, em decorrência da autoritária medida de Napoleão I de restabelecer a censura à imprensa e aos livros que se haviam acostumado a respirar livremente durante a Revolução Francesa [...]. (2009, p.120).

Essas histórias eram concebidas de modo a provocar no leitor do jornal um interesse baseado na curiosidade em saber qual fato futuro da história responderia àquele que era lido naquela ocasião. A radionovela, segundo o cubano Reynaldo González, ensaísta e pesquisador do rádio em Cuba, encontra no folhetim seu “ancestral ilustre”:

Os periódicos latino-americanos utilizavam traduções das mais importantes obras da produção folhetinesca francesa do século XIX. Isso havia começado no final do mesmo século e, entre seus tradutores, apareceram nomes que logo seriam famosos para além da literatura hispânica, como José Martí. Já no século XX, as emissoras de rádio, em linguagem que lhes era própria, retomaram as histórias folhetinescas com um poder não imaginado por Dumas, Feuillet ou Sue, para citar somente os escritores de folhetins mais radiofonizados e nada desprezíveis. (González, 2008, p.106).

O gênero folhetinesco propiciou não só o aparecimento de um tipo de leitor/ouvinte interessado na narrativa sequencial, como também de um autor

especialista em manter a curiosidade do seu público em torno da ficção, à medida que os capítulos das histórias eram apresentados em períodos determinados, segundo a regularidade de circulação do jornal (essa característica do folhetim é bem apropriada, no meio radiofônico, pela radionovela). O fato de serem apresentadas em periódicos gerava ainda mais aproximação com a vida cotidiana do leitor, que também encontrava nessa leitura específica contida no jornal um espaço para exercitar a construção de um mundo de fantasia e encantamento, a partir desse gênero de ficção. Ao longo do século XIX, essas publicações de folhetim jornalístico conquistaram pouco a pouco um *status* de categoria colecionável, sendo impressas em colunas e até mesmo em encartes próprios.

As temáticas do melodrama, aliadas a qualidade sequencial do folhetim, são características formadoras dessa dramaturgia própria da radionovela, na qual o texto a ser apresentado à audiência não está finalizado de antemão pelo radiodramaturgo, sendo escrito à medida que é exibido ao público (neste caso, radiouvinte). O texto em questão não está completamente finalizado pelo radiodramaturgo, sendo passível de interferências oriundos de outros fatores incidentes na produção da obra, que estão além da pena do escritor. Esta disposição do texto em situação aberta – que encadeia os conflitos dramáticos em marcha à frente, sem que necessariamente apresentem um ponto único de chegada ou de resolução – se caracteriza dessa maneira porque o meio radiofônico permite (e requer) este dinamismo, como forma de se fazer presente no cotidiano do seu público: ao permitir a tomada de vários rumos possíveis, a narrativa convoca a atenção do ouvinte devido à apresentação dos fatores verossímeis (e, via de regra, imprevisíveis) em seu decurso, na

criação e manutenção do suspense junto à audiência, e obter sua simpatia. Ambos – o melodrama e o folhetim – apresentam um propósito bem definido, assim como o gênero radionovelesco em questão: o de conquistar o espectador/leitor/ouvinte pela valorização de suas emoções, num processo de arrebatamento entre uma situação e outra que lhe seja apresentada. Diante do público da radionovela, o mundo lhe é apresentado por meio dos crimes, das intrigas, dos inesperados reveses, das vinganças de honra, dos arrependimentos, dos reconhecimentos, das despedidas, dos reencontros, dos desejos inconfessáveis de todas as ordens, das redensões e da virtude, que triunfam sobre o vício moral e as injustiças sociais. A dramaturgia da radionovela será como um estopim, para que, através dela, sejam incendiadas as emoções dos ouvintes.

1.2 Distinção do formato

Com relação às peças radiofônicas, serão tratados aqui sobre alguns formatos, considerados com base na quantidade de capítulos necessários para que a história seja completamente exibida: o radioteatro, a radionovela, a *sainete* e a minissérie. Não há, entre os profissionais do rádio e mesmo de teatro, um consenso ou mesmo uma norma técnica que diferencie um formato de outro. Essa diferenciação, muitas vezes, ocorre pelo entendimento da extensão da história a ser contada (se em capítulo único, ou em capítulos dispostos em seqüência).

Observa-se que a prática do radioteatro tem, na década de 1920, seus primeiros registros (como se observa no caso de *Danger*, anteriormente citada). Esse formato é costumeiramente constituído da transmissão de uma história exibida num único capítulo, não sendo

necessária divisão capitular para sua completa apresentação ao radiouvinte, ou a presença do narrador para encadeamento de cenas. Servem como exemplos para o formato de radioteatro os arquivos sonoros do programa *Teatro Sérgio Viotti*⁷ (produzidos no Rio de Janeiro pela Rádio MEC durante a década de 1970), e os textos escritos dos programas *Encantamento* e *Falando ao Coração* (produzidos pela emissora florianopolitana Rádio Diário da Manhã durante a década de 1960 e que, atualmente, se encontram na Casa da Memória, de Florianópolis).

Entendida como uma variação do radioteatro, a radionovela em seu formato originou-se no ano de 1937 em Cuba e logo se expandiu por toda a América Latina, segundo Reynaldo González (2008). Esse formato é configurado como uma longa história que, para ser apresentada no meio radiofônico, necessariamente tem de ser dividida em partes a serem exibidas em determinados períodos. O prosseguimento da narrativa, bem como a apreensão dela por parte do público, depende do devido encadeamento sequencial e ordinário, em capítulos. Assim, o capítulo que o radiouvinte acompanha no momento da sua transmissão apresenta uma relação de dependência de ações com o que fora exibido anteriormente, bem como lança simultaneamente as chaves necessárias às ações que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes. Aliás, é a continuidade das ações e a retomada delas em saltos

⁷ Ver *Teatro Sérgio Viotti*. [Entre 2000 e 2013]. bem como a leitura da pesquisa de Vivian de Camargo Coronato, intitulada *O radioteatro na ilha - Programas "Encantamento" e "Falando ao Coração": Uma análise dramatúrgica*. Trabalho de Conclusão de Curso – UDESC, Centro de Artes, Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, Florianópolis, 2005.

espaço-temporais⁸ durante a exibição dos capítulos que tão bem caracteriza esse formato de peça radiofônica (e o faz aproximar-se do melodrama teatral e do folhetim jornalístico).

González – no artigo *O avô ilustre da radionovela*, de sua autoria – destaca o escritor cubano Félix Benjamín Cagnet Salomon como o radiodramaturgo cubano responsável por uma série de inovações que contribuíram para o surgimento da radionovela. Félix Cagnet (como também era conhecido o supracitado escritor cubano) introduziu um narrador que, simultaneamente, conduzia toda a narrativa e expunha toda a trama ao ouvinte (e, nessa exposição, mostrava até mesmo os sentimentos das personagens que, elas próprias, ignoram possuir). A longa duração das radionovelas, como *O Direito de Nascer*, de autoria do próprio Félix Cagnet, é também uma característica marcante desse formato, bastante presente no imaginário dos ouvintes. A propósito desta radionovela em especial, a transmissão de cada capítulo durava aproximadamente vinte e cinco minutos, e por mais de um ano permaneceu no ar, até que fosse completamente exibida. Os capítulos de *O Direito de Nascer*, quando da sua radiofonização, eram transmitidos pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro às segundas, quartas e sextas-feiras, das 20h00 às 20h25min (Cf. Gagnet, 1953a, p. 2) . Assim, é possível deduzir que foi necessário cerca de um ano e oito meses para a completa transmissão dos 267 capítulos, na adaptação realizada por Eurico Silva (o original de Félix Cagnet possuía 317 capítulos). Isso incidia diretamente na logística de produção das emissoras: a voz de cada ator

⁸ Nesta tese, a relação espaço-tempo no rádio será melhor abordada no capítulo destinado aos radiotécnicos.

– característica para cada personagem da trama – acompanharia o ouvinte por um longo período de tempo (o que exigia um elenco estável).

Com um número reduzido de capítulos em comparação às radionovelas de longa duração, as radionovelas no estilo de *sainete*⁹ apresentavam histórias com cerca de trinta, quarenta capítulos. Por uma questão de logística de produção, as *sainetes* possibilitavam maior rotatividade de artistas que compunham os elencos das rádios, entre uma história e outra. Dessa maneira, as emissoras ofereciam como novidades em sua grade de programação uma maior rotatividade de histórias para o radiouvinte durante todo o ano. O dramaturgo paulista Oduvaldo Viana (1892-1972) escreveu um grande número de radionovelas *sainetes*, sendo um exemplo dessa formatação a obra de sua autoria intitulada *Herança do Ódio*¹⁰, composta de vinte e cinco capítulos, que foi transmitida de dezembro de 1951 a fevereiro de 1952. As *sainetes*, pelo seu reduzido número de capítulos, poderiam ser gravadas por completo antes de serem transmitidas¹¹.

⁹ Segundo Pavis (1999, p. 349) o *sainete* é um estilo de peça de curta duração, menor que a peça de um ato. Nesta pesquisa, aproprio-me desse termo oriundo do meio teatral para traçar uma distinção mais clara entre a radionovela de longa e a de curta duração.

¹⁰ O texto completo dessa radionovela *sainete* foi publicado, na íntegra, pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em 2007. Nesta obra, o jovem Adriano volta a sua cidade natal para visitar, no leito de morte, o seu pai. Este lhe confia a missão de não deixar que as empresas da família, nem a cidade que foi erguida em torno delas, caiam em mãos erradas.

¹¹ O processo de gravação de sons tem seu marco decisivo a partir da invenção do fonógrafo, pelo americano Thomas Alva Edison (1847-1931). Porém, nas rádios brasileiras e em torno das radionovelas, observa-se que a presença desse recurso técnico

As minisséries eram também consideradas radionovelas, só que de curtíssima duração, se comparadas aos exemplos anteriormente citados. Geralmente não passavam de quinze capítulos. Apontamos como exemplos desse formato o arquivo sonoro, em sete capítulos, de *A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*¹²; também o texto (datilografado e não publicado), em doze capítulos, de *Destinos Desiguais*¹³ (1949), escrita pelo radiodramaturgo catarinense Otávio Munir Bacha (1924-).

1.3 Alguns procedimentos adotados pelos radiodramaturgos em torno da dramaturgia radiofônica

Na pesquisa, para a escrita desta tese, não foram encontradas, até o presente momento, fontes que tratassem exclusivamente dos procedimentos da dramaturgia no meio radiofônico, especialmente sobre as radionovelas latino-americanas, razão pela qual este

começa a ser utilizado, com maior frequência, somente a partir da década de 1950, data dos registros sonoros relacionados às radionovelas encontrados à disposição para esta pesquisa.

¹² Recomenda-se a audição desta obra. Ver: *A vida do nosso Senhor Jesus Cristo*, [Entre 2002-2014].

Datada de 1959, foi produzida por Giuseppe Ghiaroni na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, e praticamente todo o *cast* da emissora participou desta peça. É composta de 7 capítulos, de cerca de 25 minutos cada. Atualmente, ela ainda é exibida pela emissora, uma vez por ano, para todo o Brasil, no período que marca a Semana Santa.

¹³ Nesta obra, a jovem Louise deve decidir entre permanecer na casa dos pais, e seguir sua vida segundo o desejo de sua família, ou abandonar tudo em nome do amor que sente por um homem de origem obscura.

capítulo é destinado ao tema¹⁴. Os depoimentos colhidos, que são observados em outras pesquisas, dos vários profissionais que atuaram na produção das radionovelas não apresentam ou tratam especificamente dos procedimentos de criação adotados para tal.

Considerando a especificidade estrita do meio (que se utiliza somente de matéria sonora em sua expressão), a escrita do texto dramático aplicado ao ambiente radiofônico obedece a certos princípios técnicos, sendo o tempo-limite de *escuta ativa*¹⁵ que o radiouvinte disponibiliza em torno da história apresentada, talvez, o mais imperativo deles. Tecnicamente, gerar a condição dessa especial qualidade de escuta é preponderante para que a peça radiofônica obtenha (ou não) seu êxito junto à audiência. Na escrita dramática para o rádio, os procedimentos observados por mim com maior recorrência, e que aqui destaco, dizem respeito à reescritura de textos oriundos de diferentes meios artísticos (o *racconto*); aos títulos das radionovelas; aos “ganchos” das ações; ao uso das redundâncias de expressões e falas das personagens; à presença do narrador, em sua qualidade onisciente, onipresente e onipotente, e às personagens-tipo.

E eis que, a partir de agora, serão então apresentados.

¹⁴ A constatação da ausência de informações acerca dos procedimentos adotados por radiodramaturgos, radioatores e radiotécnicos é o que motivou a pesquisa para esta tese.

¹⁵ O termo foi elaborado pelo pesquisador Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995), e apresentado a partir da publicação do seu *Tratado dos Objetos Musicais*. A escuta ativa pode ser entendida como um processo que consiste da seleção consciente que mobiliza e dirige a atenção do ouvinte, conforme uma série de sons por ele encontrados no espaço.

1.3.1 O *Racconto*

Para a obtenção do almejado sucesso de público, era comum que os radiodramaturgos realizassem, para o meio radiofônico, adaptações de textos teatrais e romances que previamente gozassem de comprovada popularidade. Esse procedimento não é exclusivo do meio radiofônico, mas dele este meio se apropriou, tanto quanto igualmente dele se apropriaram o cinema, a televisão etc. O *racconto* é, antes de tudo, um procedimento próprio dos contadores de história, e sua origem se perde no tempo. No teatro, várias são as fábulas que foram revisitadas por dramaturgos de diversas gerações, a fim de oferecerem diferentes pontos de vista sobre a mesma história (ou mito). Para citar somente alguns exemplos que ilustram o uso desse procedimento, sabemos das várias versões escritas sobre *Édipo* e sua descendência, dentre as quais a versão de Sófocles nos chegou da Grécia antiga aos dias atuais; *Hipólito*, igualmente escrito na Grécia antiga por Eurípides, foi retomado séculos depois por Racine, que escreveu *Fedra*; a história italiana de dois jovens amantes, oriundos de famílias litigantes, que morrem em nome do amor que sentem um pelo outro são apresentadas de diferentes maneiras, das quais a célebre versão de *Romeu e Julieta* escrita por Shakespeare é uma dentre as tantas versões da mesma história, que foram elaboradas ao longo de diversos períodos históricos.

A adaptação e reescritura de textos, de um meio para outro, é um procedimento que possibilitava relativa segurança de escrita para os radiodramaturgos, que se serviam do texto original como um guia (ou roteiro), e o incrementavam com situações que possibilitassem maior desenvolvimento da trama. Neste procedimento a fábula

é mantida, mas a narrativa é trabalhada de maneira a apresentar para o ouvinte outros aspectos da mesma história, que estejam além daqueles que ele conheça.

Em histórias muito longas, faz-se necessário ter um bom roteiro prévio, de maneira que o radiodramaturgo possa manter a coerência das ações das personagens com vistas a proporcionar à audiência um *gran finale*, no qual os principais conflitos apresentados durante a trama fossem, de alguma forma, devidamente solucionados.

Um exemplo de uso deste procedimento, numa comparação entre o texto base e o resultante sonoro, pode ser observado em *A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*, realizada em 1959 pela Radio Nacional do Rio de Janeiro. Especificamente nesse caso, é possível demonstrar que várias personagens (como o Herodes interpretado por Mário Lago, por exemplo, logo no primeiro capítulo), ganham falas que são encontradas somente no arquivo sonoro resultante da peça radiofônica, e não no texto bíblico que serviu como referência para a minissérie (neste caso, o *Evangelho de São Mateus*, capítulo 2, versículos 1, 3, 7, 12 e 16).

QUADRO COMPARATIVO	
Entre o Texto escrito de Referência e o Arquivo Sonoro	
<p>Texto bíblico de referência (Mt 2, 1; 3; 7; 12; 16)</p>	<p>Arquivo sonoro <i>A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> 1º. Capítulo (13min15seg – 19min14seg)</p>
<p>1 Tendo, pois, Jesus nascido em Belém de</p>	<p>[...] NARRADOR – (...) E, não obstante, apenas acabado de</p>

	Judá, no tempo do rei Herodes, eis que magos vieram do Oriente a Jerusalém	chegar a este mundo que o recebia na tosca palha de uma manjedoura, já os senhores dos exércitos se moviam contra Ele, na fúria de Herodes, que tremia como se o Palácio de Jerusalém estivesse a desabar sobre sua velha cabeça, apenas porque nascera o Filho de Maria.
3	A esta notícia, o rei Herodes ficou perturbado e toda Jerusalém com ele.	<i>Som de trombetas.</i>
7	Herodes, então, chamou secretamente os magos e perguntou-lhes sobre a época exata em que o astro lhes tinha aparecido.	HERODES – Escribas do povo! Príncipes dos sacerdotes! Guardas! Espiões! Não fiquéis aí embasbacados diante de mim. Que notícia me trazeis do menino? CONSELHEIRO – Nenhuma, ainda. Paciência!
12	Avisados em sonhos de não tornarem a Herodes, voltaram para sua terra natal por outro caminho.	HERODES – Ao menos dos Reis Magos, aqueles 3 que vieram de tão longe, de além do Mar Morto, para adorá-lo? Eu os convidei ao meu palácio, sentei-os à minha mesa, servi-lhes o melhor vinho da Grécia. Tudo o que deles consegui foi a notícia de que havia nascido um grande Rei, e a promessa de que voltariam para me dizer onde ele se encontrava.
16	Vendo, então, Herodes que tinha sido enganado pelos magos, ficou muito irado e mandou massacrar em	CONSELHEIRO – É possível que voltem ainda. E, se não voltarem de vontade própria, os vossos legionários o encontrarão. HERODES – E que fazem os meus soldados, os meus espiões, diante desse que veio para derrubar o meu trono?

Belém e nos seus arredores todos os meninos de dois anos para baixo, conforme o tempo exato que havia indagado dos magos.

CONSELHEIRO – Senhor, como vosso conselheiro, eu vos peço que reflitais: como pode uma criança, que mal acaba de nascer, derrubar o vosso trono?

HERODES – Sabes tu o que é ter na cabeça uma coroa de rei? Do quanto é leve ameaçando cair, e do quanto é pesada ameaçando esmagar? Para ser coroado rei eu menti, eu traí! Para me manter rei eu matei todos os membros do Sinédrio. E matei todos aqueles, que por mais indiretamente que fosse, ameaçavam o meu trono. Mandei matar meus próprios filhos, para não perder a majestade.

Som de cavalos em corrida.

MENSAGEIRO – Alegra-te, Herodes! É o chefe da guarda que volta com os seus cavaleiros. Os mesmos que percorreram toda Jerusalém, toda a Judéia, e certamente terão notícias do Menino, ou dos magos que olharam a sua face.

Som de passos que se aproximam.

CHEFE DA GUARDA – Salve, Herodes!

HERODES – Fala! Que notícia me trazes?

CHEFE DA GUARDA – Ó, grande Herodes, creio que não deixamos pedra sobre pedra. Creio que

procuramos por toda parte.
HERODES – E nada do Menino? É só isso que tu e os teus soldados tendes para me dizer?

CHEFE DA GUARDA – É como se alguma força estranha o protegesse dos nossos olhos!

HERODES – Por que só dos vossos olhos? Por que há outros, que vêm do Oriente guiados, ao que se diz, por uma estrela? Por que os míseros pastores, maltrapilhos, deixam as suas ovelhas e vão adorá-lo, e não tem a menor dificuldade de encontrar o caminho? Que futuro grande rei é esse, que é invisível aos outros reis, ao passo que se oferece à adoração do último dos miseráveis do reino?

Sobe fundo musical.

[...]

Som de explosão.

CHEFE DA GUARDA – Herodes, tua ordem foi cumprida!

HERODES – Mortos? Todos? Todos decapitados?

CHEFE DA GUARDA – Como o ceifador ceifa o trigo que está maduro, teus soldados fizeram rolar a cabeça de todos os meninos nascidos em Jerusalém, de naturais ou forasteiros, dos últimos 2 anos, conforme o que

	<p>ordenaste.</p> <p>HERODES – Mas... todos? Não escapou nenhum?</p> <p>CHEFE DA GUARDA – Não escapou nenhum.</p> <p>HERODES – Agora, sim. Agora, sim! Onde estás, ó Grande Rei de Israel? Onde estás Redentor, que não redimes a tua cabecinha decepada dos ombros ensanguentados? Hahahaha...! Onde estás tu, que abalarias o meu trono? Pequenino Jesus, que é feito de ti? Que é feito de ti? Hahahahaha!</p> <p><i>Sobe fundo musical.</i></p> <p>[...]</p>
--	--

Neste caso, o radiodramaturgo lançou mão das falas distribuídas entre várias personagens para, através delas, remeter o ouvinte à situação descrita no texto de referência, e ao mesmo tempo acentuar o caráter das personagens em questão para que o drama em desempenho adquirisse a contundência necessária. O papel que Herodes tem de receber não é outro senão o do perfeito vilão¹⁶ (bem ao sabor dos que são encontrados nos melodramas teatrais, que serviram de

¹⁶ O vilão é um tipo que, no melodrama teatral, desempenha, papel diametralmente oposto ao do mocinho. Sua natureza é a do exemplar mau-caráter, que se utiliza de todos os expedientes possíveis e imagináveis, recheados com os mais bem arquitetados requintes de crueldade, a fim de impedir a felicidade almejada pelas personagens de bom caráter. Para isto vive, e nisto se compraz.

base às radionovelas), e o narrador prepara tanto os radiouvintes como os radioatores, anunciando o tom dramático da cena que será apresentada.

Pelo depoimento do radiodramaturgo catarinense Otávio Munir Bacha, colhido para esta tese em 29 de novembro de 2012, na cidade de Araranguá (SC), é possível constatar a adoção desse mesmo procedimento para a elaboração de peças radiofônicas, a partir de músicas populares:

Eu ouvia as histórias que ele [Giuseppe Ghiaroni, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro] escrevia. Eu achei que também podia escrever. Então, criei o mesmo programa na Rádio Araranguá. Eu anunciava que quem quisesse ver (*sic*) a música que gostava [transformada] numa novela [...], que escrevesse, pedindo a música. Então, aquela que era a mais pedida, eu transformava numa história. Mas o Ghiaroni fazia a mesma coisa lá, mas fazia muitíssimas vezes melhor (Bacha, 2012. Entrevista).

Se considerarmos a produção das radionovelas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro como o modelo de excelência, dificilmente será possível encontrar alguma outra emissora, no território nacional e no mesmo período histórico, que fosse realmente capaz de apresentar a mesma qualidade, tão almejada, de elaboração artística radiofônica. Otávio Munir Bacha, tanto em seu depoimento quanto na abertura do primeiro capítulo de *Destinos Desiguais* (que serve de epígrafe para este capítulo), deixa claro que tinha a exata noção dos recursos técnicos e humanos dos quais dispunha para fazer seu radioteatro na Rádio Araranguá (“Mas o Ghiaroni fazia a mesma coisa lá, mas fazia muitíssimas

vezes melhor”), em comparação com os recursos disponibilizados na Nacional (o que invariavelmente resultava em produções sonoras distintas).

A história previamente consagrada junto ao público possibilitava, via de regra, uma segurança maior para que o radiodramaturgo, em sua tarefa de reescritura da narrativa, exibisse ao público radiouvinte a sua versão, possibilitando a manutenção e a atualização constante da fábula original, conforme o espírito da época no qual o *racconto* é realizado.

Claro exemplo de adoção desse procedimento é encontrado na primeira radionovela escrita por um brasileiro, segundo a pesquisadora brasileira Jeanette Ferreira da Costa (2007). Em *Predestinada*, de Oduvaldo Viana – irradiada em 1941, pela Rádio São Paulo – o autor se utilizou do romance *A Escrava Isaura*, texto consagrado na literatura do país, como base para esta radionovela:

Predestinada é uma radionovela inspirada no romance *Escrava Isaura*, escrito em 1875 por Bernardo Guimarães, em plena campanha abolicionista. O autor narra a estória de uma escrava branca, bonita e educada, perseguida por um senhor devasso e cruel. O romancista fez uma anti-escravagista e libertária, num estilo romântico e sentimental, obtendo sucesso, sobretudo entre o público feminino, ganhando também a simpatia popular contra a escravidão.

O enredo adaptado por Oduvaldo para a radionovela *Predestinada* não se revela uma cópia fiel do romance. Para começar, tudo se passa em local e época diferentes, já no século XX, portanto depois da abolição. A protagonista de *Predestinada*, Maria Clara, que não é uma escrava, foge

com seu pai para Buenos Aires por ser injustamente acusada de um crime, enquanto Isaura foge do assédio do seu senhor para Pernambuco. Oduvaldo Viana mantém em sua radionovela a espinha dorsal de Bernardo Guimarães, qual seja, a busca da liberdade e da realização amorosa, obedecendo à estrutura dramática básica dos melodramas folhetinescos, nos quais a heroína é a vítima, tendo em seu encalço o perseguidor (ou sedutor). Para socorrer a heroína, surge o justiceiro (ou protetor), que representa o herói. No melodrama vigora a moralidade burguesa, em que o amor ou a justiça é a mola diretriz para que o bem vença o mal. (Costa, 2007, p. 62)

É possível aproximar-se do *racconto* a partir da imagem do palimpsesto, sugerida pela pesquisadora Sandra Jatahy Pesavento: num mesmo suporte textual, é possível ver os vários escritos, sobrepostos uns sobre os outros, efetuados ao longo de diversos períodos históricos, que se interrelacionam entre si:

O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.C., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos [...] generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por

vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação (Pesavento, 2004, p. 26).

Esta imagem bem se aplica aos exemplos constatados tanto na obra produzida por Giuseppe Ghiaroni, quanto a partir do depoimento de Otávio Munir Bacha ou mesmo a respeito de Oduvaldo Viana: cada um desses radiodramaturgos estabeleceu estratégias que, no reescrever da narrativa, fossem capazes de recuperar igualmente a história que lhes tivesse servido de referência.

1.3.2 Os Títulos

Conforme Jean-Pierre Ryngaert, em seu *Introdução à Análise do Teatro*:

O título possui em si próprio uma dinâmica, um embrião de narrativa [...]. Na prática, o título nos interessa como “primeiro sinal” de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas (1996, p. 36-37).

Boa parte dos radiodramaturgos elaborava os títulos das radionovelas de maneira que servissem como grandes reveladores do enredo, verdadeiros portais para os sucessivos turbilhões de emoção a serem desencadeados pelas narrativas. A adoção desse procedimento atende a um duplo objetivo: oferecer ao público a informação que lhe permita se posicionar em relação ao drama apresentado; e ao mesmo tempo

apresenta, muitas vezes, o motivo gerador constante de toda a trama, desencadeador das ações das personagens. O título, como síntese da própria narrativa, anuncia a trama, prepara o ouvinte e os atores para as ações que serão apresentadas na história, gera um campo de interesse por parte do radiouvinte pelo que será apresentado e, para os radioatores, situa-os em torno das ações que devem ser desempenhadas pelas suas personagens.

É possível tomar como exemplo disto o título da radionovela *Em Busca da Felicidade*¹⁷, de autoria do escritor espanhol (que se radicou em Cuba) Leandro Blanco (19__-?) (Sierra, 2009). Nela, as personagens tinham como firme propósito a “busca da felicidade”, atravessando um pélogo sem fim de tormentos de todas as ordens. Quando a sorte está prestes a lhes sorrir – coroando, enfim, seus intentos – algum fato acontecia e, inexoravelmente, o destino os afastava da concretização de seus objetivos, sendo esta a principal dinâmica de ações adotada para toda a história que foi exibida. Podemos destacar outros exemplos desse procedimento, a partir dos títulos das radionovelas: *Lírios que Nascem do Lodo*, *Presídio de Mulheres* etc.

A respeito do título, o radiodramaturgo Otávio Munir Bacha, em seu relato de como transformava letras de música em peças radiofônicas de capítulo único, assim diz:

[...] o título de uma música pode dizer muita coisa. Talvez, essa “muita coisa” que o título diz é que me atraiu [a escrever]. Então, eu lia a letra, e na leitura da letra eu

¹⁷ A transmissão dessa peça radiofônica pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro ocorreu de 1941 a 1943. (Rádio Nacional. *Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira*, 2015)

ficava imaginando todas as passagens que consta (*sic*) ali, como é que teriam ocorrido, isso, aquilo... Aí, eu planejo. Dá um início, dá um meio, e dá um fim, que o fim já está ali. O fim já é aquela música. Então, eu só planejo o meio e o começo, naquelas histórias de meia hora. (Bacha, 2012. Entrevista)

A escolha do título vem a fornecer uma justificativa para a existência do argumento das ações do drama, e do ambiente para o surgimento dos conflitos a serem enfrentados pelas personagens da história. A determinação do título de uma radionovela evoca e provoca um alinhamento de emoções, de maneira que o radiouvinte, a qualquer hora que necessite, lance mão do título para rememorar rapidamente aquilo que ouve (levando em consideração a condição da escuta ativa dirigida ao ambiente radiofônico), e possa atualizar seu interesse diante do que lhe é proposto. Se o radiouvinte lança mão desse recurso durante a exibição da narrativa que lhe é feita, igualmente o faz o radiodramaturgo durante o seu processo de escrita da obra a ser transmitida, ou em transmissão: como muitas são as possibilidades de ações que se lhe apresentam à medida que o enredo avança, o título acaba por apresentar uma síntese daquilo que gera, conduz e/ou finaliza essas mesmas ações, de modo a ocorrer o encadeamento entre as situações de conflito dramático para o devido estabelecimento da narrativa.

O título de uma radionovela funciona, muitas vezes, por antonomásia. Esta figura de linguagem literária se caracteriza através da substituição de um nome por outro nome e/ou expressão, que sirva de maneira concisa e objetiva para identificar um fato, uma característica ou uma qualidade. No verbete dedicado ao

título da peça, em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (1999, p. 411) mostra que “o título instaura uma expectativa que será ora frustrada, ora satisfeita”. Pelo título, o radiodramaturgo trabalha com a promessa de uma ação a ser apresentada. Esse procedimento em torno do título contribui para que a audiência seja mobilizada e mantida em torno da trama, facilitando a condição de escuta concentrada necessária para que aconteça um assenhramento da história exibida tanto por parte da audiência, quanto dos radioatores e radiotécnicos responsáveis, cada qual a partir de sua função, pela execução das radionovelas.

1.3.3 Os “Ganchos” de Redundância, de Elipse Narrativa e de Retomada

A elaboração, por parte do radiodramaturgo, dos “ganchos” de continuidade da história têm relação direta com o domínio/manejo do tempo da ação dramática para o devido encadeamento dos capítulos, considerando o fluxo e a interrupção das ações da história para que se mobilize a atenção do radiouvinte no momento clímax no qual esteja prestes a surgir dali um fato novo, que eventualmente possa mudar o rumo dos acontecimentos. Segundo o teórico David Ball,

[...] as peças contêm antecipações para manter-nos na expectativa de momento a momento; e antecipações importantes, que lidam com a ação total da peça. A peça, implicitamente, faz promessas, mais cedo ou mais tarde as forças antagônicas terão de defrontar-se. [...] a promessa de um confronto fundamental deve ser utilizada com o fim de despertar a ansiedade do público. [...] Mas o público deve ser conduzido, persuadido, seduzido a desejar

ser testemunha. Nisso reside a tensão de uma encenação. (1999, p. 82-83).

Lançar mão desse procedimento é importante para o escritor, na tentativa de gerar expectativas para o desenvolvimento da história, com vistas a garantir a manutenção de uma audiência viva em torno de sua obra. O *trailer* de apresentação de *Herança do Ódio*, de Oduvaldo Viana, que contém vários trechos desse *sainete*, anteriormente gravados e que foram apresentados ao público, mostrando um pequeno panorama do que seria posteriormente exibido pode ser tomado como exemplo desse procedimento.

O bom “gancho” possibilita uma série de desdobramentos da ação proposta, colocando o radiodramaturgo diante de um leque de opções de conflitos a serem resolvidos e/ou interpostos, de maneira que a dinâmica empreendida na narrativa seja mantida. O “gancho” acontece pela apresentação do que David Ball (1999) chama de *fator único*, quando algo surge de forma a determinar um novo rumo dos acontecimentos numa narrativa.

Há um bom exemplo do que possa ser um “gancho” para a ilustração do *fator único*: em *O Direito de Nascer* (Caignet, 1952b, p. 678-699), o autor cubano Félix Caignet (numa adaptação a cargo de Eurico Silva) faz uso de um ciclone que atinge Havana, cidade cubana onde se passa parte dessa história. Coincidentemente, juntando-se a um destacamento de voluntários da Cruz Vermelha e socorrendo os atingidos pela tempestade, o protagonista Albertinho Limonta, ao doar seu sangue a um velho senhor que corria sério risco de vida, o salva da morte iminente.

O autor, lançando mão desse artifício, força a aproximação das duas personagens que,

aparentemente, não se conhecem, mas que, sem o saberem, estão intimamente ligadas uma à outra desde o início da narrativa: o velho senhor era nada mais, nada menos, que o milionário Dom Rafael do Juncal, rico senhor de terras (e que era o seu verdadeiro avô, aquele que tramara a morte de Albertinho assim que ele nascera, devido a sua inaceitável condição de filho e neto bastardo dentro de uma família que compunha a patriarcal e conservadora sociedade cubana do início do século XX). Além desse gancho, são lançadas outras pistas que podem ser confirmadas (ou não) no desenrolar da história: evidenciar ao público e aos radioatores que Albertinho será um grande médico, e que será respeitado em toda Cuba não somente por sua grande competência técnica, mas também pelo valor moral de seu bom caráter.

Nestes “ganchos” oferecidos aos radiouvinte e aos radioatores, o autor implicitamente informa que o conflito estabelecido inicialmente na narrativa começa a ser resolvido, e pode-se deduzir que a história será encerrada somente quando acontecer o devido desenlace da situação apresentada. Mas o que gerará expectativas mesmo é o acompanhamento das ações que definirão, capítulo a capítulo, a trajetória das personagens na busca da resolução dos conflitos: mais cedo ou mais tarde, as forças antagônicas terão de se defrontar, e é nessa promessa de confronto que chama a atenção da audiência.

Os “ganchos” podem ser gerados tanto pela repetição das imagens sonoras (redundância) quanto pela omissão de certos acontecimentos (elipse narrativa).

A repetição de nomes, de jargões, ou mesmo de situações de chegadas e saídas características das personagens à cena são recursos utilizados com

frequência nos textos escritos das radionovelas, que levam ao reforço de certas informações oferecidas à audiência, com o intuito de constantemente reavivar a memória do ouvinte para guiá-lo com segurança pelas muitas peripécias que são apresentadas na narrativa e promovem o desenrolar da história. Por essa qualidade de repetição constante dos textos radiodramatúrgicos das radionovelas é possível observar que não somente a informação anteriormente lançada é reavivada, mas também ocorre o adensamento da imagem sonora, possibilitando que ela seja melhor apropriada emocionalmente, em virtude do estabelecimento de marcas acessíveis quanto à reiteração das imagens características evocadas pela história.

A construção emocional da narrativa ganha alicerces através dessa redundância. Em *Herança de Ódio*, é possível observar como o autor Oduvaldo Viana articulou essa qualidade de repetição, a fim de que fosse gerado o “gancho” necessário para o devido clima de suspense exigido para esta cena:

[...]

VOZ – A luz do sol, através das cortinas, iluminava o quarto em que Cristina dormia. Uma réstea de luz despertou-a! Era manhã. A moça recordou-se do projeto da véspera

TÉCNICA – Pássaros em BG¹⁸

CRISTINA – (BOCEJANDO LEVEMENTE)

CONTRA-REGRA – MOVIMENTO DE SENTAR-SE NUMA CAMA.

¹⁸ BG, no meio radiofônico, é a sigla usada para a palavra inglesa *background*, que trata do efeito sonoro-musical utilizado em plano longínquo (também conhecido como “fundo”).

VOZ – Cristina sentou-se na cama. Seus olhos atravessaram as rendas da cortina.

CRISTINA – (SUSSURANDO) Parece que temos um lindo dia.

VOZ – Pensou ela, e se dispôs a ir despertar o pai. (EM CIMA)

CONTRA-REGRA – LEVANTAR-SE DA CAMA

VOZ – Levantou-se. Envolveu-se num *négligé*, e foi.

CONTRA-REGRA – PORTA QUE SE ABRE BAIXINHO E PASSOS CUIDADOSOS

VOZ – Estranhou. A casa estava inteiramente mergulhada em silêncio, e não era cedo demais. Afinal, bateu à porta.

CONTRA-REGRA – SUAVEMENTE BATE À PORTA.

CRISTINA (DISTANTE DO MICRO) – Papai... levante-se... Hoje é nosso dia de viagem.

CONTRA-REGRA – BATE À PORTA MAIS FORTE.

CRISTINA – Papai! Eu vou entrar aí, pra tirar você da cama!

CONTRA-REGRA – PORTA QUE SE ABRE.

VOZ – Cristina abriu a porta.

CONTRA-REGRA – PASSOS FEMININOS.

VOZ – Encaminhou-se para o leito do pai.

CONTRA-REGRA – DETÉM OS PASSOS.

VOZ – Deteve-se, surpreendida. A cama de Edgar estava arrumada. Teria ele saído muito cedo, ou não teria se deitado?

TÉCNICA – CAI A MÚSICA DE FUNDO, E FICAM APENAS OS PÁSSAROS, AGORA

MAIS ALTO UM POUCO. [...] (Viana, 2007, p. 118- 119, grifo do autor)

Neste exemplo, a redundância é apresentada pelo radiodramaturgo a partir das ações a serem executadas pelo contrarregista e pelo narrador (no exemplo dado, denominado como a “voz”). A mesma informação está baseada em diferentes palavras/formas de serem mostradas, a fim de expressarem uma mesma coisa.

Outros exemplos de redundância surgem a partir do uso de expressões que são repetidas como jargões, a fim de demarcar uma dada situação dramática, como muitas que são possíveis de encontrar na publicação, em folhetim datado de 1952, da radionovela *O Direito de Nascer*: o jargão da personagem Mamãe Dolores, em torno de sua própria condição étnica, dito ao protagonista Albertinho Limonta, é assim apresentado¹⁹: “Tua namorada já sabe **quem eu sou... e sobretudo... como eu sou?**” (Caignet, 1952c, p. 617). Igualmente, em torno da situação do pai da namorada de Albertinho querer conhecer a negra Mamãe Dolores, vê-se: “Ele qué me conhecê?... Hum... E ocê já le disse **quem eu sou... e sobretudo... como eu sou**, minha vida?” (Caignet, 1952d, p. 663). Outra personagem de *O Direito de Nascer* que ganha destaque é a Condessa de Monteverde (apelidada, por outras personagens da narrativa, como “A Gazeta de Havana”, uma vez que ela tudo sabe da vida de todas as pessoas que moram naquela cidade) sempre marca sua presença em torno do seu jargão²⁰: “**eu sou assim** [...] **é assim mesmo que eu sou!**” (Caignet, 1952b, p. 411). Especialmente a respeito desta personagem, existe ainda outra indicação,

¹⁹ Essa expressão se repete na página 619.

²⁰ Essas expressões se repetem nas páginas 413 e 417.

dirigida à contrarregragem, que marca sua presença nas entradas e saídas de cena antes que qualquer frase seja dita pela própria: ela é manca.

No caso de *O Direito de Nascer* (diferentemente do que é apresentado como exemplo em *Herança de Ódio*), a redundância das imagens sonoras é trabalhada pelo autor a partir da relação entre o narrador e as falas das personagens, que marca o final do 113º capítulo, como é claramente possível perceber a seguir:

Passavam as horas, que para os havaneses pareciam mais rápidas do que nunca, porque os aproximava do trágico momento da passagem do terrível ciclone. Era a madrugada de vinte de novembro de 1926, e o vento açoitava furiosamente, semeando a desolação por toda a parte. Árvores imensas eram arrancadas... ondas enormes se erguiam como monstros gigantescos de espuma, invadindo as proximidades do Dique...

O pânico e a desolação rondavam sinistramente pela cidade. Em meio ao rugir do vento ouviam-se desmoronamentos, golpes de martelo pregando portas e janelas... e dos lábios contraídos pelo horror, uma frase ou outra saída como um negro presságio...

– O ciclone vai passar por Havana às dez da manhã!

– O ciclone açoitará Havana às dez...!

– Que horror! Dizem que o ciclone vai passar às dez por Havana!

– Ciclone! Ciclone!... Ciclone! Livrai-nos do mal, Santa Bárbara! (Caignet, 1952c, p.677)

Essa obstinada insistência em imagens que são reiteradas tantas vezes quantas sejam possíveis dá

margem a que o radiodramaturgo lance mão da chamada elipse narrativa, que pode ser encontrada entre o final de uma cena ou outra, mas é mais recorrente ser encontrada entre o final de um capítulo e início de outro. A elipse narrativa ocorre quando a história, em seus pormenores, não pode ser contada por nenhuma das personagens, e nem mesmo pelo narrador. Há um “lapso” entre o que houve e a retomada da narrativa, como é possível perceber exatamente a partir do início do 114º capítulo de *O Direito de Nascer*:

Eram quatro da tarde do dia vinte de novembro de 1926. Um dia memorável na história dos grandes desastres, porque pela manhã, entre as dez e as onze, um dos ciclones mais devastadores havia semeado a destruição e o horror na cidade de Havana.

O vento tinha deixado de soprar, um sudário cinza envolvia tudo, enquanto do céu, com tristeza de lágrima, caía uma chuva miudinha que parecia infiltrar-se tragicamente nas almas atribuladas... (Caignet, 1952d, p.678).

Descreve-se muito brevemente as intercorrências devidas à passagem do ciclone pela cidade de Havana: os estragos materiais e dilemas humanos causados por esta catástrofe que surge na narrativa são minimizados tanto quanto possíveis. Faz-se o uso da elipse narrativa quando a resolução técnica da cena como se supõe não seja possível. Neste caso, se traduz numa boa solução a respeito de como dar conta de certos acontecimentos da narrativa que, de outro modo, gerariam um grande dispêndio de recursos para a produção da radionovela. Talvez, a apresentação sonora do ciclone em questão colocasse em xeque o próprio radiodramaturgo,

exatamente pelas inúmeras possibilidades de ganchos que surgiriam e caminhos a seguir, fazendo com que a narrativa tivesse uma acentuada alteração de ritmo, com risco de provocar uma perda do foco principal da história (afinal de contas, mesmo na ficção, um ciclone é um ciclone...!).

Por essa limitação – seja ela proposital da escrita, ou em decorrência de demais recursos técnicos, que afeta tanto a função do narrador quanto a das personagens – o radiodramaturgo provoca o radiouvinte para que ele complete a cena a partir de sua imaginação, munido das imagens redundantes das quais se apropriou anteriormente, para que ele próprio resolva, da melhor forma que lhe parecer, a lacuna que lhe seja apresentada.

No 11º capítulo de *Herança de Ódio*, o radiodramaturgo faz uso da elipse narrativa entre a fala de uma personagem e outra (a *vamp* Leonor e o vilão Colman), através da incidência de uma música que fica a cargo de um radiotécnico:

COLMAN (MEDITATIVO) – Cristina e Adriano... sim... talvez seja ele a causa dela ser tão reservada para comigo...

(TOM) Francamente, eu estou confuso...

LEONOR (ANIMADA) – Nós, aliados, podemos vencer!

COLMAN (COMO QUEM TOMA UMA RESOLUÇÃO) – A senhora é sincera? Está dizendo a verdade?

LEONOR – Dou-lhe a minha palavra. Com a felicidade não se brinca, e a minha felicidade e a sua estão em perigo... Eu quero arrancá-lo daqui, o mais depressa possível, antes que seja tarde.

COLMAN – Antes que seja tarde... (RESOLUTAMENTE) Está bem. Vou confiar na senhora. Vou sujeitá-la a uma

prova. Mas tenha cuidado, hein? Os que me traem pagam muito caro.

LEONOR (ANSIOSAMENTE) – E qual é a prova?

COLMAN – Ouça:

TÉCNICA – A MÚSICA DE FUNDO SOBE POR UNS INSTANTES, VOLTANDO DEPOIS A BG.

COLMAN – Prestou atenção a tudo o que eu lhe disse?

LEONOR – Toda.

COLMAN – Quer dizer que, então, estamos de acordo.

LEONOR – Inteiramente. O senhor terá notícias minhas. Talvez a minha consciência fique um pouco machucada.

COLMAN – Para grandes males, grandes remédios.

LEONOR – Pode contar comigo. Espero que tudo termine o mais depressa possível, e que daqui a mais alguns dias, nós consigamos afastar Adriano da cidade. (Viana, 2007, p. 280, grifo do autor)

Embora recorrente, a elipse narrativa não se apresenta como um recurso de uso exclusivo da figura do narrador, como demonstrado a partir desse trecho de *Herança de Ódio*. De todo modo, a elipse narrativa tem sempre a mesma função, que é a de omitir algum dado já conhecido de alguém para que a história prossiga, ou ainda a omissão de algum elemento é provocada para que o “gancho” proposto pelo radiodramaturgo gere suspense em torno da resolução de algo que se apresente como necessário para o desfecho da cena, ou mesmo da própria história.

Por sua vez, a retomada se caracteriza como uma breve recapitulação de parte da narrativa, com vistas a organizar as ações que já foram apresentadas para que se possa dar o devido prosseguimento às futuras ações

da trama. Ela pode ser feita tanto pelo narrador quanto executada através da fala de alguma personagem (principais ou secundários). Ao mesmo tempo em que a retomada possibilita que a audiência se mantenha atenta ao que se passou, ela revigora a trama e também pode colocar outras personagens em xeque, pois quando executada por uma das personagens ela evidencia o ponto de vista dessa tal personagem na trama, e não necessariamente tem o compromisso de coincidir com o ponto de vista do radiouvinte (o que, muitas vezes, gera propositada contradição, deixando com que o radiouvinte se posicione perante a história acerca “da verdade dos fatos” da narrativa).

Dependendo do desejo do radiodramaturgo, essa retomada pode ser feita em poucas falas, ou mesmo ocorrer durante toda uma cena. Em *Herança de Ódio*, D. Helena (mãe de Adriano Trindade, o protagonista), ao inquirir a *vamp* Leonor, assim executa a retomada de diversas partes da narrativa, no 20º capítulo deste *sainete*:

CONTRA-REGRA – PORTA QUE SE FECHA, PASSOS FEMININOS QUE SE APROXIMAM.

HELENA – Eu não quis dizer nada diante de Adriano, e depois que ele se foi, na presença dos empregados. Por isso é que venho aqui, agora, para falar com você.

LEONOR – Eu também ia procurá-la, para sossegá-la, esperava terminar essa crise de choro, porque eu não queria animá-la, chorando desse jeito. Mas eu não choro pelo que aconteceu a Adriano, pois sei que não tem importância alguma, e ele será posto em liberdade imediatamente, Choro porque ele, ao sair, despediu-se de todos... menos de mim.

HELENA – E você sabe que nada acontecerá a ele?

LEONOR – Sei.

HELENA – Sabe?!

LEONOR – (PROCURANDO CORRIGIR-SE) Isto é, suponho...

HELENA – Pois eu não mais suponho, Leonor. Agora, tenho a certeza. Já tinha, quando vim aqui, falar com você, e o que você me acaba de dizer fortaleceu-a.

LEONOR – Não estou entendendo.

HELENA – Você perguntou a Maria Eugênia se não tinha ouvido qualquer coisa de estranho, no sótão da garage, não perguntou?

LEONOR – Eu...

HELENA – (PEREMPTÓRIA) Não negue. Perguntou. Disse que tinha ouvido também. Procurou abusar da ingenuidade dela, para ver se conseguia saber alguma coisa de positivo.

LEONOR – Mas, D. Helena...

HELENA – (PEREMPTÓRIA) Mas ela não é tão ingênua como você pensa, e tudo me contou.

LEONOR – Sim, eu perguntei. Havia algum mal nisso? Ouvi um barulho...

HELENA – Todos ignoravam que esses homens estavam escondidos aqui, no sótão da garage. Até mesmo eu! Quando despertei, com o estampido do tiro, vi você abrir a porta do quarto, branca e trêmula...

LEONOR – Eu me assustei...

HELENA – Disse-me que estava dormindo e que acordou com o tiro, caiu depois em contradição e afirmou que estava acordada, que não tinha podido dormir e, não tendo dormido, sustentou que não ouvira Adriano abrir a porta, para sair. Por mais precaução

que ele tomasse, no silêncio que aqui faz à noite, seria impossível que você, desperta, nada ouvisse. Ouviu, e por isso estava branca, daquele jeito, e trêmula, pensando que o tiro pudesse tê-lo atingido, tanto assim, que, quando Maria Eugênia veio contar que ele estava preso, mas que havia caído, escapando da bala, cujo estampido nós ouvimos, você parou imediatamente de chorar e mostrou-se até satisfeita.

