

# Rádio e teatro: memória e possibilidades

Eduardo Fernando Montagnari

Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. e-mail: montag@wnet.com.br

**RESUMO.** Este artigo recupera alguns traços que informam certos vínculos históricos estabelecidos entre o teatro e o rádio e tece considerações sobre as possibilidades atuais dessa relação.

**Palavras-chave:** teatro, rádio, radioteatro, peça radiofônica.

**ABSTRACT: Radio and theatre: memory and possibilities.** This article discusses some historical bonds established between theatre and radio. Some considerations about the real possibilities of this relation are also made.

**Key words:** theatre, radio, radiotheater, radioplay.

*Para nós, o rádio, ainda que seja o instrumento de maior penetração no povo brasileiro, parece um aparelho moribundo, medíocre ou limitado. Não o é. Caberia a nós assumi-lo enquanto linguagem e instrumento: mergulhar em nossas origens, sem preconceito ou medo (...) e descobrir, sem falso espanto, em nós e em nossas tradições populares, a possibilidade de uma utilização racional e até política de uma técnica que, entre nós, não chegou a traduzir um vigor artístico respeitável (Fernando Peixoto).*

Teatro é uma palavra de origem grega criada para designar o “lugar onde” os atores apresentavam, aos olhos dos cidadãos, o espetáculo trágico ou cômico de suas existências. Absorvendo o sentido do espaço onde esse espetáculo tinha lugar, o termo passou a significar, por extensão, “aquilo que se via”, isto é, a própria representação. Por essa razão, quando dizemos agora “vou ao teatro” indicamos, com isso, que podemos estar indo tanto a uma casa de espetáculos quanto assistir ao próprio espetáculo que, como nos idos tempos de Téspis, pode acontecer em diversos lugares: na praça de uma cidade, no adro de uma igreja, em um pátio escolar ou em uma rua qualquer<sup>1</sup>.

De qualquer maneira, teatro é um termo que tem no olhar a sua razão de ser e que informa chamar-se

espectador o público que concorre às encenações dramáticas para concretizar o fenômeno teatral. Assim, ao lado do ator e de seu personagem, o espectador conforma uma tríade que, levada ao “pé da letra”, responde por um meio de diversão e arte que recusa deixar-se traduzir por outras expressões, inclusive a literária, da qual quase sempre se origina<sup>2</sup>.

Desse ponto de vista, e para o que interessa mais de perto a esta reflexão, partimos da seguinte questão: é possível chamar teatro um acontecimento acústico que, dispensando o olhar, prescinde tanto da presença física do ator quanto da presença do espectador?

Dotado de uma vantagem que o qualifica, frente a outros meios de comunicação, pelas facilidades de acesso às suas mensagens e por uma capacidade ímpar de atingir públicos específicos em situações variadas - em conjunto ou individualmente, em locais determinados ou em movimento - o rádio é, ao contrário do teatro, um aparelho que responde às solicitações do mundo moderno, industrial, tecnológico. Um meio de expressão que a curtas, médias e longas distâncias, ou em frequências moduladas, emite ondas sonoras destinadas a um outro aparelho, humano, receptor: o aparelho auditivo.

Sintonizadas, em grupo ou isoladamente, essas ondas conformam um público diferente do espectador: o chamado *público ouvinte*.

Nascidos distanciados no tempo e espaço, o teatro e o rádio definem *medias* muito diversos. Uma transmissão radiofônica existe por si mesma, perante a simples suposição de que alguém, de forma voluntária, ou não, esteja em sintonia com a sua

<sup>1</sup> Em 534 (a. C.), Téspis venceu o primeiro concurso de tragédias instituído por Psístrato (governador de Atenas). Foi ele quem, aceitando a acusação de Solon de ser um *hipocritês* (*hipócrita*, *fingidor*) imprimiu esse sentido à palavra ator. Nenhuma de suas tragédias foi preservada e o que ficou como emblema foi a sua carroça/palco com a qual ele percorria os *demos* da Ática exibindo - durante as Festas Dionisiacas - seus personagens e peças teatrais. Cf. Patrice Pavis. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidós (1980). Sobre o vocábulo teatro Cf. Girard e Oullet. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.

<sup>2</sup> Cf. Eduardo Montagnari, *Teatro universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá, Eduem, 1998.

irradiação. Diferentemente, sem a presença, sempre voluntária, do espectador, uma função teatral perde por completo sua razão de ser.

Apesar dessas diferenças, no entanto, o rádio e o teatro, na primeira metade do século XX, acabaram reunidos originando uma expressão explicitada pela hibridez da junção dos dois termos: o *radioteatro*.

Assim, ao avaliar a contribuição desses dois termos na constituição dessa nova forma de expressão, é impossível deixar de levar na devida conta que o teatro foi embalado no “berço” da civilização ocidental enquanto o rádio é “cria” do nosso tempo. Existe pois, entre os dois, uma significativa diferença de idades que, apesar de uma entusiasmada “lua de mel”, revelou divergências suscitadas por alguns dos próprios promotores dessa união.

Entretanto, não é consensual o fato de a arte dramática ter emoldurado os termos iniciais desse envolvimento, uma vez que a expressão radioteatro não esconde sua intenção de organizar sonoramente o universo teatral.

Com efeito, ao ser elaborada a partir de uma forma de pensar oriunda do teatro, a linguagem do radioteatro recorre a determinadas fórmulas e recursos que, tendo por finalidade sanar a ausência dos elementos ópticos, ausentes no rádio, definem, por excelência, o espetáculo cênico: a voz de um narrador para informações cenográficas; a criação, por meios técnicos, de impressões espaciais coreográficas; a utilização da música como recheio para entreatos ou de peças musicais alegres, tristes, lentas ou movimentadas, para a criação dos “climas” de monólogos interiores ou para colorir prólogos, epílogos, cenas “pomposas” ou de multidões etc.

A música desponta, nessa direção, como uma aliada “natural” de procedimentos considerados aceitáveis -por alguns - apenas quando se trata de adaptar uma peça originalmente escrita para o palco.

Nesse contexto, a *peça radiofônica* (em alemão *hörspiel*) introduz uma perspectiva que, postulando autonomia da nova forma de expressão, proclama o nascimento de uma linguagem singular, uma manifestação de natureza sonora, com intenções dramaturgias, certamente, mas própria do mundo contemporâneo e do veículo ao qual se destina: o rádio.

É preciso considerar, no entanto, que mesmo buscando definir contornos singulares e procurando construir características próprias, de resto como qualquer outra forma de expressão que se quer artística, a peça radiofônica não deixou de manter certos vínculos com outras formas de expressão como a música, a literatura, e porque não, com o próprio teatro. Na verdade é necessário levar em conta que todas essas linguagens vivem de se alimentar mutuamente, mesmo quando proclamam autonomia e

perseguem contornos próprios. É o que