LEONOR – Mas isso é lógico, D. Helena. Entre a morte e a prisão de Adriano, era natural que eu me sentisse feliz.

HELENA – Feliz, porque tudo estava saindo do jeito que você queria!

LEONOR – D. Helena!

HELENA – E a pessoa a quem você denunciou Adriano, prometeu-lhe que o poria em liberdade, desde que concordasse em abandonar esse lugar e ir para São Paulo, como você quer, não é isso?

LEONOR – A senhora está louca!

HELENA – Infelizmente, não, Leonor! Louca está você, por um amor doentio, por um ciúme mórbido, capaz de arrastá-lo a todos os desvarios (AGORA EXALTADA, SEM GRITAR, MAS PEREMPTÓRIA). Somente você seria capaz de tudo, para arrancar Adriano daqui, e tirá-lo de perto de Cristina. A princípio, custei a acreditar! Somente em livros, tinha encontrado paixões capazes de tanto mal! Nunca pensei que, na realidade, pudesse haver mulheres assim. Mas há: você.

LEONOR – (CHORA)

HELENA – Foi você quem tirou os cheques que estavam no cofre de Adriano! Foi você quem o denunciou, agora. Negue, se for capaz!

LEONOR – D. Helena...

HELENA – Insensata! De que valeu tudo isso, toda essa maldade? Adriano nunca será seu. Eu não permitirei, contando-lhe tudo, se for preciso, fique sabendo. E ele há de repudiá-la!

LEONOR – (NUM ASSOMO DE REVOLTA) Não precisa contar-lhe nada. Hei de contar-lhe tudo, quando chegar da prisão.

HELENA – Então, confessa?

LEONOR – Confesso. Fui eu. Não sei se o meu amor é doentio, como a senhora diz, mas é amor. Amor, que eu nunca senti por ninguém, e por ele, eu serei capaz de tudo! (Viana, 2007, p. 449-452, grifo do autor).

A retomada, muitas vezes, indica a ocorrência de um “ajuste de contas”, para que a história chegue ao final previsto (ou esperado), podendo ocorrer a partir do narrador, das personagens principais, das personagens coadjuvantes, ou mesmo através das personagens secundárias, dependendo das decisões tomadas pelo radiodramaturgo para a escrita da história.

Tanto a redundância quanto a elipse narrativa, bem como a retomada, só podem efetivamente funcionar como “ganchos” para a narrativa quando relacionados um com o outro, como é possível constatar em diversas partes do trecho acima escolhido.

1.3.4 O Narrador

A figura do narrador onisciente e onipresente introduzida, em 1937, por Félix Caignet, redimensionou a dinâmica das radionovelas e a relação de produção no ambiente radiofônico, bem como o vínculo estabelecido junto ao público. Nas radionovelas que o contém, o

narrador desempenha um papel importante na condução da trama perante os radiouvintes, que são guiados por ele a fim de perceberem os diferentes movimentos decorrentes das ações das personagens frente aos conflitos que surgem. Ele se configura como um recurso de aproximação do radiouvinte (situado, via de regra, num ponto considerado “seguro” para o acompanhamento da história) com o íntimo das personagens (que apresentam paixões com intensidades muitas vezes maiores do que as que são percebidas na vida real).

O narrador conhece (e traz até o radiouvinte) o mais profundo recôndito da alma das personagens (coisas, aliás, que nem elas mesmas conhecem sobre si próprias); descreve os ambientes; e resume os acontecimentos dos capítulos anteriores, retomando-os no início do capítulo a ser exibido.

Além disso, a voz do narrador é a responsável por preparar os ânimos do público para as ações futuras que serão realizadas pelas personagens e os desdobramentos possíveis da história, ao mesmo tempo em que reforça (ou arremata) as ações por elas perpetradas, colocando o ouvinte numa condição de confidente-testemunha dos fatos. Para Renata Pallottini,

[...] O mundo “está fora” do narrador, que o descreve, e o descreve a alguém. O narrador quer ‘comunicar’ sua visão do mundo exterior a alguém, e esta visão é objetiva e, de certa forma, serena. O narrador, portanto, não descreve os seus próprios estados de alma e não finge estar fundido com suas personagens. Quando muito, finge ter sido testemunha de tudo. Mas a boa testemunha “está fora”. (1983, p.59).

Característico do gênero épico, o narrador está acima do bem e do mal que atingem a trajetória das personagens, não sendo abalado por nada que aconteça na história por elas vivida. E é esta a única voz que se dirige diretamente e em cumplicidade ao radiouvinte, por estar em todos os lugares (e até mesmo dentro do próprio ouvinte). Segundo Walter Benjamin,

[...] O grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. **(Para não falar na contribuição nada desprezível dos comerciantes ao desenvolvimento da arte narrativa, não tanto no sentido de aumentarem seu conteúdo didático, mas no de refinarem as astúcias destinadas a prender a atenção do ouvintes. Os comerciantes deixaram marcas profundas no ciclo narrativo de *As Mil e uma Noites*).** Em suma, independentemente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos. [...] Comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte,

não representa nem um escândalo nem um impedimento. (1987, p. 214-215, grifo do autor).

A figura do narrador reforça a característica não-realista da radionovela latina, e oferece a liberdade necessária ao radiodramaturgo para resolver questões inerentes ao texto dramático que não podem ser operadas através das falas das personagens, ou dos recursos empregados pelos radiotécnicos. A adoção do narrador enquanto procedimento artístico pelo radiodramaturgo remete a radionovela às suas origens literárias, calcadas tanto no folhetim jornalístico quanto no melodrama teatral. A expressão “enquanto isso...”, por exemplo, é, por excelência, própria do narrador, que manipula o tempo e o espaço a favor do seu propósito de condução dos acontecimentos da narrativa, mantendo aguçada a atenção de radiouvintes e radioatores em torno de mais de um acontecimento. Eis um trecho de *Herança de Ódio* que ilustra isso muito bem:

VOZ – Adriano caminhava pensativo, alheio a tudo que se passava a seu lado, procurando pôr em ordem os seus pensamentos. Chegara justamente à zona das fábricas. As chaminés, muito altas, enfumaçavam o ar, o rumor das máquinas vinha até seus ouvidos, como um canto de trabalho.

CONTRA-REGRA – PASSOS EM CALÇADA.

ADRIANO – Quantos homens estão ali, arriscando a vida...

VOZ – a IMAGINAÇÃO DO MOÇO CONTINUAVA A TRABALHAR. Os seus operários sempre corriam perigo. De onde partiria aquela guerra? Qual a cabeça do *complot*? E por quê e para quê aquela

perseguição tenaz? Adriano desceu a calçada para atravessar a rua. Era uma esquina. **E foi quando aconteceu o que começamos a contar.** (2007, p.166-167, grifo do autor)

1.3.5 Os Tipos

O tipo (ou personagem-tipo) é utilizado como recurso pelo radiodramaturgo para que o radiouvinte possa fazer uma rápida apreensão do caráter que desempenha a ação na radionovela e, de posse dessa concreta informação, ele possa fazer uma leitura mais rápida a fim de se apoderar da história e localizar, de maneira a não ter sombra de dúvida, quem gera a ação para as interposições ou as resoluções dos conflitos.

Assim como no melodrama teatral, a adoção do tipo no meio radiofônico se justifica exatamente porque se pauta exclusivamente na utilização de sons para sua veiculação, e o tipo dentro da narrativa colabora para gerar a condição imperativa de escuta concentrada acerca deste meio. Sobre as personagens-tipo, Richard Kolb assim apresenta a questão:

Quanto maior for o campo de ação deixado ao ouvinte para imaginar espaço, tempo e demais circunstâncias externas, tanto menos sua fantasia será restringida e tanto menos a sua força de imaginação ficará maquinalmente presa à fixação de circunstâncias externas. Em consequência, ele poderá se concentrar muito mais no conteúdo propriamente dito da peça. **Por isto, as personagens deveriam ser apresentadas mais como tipos do que como figuras individuais, para que a leitura do rol de personagens desperte certas associações no ouvinte, como p.**

ex.: o juiz, o lavrador, a criada, etc.

Como o nome de uma personagem só raramente desperta em nós de imediato as associações corretas, seria recomendável colocar nos nomes, se for realmente indispensável tê-los, em segundo lugar, no rol, p. ex.: O hospedeiro, Ignaz Dorf Müller... [...] (Kolb apud Sperber, 1980, p.119, grifo do autor).

Segundo Pavis, o tipo é sacramentado pelas tradições populares de representação, e sintetiza características humanas reconhecíveis que representam determinado grupo social, sendo a leitura acerca dele muito clara:

Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell'arte*). Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo. O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice (assim o papel do avarento, do traidor). Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados. 1. Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem nenhuma dificuldade em identificar o tipo em questão de acordo com um traço psicológico, um meio social ou uma atividade (Pavis, 1999, p. 410).

Aplicável às radionovelas, as indicações apresentadas por Amaral Gurgel em seu *Segredos do Radioteatro* (1964, p. 51-63) a respeito de alguns tipos podem dar mostras das personagens mais recorrentes utilizados pelos radiodramaturgos brasileiros. E por ele foram assim descritas, quanto às qualidades vocais exigidas:

<i>Alguns Personagens-Tipos</i>	<i>Indicações quanto às características vocais predominantes</i>
Histéricas	“[...] a voz de tais criaturas são agudas, rascantes e, de tempos em tempos, surge uma nota desafinada que quebra , pois vai num tom mais acima. Voz áspera, aguda, irregular em seus registros.”(p.51).
Tímido	“[...] fala baixo e para dentro [...] tom mais baixo, mais grave, e ter ligeira indecisão no início das frases.” (p.51)
Gago	“não repete todas as sílabas. O gago fala apressadamente, atropelando as palavras e embatucando em algumas sílabas.” (1964, p. 52)
Pedante	“Articula com exagero, sibila nos “SS” finais, é artificial.” (p. 52).
Débil mental	“É um falar abafado, um tanto rouco e anasalado, baboso, onde os lábios não se tocam.” (p.56).
Padre (religiosos em geral/místicos)	“[...] voz suave e compassiva. [...] voz numa altura média, subindo e descendo mas sem nunca descer abaixo daquele tom inicial. São

	vozes empostadas, marcantes, com palavras bem pronunciadas, tal como no exagero tão comum dos professores.” (p. 57)
Ingênuas ²¹	“[...] convém a voz de soprano e meio-soprano [...]” (p. 60).
Dama-galã ²²	“[...] a voz de contralto se presta muito para a dama-galã [...]” (p. 60)
Centrais e Centros	“Personagens que já passaram dos 45 anos. São as avós, as mães, as empregadas de família...” (p. 60).

Vasta é a gama de tipos existentes e, tanto no teatro, como no cinema, ou mesmo no rádio, são consolidados (ou abolidos) a partir do que dita o “espírito da época”, e da percepção que é feita da realidade a partir do seu contexto sociocultural.

1.4 Em torno da radiodramaturgia

A escrita do radiodramaturgo possibilita que os demais profissionais envolvidos no ambiente da cena do radioteatro criem e manejem as possíveis ações que venham a acontecer, ao gerarem expectativas a partir da exploração do intervalo de tempo necessário entre a

²¹ Deduz-se daí que o Galã tenha voz aguda equivalente a de tenor, para que faça o devido par sonoro com a Ingênuas (soprano). Respectivamente, as vozes médias seriam as do barítono e da meio-soprano.

²² Há também o Pai-Nobre tendo, na classificação de vozes, voz de baixo (equivalente masculino ao contralto, da Dama-Galã). São as vozes mais graves correspondentes a cada gênero.

exibição de um capítulo e outro. O tempo dado ao ouvinte é o tempo que ele não só aguarda o próximo capítulo: duplamente, o autor ganha tempo para reescrever a ação, caso seja necessária; e o radiouvinte, elabora e lança suas expectativas em torno do que acontecerá no próximo. Ao se potencializar o suspense, mantém-se a audiência. Aguça-se o apetite do radiouvinte em torno da história. A entrevista do radialista Renato Murce dá um bom indício sobre esta boa qualidade acerca de *O Direito de Nascer*:

O telefone toca. É o “contra-regra” chamando para o ensaio. Vinte candidatos esperam ansioso no estúdio a sua “chance” de brilhar ao microfone...

– Escute, Renato! Uma pergunta final...

“Ziegfeld”²³ limpa os óculos, num gesto muito seu.

– A que você atribui o extraordinário sucesso de “O Direito de Nascer”?

Responde a “voz da experiência”:

– **O sucesso de “O Direito de Nascer” se deve ao “pulo de saída”...**

– Hein?

– **Ao tema inicial... A história começou bem, empolgando os ouvintes, com um tema universal, magistralmente lançado... Daí para frente, valeu a habilidade do autor, em manter o interesse dos ouvintes, conservando em suspense a solução do problema...**
(Ziegfeld, 1952, p. 64, grifo do autor)

²³ O termo utilizado na entrevista faz referência ao empresário e produtor de teatro estadunidense das primeiras décadas do século XX Florenz Zeigfeld (1869 – 1932), que foi responsável por lançar diversos artistas de seus musicais à condição de “estrelas”.

O manejo da escrita, empreendido pelo radiodramaturgo, possibilita que o tempo exterior de uma ação seja potencialmente transformado em tempo interior, uma vez que toda a ação das peças radiofônicas são estabelecidas a partir de associações ocasionadas pelo arranjo dos sons, sejam eles ruídos ou palavras, provocadas pelos artistas do rádio dirigidos ao público ouvinte. Referente à construção e à manutenção dessa fantasia, as palavras de Richard Kolb podem ser um bom alicerce:

Todas as nossas imagens de ação externa, espaço, tempo e personagens, devem antes desenvolver-se a partir da estrutura interna da peça radiofônica, para não sobrecarregarem a nossa fantasia, não atrapalharem o desenvolvimento nem distraírem do conteúdo da peça. Por esses motivos, a peça radiofônica não suporta um desvio para o grosseiramente realista (Kolb *apud* Sperber, 1980, p. 120).

Considerando os recursos estritamente técnicos, quando executados ao vivo, pode-se identificar que o texto escrito das radionovelas, em sua operação, guarda certa aproximação com a linguagem teatral. Com o advento e posterior desenvolvimento das técnicas de captação, gravação e edição dos sons, o texto escrito das radionovelas acaba por ter sua operação próxima à linguagem cinematográfica (quando são utilizados os recursos técnicos de gravação, corte, montagem, fusão, edição etc.). Esta incidência de novos adventos técnicos no ambiente radiofônico acaba por provocar uma constante reformulação acerca do processo de elaboração da radiodramaturgia, possibilitando recursos que auxiliam no manejo do espaço e do tempo e que

estejam relacionados às ações das personagens (por exemplo, o uso de “reverbes” para caracterizar as falas do passado que surgem à memória das personagens, vozes emitidas em diferentes planos para caracterizar a amplitude de algum espaço etc.), possibilitando assim que a escrita radiodramatúrgica das radionovelas se alinhe mais ao teatro ou mais ao cinema, conforme os recursos técnicos disponíveis para sua elaboração.

Ao retomar temas e procedimentos típicos do melodrama teatral e do folhetim jornalístico, a radionovela potencializou certos artifícios narrativos em torno do ato de contar e ouvir histórias em conformidade com o meio radiofônico. O texto dramatúrgico aplicado ao ambiente radiofônico, tanto quanto no teatro, serve como suporte para o desenvolvimento das ações dos demais profissionais envolvidos na exibição da radionovela: não somente os atores e atrizes emprestam seu material humano (sobretudo vocal) para o surgimento das personagens, como os sonoplastas e contrarregistas criam um mundo sonoro que possibilita a verossimilhança da história, muitas vezes solucionando problemas de coerência advindos da própria escrita dramatúrgica. Para o autor brasileiro Amaral Gurgel (1964, p.9), “um autor pode deixar de colocar observações de ruídos, como o arrastar de cadeiras, um tilintar de cristais e centenas de outros. O contrarregista artista, estuda, e procura, e colabora com o autor”. O bom sonoplasta é aquele que identifica a presença sonora de situações que, por alguma razão, o radiodramaturgo não vislumbrou. O processo de apropriação do texto pelos demais criadores do ambiente radiofônico está baseado em sua transcrição, sem a qual ele não se aplica à sua finalidade em ser radiofonizado. Nesse sentido, há uma similaridade entre o texto dramatúrgico aplicado ao meio teatral e ao meio

radiofônico, na qual o texto depende da criação conjunta dos demais profissionais para que alcance sua plenitude (no caso do rádio, com vistas a atingir uma plenitude sonora verossímil).

A proposição do cubano Félix Caignet, em reconduzir o narrador do drama em sua qualidade onisciente e onipresente como orquestrador absoluto da história, remonta às origens das artes cênicas. Tal como o ator-rapsodo, o narrador lança mão de uma série de artifícios para a boa condução da história, e por meio dele os gêneros épico e dramático aproximam-se e reforçam-se mutuamente, quase se fundindo um ao outro (fenômeno observável nas radionovelas). É por meio do narrador que o radiodramaturgo provoca a mobilização do radiouvinte, de maneira que a história tome por completo a atenção deste. O narrador na radionovela estabelece um vínculo de intimidade com uma plateia *a priori* heterogênea, própria a toda audiência dos meios de comunicação de massas. O reforço desse vínculo leva o ouvinte a crer que sua inteligência foi valorizada (principalmente porque ele acaba, em muitos momentos, prevendo as ações das personagens antes mesmo que elas próprias se apercebam do que acontecerá). Essa valorização do público – inerente ao melodrama teatral e potencializada sobremaneira nas radionovelas – vai ao encontro de uma raiz popular de comunicação, em que o espectador/ouvinte participa, emociona-se e compartilha sua sensibilidade, como um bem cultural. O narrador do folhetim é apropriado pela radionovela latina exatamente por não ser realista, alinhado, dessa forma, aos temas exibidos nos melodramas de teatro e folhetins jornalísticos (que não são realistas). Heinz Schwitzke, em *Introdução à peça radiofônica*, apresenta uma interessante questão referente a isso: “a arte da peça

radiofônica é, de *per si*, não realista – já por causa do ‘material’ espiritual da palavra, do som, da visão interior, a partir dos quais são construídas as figuras e as imagens” (Schwitzke *apud* Sperber, 1980, p. 139).

Devido à recorrente longa duração das radionovelas, as personagens são dadas a conhecer aos poucos para o público, da mesma forma como também é aos poucos que elas são apresentadas aos radioatores. Esta categoria de personagem é apresentada, neste formato de peça radiofônica, a partir de linhas gerais. Por essa razão, as radionovelas se apropriaram tão bem dos tipos: os radioatores são informados dos pontos essenciais que tangem o caráter da personagem, a fim de que posicionem seu material humano em favor desta ou daquela interpretação vocal para representar o determinado tipo (a qualidade vocal que caracteriza o vilão será distinta da do mocinho), mas o tipo só ganha relevância a partir do decurso tomado pela narrativa, uma vez que ele sofre (ou, pode sofrer) uma série de modificações de caráter ao longo da exibição da trama, obrigando que o ator modifique seu desempenho²⁴. A personagem em decurso é aceitável nessa condição porque a radionovela é um exemplo do “discurso inconclusivo”, conforme o que explana o teórico alemão Peter Bürger (1936-) sobre a teoria das vanguardas: o texto literário do folhetim jornalístico, tanto quanto o da radionovela, têm um início mas nem sempre apresentam um ponto claramente objetivo ao qual devam atingir *a priori*. Característico do texto dramático das radionovelas, as interferências advindas dos diversos

²⁴ Embora pouco usual, o vilão (ou, o assistente dele) que se arrepende dos seus atos e repara os danos causados às demais personagens é uma situação típica de mudança do caráter que pode ser vista dentro das radionovelas.

fatores pertinentes à produção da obra acabam por interferir na trajetória da narrativa (e até do produto final, conforme o caso).

A radiodramaturgia tem seu propósito assim bem definido: incendiar a alma dos radioatores, para alcançar a emoção dos radiouvintes.

CAPÍTULO II - OS HERDEIROS DE CALÍOPE: RADIOADORES E RADIOATRIZES NO TEATRO PELOS ARES

Fala, para que eu veja a ti e a teu mundo.
Heinz Schwitzke

Calíope era uma das nove musas existentes na mitologia grega e, considerada a mais importante delas, regia a poesia épica e a eloquência. Filha de Zeus e Mnemosine (a Memória), era tida como a mais velha e a mais sábia dentre suas irmãs, sendo até mesmo reverenciada por elas tal qual rainha fosse. Possuidora de bela voz²⁵, era a ela a quem os poetas invocavam para que não lhes faltasse sabedoria, memória e as palavras certas diante das pessoas que lhes estivessem ouvindo as histórias que eles deveriam contar. Segundo se diz, as sereias aprenderam a falar e a cantar com Calíope, que lhes ensinou os encantos que possui a voz.

Certos encantos permanecem, ainda que mudem os tempos...

No rol das tecnologias da Revolução Industrial, o surgimento do rádio no início do século XX provocou profundas alterações no universo da comunicação conhecida até aquele momento, retomando, em plena era da escrita, antigas práticas ligadas à oralidade. A partir das limitações e possibilidades advindas da linguagem radiofônica (que se estruturam durante o correr de todo o século passado, e ainda hoje estão a se redesenhar), o rádio – pautado na característica de simultaneidade da emissão e recepção de ondas hertzianas – não somente diminuiu distâncias físicas entre pessoas envolvidas em torno de um

²⁵ A principal característica desta Musa. Daí, o seu nome.

acontecimento, como ampliou os acontecimentos e deu destaque ao locutor e ao radiouvinte modernos, ao aproximá-los e mesmo colocá-los “no centro dos fatos”.

O teatro essencialmente sonoro veiculado pelo rádio que fora produzido em nosso país reivindica para si os corpos de quem fala e de quem ouve, não só através de palavras, mas também por aquilo que as antecede: os murmúrios, os arfares, os risos em tons e semitons, a fim de que todas as histórias neles habitem e floresçam, como campos férteis onde a imaginação frutifique e se desenvolva vigorosamente, como forma de resistência ao embrutecimento da vida.

O corpo, como que um palco privilegiado para a linguagem radiofônica, gera para si – através dos fenômenos de percepção – um campo de sensações favorável ao desenvolvimento e assimilação de sistemas, nos quais as relações de reciprocidade entre subjetividade e ambiente são mediadas. Ainda que se pressuponha uma unidirecionalidade da mensagem neste *mass media*, o rádio (considerado uma extensão eletrônica da mente) molda e é moldado acerca do fazer e das ações de corpos (do locutor, do radiouvinte etc.) que se dispõem segundo a linguagem, e para tal se aparelham em diferentes dimensões com o objetivo de se veicularem por ela, num processo contínuo de construção entre o ser e o ambiente.

É possível encontrar no advento do rádio um modelo similar àquele cujo corpo é veículo para a alma²⁶. Nesta correlação, o som – *anima essentialis* desse veículo – teria a equivalência de alma para esse corpo, redimensionado no ambiente radiofônico. A limitação

²⁶ A alma é entendida, aqui neste caso, como um princípio de *anima*, aquilo que torna o corpo vivo. Estaria no corpo e partiria do próprio corpo para algo que está além dele.

imposta por essa técnica em torno da veiculação da mensagem exige que, em dadas circunstâncias necessárias, o ser que por este meio se veicule sofra um processo de transcodificação (que, sem o qual, não é possível a sua existência nesta modalidade). O corpo acaba por assumir outros contornos, em busca de outras dimensões.

Neste capítulo, a voz será apresentada como extensão e projeção do corpo e, por seu intermédio, teremos o desfile de alguns radioatores brasileiros, pioneiros do gênero radionovelesco no país, que atuaram nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo: pelos vivos depoimentos de Gerdal dos Santos, Daisy Lúcidí e Vida Alves – que os cederam gentilmente, em entrevista, para esta pesquisa – será possível perceber e discutir alguns dos procedimentos utilizados pelos radioatores no ambiente radiofônico, tais como: a escuta ativa e o acoplamento estrutural, a visualização interna da palavra e o domínio de sua pronúncia, e a criação do tipo. O espaço suscitado pela linguagem radiofônica, juntamente com todos estes pontos, será também aqui apresentado, lançando um valioso “gancho” para o próximo capítulo.

2.1 A extensão e projeção do corpo pela voz

A voz, em sua materialidade etérea, pode ser entendida como a resultante de uma série de fatores, tanto de ordem física (intrínsecos e extrínsecos ao indivíduo) quanto cultural. Ao ser percebida, a partir do ambiente radiofônico, o radioator e o radiouvinte têm a possibilidade de gerar imagens pautadas numa série de referências que possam lançar mão (tais como a faixa etária, a classe social, a etnia, a sexualidade etc.), em torno de uma configuração antropomórfica. Pode-se entender que o corpo que molda a voz é

simultaneamente moldado por ela, através das características que a individualizam (timbre, volume, ritmo etc.). O fenômeno de expressão vocal permite que se pressuponha, por princípio dialético no ato de sua enunciação, a existência de um ser numa materialidade corpórea. Se, na concepção platônica do ser humano o corpo é obstáculo e veículo da alma ao mesmo tempo, também o é para a voz (que, sem o qual, não é possível existir).

Por essa premissa, voz e alma seriam aproximadas enquanto extensão e projeção do corpo físico. Para o pesquisador Werner Klippert, “a voz, na peça radiofônica é imagem de alguém que, oticamente, não a tem” (2005, p.179). O ambiente radiofônico confere à voz um poder distinto daquele que ela possa vir a ter no ambiente tido por cotidiano, sendo que o locutor assume uma qualidade super-humana, onipresente. A técnica radiofônica permite tratar a voz numa dimensão quase divina, em que pode falar a todos e a cada um individualmente, e em todos os lugares. Para Klippert,

É ela a “quem” pelo qual perguntamos. Pois quem, se não a voz, seria o sujeito dos ‘impulsos espirituais, lutas mentais e motivos fantásticos’, que há já bastante tempo (Alfred Auerbach, 1927) queriam ser encontrados na peça radiofônica? As vozes dão vida à peça radiofônica, conferem espontaneidade às palavras e atualidade aos acontecimentos. Tomando isto em consideração, fica evidente a importância da personalidade do locutor na produção de uma peça radiofônica [...] (2005, p.179).

Para o radiouvinte e para o radioator, a voz desperta, retoma e atualiza em suas memórias visões que subjazem ao seu consciente. Pela audição, outros sentidos são despertados para que essas visões se sustentem, visto que a imagem não se pauta num único sentido. Há um engajamento do corpo do radiouvinte, tanto quanto há no do radioator, em torno das imagens que são evocadas através do rádio: o elemento humano contido na voz desencadeia um processo que faz da escuta um portal para o devaneio. “O rádio é, verdadeiramente, a realização integral, a realização cotidiana da psique humana” (Bachelard, 2005, p.129), por ser portador de um valor humano que encontra na voz uma “dimensão cósmica” (uma vez que ela pode percorrer todo o globo terrestre através das ondas hertzianas). Emitida de um estúdio para todo o éter, a voz se multiplica a tal ponto de ser encontrada em cada parte do planeta, exibindo na potência proporcionada pela técnica radiofônica sua verdadeira natureza. O corpo, representado pela voz, se fragmenta e se intensifica. A escuta pelo rádio, conforme Bachelard, seria o momento de um repouso atento do corpo no qual todos os psiquismos de todos os corpos, solidariamente, se comunicariam. Por essa categoria específica de escuta atenta o ser humano teria renovada sua qualidade como ser criador. O rádio – e a voz, através dele – teria a capacidade de despertar essa condição criativa, no vasto campo do devaneio, pelo estabelecimento de uma perspectiva de intimidade, e de refúgio.

Nesse processo dialético que se estabelece entre fala e escuta no ambiente radiofônico, a voz é o elemento que coloca em movimento todo o texto próprio à linguagem – o que pode ser entendido, em Paul Zumthor (2005), como o “barulho de fundo emocional” –

a partir de condições situacionais entendidos tanto no contexto que afeta o locutor quanto o radiouvinte (que vão desde as entonações, as pausas até as conotações das frases, bem como a condição corporal de ambos). A percepção dessa voz revelaria também a alma, assim como um espelho revelaria a imagem do corpo. Esse espelho acústico formado pela voz teria a dupla propriedade de apresentar ao mundo os diferentes ritmos e o lado mais profundo das emoções que compõem o corpo que as origina e o corpo que as percebe. Conforme Sarrazac,

[...] a voz do ator constitui uma primeira realidade de múltiplas dimensões (altura, timbre, potência ou colorido, mas também entonação, dicção, acentuação), a partir das quais se revela o potencial vocal de um ator e de uma companhia de atores (efeitos de similitude ou de contraste das vozes, coros e cantos). Essa voz, “dificilmente analisável a não ser como *presença física do ator*” (Patrice Pavis), tem a particularidade de ser percebida ao mesmo tempo objetivamente (em sua dimensão acústica) e subjetivamente (em seu colorido psicológico) tanto pelo encenador como pelo espectador. Embora se revele cientificamente analisável, ela permanece contudo uma “assinatura íntima do ator”, um “misto erótico do timbre e da linguagem” (Barthes). Que não é fácil circunscrever. (2012, p. 186)

O radioator se dá a conhecer ao radiouvinte por aquilo que lhe é de mais íntimo e, no meio radiofônico, a sua única possibilidade de existência: sua voz. No desempenho de sua função, coloca-se em jogo uma série de recursos pertinentes à voz, articulados com a

finalidade de despertar o envolvimento de quem lhe possa ouvir. Quando proferidas em estúdio diante do microfone, os radioatores conferem e os radiouvintes atestam às palavras encarnação, visto que pela voz tanto os corpos dos radioatores assim como o dos radiouvintes são solicitados, física e emocionalmente, à composição de uma narrativa. A voz, que emana dos corpos e ao mesmo tempo os transpassa, é sintetizada e potencializada no meio radiofônico de forma a realizar, mais do que simplesmente dizer algo: ela emociona, ao colocar em movimento os corpos e o mundo gerado por e entre eles. A voz radiofônica, que abarca e acolhe o radiouvinte, o faz de forma que ele a adentre, que ele a explore e que ele a perceba em sua totalidade.

2.2. Radioatores em desfile

A voz plena de emoção é a matéria com a qual trabalham os nossos radioatores, aqueles que propriamente são os “herdeiros de Calíope”. Em seu delicado trabalho de ourivesaria, são eles os responsáveis em apresentar suas vozes como joias, exibidas com todo o cuidado, pompa e circunstância que lhe são devidas.

Pelos depoimentos, gentilmente cedidos a esta pesquisa, de Gerdal dos Santos, Daisy Lúcida e Vida Alves, é possível reconhecer não somente o trabalho pioneiro por eles realizado, mas um legado que perdura e se estende a outros meio de comunicação de massa, como a televisão nos dias de hoje. A partir desses relatos é que serão investigados alguns procedimentos artísticos concernentes ao trabalho dos radioatores.

Em desfile, eis que serão aqui apresentados algumas das “Vozes de Ouro” remanescentes do período de maior efervescência do radioteatro brasileiro.

2.2.1 Gerdal dos Santos²⁷

Notabilizado pela grande capacidade em criar tipos verossímeis, sendo citado por Amaral Gurgel em *Segredos do Radioteatro*, o radioator carioca Gerdal Renner dos Santos, nascido em 1929, dedicou 70 anos de sua vida ao rádio, nos quais 60 deles junto à Rádio Nacional. Atualmente, desempenha suas funções como locutor e apresentador dos programas *Rádio Memória* e *Onde Canta o Sabiá*, ambos transmitidos pela Rádio Nacional AM do Rio de Janeiro. Iniciou sua vida na rádio por acaso, quando ainda muito jovem era “estudante do admissão” no Colégio Ateneu Pedro II e a turma da qual fazia parte levou – no programa *A Hora do Guri*, da “Tia Chiquinha” (programa que era transmitido pela Rádio Tupy do Rio de Janeiro, pela radialista Sílvia Autuori) – doações para os soldados brasileiros que lutavam na Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Ao terminar o programa, ele manifestou para aquela radialista o seu desejo em integrar o *cast* de radioteatro daquele programa (que já contava com radioatrizes como Daisy Lúcidí, Nathália Timberg, entre outros). A radialista, então, o convidou para que ele fizesse o teste com o ator de teatro e professor Olavo de Barros, sendo aprovado e imediatamente contratado para atuar no teatro infantil do programa *A Hora do Guri*. A partir daí, Gerdal foi convidado a fazer vários papéis não somente no rádio, mas também no teatro. Permaneceu na Rádio Tupy até os 15 anos de idade, indo depois para a Rádio Globo com contrato de exclusividade e permanecendo nela até

²⁷ Dados obtidos a partir do depoimento gentilmente concedido pelo próprio radioator, em prol desta pesquisa, no dia 06 de dezembro de 2012, nos estúdios de rádio da Empresa Brasileira de Comunicação, sediados na cidade do Rio de Janeiro.

os seus 24 anos²⁸. Estreou na Rádio Nacional em 1953, dentro do programa *Consultório Sentimental*, integrado ao *cast* de radioteatro daquela emissora²⁹. Em seu depoimento, o radioator apresenta um pouco de como se dava a formação para este fim:

No rádio, a nossa experiência é a forma de interpretar, de falar... O microfone, ele é muito sensível, então... Há uma escola. Eu não tive escola de comunicação, quer dizer, como hoje nós temos universidades, faculdades de comunicação, que propaga já o futuro homem do rádio, o radialista, que é um grande trabalho que se faz pela educação e pela cultura. Naquela época, a experiência era com os diretores, os ensaiadores, que nos ensinavam. Por exemplo, a minha escola aqui na Rádio Nacional, imagina você que eu trabalhei com o grande ator brasileiro Rodolfo Mayer, no *Teatro de Mistério*, eu fazia o auxiliar dele, o detetive Zito, e o nosso Rodolfo Mayer ensaiava! Então... Olavo de Barros é que nos lapidou, é que nos fez atores, essa é a verdade: o homem do teatro e do rádio, pra nós. Ele foi quem nos lançou, que nos fez, que nos ensinava como inflexionar, dizer uma palavra, como valorizar a palavra... toda essa técnica. [...] No radioteatro você tinha colocação de voz, posição [do corpo em relação ao microfone][...] Toda essa escola eu aprendi com a experiência da vida e do trabalho, com esses grandes nomes: Plácido Ferreira, que era um grande diretor na

²⁸ Gerdal não soube precisar se permaneceu na Rádio Globo até os seus 21 ou até os seus 24 anos.

²⁹ O radioator observa que, no período de sua estreia, o radioteatro era feito ao vivo.

[rádio] Mayrink Veiga; Olavo de Barros, na [rádio] Tupy; Amaral Gurgel, que foi aqui na Rádio Nacional diretor, e diretor na Rádio Globo... esses homens preparavam o ator. (Santos, 2012. Entrevista)

Diferentemente da premissa inicial da pesquisa (de que os atores e atrizes iniciavam sua carreira artística no teatro e, com o passar do tempo, passavam a trabalhar no rádio), Gerdal, convidado pelo ator Olavo de Barros, fez o caminho “inverso” (e não menos válido), que foi o de iniciar sua carreira artística no meio radiofônico e, posteriormente, trabalhar no meio teatral. Segundo Gerdal, foi a partir do seu trabalho em teatro, realizado sob orientação de Olavo de Barros, que ele obteve conhecimento do como bem utilizar a voz, de modo que todos os espectadores no teatro pudessem ouvi-lo, sendo essa uma das preocupações dos atores daquele período: o de serem ouvidos, com clareza, por todos os que porventura estivessem na plateia.

Como é possível perceber por este trecho de seu depoimento, havia sim uma “escola” para os radioatores, além do fazer artístico no teatro: a lida direta com o microfone do estúdio. O saber no tocante à elocução – mesmo que não fosse promovido por uma instituição de ensino, que contemplasse a formação de profissionais nessa área do conhecimento – ainda assim não deixava de acontecer, e os radioatores iniciantes eram orientados ou por radioatores mais experientes, ou por diretores de teatro que se especializavam no rádio, a partir dos conhecimentos obtidos num fazer teatral pautado no privilégio da palavra e da eloquência em torno de sua locução, a fim de atender às plateias. O que acontecia no caso do radioteatro, no tocante ao aprendizado pela execução, sempre ocorreu, tanto nas artes cênicas quanto em outras áreas artísticas, mesmo depois do

surgimento das escolas, propriamente ditas. As relações estabelecidas pelo profissional novato com os veteranos da área permitiam o suporte necessário para que o recém-chegado desempenhasse o seu papel como artista. Conforme o radioator, os ensaios dos programas de radioteatro eram rotineiros, ocorrendo naquela emissora cerca de 1 hora antes do programa ser transmitido.

Essa convivência, aliada às boas condições de trabalho oferecidas nesse período dentro dos estúdios da Rádio Nacional³⁰, acabava por gerar um ambiente propício à grande troca de informações entre os profissionais do meio radiofônico, e possibilitava uma espécie de “padrão de excelência”, uma marca de qualidade acerca da produção sonora daquela rádio, que acabava por ser apresentado a todo o país como um modelo a ser seguido. As condições de trabalho às quais estes profissionais tinham acesso lhes permitiam o desenvolvimento de sua técnica artística para o meio radiofônico, de maneira a agregarem valor ao seu desempenho. A respeito destas condições, Gerdal afirma:

Sim, [havia] condições ideais, maravilhosas! Primeiro, eu coloco que nós

³⁰ É preciso considerar que a Rádio Nacional do Rio de Janeiro recebeu, durante muito tempo, um grande investimento financeiro, oriundo tanto do poder público quanto da iniciativa privada. Isso explica em parte a existência das citadas boas condições técnicas concernentes às aparelhagens e de recursos humanos disponíveis à realização de um bom trabalho por parte dos radioatores. No período de Getúlio Vargas (1930-1945), a Nacional tornou-se a primeira emissora a cobrir regularmente toda a extensão territorial do país, sendo que nenhuma outra emissora do país dispunha de igual montante, ou equivalente, desses recursos para realizar suas funções.

éramos contratados, recebíamos um salário, que nos dava a forma de viver. Então, isso é uma condição primeira, excepcional. Segundo, o fato de você trabalhar num estúdio e ter todos os elementos de sonoplastia: além da música, os ruídos... Tudo isso também [gerava] condições ideais para o trabalho. Trabalhar com pessoas que conheciam o ramo, eram do ramo: também [gerava] condições excepcionais... Quando você pegava um Floriano Faissal, que era nosso diretor de radioteatro aqui na Rádio Nacional; o Victor Costa também, que foi diretor de radioteatro... fora os outros artistas [...].(Santos, 2012. Entrevista)

A grande estrutura de organização e apurada divisão de trabalho dentro da Rádio Nacional AM do Rio de Janeiro permitia que aqueles artistas do rádio desempenhassem seu fazer artístico com certa segurança e explorassem toda a potência do seu trabalho, diferentemente do que era encontrado em outras emissoras que existiam pelo país, no mesmo período, a exemplo do que fora apresentado no Capítulo I desta tese através do depoimento do radiodramaturgo Otávio Munir Bacha³¹, quando do seu trabalho em radioteatro na emissora de rádio que existia em Araranguá, SC. Segundo Gerdal, havia uma preocupação da emissora em disponibilizar o máximo de recursos possíveis, a fim de oferecer as melhores condições de trabalho em torno da produção de radioteatro³², de maneira que, ao apresentar um “padrão

³¹ Vide p. 08, 19 e 20.

³² Para uma melhor compreensão do panorama em que atuava a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, recomendo a leitura de *A Era do rádio*, 2002 e *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano*

de excelência”, ele se tornasse altamente vendável, para criar e satisfazer a demanda de patrocinadores e do público. Os diretores de radioteatro capacitavam os radioatores e, assim, transmitiam seus conhecimentos, a fim de que pudessem ter êxito nas suas interpretações.

Tudo isso era uma experiência muito grande, porque o diretor é quem ensina, e que diz como é que tem que fazer a cena, como é que tem que falar... Todo o diretor, ele bota a experiência dele, o trabalho dele, pra nós, artistas. Ou ele descreve: olha, a cena se passa na floresta, assim, assim... Então, vocês têm que falar assim... Dá um tom, e tal... A voz regional, do local, pra vestir a personagem: se é no nordeste, se é no norte, se é no sul... Essa é a nossa escola, a nossa experiência. (Santos, 2012. Entrevista)

Os radioatores, como Gerdal, elaboravam para si, através de suas experiências nos trabalhos em que realizavam, suas próprias técnicas de interpretação. Neste processo, os diretores não somente indicavam, mas se tornavam as referências destes radioatores para que se atingisse o desempenho esperado.

2.2.2 Daisy Lúcida³³

Destacada por Amaral Gurgel em seu *Segredos do Radioteatro* devido a qualidade que apresentava ao interpretar os papéis que lhe eram confiados, a radioatriz carioca Daisy Lopes Lúcida Mendes nasceu em 10 de agosto de 1933, e iniciou sua carreira artística no teatro, aos 6 anos de idade. Assim como Gerdal dos Santos, ela atua há mais de 60 anos na Rádio Nacional do Rio de Janeiro AM, na qualidade de apresentadora do programa de variedades e utilidade pública *Alô, Daisy!*, que é transmitido ao vivo pela emissora desde 1971, sempre de segunda a sexta, das 11 às 12h, para todo o país.

[...] Eu comecei a fazer teatro. Com 6 anos, eu já fazia teatro. Eu fiz um concurso de amadores de uma peça, *Nuvem*, de Coelho Neto. Nós ganhamos esse concurso [...] E daí, eu nunca mais parei de trabalhar. Aí, eu fui pro teatro infantil, eu fui pro rádio... Nesse tempo, o rádio não tinha novelas, não tinha nada. Eram programas montados, eram “teatros completos”, como a gente dizia [...] as rádios não eram nem adaptadas, tanto que a gente começava num dia e terminava no dia seguinte. Então, a minha vida sempre foi essa [...]. (Lúcida, 2012. Entrevista)

Daisy começou no teatro e, quase ao mesmo tempo, no rádio. Além de radioatriz, Daisy também foi diretora de radioteatro e radiodramaturgista, adaptando histórias de Janete Clair (1925 -1983), com quem havia

³³ Dados obtidos a partir de seu depoimento, gentilmente cedido em prol desta pesquisa, em 07 de dezembro de 2012, nos estúdios da Empresa Brasileira de Comunicação, sediados na cidade do Rio de Janeiro.

trabalhado por muito tempo. No período em que trabalhou como diretora de radioteatro na Rádio Nacional, quando a emissora ainda produzia e vendia suas radionovelas para outras rádios, Daisy possibilitou que vários artistas, consagrados em todo o país, retornassem brevemente da televisão para o rádio, onde iniciaram suas carreiras.

[...] Eu trouxe de volta o Paulo Gracindo, que fazia novela de rádio; eu trouxe o Cláudio Cavalcanti; trouxe a Teresa Mayer; até o Cauby Peixoto, eu fiz o Cauby representar. Numa radionovela [...], precisava de um cantor, que ele fosse um cantor, e aí eu convenci o Cauby de ele representar também. E ele aceitou. Então foi uma coisa assim... Porque era tudo na fita, né? E aí eu emendava a fita, a que estava melhor e tal... Foi um trabalho de chinês!. (Lúci, 2012. Entrevista)

Através do seu depoimento, é possível perceber que a radioatriz passou por diversas fases do rádio, travando um diálogo profícuo com as diversas tecnologias que constantemente aportavam (e ainda hoje aportam) àquele meio, sempre tomando-as como um importante apoio para agregar valor ao seu desempenho profissional, uma vez que exerceu diferentes funções na produção de peças sonoras de radioteatro e/ou radionovelas. Contemporânea de Gerdal, ela igualmente passou pelo período em que as produções não eram gravadas, convivendo mais tarde com os recursos de gravação em discos planos e fitas magnéticas e, posteriormente, os diversos outros recursos pertinentes ao rádio que evoluem da base mecânica/análogica para a digital. Sua aprendizagem como radioatriz também se fez a partir da prática direta com o microfone do estúdio,

orientada pelos demais colegas de trabalho, fossem eles outros radioatores ou diretores de atores. O caso de Daisy é um exemplo do que ocorria nesse período, tanto quanto é o de Gerdal e de tantos outros radioatores e radioatrizes do período:

[...] com isso de ir fazendo, você vai aprimorando. Nós tivemos atores aqui, que entraram pra Rádio Nacional, pra “servir bandeja” como a gente dizia. “Galã de Bandeira”, que é aquele que dizia: “aqui está o seu jornal, aqui está o seu lanche”, aquela coisa... Um deles, eu posso citar: Milton Rangel, que foi durante muitos anos o “Jerônimo, O Herói do Sertão”, que marcou uma fase áurea da Rádio Nacional. Foi uma pessoa que começou assim, e que depois sagrou-se excelente ator, maravilhoso ator! (Lúcidí, 2012. Entrevista)

É possível identificar, pelo depoimento da radioatriz, o “aprender fazendo” como mecanismo que possibilitava a formação desses radioatores e radioatrizes. De certa forma, esses profissionais colocavam em prol de seu aprimoramento técnico sua intuição para o desempenho das suas funções profissionais. A respeito do que seria imprescindível a uma radioatriz, Daisy Lúcidí afirma:

Acho que, primeiro lugar, é talento, né? Tem que ter talento, né? Depois, tem que ter vontade, alegria, com aquilo que faz. Porque não é fácil: você tem [que ter] tempo pra estudar o seu papel, você tem [que disponibilizar] tempo pra ensaiar... Ganha-se pouco, não é uma coisa sedutora em termos de salário: hoje, o rádio não paga bem, entende? Então, não

é uma coisa sedutora em termos de ganhar dinheiro. Então, você precisa ter talento e vocação. (Lúcidí, 2012. Entrevista)

É possível depreender de sua fala que a exigência dos radioatores, a respeito de seu “talento e vocação”, se pautavam em questões fundamentais, tais como a constância para a manutenção do tipo vocal em toda a narrativa, e a capacidade de controlar os impulsos corporais involuntários que não permitissem o desempenho esperado diante do microfone (tosses, pigarros, espirros etc.).

O texto escrito dos capítulos das radionovelas nas quais atuava lhes chegava às mãos com pouco menos de 1 hora antes de determinado capítulo ser transmitido. Esses textos, lidos e interpretados, davam capítulos com cerca de 30 minutos cada. Chegando o texto nas mãos dos radioatores com tão pouco tempo de antecedência, havia somente outros 30 minutos para eventuais correções, para que logo em seguida os radioatores entrassem no estúdio para a transmissão ao vivo do capítulo da novela.

[O texto nos chegava, nos era dado] 1 hora antes. Nós nos reuníamos numa sala com o diretor, uma mesinha, e nós em volta. E aí cada um lia o seu texto, o seu papel. Uma hora depois, nós já estávamos no microfone. [...] Tudo era ao vivo. (Lúcidí, 2012. Entrevista)

Em seu depoimento, Daisy esclarece também que o sonoplasta era o técnico de som responsável pela execução musical (ao colocar as músicas “de fundo” e de ambiência), e que o contrarregra era o responsável pela execução de ruídos característicos, que não eram

considerados música (o trotar do cavalo, o incêndio, os passos na escada etc.).

O Edmo do Valle, foi um grande sonoplasta. [...] E técnicos de som tinham vários: o grande Lourival Faissal, foi o maior deles todos. Ele sonorizava [...] A música ajudava muito [na interpretação], na parte romântica. A sonorização, bem feita, ajudava bastante [...]. O contrarregra tinha que acompanhar tudo, os passos, aquela coisa toda... O contrarregra era [também] um intérprete. (Lúcidí, 2012. Entrevista)

Uma das radionovelas que mais lhe marcaram, tanto pela beleza apresentada pela construção do texto escrito quanto pela parceria que se estabeleceu entre o grupo de radioatores com os quais atuou, foi *Alba Valéria*, em que interpretou uma personagem cega. Para Amaral Gurgel, a personalidade da voz desta radioatriz lhe gabaritava ao devido destaque no rádio brasileiro, como é possível ler no trecho abaixo:

A classificação da voz não tem importância primordial, como pode parecer a princípio. Roberto Faissal sobre o tom grave, Domingos Martins quase tenor e Domício Costa, que colocaríamos entre ambos, são três exemplos de vozes inteiramente distintas, mas todas perfeitamente aceitas pelas ouvintes, quando dizem palavras de amor. Da mesma forma, podemos exemplificar as diferentes vozes de Olga Nobre, Daisy Lúcidí e Ismênia dos Santos e mostrar que todas elas conquistaram os lugares que mereciam. (1964, p. 13)

Daisy era bastante requisitada dentro do *cast* da Nacional devido às qualidades de interpretação que apresentava. Sua voz era destinada aos papéis de mocinhas, do tipo ingênua, que aparecem nas novelas de rádio como uma herança dos melodramas teatrais.

2.2.3 Vida Alves³⁴

A mineira Vida Amélia Alves Gasparinetti, nascida em 15 de abril de 1928, foi uma das que trabalhou, assim como Laura Cardoso e Lima Duarte, com Oduvaldo Viana e, na radionovela-*sainete* escrita e dirigida por Oduvaldo, *Herança de Ódio*, coube a esta radioatriz interpretar a *vamp* Leonor, devido a sua voz marcante. Iniciou sua carreira artística no rádio aos 10 anos, sendo uma das atrizes que participaram da inauguração da televisão brasileira, em sua primeira transmissão. Atualmente preside, desde 1995, a Pró-TV (Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira), que tem sede na residência da própria radioatriz. Além de radioatriz, também escreveu 14 radionovelas. Em sua infância, o rádio exercia tamanho fascínio sobre àquela atriz que o impulso primeiro que lhe habitava acabou por se tornar profissão.

“Como era o preparo para o radioteatro?”
Difícilimo de responder isso. Mesmo porque, só pra você saber, eu comecei fazer radioteatro aos 10 anos. Não tinha nenhum preparo técnico. Tinha um desejo, um desejo infantil, primeiro de participar daquilo que eu ouvia: não sabia como era

³⁴ Dados obtidos a partir de seu depoimento, gentilmente cedido em prol desta pesquisa, em 14 de dezembro de 2012, no hall do Hotel Majestic, na cidade de Florianópolis.

feito, não sabia nada; já sabia ler, porque estava com 10 anos, talvez eu estivesse já na 4ª. série do primário. E só! Era tudo o que eu sabia: ler o script. Mas como era feito, se tinha ensaio, se não tinha, tempo para uma pesquisa técnica...? Não cogitava na cabeça “daquela menina”... Era só uma exibição, uma paixão artística [...]. Apenas isso, sem nenhuma preocupação técnica no meu começo. É claro que, depois, com o passar dos anos, e com a insistência do Oduvaldo Viana, que foi o meu primeiro diretor (e meu diretor por vários anos, e em mais do que em uma emissora)... Ele era rígido, e exigia só e simplesmente a perfeição. Ou seja: vários ensaios, várias repetições, várias correções (e até algum choro, no meu caso, já então com 13, 14, 15 anos...). O meu primeiro contrato, com carteira assinada, foi dessa fase. (Alves, 2012. Entrevista)

A radioatriz trabalhou no rádio junto com Oduvaldo Viana desde 1942, e confirma (como igualmente afirmaram Gerdal e Daisy, em seus respectivos depoimentos) que não havia uma escola que estivesse voltada à formação técnica prévia, para que os radioatores pudessem se preparar para um melhor desempenho de suas funções de interpretação, ou mesmo conhecer o devido funcionamento de uma emissora de rádio. Se não havia uma total dependência da intuição pessoal para esta finalidade naquele ambiente (uma vez que as escolas primárias daquele período instrumentalizavam os estudantes em torno do domínio da boa leitura, pautada na oratória e na retórica), havia uma percepção, a partir da apreensão desses radioatores, da técnica de interpretação para o rádio, surgida de um estilo proposto e veiculado pelas

emissoras em seu fazer radioteatral. O apuro técnico era assegurado pela via da insistência, como ela própria comenta:

Acho que foi em 1940 ou 1942, quando eu fiz o meu primeiro personagem, que foi inclusive um menino³⁵. Ganhei aquilo, quase por insistência minha, porque fui à Rádio São Paulo, que era próxima à minha casa, a minha mãe me levou e a minha irmã mais nova foi comigo. Ela ganhou um contrato, e eu fui reprovada. Fui reprovada porque, talvez, houvesse lugar apenas para uma criança, e eles a acharam mais interessante, embora ela ainda não soubesse ler. Então, alguém lia para ela e ela decorava as falas. Repare que a técnica passa ao lado, não nos encontra. Eu fiquei ali, de bico, de choro, e voltei, e voltei, e voltei, e voltei... e entrei! (Alves, 2012. Entrevista)

Segundo Vida Alves, as condições de trabalho oferecidas não eram ruins: os ensaios ocorriam no estúdio da emissora, ao redor de uma grande mesa, em que tomavam parte de 6 a 10 atores com seus respectivos *script's*, conforme a necessidade encontrada para cada um dos capítulos que seriam transmitidos. Da cabeceira da mesa, Oduvaldo orientava os seus atores. Neste período, este diretor e escritor havia recém-chegado da Argentina, país aonde o radioteatro havia sido muito desenvolvido, tanto quanto igualmente se desenvolvera em outros países da América Latina, como México e Cuba. A respeito do desenvolvimento do

³⁵ A radionovela se chamava *A Vingança do Judeu*, e fora dirigida por Oduvaldo Viana, na Rádio São Paulo. Ver Associação, [Entre 2000 e 2015].

radioteatro brasileiro, é de se supor que Oduvaldo tenha trazido para o meio radiofônico do país o seu saber acumulado durante o período em que lá viveu, apresentando-o a esses jovens radioatores, uma vez que a primeira radionovela escrita por um brasileiro e transmitida no país em 1941 foi exatamente *Predestinada*, de Oduvaldo, assim que ele retornou da Argentina para o Brasil, tal como comenta:

[Oduvaldo] veio da Argentina, e na Argentina havia sido lançado o radioteatro. Então ele transpôs para o Brasil. Porque, antes dele, havia um radioteatro feito pelo Manuel Durães, mas era uma companhia bem diferente, bem distinta, que fazia não em forma de novelas ou de capítulos, fazia um teatro domingueiro, uma peça domingueira, total, quase que uma adaptação de uma peça de teatro. (Alves, 2012. Entrevista)

O movimento de radioteatro no Brasil existia antes do retorno de Oduvaldo, como bem comprova o depoimento desta radioatriz, tanto quanto o depoimento de Daisy Lúcidí. Como em outras partes do mundo, as primeiras peças de radioteatro não eram escritas exclusivamente para aquele meio: eram peças de teatro que eram adaptadas para serem transmitidas no rádio, como era feito pelo ator Manuel Durães. Porém, Oduvaldo apresentou no país uma outra maneira em dar tratativas para a realização do radioteatro, ao imprimir um ritmo e uma divisão dos ensaios, de forma a atender as distintas necessidades dos diferentes profissionais que tomavam parte na execução da obra. Vida Alves forneceu detalhes preciosos acerca de como era organizada essa sequência de ensaios, e a finalidade de cada um deles.

Após esse primeiro ensaio em volta daquela mesa, [atores e diretores] com os *script's* na mão, [juntamente] havia um contrarregra, porque ele teria que fazer no espetáculo a seguir os efeitos sonoros, os mais grosseiros, os mais simples como um incêndio com um papel [celofane] que fizesse o barulho, o caminhar de um cavalo, o trotar de um cavalo com aqueles cocos, isso muitas vezes repetido à gozação. Mas era feito, de verdade! E o técnico de som, ficava também ali, acompanhando o *script*. Após esse ensaio de leitura, fazia-se então o ensaio de técnica: o técnico ia para “dentro do vidro”, que nós chamávamos “aquário”, ligado ao estúdio, e nesse “aquário” ficava também o diretor [...], com o *script* na mão, e ficava ouvindo todo o desenrolar do trabalho daquela meia hora, que era o tempo de cada capítulo, e anotando as falhas. E aí, quando terminava, ele saía da técnica, vinha novamente para o estúdio, não mais para a mesa, porque havia a mesa num canto e dois microfones de teto, me parece (não tenho certeza se tiveram a ideia de por em cima, ou se era de pé). Mas, enfim... Em volta de cada microfone, ficavam 5 ou 6 atores ao redor. Poema, minha irmã, que era menorzinha, ganhou sempre um tabladinho pra ela ficar em cima, para ter a altura para falar no microfone. Eu já era mais grandinha, ainda que miúda, nunca ganhei nada. Então, esticava bem o pescoço pra voz sair para cima. Quando Oduvaldo saía da técnica e vinha para o estúdio (que não era pequeno, era razoavelmente grande), era o momento da tristeza, porque quem houvesse errado nesse ensaio de técnica, ele dizia: “para minha sala fulano, fulano e fulano”. Sempre ia a “dona Vida Alves”,

várias e várias e várias vezes...! (Alves, 2012. Entrevista).

Nessa descrição, é possível perceber que o diretor, numa relação de comando do grupo, exercia atentamente sua qualidade de escuta ativa dirigida ao trabalho dos radioatores e estabelecia, dessa maneira, um padrão para a interpretação, pautado muitas vezes na repetição do que deveria ser dito, até que se atingisse um patamar satisfatório capaz de atender as necessidades artísticas em torno capítulo da radionovela a ser transmitido. Ainda a respeito dos ensaios, a radioatriz fornece outro dado importante, vivido por ela ao longo de sua carreira nas diversas emissoras pelas quais passou: à medida que as radionovelas iam se multiplicando, os ensaios (como os que foram descritos acima) iam diminuindo. É possível deduzir que essa redução sofrida no tempo e na quantidade de ensaios possa ter ocorrido em decorrência de algumas situações: o conhecimento mútuo que os radioatores tinham um do outro, a partir das qualidades que apresentavam no desempenho dos seus respectivos papéis; a sobreposição de funções dentro das emissoras de rádio, que não permitia aos radioatores exclusiva disponibilidade para este ofício específico; a previsibilidade dos enredos e dos tipos presentes nestas narrativas devido a necessidade de “novos lançamentos” na grade de programação das emissoras; e a necessidade de uso constante dos estúdios para que fosse atendida a diversidade de programas que eram transmitidos (de forma que isso fosse financeiramente lucrativo para a emissora), podem ser apontados como alguns dos motivos pelos quais as radionovelas. Outra situação que alterou muitíssimo este regime de trabalho, incidindo diretamente na qualidade de produção dessas

peças radiofônicas, segundo ela mesma conta, foi a chegada, nas emissoras, dos aparelhos que permitiam a gravação e posterior reprodução dos sons.

2.3 Procedimentos do radioator no ambiente radiofônico

A partir dos depoimentos dos radioatores entrevistados para esta pesquisa, é possível depreender algumas ações por eles adotadas para resolução de determinadas situações que se lhe eram apresentadas. Os procedimentos que se podem perceber, com mais segurança dentro da pesquisa, são os referentes à escuta ativa e o acoplamento estrutural, a visualização interna da palavra e o domínio de sua pronúncia, e a criação do tipo.

2.3.1 A Escuta Ativa e o Acoplamento Estrutural³⁶

Embora tecnicamente o rádio – enquanto meio de difusão – possa ser considerado um invento resultante do surgimento de uma série de outras descobertas concomitantes que o antecederam (tais como a bobina de Tesla, as ondas de Hertz, válvulas estabilizadoras etc.) e que, intimamente, estão ligadas a ele, desde o seu advento ele foi reivindicado para o campo de

³⁶ Segundo a Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes (PPGT-CEART/UDESC), este é um princípio defendido pelos pesquisadores Humberto Maturana e Francisco Varela, que veem o ato de conhecer como sendo um *acoplamento estrutural* entre o corpo (organismo) e o meio, que se forma na experiência imediata do corpo no mundo. Dispensando, portanto, o papel mediador da representação mental para haver cognição, sob a perspectiva de que seja possível chegarmos perto dos fenômenos do mundo em si mesmos por um processo sensório-motor, a partir da ação do corpo.

atuação artística, devido ao alto poder comunicativo gerado por esse meio.

As experimentações artísticas realizadas em ambiente radiofônico sempre consideraram a percepção através da escuta, em suas diferentes qualidades, como princípio norteador dos objetos estéticos resultantes dessas experimentações. O ato da fala se subordina ao princípio da escuta, uma vez que o sentido auditivo seleciona o que deve ser apreendido ou não. Tido como o primeiro sentido a se desenvolver no corpo humano ainda durante a gestação, a audição pode ser considerada a primeira ferramenta de exploração utilizada pelo ser em relação ao mundo que o cerca. O corpo, como lugar de apropriação para o espaço, tem na audição um importante alicerce na construção de seu próprio assenhoramento.

Em relação ao apuro da escuta ativa, com vistas a um acoplamento de estruturas exercitadas pelo radioator para o desempenho de seu ofício, Amaral Gurgel, em seu *Segredos do Radioteatro*, propõe o seguinte:

Se o leitor ou leitora tem ou pode conseguir um aparelho de gravação, leia em voz alta e depois escute analisando os defeitos. Se não tem o aparelho, tape com o dedo um dos ouvidos e, assim, ouvirá, quase como uma gravação, a sua própria voz, e analisará sua prosódia. Lembre-se que é importante não cair no final das frases, ou até mesmo das palavras, tornando-as audíveis as últimas sílabas. (1964, p.18)

A utilização de um aparelho de gravação deixa evidente a estratégia possível que pode ser adotada pelo radioator no desempenho de sua função, a fim de que ele crie mecanismos próprios de visualização a respeito

de sua voz. Mas na ausência desse aparelho gravador, o corpo do radioator pode ter a sua utilização adaptada para este fim, de modo que o profissional venha a se aproximar desse registro de som propagado no meio radiofônico a que se refere Gurgel, com a clara finalidade de se fazer entender através da boa pronúncia das palavras a serem proferidas diante de um microfone.

Essa escuta ativa ocorre a partir da elaboração e articulação de mecanismos internos que são gerados pelo próprio corpo e o disponibiliza, a partir de um permanente estado de alerta e atenção em torno da percepção dos sons. Neste caso, os sons percebidos por esta escuta são, sobretudo, os vocálicos, e/ou preferencialmente aqueles que possam ser traduzidos pelos mecanismos relacionados à articulação do uso da voz. Essa qualidade específica de escuta se articula em conjunto com os processos de emissão vocal, de maneira íntima e interdependente, e que possibilita o próprio organismo a se auto-organizar, gerando estruturas ou adaptando as já existentes no corpo, tanto mentais quanto físicas, com a finalidade de desempenhar esta função presentificada pela voz em questão (neste caso, a voz dirigida à fala diante do microfone). O corpo – colocado numa situação de experiência sensório-motora, e a partir dela – tem a possibilidade de gerar para si estruturas, sobretudo mentais, que o habilitem à realização de alguma tarefa específica, em prol da manutenção da sua própria existência num determinado ambiente.

Os procedimentos radiofônicos são pautados, via de regra, pela orientação auditiva da ação, por estar a linguagem desse meio eminentemente calcada neste sentido. Se, através de Francisco Varela (1946 – 2001) podemos entender que há uma orientação visual da

ação³⁷, por Merleau-Ponty podemos igualmente entender que o processo de escuta coaduna a “percepção de uma presença que se deixa permear pelo mundo. Mundo este que não é feito, mas encontrado pela mente”³⁸: a ação no ambiente radiofônico, embora pareça, não se pauta na fala, mas na escuta como essencial à linguagem. O corpo se lança pela voz nessa dimensão cósmica através do rádio – por ser o meio que privilegia esse sentido primeiro (o da audição) e a escuta como o exercício desse sentido – orientado à ação a partir de sua condição auditiva. A escuta seria também uma maneira de (re)estabelecer esse elo com o cosmos.

A experiência radiofônica pressupõe uma fragmentação do corpo, bastando, para isso, que o locutor empreenda seu esforço através de seu “aparelho” fonador, para que ele seja percebido em todos os lugares. Recolhido ao ambiente do estúdio, o microfone capta a voz projetada pelo corpo que a origina, para potencializá-la e expandi-la à ionosfera circundante ao planeta (e além dele, se considerarmos as emissões de satélites orbitais de transmissão de dados e mesmo sondas espaciais, como as *Voyager I* e *II*). Desde seu aparecimento, em todo o século XX e mesmo na atualidade, as experimentações em rádio (especialmente

³⁷ O pesquisador chileno Francisco Varela, juntamente com o também pesquisador chileno Humberto Maturana, desenvolveram a teoria da *autopoiese*, de base transdisciplinar, bastante discutida nos campos da filosofia da mente e das ciências da cognição. Para estes pesquisadores, a mente se auto-organiza, a partir de processos sensorio-motores, especialmente pelo processo de orientação visual da ação.

³⁸ Citação atribuída a Merleau-Ponty, baseada em anotações próprias do autor desta pesquisa, feitas durante aula realizada no dia 07 jun. 2012, junto da disciplina “Abordagens do Corpo na Arte, Filosofia e Ciências”, oferecida pelo PPGT-CEART/UESC e ministrada pela Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes.

no tocante à voz) desalojam o sujeito do seu local, e rompem com a clausura do corpo. O conhecimento dessa dimensão assumida pelo corpo feito voz só é possível através da disposição assumida em se veicular pelo meio radiofônico: isso não reduz o sujeito, e sim o amplia. E a escuta permite que o ser experimente estar simultaneamente em dois lugares, na intimidade de si e de onde brota a voz. Os processos de fala e audição seriam, em ambiente radiofônico, interdependentes e complementares.

É próprio da técnica radiofônica que o radioator se relacione com o microfone como se estivesse falando ao ouvido de alguém. Mas ele não tem certeza de que, do outro lado do alto-falante, haverá alguém que o ouça (se a fala for entendida como um ato de fé, a escuta seria a confirmação desse ato). Enquanto a palavra poderia ser tomada como o passado apreendido pelo corpo, a voz seria a presença em si (e não memória). Os procedimentos denotam a percepção enquanto presença da relação: o falar e o ouvir são articulações entre vários sentidos, e os órgãos que os sustentam são os responsáveis por construir, de maneira sensível, esse conhecimento. Os corpos do radioator e do radiouvinte, em torno desses procedimentos, são afetados, na qualidade em que as condições impostas por esse meio determinam. Simultaneamente ambos são afetados, e operam elementos sensoriais que não são aflorados de forma racional. Essa qualidade corpórea pré-racional seria o substrato no qual os procedimentos radiofônicos encontrariam verdadeiro lastro, e somente a partir desse fundamento a linguagem radiofônica pode verdadeiramente existir.

Os radioatores seriam, antes de mais nada, radiouvintes privilegiados. Ao prestarem atenção na sua escuta, baseiam o seu fazer radiofônico a partir dela, de

modo a elaborar os passos que lhe possibilitem interpretar adequadamente os papéis que lhe são confiados. Neste caso, também é possível dizer que os radioatores têm o privilégio de habitar, de maneira simultânea e conscientemente, os dois polos componentes do meio radiofônico: são atores no estúdio da emissora de rádio, mas são também ouvintes, por saberem (ou intuírem) o que agrada àqueles que os ouvem, ou o que lhes causaria algum impacto emocional. Por desenvolverem uma qualidade da escuta atenta dirigida à composição de um repertório sonoro/vocal que dê suporte à devida expressão das emoções, a partir dos sons próprios da voz, escolhem os tons mais adequados que serão utilizados nas palavras de cada frase, em cada cena, a partir do crivo dessa escuta ativa, inerente ao trabalho do radioator e, a partir da articulação desse repertório, podem manifestar sua personagem conforme o papel que lhes permita. Conforme Giuliano Lamberti Obici,

Diferentemente dos olhos que direcionam a visão ao espaço frontal, os ouvidos captam os sons de forma onidirecional. Se substituirmos nossos ouvidos por um microfone, este captará indiscriminadamente os sons no espaço, sem o crivo subjetivo da atenção, e teremos “ao alto-falante final um produto que não foi selecionado como havia feito nossos ouvidos diretamente em sua escuta ativa”. Contudo a escuta não é apenas reativo de estímulo e resposta, há um processo seletivo da consciência que dirige a atenção de acordo com uma série de sons no espaço, que P. Schaeffer chama de escuta ativa. [...] Em outro aspecto, podemos dizer que o microfone também exerce aspectos do foco subjetivo,

não irá transcrever a realidade sonora sem deixar suas marcas, pois dependendo do posicionamento na gravação [captação do som], sua proximidade da fonte sonora, o tipo de microfone, valorizará certas características do objeto sonoro. (2008, p.33)

O exercício da escuta ativa possibilita aos radioatores a criação de mecanismos internos que se destinam à apropriação desse ambiente pelo corpo, permitindo, a partir disso, que esses radioatores moldem seu material humano às exigências técnicas do meio radiofônico para que nele seja veiculada a sua voz com a melhor eficácia possível.

2.3.2 A Visualização Interna da Palavra e o Domínio de sua Pronúncia³⁹

Os radioatores são responsáveis por ornar as palavras de uma verdade que está além da pena do escritor, e essa verdade sonora só pode ser dada ao conhecimento do público radiouvinte a partir do desenvolvimento e articulação dessa técnica e desse repertório que esses profissionais da voz cunham para si mesmos, ao longo de sua trajetória profissional. Para a Profa. Dra. Marlene Fortuna,

[...] o ator não é o criador de suas próprias palavras, mas de seus próprios sons, ele é o criador do como falar, do como emitir o

³⁹ Para uma melhor compreensão dos processos de criação do ator inerente à voz, a partir da experiência pedagógica que pode ser propiciada pela elaboração de peças radiofônicas, recomendo a leitura da tese *O Corpo Tornado Voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica* (2005), resultado de pesquisa realizada pela Profa. Dra. Mirna Spritzer, da UFRGS.

som, *a priori*, determinado pelo autor e torná-lo, verdadeiramente, um encanto poético empático! [...] Daí afirmar-se que o ator joga com os sons vocais emitidos, sejam palavras ou onomatopéias, assentados no mais apurado gosto. Gosto que leva à seleção das emoções adequadas e à aplicação elaborada nos momentos devidos (2002, p.10).

Em se tratando do ambiente radiofônico (entendido, neste caso, na conformação do sistema microfone-alto-falante, emissora-receptor), o radioator empenha o seu esforço pelo domínio da relação que ele estabelece principalmente com o microfone, dentro das possibilidades de emissão vocal que somente a ele caiba operar, a partir do enquadre proporcionado pelo aparelho de captação da voz, que promove o relevo de certas características vocais, a fim de tornar estas palavras, de fato, vivas. É a partir dessa voz captada pelo microfone que, no rádio, o radioator poderá suscitar sensações e emoções ao radiouvinte, mobilizando a sua imaginação. Somente através dessas oscilações próprias da voz, veiculada a partir desse filtro (no caso, o microfone) no meio radiofônico é que o radioator tem a possibilidade de despertar o radiouvinte para que ele o acompanhe na composição do objeto resultante de seu fazer artístico.

O posicionamento do radioator diante do microfone, a precisão no controle da emissão do ar para a devida projeção da voz ao microfone; a colocação do tom da voz, para que seja captada por ele; a criação de planos audíveis distintos... Tudo o que o radioator vier a fazer em meio radiofônico estará submetido a essa condição imposta pelo microfone, neste ambiente. O microfone seria uma máscara para voz.

Nesse sentido, é possível observar uma correlação entre o enquadre e amplificação proporcionados pelo microfone para o radioator no ambiente radiofônico com o enquadre e a amplificação da voz do ator de teatro a partir do uso da máscara na tragédia grega. Em seu *A Arte do Ator*, Jean-Jacques Roubine expõe da seguinte maneira essa relação inerente ao teatro grego antigo, entre o ator e o público que lhe assistia, a partir da necessidade desse ator em ser ouvido pelo público que se fazia presente na plateia:

Havia certos problemas específicos: a representação, como sabemos, ocorria ao ar livre. É verdade que, assim como prova o admirável teatro do Epidauro, a acústica havia alcançado surpreendente grau de perfeição. Mas é lícito perguntar se, considerando a própria massa, o público podia ouvir em silêncio atento representações que começavam de madrugada e eram reiniciadas à tarde. Comia-se e bebia (vinho) nos degraus... Enfim, tudo faz supor que aquele público se parecia mais com o dos estádios, ou melhor, das touradas, do que com o dos teatros que conhecemos. Com seus momentos de participação intensa, com sua veemência, com suas distrações... É preciso, pois, lembrar-se que foi nessas condições materiais que a arte da declamação desenvolveu-se e, assim sendo, o recurso à máscara pode ser explicado pela necessidade, para o intérprete, de dispor de um utensílio que a amplificasse a sua voz. (1987, p. 14).

A necessidade de acoplar uma máscara ao seu rosto, não somente permitia que o ator da tragédia à distância fosse melhor visto mas também mais bem

ouvido, e sua voz alcançasse um grande contingente de espectadores⁴⁰ de modo eficiente, a fim de que obtivesse maior potência de alcance vocal e menor desgaste do seu próprio material humano. A mesma necessidade do radioator, em ser ouvido pelo público, torna o microfone tão imprescindível à sua voz como fora a utilização daquela máscara para o ator trágico. No meio radiofônico, a voz e a palavra ganham distinção devido a esses recursos advindos da tecnologia do século XX. Mas, seja no rádio atual ou no teatro antigo, as necessidades dos atores em estabelecer um vínculo emotivo com o público a partir dos recursos vocais sempre foi uma preocupação inerente a este ofício da interpretação.

[...] será que a voz deve ser esse instrumento trabalhado, utensílio essencial senão único de um virtuose da declamação, meio de estilização deliberada? Será que, através de artifícios, ela deve se transformar em eco teatral dos artifícios formais encontrados no texto dramático? Ou será que, ao contrário, ela deve reproduzir mimeticamente a 'vida', ser o reflexo de uma "realidade humana?" Mas, afinal de contas, talvez se trate apenas de um falso debate: os atores mais 'realistas' não podem prescindir de uma técnica vocal elaborada; quanto aos "declamadores", eles não conseguem impor-se a não ser pela sensibilidade, pela precisão e autenticidade de suas interpretações. Mas esse debate nunca

⁴⁰ Pelas ruínas dos antigos teatros gregos ainda existentes, como a que é encontrada em Epidauro, é possível perceber que esta tipologia arquitetônica poderia comportar um público aproximado de 15 mil espectadores.

mais vai deixar de estar na ordem do dia.
(Roubine, 1987, p. 16).

Para os radioatores, ao participarem de radionovelas que se baseavam nos melodramas e nos folhetins, as ferramentas de que dispunham para executarem sua interpretação era, não raro, pautada exatamente nesta sensibilidade, nesta precisão e nesta autenticidade a que se refere Roubine, gerada da prática direta dessa interpretação. A máscara da tragédia, usada como aparelho que amplificava essa voz (no caso, como um megafone, sendo microfone e alto-falante ao mesmo tempo), também direcionava a escuta, a partir do recorte direcional de onde se deve falar e possibilitava outro relevo e dimensão à voz que era ouvida. Esses são também princípios de funcionamento semelhantes àqueles encontrados com o uso do microfone, a partir da relação estabelecida pelo intérprete entre o seu material humano transformado, reduzido, potencializado e feito essencialmente em voz com o objeto que lhe permite a existência no meio radiofônico até onde seja possível chegar as ondas eletromagnéticas. Essa instrumentalização da voz permite que seja possível sua manipulação técnica e, no rádio, ela ganha valor próprio (diferentemente do que ocorre no teatro, em que outros elementos são articulados e concorrem para a composição da imagem junto ao público que se utiliza de outros sentidos além da audição), por ser o meio radiofônico calcado única e exclusivamente na audibilidade. Segundo o catarinense Otávio Munir Bacha,

[...] [Há] 3 tipos de apresentação [da voz]: com voz normal; declamando uma poesia; e com uma notícia dada em caráter sensacional. [...] Quer dizer: se é só uma

leitura, a leitura passa as palavras da novela, mas não leva sentimento. Não leva sentimento! Porque é como se uma pessoa falasse somente “eu estou chorando”. Esse “eu estou chorando” não diz nada! Agora, se ela começa a “fungar” ali, como se estivesse chorando, ela talvez nem precise usar a palavra [...]. A diferença é essa. [...] O locutor comercial só deve ter uma boa pronúncia: pronunciar as palavras perfeitamente. Agora, o artista não: o artista tem que interpretar a emoção que ele está sentindo. Essa é a grande diferença! Ele [o locutor] “não se derrete”, dizendo que aqui é mais barato (ou não) (risos). Ele simplesmente diz que os preços são bons [...]. (Bacha, 2012. Entrevista).

A modulação de voz, capaz de estabelecer distinção sonora para que o radiouvinte perceba o que lhe está sendo oferecido pelo rádio, é uma preocupação constante desses profissionais que se utilizam da voz para sua veiculação no meio radiofônico. Em sua pesquisa, Roubine identifica no teatro grego antigo essa distinção em torno do uso da palavra, própria da “arte da declamação”, que bem pode ser vista como um vestígio reminiscente na interpretação de radioatores:

A arte da declamação *stricto sensu* não parece originalmente separada do domínio de técnicas aparentadas às do canto. O ator tem que usar três tipos de fala: a dicção falada ou *cataloguè*, o canto propriamente dito ou *melos* e, intermediária entre esse dois modos, a *paracataloguè*, espécie de salmo agudo, *recto tono*, com acompanhamento de flauta. A partir de Eurípidés, a declamação trágica se aperfeiçoa ou complica-se com

sofisticadas vocalises que exigem o auxílio de um compositor profissional (1987, p. 14).

É possível observar que essa divisão destacada por Roubine se aproxima daquilo que disse Otávio Munir Bacha a respeito das “3 vozes” para o ator de rádio (a voz natural, para informar; a voz “declamada”, para falas mais líricas; e a voz de caráter “sensacional”, enfática). No antigo teatro grego, a *cataloguè* era feita em metros jâmbicos, e sua métrica era considerada a mais natural para que se fizesse através dela o retrato da conversação ou o diálogo em si; a *melos*, que era falada ou cantada em metros variados, próprio do que seria a recitação de uma poesia; e a *paracataloguè*, composta por versos tetrâmetros e que não estava, em princípio, aliada a nenhuma composição melódica, sendo mais enfática do que a *cataloguè*. Para o rádio, vale ainda o que foi escrito por Roubine acerca do teatro:

O trabalho da voz precisa resultar num domínio de tal ordem que a sua utilização pareça ao mesmo tempo totalmente espontânea e inteiramente submissa às exigências do papel. Em outras palavras, o ator precisa enfrentar o seguinte paradoxo: na representação mimética, uma recitação rigorosamente calculada constitui ao mesmo tempo um objetivo a ser atingido e uma impossibilidade estética. Pois a voz precisa traduzir espontaneamente reações espontâneas, e é só assim que o personagem ganha existência (1987, p. 24).

Em *La Palabra en la Creación Actoral*, Maria Ósipovna Knébel, atriz e discípula de Stanislavsky, observa que é necessário que o ator tome a palavra de

modo que ela, ao ser proferida, chegue aonde por nenhuma outra maneira seja possível chegar.

Partindo de que a palavra está indissociavelmente unida aos pensamentos, idéias e atos da personagem, Stanislavsky considerava que o ator pode chegar até a palavra viva só como resultado de um grande trabalho preparatório que lhe poderá conduzir a que as palavras do autor se convertam em imprescindíveis para expressar os pensamentos da personagem que adotou⁴¹. (Knébel, 2000, p.38, tradução nossa).

O trabalho de apropriação da palavra realizado pelos radioatores articula uma série de mecanismos psicofísicos. Há em torno dessa apropriação dois movimentos que, articulados de maneira dialética, o radioator realiza a fim de dar vida a sua personagem: um ato de mergulho no interior da personagem a partir das palavras, e um desvelamento, um “trazer à tona” dessa mesma personagem, a partir das palavras que serão proferidas para si e para o público. As imagens suscitadas a partir da palavra em sua pronúncia possibilitam uma série de visões que geram uma condição de possível convencimento de quem ouve a narrativa. E, concordando com Knébel, Sperber

⁴¹ “Partiendo de que la palabra está indisolublemente unida a los pensamientos, ideas y actos del personaje, Stanislavsky consideraba que el actor puede llegar hasta la palabra viva sólo como resultado de un gran trabajo preparatorio que le podrá conducir a que las palabras del autor se conviertan en imprescindibles para expresar los pensamientos del personaje que ha hecho suyo”.

apresenta dessa maneira a relação que o radioator deve estabelecer com a palavra:

Para este fim, o ator radiofônico tem que internalizar sua linguagem, aprofundá-la e esgotá-la até o fundo da palavra, para incentivar a força sugestiva da palavra, compensando assim a falta de sugestão de massas. Contudo, a gente só pode convencer o outro quando a gente mesma está convencida de uma idéia, i. é, esta tem que ser mais forte do que outros pensamentos que existam em nós. O que mais nos completa e, simultaneamente, nos comove, é a *própria experiência interna*. O ator radiofônico deve, portanto, moldar o seu papel a partir de seu próprio mundo imaginativo interior, até transformá-lo em experiência interna, que se traslade para as vibrações das palavras. (Sperber, 1980, p. 122)

Algumas características se tornam imprescindíveis para um radioator diante do microfone, especialmente no que se refere ao domínio da pronúncia. Segundo Vida Alves, uma delas é “a firmeza que deve ter a voz”, através do controle da respiração: a constância utilizada na pronúncia das falas, que preserve as características proporcionadas pelo timbre e pelos ritmos adotados pelo radioator para a elocução da personagem nas situações dramáticas a serem desempenhadas. A qualidade de uma respiração silenciosa, contida, que pudesse ser bem aproveitada em função da pronúncia de uma fala extensa ao microfone era a idealizada para as funções dos radioatores, como plena de atender as necessidades para aquele tipo de produção artística radiofônica. Se, para Roubine, “são estas as razões que fazem com que o controle do fôlego e a aquisição de uma respiração

silenciosa sejam, no teatro, imperativos absolutos” (1987, p. 23), para o ambiente radiofônico isso não é menos importante. É possível considerar que esta até seja a coisa mais importante para um radioator, considerando a potência que os aparelhos apresentam, referentes à captação da emissão de voz.

2.3.3 A Criação do Tipo

No rádio, o tipo acaba por ser criado mais a partir da valorização de um determinado traço característico que seja reconhecido socialmente num grupo, do que por uma elaboração do ator que o invista de uma particularidade individual, ímpar. O tipo é um caráter que se repete em parte da sociedade, tornando-se emblemático.

Há, em torno do tipo, “uma eficácia emocional comprovada. O intérprete precisará dominar a técnica vocal apropriada a essas situações e, em função das suas possibilidades, ele se especializará num ou noutro tipo de papel” (Roubine, 1987, p. 15).

A concepção do tipo como categoria de personagem, no rádio, vem a ser pautada por caracteres vocálicos de determinados extratos sociais, que são exibidos de modo a possibilitarem uma crítica (tanto de negação, quanto de afirmação) do comportamento social mostrado através dele. O tipo tem uma mecânica de funcionamento baseado na síntese, com vistas ao rápido reconhecimento pelo radiouvinte. É na elaboração dessa síntese, na extração dos traços sociais representativos, e na apresentação destes de modo convincente, que reside o trabalho do radioator através de sua voz. E por apresentar natureza sintética, acaba por evidenciar linhas gerais bem demarcadas como uma caricatura de comportamento que permite ao intérprete, dentro do

limite destas linhas estabelecidas, criar ou articular uma dinâmica de interpretação que seja rapidamente apropriada pelo público que lhe assiste (seja no teatro, no rádio etc.).

Geralmente, o comportamento social característico de um determinado grupo humano é acentuado a tal ponto de proporcionar uma caricatura desse comportamento. Por esse princípio, é possível identificar nas radionovelas, advindos de diversas vertentes de teatro popular, o apresentador e comentarista da cena (função encontrada com bastante frequência no desempenho do narrador, mas também observada em personagens secundárias), a dona-de-casa, a madame, a empregada, o trabalhador, o primo pobre, o primo rico, o jovem apaixonado, o vilão, a grande mãe sofredora, o pai injustiçado, o fiel escudeiro, o nobre inculto, o plebeu erudito, a mocinha, a *vamp*, o caipira, o nordestino, o gaúcho, o malandro, a mulata etc., tanto aplicados ao drama radionovelesco quanto aos programas de humor e variedades que existiram (e continuam a existir) na programação das rádios espalhadas por todo o país.

Quanto aos tipos desempenhado por Gerdal, o radioator ainda explica, e demonstra, como ele realizava alguns deles:

Eu fazia tipos... fazia a minha voz natural, personagem natural, falava com o meu tom de voz natural. Mas o rádio quer que você vista o personagem, como você faz no teatro. No teatro você tem mais facilidade porque [você] bota a roupa, maquiagem [...] No rádio, você tem que fazer só com a voz, dar um tipo: se é vilão, se é bandido, tem que usar um tique [demonstra o tipo falando entre dentes, com voz áspera, entortando a boca,

acentua as sílabas tônicas] do bandido, do vilão, do camarada que fala mal, frio, você tem essa inflexão. Se você faz o galã, o bonitinho, aí você fala com a voz doce, natural: “meu amor, minha vida, a mulher mais bonita do mundo... (risos) [voz macia, que pronuncia sílabas com som aveludado, arredondado, sem muitas variações de tom entre uma e outra]” [...] Você faz a caricatura. (Santos, 2012. Entrevista)

Durante o depoimento, Gerdal ainda demonstrou esta sua habilidade que fora citada, quando relatou sobre o seu fascínio diante de voz de um outro radioator, que interpretava o protagonista d’*O Corcunda de Notre Dame*:

Eu tenho um personagem que eu vi um ator fazer, que era o Urbano Lôes, ele fez *O Corcunda de Notre Dame*. Aquilo me chamou a atenção porque, com a voz, ele vestia o personagem de uma forma... Eu fiz também um tipo, que era assim: era um tipo deficiente, e que tinha a voz... Pra transformar essa personagem num tipo, eu tive que fazer essa voz (contraí ao máximo possível a musculatura do rosto para o lado direito, ralentando o ritmo da fala, sem fechar completamente a boca): “Eeeeu... esstooou aaaquiii, pra falaarr com você...” Criava também um “corcunda”! (Santos, 2012. Entrevista)

Os tipos existentes nas radionovelas obedecem, por assim dizer, a uma estrutura de tipos originária dos melodramas teatrais, e são criados de maneira a facilitar o entendimento da narrativa e que ele se torne próximo do radiouvinte, de modo que ele se aproprie dessa criação do radioator. Amaral Gurgel, em seu *Segredos*

do *Radioteatro*, cita o desempenho deste radioator na elaboração de certos tipos da seguinte forma:

O [tipo] débil mental tem sempre os lábios entreabertos. É um falar abafado, um tanto rouco e anasalado, baboso, onde os lábios não se tocam. Só o fato de falar com a boca muito aberta, com poucos movimentos, já dará a imitação que irá caracterizar o idiota. Esta é uma especialidade de Gerdal dos Santos, que sabe observar bem tais tipos. (1964, p.56)

O apurado sentido de observação articulado pela escuta de tipos sociais, e a posterior transposição destes ao meio radiofônico pela voz, revela o exercício de uma habilidade apurada, necessária ao radioator em transmitir o que fosse identificado, reconhecido e apropriado pelo radiouvinte como socialmente verossímil.

Vida Alves, quanto aos tipos de papel que lhe eram destinados nas radionovelas, explica:

Nunca fui, ou pouco fui, talvez pelo tipo de voz, a mocinha, a boazinha [...]. Chamava-se, naquele tempo, a *vamp*, que era aquela que, mesmo na novela [de televisão] em que eu protagonizei “o beijo”⁴², havia a mocinha boazinha. Eu era a secretária do galã, com quem ele ficou, a quem ele beijou. Ou seja: eu era, de certa forma, aquela que o público não admira muito. Eu achava bom! Não percebi nunca

⁴² Vida Alves se refere ao primeiro beijo romântico exibido na televisão brasileira, do qual foi protagonista juntamente com o ator e diretor Walter Foster, durante a exibição da primeira telenovela brasileira, intitulada *Sua Vida Me Pertence* (1951), que foi transmitida pela extinta TV Tupi, de São Paulo.

que hoje, como espectadora, eu prefiro as mocinhas, as boazinhas... (risos) Mas, como intérprete, eu acha mais elaborado, mais complicadinho, ser “a outra”. Eu fui, muitas vezes, “a outra”. (Alves, 2012. Entrevista)

A *vamp* é caracterizada como a antagonista da mocinha, sua rival direta, “a outra”, aquela que geralmente concorre em disputa com a mocinha pela atenção e pelo amor do protagonista da história, do galã. Enquanto a mocinha apresentava uma voz doce (quase infantil, por assim dizer), a *vamp*, via de regra, apresentava uma voz mais aveludada, encorpada.

Os radioatores acabavam por se especializar em determinados tipos fixos de vozes, assim como ocorreu em diversos períodos da história do teatro, a respeito dos tipos fixos de máscara⁴³. Quantos às mocinhas, as ingênuas, Daisy Lúcidí explica:

Nesse tempo, as vozes eram definidas. [...] Eu era sempre a ingênuo, a boazinha, a que chorava muito, né? Agora, tinham umas [atrizes] que tinham as vozes rascantes... Essas eram as más! A Talita de Miranda⁴⁴ foi uma grande má do rádio brasileiro, tinha uma gargalhada espetacular... A Olga Nobre também era a

⁴³ Pode ser dado como exemplo disso, na história do teatro, as máscaras dos tipos fixos que são características da *Commedia dell'Arte*. No rádio, a equivalência desses tipos fixos era dirigido às vozes dos radioatores.

⁴⁴ “Outras vozes existem que poderíamos chamar de intermediárias, pois se algumas vezes têm asperezas e tons agudos, em outras são suavéz (*sic*) e melódicas, como no caso de Talita de Miranda que marcou um lugar de destaque no gênero que interpretava, o de mulheres más, cínicas, as chamadas ‘vamps’ do cinema” (Gurgel, 1964, p.12).

má. Tinha especialidades mesmo, com a voz, para ser má. Então, ficava determinado assim. [...] Era sempre drama, sempre muito... era muito choro! (Lúcidí, 2012. Entrevista)

Via de regra, a personagem/tipo no meio radiofônico sofre um desdobramento, ao ser executada por múltiplos intérpretes simultaneamente, geralmente entre os radioatores e os contrarregras. Esse desdobramento sonoro diz respeito a questões inerentes à voz (que fica ao encargo dos radioatores) e aos demais movimentos do corpo da personagem (dos quais se encarregam os contrarregras e, eventualmente, os sonoplastas), que são sugeridos pela narrativa. Essa criação se estabelece de maneira a sugerir, pelo som, as ações físicas executadas pela personagem, tais como sentar, levantar, andar, correr etc., bem como possibilitar a situação espacial em que se encontra a personagem (se está em primeiro ou segundo plano de audição, se aproxima ou se afasta, se num lugar aberto ou fechado etc.). O desdobramento propositado da personagem permite que ela se configure ao radiouvinte, bem como também seja configurado o espaço em que ela se situa a partir do que é feito por ela.

2.4 O espaço suscitado pela linguagem radiofônica

Ao suscitar as imagens acústicas através da articulação entre voz, ruídos, sons e também o silêncio, o espaço gerado pela técnica radiofônica encontra sua ancoragem nas emoções (especialmente no que se refere à peça radiofônica):

Porque a voz tem apenas de se representar a si própria enquanto

personagem, mas também tem de representar o ambiente, o 'espaço'. Apenas no momento em que, no espaço potencial criado pela técnica, o qual pode ser acentuado por ruídos e sons, a voz faz a sua aparição, apenas então o espaço potencial se transforma em espaço de peça radiofônica. (Klippert, 2005, p. 183).

Nenhum espaço existe *a priori*, e aquele que é gerado pelo rádio não foge à regra. Ele resulta das relações que os indivíduos em questão (radioatores/radiouvintes) estabelecem para veicularem, através dele, suas emoções. Tanto os indivíduos quanto o meio se reinventam constantemente: as emoções, estando em permanente dinâmica com as várias esferas nas quais o corpo se insere, estão sempre em busca de um ponto que permita um equilíbrio (ainda que precário). Meio e indivíduo se encontram em constante redefinição, sendo que ambos são formados de maneira interdependente nessa relação. Essa investigação empreendida pelos indivíduos desenvolve tanto o meio, quanto a si próprios, e por essa busca é possível gerar um espaço que, embora demarcado, é instável. Justamente as interferências inerentes ao processo de geração do espaço radiofônico é que permitem o desenvolvimento simultâneo do meio e dos indivíduos. Para Marshall McLuhan, conforme a Profa. Dra. Nelia R. Del Bianco, “nos convertemos naquilo que contemplamos” e “criamos nossas ferramentas e logo estas nos modelam” (2005, p. 153), e através dessa dinâmica é que se permite a eclosão do ambiente.

Dos vários exemplos que podem ser citados, um pode ser encontrado na transmissão ocorrida em 30 de outubro de 1938, quando o elenco do *Mercury Theatre On The Air*, dirigido por Orson Welles encenou ao vivo

por pouco mais de 1 hora uma adaptação de *A Guerra Dos Mundos*, de H.G Wells e, em resposta a sua transmissão, cerca de 6 milhões de pessoas entraram em pânico nos Estados Unidos por acreditarem que o planeta fora invadido por alienígenas. Além da boa interpretação executada pelos atores, do tratamento dado ao roteiro e da boa produção sonora da peça, outros fatores concorreram para que ela deixasse de ser a transmissão de mais um “teatro no ar”: o horário da execução, a mudança no formato de apresentação da peça radiofônica (na qual o radiouvinte já estava acostumado) para o de um noticiário, aliada a ideia de credibilidade de emissão de notícias pelo rádio, e à iminência de uma guerra mundial, além da característica própria do rádio de simultaneidade da transmissão de notícias resultaram numa série de fatos que fugiram ao controle dos órgãos competentes, dos artistas e da própria população.

Os sistemas de comunicação de massa – representados neste caso, pelo rádio – acabam por constituir extensões tecnológicas da mente e da consciência, e se tornam chave para entender valores e fontes de saber. Dialogam com o tempo e com o espaço a respeito do fazer (neste caso, o artístico). Por paradoxo, embora o rádio possa atingir multidões, o microfone acaba por representar o ouvido de somente uma única pessoa. O radioator, que poderá ser ouvido por muitos, será escutado por alguém. O som da palavra, dessa maneira, adquire sua força pela sugestão, que engendra uma ação criativa tanto em quem a profere, quanto em quem a ouve. Essa erótica dos sons e das palavras alicerça todas as imagens que sugerem ao radiouvinte, tanto quanto ao radioator, a ação de criar, que carrega em si própria um íntimo exercício de sedução.

2.5 Em torno dos radioatores e da interpretação no rádio

O rádio seria um instrumento de ordenação da vida imersa no caos que a circunda, pois para Deleuze e Guattari ele geraria um espaço que responde à maneira de como nos afetamos pelas forças com as quais lidamos:

Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. [...] Mas agora são componentes para a organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arremeter em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio [...] são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno

do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. (2005, p.115)

A fricção gerada entre forças neste limite que é estabelecido entre o caos e a ordem libera uma energia reconhecível pelo próprio ser humano como criadora ou destrutiva de si. Mais que um instrumento, o rádio representaria uma resposta provinda de um espírito de época às questões que limitam, oprimem, ou ainda destituem o ser humano de sua humanidade. Um advento tecnológico a serviço do despertar poético do ser humano: desde o seu surgimento, essa é a prerrogativa dos artistas acerca do rádio. Esse despertar da mente e da consciência através da radiofonia é sintetizado no aforismo de McLuhan, “o meio é mensagem”. O corpo é impregnado e impregna pelo ambiente radiofônico, num processo contínuo de construção entre o ser e o ambiente em devir constante, pois ao mesmo tempo em que o corpo está imerso no sistema, o sistema se molda ao corpo atendendo seu desejo de expansão e projeção para muito além do corpo, (dentro e fora dele). O fenômeno, ao se repetir, nunca se repete da mesma maneira (mesmo num meio tão normatizado quanto é o rádio, no tocante ao seu funcionamento estritamente técnico).

O rádio, tomado como um todo, isto é, com emissora e receptor, é um meio de difusão de sons. Disto resultam, como traços essenciais, a sua audibilidade e,

simultaneamente, a sua limitação: a *apenas audibilidade*. Os seus meios de expressão são a palavra, a música e o ruído. Na peça radiofônica o valor mais decisivo cabe à *palavra*. A *palavra* é em si a expressão mais imediata e primária do **espírito** em sua esfera consciente. É a *ponte entre o espiritual e o material*, entre o sujeito do conhecimento, “eu”, e o mundo que o circunda. Guiada pela vontade, é o estágio criativo prévio, que leva da força da imaginação para as formas materiais de expressão. Disto se conclui, no que respeita ao conteúdo da peça radiofônica, que ela só poderá esgotar as possibilidades que o rádio lhe oferece, *se não abandonar a linha entre o espiritual e o material*. Esta é, contudo, a *linha íntima do ser*, que se reflete nas nossas *vivências interiores*. A expressão audível da palavra é a *fala*. Serve para que mutuamente nos comuniquemos e entendamos. A palavra, surgida da força imaginativa do falante, desperta no ouvinte idéias e, como resultado delas, sensações. Da mesma forma, os ruídos, cuja causa não podemos ver, só podem despertar imagens. A música, que apóia frequentemente a palavra na peça radiofônica, pode, além de outros efeitos, incrementar os que resultam da palavra ou do ruído. A palavra e o ruído só podem fazer surgir uma imagem do acontecimento real através da ilusão que produzem em nós. Pelo contrário, não podem reproduzir uma ação externa visível. Os limites do rádio estão, portanto, exatamente entre a ilusão surgida da força imaginativa e a forma material de expressão. Podemos dizer com razão que o rádio *desmaterializa*. (Sperber, 1980, p.116).

Diferente do atual uso que é feito do meio radiofônico pelo jornalismo ou pela publicidade veiculados pelas grandes emissoras e conglomerados de comunicação de massa, ambos voltados ao consumo de produtos e serviços, a existência dos radioatores e radioatrizes nas emissoras assegurava uma faceta do rádio voltado ao sonho, ao espírito criativo que fundamentou o próprio rádio em sua origem e permitiu que ele fosse desenvolvido para que, mais tarde, estabelecida uma linguagem, ele fosse alijado de seus profissionais criadores. A necessidade do ser humano em criar equipamentos que lhe permitam alcançar o que fica além da sua condição natural tem, em seu germe, um princípio luciferino de transgressão, destinado à reinvenção da ordem das coisas: enquanto o jornalismo informativo e a publicidade no rádio pressupõem a objetividade do “quem, quando, onde e como”, as radionovelas corriam contra esse “mandamento”, com histórias que continham ações intensas.

A contemporaneidade nos permite perceber e sentir a vida pela dimensão tecnológica que criamos. Pelo rádio chegamos à era eletrônica, e esse acoplamento estrutural já quase não nos permite distinguir em qual ambiente transitamos. Transcodificados de um meio a outros, nos projetamos ao infinito, espaço ideal das nossas mentes. Calíope não somente ensinou seus encantos aos seus herdeiros, mas os fez exercer tais encantos, com garbo e dignidade, a tantos quantos que, seduzidos, os pudessem ouvir pelas ondas do rádio.

CAPÍTULO III – OS ARTÍFICES DE BABEL: OS SONOPLASTAS E OS CONTRARREGRAS DAS RADIONOVELAS

Eu afirmo que a Biblioteca é interminável.
Jorge Luís Borges

Imagem 01: *Torre de Babel*. c. 1563. Pieter Bruegel, o Velho (1525 – 1569)



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel_%28Bruegel%29>
em 04 fev 2015, 18h08.

Conta a mitologia judaico-cristã a respeito de um povo que, estabelecido na região da Babilônia e tendo língua única, decidiu erguer uma torre, que de tão alta permitiria que homens e mulheres tocassem os céus do firmamento. Durante a construção de tal torre, e por interferência Divina, ocorreu o surgimento de outras línguas, o que gerou desentendimento entre todos. A

construção da grande torre, conhecida por Babel (“confusão”, em hebraico), foi então abandonada, por não mais ser possível o entendimento entre os que nela trabalhavam. De dentro da tentativa humana de estabelecer uma ordem para o trabalho, com a finalidade de chegar ao empíreo celestial, a Divina Providência fazia eclodir a centelha do caos.

Em *A Biblioteca de Babel*, conta-nos o argentino Jorge Luís Borges que há um grande número de bibliotecários, responsáveis por guardarem uma quantidade sem fim de livros existentes nos infinitos corredores desta tal Biblioteca (que seria, em suma, o próprio Universo). Sua ordem – e tudo o que possa nela estar contido – depende do trabalho destes bibliotecários, uma vez que são eles os grandes conhecedores dos mistérios nela catalogados. A ordem desta Biblioteca caminhará lado a lado com o caos, não sendo possível determinar onde começaria um e onde terminaria o outro. Deste conflito gerado entre a ordem e o caos, se estabelece uma arquitetura ao Infinito, na qual o tempo é quase estanque.

Como grandes conhecedores dos profundos mistérios sonoros desta Babel que é o rádio, assim como os bibliotecários do conto de Borges e os construtores da Babel bíblica, os contrarregras e os sonoplastas, no meio radiofônico, desempenhavam suas funções nas radionovelas com o intuito de criar uma arquitetura sonora capaz de possibilitar a atuação de radioatores e a emoção dos radiouvintes, apoiados no que fosse verossímil dentro da história apresentada à audiência. A elaboração desta arquitetura sonora, erigida às emoções, era possível devido à grande especialização que apresentavam estes profissionais, a partir de suas vivências obtidas tanto nas práticas dentro do próprio meio radiofônico como em outros meios artísticos, num

constante ato de pesquisa. Tornavam-se eles, então, verdadeiros acervos vivos, patrimônios da própria Babel, como se neles residisse a própria essência radiofônica desta imensurável torre/antena erigida aos céus.

Imagem 02: Discoteca



Fonte: <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/42-38652979/collection-of-vinyl-records?popup=1> em 16 fev 2015, 22h24.

Neste capítulo⁴⁵, conflitantes e complementares entre si, música/ruído, ordem/caos, estarão lado a lado

⁴⁵A respeito das imagens utilizadas neste capítulo, que tratam dos profissionais no desempenho de seus afazeres, cabe ressaltar que os acervos que, porventura, contemplam os profissionais brasileiros não estão organizados, de forma a permitir o acesso à pesquisa. Pode-se deduzir que as imagens brasileiras ou não estão catalogadas, ou mesmo inexistem, caracterizando um importante trabalho a ser feito como banco de dados ou imagens do radioteatro realizado no país. Por existirem algumas imagens que dizem respeito ao contexto brasileiro, amplamente utilizadas em outras publicação (mas que nem sempre contemplam o que seja necessário mostrar ao leitor desta pesquisa), optou-se em apresentar outras imagens que elucidassem melhor ao leitor as questões deste capítulo.

como em Babel, através do fazer artístico de seus mestres artífices. Será dado a conhecer um pouco do trabalho dos contrarregras e dos sonoplastas de radioteatro, a partir dos seus procedimentos de criação e execução da ambientação sonora. Estes artífices do som criaram mundos que foram habitados por muitos sonhos, “a matéria da qual somos feitos”, sendo que, muitos deles, permaneceram (e permanecem) desconhecidos do grande público radiouvinte, como desconhecidos foram (e são) muitos dos construtores e artífices que ao erguerem tantos monumentos arquitetônicos nos mais diversos períodos da história da humanidade nos deixaram como legado o encantamento que, ainda hoje, suas obras nos são capazes de causar.

Imagem 03: *Babel*. 2001 – 2006. Cildo Meireles (1948 –)



Fonte: <http://www.domusweb.it/en/art/2014/05/02/cildo_meireles.html>
em 04 fev 2015, 18h36.

3.1 Os Sonoplastas e os Contrarregras: Arquitetos Sonoros

Para Arnheim, “os sons nos informam não só a fonte que os emite, como também o lugar onde se encontra tal fonte. Sob determinadas condições se podem distinguir distâncias” (1980, p.23). No *Dicionário de Teatro*, o verbete *cenário sonoro*, lá encontrado, apresenta o seguinte significado: “forma de sugerir, através de sons, o âmbito da peça. O cenário sonoro recorre à técnica da peça radiofônica, substituindo com frequência, na atualidade, o cenário realista e figurativo” (Pavis, 1999, p.44).

Em se tratando do meio radiofônico, é possível reconhecer através do trabalho destes radiotécnicos a construção de espaços materializados a partir de sons, veiculados através do rádio. Neste caso, e no entendimento de que o cenário sonoro pode ser considerado como espaço arquitetônico, é possível tomar por empréstimo a definição proposta pelo arquiteto Lúcio Costa, acerca do que, para ele, seja Arquitetura:

Arquitetura é antes de mais nada construção, mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites – máximo e mínimo – determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela

função ou impostos pelo programa – cabendo então ao sentimento individual do arquiteto, no que ele tem de artista, portanto, escolher na escala dos valores contidos entre dois valores extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção. Por outro lado, a arquitetura depende ainda, necessariamente, da época da sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra, ou seja, do programa proposto. Pode-se então definir arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa. (Costa, 1995)

Em face às histórias difundidas pelas emissoras, tanto sonoplastas quanto contrarregras disponibilizavam seus recursos a fim de que o radiouvinte estivesse constantemente situado espaço-temporalmente em relação ao que lhe era exibido, usando para isso única e exclusivamente os sons (fossem eles musicais ou não) trabalhados a partir de sua potência expressiva articulada através do ato de contar histórias no meio radiofônico. Para tal, tanto trechos de músicas diversas quanto outros diversos sons que pudessem ser apreendidos dos mais diferentes tipos de objetos eram

utilizados na evocação das imagens sonoras⁴⁶ que servissem às histórias apresentadas.

A preocupação destes radiotécnicos, em torno das funções às quais eram responsáveis por executarem, exigia deles um constante estado de alerta na busca dos mais variados tipos de sons que, porventura, viessem a atender suas necessidades. Estas contínuas ações de pesquisa por eles empreendidas (elaboradas das mais diferentes formas) não se restringiam somente à procura deste ou daquele determinado tipo de som que atendesse a esta ou àquela determinada situação dramática, mas também à decodificação do próprio som e ao estabelecimento do que seria preciso para que ele fosse reproduzido tantas quantas vezes se fizesse necessário, a partir dos recursos técnicos de que dispunham dentro (ou mesmo fora) do estúdio, a fim de serem utilizados tanto durante execuções realizadas ao vivo como para efetuar gravações sonoras (quando tecnicamente isso fosse possível).

Por essa razão, o domínio técnico de todas as etapas dos processos envolvidos para a concepção, a reprodução e a veiculação dos sons expressivos se fazia necessário, por parte desses profissionais. Utilizando-se destes sons – aqui entendidos como distintos daqueles articulados através da palavra, comumente delegada aos radioatores – sonoplastas e contrarregras compunham à audiência dimensões verossímeis de planos, distâncias, localização de personagens nos diversos ambientes em que aparecessem (bem como de algumas ações por elas

⁴⁶ Conforme a pesquisa da mexicana Lidia Camacho, “a palavra *imagem* provém da voz latina *imago*, ‘representação’, ‘retrato’, relacionado com *imitari*, imitar” (1999, p. 6). Logo, a existência da imagem sonora estaria relacionada à utilização dos sons, junto aos processos perceptivos concernentes a sua criação.

realizadas nesses ambientes), ordenando e organizando para o radiouvinte a composição dos espaços (físico, emocional etc.) evocados pela história, através das relações que se estabelecesse nos arranjos entre música, ruído ou efeito sonoro e silêncio, para induzir a audiência, dessa maneira, à composição de imagens sonoras concretas o suficiente que oferecessem suporte à ficção radiofônica.

A divisão de funções entre estes técnicos diante do material sonoro com que operavam pode ser apresentada, *grosso modo*, da seguinte forma: o sonoplasta se ocupava geralmente da composição de trilhas sonoras pautadas pelo conteúdo musical, utilizando muitas vezes para isso trechos de diversos tipos de música (e mesmo ruídos gravados), ao passo que o contrarregista encaminhava seu empenho para a composição de trilhas sonoras advindas essencialmente do ruído, em caráter expressivo, que não estivessem gravados (ou não pudessem ser operacionalizados pelo sonoplasta). E, como material comum a ambos, os recursos técnicos disponibilizados pela aparelhagem (explorados ao máximo para a criação de sons) do estúdio e o silêncio (concebido como recurso potencialmente dramático capaz de permitir ao radiouvinte a leitura das imagens sonoras propostas).

Para o brasileiro Amaral Gurgel, autor de *Segredos do Radioteatro*, a imagem sonora só pode ser devidamente composta através do minucioso trabalho desses profissionais, que geram, com o seu fazer, todo o ambiente necessário no qual as vozes dos radioatores aparecerão durante o desempenho do drama, como que num “cenário” que esboça possibilidades de tensões e conflitos.

Vale a pena dar duas palavras também sobre os chamados contra-regras (*sic*), ou sonotécnicos. É uma função das mais importantes, pois a ele está entregue não só a disciplina do estúdio, a presença certa dos atores, verificação dos microfones, etc... E o que é mais importante, os ruídos que devem ser estudados com mais minúcia ainda do que o papel do ator. Um autor pode deixar de colocar observações de ruídos, como um arrastar de cadeiras, um tilintar de cristais e centenas de outros. O contra-regra (*sic*) artista, estuda, e procura, e colabora com o autor e com o diretor. (1964, p.8)

O trecho acima apresenta como imperioso à função do radiotécnico a atenção que lhe deve ser própria para a devida realização do seu trabalho. Sua pesquisa tem de lhe permitir a depuração de um repertório sonoro próprio, capaz de conferir certa singularidade à peça radiofônica que viesse a ser exibida. Porém, é possível também perceber que o autor estabelece pouca (ou mesmo nenhuma) distinção entre as funções do contrarregra e do sonoplasta (também chamado de sonotécnico, por este autor), sendo então de ambos a tarefa de realização da chamada “parte” ou “banda” sonora do radioteatro, em que um e/ou outro poderiam executar ambas as incumbências. Pode-se deduzir, a partir de sua escrita, uma situação recorrente da realidade brasileira no período em que a publicação foi editada em 1964, a respeito da ausência, em boa parte das emissoras do país, de profissionais especializados nesses segmentos que preenchessem os diferentes quadros da cadeia de produção sonora do radioteatro realizado no Brasil de então. Ou, ainda, é possível supor que as emissoras brasileiras (numa

tentativa de redução dos custos vinculados à produção do radioteatro) preferiam a contratação de um único profissional que fosse capaz de gerir a contrarregagem e a sonoplastia, com igual desenvoltura, nessas duas frentes. Muitos desses profissionais se capacitavam por si próprios, a partir das demandas surgidas na lidas diárias de realização nos estúdios, sem a existência de uma escola formal⁴⁷ preparatória para estas funções. Na maior parte das vezes, as emissoras formavam seus quadros profissionais, capacitando elas mesmas os seus radiotécnicos. Ou ainda, que sonoplastas e contrarregas estariam sob uma mesma categoria de classificação, sem maiores distinções, pelo fato de partilharem certas aparelhagens técnicas e recursos delas provenientes que a eles eram delegados o devido entendimento de operação.

Se a formação de outros profissionais ligados às radionovelas – tais como os radiodramaturgos e os radioatores – poderia ocorrer, de certa maneira, fora do ambiente radiofônico (na medida em que o domínio da escrita e da fala não era, exclusivamente, surgido dentro das rádios), o mesmo não ocorria com os radiotécnicos: ainda que trouxessem consigo determinada bagagem de aprendizado adquirida noutras áreas técnico-artísticas, que viessem a servir em algum momento para o trabalho, a execução de suas funções estava associada diretamente ao pleno conhecimento e à exata operação técnica da aparelhagem, pelo contato direto com e a partir das especificidades impostas pelo instrumental

⁴⁷ Ainda que as empresas disponibilizassem meios para formarem seus próprios técnicos, observa-se que essa formação não era caracterizada pela existência de uma escola ou curso superior que atendesse a especificidade dessa profissão. No Brasil, a preocupação acerca dessa área da formação profissional começa com o surgimento dos cursos superiores em Comunicação Social.

técnico disponível nas emissoras, que os poderia restringir (ou não) ao recinto dos estúdios. Na falta de determinado som que fosse imprescindível para a narrativa, caso os recursos técnicos permitissem, saía-se “a campo” para a captura de sons, que seriam utilizados posteriormente a partir de gravações, aumentando assim a oferta de possibilidades do acervo disponível.

Imagem 04: Técnicos em efeitos sonoros, da *National Broadcasting Corporation* – NBC (EUA), em 1930. Quase no centro da imagem, sobre o tripé, vê-se o microfone utilizado na captura sonora em área externa ao estúdio



Fonte: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/BE043712/sound-effects-technicians-smashing-car?popup=1>> em 16 fev 2015, 16h51.

3.2 A disciplinada maestria dos sonoplastas

Os sonoplastas eram responsáveis pela constituição de trilhas sonoras musicais que oferecessem o devido suporte emocional, tanto para radioatores quanto para radiouvintes, às cenas das peças radiofônicas, e se pautava, na maior parte das vezes, por uma pesquisa própria na formação do seu repertório. Do seu prévio conhecimento de músicas dos

mais diferentes tipos, realizava-se uma seleção de músicas (inteiras ou de determinados trechos) para que, durante a execução da história e através dessa constituição, fosse possível ao radiouvinte a percepção das passagens de tempo; as mudanças de local da ação; as nuances de intensidades nos conflitos dramáticos necessário para o desenvolvimento da narrativa etc.

Um desses “arquitetos sonoros”, que por muitos anos desempenhou suas funções como radiotécnico – inicialmente na Rádio Guarujá e, posteriormente, na Rádio Diário da Manhã, ambas sediadas em Florianópolis-SC – foi o músico florianopolitano Nelson Padilha (12/04/1940 –)⁴⁸. Ele relatou como se dava a execução de suas tarefas:

No início, até eu peguei muitas informações com o Roberto Alves, hoje editor de esportes do Diário Catarinense e, na época, ele era sonoplasta da rádio Guarujá, e o Maslaio era músico. E lá, tinha um piano lá no auditório (na época, as emissoras de rádio tinham auditórios, né?), e eu ia pra lá estudar piano com o professor Hugo Freisleben, já falecido. Então, eu trabalhei ali [na rádio Guarujá] uns tempos, como músico. Posteriormente, em 1965, vim trabalhar na rádio Diário da Manhã, com sonoplastia. Faltava o operador (chamava-se, na época, operador de som). A minha sogra, que trabalhava lá (a avó da Andréa⁴⁹) era

⁴⁸ Depoimento gentilmente cedido à pesquisa em sua residência, no dia 20 de dezembro de 2012, às 17h14, na cidade de Florianópolis – SC.

⁴⁹ Andréa Padilha, filha de Nelson, é atriz florianopolitana de teatro. Sua avó materna, Cacilda Gonçalves Noceti, além de atriz de teatro,

discotecária lá, me perguntou se eu não queria. “Poxa, claro que eu quero!”. Eu trabalhava na noite, como músico. Eu queria parar com isso, porque eu não via futuro nisso. Então, fiz lá um estágio de 30 dias, peguei o serviço lá, e comecei a ser sonoplasta da rádio Diário da Manhã. Operador de som e sonoplasta, ao mesmo tempo. (Padilha, 2012. Entrevista).

Em seu depoimento, Nelson distingue as funções de operador de som e sonoplasta, nos quadros da emissora, a partir do propósito ao qual a música se destinava: o profissional era denominado “operador de som”, quando utilizava músicas que eram geralmente utilizadas como simples fundo musical para a informação fornecida pela voz dos locutores nos diversos programas (ou, ainda, para a realização das propagandas, os chamados “reclames”); e era denominado “sonoplasta”, se utilizava as músicas na concepção das atmosferas dramáticas necessárias às cenas das radionovelas.

É possível observar, no trecho do seu depoimento, a prática que as emissoras adotavam na contratação de um profissional polivalente para o desempenho de distintas atividades: o que ocasionava numa economia para as emissoras (em se tratando dos custos com a folha de pagamento), acarretava em acúmulo e sobrecarga de tarefas a estes profissionais (visto que deveriam atender as demandas da emissora, especialmente àquelas advindas dos setores comercial e artístico). Diante desse acúmulo de funções, costumeiramente não se tornava possível seguir à risca as recomendações de Amaral Gurgel, a respeito do

foi uma reconhecida radioatriz catarinense no seu período de atuação. Posteriormente, veio a exercer a função de discotecária da rádio *Diário da Manhã*.

estudo detalhado dos textos para o complemento do que estivesse subentendido sonoramente nas cenas das radionovelas, de maneira que o público se apropriasse da história o melhor possível.

Em decorrência disto, os sonoplastas adotavam estratégias de ação que lhes permitissem a solução rápida e eficaz das situações as quais deveriam resolver. Conhecedores das temáticas mais recorrentes apresentadas nas tramas das radionovelas, uma das estratégias que os sonoplastas lançavam mão consistia numa espécie de “imersão auditiva”, costumeiramente empreendida nas horas de folga do trabalho junto ao acervo que compunha as discotecas das emissoras, para a busca apurada de frases ou trechos maiores de músicas (em sua maioria, instrumentais), para a sustentação dramática das cenas.

Tinha que ter o apoio musical pra dar sustentação [à cena]. Então, isso aí tinha que ser pesquisado. Mas não tinha ensaio. Não tinha ensaio! Era feito, assim mesmo, na marra! E saía direito! Mas não era só eu: o “bom” disso daí era o Augusto [Borges de] Melo! Ele pesquisava muito isso aí, porque eu só ia lá eventualmente. [...] Ele tinha um bom “ouvido”, estava acostumado com isso. Ele tinha o trabalho de ir à discoteca – na qual a avó da Andréa trabalhava – lá estudava, pesquisava, pegava e ouvia disco por disco, e tal: “esse aqui, tem um peso bom pra isso”, “tem bastante sopro”, “tem os violinos também, na parte romântica [...]”. Então, ele guardava aquilo, gravava e tal, e armazenava aquilo: “Precisando, eu tenho aqui comigo”. [...] E ficava com ele. Então, ele tinha tudo isso aí. Era feito assim. (Padilha, 2012. Entrevista).

Neste trecho do depoimento, é possível considerar algumas questões, como o advento do recurso técnico de gravação e de reprodução em fitas magnéticas, que começou a ser utilizado em larga escala pelas emissoras após a 2ª Guerra Mundial (1940 – 1945); o desenvolvimento e comercialização em massa, no final da década de 1950, dos rádio-receptores estereofônicos⁵⁰; e, além disso, a qualidade do profissional em questão na sua demonstração em ter “um bom ouvido” – que pode ser entendido, nesse caso, como uma intimidade adquirida e desenvolvida pelo sonoplasta em decorrência do seu exercício de apreciação de materiais sonoros oriundos de diversos contextos musicais – de maneira a lhe permitir a tomada de decisões sobre quais músicas estariam melhor adequadas às cenas, a fim de que elas apresentassem à audiência relevante distinção emocional. Entre o “talento” nato para a improvisação e o exercício rotineiro que condiciona a audição, o sonoplasta não encontrava condições ideais para a execução do seu trabalho, a fim de realizar uma cuidadosa decupagem das músicas que integrariam esta ou aquela cena que seria transmitida, pois se percebe, pelo relato, que não eram comuns – ou mesmo, não ocorriam – os ensaios com toda a equipe envolvida nessa atividade da rádio Diário da Manhã. No entanto, havia a exigência de “ter de sair direito”. O

⁵⁰ A estereofonia (ou estéreo, como é mais conhecido) é um processo de captação e reprodução do som realizado em dois canais distintos, baseado na característica de que a espécie humana é dotada de dois ouvidos. Por essa razão, se torna possível que o ouvinte localize a posição da fonte sonora no espaço (se ela está à sua esquerda, se à sua direita, se à sua frente, se perto ou longe de si etc). A estereofonia veio a substituir o processo de captação e reprodução monoaural (ou mono), que capta e reproduz os sons num único canal.

detalhamento da sequência de ações para a cumprimento das tarefas é outro ponto de destaque desta parte do depoimento, pois evidencia a existência de um método: a busca e a seleção a partir do conhecimento de todo o acervo sonoro da discoteca, e a armazenagem do que fosse útil à sustentação ficcional da narrativa. No relato ainda é possível reconhecer os procedimentos criativos inerentes ao *bricoleur*, apontados em *O Pensamento Selvagem*, por Claude Lévi-Strauss:

[...] O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o *bricoleur* não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do *corpus*, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado. Cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo. (2008, p. 33).

Imagem 05: Transferência de músicas de discos para fitas magnéticas em rolo, executada por técnicos ligados ao Serviço de Rádio das Forças Armadas americanas, em 1955, num ambiente de estúdio, a partir de uma mesa de gravação.



Fonte: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/U1091697/recording-engineer-transferring-recordings-to-tape?popup=1>> em 26 jan 2012, 14h54.

Imagem 06: Transferência de dados contidos em discos para fitas magnéticas, em 1938, nos estúdios da *British Broadcasting Corporation* (BBC).



Fonte: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AALJ001415/audio-engineer-examining-audio-tape?popup=1>> em 26 jan 2012, 16h28.

A partir do conhecimento de todo o acervo sonoro disponível na discoteca da emissora, o sonoplasta realizava a constituição de suas trilhas sonoras pelo ato de seleção de partes musicais que ele julgasse adequadas às cenas que seriam transmitidas. Feita essa seleção prévia, os registros desses trechos eram obtidos com o auxílio do aparelho de gravação, em fita magnética (ou, em alguns casos, discos de acetato). Dessa maneira, se tornava possível efetuar um recorte preciso dos fragmentos extraídos de músicas que atendessem as necessidades de realização e, por justaposição, fazia-se a ligação entre os diferentes trechos, permitindo então ao sonoplasta a recombinação das partes de modo a atender à sustentação dramática.

A atividade de constituição das trilhas sonoras musicais, empreendida pelos sonoplastas, é iniciada pela adoção dos procedimentos característicos de uma primeira etapa, que se compõe da exploração e seleção de um acervo previamente existente e disponível à “imersão auditiva” nas discotecas das emissoras; numa segunda etapa, o recorte exato dos trechos selecionados, a justaposição e a recombinação entre as partes musicais realizadas com o auxílio da aparelhagem de gravação; e, por fim, o armazenamento e nova catalogação (efetuado pelo profissional) do material sonoro editado, caso fosse atestada a eficácia e utilização dessa constituição para sustentação dramática das cenas radiofonizadas. Este encaminhamento de etapas permitia aos sonoplastas derivar do acervo principal um acervo outro, de repertório próprio, reconstruído por fragmentos.

A respeito dessa atividade dos sonoplastas (tanto quanto para os contrarregras), é possível reconhecer nela o *bricolage*, definido por Lévi-Strauss, para melhor compreensão destes procedimentos:

[...] uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*. Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de pela e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da pela que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. [...] O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida do seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra do seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram pra renovar e enriquecer o estoque ou mantê-lo com resíduos de

construções e destruições anteriores.
(Lévi-Strauss, 2008, p.32-33)

É possível reconhecer que a organização das etapas mencionadas se pautava no propósito de provocar a emoção – através da sucessão particular determinada pelo sonoplasta dos sons musicais que se coadunassem com a palavra e que abrissem campo expressivo para além dela, junto a outros elementos sonoros e não sonoros componentes das narrativas – e permitindo que o público tomasse parte na proposição artística característica dos enredos das radionovelas. Assim, a bricolagem estaria dirigida, na sonoplastia, a um arranjo rapsódico, construído a partir de diferentes estilos musicais, com vistas ao reforço do sentido dramático proposto pelo texto radionovelesco.

Para Robert Murray Schafer (1933 –), “a sucessão particular de sons que o compositor escolhe – sua tessitura, dinâmica, instrumentação –, tudo dá um certo caráter à melodia e, por sua vez, obtém uma certa resposta emocional dos ouvintes” (1991, p. 31). Partindo desse princípio apresentado por Schafer, e em conformidade com Lévi-Strauss, a constituição da trilha sonora ao encargo do sonoplasta o tornaria, de fato, num compositor, por ter ele como prerrogativa a intenção na escolha, no que concerne ao seu fazer, da organização de dinâmicas, de tessituras e de instrumentações que conferem um caráter à melodia capaz de requisitar do radiouvinte uma resposta emocional (qualquer ela que seja) à peça radiofônica, como sua participação junto à obra.

Não foi possível, durante o contato com os entrevistados, encontrar nenhum tipo de roteiro ao qual fosse de uso dos sonoplastas, nem mesmo encontrar quaisquer tipos de anotações (ou notações) por eles

realizadas, diferentes daquelas já existentes de antemão nas peças, elaboradas por indicação dos radiodramaturgos. A partir disso é possível, então, deduzir que a notação sonora⁵¹ destas composições se pautava na própria gravação – quando esta era possível de ser feita – em rolos de fita magnética ou discos de acetato (ou vinil⁵²), o que a torna na própria obra em si.

3.3 Os catálogos dos discos e fitas de efeitos sonoros

Muitas empresas fonográficas produziam gravações de efeitos sonoros em discos ou fitas, acompanhados de um catálogo no qual eram brevemente descritos quais efeitos constavam daquele material, como material para ser vendido. Além de indicarem quais eram tais efeitos, ainda indicavam a localização no disco (determinando em qual faixa poderiam ser encontrados), bem como indicavam o tempo de duração da faixa. Ainda indicavam os efeitos mais adequados para composição de alguns planos, como os de fundo (o som de grilos, para o quadro noturno, é o exemplo mais usado para tal).

Num dos catálogos de efeitos de som, produzido pela *Standard Radio* (Intercontinental Publishers' Service Inc./Melchor Guzman Company, Inc.), empresa então

⁵¹ Para Raymond Murray Schafer, em *A Afinação do Mundo*, a notação sonora se caracterizaria, *grosso modo*, pela “tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais” (1997, p. 175), servindo como tradução dos diversos tipos de som num valor gráfico atribuído a cada um deles (diferente do que é apresentado através das notas musicais, por exemplo). Neste caso apresentado, os sinais magnéticos, contidos na fita de gravação, podem ser considerados como a própria notação que permitiria a reprodução do objeto sonoro.

⁵² O vinil começou a ser produzido em larga escala a partir da década de 1930.

sediada nos EUA, é possível identificar a intenção de vendas do produto com o intuito de possibilitar maior veracidade sonora realista às peças radiofônicas, e a facilidade de operação entre um efeito e outro executado somente pelo sonoplasta. No catálogo, são observadas as seguintes indicações:

Este folheto está dedicado a milhares de radiodifusoras de todo o mundo com o propósito de contribuir para a produção de melhores programas dramáticos. *Standard Radio* utilizou novos e moderníssimos métodos usando gravadoras portáteis especiais de fita que foram colocados em lugares nunca acessíveis a gravadores antigos. [...] Um bom efeito sonoro deve ser (1) uma reprodução exata do som original; (2) as características mecânicas da mais alta fidelidade e de acordo com as exigências de hábeis produtores de programas; (3) o material dos discos de qualidade insuperável e longa duração para evitar o ruído da agulha, e (4) o agrupamento dos diferentes sons segundo a necessidade. [...] Estes efeitos de som são fabricados em discos de 10 polegadas (25,4 centímetros) em dois lados e 78 rpm. [...] Este catálogo em espanhol facilitará a seleção dos efeitos de som mais apropriados para seus programas. Os rótulos dos discos contêm a mesma numeração indicada no catálogo, mas os títulos estão em inglês. (19__, p. 03-04)

A data de publicação deste catálogo é presumível, uma vez que não são encontradas quanto a isso referências precisas em nenhuma de suas páginas. Porém, alguns dos sons que constam desse material (como o dos aeroplanos *Thunderbolt*, *Airacobra P-39*,

Douglas D-2, Lightning P-38, dentre outros usados no combate mundial entre 1940 e 1945) indicam que esse material foi produzido logo após o término da Segunda Guerra (sendo que alguns dos efeitos sonoros contêm explícita indicação de pertencimento a este conflito, como os encontrados na página 27 sob as numerações 510b, 511a e 511b, 512a e 512b dentre outras, onde se lê “Cena de Combate – 2ª Guerra Mundial”); e, por estarem alocados em discos de *vinylite* (vinil) de 10 polegadas, com dois lados de uso e 78 rotações por minuto⁵³. A partir desses dados, este catálogo foi provavelmente elaborado entre 1945 e 1948.

Imagem 07: Índice do catálogo, apresentando as categorias de efeitos contidos no disco.

<i>Índice</i>	<i>Página</i>
SERIE 100—AEROPLANOS	1-4
SERIE 150—ANIMALES	4-7
SERIE 200—AUTOMOVILES	7-10
SERIE 250—MUCHEDUMBRES	10-13
SERIE 300—INDUSTRIA	14-16
SERIE 350—BUQUES	16-18
SERIE 400—MUSICA	18-22
SERIE 450—TRENES	22-25
SERIE 500—GUERRA, ARMAS DE FUEGO	25-28
SERIE 550—TIEMPO METEOROLOGICO	28-29
SERIE 900—MISCELANEA	29-32

Fonte: Efectos de Sonido Standard Radio.
Fotografia realizada pelo Autor

⁵³ A fabricação do disco de 78 rpm nos EUA durou até 1957, quando este formato foi substituído em definitivo pelo *Long Play* (LP), introduzido no mercado consumidor mundial a partir de 1948. Dicionário de Vinil. Verbete Polyson, [entre 2000 e 2015].

Imagem 08: Uma das páginas do catálogo, que apresenta, à esquerda, o número ordinário das faixas; ao centro, a descrição sucinta dos efeitos; e, à direita, o tempo de duração de cada efeito.

Número	Serie 500 — Guerra, Armas de Fuego	Duración
	508B - MISCELANEA DE EFECTOS DEL OESTE NORTEAMERICANO (4 efectos) 1. Una pelea en un bar. No hay voces, pero el ruido de muebles y de vidrios al romperse, etc. 2. Igual al efecto anterior pero escena más corta. 3. Una bofetada y cuerpo de un hombre que cae al suelo. 4. Un puente hundíendose bajo un peso. Estos efectos se pueden usar para dramas que no sean del oeste norteamericano.	1' 00" 11" 08" 13"
509	509A - COMBATE NAVAL (Cargas contra los submarinos) (6 efectos) 1. Descarga de un explosivo contra submarinos desde la artesa. 2. Dos descargas consecutivas 3. Tres descargas consecutivas 4. Explosión de una descarga de explosivo contra submarinos 5. Dos explosiones consecutivas 6. Tres explosiones consecutivas	05" 13" 20" 05" 10" 21"
	509B - COMBATE NAVAL (Dos cargas contra submarinos) (2 efectos) 1. Serie de dos cargas submarinas y explosiones 2. Series de explosiones.	1' 10" 50"
510	510A - COMBATE NAVAL (3 efectos) 1. Serie de choques en agua. NOTA: El efecto puede usarse para uno, dos y tres choques. Puede usarse para simular la caída de un aeroplano en el agua, o botes salvavidas y otros efectos pesados que caen al agua desde un buque o aeroplano. 2. Fuego de artillería naval repartiéndose en el agua. 3. Disparando un torpedo desde la cubierta de un destructor o caza submarinos.	53" 50" 37"
	510B - ESCENA DE COMBATE - 2a. GUERRA MUNDIAL (2 efectos) 1. Cañón de 105 milímetros disparando, silbido de la bala y la explosión. 2. Cañón de 105 milímetros, silbido de la bala aproximándose, el impacto y la explosión.	42" 56"
511	511A - ESCENA DE COMBATE - 2a. GUERRA MUNDIAL (Continuo) Encuentro en un campo de batalla con armas modernas; cañón de 105 milímetros, cañón semi-automático M-1 de 50 milímetros y rifles Springfield.	0' 50"
	511B - ESCENA DE COMBATE - 2a. GUERRA MUNDIAL (2 efectos) 1. Pelotón de soldados disparando rifles semi-automáticos M-1 (Garand) calibre 30 2. Llegada y explosión de un proyectil de cañón Howitzer de 155 milímetros	1' 50" 48"
512	512A - ESCENA DE COMBATE - 2a. GUERRA MUNDIAL (Fuego de artillería) (4 efectos) 1. Cañón de 75 milímetros disparando 2. Cañón Howitzer de 105 milímetros disparando 3. Mortero de 60 milímetros disparando 4. Cañón anti-tanque de 37 milímetros disparando	37" 37" 20" 22"
	512B - ESCENA DE COMBATE - 2a. GUERRA MUNDIAL (3 efectos) 1. Rifle automático Browning disparando 2. Ametralladora mediana Browning disparando 3. Ametralladora pesada Browning calibre 50 disparando	42" 34" 48"
513	513A - ESCENA DE COMBATE - 2a. GUERRA MUNDIAL (Tanques) (2 efectos) 1. Tanque mediano en acción; crujido de las ruedas lo hace adaptable para el aire libre 2. Tanque mediano en acción; muy silencioso adaptable para escenas interiores.	1' 20" 1' 20"
EFFECTOS DE SONIDO STANDARD RADIO		

Em seu movimento de domínio do mercado sonoro – aplicável igualmente tanto ao rádio quanto ao cinema – as grandes empresas fonográficas dirigiam seu interesse ao grande campo da produção dramática, sobretudo radiofônica, existente em toda América Latina. Isto se deduz pelo fato do catálogo ser totalmente redigido em língua espanhola, para facilitar o manuseio deste material, uma vez que os nomes dos efeitos nos rótulos dos discos continham a mesma numeração indicativa, mas estavam redigidos em língua inglesa.

3.4 O “Aquário” do estúdio

A sonoplastia tem seu lugar de execução no estúdio a partir da chamada cabine de controle de som (ou, “aquário”), sendo este um recinto distinto daquele destinado aos radioatores e contrarregras. Separada por um vidro capaz de isolar o som e, ao mesmo tempo, possibilitar ampla visão, o sonoplasta acompanhava o desempenho dos radioatores bem como as movimentações executadas pela contrarregagem desta cabine, que lhe permitia o total controle do que o radiouvinte poderia ter (ou não) conhecimento sonoro da peça levada ao ar. Ao operar os recursos oferecidos pela mesa de controle desta cabine, o sonoplasta poderia fazer cruzamentos entre os sons (caracterizando assim as cortinas sonoras); gradações de entrada e saída crescente e decrescente dos sons (conhecidos respectivamente como *fade in* e *fade out*); os cortes e aberturas de emissões dos canais dos microfones destinados à contrarregagem e/ou aos radioatores; bem como apresentava os planos de execução musical da seguinte maneira: o primeiro plano, quando o som é apresentado em destaque, não havendo nenhum outro

durante a transmissão que desvie a escuta do radiouvinte; o plano intermediário, quando o som suscita a impressão ao radiouvinte de estar numa distância mais afastada do microfone do que aquele reproduzido em primeiro plano e que pode coexistir com outros sons ao mesmo tempo; e o fundo, também conhecido como BG, caracterizado por suscitar a existência de um som longínquo, perceptível pelo radiouvinte como situado numa distância muito além daquele percebido no primeiro plano e no plano intermediário.

Todos estes recursos, possíveis a partir da operação executada pelo sonoplasta da mesa de som, promovem o surgimento de relevos sonoros através das combinações e dos deslocamentos entre planos, cruzamentos, gradações e cortes, com vistas à dinamização da narrativa, pelas relações espaço-temporais existentes na peça radiofônica. A intensidade e o teor dramático advindo das cenas resultavam do manejo adequado do ritmo aplicado pelo operador de som/sonoplasta dos trechos sonoro-musicais por ele selecionados, bem como da aplicação dos recursos que pudessem ser articulados a partir do controle da mesa de som existente no “aquário”.

Imagem 09. Operador de som/Sonoplasta na atividade de um dos estúdios da BBC, em 1937. Encoberto pela cortina, o vidro do “aquário”.



Fonte: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AALJ001029/bbc-disc-jockey-playing-music-in-studio?popup=1>> em 26 jan 2012, às 13h02.

Imagem 10. Operadora de som/Sonoplasta na *BBC's Radiophonic Workshop*. A oficina (dedicada à pesquisa e criação de novos sons para o rádio) foi criada em 1958 e desativada em 1998.



Fonte: Disponível em:

<<http://www.thereainsoftheweb.com/2013/01/14/the-chemists-of-sound/>> em 16 fev 2015, às 19h26.

Diante de seus equipamentos, os sonoplastas regiam suas infinitas e improváveis orquestras, múltiplas e simultâneas, controlando aquilo que a tudo rege: o Tempo. Dos fragmentos sonoro-musicais nasciam atmosferas preñhes de emoções, tão necessárias às radionovelas. Todas as sinfonias do mundo, provindas de fontes e estilos os mais diversos, mescladas artesanalmente com o intuito de apresentar ao radiouvinte a vida feita de “som e fúria”, eram executadas com disciplina e obstinação tais comparáveis às dos grandes maestros.

3.5 A aplicada prestidigitação dos contrarregras

Imagem 11: Em 1938, os contrarregras da CBS dividiam o mesmo recinto do estúdio que os radioatores, durante as gravações/transmissões.



Fonte: Corbis images. *Performers Broadcasting a Drama*. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HQ001365/performers-broadcasting-a-drama?popup=1>> Acesso em 27 jan 2012, às 15h30.

Imagem 12: A imagem de 1925 mostra, à esquerda, o contrarregra distante do tripé do microfone destinado aos



Fonte: Corbis imagens. *Performers Broadcasting a Drama*. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/SF38499/soundmen-firing-guns-in-radio-play?popup=1>> Acesso em 27 jan 2012, às 13h38.

Imagem 13: Nesta versão de *A Guerra dos Mundos*, de 1951, não é possível estabelecer pela imagem uma clara distinção entre os contrarregras e os radioatores.



Fonte: Corbis imagens. *Sound Effects for War of the Worlds*. 1951. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HU013400/sound-effects-for-war-of-the-worlds?popup=1>>. Acesso em 27 jan 2012, às 15h33.

A utilização de objetos, com a finalidade de criar um universo onde a realidade estivesse além dela própria, acompanha o ato de contar histórias desde sempre. As dimensões do material e do imaterial da vida encontram, pelo emprego de objetos manuseados pelos contadores de histórias, um ponto de ligação, capaz de gerar um espaço sugestivo que envolve tanto quem executa quanto quem assiste a exibição da narrativa. Para Arnheim, a rádio como meio de expressão:

Proporciona ao artista, ao amante da arte, ao teórico, uma nova experiência: em primeiro lugar, somente utiliza o audível, mas não de qualquer modo, e sim em relação ao que se faz visível, tanto na natureza como na arte. (1980, p. 16)

No ambiente radiofônico, a utilização de objetos para a sugestão do espaço ficcional assume uma distinção essencialmente sonora, própria para aquele meio. A geração criativa desse espaço, empreendida pelo contrarregra do rádio, extrai do objeto seu possível perfil sonoro, de modo que ele venha a compor – através dessa qualidade – um suporte para a história transmitida.

O objeto, pela interferência do contrarregra, tem destacada a qualidade sonora de maneira que o radiouvinte possa se remeter tanto para uma imagem sonora do objeto propriamente dito quanto de outro, distinto daquele do qual o som se origina. Para Lídia Camacho, a composição dessa imagem sonora é dada por princípios de iconicidade ou abstração.

Falamos de iconicidade quando há um alto grau de semelhança entre a imagem sonora e o objeto representado. Independentemente de que o som seja

tomado de maneira direta da realidade ou produzido artificialmente.

Os sons icônicos oferecem uma imagem sonora muito próxima da real, de tal forma que a maioria dos receptores [radiouvintes] lhe dá uma interpretação única. Por exemplo: o ruído que produz o motor de um automóvel.

Neste caso, a imagem que aparece em nossa mente tem um alto nível de precisão com respeito à realidade, ainda que se trate de uma realidade genérica, já que o modelo e as características específicas do automóvel que imaginamos dependerão das referências pessoais de cada ouvinte. [...] Os sons serão mais abstratos na medida em que os ouvintes os decodifiquem ou interpretem de diferentes maneiras. (Camacho, 1999, p. 07)

Enquanto a qualidade icônica da imagem sonora encontra lastro em referências diretamente reconhecíveis ou até mesmo literais, a qualidade abstrata da imagem sonora estaria diametralmente oposta a isso, exigindo do radiouvinte o estabelecimento de outras qualidades de relação com a imagem proposta para a sua composição, de maneira que ela venha a preencher, de algum modo, o teor ficcional de uma narrativa radiofônica. O tratamento dado pelo contrarregra torna o objeto um instrumento do seu fazer artístico e, por esse ato, o objeto adquire a qualidade necessária para existir no meio radiofônico, a partir do perfil sonoro que se lhe desperta. Empregado diferentemente do seu contexto original de concepção/utilização, decorre desta ação um desdobramento ou desvio sonoro do objeto: o movimento ritmado de uma escova de sapatos em contato e por sobre uma tábua de lavar roupas, pode

sugerir um trem em deslocamento. Nem a escova de sapatos, nem a tábua de lavar roupa deixaram de ser o que são, mas momentaneamente serviram a outra finalidade, diferente das quais foram pensadas primeiramente quando foram fabricados os tais objetos (a escova de sapatos e a tábua de lavar roupas). O contrarregra do rádio tem como foco principal do seu fazer artístico a elaboração, a partir do manuseio de inúmeros objetos, do ruído para a composição de ações físicas e de ambiente relacionadas diretamente às personagens. Sem essa interferência, sua condição de existência do objeto no meio radiofônico não acontece. Essa condição *sine qua non* para o objeto vale também para a existência do próprio contrarregra como artista sonoro junto às peças radiofônicas.

A imagem sonora suscitada através da linguagem radiofônica encontra no fazer do contrarregra um importante suporte para a sustentação ficcional da história a ser contada. Ao radiouvinte, torna-se possível a ação dramática através do preparo executado pelo contrarregra, preocupado em complementar as indicações do dramaturgo, chegando à intimidade tanto da percepção auditiva do radiouvinte quanto do que seja necessário à execução do roteiro. A constante pesquisa do atento contrarregra, orientada por um apuro dessa condição de dupla escuta, determina o manuseio do objeto numa qualidade em favor da composição de um perfil sonoro: a interferência do ruído, o rearranjo dos sons em consonância da música e da voz não somente complementa, mas provoca à escuta o espaço para o conflito dramático.

Os contrarregras, em princípio, não buscam o figurativo sonoro pautado no apelo visual do objeto (ainda que um possa dar indício do outro). Ao ser evocado pela animação/manipulação exercida, o perfil

sonoro do objeto permite que ele seja eventualmente tomado como se fosse outro (por exemplo, o som de uma máquina de costura na simulação do som de uma motocicleta). Para Ribeiro, “nesta matéria pode dizer-se que nada é mais falso do que o verdadeiro e nada mais verdadeiro do que o construído.” (1964, p.89). É possível entender os procedimentos adotados pelos contrarregras baseados na metáfora e na metonímia, quando, em decorrência da exploração dos perfis sonoros dos objetos, ocorrem possíveis afinidades que podem ser identificadas entre distintos objetos, sendo que uns podem ser tomados por outros a partir do som produzido. Ao estabelecer essa estreita relação de sentido, o contrarregra assegura a realização do seu ato criativo.

A “quebra da rotina” do objeto como procedimento se caracteriza pela investigação como sondagem, um mergulho na propriedade física do objeto, direcionado/enquadrado de maneira amplificada pelo microfone. As entranhas do objeto são exploradas, em busca de sua voz. Amplia-se a realidade do objeto, sendo o estúdio o ambiente que veicula (ou que nele se potencializa) esta dimensão do objeto em experimentação, como num laboratório. Os objetos são tomados pelos desvios possíveis da realidade primeira a qual esteja encerrado o próprio objeto. No estúdio, assumem outra função de uso, a partir do que o seu perfil sonoro possa oferecer: “que som faz?”; “Se parece com o quê?”; “Que perfil sonoro suscitará no ouvinte?” seriam algumas das questões que embasariam a pesquisa desses profissionais. No verbete dedicado ao termo “desvio”, no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*,

A questão do desvio relaciona-se à questão mais ampla do realismo. [...] “A ciência moderna da Natureza coloca seu objeto, para sondar os segredos da realidade, numa situação artificial, a situação experimental. Ela fabrica uma estrutura, em cujo cerne instala o objeto, deformando-o exatamente em virtude disso”. [...] O espírito do desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afasta para melhor nos aproximar. O desvio nos permite um retorno perturbador – estrangeirificante – a essa realidade que queremos testemunhar.” (Sarrazac, 2012, p. 64-65).

Procede-se à “quebra” da rotina do objeto de maneira parabólica, sendo a parábola considerada por Sarrazac “a arte do desvio por excelência [...] mas é seu resultado que é realista.” (2012, p. 64). A execução do ato de animação/manuseio do objeto feito pelo contrarregra promove uma emancipação da função primeira (qualquer ela que seja) do próprio objeto, na busca de uma essência sonora: o objeto recebe o tratamento necessário para que, em estúdio, ele forneça o suporte necessário à narrativa da peça radiofônica.

3.6 O Contrarregra como animador de objetos

Logo nas primeiras páginas do seu *Segredos do Radioteatro*, o brasileiro Amaral Gurgel faz uma comparação interessante entre o teatro feito através do rádio e aquele feito pelo marionetista, ao dizer que “o radioteatro, de certa forma, é como o teatro de marionetes que, escondendo o artista, permite que este, no seu quase anonimato, dê vazão a todo sentimento artístico que leva na alma” (Gurgel, 1964, p.12).

Do ponto de vista do Teatro de Objetos, o marionetista citado por Gurgel pode ser entendido como um animador de objetos, tanto quanto o é o contrarregra, que dispõe de objetos os mais variados (de pratos de porcelana a papéis de bala, dentre muitos outros) para, através deles, suprir as necessidades relacionadas ao ato de contar uma história (neste caso, radiodifundida), ainda que o contrarregra se posicione diferentemente do marionetista quanto ao uso do objeto para a realização estética do seu trabalho. Para a atriz Sandra Vargas,

No Teatro de Objetos, o ator [...] deve acreditar no objeto, tal qual uma criança acredita nele, quando o toma e o anima. A criança, porém, não escolhe o objeto fazendo os mesmos jogos de pensamento, de associações que o adulto. (2010, p. 35).

Pode-se estabelecer uma proximidade de investigação existente entre o fazer artístico do contrarregra no meio radiofônico, e o fazer da criança em torno da existência do seu brinquedo. Para Walter Benjamin:

[...] verifica-se que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas. (1993, p. 246).

A contrarregragem radiofônica e o Teatro de Objetos ambos se apropriam, para a realização de seus

procedimentos, de uma pulsão de investigação e recriação do mundo observada na infância, tais como a repetição da ação, e sua deformação causada através da alteração do ritmo (tanto pela aceleração, quanto pelo seu retardo); a importância daquilo que é insignificante; notações de movimento em detrimento à palavra dita; e o som advindo do objeto que indicação o lugar e sugere a ação da personagem radiofônica. A possibilidade de percurso que o animador venha a executar por esses pontos potencializa o drama pelo jogo estabelecido com o objeto, pois à natureza visual do objeto se soma ou se evidencia outra, sonora.

Esse princípio de estranhamento, do qual o contrarregra lança mão, permite a restauração de um universo poético, contido no diálogo entre objeto e o animador na busca do que possa estar além deles: o objeto, que sem o animador nada pode ser além dele próprio; o animador, que sem o objeto não consegue apresentar sua essência humana, seu sentido de vida ao transferir a um objeto uma característica própria de um ser vivo (ritmo, pulsação, vibração). Esta simbiose que se estabelece entre os corpos do animador e do objeto apresenta, em sua essência, um processo de vida, morte e ressurgimento de ambos (contrarregra e objeto).

É possível que aconteça o seguinte: antes que o amor externo nos faça penetrar na existência e nos ritmos frequentemente hostis de um ser humano estranho, ensaiamos primeiro com os ritmos originais que se manifestam, em suas formas mais simples, nesses jogos com coisas inanimadas. Ou antes, é justamente através desses ritmos que nos tornamos senhores de nós mesmos. (Benjamin, 1987, p. 252).

Para que seja possível a criação ficcional por parte do contrarregra no meio radiofônico, faz-se necessário que ele empreenda um processo de desmonte do mundo, pautado na sua interdependência com o objeto, para que, a partir disso, ele o recrie. Essa desconstrução se caracteriza pela intimidade na identificação e de apropriação de elementos humanos inerentes à imanência da vida no objeto.

Imagem 14: seqüência, o desempenho do contrarregra Styx Gibling, na execução dos efeitos sonoros para a versão radiofônica de Branca de Neve, transmitida pela BBC em 1938.



Fonte: [Sequência de Styx Gibling em Branca de Neve, 1938] Disponível em:
 <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AALJ001396/styx-gibling-making-sound-effects?popup=1>>,
 <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AALJ001397/styx-gibling-making-sound-effects?popup=1>>; <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AALJ001415/audio-engineer-examining-audio-tape?popup=1>>. Acesso em 26 jan 2012, às 14h22.

O objeto assume um papel importante para a eclosão desse espaço dramático, ocasionado pelo proposital deslocamento realizado pelo contrarregra desse objeto de sua função original. A natureza do objeto em si não é transformada, mas a partir dela é evocada uma condição outra, sonora, que reside no objeto. Porém, o som extraído desse objeto evoca, na maior parte das vezes, a imagem de outro. Esse desdobramento da condição sonora do objeto permite ao contrarregra a recriação do perfil do objeto, uma vez que ele atua na exploração de perfis sonoros, desvinculando o objeto de sua sintaxe primeira. Essa ação investigativa requer uma orientação auditiva, e da projeção do contrarregra acerca das impressões as quais ele poderá suscitar no ouvinte durante a transmissão radiofônica. Algumas indicações são dadas por Amaral Gurgel:

O amarranhar de papel celofane lentamente dá a impressão exata de incêndio. À medida que aumentar a velocidade e aproximar o microfone poderá dar a impressão de crescer o fogo.

O ruído de máquina de costura não poderá ser feito ao vivo. E se gravado, dará o efeito exato de metralhadora. Uma caixa de fósforos com alguns palitos, sacudida em ritmo, dará a impressão perfeita de uma máquina de costura. (Gurgel, 1964, p.84).

As associações possíveis em torno da qualidade sonora do objeto são despertadas no ato do seu manuseio, pelo ritmo, pelo timbre, pelo volume do som, e só passam ser percebidas através do seu manuseio. Do som, surge um universo inteiro, subjacente à forma do objeto. O contrarregra desvenda esses mistérios, para

que sejam manifestados noutra dimensão ao radiouvinte. Ao ser evocado, o som, a partir do objeto, faz perceber outros horizontes pertinentes à vida. Ao manifestar sua admiração por esses profissionais, Nelson Padilha fornece uma importante pista para um dos procedimentos utilizados pelos contrarregras:

Eu louvo esses caras que descobriam essas maneiras, essa técnica de criar efeitos: do arroz, do cavalo, da água... Então, esses tipos que se assemelhavam mais... com a cachoeira [*Perguntado se o princípio que definia era o da semelhança sonora*] Sim, sim, sim! Dependendo do ouvido de cada um, né? Então se usava esse papel de embrulho, junto com o arroz, aquilo era o mais próximo do som da chuva, da cachoeira, que se encontrava na época. [...] Por exemplo, o “Zininho”⁵⁴ pesquisava, o Augusto... Eu, já pegava tudo mastigadinho, porque eles eram os titulares disso aí [...] (Padilha, 2012. Entrevista).

A junção de diversos materiais ou objetos que, operados em íntima relação uns com os outros pelo contrarregra, a fim de obter como resultado um determinado perfil sonoro, em que não seja possível encontrar nos mesmos objetos ou materiais, de maneira isolada, pode ser reconhecido como um procedimento de amalgamação sonora. Somente a partir da junção deles e de um determinado tipo ou qualidade de manuseio do

⁵⁴ Cláudio Alvim Barbosa, mais conhecido como Zininho (1929 – 1998), foi radiotécnico e compositor. Dentre suas obras se destaca o *Rancho de Amor à Ilha*, que se tornou o hino do município de Florianópolis.

objeto é que torna possível o alcance do perfil/configuração sonora desejada/necessária.

A construção dos dispositivos manuseáveis que forneçam o som almejado passa por um procedimento artístico conhecido como bricolagem, resultando naquilo que, para Schafer, é possível considerar como uma “escultura sonora”.

Um produto acabado aprisiona a imaginação. Para ser útil educacionalmente, as pessoas têm que construí-lo, e nem mesmo de partes modulares, nem a partir de qualquer kit, mas sim de materiais rústicos. É isso que estimula a imaginação. Além disso, bem pouca orientação pode ser dada. Os construtores aprenderão como encontrar os melhores sons em cada peça e a melhor maneira de combiná-los orquestralmente. Eles também aprenderão muito sobre mecânica, à medida que descobrem como equilibrar todas as coisas, a fim de que cada parte caia sobre as outras, durante o movimento.

[...] Lévi-Strauss chama a pessoa que vive da reciclagem de velhos materiais, um *bricoleur*. “Seu universo de instrumentos é fechado, e as regras de seu jogo são sempre fazer algo ‘com qualquer coisa que esteja à mão...’” Esculturas sonoras de sucata são formas de bricolagem; são expressões de conservação e reciclagem de energia. Elas conferem nova vida a velhos objetos. Elas dizem que nada nesta vida está morto ou ultrapassado, se a imaginação os puser a trabalhar novamente. (Schafer, 1991, p. 351- 353)

Imagem 15: Contrarregra desempenhando, ao microfone, o som de água caindo (chuva/cachoeira) como descreveu Nelson Padilha



Fonte: Corbis Image. *Radio Station Using Household Items for Sound Effects*. [Entre 2000 2 1015] <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/U206824ACME/radio-station-using-household-items-for-sound?popup=1>>. Acesso em 16 fev 2015, às 20h02.

Imagem 16: Nos EUA, em 1932, os contrarregras Urban Johnson e Helen Earle, da *Columbia Broadcasting System* (CBS), utilizam um dispositivo construído a partir de diversos materiais e objetos domésticos, para criarem sons relacionados à tempestade como descreveu Nelson Padilha



Fonte: The Science Museum Blog, [Entre 2000 e 2015]. Disponível em: <<http://blog.sciencemuseum.org.uk/collections/files/2012/02/Foley-Artist.ipa>> Acesso em 16 fev. 2015. às 16h43.

Imagem 17: Em 1940, também nos EUA, contrarregas e uma radioatriz dividem o microfone durante a execução de uma cena de radioteatro como descreveu Nelson Padilha



Fonte: Corbis image. *Sound Effects Department As Program Airs*. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/BE033905/sound-effects-department-as-program-air?popup=1>> Acesso em 16 fev. 2015, às 16h27.

Imagem 18: Um contrarregista executa o ribombar de trovões, em 1938, a partir de um grande tambor



Fonte: Corbis images. *Radio Sound Effect Thunder Drum*. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/BE056860/radio-sound-effect-thunder-drum?popup=1>> Acesso em 16 fev. 2015, às 16h44.

O som, resultante dessa amalação, não encontra equivalente em nenhum dos materiais utilizados de maneira isolada: ele não se localiza num ou noutro, mas na relação estabelecida conjuntamente entre os objetos. Esta resultante amalgamada está por vezes submetida à condição de verossimilhança sonora, que envolve o radiouvinte a partir da credibilidade que ele dispensa ao efeito sonoro, a ponto de que a imagem sonora suscitada pareça fidedigna ao que lhe seja apresentado através da narrativa.

3.7 O Contrarregra/Fabricante de Ruídos/Animador Radiofônico de Objetos

A criação na contrarregragem radiofônica ou no Teatro de Objetos – no que diz respeito à bricolagem – se estabelece por processo dialético, no qual tanto o material quanto a forma do objeto podem sugerir ao animador a qualidade de animação acerca dele. Ambos os profissionais estabelecem e seguem uma partitura de movimentos para evocar o sentido de dramaticidade a partir do objeto, disposto que é pelo ator-animador do Teatro de Objetos e pelo contrarregra do Radioteatro a partir de uma escolha que tenha como determinante o oferecimento de suporte à narrativa.

[...] o objeto escolhido deve criar no espectador uma associação metafórica que o transforme em outra coisa além do que ele é, sem que deixe de ser o que ele efetivamente é. (Vargas, 2010, p. 34).

É possível observar que, tanto no Teatro de Objetos quanto no Ambiente Radiofônico, o diálogo que se estabelece entre animador e objeto é regido pelo manuseio do objeto, sempre em favor do ato de contar

uma história. O desempenho na atuação leva em consideração o foco no objeto e naquilo que, a partir dele, possa surgir. O senso apurado de pesquisa em torno dos objetos a serem animados (quanto ao objeto propriamente dito e quanto ao seu devido uso para a extração da imagem sonora) obriga que o animador não se sobreponha ao objeto, mas estabeleça um vínculo sensível junto dele.

“A rádio permite isolar a acústica dentro da prática artística.” (Arnheim, 1980, p. 17). Nesta condição essencial do meio radiofônico – o da possibilidade de isolamento da acústica para a elaboração do exercício da arte – o contrarregra, na exploração das potências sonoras do objeto, trilha um caminho de revelação poética, ocasionado pelo deslocamento de função do objeto: a metáfora acaba por ser articulada na medida em que o efeito sonoro é construído para causar uma impressão verdadeira em torno de algo que não seja, de fato, a coisa em si. O contrarregra buscará nos objetos a voz que neles reside, para que se possam fazer existir no rádio, bem como um mundo que os cerca e está relacionado a eles. O mundo, tornado som, pode falar por tudo o que contiver, em si, a residente possibilidade de vida. Pode-se reconhecer que os contrarregras – na qualidade de animadores de objetos no Rádio, assim como no Teatro de Objetos – desenvolvem seu trabalho de criação baseados na metáfora e na metonímia, articulando tais figuras de linguagem como procedimentos que permitem agregar (ou seria libertar?) ao objeto sentidos que ultrapassem a sua literalidade, alçando-o a um patamar distinto de sua limitada existência. O perfil sonoro subjaz ao perfil visual do objeto. Enquanto a visão nos permite tomar a superfície das coisas, a audição nos permite adentrar nelas. A evocação do som dos objetos informa ao radiouvinte que

este objeto (seja ele literalmente, ou o que ele represente acusticamente falando) foi colocado em movimento, ou teve de alguma forma – ainda que momentaneamente – sua natureza modificada.

Ainda que não ocorresse o uso de um objeto em si para a extração do perfil sonoro, o instrumento utilizado para a captação do som (no caso, o microfone) em determinada qualidade de contato com o próprio ambiente possibilitava a criação de efeitos sonoros capazes de causar interesse do radiouvinte a ponte de imprimir uma “marca” sonora para a transmissão da difusora, como relata Padilha:

Outro grande sonoplasta era o “Zininho”: aprendi muito com ele. Ele fazia muitos comerciais... Posso falar os nomes das lojas? Koerich, Pereira Oliveira, e uma porção de coisas. Ele compunha as músicas, a gente ia lá na hora – pá-pá-pá – com um microfone só, gravar tudo! Às vezes, se usava até o banheiro da rádio pra criar o sistema de eco, ninguém sabia onde era aquilo, “ué-ué-ué”, por causa da acústica, da reverberação. Se usava em futebol também: “uon-uon-uon”... Muito bom trabalhar com o futebol, era muito bom! Então, a gente fazia tudo isso aí, era meio que amador, não é? E hoje, o computador está aí: faz tudo sozinho, não é? (Padilha, 2012. Entrevista).

3.8 Em Torno dos Radiotécnicos, o Silêncio

Para Malba Tahan, “o silêncio é o clamor de tudo o que não fala. Do interesse despertado pela história, pode resultar o silêncio” (*A Sombra do Arco Íris*, 1961). A prerrogativa do silêncio poderia ser utilizada como o campo gerador para a história contada, ou o que dela

advenha. A utilização criativa do silêncio, explorado como recurso dramático, encontra um importante lastro nas proposições cênicas de Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), entre os séculos XIX e XX. A tradução do silêncio como proposição dramática no meio radiofônico aparece claramente indicada no texto *Maremoto* (Cusy; Germinet In: Ribeiro, 1964, p. 105-123), datado de maio de 1924 – de autoria dos franceses Pierre Cusy e Gabriel Germinet, concebido especialmente para exibição através do rádio – como uma interrupção repentina da transmissão radiofônica, executada por 20 segundos contínuos. Em *A Comedy of Danger* (Cf. Hughes, 2015), de autoria de Richard Hughes – datado e transmitido pela BBC, em janeiro de 1924 – a descrição do silêncio é apresentada a partir das rubricas do texto, e tratada como “pausa”.

A dramaturgia tradicional concebe o silêncio como uma simples pausa na troca das réplicas, o contraponto de um discurso concebido enquanto modo de expressão natural do teatro. Assim subordinado à esfera do diálogo, o silêncio não teria outra definição senão negativa. Mas foi precisamente desse status de auxiliar da fala que o drama moderno e contemporâneo o emancipou. À luz de experimentos tão diversos quanto os de Maeterlinck, Beckett ou Handke, o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional. Seu papel crescente, de um século pra cá, nos palcos de teatro subverte ostensivamente uma dramaturgia do verbo erigida em norma pelo classicismo francês. Em torno do status teatral do silêncio vigora, assim, uma inversão fundadora de nossa modernidade dramática. [...] fonte da emoção dramática,

ele se oferece não apenas à compreensão, mas também à contemplação. [...] O silêncio torna-se assim a própria matéria prima do teatro. [...] Esses experimentos, pertençam eles à esfera da escrita ou da encenação, constituem as formas extremas de uma inversão operada primeiramente no âmbito da peça dialogada. [...] O diálogo beckettiano, como que esburacado pela proliferação da rubrica *pausa*, atribui a mesma importância ao silêncio necessário à maturação da fala quanto à própria fala. [...] Assim, o teatro contemporâneo encena, no prolongamento do drama moderno, o silêncio *contra*, mas também *com* um diálogo que se trata de extirpar sob o risco de trivialidades. (Sarrazac, 2012, p. 172-175).

É o recurso dramático advindo da utilização do silêncio que conferirá distinção à peça radiofônica como obra artística no meio radiofônico, a partir da sugestão de ausência; como algo que deveria estar lá; como algo que lá esteve; como presença; como (in)existência; como negação; como afirmação; como interrogação; como significação; como ponto de partida; como ponto de chegada; como palco vazio, pleno do acontecer; como expectativa; como jogo; como ação dramática; como separador; como unificador; como fala flutuante, separada da peça radiofônica, mas intrínseca a ela; como potência do que foi, é, ou será falado; como matéria não-sonora. Esse espaço gerado e compartilhado entre os radiotécnicos em *A Comedy of Danger, Maremoto* ou *A Guerra dos Mundos* (Welles, 2012) (roteirizada por Orson Welles e Howard Koch em 1938, e transmitida na noite de 30 de outubro daquele mesmo ano, pela CBS), é manifestado como algo que coloca em risco a ordem apresentada. Induz ao

radiouvinte a reorganização do entendimento da narrativa pela ação de um agente externo ao fato exibido, por este irromper, como se vida própria tivesse, e provocar a interrupção do que é transmitido regularmente. A invasão do silêncio na transmissão seria, para o meio radiofônico, a agonia, a iminência da própria morte. A peça radiofônica explorará a condição poética do silêncio, diferentemente de como ele é percebido através dos gêneros jornalísticos ou musicais no rádio. Em *A Guerra dos Mundos*, a descrição do silêncio aparece ao longo das rubricas do texto (respectivamente nas páginas 90, 70 e 74) como *pausa*, *longa pausa*, e... *silêncio mortal*.

3.9 O Compartilhamento das Descobertas

A relação de cooperação entre os radiotécnicos em decorrência do uso dos recursos técnicos (conforme é possível perceber pelo depoimento de Padilha), bem como da situação de pesquisa contínua sobre os sons musicais e efeitos sonoros e a urgência para a resolução das demandas que lhes eram apresentadas, constantes no trabalho de ambos (sonoplastas e contrarregas), propiciava a geração de um ambiente para a troca de experiências capaz de assegurar a qualidade de execução das ações empreendidas para o meio radiofônico. A condição de presença – que pode ser entendida como um estágio de atenção concentrada que possibilite a realização de procedimentos necessários à execução de atividades – é denominada, por Nelson Padilha, como qualidade essencial ao radiotécnico, no exercício de sua função:

Primeiro, ter muita responsabilidade, porque não podia faltar. [...] E tem que ter

muito “ouvido”. Calma, tem que ter calma: não pode se afobar, porque se não erra tudo. É, porque... De repente, tu tens que botar lá um tiro, tu botas uma criança rindo (Risos)! Tem risada de criança, tem choro de criança... tem tudo isso aí. E tem que estar atento [...] tem que estar acompanhando, estar lendo, mas tu estás ali ouvindo o fundo que a cena requer: “Bom, daqui a pouco vai entrar a criança chorando”, já está aqui do lado preparado, aí tu já coloca ali e já fica ouvindo aqui e, pá, segura: o prato embaixo está rodando, mas o disco está parado: tu “guenta” com o dedo. Aí, de repente, solta [o disco], desliga o microfone (...). Então, tem que ser preciso. Acima de tudo, tem que ter muita responsabilidade, porque não pode deixar a equipe nem a rádio na mão, tem que chegar com antecedência. Tudo o que eu digo, em prol da credibilidade. E calmo, tem que ser calmo, calmo (...). Então, conseqüentemente, você é um elemento da novela, porque tu estás ali, tu estás intrínseco ali, porque tu estás vivendo, tu estás atento, e tal... Não pode viajar! (Padilha, 2012. Entrevista).

No caso de Florianópolis, pelo depoimento de Nelson, os radiotécnicos tinham, diante das condições de produção encontradas para a execução de suas atividades nas peças radiofônicas, a preocupação em compartilhar as descobertas tanto de novos sons quanto das formas de gerar esses novos sons, de modo que essas ações não se perdessem e fossem, de alguma maneira, retomadas por qualquer um desses profissionais com eficácia, quando se fizessem necessárias à utilização desses efeitos sonoros nalguma peça. Movidos pela curiosidade – e, não só embasados

nela, mas também no encantamento sonoro ao qual poderiam suscitar – os radiotécnicos se colocavam permanentemente como pesquisadores, sendo as categorias de ensino e aprendizado indistintas, como *modus operandi* de tais ações. O uso de uma qualidade de audição que permitisse que o ouvido estivesse atento, “pensante” (como diria R. Murray Schafer), ativamente condicionado à escuta e à procura de sons, convocava outras habilidades (tais como o manuseio, o ritmo etc) na execução dessas ações para que, ao serem conjuntamente articuladas, atingissem aos objetivos. Movido por sua curiosidade, Nelson Padilha assim agia:

Eu sempre fui curioso. Eu descia, porque trabalhava no estúdio de cima: quando entrava a novela, eu estava “de folga”. Então, ia lá, enchia o saco do Augusto: “Augusto, como é isso aqui, Augusto? Como é que se faz isso? [...] Sim, mas como é que tu sabes que vai entrar naquele acorde? Fica ouvindo, bota aquele papelzinho ali...” E eu treinava aquilo ali. Porque acontece o seguinte: quem mais sabia, mais trabalhava, mais ganhava (risos)! Ele e o Zininho me incentivavam [...]. E eu os via fazendo. Por exemplo, O Zininho fazia coisas incríveis para as gravações dele: como era, como não era, “tu tens que [fazer] assim”, e tal... E eu sentava ali, e ficava tentando aprender. E aprendia! Realmente, aprendia muita coisa. Não tudo, porque não dava tempo pra aprender tudo. Mas aprendi o suficiente, pra “Precisou, estarei lá. Sei fazer!” (Padilha, 2012. Entrevista).

Esse estado de prontidão se estruturava em decorrência das demandas do ambiente, e o aprendizado desses procedimentos se realizava

conforme fosse possível, dentro do que fosse permitido pela produção das peças radiofônicas. O bom profissional radiotécnico tinha de ter muitas “cartas na manga”, para a resolução de problemas que viessem a ocorrer.

É como eu te falei anteriormente: eu não era o efetivo [do setor], mas fiz muito trabalho nisso aí com eles, lá na substituição... aquela coisa toda. Mas, de repente, o meu lado músico, de repente: “Tem uma música ali e tal... párapápápá... Putz, isso daí, dá som...!”. Mostrava. “Oh, legal! Onde é que tu achaste isso? Tava lá...!”. De repente, tinha uma situação de uma chave: “Viste que parecido, abrindo uma fechadura? Oh, legal! Não está perfeito, mas é legal”. Então, se guardava aquilo: Pegava-se um instrumento, e tal... Mas, aí, eu dava pro cara que trabalhava dentro do estúdio, dentro do “aquário”. Tinha que abrir “aquela porta” lá... Então, ele “tinha” aquela peça pra isso... Porque, quem trabalha com isso... tu ficas “viciado” em descobrir sons (Risos): “Pô, isso daqui dá som pra isso! Isso aqui serve pra isso”. Tu ficas um pouco meio que condicionado a isso aí. Então, eu ajudei muito nisso aí. Só que, como eu te digo: eu não era o efetivo da produção das novelas. Enfim: precisava, eu ia lá. (Padilha, 2012. Entrevista).

Tendo como premissa a manutenção de um constante estado de alerta auditivo, é possível mapear as ações adotadas para a realização dos procedimentos artísticos dos radiotécnicos da seguinte maneira, em fases assim dispostas: a procura dos sons; a seleção/separação-agrupamento; o

recorte/“enquadramento”; o deslocamento do objeto de sua função original/recombinação-reorganização; a impressão sonora/comparação de semelhança com o referente. Uma vez encontrado determinado som, os radiotécnicos se preocupavam em estabelecer procedimentos de como (re)fazê-lo/(re)produzi-lo e, diante de outro radiotécnico, submetiam a descoberta à sua apreciação, para juntos constatarem (ou não) as impressões sonoras advindas daquela operação, como relatado no trecho acima por Nelson Padilha. A pesquisa sonora apresenta um método baseado na procura, no recorte, na recombinação, na comparação, na comprovação, no reconhecimento e no atestado da eficácia do som e do caminho para a construção do efeito sonoro-musical.

Embora o avanço tecnológico ocorrido com o surgimento dos aparelhos de gravação, e a paulatina transferência das tarefas para os sonoplastas/operadores de som, à medida que os sons são gravados e os equipamentos de gravação e reprodução sonoros estão ao alcance das emissoras, ainda assim os contrarregras se mantiveram nas emissoras realizando aquilo que as gravações não contemplavam.

A sensibilidade condicionada pela velocidade proposta pelos meios de comunicação – como base das experimentações estéticas inauguradas pelas vanguardas do século XX, sobretudo as futuristas – evocavam a poesia pela síntese e, portanto, pela forçosa concentração de energia que detonasse um ímpeto das emoções, obliteradas que sempre foram pelas sucessivas normatizações das escolas artísticas anteriores às vanguardas. O processo industrial, manifestado na presença do objeto, remete àquilo que o ser humano se tornou por si mesmo. Cabe ao ser, no ato

de manusear os objetos a fim de contar uma história, retomar o sentido da existência de sua natureza e se re-habitar e se re-conhecer como humano, correndo contra o risco de se tornar mera coisa.

O todo se manifesta e reside no fragmento, que o substitui em equivalência, por um princípio metonímico. A percepção e a incorporação dos ruídos como forma de expressão artística proposta por Luigi Russolo⁵⁵ abriu a possibilidade, consonante com o período histórico, de desenvolver as premissas de uma arte sonora baseada no manuseio de objetos que traduzissem assim o espírito da época.

A polivalência do animador de objetos transita a partir de então entre os campos do teatro e da música, por não ser mais possível identificar as fronteiras que delimitassem uma linguagem da outra. Somado a isso, o aparecimento do rádio potencializou ainda mais essa proposta, atendendo aos anseios que os artistas das primeiras décadas do século XX nutriam em romper com barreiras geográficas, ideológicas, estéticas e de reivindicar para si mesmos um público numeroso como nunca antes imaginado. Para entender este radiouvinte, o contrarregra-fabricante de ruídos-animador sonoro de objetos estabelece um processo de aquisição das potências sonoras do objeto para a cena no meio radiofônico, em disponibilidade determinada pelos vínculos que podem ser construídos junto do público. O animador de objetos no Teatro e no Rádio se vale de todos os recursos necessários que sejam pertinentes a

⁵⁵ Luigi Russolo (1885-1947) foi um artista italiano que integrou as vanguardas artísticas europeias do início do século XX, através do futurismo. Publicou, em 1913, o tratado intitulado *A Arte dos Ruídos (L'Arte Dei Rumori)*, sendo considerado, até o presente momento, o primeiro músico e teórico a tratar e estabelecer conceitos a partir das qualidades eletroacústicas da música.

sua tarefa de contar histórias, como um rapsodo. Será a “justa medida” do movimento do corpo desse animador de objetos que fará evocar vozes que sejam apropriadas à composição da imagem (no caso do Rádio, fundamentalmente acústica).

Gera-se, então, uma libertação da função utilitária do objeto pronto (*ready-made*), bem como de todos os que se envolvem nesse processo de encantamento (o animador e o radiouvinte, especialmente): essa investigação do material retoma um sentido de transgressão inerente ao ser humano, a partir da recriação do seu universo como forma de assenhorear-se não somente do que o cerca, mas também de si. O contrarregra/animador de objetos radiofônico/fabricante de ruídos, ao exercitar pela prática suas habilidades de pesquisa, não confere nada do que já não seja inerente ao objeto: como um palimpsesto, o objeto permite que ele seja suporte para diversas mensagens, que se entrelaçam. Da mesma forma, o sonoplasta/operador de som realiza movimento semelhante, dentro de sua função. A bricolagem, entendida a partir de Lévi-Strauss, não fica restrita à atividade dos contrarregras, mas é percebida igualmente na execução artística do sonoplasta-operador de som, ao ser articulada como procedimento artístico através da junção de dois ou mais objetos sonoros que, originalmente, são em si estranhos um ao outro, mas que resultam em algo distinto através da relação que o artista possa estabelecer entre elas em seu processo criativo.

Ao constatar a existência de muitos objetos num único objeto, os radiotécnicos, por sua disciplinada maestria e sua aplicada prestidigitação, enunciam o objeto sonoro como um portal para o onírico que materializa a necessidade do ser humano em se

perceber na mais profunda instância poética: não na racionalidade, mas no delírio.

CAPÍTULO IV – ARCABOUÇO DA QUIMERA: O ESTÚDIO COMO LUGAR PARA A FANTASIA

*A hora da fantasia é uma hora particular, é um valor accidental.
Ela tem sua hora: é necessário que o mundo se divirta,
que pais e filhos tenham sua hora de distração.
Mas a fantasia não é tudo.*
Bachelard In: Medistch, 2005, p. 129.

Imagem 19: Estúdio de rádio, na década de 1930, com revestimentos nas paredes e no chão. Ao fundo, a janela da cabine de som (ou, o “aquário” do estúdio)



Fonte: Library of Congress. *Radio studio. S.E. corner of large room.* Disponível em <http://www.loc.gov/resource/matpc.03324/> Acesso em 16 fev. 2015, às 12h 00.

Houve um tempo em que as horas, marcadas pelas programações das rádios, convidavam os radiouvintes ao sonho. O ligar do aparelho de rádio era revestido de certa cerimônia, conferindo àquele

momento uma importância quase imperturbável. O ar se adensava a ponto de permitir que o universo das narrativas adentrasse aos mundos íntimos de cada pessoa que estivesse ao alcance do volume do alto falante, e aquilo que viajava pelo éter longínquo se materializava, tão certo quanto era vivido. Conflitos de toda sorte eram acompanhados com fascínio e o episódio que terminava naquele dia plantava o desejo de ver o próximo que se avizinhava... e, então, entre um e outro, as horas voltavam tristemente ao seu próprio vagar, e a vida, à sua aprisionante realidade.

Se do lado do antigo aparelho de rádio havia a convergência de várias pessoas para aquele instante, outras tantas, distantes dali, também convergiam ao sacrário da caixa de sonhos, para que nele fosse possível preparar todo o encantamento que ansiosamente era aguardado por aquela audiência. À realização da peça radiofônica, o empenho de todos os profissionais envolvidos na elaboração da obra era requisitado, em prol da fantasia. Criação, planejamento, seleção e ordenação de elementos sonoros e não-sonoros que movimentavam a história encontravam, como lugar pleno para isso, o próprio coração da rádio: o estúdio. Compor a narrativa dando relevo ao que lhe fosse sonoramente significativo é tarefa a ser vencida por uma relação compromissada de trabalho em equipe existente entre radiodramaturgos, radioatores e radiotécnicos, além dos chamados realizadores⁵⁶.

A junção das habilidades destes profissionais em estúdio decidiam, como nas encruzilhadas, muitos

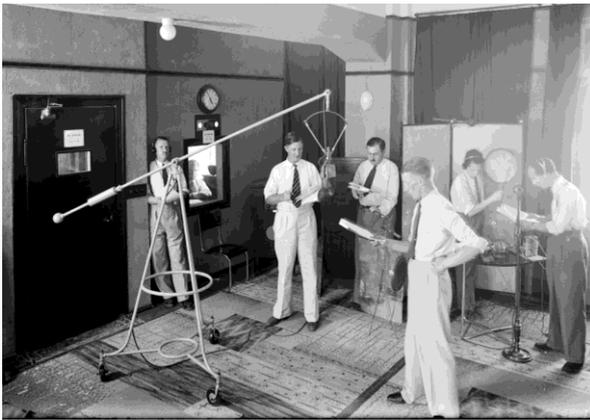
⁵⁶ O realizador, profissional caracterizado pela versatilidade de ação em múltiplas frentes, desempenhava funções principalmente ligadas à produção: das vendas de anúncios para obter patrocínios à direção artística, supervisionando cada etapa de elaboração do que, mais tarde, seria disponibilizado ao público.

destinos. A fantasia e o sonho só aconteciam mediante o trabalho em conjunto que era desempenhado arduamente, e pelo domínio dos estritos recursos técnicos que equipavam os estúdios das emissoras.

Como acontecia o cruzamento das aptidões destes profissionais – no lugar para onde convergiam e nele executavam suas tarefas – para atender intimamente a quem tão distante estava: neste capítulo, a “encenação” da peça radiofônica – no momento de sua ocorrência em estúdio – será o precioso objeto a ser desvendado, tendo para isso – além dos relatos colhidos que deixem entrever, aqui e ali, o que era feito – outros documentos e produções audiovisuais que mostram como eram articulados alguns dos processos envolvidos na execução da cena no rádio.

4.1 A matéria da qual somos feitos

Imagem 20: Momento da utilização do estúdio para uma peça radiofônica. O chão foi recoberto, para que o som dos passos decorrentes do deslocamento dos profissionais não fosse captado pelo microfone; o “aquário”, com o seu sonoplasta; os radioatores, próximos ao microfone suspenso; e os contrarregras, que dividem o mesmo local destinado aos radioatores, utilizando microfones próprios. Ao lado do vidro característico do “aquário”, é possível deduzir que a pessoa de pé, com texto na mão e fone de ouvidos, seja o realizador, na qualidade de diretor de cena.



Fonte: Library of Congress. *Radio studio. Group broadcasting dramatized news* <<http://www.loc.gov/resource/matpc.03331/>>
Acesso em 16 fev. 2015, às 19h35.

A respeito das peças radiofônicas, não seria demais deduzir que o objetivo principal a ser alcançado, a partir da relação do trabalho de equipe entre os profissionais do estúdio, seria satisfazer o público ouvinte, a ponto de fidelizá-lo junto à programação da emissora. A estratégia utilizada para isso era atender ao íntimo desejo deste radiouvinte em se sentir participante de uma história, que tivesse possível relação com seu cotidiano mas que estivesse também além dele.

O rádio, baseado essencialmente no sentido da audição, ao impor sua “cegueira” propicia ao radiouvinte condições para que ele exercite sua condição de criador, a partir de imagens sonoras sugeridas pela narrativa executada em estúdio. Permite, nesse exercício de composição da imagem, que o radiouvinte lance mão do seu próprio material imaginativo e o disponibilize para que, ele mesmo e da maneira que melhor lhe convier, tome partido de sua criação como ponto chave para se aproximar da narrativa radiofônica. O jogo de construção dessas imagens se faz por uma maneira de projeção, que o radiouvinte executa na tentativa de completar o melhor possível dentro do que eventualmente lhe seja oferecido através do som radiofônico. A configuração dessas imagens por parte do radiouvinte, como manifestações do seu imaginário, seria a atividade intencionalmente provocada pelos profissionais do rádio em favor do suporte da narrativa. Despertada essa projeção de imagens, a atividade de cada radiouvinte geraria um quadro de fantasia, dentro do que lhe fosse oferecido. Para Pavis,

A fantasia é, em psicanálise, uma representação imaginada pelo sujeito num sonho acordado e que traduz os seus desejos inconscientes: “Uma fantasia flutua, por assim dizer, entre três tempos, os três momentos temporais de nossa faculdade representativa. O trabalho psíquico parte de uma impressão atual, de uma oportunidade oferecida pelo presente, capaz de despertar um dos grandes desejos do sujeito: daí ele se estende à lembrança de um acontecimento de antanho, na maior parte das vezes infantil, no qual este desejo era realizado; então ele edifica uma situação relacionada com o futuro e que se apresenta sob a forma de

realização deste desejo, aí é o sonho acordado ou a fantasia que porta os vestígios de sua origem: oportunidade apresentada e lembrada. Assim, passado, presente e futuro se distribuem ao longo do fio contínuo do desejo (Freud, 1969, p. 174).

[...] Com relação a isso, a cena teatral sempre se deixa analisar como outra cena, aquela do imaginário. Todo o trabalho dramaturgico da *montagem*, *colagem*, metaforização e metonimização é uma operação a partir de e sobre as fantasias coletivas (autor, cenógrafo, ator). Ele permite esboçar uma *retórica* das grandes *figuras* cênicas, retraçar sua origem e sua finalidade, buscar os processos de condensação ou de deslocamento na retórica cênica.

[...] um teatro da interioridade – e, portanto, das fantasias – busca às vezes constituir-se [...]. Mas é sobretudo na encenação que esta dramaturgia encontra sua expressão adequada: ela está “em busca de surrealidade que denunciaria mais fortemente o real, teatro onde a representação, passando a ser transcrição direta do imaginário no espaço, busca, com isso, não sem um certo mal-estar, negar-se como representação” (Benmussa, 1974, p. 29). Tal é, na verdade, o caráter paradoxal do teatro de fantasia: ele nada imita de exterior, não é a imagem de uma coisa ou de um inconsciente, mas é esta coisa e este próprio inconsciente. Esta exigência de sinceridade significa por isso mesmo a impossibilidade de uma encenação direta da fantasia. Mais que de *teatro da fantasia* (com suas leis, seu estilo, suas técnicas), seria preciso falar então da *fantasia do teatro* como *local da fantasia*, de uma

espécie de complexo hamletiano que queria ver representado na cena teatral o que se passa confusamente na cena interior dos criadores. (1999, p. 161-162)

A interioridade apresentada por Pavis – neste caso, a do radiouvinte – seria o outro lado componente da cena radiofônica, alvo do esforço dos profissionais em estúdio: o radiouvinte estaria nele presente, ainda que figurativamente, não somente porque todas as ações dos profissionais estariam dirigidas a esse radiouvinte, mas porque, antes de serem eles profissionais propriamente ditos, seriam em sua essência radiouvintes privilegiados, pelo fato de conhecerem todas as fases componentes (ou, pelo menos, mais do que àquelas conhecidas pelo radiouvinte comum) intrínsecas ao meio radiofônico. Se o radiouvinte produz algum sentido a partir do que lhe é oferecido (o que lhe conferiria o *status* de criador), é a seleção, o ordenamento e o arranjo feito em estúdio (levado em consideração à existência desse exercício do radiouvinte) que lhe permitiria esse *status*.

A metáfora na obra radiofônica é incontornável: o real é desvendado pelas imagens em jogo, num planejado desvio, para um melhor reconhecimento do mundo e das coisas. O distintivo caráter superlativo e exagerado da peça radiofônica (considerando que eram executados, muitas vezes, melodramas) traz à tona ao radiouvinte o próprio real, vivenciado de maneira intensa exatamente pela forma como lhe são apresentados os sons, explorados através dos recursos em estúdio. O local em questão para essa ocorrência não poderia ser outro: o som propriamente dito, bem como o encadeamento sequencial de efeitos que dele sejam possível depreender, recebe em estúdio um tratamento que somente ali pode receber, não sendo possível fora dele, quando o som é articulado pela sua fragmentação;

pela sua repetição; pela maneira crescente ou decrescente em que é apresentado; ao cruzar dois ou mais sons (à medida que em que saia ou entre um) etc., ações essas identificadas como procedimentos, relacionados no meio radiofônico, à montagem e à colagem, e oriundas de outras linguagens artísticas. A esse respeito, as seguintes definições sobre montagem e colagem oferecidas por Sarrazac no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* auxiliam a compreensão destes procedimentos:

Montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. Embora as fronteiras entre esses dois conceitos sejam relativamente difusas (a ponto de serem às vezes empregados um no lugar do outro), nem por isso é impossível estabelecer distinções. A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a idéia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas [...], evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos “inusitados” (por exemplo, documentos “brutos”) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção “tradicional” da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos. [...] A montagem surge como um procedimento

característico de um teatro que tenderia a se desviar do “dramático” em prol do “épico” (2012, p. 120-121).

Com o desenvolvimento técnico, a partir da década de 1930, dos equipamentos destinados à captação, aos registros e às reproduções sonoras, a montagem no meio radiofônico tornou-se um substancial procedimento para a criação da peça radiofônica, permitindo ao profissional do rádio que a narrativa que permitisse a eclosão de imagens sonoras às quais os radiouvintes pudessem experimentar alterações de tempo e de espaço em favor das ações contidas nas narrativas. Era possível apresentar um mundo outro, redesenhado, como nos apresenta Lídia Camacho:

[...] a partir da década de 1930 o desenvolvimento tecnológico do rádio não só influenciou de maneira determinante no nascimento do cinema sonoro, como tornou-se possível, graças às gravadoras, reconstruir e recriar o mundo real. À mercê desta possibilidade tecnológica foram vencidos os riscos inerentes à transmissão ao vivo, de onde era impossível manipular o som. As gravadoras tornaram possível o controle absoluto do feito sonoro; o que propiciou a ruptura da instantaneidade no rádio e surgiu o conceito de montagem sonora expressiva, por meio do qual podemos organizar os sons e dar-lhes um sentido, um ritmo e uma significação segundo certas condições de ordem espaço-temporais para produzir imagens sonoras. Com isso se ampliaram as possibilidades criativas da arte acústica e do radiodrama, opções que detonam uma relação mais definitiva entre rádio e arte” (1999, p. 96).

A ampliação das possibilidades expressivas do meio radiofônico a partir do advento tecnológico ocorrido no período apontado minimizou riscos que constantemente interferiam no resultado sonoro da peça radiofônica, ao submetê-la a um total controle de produção, o que exigia também uma maior e constante especialização das habilidades dos profissionais envolvidos no manejo de tais recursos para que deles fossem extraídas sua máxima eficiência: se os microfones captassem de maneira mais fidedigna ao som natural, isso exigiria de radioatores, de contrarregras e de sonoplastas um maior domínio da relação estabelecida com essa aparelhagem. Relacionado aos equipamentos de captação de sons, e dos equipamentos de controle do que poderia ou não ser utilizado na composição da peça radiofônica (caracterizados pela mesa de mistura, por exemplo), o surgimento de outros materiais permitiu a melhoria no que diz respeito ao isolamento acústico dos estúdios, apresentando resultados até então inusitados acerca da obtenção de determinados sons: o mundo passou a caber dentro do estúdio e, ampliado, o mundo se recriou sonoramente. Por Arnheim, é possível entender que o advento técnico dos processos de gravação e reprodução de sons incidiria na otimização do tempo e na dinamização do espaço, sugeridos através da emissão radiofônica:

Um programa pode ser muito atrativo se a rádio visita os teatros e cabarés da cidade, ou se mediante um programa de rádio [...] vai se introduzindo nos mais diversos espetáculos. A tensão que se consegue ao ir casando-os ao voo e no momento preciso cativa o radiouvinte e o faz participar naquilo como um prazer

desportivo. É muito mais sério e recomendável gravar, em primeiro lugar, os temas adequados, para posteriormente, com toda a tranquilidade, selecioná-los e ordená-los. Este é o modo que cada vez mais se utiliza nas reportagens: se grava o informe e logo se emitem as partes mais interessantes, o que apresenta, além disso, a vantagem de que o tempo de emissão não ocupa o empregado na gravação (Arnheim, 1980, p. 83).

A montagem e a colagem no meio radiofônico – caracterizadas pela seleção do que deve ou não compor o objeto sonoro, e pela ordenação dos elementos que o configurem – se apresentam como procedimentos artísticos à medida que permitem redesenhar a vida em sua dimensão sonora. Para Arnheim, “as apreciações auditivas nos proporcionam sempre a atividade das coisas e dos seres vivos, pois, quando emite algum som, é porque se move ou se modifica” (1980, p. 21), e o transcorrer dessa vida redesenhada, no meio radiofônico, não seria mais do que a eficaz aplicação desses procedimentos:

Enquanto a obra radiofônica não extrair as necessárias consequências da aplicação da montagem e o converter em uma técnica natural, a rádio não passará a ser mais do que já foi desde seus primórdios, apesar de todo o empenho e fantasia que se aplique. Liberdade para escolher o lugar de gravação e o momento de sua realização, abolição da mistura (mixagem) improvisada, em benefício de um cuidadoso trabalho de montagem, tendo-o todo disposto antes de começar a emitir; tudo isso constituirá a palavra de ordem

para abrir as portas do futuro (Arnheim, 1980, p. 83).

A existência desses recursos técnicos e o aproveitamento máximo desses procedimentos a eles inerentes junto à composição da peça radiofônica possibilitaria a obtenção de outro patamar que dialogasse com outras linguagens artísticas (especialmente com as vanguardas do séc. XX), como apresenta Burger:

A diversidade das atitudes em relação ao material reproduz-se no que diz respeito à constituição da obra. O classicista, com a sua obra, quer dar um retrato vivo da totalidade; é essa a sua intenção, mesmo quando a parte de realidade apresentada se limita a ser a restituição de uma atmosfera fugaz. O vanguardista, por seu lado, reúne fragmentos com a intenção de fixar um sentido (que bem poderia ser o aviso de que já não há nenhum sentido). A obra já não é produzida como um todo orgânico, mas montada sobre fragmentos [...] A obra de arte orgânica pretende ocultar o seu artifício. A obra de vanguarda, pelo contrário, oferece-se como produto artístico, como artefato. Nesta medida, a montagem pode servir como princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade (1993, p. 119).

A montagem radiofônica é tomada como procedimento artístico pelo entendimento de que a realidade, por ser descontínua e heteróclita, requer uma ordenação de seus fragmentos para que resulte numa

composição passível de algum sentido apropriável, tanto atribuindo-o ao objeto sonoro ou quanto dele extraindo algum. Reproduz-se, por ilusão, um movimento sonoro vinculado à vida e tal impressão ao ouvido humano e à audição só é obtida pela montagem (de maneira muito semelhante a que ocorre no cinema quando são colocadas em movimento imagens visuais que, isoladas e originalmente, não o tem). A imagem sonora tem possibilitada, na montagem radiofônica – assim como o procedimento equivalente dirigido à imagem visual – a sugestão de continuidade do movimento, a ser percebida pela audição, de elementos sonoros e não-sonoros. É através da montagem que as imagens sonoras se sucedem, de modo que são enlaçadas espaço-temporalmente, a ponto de permitirem ao radiouvinte que ele entenda a ocorrência da passagem de uma cena a outra, de um período da narrativa a outro, de um lugar a outro e de uma ação dramática a outra, estabelecendo-se assim uma convenção. Conforme Lidia Camacho,

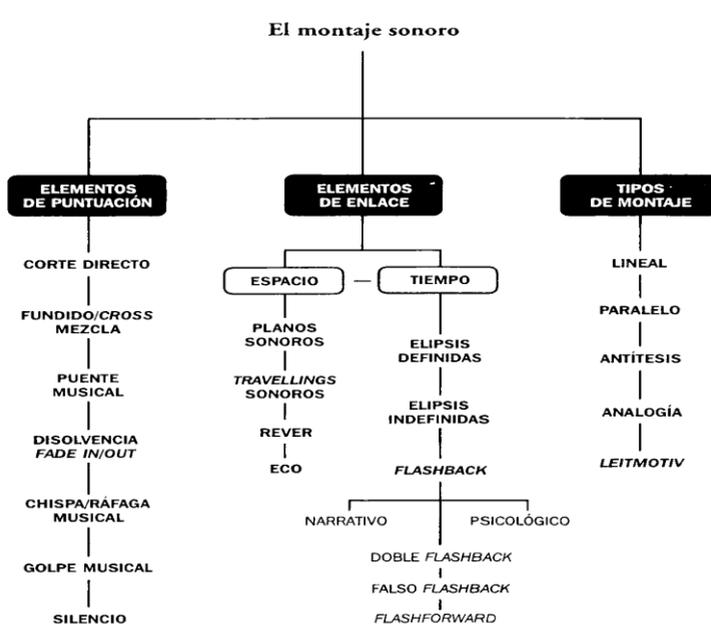
[...] podemos definir a montagem radiofônica como a organização dos sons segundo certas condições de ordem e tempo na sucessão dos acontecimentos [...].

A montagem tem uma tripla função criadora. Em primeiro lugar é criadora do sentido da obra dramatizada. A montagem dá sentido à obra radiofônica graças à continuidade das ações no tempo e no espaço para que se compreenda a história. Em segundo lugar, a montagem é criadora do ritmo. Para o radiouvinte, o ritmo é a impressão de duração que causou o programa ou a cena, tudo isso determinado pela duração real e pelo conteúdo dramático desse programa ou dessa cena [...].

[...] em terceiro lugar, a montagem é criadora de ideias. A montagem não só tem um valor descritivo ou narrativo, como também um valor explicativo ou ideológico que põe em evidência o que o autor quis expressar. Da justaposição ou da sobreposição de imagens sonoras, surgem ideias que não estão compreendidas em nenhuma das [etapas] anteriores e que o radiouvinte interpreta de uma ou outra forma (Camacho, 1999, p. 35-36).

Os distintos elementos sonoros e não-sonoros – previamente selecionados, e que servirão à peça radiofônica – carregam em si o sentido que tinham em seus contextos de origem e adquirem (por esse deslocamento de seu contexto original para outro) um novo sentido, submetidos que são ao rearranjo construído a partir dos recursos técnicos utilizados para a gravação, o recorte, a recombinação e a reprodução radiofônica, ao serem dosados de acordo com a necessidade de realização exigida pela obra. É nesse sentido que é possível observar a articulação da metáfora (quando, em equivalência, uma coisa é substituída por outra) e da metonímia (quando, propositadamente, algo é deslocado do seu contexto usual para figurar noutro, sendo então a parte entendida pelo todo, na salvaguarda de uma íntima relação estabelecida entre as duas coisas), na qualidade artística atribuída à peça radiofônica: o procedimento de montagem, ao se basear na articulação dessas duas figuras – metáfora e metonímia – dinamiza as ações que dão suporte à narrativa, de modo que, no momento de sua transmissão, possibilite ao radiouvinte tomá-las como verossímeis.

Imagem 21: Proposição esquemática de Lidia Camacho acerca da utilização criativa dos principais elementos inerentes à montagem radiofônica.



Fonte: Camacho, 1999, p. 37.

Pelo diagrama proposto por Camacho, a montagem radiofônica é realizada a partir do domínio dos chamados elementos de pontuação (assim nominados como corte direto, fusão ou mescla, ponte musical, dissolvência, explosão musical, golpe musical e silêncio) que servem para variar a argumentação, o tempo ou o lugar de modo simples, separando e/ou unindo a narração condicionada à preservação de uma continuidade lógica; dos elementos de enlace (planos, *travellings*, reverberações e ecos, para caracterização espacial; e elipses definidas e indefinidas,

flashbacks/flashforwards – duplo ou falso – com funções narrativa e/ou psicológica, para caracterização temporal), que servem especialmente para que o radiouvinte obtenha localização espaço-temporal para acompanhar a ação e o movimento apresentados na cena; e a tipologia da própria montagem (disposta como linear, paralela, de antítese, de analogia ou *leitmotiv*), que organiza a sequências das cenas tanto por justaposição como por sobreposição, por contrastes ou semelhanças, ou por repetição, compondo a própria narrativa tal qual se faça imperativa sua caracterização. Todos os elementos e as tipologias relacionadas à montagem radiofônica, ao serem entrelaçados das mais diversas maneiras, geram inúmeras possibilidades de realização de peças radiofônicas para o atendimento das mais diversificadas necessidades artísticas.

Se, devido à montagem, o radiouvinte toma a peça radiofônica como pronta no momento em que ela é emitida (tanto podendo ser ela realizada ao vivo, ou ainda previamente gravada), a operação deste procedimento é válida especialmente para a organização do próprio desempenho coletivo dos profissionais que ocupam o estúdio. Dependendo dos recursos (fossem eles financeiros, de estrutura física, de capacitação de pessoal, de equipamento técnico etc.) disponíveis nas emissoras, o resultado apresentado ao público pela montagem poderia ser bem diverso, como demonstra Fernando Curado Ribeiro:

Para as produções normais evita-se, quase sempre, a despesa de uma partitura especial feita por medida para determinado trabalho. Utilizam-se, quase sempre, os discos que se encontram no comércio, embora cautelosamente escolhidos. O realizador trata de encontrar (com o auxílio

do sonorizador ou do montador), procurando no repertório clássico mais famoso, fragmentos (muitas vezes com 2, 3 ou 5 segundos) que possam ilustrar esta ou aquela situação, ou estabelecer entre duas cenas uma ligação ou separação. Os discos a escolher servirão como “aberturas”, “fechos”, “separadores”, “cortinas”, e “fundos”. Deve evitar-se escolher músicas muito conhecidas, salvo se há essa intenção. Existem arranjos especiais, editados para servirem a diferentes situações dramáticas. Quando há tempo e quando o orçamento o permite, tem-se o recurso de encomendar uma partitura original, para servir o texto, segundo as indicações do realizador; neste caso, tanto quanto no Cinema, o compositor tem de obedecer a uma minutagem exata, elaborando, por vezes, dezenas de pequenas composições de poucos segundos de duração [...]. A presença simultânea de músicos e atores obriga a grandes despesas, que se procuram evitar quase sempre. [...] a gravação simultânea é praticada em vários países, como, por exemplo, nos Estados Unidos e na Suíça, onde, por motivos econômicos, se usa o sistema de independência dos dois grupos (músicos e atores) colocando-os em estúdios separados; um estúdio está reservado à ação dramática, outro à execução musical [...]. Procede-se então à gravação separada de cada uma das intervenções, numerando-as e minutando-as. A intromissão e doseamento destas intervenções musicais (gravadas especialmente ou não) é feita na operação a que se dá o nome de *montagem*. Os ruídos, efeitos sonoros etc. são também introduzidos na obra dramática pelo

montador, que se serve, em vários casos, de uma “mesa de mistura”. O montador deve, pois, estar presente em todos os trabalhos de preparação da realização de qualquer peça de rádio-teatro (Ribeiro, 1964, p. 78-79).

A peça radiofônica, como parte de um fenômeno cultural marcadamente industrial, requisita dos profissionais envolvidos na sua elaboração o domínio dos recursos técnicos estritos do meio radiofônico dirigidos ao labor criativo, na ênfase de como esses recursos poderiam ser utilizados para alcançar um estado de arte. A montagem radiofônica seria, dentro dessa cadeia produtiva da peça, o procedimento que chancelaria o poder inventivo inerente ao rádio, por ser a partir dele que o caráter artístico de sua linguagem seria estabelecido. Do detalhado entendimento e domínio de cada um dos recursos disponíveis é que se torna possível reinventar os próprios recursos e, conseqüentemente, desbravar o meio a partir de suas possibilidades, na geração de outros procedimentos que advenham deste contínuo ato de pesquisa. Se em todos os setores que cooperam nas etapas de elaboração da peça radiofônica essa dinâmica relacionada ao profundo conhecimento do que deve ser executado para o estabelecimento da obra é perceptível, na montagem isso não é diferente: é nela que toda essa dinâmica se acentua e se torna mais evidente, por ser a interrelação entre as partes promovida. Os ajustes que são realizados entre as partes – característica da própria montagem radiofônica – são feitos levando especialmente em consideração o fato de que, via de regra, o radiouvinte – uma vez que se apoia principalmente no sentido da audição para se apropriar da obra radiofônica – não precisa realizar grande esforço

em sua retomada do universo construído pela ficção narrativa e que a ele é (ou foi) exibido, e que exista (entre o que lhe foi e o que lhe será apresentado) certa coerência: a disposição das referências sonoras e não sonoras feitas pela montagem têm de ser essenciais a ponto de que o radiouvinte não se afaste do exercício de atenção a ele proposto e a ser por ele próprio realizado, diante do que lhe seja colocado em apreciação, permitindo assim a existência de uma continuidade. Os intervalos utilizados entre um capítulo e outro, um som e outro, um diálogo e outro, um procedimento e outro, criativamente elaborados, induzem a que o radiouvinte elabore um quadro figurativo que assegure a sucessão narrativa (quando construídos para que tal situação ocorra). A peça radiofônica tem de ser, para o radiouvinte, objeto sonoro apreciável e, portanto, presente. A tarefa a ser cumprida na montagem é juntar todas as partes executadas pela radiodramaturgia, pela radioatuação e pela radiotécnica num único objeto, de modo que dele o radiouvinte se aproprie.

4.2 Som e Fúria

Se, para o radiouvinte, a montagem serve para que seja definida a sequência do que ele ouvirá, é também a partir da montagem que se promove, em estúdio, a relação entre as diferentes frentes de trabalho para a composição de toda a peça, através da sucessiva ordem das ações que a constituam. Para a obtenção das imagens radiofônicas que permitam a existência da obra, seja ela executada ao vivo ou previamente gravada, é necessária a organização do que em sincronia será desempenhado por radioatores e radiotécnicos, bem como os demais profissionais do rádio requisitados para essa elaboração.

No cerne de tudo o que ocorre em estúdio estaria o microfone: para todos os profissionais do rádio, este equipamento se traduziria no ouvido do próprio radiouvinte, exatamente pela sua capacidade de captar, e também de amplificar os sons. Diante do microfone, tudo o que emita algum tipo de som tem de ser submetido ao mais absoluto controle conforme os recursos disponíveis em estúdio, para que as diversas etapas de trabalho seguintes à captação sonora permitam a realização de tratamentos que o potencializem em favor da peça radiofônica.

Tanto radioatores quanto contrarregras que dividem a sala principal do estúdio⁵⁷ têm de utilizar o corpo de maneira precisa na execução de movimentos, sem que disso resulte nalgum som indesejado ocorrido pelo próprio movimento desempenhado e, porventura, seja captado pelo microfone no momento da gravação (ou da exibição ao vivo). A fim de que o desempenho de suas atividades seja o mais bem aproveitado possível, o nível de atenção desses profissionais é exigido ao máximo, de tal forma que se desencadeie um estado de prontidão de resposta também para que eventuais desvios sejam corrigidos a tempo.

Esse alto nível de atenção e prontidão exigido das equipes envolvidas no trabalho em estúdio demarca uma situação condicionante de síntese (uma vez que as dimensões físicas dos estúdios são geralmente bastante reduzidas, se comparadas aos palcos de teatro ou aos *set's* de filmagem) e condensação das ações. Para Pavis, a condensação seria o

⁵⁷ Os estúdios geralmente são compostos por dois recintos: um deles é reservado à gravação propriamente dita (destinada aos locutores, radioatores, contrarregras etc.), e o outro é reservado ao controle de som e emissão (também conhecido como “aquário”, destinado ao sonoplasta).

Termo empregado por mímicos para descrever a concentração de uma sequência em um gesto. Para DORCY, é 'a condensação da ideia, do espaço e do tempo'. (1958:66). Segundo DECROUX, COPEAU, ao usar a mímica corporal no Vieux-Colombier sabia concentrar os gestos: 'O desenvolvimento da ação era engenhoso o suficiente para que se tivesse várias horas em alguns segundos, e vários lugares num só lugar' (1963:18). MEYERHOLD usa a palavra *rakurz* para designar uma noção similar à do *gesto psicológico* de M. TCHÉKHOV (1980, 1995): o modo de posicionar o corpo para que a 'expressão emotiva saia da expressão exata' (COPEAU, 1973: 211), para a busca do tom exato: 'Um ator que se colocou numa condensação física exata emitirá seu texto de maneira exata [...]. Busco a condensação mais precisa possível do mesmo modo que um escritor busca a palavra exata' (MEYERHOLD, 1992: 329).

A condensação deve fornecer ao ator um resumo de sua situação, de seu tom e toda uma longa sequência gestual típica de seu papel. (Pavis, 1999, p. 65-66)

Geradas pelas condições próprias do estúdio – e fundamentais ao próprio meio radiofônico, no qual a síntese se faz imperativa – a condensação estaria presente em todos os procedimentos da produção da peça radiofônica e, mais observável ainda, durante o desempenho de radioatores e contrarregras. A condensação seria, para a Física, o processo que condiciona a transição do elemento de um estado da matéria para outro (como, por exemplo, a água, que em determinadas circunstâncias deixa o seu estado gasoso e passa para o líquido, sem que suas características

elementares sofram perdas), permitindo, por essa qualidade, que este mesmo elemento seja trabalhado em sua essência. O ambiente do estúdio, como num laboratório, promoveria essa condensação e a síntese ao transformar o que seria antes volátil, disperso e de difícil domínio (o som, decorrente dos movimentos) em algo mais passível de controle, favorecendo a manipulação dessa matéria. A qualidade dos movimentos corporais de radioatores e de contrarregras em estúdio está submetida ao poder de captação sonora dos microfones, condicionando dessa maneira o posicionamento e a utilização dos corpos dentro do estúdio e o eventual manuseio dos objetos necessário à ação, na busca da melhor relação possível estabelecida com o equipamento radiofônico: o movimento revelador da vida, traduzido pelos detalhes de sua essência sonora, é o que se procura. O que não atingir à qualidade essencial, à síntese ou à condensação criativo-comunicativa, pouco (ou mesmo nada) contribuirá para a sustentação artística da peça radiofônica.

A premissa de um estúdio está baseada no controle absoluto do fenômeno acústico, caracterizado pela alternância entre silêncio e som, permitindo que seja dado relevo a uma coisa ou outra, conforme a execução criativa da peça assim necessite. Os movimentos dos radioatores e contrarregras no estúdio diante dos microfones são orientados pelo binômio manutenção/interrupção do som: o deslocamento para longe ou para perto do microfone (para a caracterização dos quatro principais planos sonoros); o controle do fluxo de ar para a emissão das falas; o cuidadoso manuseio das folhas de papel⁵⁸ que contenham o texto; o

⁵⁸ Como o avanço tecnológico é constante, em se tratando do meio radiofônico isto não é diferente: atualmente, muitas peças

desmembramento do corpo da personagem (quando há um microfone destinado somente para a emissão da voz realizada pelos radioatores, e outro destinado exclusivamente para a captação sonora dos demais movimentos do corpo das personagens, realizados pelos contrarregras).

Para o melhor aproveitamento da emissão vocal em estúdio, os microfones são ajustados pelos radiotécnicos com relação a cada tipo de voz a ser desempenhada na tomada a ser feita, de modo que a tarefa dos radioatores seja facilitada em favor do seu máximo aproveitamento: recomenda-se que os microfones sejam colocados de maneira que os radioatores não baixem a cabeça para a leitura do texto (o que modificaria o fluxo da emissão de ar para a fala e, conseqüentemente, alteraria a qualidade da voz a ser captada para a imagem sonora da personagem a ser suscitada). Para tanto, os microfones devem ser posicionados preferencialmente de modo que a cabeça dos radioatores esteja num ângulo de 90 graus, deixando a linha da mandíbula paralela ao solo. Pelas recomendações de Emma Roderó Antón,

[...] o ator de rádio deve manter o roteiro no alto, numa posição que não lhe obrigue a levantar ou baixar a cabeça. Assim, a emissão da voz [...] se produz de maneira mais eficaz. Para tanto, o roteiro deve se encontrar à altura dos olhos. Se contamos com um leitoril, tem de levantá-lo até essa posição e, se não, levantar a folha com a mão. Nesta posição, temos de evitar colocar o roteiro entre o rosto e o microfone. A voz deve sempre estar

radiofônicas não mais utilizam o papel como suporte, e sim *tablet's*, dentro da dinâmica do período histórico em que vivemos.

dirigida a ele, sem nenhum obstáculo no meio que possa tapá-la (2010, p. 234).

Os radioatores seriam responsáveis por encontrar formas de disponibilizar o seu corpo para o desempenho em estúdio e, uma vez nele, atender aos requisitos estipulados pela técnica, moldando o seu fazer para o atendimento dessa demanda. O uso do leitoril, além de deixar o texto num lugar fixo sem que os olhos se perdessem na leitura, também desocuparia as mãos dos radioatores que, eventualmente, fossem utilizadas para a composição gestual que os levassem a alcançar o tom pedido para a interpretação radiofônica, como apresenta Ribeiro:

Antes de mais nada, será preciso localizar o intérprete perante dois elementos principais; a personagem e o microfone. (Há críticos, e até alguns profissionais, que insistem no fato de ser necessário o ator esquecer o microfone. Não somos totalmente dessa opinião, por razões óbvias. Este esquecimento tem de ser condicionado. O microfone tem exigências que o palco dispensa, porque o teatro permite outros elementos de expressão.) O intérprete, o radioator, uma vez na “pele” da sua personagem, trabalhará para o microfone, não esquecendo as condições técnicas e o fato de ser a sua voz, exclusivamente a sua voz, o seu elemento de trabalho. Expressa tudo com ela. Desprezará gestos, jogo fisionômico, grandes pausas e tudo quanto não seja radiofonicamente aproveitável. (Não se quer dizer que o ator, para emprestar maior convencimento à sua fala, seja privado de gesticular; mas ele saberá que o seu gesto só tem utilidade na medida em

que valorize aquilo que o microfone captar.) (Ribeiro, 1964, p. 94).

Interpreta-se ao microfone como se interpretasse aos ouvidos de uma única pessoa e, ao mesmo tempo, para milhões. O posicionamento do radioator “entre a personagem e o microfone” revelaria ainda a constante busca por aquilo que fosse essencial e pelo que fosse absolutamente necessário para a eficácia da interpretação radiofônica, ao desprezar o que excedesse ao meio radiofônico: condensado ao imprescindível para acontecer como componente da peça, a interpretação radiofônica resultaria do domínio e do controle do corpo a tal ponto de que ele subexistisse somente pela voz, do que dela possa ser suscitado, na construção de imagens radiofônicas.

O meio radiofônico, com suas estritas determinações técnicas, tem como matéria de sua existência a articulação do fenômeno acústico por equipamentos capazes de emitir à distância, o que também lhe caracteriza a linguagem. A familiaridade com o texto a ser interpretado, com a equipe técnica, com os demais radioatores, com os equipamentos dispensados para sua atuação, facilitariam esse desempenho e, em condições ideais, levariam ao aprimoramento técnico. A articulação do trabalho em equipe tem um modo de ser estruturado, para que a peça seja viabilizada. Para Ribeiro,

Os primeiros trabalhos ligados à execução (e que se podem considerar como uma preparação da execução) são os ensaios. Reunidos num estúdio (ou em lugar apropriado) o realizador, os intérpretes, por vezes o autor, e o montador, procedem à leitura que deve permitir uma análise literária da obra, ao mesmo tempo que

uma análise psicológica dos personagens que vão entrar em ação. Cada ator deve ler atentamente o seu papel, estudando-o em conformidade com as indicações do realizador. O texto lido à velocidade normal, entrando em linha de conta com o tempo de duração da sonorização total, deve permitir o estabelecimento da “minutagem” exata (Ribeiro, 1964, p. 83).

Os ensaios conjuntos seriam determinantes para a conquista de aprimoramento, mas nem sempre o ideal era colocado em prática, como apontou em seu depoimento, no caso de Florianópolis, o radiotécnico Nelson Padilha:

Não tinha ensaio, não tinha nada. Era assim: pegava o capítulo, “O que é que tem hoje? Tem isso aqui: tem tiro, tem o cavalo... Olha, Nezinho⁵⁹, vai lá pro estúdio!” (Padilha, 2012. Entrevista).

Pode-se deduzir, diante disso, algumas razões que incidiam, se não numa total precarização do trabalho a ser realizado, pelo menos num acentuado afastamento do que deveria ser norma (entendido o caso de Florianópolis não como exclusivo, mas como uma situação recorrente em muitas emissoras, de muitos outros lugares): muitos dos profissionais tinham também outras ocupações (até mesmo dentro das próprias emissoras, quando dobravam seus quadros em diversos outros setores), uma vez que nem sempre o salário recebido permitia a exclusiva dedicação ao radioteatro. Além disso, não é demais pensar que muito do que era desejado fazer em estúdio (como a realização dos

⁵⁹ Nezinho era um radiotécnico responsável pela contrarregragem, pelo que se deduz do depoimento de Nelson Padilha.

ensaios, por exemplo), para que o trabalho artístico tivesse sua cuidadosa elaboração, obrigaria a que toda a emissora destinasse o estúdio a fim de atender ao labor criativo dessa função, sendo que o estúdio também atendia a outros setores (de notícias, de música, etc.) da própria emissora. Nem sempre (ou, quase nunca) se tornava possível suspender, ainda que momentaneamente, o andamento dos demais setores para cobrir as necessidades do setor artístico: muitas das radiodifusoras não dispunham de mais de um estúdio, e nem mesmo profissionais que atendessem somente a um único setor. Submetidos assim à otimização industrial de uso de local e do tempo, os profissionais desenvolviam estratégias que lhes permitissem minimamente a execução satisfatória de seus afazeres, como foi demonstrado nos capítulos anteriores desta pesquisa: a concepção de “bem-feitos” textos escritos para a representação radiofônica (por parte dos radiodramaturgos), a prévia leitura a ser feita para uma esmerada interpretação (por parte dos radioatores), e a criteriosa pesquisa sonora no acervo da emissora (por parte dos radiotécnicos) era, no fim das contas, atrelada a um acelerado ritmo de produção que submetia esse setor criativo a outros da emissora, que demandavam menos exigência artística do que o de radioteatro. Poucas eram as emissoras capazes de atender plenamente as condições propícias ao desenvolvimento de um setor com tamanha especificidade. O que se fazia – diante da impossibilidade de atender ao que fosse o ideal – era a utilização da criatividade dos profissionais para o contexto em que lidavam: se o limite das condições (técnicas, estruturais, financeiras etc.) se fazia imperioso, era dessas mesmas limitações que surgiam os impulsos para que fossem contornadas, ao ser gerado um

ambiente de constante experimentação onde cada nova invenção ou descoberta permitia alavancar outras práticas, que não ficavam restritas ao setor artístico (como descrito pelo radiotécnico Nelson Padilha, no capítulo anterior), e o que era experimentado por este setor, tendo a eficácia comprovada, os demais rapidamente assimilavam. Não seria demais afirmar que o setor de radioteatro nutria criativamente e desenvolvia o meio artístico, a partir da investigação da linguagem radiofônica. E, nas situações em que o recurso técnico do equipamento não apresentava a solução desejada, era a habilidade do recurso humano que era requisitada para o suprimento da necessidade artística. Isso se observa na situação em que os contrarregras geralmente dividiam o mesmo recinto no estúdio que os radioatores, especialmente quando o acervo sonoro da emissora não dispunha de determinados sons para a composição da narrativa, como aponta Padilha:

Não sei se é vivo ainda, o “seu” Manuel Bruno, o “Seu Nezinho”: ele fazia esse papel, dentro do estúdio. Então... ele fazia um personagem assim: os personagens dele sempre eram um policial, um capataz, um cavaleiro... nunca foi assim, um mocinho, um galã (RISOS). Então... estava atento lá, de repente, “o cavalo” [DEMONSTRA O TROTE DO CAVALO, COM O SOM CARACTERÍSTICO], porque não tinha, lá na técnica, não tinha dentro, no disco. E tinha-se que pegar discos de orquestra sinfônica, e tal... Tinha que dar um acorde de impacto, numa emoção... (Padilha, 2012. Entrevista).

Se existia uma divisão de uso compartilhado do recinto entre radioatores e contrarregras, é possível também dizer que, de maneira equivalente ao estúdio, o

corpo da personagem era dividido e compartilhado por contrarregras e radioatores durante sua execução, para que o fosse posteriormente recomposto durante o procedimento da montagem pelo sonoplasta e, finalmente, apreciado pelo radiouvinte, à medida que os radioatores exploravam como material vinculado à sua interpretação os movimentos que fossem inerentes à voz, e os contrarregras exploravam o que permitisse o radiouvinte visualizar o corpo da personagem a partir da execução das ações físicas que lhe fossem mais próprias (sentar, caminhar, bater, cair dentre muitas outras) dentro da história.

As dificuldades que se apresentam, tanto para imaginar como para utilizar ruídos com aplicação radiofônica, impuseram a criação dum novo cargo: o do fabricante de ruídos. No entanto, encontram-se no mercado discotecas vendáveis de ruídos, das quais se servem todos os realizadores e montadores profissionais. (Ribeiro, 1964, p. 90)

Ainda que fossem encontrados no acervo sonoro das emissoras os efeitos previamente gravados, nem sempre os sons da gravação selecionada atendiam as particularidades exigidas pela narrativa e pelas vozes das personagens: o som decorrente dos passos, não é em duração de tempo ou intensidade exatamente o mesmo sempre, e nem igual ao de outra pessoa, por exemplo. Quanto a essas particularidades, o uso da gravação nem sempre atendia: usada com frequência, o radiouvinte seria capaz de perceber a discrepância (ou a recorrência do uso) do mesmo som diante de uma situação, usado igualmente em outra. Se por um lado gravar os sons e reutilizá-los várias vezes facilitava a resolução de determinadas cenas, por outro uma certa

autenticidade das cenas se perdia em detrimento dessa opção de produção.

A sincronia em estúdio necessária para a execução da peça seria resultado do esforço de todos os profissionais em questão (radiotécnicos e radioatores), à submissão da direção exercida pelo chamado realizador. Como numa orquestra, os diferentes elementos sonoros que são necessários à sua composição se atrelam uns aos outros, permitindo a ocorrência de um apoio mútuo entre a equipe, em que as especificidades de cada componente e a diversidade com que possam executar suas tarefas sirvam às necessidades dos demais envolvidos na jornada. A maneira de como é feito o entrelaçamento das diferentes frentes em estúdio determinará a qualidade do que será exibido. Alguns exemplos de como aconteciam essas execuções em estúdio, em diferentes períodos históricos, podem ser encontrados a partir de registros videográficos⁶⁰ disponíveis atualmente pela internet, permitindo que se conheça um pouco o modo de como eram postas em prática as estratégias para obtenção de sons com vistas à composição das narrativas no meio radiofônico, tais como: *On The Air; Back Of The Mike; The Night America Trembled; Radio Days* (todas de produção estadunidense); *A Menina do Rádio* (de produção portuguesa); *Radionovelas* (provável produção colombiana); *Radionovelas Anos 60 – RS, O Escorpião Escarlata, Hilda Furacão, Os Trapalhões – Didi e a novela com efeitos sonoros* (todas de produção brasileira). Todos esses registros em vídeo têm suas

⁶⁰ A internet disponibiliza um grande número de vídeos, das mais variadas categorias para as mais diferentes finalidades, a respeito do tema, sendo necessária a realização de um recorte. A escolha destes registros foi feita com base na serventia para a elucidação de questões pertinentes à pesquisa.

imagens editadas e nenhum deles contemplam aos devidos registros sonoros equivalentes de sua realização para o meio radiofônico, uma vez que foram elaborados com a clara intenção de atender especialmente aos meios cinematográfico e televisivo, e não especialmente ao radiofônico. Deles, é possível depreender como eram realizados alguns procedimentos artísticos pertinentes ao meio radiofônico.

Tabela Demonstrativa de Títulos, Minutagens e Ações

Título, data de realização e tempo total do registro	Minutagem indicada para as cenas em questão	Principais ações contempladas nos trechos em destaque
<i>On The Air</i> (EUA – 1937 – 09min45seg)	00min00seg – 03min53seg	Execução gestual para comunicação visual em estúdio entre músicos, locutores e sonoplastas.
<i>Back Of The Mike</i> (EUA – 1938 – 09min15seg)	02min30seg – 07min46seg	Desempenho sincronizado de radioatores e contrarregras em estúdio
<i>A Menina do Rádio</i> (PRT – 1944 – 1h46min32 seg.) Parte 1 de 8	02min29seg – 02min56seg	Locutor ao microfone e toca-discos, em anúncio de alto-falantes.
<i>A Menina do Rádio</i> (PRT – 1944 – 1h46min32 seg.) Parte 3 de 8	01min25seg – 09min26seg	Cantores e locutor em auditório de rádio, acompanhada de orquestra e audiência, antevisão da televisão.
<i>A Menina do Rádio</i> (PRT – 1944 – 1h46min32 seg.) Parte 4 de 8	11min04seg – 14min27seg	Cartaz que detalha a programação do auditório da rádio; orquestra mirim; locutor bêbado; cantores ao

			microfone diante da audiência,
A Menina do Rádio (PRT – 1944 – 1h46min32 seg.) Parte 5 de 8	00min00seg 04min05seg	–	Locutor bêbado ao microfone diante da audiência; sequência de quiproquós.
A Menina do Rádio (PRT – 1944 – 1h46min32 seg.) Parte 8 de 8	00min00seg 12min35seg	–	Locutores, orquestra e cantores ao microfone, diante da audiência. Jantar no estúdio.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 10min46seg) Parte 1 de 6	03min53seg 05min50seg	–	Preparação da equipe em estúdio para a transmissão.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 10min45seg) Parte 2 de 6	00min10seg 01min54seg	–	Radioatores falando ao microfone.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 10min45seg) Parte 2 de 6	04min10seg 05min10seg	–	Radioatores e músicos.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 10min45seg) Parte 2 de 6	06min54seg 07min14seg	–	Radioatores falando ao microfone.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 09min58seg) Parte 3 de 6	00min26seg – 00min48seg; 04min06seg – 04min34seg		Músicos e radioatores dividindo o mesmo recinto do estúdio.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 09min58seg) Parte 3 de 6	05min34seg – 05min59seg; 07min30seg – 08min30seg		Radioatores ao microfone, contrarregragem e sonoplastia.
The Night America Trembled (EUA – 1957 – 09min39seg) Parte 4 de 6	02min20seg – 02min59seg; 04min08seg – 04min30seg		Desempenho de radioatores, sonoplastas e contrarregras em estúdio.
The Night America	00min52seg –		Desempenho de

Trembled (EUA – 1957 – 10min20seg) Parte 5 de 6	02min40seg; 07min58seg – 08min16seg; 08min40seg – 09min09seg	radioatores, sonoplastas e contrarregras em estúdio.
Radionovelas (COL – 198_ – 00min28seg)	00min00seg – 00min28seg	Desempenho do narrador ao microfone, atores em estúdio, realizador executando gestos para a comunicação visual.
Radionovelas Anos 60 – RS (BRA – 198_ – 10min39seg)	00min12seg – 01min06seg	Relatos e demonstração de alguns recursos de contrarregragem.
Radionovelas Anos 60 – RS (BRA – 198_ – 10min39seg)	02min54seg – 03min24seg	Ensaio de texto entre os radioatores e diretor.
Radionovelas Anos 60 – RS (BRA – 198_ – 10min39seg)	03min26seg – 09min42seg	Desempenho de radioatores, contrarregras e sonoplastas em estúdio. Execução gestual para comunicação visual entre os profissionais. Desdobramento dos movimentos da personagem.
Radio Days (EUA – 1987 – 1h13min46seg)	37min03seg – 37min51seg	Radioatores, contrarregra, e controlador de som no aquário.
Radio Days (EUA – 1987 – 1h13min46seg)	39min42seg – 39min58seg	Contrarregra e radioatores.
Radio Days (EUA – 1987 – 1h13min46seg)	50min36seg – 52min09seg	Cantora e músicos em estúdio, gravando <i>jingle</i> .
Radio Days	57min27seg –	Locutor, orquestra e

(EUA – 1987 – 1h13min46seg)	58min25seg	sonoplastas em programa ao vivo de perguntas e respostas, em auditório.
O Escorpião Escarlate (BRA – 1990 – 1h23min22seg)	08min20seg – 11min30seg	Execução gestual para comunicação visual utilizados em estúdio no momento do desempenho de radioatores e contrarregra.
Hilda Furacão (BRA – 1998 – Disco 1 de 3 DVD's)	01h04min40seg – 1h05min19seg	Radioatores ao microfone e sonoplasta na cabine de som, durante ensaio.
Os Trapalhões – Didi e a novela com efeitos sonoros (BRA – 199_ – 04min17seg)	00min10seg – 04min12seg	Demonstração de contrarregragem, sonoplasta no aquário, radioator ao microfone, Execução gestual para comunicação visual, improviso cômico.

Fonte: Elaboração de Leon De Paula

Em estúdio – como um recurso de “burla” ao que fosse sonoro, mas utilizado em sua consideração – os gestos se traduziam numa importante ferramenta componente da comunicação visual utilizada em estúdio entre os profissionais. Para tanto, sua realização tinha de ser precisa a fim de não gerar dúvidas sobre o que se pedia para o momento. Boa parte deles poderia ser executada pelo sonoplasta ou pelo realizador, e indicavam aos radioatores e contrarregras a necessidade de ajustes ou mesmo a realização de certos movimentos corporais durante a captação dos sons. Estes gestos estão relacionados a algumas categorias de ordem configurando as ações a serem executadas, referentes

ao uso do tempo e do espaço (tais como: afastar, aproximar, acelerar interromper etc.); à afirmação ou reprovação; ao início e término da tomada. Nos vídeos intitulados *On The Air* (1937); *Radionovelas* (198_); *Radionovelas anos 60 – RS* (198_); *O Escorpião Escarlata* (1990), *Os Trapalhões – Didi e a novela com efeitos sonoros* (199_) vê-se o uso de tais gestos e sua aplicação em estúdio. O uso destes gestos pode ser entendido como um contraponto ao que sonoramente se executava em estúdio, mas que era igualmente importante componente da execução, conforme Pavis:

1. Termo musical: combinação de melodias vocais ou instrumentais superpostas e independentes, cuja resultante dá impressão de uma estrutura de conjunto coerente.

2. [...] O contraponto também pode ser temático ou metafórico: duas ou mais séries de imagens são colocadas em linhas paralelas ou convergem e só são compreendidas quando relacionadas [...] quando personagens e temas dialogam de um para outro ato e não de uma para outra frase, dando a impressão de uma polifonia (PAVIS, 1985c).

Muitas vezes, estabelece-se um contraponto rítmico ou gestual entre um indivíduo e um grupo (coro). O ator deve, por seu ritmo de atuação e sua atitude em relação ao grupo, sugerir seu lugar no conjunto da cena. Por vezes, à agitação do grupo corresponde à imobilidade da personagem ou, de modo inverso, o caráter busca seu ponto de apoio na relação com o grupo, o qual ocupa e estrutura a maior parte do espaço cênico.

O uso do contraponto exige do dramaturgo e do espectador a capacidade de compor “espacialmente” e de agrupar, de acordo

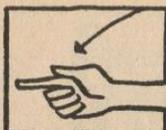
com o tema ou o lugar elementos *a priori* sem relação; exige ainda a capacidade de considerar a encenação como orquestração muito precisa de vozes e instrumentos diversos. (Pavis, 1999, p. 70).

O trabalho de execução em estúdio teria similitude, guardadas as devidas proporções, com aquele executado por uma orquestra, na qual seu funcionamento estaria condicionado a uma relação cooperativa. Os gestos seriam um recurso utilizado para que a comunicação em estúdio fosse efetiva. E, ainda que existissem alguns gestos entendidos como principais comandos de execução, não havia nada que os dispusesse como uma normativa, de modo que, para cada necessidade, novos gestos eventualmente eram criados e poderiam compor esse repertório. Somado ao texto escrito da narrativa, estes gestos (boa parte deles realizados com as mãos e com os braços) formavam um texto de movimentos, capazes de conduzir os profissionais conjuntamente envolvidos na elaboração da peça radiofônica a atingir o objetivo. O microfone posto em estúdio, além de ter seu posicionamento, tem também uma regulagem de sua sensibilidade para captar o som deste ou daquele modo. Ainda que a comunicação visual em estúdio atendesse a todos os profissionais, muitos dos movimentos gestuais partiam dos realizadores e estariam relacionados à orientação fornecida por eles principalmente aos radioatores e contrarregras, na efetuar o trânsito entre um plano sonoro e outro, e o ritmo desse desenvolvimento. Os gestos, precisos, auxiliam aos profissionais nos ajustes necessários que não podem ser feitos de outra maneira pelas regulagens de equipamento, devido às suas limitações. Ainda que esses gestos também servissem a outros setores da radiodifusão (visto que estúdio era de

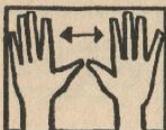
uso comum a todos), é no radioteatro que eles promovem um tom poético. Ribeiro (1964) assim registrou os principais movimentos gestuais de comando para a realização radiofônica em estúdio, acompanhando cada um dos gráficos de sua respectiva explicação:

Imagem 22: Sequência de Sinais de comando



**COMEÇAR**

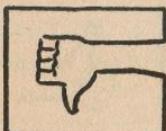
Baixar o braço que estava na posição de «Atenção» e apontar com o indicador para a pessoa a quem é dirigido o sinal.

**AFROUXAR**

Afastar as mãos, com os dedos unidos, no gesto de quem estica uma fita elástica. As mãos afastam-se tanto mais quanto maior for o afrouxamento desejado.

**CORTAR**

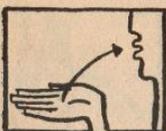
Simular a acção de uma tesoura com os dedos indicador e médio estendidos.

**ESTÁ MAL**

Fechar a mão com o polegar estendido para baixo.

**MAIS ALTO**

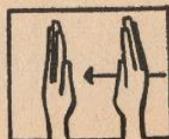
Estender as mãos para a frente com as palmas viradas para cima e clevar as mãos.

**FADE IN**

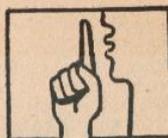
Estender o braço à altura do ombro com a palma da mão para cima, depois aproximar a mão da face.

MAIS PRÓXIMO DO MICROFONE

Colocar a mão esquerda vertical e perpendicular à face. Colocar a mão direita em posição semelhante e movê-la em direcção à mão esquerda.

**SILÊNCIO**

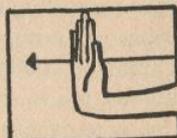
Levar o dedo aos lábios no gesto clássico de impor silêncio.

**FALTAM 3, 2, 1... MINUTOS**

Levantar 1, 1, 3, etc. dedos. Dois dedos cruzados indicam que falta menos de 1 minuto. (Este sinal serve tanto para indicar quantos minutos faltam para começar o programa como, depois dele começado, quantos minutos faltam para terminar).

**MAIS LONGE DO MICROFONE**

Colocar a mão verticalmente com a palma para fora e afastá-la do corpo no gesto de empurrar qualquer coisa.

**ATENÇÃO À DEIXA**

Apontar com o indicador para os olhos.

**PARAR**

Cruzar os pulsos com as mãos estendidas em frente da cara. (Este sinal é usado durante os ensaios para dar lugar a instruções do realizador).



Fonte: Ribeiro, 1964, p. 133-135.

Todos os movimentos em estúdio têm de ser executados com precisão para que ocorra a captação

sonora mais exata possível para composição da imagem. Estabelecido pelo sonoplasta a posição e o nível de captação do microfone em estúdio, os radioatores e os contrarregras trabalham no respeito a essa regulagem, explorado o limite de espaço próprio para o desempenho de cada uma de suas atividades, em quatro planos principais: o primeiro plano – PP (aproximação máxima do microfone, em que o radiouvinte é intimamente conectado ao som realizado); o segundo plano – 2P (quando a captação sonora permite ao radiouvinte que ele estabeleça pela imagem a distância próxima, mas menos íntima), o terceiro plano – 3P (equivalente a uma distância social de conversa) e o plano de fundo ou longínquo – PF (em que o radiouvinte não define o som com exatidão). Esses planos são definidos conforme a sonoplastia assim determine pela equalização dos equipamentos, e radioatores e contrarregras em suas execuções não devem atingir a saturação do som, entendida como excedente (o máximo aproveitamento sonoro requer que, ao ser emitido, o som não sofra distorções involuntárias ou se torne pouco agradável ao radiouvinte, tornando-se ruído).

O respeito a essa equalização tinha como finalidade a manutenção do objeto sonoro num padrão em que o radiouvinte pudesse dele se apropriar, sem que a peça apresentasse discrepâncias (de volumes, de ritmos, de localização e distância do microfone etc.), equivalente ao que acontece no trabalho de continuidade observado no cinema. Mesmo as incongruências deveriam receber tratamento de maneira que o radiouvinte as tomasse como verossímeis, caso isto fosse a proposta vinculada à narrativa. Exemplo disso seria a representação do silêncio em que – muitas vezes, e paradoxalmente – é apresentado ao radiouvinte a partir da tomada de pequenos ruídos (tosses

longínquas, passos, pequenas exclamações, coaxar de sapos, cricrilar de grilos etc.), ou preenchido por músicas que saem de um plano de fundo e tomam o primeiro plano, como se observa no trecho sonoro de *O Direito de Nascer* levado ao ar pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1951, em que figuram as vozes do radioator Paulo Gracindo (1911-1995) desempenhando o papel do Doutor Alberto Limonta (galã e protagonista da narrativa), e da radioatriz Talita de Miranda (1918-200_), desempenhando o papel da *vamp* Graziela Garcia (personagem antagonista à mocinha Isabel Cristina, que era interpretada à época por Ísis de Oliveira):

Decupagem do arquivo sonoro de *O Direito de Nascer*
(Tempo total de exibição disponível: 02min09seg)

Minutagem	Ambientação narração	Movimentos entre os planos	Personagens (falas)
00min00seg – 00min07seg	Música ambiente	<i>Fade In</i> /PP/ <i>Fade Out</i> /PF	
00min08seg – 00min29seg	Narração	PP	NARRADOR: – Esta história de amor e sofrimento ficou interrompida, quando o Doutor Alberto Limonta chegou à suntuosa residência de Graziela Garcia, e a encontrou sozinha no jardim, à sua espera. Graziela lhe disse que ele era o único convidado, e Alberto Limonta lamentou a

			ausência de Isabel Cristina.
00min31seg – 00min35seg	Música ambiente	PF	GRAZIELA GARCIA (3P): – Por quê...? (Pausa) Sente tanto assim a falta de Isabel Cristina?
00min36seg – 00min41seg	Música ambiente	PF	ALBERTO LIMONTA (PP): – Bem... Confesso que a sua amiga é uma criatura adorável, maravilhosa!
00min42seg – 00min49seg	Música ambiente	PF	GRAZIELA GARCIA (PP): – Vamos entrar, Albertinho. Vamos entrar, para ver se eu consigo preencher a falta que Isabel Cristina está fazendo.
00min49seg – 00min51seg	Música ambiente	PF	ALBERTO LIMONTA (PP): – Ah... por favor, Graziela!
00min51seg – 00min57seg	Música ambiente	PF	GRAZIELA GARCIA (PP): – Eu também sei ser adorável... maravilhosa, Albertinho! (Pausa) Vamos?
00min58seg – 00min58seg	Música ambiente	PF	ALBERTO LIMONTA (PP): – (Pausa reticente) Vamos!
01min00seg	Música		GRAZIELA GARCIA (PP):

– 01min12seg	ambiente	PF	– Então... deixe-me apoiar no seu braço. Ah...ah... assim. Agora, vamos caminhar em silêncio. Em absoluto silêncio.
01min13seg – 01min15seg	Música ambiente	PF	ALBERTO LIMONTA (PP): – Muito bem. Graziela...
01min15seg – 01min20seg	Música ambiente	PF	GRAZIELA GARCIA (PP): – (Interrompendo) Psiiiu... Em silêncio, Albertinho.
01min21seg – 01min31seg	Música ambiente	PF/ <i>Fade In</i> /PP/ <i>Fade out</i> /PF	
01min32seg – 02min00seg	Narração	PP	NARRADOR: – E, em silêncio, caminharam lentamente pelo jardim, debaixo de um dossel de astros, atapetado de prata pela luz da lua, que se infiltrava por entre os ramos das velhas árvores, também silenciosas. O ambiente estava saturado de fragrâncias, e Graziela, apoiada ao braço do Doutor Alberto Limonta, era toda cadência,

			no suave desprendimento da sua provocante beleza.
02min00seg – 02min09seg	Música ambiente	PF/Fade In/PP/Fade out/Corte.	

Entre o trecho sonoro desta peça (atualmente disponibilizado através da internet) e o registro escrito de *O Direito de Nascer* que se refere ao trecho sonoro (encontrado no fascículo n.21 da revista colecionável *Rádio Teatro*, que era vendida semanalmente nas bancas pela editora Fernando Chinaglia), existem várias diferenças. O trecho escrito dessa mesma cena, contido entre as páginas 1313 e 1316, e localizado no 172º. capítulo, está abaixo transcrito:

CLXXII

O automóvel de Albertinho Limonta parou à entrada da régia mansão dos Garcia, em Miramar; e, requintadamente trajada, esperando-o junto ao portão de ferro do jardim, estava Graziela, mais linda do que nunca, sorridente e provocante como fruta madura.

A noite estava iluminada pelos astros e saturada de fragrâncias inebriantes. Quando Albertinho notou a presença da linda morena, não ocultou a sua surpresa (*sic*).

– Você aqui, Graziela?

– Por que se surpreende? respondeu ela com faceirice. Estava aqui à sua espera há muito tempo...

– Lamento que tenha tido de abandonar a sua festa aos convidados.

– Convidados da *minha festa*? repetiu ela com uma gargalhada.

– Por que ri?

- Por que (*sic*) não é nenhuma festa, Albertinho.
- Mas você me disse pelo telefone que...
- Foi uma mentirinha... Desculpe-me. A verdade é que eu não convidei ninguém senão a você... o cantor e o pianista, para gozar egoisticamente da sua companhia... e fazer-lhe ouvir a *sua canção*.
- A *minha... canção*?
- Claro... Por que (*sic*) ela é sua!... Não se lembra do que eu lhe disse, que a dedicava *única e exclusivamente a você*?
- Sim, sim... uma grande honra, que lhe agradeço muito. Mas diga-me, Graziela: por que não convidou também, sua amiga Isabel Cristina? Eu lamentei muito isso.
- Tanta *falta lhe faz a companhia de Isabel Cristina*? perguntou ela com intenção.
- Não lhe nego. Isabel Cristina é adorável... encantadora.
- Venha... vamos para casa... e verá como eu, *sem ser adorável como ela*, procurarei fazê-lo passar uma noite agradável...
- Isso eu não duvido... E, a propósito, permita-me dizer-lhe que você está excepcionalmente linda esta noite, Graziela! Esse vestido fica-lhe maravilhosamente bem!
- E para corresponder a tão amável elogio, permita-me que lhe diga que você também está *mais simpático e elegante que nunca!*
- Não me faça rir, Graziela...
- Pois não ria, por que (*sic*) eu falei sério, Albertinho. Não sei como você me julgará pelo que acabo de dizer, mas é bom você saber que sou muito franca... Tão franca, que costumo dizer em palavras o que meu coração sente. Acha que faço bem ou mal procedendo assim?
- Eu sou partidário da franqueza, Graziela... Embora algumas vezes (*sic*) seja preferível não dizer tudo o que se

sente nem tudo o que se pensa... Em amor, por exemplo, há ocasiões em que é mais expressivo o silêncio do que a palavra.

– Então você está de acordo com o que eu digo com música na minha canção: “que o silêncio diz tudo quando se quer dizer amor...”

– Realmente, estou de acordo! O silêncio fala... fala no gesto e no olhar...

– Então... o que acha se rendermos uma homenagem ao silêncio enquanto atravessamos o jardim até a casa?...

– Acho uma bonita ideia... E desde êste (*sic*) momento, enquanto caminhamos escoltados pela lua... com perdão do paradoxo... *falaremos em silêncio...*

– Então, vamos... Deixe-me apoiar ao seu braço... e, *silêncio!*

Atravessavam o parque enluarado sob o dossel maravilhado do céu recamado de astros. A sedutora Graziela, ondulante e rítmica, caminhava lentamente apoiada ao braço vigoroso do jovem e elegante médico... Inevitavelmente (*sic*) a radiante mocidade de Alberto Limonta experimentava a voluptuosa emoção do influxo daquela mulher de beleza extraordinária que era como uma flor de tentação aberta no jardim da noite estrelada. A atmosfera estava saturada pela fragrância inebriante dos jasmineiros... e o próprio silêncio era como um cúmplice do pecado... (Caignet, 1952e, p.1313-1316).

É compreensível que as duas versões, ainda que sejam da mesma história, não se apresentem de forma exatamente igual: o trecho sonoro indica como a adaptação feita foi especialmente concebida para o meio radiofônico, em que o radiouvinte tem de compor as

imagens das ações em que decorre a narrativa, dentro do rigoroso tempo da minutagem da emissão. O trecho escrito fora concebido para ser vendido em bancas de jornais e revistas, como fascículos colecionáveis, permitindo que o radiouvinte (e leitor) fizesse uso da obra a partir da disposição do seu próprio tempo para tal apreciação. Pelo trecho sonoro, deduz-se que as enunciações estariam mais próximas do roteiro radiofônico (ou seria o próprio) recebido pelos radioatores. Os meios literário e radiofônico, sendo meios distintos um do outro, geram igualmente produtos distintos, ainda que se observe afinidades entre eles: os fascículos colecionáveis eram vendidos nas bancas depois que os capítulos da narrativa eram transmitidos, e essa versão dirigida ao público leitor não era a mesma versão entregue para os profissionais da rádio em estúdio. Pode-se deduzir que os textos escritos – tanto aquele dirigido à transmissão, quanto aquele para a simples leitura – assumiam essas diferentes condições também como complementação um do outro, quando apresentavam nuances da narrativa que um ou outro meio não contemplavam, de modo que o público se acercasse da história apresentada por diferentes vias.

4.3 Sabemos o que somos, não o que seremos

A vida gerada nos estúdios das emissoras encontrava lastro fora deles: a audiência, convidada a sonhar, tomava parte no evento ao se deixar conduzir pelas narrativas que tantas paixões despertavam. O ritmo de produção exigia concentração de todos os envolvidos para que a execução em estúdio atingisse um certo “diapasão”, característico de um trabalho em equipe.

A motivação que os levava a executar o trabalho criativo com tamanho afincamento era, sem dúvida, o público do rádio, e a obtenção de um *status* desejado: trabalhar numa emissora de rádio conferia ao profissional um grau socialmente significativo, pois, afinal de contas, era alcançar um destaque diante do imaginário de toda uma população que vinculava muito dos seus anseios nas programações, buscando respostas para o seu próprio cotidiano. Tão etérea quanto às ondas do rádio, a imaginação é igualmente profícua, e aqueles profissionais estabeleciam um inventivo diálogo de modo que o tesouro íntimo do radiouvinte – sua criatividade – fosse disponibilizada, para seu próprio deleite.

O velho contador de histórias – aquele, que de vilarejo em vilarejo, levava consigo o fantástico – que parecia perdido na poeira dos séculos, ressurgiu tão potente, sutil e arrebatador quanto permitiam os artifícios do meio radiofônico. O século XX fez da técnica sua marca maior, tanto para o bem... quanto para o mal. O radioteatro, tomando das multidões o indivíduo, permitiu que a vida, fabricada tão engenhosamente, fosse apresentada numa dimensão instantânea e presente a ponto de ser revestida por outras cores, outras vozes, outros sons, outros dilemas, outros risos e outras lágrimas (como se o Tempo fosse mero brincante de seu próprio tempo e, dele, não terminasse jamais).

Mas nada parece ser tão estanque que não mude com o próprio Tempo.

CAPÍTULO V – PARA ALÉM DOS CÉUS: O RADIOTEATRO NO SÉCULO XXI

Imagem 23: Sons da Terra”, componente da *Voyager I*.



Fonte: Wikimedia. *The Sounds of Earth*. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Sounds_of_Earth_-_GPN-2000-001976.jpg> Acesso em 10 out 2015, às 18h23.

[...]
Restam outros sistemas fora
Do solar a col-
Onizar.
Ao acabarem todos
Só resta ao homem
(estará equipado?)
A difícilima
dangerosíssima
viagem
De si a si mesmo:
Pôr o pé no chão
Do seu coração
Experimentar
Colonizar
Civilizar
Humanizar
O homem
Descobrimo em suas
próprias inexploradas
entranhas
A perene, insuspeitada alegria
De con-viver.

Carlos Drummond de Andrade

Desde o dia 05 de setembro de 1977, discos fonográficos de 12 polegadas feitos de cobre e revestidos em ouro carregam consigo a 9ª. Sinfonia de Beethoven, o canto das baleias jubarte e o choro de um bebê humano, dentre outros sons e imagens da Terra, numa viagem que ruma para fora do Sistema Solar. Em 25 de agosto de 2012, o terceiro planeta desse sistema da Via Láctea recebeu, da sonda espacial americana

Voyager I, as primeiras informações sobre o espaço interestelar, que foram captadas a partir do som ocasionado pelas vibrações de plasma⁶¹. Essa nossa cápsula do tempo, portadora de tais discos, nos enviou preciosas informações que não nos chegaram por outra via: foram ondas de rádio as responsáveis por trazer aos humanos a dimensão do que nos cerca e que tanto desejamos conhecer. A vivaz imagem do Universo é, essencialmente, sonora (e para quem algum dia, porventura, encontre tais discos, nós nos apresentaremos a quem os encontrar principalmente como som).

Entre a permanência e a ruptura de antigas formatações, a resistência do movimento – pulverizado, e não mais apresentado como fora entre as décadas de 1920 a 1960 – de radioteatro (que tantos o julgavam morto) ainda é perceptível em emissoras espalhadas por todo o mundo, e mesmo no Brasil. No atual diálogo estabelecido entre artistas e audiência dentro das possibilidades que contemplem a ambos, as propostas de radioteatro não somente estão “em antena”, e o rádio não mais se restringe exclusivamente ao ouvir. Se os elementos de composição – a palavra, a música, o ruído e o silêncio – ainda podem ser entendidos como os mesmos para o meio radiofônico, o próprio meio se diversificou muito entre o final do século XX e início deste, especialmente ao transitar de uma situação analógica para a digital e o desenvolvimento da internet. Se em outros períodos históricos a tônica era descobrir “o novo”, no período atual parece ser a busca por diversificação para a expressividade radiofônica o que leva a artistas e pesquisadores acadêmicos a revisitarem

⁶¹ O plasma é um dos estados conhecidos da matéria, além do sólido, do líquido e do gasoso.

velhas fórmulas e a redescobrir o que já estava contido em antigos arquivos, tão atualmente potentes em sua concepção quanto o foram desde 15 de janeiro de 1924 (quando, pela BBC, ocorreu a transmissão de *Danger*, de Richard Hughes, considerada a primeira peça concebida especialmente para o meio radiofônico). E, na prospecção desses excertos, o Tempo, tanto quanto a um palimpsesto, é percebido em suas camadas pelos seus entrelaçamentos, numa arqueologia que não tem por finalidade revelar o antigo como distante, mas antes reabilitar ao presente aquilo que lhe seja próprio (ainda que de outra maneira, transcodificada). Diante da comercialização do que transmite pela sua programação e de seus concorrentes diretos (em especial, a televisão e a internet), o impulso de reinvenção passa a soar de maneira vital, ao meio radiofônico, como única possibilidade de sua existência frente às crises que se lhe apresentam.

Neste capítulo, o ainda vivo radioteatro será apresentado como parte não somente remanescente, mas também atuante da criatividade de um rádio que constantemente procura uma reconfiguração que o qualifique (ou o reabilite) como meio para o sentir.

5.1 Nós Que Aqui Estamos

Mais do que o surgimento da televisão, entendida muitas vezes como concorrente direta do rádio (considerando, como base para esta afirmação, o volume dos recursos financeiros empregados para publicidade migraram em grande parte do rádio para a televisão), o argumento das emissoras comerciais para que o radioteatro fosse paulatinamente retirado de suas programações teve, no desaparecimento do contrarregra, um sintoma importante. A redução do

espaço físico dos estúdios, do número de pessoas envolvidas no processo de criação, a opção pelo uso de um mesmo registro sonoro previamente gravado para as funções descritas para a cena (que acabam por banalizar o ato de ouvir realizado pelo radiouvinte, por terem mesma duração, intensidade etc.), obedeceram a uma dinâmica: num dado período, o desenvolvimento tecnológico (do qual sempre alavancou e se beneficiou o rádio) serviu como motivo para o desfavorecimento das práticas de radioteatro frente aos outros setores do rádio (especialmente aos de notícias e de execução musical). Pode-se dizer que o contrarregra estaria, nesse caso, como um ponto-chave para um contínuo ato de pesquisa e também de ensino das descobertas mais diretamente ligadas à criação no radioteatro, frente às limitações dos recursos técnicos, exatamente por ser o profissional dedicado a essas funções e que, junto dos demais ligados ao setor do radioteatro, promoviam tais novidades. Antes de tudo, o destino dado ao estúdio deveria ser, para Bertold Brecht (2005, p.38), o da experimentação: “Têm que instalar um estúdio. Sem experimentos, é simplesmente impossível aproveitar na íntegra seus aparatos ou o que para vocês seja isso”. Se o estúdio é a condição *sine qua non* da emissora, ele deixou de ser o lugar da experimentação por excelência, que fora em outrora, e passou a ser o lugar onde simplesmente se opera a transmissão. Depois que as inovações de linguagem propostas pelo setor de radioteatro foram apropriadas pelos demais setores, foi promovida uma gradativa desarticulação junto das emissoras (estúdios reduzidos, profissionais demitidos): o desenvolvimento dessa forma de criação no rádio sucumbiu a outros interesses, considerados mais eficazes pela rentabilidade frente à produção e à execução dos programas na grade das emissoras, sem

que atendessem, de fato, ao exercício de uma criatividade radiofônica. Tomou-se como natural o movimento de esvaziamento e desvalorização do radioteatro frente ao surgimento da produção de material equivalente na televisão, que encontrou uma conjuntura favorável para sua consolidação ao longo dos anos. Pelo paradoxo apontado por Xosé Soengas Pérez,

A incorporação da tecnologia aos processos de edição e montagem na rádio supôs uma importante mudança na estética e no tratamento dos relatos de ficção, agilizando e simplificando os sistemas de tratamento de conteúdos para adaptar os textos literários ao suporte rádio. E também permitiu incorporar elementos e recursos narrativos que enriquecem o relato, favorecem uma encenação mais fiel à ideia original e reforçam a credibilidade. Mas ao mesmo tempo a tecnologia leva implícita uma função perversa capaz de falsificar total ou parcialmente um relato e alterar a essência da narração, vulnerabilizando assim a ideia original do autor (Pérez, 2010, p. 255).

A exploração criativa das ferramentas oferecidas pela tecnologia, em favor da elaboração expressiva e artística no meio radiofônico, ocorre em iniciativas que não atendem especialmente à comunicação em larga escala, tal qual ela é preconizada pelo processo industrial. Para Tetsuo Kogawa,

Rádio e televisão convencionais geralmente estão determinados a cobrir a maior área de serviço possível: de uma nação toda à uma rede global. De acordo com este modelo, comunicação é considerada um caminho para transportar

informação com identidade material, de um lugar a outro. Comunicação de massa tem funcionado (e ainda funciona) como forte reação da industrialização, caracterizada pelo transporte de material sólido, agrupado de forma homogênea numa ética de trabalho industrial. Entretanto, como argumentaram Humberto Maturana e Francisco Varela, tal tipo de comunicação é forçado e distorcido. Comunicação humana é baseada em tubos de transporte mas não em reunião estrutural. [...] Rádio poderia servir como veículo de comunicação não para a dispersão (broadcasting) mas para envolver e aproximar indivíduos (Kogawa, 2008, p. 268).

A utilização do rádio com a finalidade de aproximar pessoas – ou se dirigir a uma territorialidade restrita e audiência específica – é nominada por Kogawa como *narrowcasting*, numa contraposição ao que se denomina *broadcasting*, e passa pela opção em usar a tecnologia disponível do rádio para a geração de um ambiente propício à sustentabilidade do vínculo afetivo da comunicação, e não no reforço de um vetor dirigido ao consumo industrial (logo, desumanizado) estabelecido hierarquicamente por patamares *a priori* distintos entre emissora/radiouvinte, em torno de uma fidelização de sua audiência dirigida aos processos de compra e venda. Numa sociedade midiaticizada como a que vivemos, a proximidade proposta a partir dessa via pelo rádio para fazer chegar ao radiouvinte um fator humano, sensível, que, de outra forma, não chegaria a ele próprio, remeteria à subversão da lógica estabelecida por grande parte das emissoras, que desumaniza o radiouvinte e o deixa na exclusiva condição de consumidor de produtos. Uma vez assumida como

norma para a emissão no rádio sua vocação industrial, a criatividade que não corrobore com o reforço dessa dita vocação se traduz como pouco interessante (ou até mesmo como um risco) para o uso feito do meio, apostando-se cada vez mais na padronização do que é levado às programações. Essa ausência da exploração criativa da estrutura, dos equipamentos, e dos elementos pertinentes ao meio radiofônico geram programações (sobretudo nas emissoras comerciais, mas não somente restrito a elas) que condicionam o radiouvinte e o submetem à aceitação dessa situação.

A dinâmica observada por Brecht sobre as possibilidades do rádio no seu início parece ser muito próxima a essa que ocorre hoje a respeito da internet: as ferramentas e o meio são tomados para uma manutenção do modo de fazer, ocorrendo para este meio a transferência de práticas produtivas que, por terem eficácia já consagrada, são rearticuladas de maneira a dificultar a formulação de outros questionamentos a respeito de quais propósitos, de fato, atendam.

Esta impressão se desvaneceu muito rápido, quando também tivemos ocasião de ouvir rádio. Naturalmente, a princípio ficava-se maravilhado e se perguntava de onde procediam aquelas audições musicais, mas logo tal admiração foi substituída por outra: perguntava-se *que tipo* de audições procediam do éter. Era um triunfo colossal da técnica, poder colocar por fim, ao alcance do mundo inteiro, uma valsa vienense e uma receita de cozinha. [...] Coisas da época, mas com que objetivo? [...] Esta questão responder-se-á, se tivermos razão ou se nos a derem, da seguinte maneira: arte e rádio têm que ser colocadas à disposição de finalidades

pedagógicas. [...] A arte deve começar ali onde não há imperfeição. Por mais que o ver fique eliminado, isso não quer dizer que não se veja nada, mas precisamente que se vê tão bem que se vê uma infinidade de coisas, tantas ‘como se queira’. Esses resultados teriam, naturalmente, que ficar na superfície acústica” (Brecht, 2005, p. 35-38).

A potência do recurso técnico, direcionada ao atendimento de um propósito criativo e social, teria por premissa básica, para constituição de um movimento nesse sentido, uma “inquietação educativa” (nas palavras de Mario Kaplún), ao assumir um caráter socialmente comprometido com a educação e a cultura. Concordando com Brecht e indo além dele, ao apresentar os programas radiofônicos como informativos, educativos-culturais e de entretenimento – respeitando a uma categorização clássica da comunicação em massa que atendam, respectivamente, às funções de informar, educar e entreter o radiouvinte – Kaplún (p. 22, 1999) faz uma interessante ressalva: “é certo que a rádio tenha essas três funções; não é tão certo que delas devam derivar três tipos de programas totalmente independentes e diferenciáveis”.

Uma das consequências negativas da categorização que se está questionando, tem sido a de eximir de responsabilidades aos programas de entretenimento, alegando que são neutros e anódinos; sustentar que não há que preocupar-se com seus conteúdos já que são feitos e ouvidos como meros passatempos intranscendentes e alheios a todo efeito educativo.

E a outra consequência igualmente perigosa, é a de ver os programas culturais

e educativos como algo à parte, desligados da obrigação de serem amenos, atrativos, conectados com a vida. Assim se fragmenta a transmissão e se compartimenta o radiouvinte (Kaplún, 1999, p. 23).

A preocupação por uma boa qualidade de emissão sonora da narrativa – no intuito de gerar a tão almejada “credibilidade” radiofônica da obra junto à audiência, captando o interesse e respondendo às necessidades do radiouvinte – passaria pelo enriquecimento da dimensão artística, em reforço e acento da dramaticidade. As barreiras dos formatos característicos entre uma categoria e outra se tornariam muito tênues para que o radiouvinte os distinguisse com clareza. Não sendo possível a distinção entre “ficção” e “realidade”, o problema gerado em decorrência disso seria tomar uma coisa por outra e, no tocante a um veículo de comunicação de massa como o rádio, as proporções de uma situação como essa podem assumir grande escala, como o efeito observado na França em 1924, com a transmissão de *Maremoto* e, mais especialmente, nos EUA, em 30 de outubro de 1938, durante a transmissão de *A Guerra dos Mundos*, dirigida por Orson Welles (que se apoiou na transmissão feita ao vivo da tragédia acontecida no pouso do dirigível *Graf Hindenburg*, em 06 de maio de 1937), bem como o equivalente brasileiro dessa transmissão ocorrida em 30 de outubro de 1971, pela Rádio e TV Difusora, em São Luís, no estado do Maranhão. A criatividade levantaria, dessa forma (sendo que os exemplos supracitados são somente alguns, dentre muitos), a questão sobre o pânico e também sobre a ética no meio radiofônico. A ética definida para o meio radiofônico acaba por ser questionada quando os procedimentos criativos, postos

em jogo, deslocam o radiouvinte para o campo da dúvida através de ações que, para ele, serão tomadas como fatos reais. Levando em consideração o período histórico-tecnológico em que é gerada, a relação artística no meio radiofônico de viés essencialmente realista acaba por não ser apreciada como obra artística no momento de sua exibição, uma vez que o radiouvinte sucumbe ao poder de retórica do meio pelo princípio de “credibilidade” (e não de verossimilhança, que contém em si um princípio artístico). A questão do pânico disseminado pelo rádio a partir de peças radiofônicas adensa o discurso e promove ações com o sentido de desmobilizar os setores responsáveis pela concepção de procedimentos criativos, ocasionando o molde das emissoras e suas programações em dois grandes blocos, sendo eles o de execução musical e/ou o de transmissão de notícias, que força aos profissionais atuantes nas rádios comerciais a não se posicionarem em favor da existência e manutenção de um setor criativo dentro das emissoras.

A tecnologia de mecanismos e instrumentos existente atualmente permitiria que um movimento de criação radiofônica estivesse mais presente nas emissoras (o que, eventualmente, ocorre). Como observado por Brecht entre as décadas de 1920 e 1930 (período do qual datam suas teorias sobre o rádio), o comunicador Antunes Severo (1932 –) constata, na atualidade, a situação correlata à que envolve a rádio-internet (especialmente por ser um profissional que atuou em diferentes frentes de trabalho e ter vivenciado várias fases do rádio, desde em que começou na área da comunicação, ainda na década de 1950). Em entrevista realizada em 30 de abril de 2015, Severo observa que a rádio-internet estaria bem posicionada a partir dos fenômenos de convergência tecnológica, “[...] e

isso importa muito como facilitador da capacidade de abrangência e vitalidade do rádio (da radiodifusão)” (Severo, 2015. Entrevista). Porém, num panorama brasileiro que acompanha o que ocorre no mundo, as programações de rádio-internet contemplam menos do que poderiam a criatividade radiofônica, caracterizando, no “meio cego”, uma grave espécie de “cegueira”:

Com as devidas ressalvas, de uma maneira geral, o rádio está sendo destruído pela falta de visão, incompetência ou desídia de uma grande parte dos empreendedores (empresários) e dos profissionais que se diluem no mar amplo da condição de jornalista e consideram suas atividades no rádio como algo secundário ou de menor relevância [...].

Essa "cegueira" (de profissionais e empresários) está contaminando também as iniciativas do uso do rádio pela internet. Na maioria dos casos, as rádios (emissoras) são colocadas na internet com programações do rádio tradicional. O que é um absurdo em termos institucionais, de criatividade e de administração [...]. (Severo, 2015. Entrevista).

O condicionamento a que está submetido o radiouvinte é, de certa maneira, o mesmo que submete as iniciativas de reposicionamento do radioteatro nas programações (e na vida) das emissoras. Como uma “vítima” do próprio imaginário que lhe cerca – muito dele construído a partir das décadas de 1950 e 1960 – o radioteatro figuraria como um ponto importante para a renovação do meio e sua linguagem como uma prática a ser encampada não pelas emissoras ditas comerciais, mas por outras categorias de emissoras, que não

pautassem sua dinâmica na mera proposta de compra e venda. Para Severo,

O radioteatro, que está na memória dos saudosistas e na imaginação dos estudiosos mais jovens, foi um assombro na sua época. Hoje o produto, o conteúdo, a vestimenta, a embalagem teriam que ser adaptados aos hábitos e costumes do Terceiro Milênio. O que, repito, não está acontecendo. Por quê? Porque os tempos mudaram, a dinâmica da vida está povoada, espremida e condicionada aos valores econômicos e materiais que dominam o mundo atual. A solução, se me permites a ousadia, tem que partir da reinvenção do rádio. Não da chamada da “Era de Ouro do Rádio”, dos anos 1950/1960, mas desde o rádio galena - aquele aparelhinho usado no início do século XX, que de tão simples funcionava sem uso de energia elétrica. [...]

Considerando as experiências que vêm sendo feitas [...] podem ser juntados estudos e experiências que vêm sendo feitos por grupos de estudos do Rio Grande do Sul com a participação de emissoras de Santa Catarina – uma delas na região de Criciúma, no sul de Santa Catarina – mas que não saem das salas de aula e estudos acadêmicos ou esbarram nos limites estreitos da busca de resultados comerciais imediatos das emissoras comerciais. (Dá uma boa conversa perguntar-se porque as emissoras comunitárias, públicas e educativas não entram com esse diferencial). (Severo, 2015. Entrevista).

Mais do que serem apresentadas pelas emissoras não-comerciais como um fazer diferente de

programação, é preciso se perguntar como ocorreria o fomento do radioteatro como prática constante de uma investigação implícita à produção de radioteatro, numa intensidade tal que os procedimentos artísticos fossem prioridade nas emissoras, e não utilizados esporadicamente para situações específicas (como para concorrência a prêmios eventualmente destinados a certas realizações etc.). O que se observa no país é que, ainda que se vislumbre o assunto, a investigação dos procedimentos artísticos voltados ao meio radiofônico também acaba por não ser devidamente contemplada (ou mesmo não foi assumida), seja nos cursos superiores de Artes, seja nos de Comunicação Social. A formação de empresas nacionais de rádio e televisão⁶² e sua conseqüente expansão em redes requisitou muitos dos profissionais das principais emissoras de rádio que atuavam no setor de radioteatro para trabalhar também nos canais de televisão (uma vez que acabavam sendo contratados para desempenhar as suas funções nesses dois veículos). Com o passar do tempo, houve um fortalecimento do setor de criação para a televisão (como no caso das telenovelas), erodindo cada vez mais o setor equivalente nas rádios comerciais, uma vez que esses profissionais do rádio que migraram para outras funções não encontraram condições, dentro do próprio meio radiofônico, que permitisse o repasse de todos os seus aprendizados para os novos profissionais que ocupavam suas vagas. Assim, é possível observar um provável motivo das grades de programação das rádios se destinarem muito mais à apresentação de notícias, à comercialização de publicidade de produtos veiculados

⁶² Como exemplo dessa dinâmica é possível destacar o surgimento da TV Tupi, em 1950, pertencente aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

primeiramente na televisão e, conseqüentemente, a estandardização de programação dessas emissoras. Os efeitos desse posicionamento adotado pelas emissoras (que se restringem à emissão de notícias e à execução de músicas) diante do que oferecem como produtos ao radiouvinte, pode ser percebido pelo tipo de otimização do tempo e do espaço oferecido no meio radiofônico subordinado ao ritmo comercial/publicitário, adotado como norma e que faz eclodir uma continuidade de utilização dos sons, sem que o silêncio (considerado elemento não-sonoro da linguagem radiofônica) e efeitos sonoros sejam explorados com um propósito artístico: “A rádio se transformou no eterno altofalante, muitas vezes sem sentido, sem preparação nem rigor, o que obriga o radiouvinte a escutar opiniões sem fundamento, palavras, palavras e mais palavras. A rádio se converteu em monotonia, em improvisação, pura realidade, num meio que já não obriga a sentir” (Aldana, 2011, p. 241). Relacionadas às suas enunciações/transmissões, o grande poder do meio radiofônico na criação de imagens mentais, aliadas a um fator de imediatez e de acessibilidade de amplo espectro de uma audiência heterogênea (formada por distintas classes sociais, localizações geográficas etc.), acaba por ser regrado por aquilo que for menos oneroso, num binômio calcado na preservação de uma pretensa credibilidade em detrimento da criatividade artística, como se ambas não possam coexistir. O posicionamento do radiouvinte – proposto pelas emissoras, diante de sua experiência de criar a partir do que lhe seja apresentado – foi deixado de lado: o radiouvinte não cria mais, quando tudo já lhe é dado (ou, exatamente, ele venha a crer que tudo lhe é dado, quando nada lhe seja dado, de fato): a ele é dado somente ouvir. Disso (se é verdadeiro que o atual radiouvinte “apenas ouve”), deduz-se, então, que o atual

profissional do rádio “apenas reproduz” o que lhe repassam. “Opino, pois, que vocês deveriam aproximar-se mais dos acontecimentos reais com os aparelhos e não se limitar à reprodução ou à informação” (Brecht, 2005, p.37). Diante dessa situação, a questão ainda se faz perceber por Brecht:

Aqueles que valorizam o rádio, fazem-no porque veem nele, uma coisa que se inventasse “algo”. Teriam razão no momento em que se inventasse “algo” para o qual se tivesse que inventar o rádio, se este já não existisse. Nestas cidades todo tipo de produção artística começa com um homem que vai ao artista e lhe diz que tem um salão. Ato seguinte, o artista interrompe o trabalho que havia empreendido para outro homem que lhe dissera que tinha um megafone. Pois a profissão do artista consiste em encontrar algo que justifique logo a construção feita sem refletir de um salão ou um megafone. É uma profissão difícil e malsã ao mesmo tempo [...]

Um homem que tem algo para dizer e não encontra ouvintes está em má situação. Mas estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontram quem tenha algo para lhes dizer. (2005, p.36).

O empalidecimento acintoso da realização de procedimentos artísticos no rádio – que passariam especialmente pela produção e execução do radioteatro, como maneiras de inovação do meio – provoca na atualidade uma dilapidação do poder da imagem radiofônica, ao ser considerada – por vários segmentos de produção dos veículos de difusão em massa – como alguma coisa “menor” ou “menos interessante”, frente à imagem televisiva. É preciso se perguntar, então, que

tipo de radiouvintes as emissoras exploram, para que estes lhes sirvam como justificativa para a formação e existência atual de seus quadros profissionais? Que tipo de profissionais artísticos, voltados ao meio radiofônico, os cursos superiores em arte – no caso, os de Teatro – formam (ou formariam)? E, se não formam (ou não formariam), por quê essa possibilidade não é aventada, considerando a já conhecida (desde, no mínimo, os anos 1920) versatilidade do meio relacionada à encenação (ou, ao ato de contar histórias)? A existência desse vácuo, causado de modo proposital na área artística radiofônica, gera um efeito em múltiplas direções, com consequências voltadas tanto ao meio radiofônico em si quanto a outras áreas artísticas e seus respectivos meios, à medida que a possibilidade de se servirem da potência do rádio se restringe: tanto o rádio quanto outros meios gerariam para ambos – numa situação de equivalência, e livre e franco intercâmbio – ampliação de práticas existentes e criação de outros procedimentos artísticos, e suporte a objetos de arte diversos. Em não sendo assumido pelas emissoras comerciais (restritas cada vez mais à mera reprodução, nos setores de notícia e de música), e menos do que deveria pelas não-comerciais (ou, parcialmente assumido por essa categoria, constituída pelas emissoras governamentais, universitárias, comunitárias etc.), o setor criativo do meio radiofônico – considerado a partir do radioteatro – fica, em grande parte, à deriva, pouco potencializando a inovação e a diversidade das realizações radiofônicas.

A chave para uma retomada dos procedimentos artísticos oferecidos pelo radioteatro parece residir muito mais num questionamento a partir das restrições ideológicas ao fazer criativo (que determinam sobremaneira à sua quase extinção das emissoras de todo país), do que em eventuais limitações técnicas ou

de equipamentos que impossibilitem sua execução (que sempre existiram e, justamente, sempre serviram também como alavanca para o desenvolvimento do meio radiofônico).

5.2 O radioteatro está morto. Viva o radioteatro!

Até a década de 1950, o rádio desempenhava papel fundamental a respeito de boa parte do que era difundido em massa por todo Brasil, e as emissoras comerciais apresentavam em suas grades de programação exibições de um grande número de radionovelas, em distintos horários, a ponto deste movimento artístico existente nas emissoras caracterizar o período denominado como a “Época de Ouro” do rádio. Em comparação com outros períodos, é justamente nesse que se torna mais evidente esse movimento.

Mas se na atualidade, por não ser tão visível quanto antes, tem-se a impressão de que o radioteatro deixou de existir, o que se observa é que muitas emissoras brasileiras, assim como as de outros países, mantêm atuantes setores dirigidos à produção e à execução de radioteatro. Atualmente, no Brasil e no mundo, várias são as iniciativas encontradas em algumas emissoras não-comerciais (e até mesmo em emissoras comerciais) que se preocupam com a apresentação do radioteatro em suas programações, sendo muitas das peças radiofônicas concebida nos moldes de radionovelas, tanto transmitido por antena quanto pela internet, sendo possível encontrar – como num rápido passeio pelo *dial* – alguns exemplos.

Sediada em Salvador e criada em 31 de março de 1978, mantida pela Secretaria da Educação do Estado da Bahia, através do Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia – IRDEB, a Rádio Educadora 107.5

FM transmitiu simultaneamente em antena e pela internet, no dia 31 de março de 2015, marcando o aniversário de sua inauguração, o primeiro de uma série de dez capítulos da adaptação radiofônica de uma das obras de Jorge Amado, *A Descoberta da América pelos Turcos*. Com duração de 5 minutos cada, os capítulos foram completamente exibidos em 10 dias seguidos, sendo 1 por dia. Na parte destinada aos catálogos de áudio da página (Cf. Governo, 2015) da Rádio Educadora 107.5 FM, são encontradas 10 histórias em arquivos sonoros, disponibilizados livremente para audição, nominadas como radionovelas, a saber: *O Samba de Lucas*, *Dublê de Cantor*, *O Cigano*, *A Deusa do Cangaço*, *Assis Valente e Cuíca de Santo Amaro*, *Maria Felipa*, *Cosme de Farias*, *O Compadre de Ogum*, *A Descoberta da América pelos Turcos* (exibidas em 10 capítulos cada uma), e *Bimba e Pastinha* (com 12 capítulos). Boa parte destas radionovelas recontam histórias de personalidades baianas (tais como Maria Felipa, os mestres de capoeira Bimba e Pastinha etc.). O que se observa nestas produções da emissora é a preocupação em apresentar à população radiouvinte narrativas do povo baiano que não figuram no “cânone” da História (mas que, calcadas no imaginário social, resistem à passagem do tempo) e oferecem à audiência dramatizações de fatos relacionados à identidade do povo baiano e que, tradicionalmente, são transmitidos através da cultura oral.

A Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), através das Rádios MEC e Nacional do Rio de Janeiro, exhibe produções radiofônicas desenvolvidas pelo seu núcleo de radiodramaturgia, em parceria firmada por convênio juntamente com a Sociedade Amigos da Rádio MEC (SOARMEC). A transcrição da justificativa para tal parceria, assim se apresenta, no corpo do documento:

A radiodramaturgia é importante referência na história da Rádio Nacional e da Rádio MEC, emissoras emblemáticas hoje incorporadas ao patrimônio da Empresa Brasil de Comunicações. Mais do que referência histórica para estas emissoras, a radiodramaturgia é um significativo elemento entre aqueles com os quais a Rádio Nacional do Rio de Janeiro se consagrou como matriz do rádio popular no Brasil. Além das famosas radionovelas como *Em busca da Felicidade* ou *O Direito de Nasce* (sic), a história da radiodramaturgia na Nacional também se escreveu com os roteiros e personagens de programas humorísticos, como os célebres *PRK-30* e *Balança mas não cai*. A Rádio MEC também tem grande importância. Foi aí que Fernanda Montenegro começou sua carreira, atuando no programa *Radioteatro da Mocidade*. Outro exemplo foi o *Teatro Sérgio Viotti*, nos anos 1970, com suas adaptações de grandes clássicos do teatro e da literatura. O retorno da radiodramaturgia às emissoras da EBC assume importante papel também como formador de profissionais. O trabalho de atores, roteiristas, sonoplastas e direção sistematiza e atualiza o processo de criação da interpretação radiofônica. Exige, assim como possibilita, a busca por uma expressão radiofônica contemporânea, uma linguagem que faça sentido hoje que abra espaço para a escuta ainda que num mundo coberto de imagens. Como desdobramento estimula o desenvolvimento de expressões individuais e experiências coletivas e pedagógicas. O Núcleo de Radiodramaturgia pelo que realizou em 2011 é uma resposta viva a

este desafio. Suas produções fruto do Convênio já realizado justificam e recomendam a continuidade da proposta. Realizado entre novembro de 2010 e novembro de 2011 o referido convênio viabilizou a produção do programa Contos no Rádio com textos de Clarice Lispector, Machado de Assis, João do Rio, Mário de Andrade, Lima Barreto, entre outros. Jovens autores também participaram, como Carla Faour, Camillo Pelegrini, Renata Mizrahi e Fabiano de Freitas. O Núcleo também produziu e apresentou o programa Cena Poética, com textos de Fernando Pessoa, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Cruz e Sousa. A tradição do humor também foi recuperada, com a produção do programa Revista Riso, as radionovelas Perfume de Petúnia, e Mariposa, e as inserções chamadas Charges Sonoras. Estas atividades de acordo com a missão de comunicação pública da EBC contribuíram para aproximação e colaboração mútua com instituições acadêmicas como o Departamento de Direção Teatral da ECO⁶³ [...] (Brasil, 2012).

Transmitidos tanto em antena quanto pela internet, vários arquivos sonoros dessas produções se encontram disponíveis, a partir do acesso ao Portal EBC (Cf. Portal EBC, 2015). Apresentando textos de autoria inédita ou reeditando textos preservados nos arquivos das supracitadas emissoras, o núcleo de radiodramaturgia EBC radicado no Rio de Janeiro se preocupa, através da audição destes arquivos, com um trabalho artístico voltado ao entretenimento e à

⁶³ Escola de Comunicação (ECO), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

investigação da linguagem radiofônica. Todos os anos, no período da Semana Santa, é transmitida em cadeia por antena para todo o território nacional, e pela internet, a peça *A Vida De Nosso Senhor Jesus Cristo* (de 7 capítulos), que estreou em 27 de março de 1959, e contou à época com a totalidade do seu elenco de radioteatro, dos quais é possível destacar nomes como Mário Lago, Rodolfo Mayer, Gerdal dos Santos, Norma Geraldi, Ísis de Oliveira, Olga Nobre dentre muitos outros. Os capítulos desta têm duração de 30 minutos cada, e é possível observar que são pautados num tratamento sonoro muito próximo ao tratamento dado àquele que era realizado para o cinema daquele período. Outro dinâmico núcleo, radicado em Brasília – voltado não somente ao entretenimento e à investigação da linguagem radiofônica mas também à prestação de serviços de demanda social pelo radioteatro – atende às Rádios Nacional de Brasília e Nacional da Amazônia (e, ainda que esteja ligado à EBC, provavelmente tem estruturação diversa daquela apresentada pelo núcleo de radiodramaturgia dirigido à Nacional do Rio e MEC). As narrativas produzidas por este núcleo veiculadas pelas Rádios Nacional de Brasília e Nacional da Amazônia são elaboradas considerando a participação dos radiouvintes, que se manifestam através das questões endereçadas à emissora pelas cartas por eles escritas.

Há cerca de 35 anos, a partir da iniciativa do radialista Décio Caldeira Góes (Cf. Paixão, 2010), e especialmente durante a década de 1980, a então Empresa Brasileira de Radiodifusão⁶⁴ – através da Rádio

⁶⁴ Criada pela Lei nº 6301, de 15 de dezembro de 1975, A Empresa Brasileira de Radiodifusão – na qual estavam subordinadas as Rádios Nacional AM Rio de Janeiro, Nacional AM Brasília, Nacional

Nacional da Amazônia AM OC 11780KHz e 6180KHz – produziu e apresentou cerca de 5 radionovelas dos quais foram possíveis encontrar os arquivos sonoros, a saber: *Histórias do Dito Gaioleiro* (composta de 20 capítulos), de autoria de Heleninha Bertone; e *Pedaço de Mim* (25 capítulos), *Amazônia* (12 capítulos), *Para Sempre Nunca Mais* (25 capítulos) e *Despertar de um Coração* (5 capítulos), de autoria de Artemisa de Azevedo (Cf. Paixão, 2010)⁶⁵. A minutagem apresentada em cada um dos capítulos dessas narrativas é bastante variável, sendo que alguns contêm mais de 17 minutos, enquanto outros têm pouco mais de 6 minutos. A Rádio Nacional de Brasília AM 980 KHz exibiu (Cf. Paixão, 2010), entre os dias 07 e 11 de dezembro de 2009, também em 5 capítulos, *Meu Nome, Minha História*; em abril de 2010, comemorando os 50 anos da fundação de Brasília, a radionovela em 5 capítulos *Brasília, o Coração do Brasil*; e, entre os dias 27 e 31 de maio de 2013, marcando a comemoração dos 55 anos da emissora, a radionovela composta de 5 capítulos *Rádio Nacional: Mudando Vidas, Fazendo História*, também de autoria de Artemisa Azevedo, assim como *Sonhos Contra o Destino* (2011), de 5 capítulos, sobre os escarpamentos acidentais ocorridos na região amazônica, e *Vidas Interrompidas* (2014), de 5 capítulos, sobre a ditadura de 1964.

FM Brasília, Nacional da Amazônia OC, Nacional do Alto Solimões AM, Nacional do Alto Solimões FM, MEC AM, MEC FM – foi incorporada e extinta através da Lei nº 11652, de 07 de abril de 2008, pela Empresa Brasil de Comunicação S.A (EBC), da qual atualmente fazem parte também, além das emissoras supracitadas, a Agência Brasil, a NBR, a TV Brasil e a TV Brasil Internacional, todas mantidas pelo Governo Federal.

⁶⁵ Artemisa Azevedo ainda é autora de *Passageiros da Ilusão*, *Turmalina*, *As Trigêmeas*, *Rosana*, e *Minha Filha*, dentre outras; e Heleninha Bertone foi autora de *Poliana*, uma de suas várias radionovelas dirigidas para crianças.

Com o intuito de alertar diversas comunidades contra a violação de direitos básicos inalienáveis e imprescritíveis, foi lançada em outubro de 2007 pelo Repórter Brasil, numa coprodução entre a RADIOBRAS, o Repórter Brasil, a Secretaria dos Direitos Humanos da Presidência da República e o Centro de Defesa da Vida e dos Direitos Humanos de Açailândia-MA (CDVDHA), a radionovela *Escravo Nem Pensar* (ONG Repórter Brasil, 2007), composta por 5 capítulos, sendo que cada um deles têm 8 minutos de duração. Esta radionovela, que faz parte do projeto denominado “Vozes da Liberdade”, é especialmente dirigida aos cidadãos do campo socialmente vulneráveis às práticas análogas ao trabalhos de escravidão, que formam vastas populações que vivem de modo bastante isolado no interior das regiões Norte e Nordeste do país, e que depositam no rádio o seu vínculo com o mundo e seus acontecimentos. Pela ficha técnica desta produção, é possível identificar que a direção e edição ficaram a cargo de Caio Cavechini; o roteiro, pela radiodramaturgista Artemisa Azevedo; as narrações, por Marli Alves e João Rodrigues; a trilha sonora original, por Xavier Bartaburu; e os atores Francisco Cruz, Maria Lúcia Viana, Marcos André Gomes, Gracinha Donato, Eliseu Araújo e Fredson Silva desempenharam, respectivamente, os papéis de Julião (protagonista da narrativa), Maria, Chico Maluco, Teresa, Emiliano e Jonas. O acervo disponível (ainda que esparso) da EBC/RADIOBRAS configura, na atualidade, um dos mais significativos no país, em se tratando da categoria de emissoras não-comerciais, e é possível verificar nele que o nome da radiodramaturgista Artemisa Azevedo se destaca pela contínua produção.

Em Florianópolis, a Associação Rádio Comunitária Campeche 98.3 FM (ARCCA) – entidade sem fins

lucrativos, organizada pela sociedade civil – iniciou suas atividades em caráter experimental a partir de 02 de abril de 2005, sendo a primeira emissora comunitária da capital catarinense licenciada conforme a Lei nº 9612/98 (Campeche, 2005). A emissora realizou uma coletânea radiofonizada de 17 contos de escritores radicados em (ou oriundos de) Santa Catarina, intitulada *Encantos em Contos*, que concorreu ao Prêmio Roquette Pinto – I Concurso de Fomento a Produção de Programas Radiofônicos (Encantos, 2013), ocorrido em 2010, numa promoção conjunta entre a Associação das Rádios Públicas do Brasil (ARPUB) e Ministério da Cultura (MinC), sob patrocínio da Petróleo Brasileiro S.A (PETROBRAS). Embora a emissora tenha sua página na internet (Cf. Associação, 2015), nela não são encontrados arquivos sonoros de suas produções, sendo que os mesmos são encontrados para audição na página do Instituto Caros Ouvintes (Cf. Instituto, 2015), de Florianópolis. Os contos radiofonizados, e seus respectivos escritores, foram os seguintes: *Maré Alta*, de Almiro Caldeira; *A Morte de Deus*, de Amilton Alves; *Testemunha do Tempo e Noite*, de Guido Wilmar Sassi; *Rosina e Pedro*, de Urda Klueger; *Pedrinho Menez Vai Ficar Rico*, de Flávio José Cardoso; *O Professor de Inglês*, de Harry Laus; *A Dama e o General*, de Raquel Wandelli; *O Povão na TV*, de Holdemar Meneses; *O Motivo*, de Hoyêdo de Gouveia Lins; *Nem Todas As Kombis São Brancas*, de Mário Prata; *Grotesca Armação*, de Silveira de Souza; *Descanse em Paz*, de Eglê Malheiros; *A Primeira Noite de Liberdade*, de Cristóvão Tezza; *Bruxa Rouba Meio Alqueire* e *Bruzas Gêmeas*, de Franklin Cascaes; *O Tesouro de Nica, a Sonheta*, de Wilson Rio Apa.

Igualmente sediada na Ilha de Santa Catarina está, assim como a Rádio Campeche, a Rádio Ponto

UFSC, coordenada pelos pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Prof. Dr. Eduardo Meditsch e Profa. Dra. Valci Zuculoto. Desde o dia 30 de setembro de 1999, esta emissora é mantida como projeto de extensão vinculado ao curso de Jornalismo daquela instituição pública de ensino superior. Fruto de um trabalho de conclusão de curso realizado pelas então acadêmicas Fabiana de Liz e Sabrina Brognoli D'Aquino, é considerada como pioneira no país, por Eduardo Meditsch, na categoria de webemissora universitária. Seu acervo de radioteatro, exibido em sua página na internet (Cf. Rádio, 2015), é composto por 143 arquivos sonoros disponíveis à audição, e foram produzidos entre 1993 e 2010. Algumas das narrativas apresentadas, tais como *O Maior Crime da Terra* (produzido nos anos de 1997 e 2010), é dividido em 5 capítulos; *Ed Morte* (de 2000), em 2 capítulos; *Os Sete Gatinhos* (de 2010), em 3 capítulos; *Ópera do Malandro* (2010), em 3 capítulos; *O Rolo do Papel* (de 2010), em 3 capítulos; *Um Crime Perfeito* (de 1995), em 4 capítulos; e *Luna Caliente – 3 Noites de Paixão* (de 1995), em 9 capítulos.

Com programação dirigida para os países de língua portuguesa – especialmente aos africanos – um departamento da Empresa de Comunicação Alemã Deutsche Welle (DW África) apresenta regularmente peças radiofônicas, nos moldes de radionovela. Atualmente apresenta a radionovela *Contra o Crime: No Rastro dos Caçadores Furtivos* (de 23 capítulos, e ainda em execução), sendo o último capítulo datado de 23 de setembro 2015, e neste ano realizou recentemente as radionovelas *Contra o Crime: A Terra de Nossos Antepassados* (de 24 capítulos); e *Contra o Crime: a Viagem Radical* (de 26 capítulos). Outra produção, dividida em 2 temporadas, de 26 episódios cada, foi

Dilemas de Uma Geração na Encruzilhada. Junto aos áudios dessa produção, contidos na página desta emissora (Cf. DW Brasil, 2015), é possível identificar que a exibição do primeiro capítulo da primeira temporada ocorreu no dia 18 de novembro de 2013, e o último da segunda temporada foi transmitido no dia 18 de outubro de 2014. Alguns trechos de capítulos dessa radionovela foram apresentados de maneira condensada através de 12 episódios de videoblog, com durações variáveis aproximadas não superiores a 3 minutos. E, em 2012, pelos registros contidos na sua página da internet, ocorreu a transmissão de uma radionovela, em 10 capítulos, chamada *Corrupção – O Elefante na Sala*; e, no mesmo ano, com quantidades diversas de capítulos, as radionovelas *Filho Perdido – Mães Solteiras em África*; *A Terra Prometida – Uma História sobre a Migração Africana para a Europa*; *Drogas e Abusos de Substâncias*; *Ainda Sou Humano – Uma História Sobre Doentes Mentais em África*; *Confiança Traída – Uma História Sobre Violência Sexual em África*; *Como Começar um Negócio*; e *Luxo Emprestado – Os Riscos do Aumento do Crédito*. Em 2011, *Segurança Rodoviária*. Boa parte das produções se pauta na prestação de serviços sociais à população, adotando para tal o melodrama como forma de apresentação das situações à audiência (o que se pode identificar desde os títulos escolhidos para as narrativas). A tradição de radioteatro nas rádios alemãs é bastante consolidada: data de 24 de outubro de 1924⁶⁶ a estreia de *Magia No Rádio*, considerada a primeira transmissão de radioteatro alemão, transmitida pela emissora Frankfurt do Meno

⁶⁶ Segundo informações obtidas na página <<http://www.dw.com/pt/1924-transmitido-primeiro-radioteatro-da-alemanha/a-314093>>, acessada em 01 out 2015, às 22h18.

467, que foi exibida no lugar de um concerto musical anteriormente anunciado. Desde então, mais de 70 mil peças radiofônicas alemãs foram produzidas, segundo informações oferecidas pela *DW*⁶⁷.

A Sociedad Española de Radiodifusión⁶⁸ (SER) – sediada em Madrid, fundada em 15 de outubro de 1924, considerada a mais antiga emissora da Espanha, e que se autodenomina como comercial – retomou o radioteatro a partir da produção de especiais, sendo que algumas de suas peças são exibidas em capítulos. Consta atualmente de sua página na internet (Cf. Radioteatro, 2015) as seguintes peças: *Sí, Pero No Lo Soy*, em 6 partes, datadas respectivamente de 23 e 30 de janeiro, 06 e 27 de fevereiro, 06 e 20 de março de 2015; *La Concejala*, de 15 de julho de 2014; e *Y Tu, ¿Quién Éres?*, de 12 de agosto de 2014; *Cuento de Navidad* (2013), de Charles Dickens; e *Our Town* (2014), de Thornton Wilder, são especiais da emissora que foram exibidos na noite de Natal dos respectivos anos de suas produções; e *Las Bicicletas Son Para El Verano* (2011) é destacada como um marco da emissora na retomada do movimento de seu próprio radioteatro, bastante tradicional entre as décadas de 1940 e 1970: para sua realização, estiveram envolvidos “20 vozes, 10 músicos e 30 técnicos” (BAS, 2011). Além dessas produções, há o programa Milenio3, especialmente dedicado à apresentação de variadas encenações regulares de casos de mistério, dos policiaescos aos sobrenaturais, em sua programação; o programa SER Historia, também apresenta em sua programação a

⁶⁷ A Deutsche Welle realizou suas primeiras transmissões em 03 de maio de 1953, e foi oficialmente fundada em 11 de junho de 1953.

⁶⁸ Atualmente, é conhecida como *Cadena SER*.

encenação de narrativas de fatos históricos ou trechos da vida de personalidades históricas.

Também na Espanha, a Escola de Rádio TEA 98.9 FM (Cf. Escuela, 2015) – localizada em Zaragoza, e fundada em 2008 – é uma emissora que apresenta forte caráter cultural, mantida como projeto pelo Centro de Tecnologias Avançadas de Zaragoza, e que oferece cursos regulares dirigidos à criação, investigação, inovação e experimentação da linguagem radiofônica em toda sua diversidade, levando em consideração para suas ações investigativas o radiouvinte como ponto central de suas proposições artísticas. Desde 2012, a TEA 98.9 FM promove o Congreso Internacional de Radioteatro y Ficción Sonora, sendo que sua quarta edição, a ser realizada em 2016, será desenvolvido sob o tema “Realidad y Ficción”. A emissora é também colaboradora da rede sonora RADIA⁶⁹ e associada à Rádio ONU.

Fundada em 18 de outubro de 1922 e sediada em Londres, a British Broadcasting Corporation (BBC) manteve, de 1958 até 1998, sua própria oficina permanente especialmente voltada à criação, investigação e experimentação sonora aplicada ao meio radiofônico – a BBC Radiophonic Workshop – que serviu tanto às suas emissoras de rádio quanto às de televisão, tornando-se referência a outras iniciativas ao redor do mundo, a respeito da produção de peças radiofônicas. É considerada a emissora pioneira na transmissão de radioteatro no mundo quando, em 15 de janeiro de 1924, transmitiu a peça *A Comedy Of Danger* (ou, simplesmente, *Danger*), de Richard Hughes (assim igualmente considerada a primeira peça especialmente

⁶⁹ A rede sonora RADIA é formada por emissoras experimentais de todo o mundo, especialmente pelas não-comerciais.

concebida para ser transmitida no meio radiofônico). Seja pela antena ou pela internet, a BBC apresenta uma extensa e contínua produção radiofônica, exibindo obras dirigidas tanto ao drama quanto à comédia, originais ou adaptadas, atendendo aos mais distintos perfis de radiouvintes, a partir de diversas categorias, tais como: ação e aventura, biografias, clássicos e periódicos, crime, histórico, horror e sobrenatural, jurídica e tribunal, médico, musical, político, romance, ficção científica e fantasia, seriados, espiritual, terror; guerra e desastre, e faroeste (todos para o drama); e característicos, impressionistas, musical, sátira, *sitcoms*, esquetes, imitações, *stand-up*, e *stunt* (todos para a comédia). (Cf. BBC, 2015)

5.3 Uma Odisseia no Espaço

A hegemonia de um modelo de radiodifusão embasado na existência de uma relação predatória com vistas à não-emancipação do radiouvinte, caracterizado pela homogeneização das programações, e deliberadamente adotado na quase totalidade das emissoras comerciais e em muitas das emissoras não-comerciais na atualidade, foi um movimento antevisto por Brecht, quando dos seus escritos sobre rádio, elaborados entre 1927 e 1932. Naquele período, o poeta alemão assim se posicionava:

Mas não é, em absoluto, missão nossa renovar as instituições ideológicas, sobre a base da ordem social estabelecida, mediante inovações. Porém, sim, com nossas inovações temos que impulsioná-las para sua missão básica. Portanto, a favor das inovações, contra a renovação! Mediante ingerências contínuas,

incessantes, para a melhor utilização dos aparatos no interesse da comunidade, temos que estremecer a base social de tais aparatos, discutir seu emprego no interesse dos menos privilegiados (Brecht, 2005, p. 45).

Utilizar o rádio como instrumento de transformação social, por uma via que atenda aos que nele se reconheçam verdadeiramente, é o que fizeram muitos profissionais do meio. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, em 09 de setembro de 1948, o radialista e poeta Cristiano Ottoni de Menezes⁷⁰ iniciou suas atividades no rádio em 1977, pela Rádio Roquette Pinto, à frente do programa *Panos e Molambos*, que era dedicado à apresentação dos mais variados artistas (dentre poetas, cantores, compositores, atores, músicos etc.), bem como a seus trabalhos. Depois de alguns anos cursando a faculdade de Direito, fez teatro entre 1974 e 1977, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, em que participou do espetáculo *A Dança da Lebre Celeste*. Em seu depoimento, Cristiano afirma que “o atuar no rádio também tem a sua magia, o seu encanto”, deixando evidente que o rádio, em seu poder, é revestido disso que é tão sutil e belo. Foi para Brasília no final da década de 1970 e, nessa época, a RADIOBRAS tinha recém-criado um programa, em ondas curtas, para a região amazônica. Aprovado no teste, logo começou a fazer um programa diário, de duas horas de duração, ao vivo, para toda a Amazônia, como locutor e apresentador.

E, em Brasília, já foi um outro tipo de trabalho, porque era uma programação de

⁷⁰ Depoimento gentilmente cedido à pesquisa, em 05 dez 2012, às 10h10, em seu ambiente de trabalho, na cidade do Rio de Janeiro.

uma emissora estatal, com foco na Amazônia, já tinha um outro formato, outro universo... E – pra não ser mais um colonialista, entrando na Amazônia – [tive de] arrumar uma forma de me informar melhor da região (e também unir o teatro ao rádio), eu incentivava a que os ouvintes que me escrevessem cartas, falando sobre as características de suas regiões, sobre a realidade de suas regiões, [...] localidades da Amazônia inteira... Então, eu recebia muitas cartas por mês, mais de mil, chegou a isso. Chegou a mil e duzentas, teve mais ou menos essa média. E selecionava algumas, e roteirizava como se fosse uma radionovela, [...] roteirizava para ser uma radionovela aquela carta, e eu fazia todas as vozes. Quando precisava de uma voz feminina, eu ia lá na redação, e pegava a minha amiga Lucimar Gonzatto (nunca me esqueço dela!): “Olha, Lucimar, será que você me quebra um galho...? Claro!”. E a Flávia Moraes também, era a outra. Essas duas me ajudavam, e faziam as vozes femininas [DEMONSTRA RAPIDAMENTE VOZES E SONOPLASTIAS] Mudava ali na hora, entendeu? E fazia a sonoplastia ali, no estúdio, a coisa bastante rudimentar, e devolvia para o ouvinte a realidade deles, na Amazônia. Que aquela sensação de exílio, aquela situação periférica, a “combustão” – vamos dizer assim – urbana do país... E, ao mesmo tempo em que eu via a realidade deles pelo rádio, eles também me ensinavam, eu conhecia a Amazônia dessa forma, entendeu? Então, foi muito... Eu tenho orgulho, tenho um sentimento, assim, bom, em relação a esse trabalho. E tive a oportunidade de visitar a Amazônia, pela RADIOBRÁS, cobrindo um congresso de seringalistas

(que são os senhores feudais da Amazônia, são donos de grandes extensões territoriais do tamanho da Bélgica, um seringal; o outro, do tamanho de não sei qual país...) e pude ver de perto a realidade dos seringueiros, né? Lábrea, Barreirinha, Boca do Acre, Sena Madureira e Rio Branco. Fiz esse percurso. Em cada cidade, havia lá um encontro numa escola, sempre... Os seringueiros eram informados que eu ia estar em tal lugar, porque me ouviam (o programa se chamava “Rádio Postal”), e aí eles eram muito assim, é... acanhados, ficavam todos, não queriam entrar, só os seringalistas que entravam... E eu, então – em todas as cidades isso se repetiu – eu não entrava enquanto eles não entrassem. E ali, no auditório, eles se sentavam ao fundo, e eu me sentava com ele. Porque me mostravam coisas, assim, do arco da velha: me mostravam, assim, aquela coisa do barracão da escravidão por dívida, né? As mercadorias eram compradas 10 dias rio abaixo, vamos supor, [...] e levadas para o tal do barracão, e vendidas ali com 1000 por cento de lucro, ou qualquer coisa assim. Então, o seringueiro estava sempre devendo ao barracão. Eles me mostravam as contas, e o preço das mercadorias, era realmente uma coisa que, assim... era um absurdo. E aí, aconteceu que, na volta pra Brasília, pouco tempo depois, eu... havia um congresso, em Brasília, de trabalhadores rurais, de uma entidade chamada CONTAG⁷¹, e eu fui lá cobrir, e aí me identifiquei, porque todos eles me ouviam [...] (Cristiano, 2012. Entrevista).

⁷¹ Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura.

A estratégia descrita por Cristiano – e por ele utilizada – parece se aproximar (ou mesmo coincidir) com a proposição de Kaplún, a respeito da criação de vínculos de proximidade com o radiouvinte, considerando, para isso, que esse vínculo integra populações que encontram no rádio uma (quando não, a única) maneira de se sentir parte atuante do mundo, e de pertencer aos seus acontecimentos. Para Kaplún, a concepção de um roteiro radiofônico que possa suscitar a criação de imagens – considerando para tal a existência desse tipo de audiência específica, e a potência da programação da emissora por um viés pedagógico (para além de um caráter e configuração entendidos como meramente informativos) – encontra, no radioteatro, o dinamismo criativo necessário porque

[...] utiliza a totalidade dos recursos do meio-música, os efeitos de som que facilitam a concentração [do radiouvinte] e fazem mais expressiva a mensagem; estabelece uma comunicação cálida, pessoal, que chega à esfera emocional e afetiva; evita as abstrações, objetivando o tema em situações concretas, palpáveis, próximas ao auditório popular; a mensagem se humaniza e personaliza. Como disse Osório (op. cit.), "o público se sente mais diretamente tocado pelos problemas que afetam aos demais homens que pelas coisas ou pelas ideias, por belas que estas sejam. Quanto mais humano seja um texto radiofônico, tantas mais possibilidades haverá de interessar a um grande público", Osório invoca a fórmula de Lazareff: expressar "as ideias por meio dos feitos e os feitos por meio dos homens"; [...] atenua e mitiga a unidirecionalidade da mensagem. O clássico mestre desaparece e o radiouvinte

se encontra integrado numa ação na qual ele se sente de certo modo participando, junto a personagens que são e falam como ele e com os quais ele pode se sentir numa relação de igual para igual [...] (Kaplún, 1999, p. 91-92).

A utilização, por parte de Cristiano, dos relatos contidos nas cartas enviadas à emissora pelos radiouvintes, como argumento de sustentação das narrativas radiofônicas se faz por um procedimento conhecido no meio radiofônico como “glosa”, que consiste em realizar, a partir da derivação de um objeto pré-existente, o desenvolvimento de uma narrativa radiofônica e, eventualmente, vem a servir de base para outros objetos artísticos em distintos meios. No exemplo apontado por Cristiano Ottoni de Menezes, a “glosa” ocorre a partir dos relatos contidos nas cartas dos radiouvintes; e, no caso de Otávio Munir Bacha, é realizado a partir de músicas que eram exibidas na programação da Rádio Araranguá e, submetidas à apreciação, os radiouvintes escolhiam quais delas se tornariam narrativas. É possível reconhecer que ambos exemplos estão dentro de aproximações situadas nas propostas de Mario Kaplún (no que diz respeito a uma pedagogia do rádio, no sentido de promover uma educação popular) e de Tetsuo Kogawa (a respeito do que por ele é chamado de *narrowcasting*), nas quais o rádio vincula o indivíduo com a vida sem a existência de uma condição hierarquizante entre emissora e radiuvinte: o rádio, em sua perspectiva inclusiva, adquire um patamar outro, reconhecido pela qualidade da participação ativa que é colocada em jogo na relação estabelecida entre a audiência e a emissora.

A modernidade inaugura o que Nestor Garcia Canclini entende por hibridação, que seria caracterizada

por “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2013, p. XIX). A junção entre diferentes partes processuais e/ou estruturais, existentes em determinados contextos que são potencialmente tangíveis e comunicantes entre si, permitem a origem de outros procedimentos. A hibridação é promovida pela recombinação de atividades oriundas de um determinado contexto em outro, de modo que, para essa nova situação em que são colocadas, duas ou mais práticas originais podem convergir para um mesmo ponto e/ou serem desdobradas para que, juntas – em seu todo, ou através de suas partes destacadas – atendam a uma dada demanda. O meio radiofônico em si seria, na modernidade, um claro exemplo de hibridação, resultante do desenvolvimento de várias técnicas e equipamentos que, re combinadas, possibilitaram a transmissão do som a partir de ondas eletromagnéticas (e que, praticamente ao mesmo tempo dessa constatação, foi observada a real possibilidade de transmissão de imagens e outros dados por esse mesmo tipo de onda): o princípio desenvolvido por Nikola Tesla (1856 – 1943), para transmissão de eletricidade sem o uso de fios, possibilitou o desenvolvimento do telégrafo sem fio, do rádio, do radar, da televisão, do telefone sem fio, da internet... Assim sendo, o meio radiofônico teve, pelos processos de hibridação, não somente o desenvolvimento de todo seu aparato tecnológico, mas também o desenvolvimento da linguagem que lhe confere certa distinção em relação a outros meios (especialmente no que toca aos seus procedimentos artísticos). Porém, sendo regidas por um princípio único (ou princípios afins), essas distinções entre linguagens e meios, devido às suas proximidades, permitem a

ocorrência do trânsito de certas estruturas, práticas ou produtos, de maneira que, tecnicamente, encontrem equivalência entre um e outro meio, uma e outra linguagem: a narrativa do romance de folhetim que sai das páginas dos jornais para ser encenada na emissora de rádio, a radionovela que vira filme ou telenovela, o livro que serve de base para o roteiro de filme ou de websérie, o conto que é radiofonizado; os atores que trabalham no palco e também como locutores de determinado programa na rádio, ou os radioatores que deixam a rádio para trabalhar com dublagens. Ao período seguinte àquele de maior efervescência das radionovelas, o pesquisador Miguel Ángel Nieto González destaca:

Ao se dissolver os quadros de atores, a maioria dos atores de rádio aportaram na dublagem de filmes com grande êxito, já que manejavam a voz com perfeição. Por outro lado, da mesma maneira que atores de cinema e teatro não tiveram êxito na rádio, tampouco era frequente que os atores de rádio tivessem êxito em outros meios. Houve intentos, pequenos papéis no cinema, alguma montagem teatral de uma novela radiofônica que, se teve êxito, foi mais pela enorme publicidade que se fazia dela que por sua qualidade.

Portanto, ninguém deve tirar a conclusão de que o rádio era algo assim como um irmão pequeno dentro do mundo da interpretação. Na história do rádio há muitos exemplos de atuações antológicas que chegava a emocionar a quem as escutavam e às vezes a quem estava intervindo profissionalmente no programa (González, 2012, p. 96).

Um exemplo dentre tantos, acerca do que aponta González, foi o que ocorreu com a radioatriz florianopolitana Maria Alice Barreto (23 de novembro de 1930 – 28 de setembro de 2010), que emprestou sua voz ao cinema no Brasil, através dos estúdios da Riosom em 1965, para interpretar os diálogos das protagonistas dos papéis-títulos das versões produzidas pelos estúdios Disney em desenho animado de *A Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *101 Dálmatas*, tornando-se uma das primeiras dubladoras de nosso país. A destreza e sensibilidade desenvolvida pelos profissionais no meio radiofônico lhes permitiu que, em outros meios, eles pudessem exercer suas funções, especialmente quando, no Brasil, o movimento artístico do radioteatro como se conhecia nas emissoras comerciais decaiu acentuadamente nas décadas de 1960 e 1970. Para alguns desses profissionais, a dublagem de filmes e seriados para a televisão foi uma maneira de superar a crise de trabalho instaurada nas emissoras. Também é possível identificar que a indústria fonográfica se serviu destes profissionais quando começou a desenvolver produtos dirigidos ao consumo do público infantil: exemplos disso foram a gravadora Continental que, a partir de 1960, lançou a Coleção Disquinho, composta por 89 discos coloridos de vinil que continham narrativas sonoras, sendo boa parte delas adaptadas por João de Barro e orquestradas por Radamés Gnattali; e, a Coleção Taba, lançada pela Editora Abril Cultural no ano de 1982, composta por 40 volumes em que os encartes traziam além dos discos de vinil o roteiro escrito completo, para a leitura conjunta com a narrativa sonora. É possível a aproximação a este fenômeno ocasionado pelo meio radiofônico a partir do *ritornelo*, proposto por Deleuze e Guattari:

Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo [em] que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios [...]. Do caos nascem os Meios e os Ritmos. É o assunto das cosmogonias muito antigas. O caos não deixa de ter componentes direcionais, que são seus próprios êxtases. Vimos numa outra ocasião como todas as espécies de meios deslizavam umas em relação às outras, umas sobre as outras, cada uma definida por um componente. Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao

contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmocaos ou caosmo: "Entre a noite e o dia, entre o que é construído e o que cresce naturalmente, entre as mutações do inorgânico ao orgânico, da planta ao animal, do animal à espécie humana, sem que esta série seja uma progressão...". É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos [...] (2005, p. 115-170).

O livre trânsito que permitiu que as narrativas encontrassem distintos pulsos em outros meios foi o mesmo que permitiu aos profissionais do radioteatro à exploração de outras vertentes artísticas, que primeiramente foram desenvolvidas no meio radiofônico – tais como a dublagem para filmes e vídeos e que, atualmente, são apropriadas à dublagem de personagens de jogos eletrônicos – por ter uma aplicação aproximada àquela de origem. Levada a outros meios para a além do radiofônico, por exemplo, a radionovela *O Direito de Nascer* foi igualmente exitosa

em suas demais versões, fosse como folhetim colecionável, fotonovela, filme para o cinema, telenovelas etc., permitindo que a peça do radiodramaturgo Félix B. Caignet estivesse revisitada inúmeras vezes, assim como ocorreu com alguns radiodramaturgos brasileiros dentre muitos, que tiveram suas peças transmitidas pela rádio, televisão e cinema, tais como Joracy Camargo (Cf. Joracy, 2015), Oduvaldo Viana, Dias Gomes, Janete Clair e Ivani Ribeiro.

Os desdobramentos das obras e as múltiplas convergências ocasionadas pelos adventos técnicos e tecnológicos, a partir da incidência da internet, permitem não somente viabilizar a difusão da produção de narrativas radiofônicas, mas quando disponibilizadas, permitem que arquivos de diferentes formatos sejam visitados, como no caso do Projeto TROPIX, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Segundo informações extraídas do blogue outrasbossas.blogspot.com.br, o acervo de radioteatro contido no projeto TROPIX foi disponibilizado a partir do trabalho realizado por Pedro Salenbauch, e nele estão uma parcela do muito que algumas emissoras do país realizaram como radioteatro. A passagem da transmissão, recepção e leitura de dados do meio analógico para o digital, aliada à internet, impulsionou o movimento das webemissoras de rádio que, para funcionarem, não mais se tornam dependentes do prévio aval de órgãos do poder público para a transmissão de ondas eletromagnéticas e consequente faixa de ocupação do espaço aéreo. Através da internet, qualquer webemissora do planeta tem possibilidade de alcance mundial, sem que para isso exista a imprescindível necessidade da tradicional aparelhagem técnica para o funcionamento de rádio (antenas, transmissores, amplificadores, conversores, geradores, transdutores

etc.), além das condições de funcionamento (que, de tão variadas, vão desde as licenças chanceladas pelos burocratas dos diversos órgãos regulamentadores de cada país até as condições climáticas para a geração do sinal). Pela convergência, as emissoras de rádio, ainda que se pautem num fator sonoro para seu caráter, na atualidade trabalham simultaneamente em outras possibilidades de geração de imagens (até mesmo as visuais), e diante dessa dinâmica o radioteatro é revisitado em seus diferentes modos de fazer, em suas distintas características, em seus tempos díspares, não somente para os velhos e bons aparelhos de rádio, mas também para os computadores e os *smartphones*, em que o poder de interação com o público é colocado numa dimensão não conhecida até então.

Ao captar o som do plasma interestelar – para além do cinturão de Kuiper e da Nuvem de Oort, onde os ventos solares quase inexistem – a *Voyager I* se reafirmou ao Universo como a errante cápsula do nosso tempo, mostrando nossa tentativa de organização do caos: o lançamento do nosso caos mergulhado noutra maior, mais misterioso e mais organizado. Os sons, selecionados e contidos nos discos de ouro que nela estão, apresentam um pouco da diversidade da vida em nosso planeta: do som do beijo materno ao barulho das ondas do mar – e que ao serem, porventura, utilizados por alguém – permitirão contar todas as nossas histórias. Sons do nosso passado, a serem descobertos no futuro. Nossa insistência pela errância ao infinito perfaz os tão sutis caminhos entrecruzados do caos e da ordem, como os que foram percorridos para que as várias torres erguidas através do desejo nutrido pelos seres humanos alcançassem ao empíreo celestial: nossos sonhos nunca foram tão sonoros, e as vozes gravadas e as palavras escritas – contidas em tais discos lançados para além

dos céus – serão capazes de seduzir a quem lhes possa ouvir e incendiar o que cremos que esteja presente junto do silêncio insondável. O encanto a ser provocado por tais prodígios humanos, endereçados a alguém que não conhecemos, não tem na ação dirigida uma base outra que não àquela – a que chamamos Esperança – de eclodir a centelha criadora para reabilitar de vida o que menos conhecemos: nós mesmos.

O radioteatro – encapsulado, em discos de ouro, viajando pelos confins da galáxia e nos aproximando daquilo de que supomos a existência – poderá novamente trazer à vida a vida de todos os tempos, de todas as histórias: o universo, na casca de uma noz, na potência do infindável.

Nossa odisseia apenas começou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

SOBRE O ATO RADIOFÔNICO DE CONTAR HISTÓRIAS

Toda dor pode ser suportada se sobre ela puder ser contada uma história.

Hannah Arendt

A sociedade da era Industrial encontrou uma forma característica do seu período para manter a dinâmica humana de contar histórias. A ocorrência de um movimento, em nosso tempo, da reapropriação desse ato, apresenta ao ser humano predado por si próprio a possibilidade de reatar vínculos com uma humanidade perdida, através da utilização dos recursos técnicos disponíveis no período histórico. A criação e desenvolvimento das mídias e os fenômenos decorrentes de sua existência, observados em todo século XX, encontraram no advento do rádio um campo fértil para que fossem experimentadas, e a partir dele se consolidassem para o estabelecimento de variados tipos de afinidades multi/transmidiáticas, que incidiram acentuada e progressivamente nas relações sociais à medida que transcorreu o século passado e que transcorre este em que vivemos atualmente.

O rádio, inicialmente criado para atender a fins militares, foi utilizado e também desenvolvido para produzir sonhos, a ponto de fazê-los ganhar vida própria quando trazidos para tão perto de quem os pudesse ouvir. Sua potência seduziu multidões, criando a categoria daquele que se acerca ao mundo pelo rádio: o

radiouvinte. O teatro, ao ser levado para o meio radiofônico, encontrou através dele uma dimensão que, até aquele momento, não era conhecida. E, ainda atuante, chega aonde outros setores e meios não chegam: as várias populações do Brasil – principalmente as que residem no interior do país – têm acesso às informações e ao entretenimento através do rádio. Nesse caso, o radioteatro muitas vezes cumpre ambas funções: de repasse de informações e entretenimento, simultaneamente.

O radioteatro desempenha um papel fundamental junto à cultura de diversas comunidades, dentro e fora de nossas grandes cidades, permitindo que o total isolamento a que estão submetidas seja parcialmente rompido, e desse modo que fiquem socialmente menos vulneráveis: frente ao processo de desqualificação dos seus modos de vida, o radioteatro é, muitas vezes, o que as mobiliza em torno da preservação de suas identidades, já que muitas dessas culturas pautam suas trajetórias de vida e sua história pelo exercício da oralidade, e não pelo domínio da escrita. É o radioteatro, muitas vezes, que promove a visibilidade tão almejada por essas populações frente a outras, numa situação de equivalência entre as culturas. Isso pode ser constatado pelo modo como é encaminhado o trabalho de radioteatro realizado pelas Rádios Nacional de Brasília e Nacional da Amazônia, e também pela Nacional do Rio de Janeiro. Especialmente nas grandes extensões geográficas compostas pelas regiões centro-oeste, norte e nordeste do país, muitas populações encontram no rádio seu espaço de representatividade: os relatos contidos nas cartas enviadas às emissoras pelos radiouvintes oferecem base para a composição dos conflitos e tipos que povoarão as narrativas, nas quais se percebem como protagonistas. Sendo tão diversas as

formas de elaboração de peças radiofônicas, a radiodramaturgia ainda desempenha um papel central na articulação dos planejamentos voltados para a execução do radioteatro nas emissoras: costumeiramente, o elenco só é composto depois de concebida a dramaturgia. O melodrama, dada a forte tradição deste gênero em toda a América Latina e Caribe, se faz amplamente aceito por diversas camadas da população, e ainda se mostra vigoroso para que, dentro das narrativas, ocorra o levantamento de questões sociais a fim de que o radiouvinte as possa identificar como pertinentes ao seu meio de vida. A estratégia de tomar por base os relatos presentes nas cartas dos radiouvintes para posteriormente transformá-las em narrativas não é nova, mas reforça o lastro do melodrama em seu propósito de “corrigir os vícios”, e se torna eficaz do ponto de vista da fidelização da audiência aos quadros de programação oferecidos pela emissora.

Sendo o melodrama uma pujante raiz do radioteatro latino americano (e, portanto, também brasileiro), a alocação das vozes nas produções atuais ainda tende a obedecer à escala de tipos preconizados pelo gênero, segundo as quais as personagens devem ser desempenhadas pelos radioatores. A definição das personagens segundo os tipos facilita a composição dos elencos e, para os radiouvintes, mais ainda para que sejam identificados quem é quem dentro das narrativas. Não restritos aos tipos pré-existentes, a observação realizada pelo radioator a respeito de determinado caráter presente num dado segmento social lhe permite que realize o destaque de tal característica para que seja apresentada sinteticamente e se faça reconhecível pela audiência como verossímil.

Vislumbrado como possibilidade para composição desta pesquisa (a ser desenvolvida a partir dela, num

futuro próximo, em sua continuidade ou inaugurando outro caminho) foi a percepção sobre o conceito de *affordance* aplicado à produção de ruídos no meio radiofônico, através da relação que o contrarregra estabeleça através de seus movimentos corporais entre a forma dos objetos e as possibilidades de manuseio para obtenção do desenho do som ou ruído requisitado para a narrativa. As interações entre contrarregras e objetos, entendidas como ponto-chave para o desenvolvimento da linguagem radiofônica, partindo do estudo do movimento para essa modalidade de investigação, poderá encontrar relação com outros campos artísticos (em especial a dança, além do teatro de objetos) e abrir outros olhares que auxiliem o entendimento sobre o meio radiofônico.

A distinção de procedimentos artísticos dos radiotécnicos a partir de alguns marcadores, tais como o surgimento da aparelhagem de gravação e reprodução fonográficas, a passagem dos aparelhos de válvulas para transistores e, conseqüentemente, do meio analógico para o digital, requer maior investigação, principalmente pelo fato de que a sucessão de tecnologias destinadas ao meio radiofônico acelera o surgimento de práticas criativas ou as precipita, de maneira que não sejam catalogadas. Mas, mesmo com a sucessão dos adventos tecnológicos, é preciso que se investigue melhor como são mantidos os procedimentos artísticos adotados pelos técnicos de rádio. E, se hoje não mais atuam na mesma situação que atuavam nas décadas de 1940 e 1950, são esses os técnicos responsáveis, em cinema, por realizarem a chamada “cobertura de sons” na pós-produção de filmes (quando o som é reproduzido em estúdio para reforçar ou mesmo inserir o que foi captado no *set* de filmagem). Se é válida a afirmação de que houve a migração de escritores e

atores para atuação em diversas linguagens, a mesma afirmação é válida também para os técnicos do rádio, uma vez que as habilidades profissionais desenvolvidas num meio os gabaritam para a execução de funções similares em áreas afins, propiciando uma condição de livre trânsito, seja entre as artes cênicas ou demais artes midiáticas. O rádio, como uma escola pautada na experiência do dia-a-dia das emissoras, fomenta o surgimento de múltiplas competências para a formação técnica.

A diluição entre fronteiras nitidamente demarcadas acerca do caráter ficcional ou não-ficcional das narrativas – constatadas a partir do radioteatro em suas experiências desde os anos 1920, nas quais as peças *Danger*, *Maremoto* e, em especial, *A Guerra dos Mundos* figuram como exemplos clássicos do meio radiofônico – pode ser considerado sintoma da modernidade (e da pós-modernidade) ao anunciar a pré-disposição da própria época à sua busca pela livre-experimentação artística, sacramentando um impulso inaugurado junto às vanguardas do século XX (sobretudo pelo futurismo) e que chegaria até o século XXI. Acerca dessa diluição de fronteiras, ainda que 63 anos separem um fato do outro, é difícil não observar (ou mesmo constatar) a proporção tomada por essa atividade frente às semelhanças dos acontecimentos que envolveram a transmissão radiofônica de *A Guerra dos Mundos*, dirigida por Orson Welles em 30 de outubro de 1938, e a cobertura em tempo real feita pelas emissoras de televisão americanas do ataque às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001: como fator mais evidente, o sentimento de pânico generalizado reapareceu junto à população de Nova York, sendo quase impossível distinguir se os fatos estavam realmente ocorrendo ou não. Ainda que, respectivamente, um tenha sido

transmitido somente pelo rádio e o outro essencialmente pela televisão, as imagens evocadas, em ambos eventos, geraram reações de comportamento da população muito próximas uma da outra.

Os procedimentos são criados ou retomados de acordo com a eficácia almejada para se atingir a uma determinada finalidade, sem que estejam submetidos a uma estrita localização temporal. Não são necessariamente desfeitos, mas subsistem de acordo com o contexto. A dinamização trans-histórica dos procedimentos artísticos no meio radiofônico fica mais evidente pelo advento da internet, que permitiu, através dos registros nela exibidos, a revisita de vários deles, que novamente são utilizados para atender às demandas provocadas junto aos contextos atuais, dentro das produções de radioteatro e radionovela. A corriqueira frase “mas o rádio brasileiro já superou isso!” se torna pouco adequada diante desse ponto de vista, uma vez que se percebe a inexistência ou a impossibilidade de um padrão de respostas às necessidades apresentadas por distintas audiências. A constante busca dos profissionais do meio radiofônico na direção de transformar o rádio como um veículo para o sentir encontrou, no movimento do radioteatro, uma fórmula para o máximo desenvolvimento do potencial de sua linguagem, e o estúdio se tornaria o lugar destinado a um intenso lugar de criação das peças, e não somente de execução das transmissões. O exercício da criatividade em estúdio permitia que as emissoras apresentassem sua identidade perante o grande público, e o cruzamento das habilidades dos profissionais (radiodramaturgos, radioatores, radiotécnicos e realizadores) em estúdio se mostrava como fundamental para vivacidade das atividades e da linguagem radiofônica. O processo de homogeneização das

emissoras se acentuou a partir do momento em que o radioteatro foi paulatina e ostensivamente retirado de suas programações, a ponto de quase desaparecer delas. A lógica do “quanto-mais-barato-melhor” foi instaurada a ponto de provocar o desmonte desse setor, num privilégio à mera reprodução de notícias (publicadas por grandes agências) e de músicas (em que as emissoras funcionam como um braço das grandes gravadoras voltado à manutenção de seus mercados fonográficos): dessa maneira, somente os elementos da voz (a do locutor que lê o resumo da notícia, sem apresentar variações de tons vocais) e sons (tomado essencialmente como música) se tornaram atuantes, em detrimento do uso criativo e significativo do silêncio e da elaboração de efeitos sonoros (os ruídos) para desenvolvimento das possibilidades de comunicação.

O meio radiofônico enfrenta o dilema do empobrecimento de sua linguagem pelo abatimento da criatividade que foi responsável pelo seu próprio surgimento, e que lhe ofereceu suporte por tanto tempo. Uma vez que todas as emissoras – comerciais ou não – se servem do espaço aéreo para emitir de ondas eletromagnéticas oriundas de suas antenas, todas igualmente deveriam resguardar a criatividade como patrimônio de identidade cultural, sem a imperiosa submissão desse patrimônio aos interesses predatoriamente financeiros adjuntos aos veículos de radiodifusão. A sazonalidade que se observa relacionada às produções de radioteatro – pois que, ainda que sejam existentes, não agregam o imaginário como àquele advindo da “época de ouro” do rádio – não ajuda a reverter o quadro atual, com vistas à formação de artistas radiofônicos e de audiência para os objetos de arte que poderiam ser elaborados a partir dos estúdios. A construção de especiais de radioteatro para exibição

nas programações muitas vezes não encontram o devido respaldo e acolhimento junto a outros setores das emissoras, compostos maciçamente por profissionais da comunicação social que não transitam no meio radiofônico a partir de uma perspectiva do fazer artístico e, via de regra, não se disponibilizam às necessidades requeridas para a elaboração de determinadas propostas, incidindo diretamente, nesse caso, sobre a precariedade em torno da investigação dos procedimentos (que acabam por não serem desenvolvidos em todas as suas possibilidades). E, da mesma forma, as proposições de elaboração de procedimentos artísticos, por conseguinte, não dinamizam os outros setores (que poderiam se beneficiar desse movimento). Essa estratégia de “domínio de mercado”, que se instaurou no meio radiofônico, baseada na desvalorização do profissional artístico, desagrega e exaure o próprio meio radiofônico: o rádio, tomado como “alternativa” (para quem não foi para a TV) desfalece, também porque os cursos superiores em artes no país pouco dirigem seus esforços para consolidação de pesquisa teórica e experimentações práticas nesse meio. Sem a continuidade com vistas ao desenvolvimento, reina a sensação de ser necessária “a reinvenção da roda”. Se fosse possível a reinvenção do rádio, que ela não fosse feita a partir da sua “época de ouro”, mas sim desde a construção do primeiro aparelho de rádio galena, na prerrogativa de reabilitá-lo de um sentido poético e de comunicação, ao invés de reforçar o sentido de difusão em larga escala que se apossou do meio.

A pesquisa, agora apresentada, não está completa. No fundo, nenhuma pesquisa nunca estará completa, ainda que finalizada esteja. Povo algum desse nosso planeta deixou de criar e contar suas histórias, sem que

deixasse de se reconhecer nelas. Reinventamos nossa maneira de contar histórias, para suportarmos os horrores de nossa própria era. E, pelo radioteatro, as histórias transcenderam limites de espaço e de tempo, seduziram mentes e corações, aqueceram a alma. O sonho radiofônico impulsionou os seres humanos a mergulhos em fascinantes abismos, ao mesmo tempo grotescos e sublimes, opostos e justapostos, conflitantes e complementares. Abismos que, espelhados nos céus, trouxeram aos ouvidos a bela vertigem que os olhos sentem, quando podemos alçar voos. Mais que desejo, voar é um ato de coragem: foram pelas ondas de rádio que nos lançamos ao Universo.

REFERÊNCIAS

A vida do nosso Senhor Jesus Cristo. *Top gyn*, [Entre 2002-2014]. Disponível em:

<http://downloads.topgyn.com.br/radionovelas/radio_novela06/index.php>. Acesso em: 11 out. 2015.

ALDANA, Chusé Lois Fernández. Viejos formatos radiofónicos y su adaptación a la radio del siglo XXI. In: *Radio is dead – Long live the radio! Actas del I Congreso Internacional de Comunicación Audiovisual y Publicidad*. País Basco: Servicio editorial de la Universidad Del Pais Basco, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O homem; as viagens*. In: < <http://letras.mus.br/carlos-drummond-de-andrade/807510/>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

ANTÓN, Emma Rodero; PÉREZ, Xosé Soengas. *Ficción radiofónica*. Madrid: Instituto RTVE, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A, 1980.

ASSOCIAÇÃO dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira. Museu da TV, [entre 2000 e 2015]. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/biografias/Vida%20Alves.htm>>. Acesso em: 19 set. 2013.

ASSOCIAÇÃO dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira. *Vida Alves*. Museu da TV, [entre 2000 e 2015]. Disponível em:

<<http://www.museudatv.com.br/biografias/Vida%20Alves.htm>>. Acesso em 19 set. 2013. Verbete.

ASSOCIAÇÃO Rádio Comunitária Campeche. *Rádio Comunitária Campeche*, 2015. Disponível em: <<http://radiocampeche.com.br/>>. Acesso em: 01 out. 2015.

BACHA, Otávio Munir. *Destinos desiguais*. Araranguá, 1949. Trabalho datilografado, não publicado.

BACHELARD, Gaston. Devaneio e rádio. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Vol.1. Florianópolis: Insular, 2005.

BALL, David. *Para frente e para trás: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAS, Javier. *'Las bicicletas son para el verano': La SER recupera el Radio-Teatro*. Cadena SER, Espanha, 11 jul. 2011. Disponível em: <http://cadenaser.com/ser/2011/07/11/videos/1310341812_870215.html> Acesso em: 04 out. 2015.

BBC. *Drama and comedy*. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/radio>>. Acesso em: 04 out. 2015. Verbete.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: Observações sobre uma obra monumental. História cultural do brinquedo. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA SAGRADA, Evangelho de São Mateus, capítulo 2, versículos 1, 3, 7,12 e 16. Pp. 1285-1286. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 57ª. ed. São Paulo: Ave Maria, 1987.

BORGES, Jorge Luís. *A biblioteca de babel*. Disponível em: <<http://www.ufvjm.edu.br/site/cafeliterario/a-biblioteca-de-babel-jorge-luis-borges/>>. Acesso em: 30 set. 2013. Fotografia.

BRASIL. *Portal de Convênios do Governo Federal*, proposta 33246, 2012. Disponível em <<http://api.convenios.gov.br/siconv/dados/proposta/1666413.html>> Acesso em: 01 out. 2015.

BRECHT, Bertold. Teoria do rádio (1927-1932). In: MEDITSCH, Eduardo (org). *Teorias do rádio: textos e contextos*. vol.1. Florianópolis: Insular, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CAMACHO, Lidia Camacho. *La imagen radiofónica*. México: MCGRAW-HILL Interamericana, 1999.

CAMPECHE ganha uma rádio comunitária. *Caros ouvintes*, 06 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/campeche-ganha-uma-radio-comunitaria/>>. Acesso em: 01 out. 2005.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CORBIS IMAGE. *Sound Effects Department As Program Airls*. [Entre 2002 e 2015]. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/BE033905/sound-effects-department-as-program-airls?popup=1>>. Acesso em: 16 fev. 2015. Fotografia.

CORBIS IMAGES. *Performers Broadcasting a Drama*. [Entre 2002 e 2015]. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HQ001365/performers-broadcasting-a-drama?popup=1>>. Acesso em: 27 jan. 2012. Fotografia.

CORBIS IMAGES. *Performers Broadcasting a Drama*. [Entre 2002 e 2015]. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/SF38499/soundmen-firing-guns-in-radio-play?popup=1>> em 27 jan. 2012. Fotografia.

CORBIS IMAGES. *Radio Station Using Household Items for Sound Effects*. [Entre 2000 2015]. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/U206824ACME/radio-station-using-household-items-for-sound?popup=1>>. Acesso em: 16 fev. 2015. Fotografia.

CORBIS IMAGES. *Sound Effects for War of the Worlds*. [Entre 2002 e 2015]. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights->

managed/HU013400/sound-effects-for-war-of-the-worlds?popup=1>. Acesso em: 27 jan. 2012. Fotografia.

CORONATO, Vivian de Camargo. *O radioteatro na ilha - programas "Encantamento" e "Falando ao Coração": uma análise dramatúrgica*. Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UDESC. 2005. Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

COSTA, Jeanette Ferreira da. A trajetória artística inovadora de Oduvaldo Viana. In: VIANA, Oduvaldo. *Herança de Ódio/Oduvaldo Viana*. Coordenação e edição de texto: Laura do Carmo – Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea (1940). In: Lúcio Costa, *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. Disponível em <<http://www.iabsp.org.br/oqueearquitetura.asp>>, em 26 out 2015.

CUSY, Pierre e GERMINET, Gabriel. *Maremoto*. In: RIBEIRO, Fernando Curado. *Rádio: produção-realização-estética*. Lisboa: Arcádia, 1964.

DEL BIANCO, Nelia R. O tambor tribal de McLuhan. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos – v.1*. Florianópolis: Insular, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia v.4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005 (acesso por

<<http://eulalia.kit.net/textos/ritornelo.pdf>>, em 12 jun 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. vol.4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DICIONÁRIO de Vinil. Verbete Polyson, [entre 2000 e 2015]. Disponível em: <http://www.polysom.com.br/polypedia/index.php?title=Dicion%C3%A1rio_do_Vinil>. Acesso em: 21 fev 2015. Fotografia.

DW Brasil. *Radionovelas*, 2015 Disponível em: <<http://www.dw.com/search/pt/radionovela/sort/relevance/results/30/>>. Acesso em: 01 out. 2015.

EBC RÁDIOS. *Podcast MEC AM*. Disponível em: <<http://radiomec.com.br/novidades/?cat=82&tag=radioteatro-acervo>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

ENCANTOS em Contos na Rádio. *Caros Ouvintes*, 23 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/encantos-em-contos-na-radio-2/>>. Acesso em: 29 set. 2015.

ESCUELA Creativa de Radio TEA FM - Centro de Tecnologías Avanzadas-INAEM, 2015. Disponível em: <http://www.teafm.net/teafm_2015/>. Acesso em: 04 out. 2015.

FORTUNA, Marlene. *Calíope: a musa grega da eloqüência incorporando-se à oralidade do ator teatral*. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, 1 a 5 set 2002. Disponível

em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_COMUNICACOES_FORTUNA.pdf>. Acesso em: 10 set. 2013.

GAIGNET, Félix. *O Direito de Nascer*. Traduzido e adaptado por Eurico Silva. In: Rádio-teatro. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, n. 3, jan. 1952a.

GAIGNET, Félix. *O Direito de Nascer*. Traduzido e adaptado por Eurico Silva. In: Rádio-teatro. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, n. 7, fev. 1952b.

GAIGNET, Félix. *O Direito de Nascer*. Traduzido e adaptado por Eurico Silva. In: Rádio-teatro. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, n. 10, mar. 1952c.

GAIGNET, Félix. *O Direito de Nascer*. Traduzido e adaptado por Eurico Silva. In: Rádio-teatro. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, n. 11, mar. 1952d.

GAIGNET, Félix. *O Direito de Nascer*. Traduzido e adaptado por Eurico Silva. In: Rádio-teatro. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, n. 21, jun. 1952e.

GONZÁLEZ, Miguel Ángel Nieto. Dramáticos. IN: BORREGUERO, Mario Alcudia (org). *Nuevas perspectivas sobre los géneros radiofônicos*. Madrid: Editorial Fragua, 2012.

GONZÁLEZ, Reynaldo. O avô ilustre da radionovela. In: MEDITISCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, v. 2, 2008.

GONZÁLEZ, Reynaldo. O pranto no rádio: remédio infalível? In: MEDITISCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, v. 2, 2008.

GOVERNO do Estado da Bahia. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, 2015 Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=r+adionovela&searchphrase=exact>>. Acesso em: 27 set. 2015.

GUAST, Pablo Vargas (Ed.). *Reynaldo Gonzalez: biografia*. Disponível em: <http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez/html/biografia.html>. Acesso em: 02 mar. 2013.

GURGEL, Amaral. *Segredos do radioteatro*. Rio de Janeiro: Bruguera, 1964.

HALÁSZ, Gábor. 1922: *Transmissão da primeira peça radiofônica*. DW Brasil: [Entre 2000 e 2013]. Disponível em: <<http://www.dw.de/1922-transmiss%C3%A3o-da-primeira-pe%C3%A7a-radiof%C3%B4nica/a-880259>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

HUGHES, Richard. *Danger*, 2015. Disponível em: <<http://emruf.webs.com/british/danger.htm>> Acesso em: 19 nov. 2014.

INSTITUTO Caros Ouvintes, 2015. Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/instituto/>>. Acesso em: 01 out. 2015.

JORACY Camargo. *Biblioteca Virtual de Literatura*, 2015. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.bi>

blio.com.br/conteudo/biografias/joracycamargo.htm>.
Acesso em: 05 out. 2015. Verbete.

KAPLÚN, Mario. *Producción de programas de radio: el guión, la realización*. Quito: CIESPAL, 1999.

KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. IN: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos – v.1*. Florianópolis: Insular, 2005.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

KOGAWA, Tetsuo. Rumo ao rádio polimorfo. IN: MEDISCH, Eduardo e ZUCULOTO, Valci (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. vol. 2. Florianópolis: Insular, 2008.

KOLB, Richard. O desenvolvimento da peça radiofônica artística a partir da essência do rádio. In: SPERBER, George. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: E.P.U, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2008.

LIBRARY of Congress. *Radio studio. Group broadcasting dramatized news*
<<http://www.loc.gov/resource/matpc.03331/>>. Acesso:
em 16 fev. 2015. Fotografia.

LIBRARY of Congress. *Radio studio. S.E. corner of large room*. Disponível em
<<http://www.loc.gov/resource/matpc.03324/>>. Acesso
em: 16 fev. 2015. Fotografia.

MATURANA R., Humberto; VARELA, Francisco J.. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, c1980.

McLUHAN, Marshall. Rádio: o tambor tribal. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos – v.1*. Florianópolis: Insular, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Citação atribuída a Merleau-Ponty, baseada em anotações próprias do autor do artigo, feitas durante a parte matutina da aula realizada no dia 07/06/2012.

NADAF, Yasmin Jamil. *O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico*. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119-138. jul./dez. 2009. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/revistalettras/artigos_r39/artigo39_008.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2013.

NUNES, Sandra Meyer. *Anotações diversas de diálogos ocorridos no 1º semestre de 2012, feitos pelo próprio pesquisador*. Florianópolis, 2012. Trabalho não publicado.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ONG Repórter Brasil. *Escravo Nem Pensar*, 2007. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2007/11/radionovela-escravonem-pensar/>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

PAIXÃO, Rafael. *Radionovelas - A Imagem da Imaginação*, 2010. Disponível em: <[http://natrilhadoradio.blogspot.com.br/search/label/Em%](http://natrilhadoradio.blogspot.com.br/search/label/Em%20)

20Busca%20da%20Felicidade>. Acesso em: 27 set. 2015.

PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com Os Olhos No Passado: a cidade como um palimpsesto*. Esboços – Revista do programa de pós-graduação em História da UFSC, dossiê “Cidade e Memória”, Florianópolis, v.11, n. 11, p. 25-30. 2004. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/47>> Acesso em: 26 jun. 2013.

PORTAL EBC. *Radionovelas*. Rádio Agência Nacional, 2015. Disponível em: <<http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas>>, e <<http://radios.ebc.com.br/dramaturgia/edicoes>>. Acesso em: 27 set. 2015

Rádio Nacional. *Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira*. Instituto Cultural Cravo Albim, 2015. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/radionacional/dados-artisticos>>. Acesso em: 11 out. 2015. Verbetes.

RÁDIO novelas. Top gyn, 2015. Disponível em: <http://downloads.topgyn.com.br/radionovelas/radio_novela06/index.php>. Acesso em: 21 fev. 2013.

Radio UFSC, 2015. Disponível em:

<http://www.radioponto.ufsc.br/index.php?option=com_content&view=category&id=2&Itemid=7>. Acesso em: 01 out. 2015.

RADIOTEATRO. Cadena Ser, 2015. Disponível em: <<http://cadenaser.com/buscador/>> Acesso em: 04 out 2015. Verbete.

RIBEIRO, Fernando Curado. *Rádio: produção-realização-estética*. Lisboa: Arcádia, 1964.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1987.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHAFER, Robert Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.

SCHAFER, Robert Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SIERRA, Mayra Cue Sierra. LASA 2009. Homenaje a Félix B. Caignet y a “El Derecho de Nacer”. Cubarte, 04 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/lasa-2009-homenaje-a-felix-b-caignet-y-a-el-derecho-de-nacer/8305.html>>. Acesso em: 28 abr. 2013.

SIERRA, Mayra Cue. *Homenaje a Félix B. Caignet y a “El derecho de nacer”*. Disponível em: <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/lasa-2009-homenaje-a-felix-b-caignet-y-a-el-derecho-de-nacer/8305.html>>. Acesso em: 28 abr. 2013.

SPERBER, George. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

TAHAN, Malba. *A sombra do arco íris*. São Paulo: Conquista, 1961.

THE SCIENCE Museum Blog, [Entre 2000 e 2015]. Disponível em: <<http://blog.sciencemuseum.org.uk/collections/files/2012/02/Foley-Artist.jpg>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

TORRES, Josefa Bracero. *Félix B. Caignet: el creador de la novela radial: el derecho de nacer*. Disponível em: <<http://www.radiocubana.cu/index.php/historia-de-la-radio-cubana/24-memoria-radial-cubana/267-felix-b-caignet-el-creador-de-la-novela-radial-el-derecho-de-nacer>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, idéias, e reflexões. In: *Móin-Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*. Ano 6. v. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2010.

VENEZIANO, Neyde. *Anotações diversas de diálogos ocorridos*. Florianópolis, 2005. Trabalho não publicado.

VIANA, Oduvaldo. *Herança de Ódio/Oduvaldo Viana*. Coordenação e edição de texto: Laura do Carmo – Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

WELLES, Orson. *El gui3n radiof3nico de la invasi3n desde Marte sobre la novela la guerra de los mundos de H.G. Wells*. Madrid: Abada, 2012.

Wikimedia. *The Sounds of Earth*. Dispon3vel em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Sounds_of_Earth_-_GPN-2000-001976.jpg>. Acesso em: 10 out 2015. Fotografia.

ZIEGFELD do r3dio brasileiro. In: *R3dio-teatro*. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, n. 1, p. 64, jan. 1952.

ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do r3dio: textos e contextos – v.1*. Florian3polis: Insular, 2005.

Entrevistas

ALVES, Vida. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Florian3polis, 14 de dez. de 2012. Entrevista.

BACHA, Ot3vio Munir. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Ararangu3, 29 de nov. 2012. Entrevista.

MENEZES, Cristiano Ottoni de. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Rio de Janeiro, 05 de dez. de 2012.

L3CIDI, Daisy. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Rio de Janeiro, 07 de dez. de 2012. Entrevista.

PADILHA, Nelson. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Florian3polis, 20 de dez. de 2012. Entrevista.

SANTOS, Gerdal Renner dos. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Rio de Janeiro, 06 de dez. de 2012. Entrevista.

SEVERO, Antunes. *Entrevista concedida a Leon De Paula*. Florianópolis, 30 de abr. 2015. Via Skype.

Materiais Audiovisuais

ALLEN, Wood. *Radio Days*. EUA: Estúdio MGM, 1987. DVD 88 min.

BACK OF The Mike. EUA: The Jam Hanty Organization, 1938. Disponível em: <<https://archive.org/details/Backofth1938>>.

CAIGNET, Felix. *Trecho da radionovela O direito de nascer (Rádio Nacional – Anos 1950)*. Traduzido e adaptado por Eurico Silva. Brasil: Rádio Nacional, 1951. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xUjFY4BgyY>> Digital.

CARDOSO, Ivan. *O Escorpião Escarlata*. Brasil: Topázio Filmes, 1990. 90 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FekELDtq4aU>>. Digital.

CHIARELLI, José Luiz (ed.). *Radionovelas Anos 60*. Brasil: RBS TV, 198?. Programa de TV, 10 min. 39 seg. Disponível em <

<https://www.youtube.com/watch?v=3VwalhbsU-M>>. Digital.

DONOVAN, Tom. *The Night America Trembled*. EUA: CBS, 1957. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7jeW30vLwds>>. Digital. (Parte 1 de 5).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AgVMaC-Z-a4>>. Digital. (Parte 1 de 8).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2WDv6j9Rmhk> > Digital. (Parte 2 de 8)

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UznDuAbCBBY>>. Digital. (Parte 3 de 8).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=q88j-vXJRuM> > Digital. (Parte 4 de 8).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yUjzz9du1R8>> Digital. (Parte 5 de 8).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=Ci4qyvYOPHs>>. Digital. (Parte 6 de 8).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wiOc7b-zx6l>> Digital. (Parte 7 de 8).

DUARTE, Arthur. *A Menina do Rádio*. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes, 1944. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UZwoWq4sJwc>>. Digital. (Parte 8 de 8)

MAYA, Wolf. *Hilda Furacão*. Brasil: 1998, Globo. DVD.

On The Air. EUA: GM, 1937. Disponível em: <https://archive.org/details/0596_On_the_Air_20_09_04_00>. Digital. 9 min. 45 seg.

OS TRAPALHÕES – Didi e a novela com efeitos sonoros. Brasil: Globo, 199?. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xrCwFCj_68o>. Digital. 4 min. 17 seg.

RADIONOVELAS. Colômbia, 198?. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T6GWUssvd>> Digital. 28 seg. 04 ago. 2015.

Teatro Sérgio Viotti. Rádio MEC, [Entre 2000 e 2013]. Disponível em: < <http://radiomec.com.br/novidades/?cat=82&tag=radioteatro-acervo>. Acesso em: 02 out. 2013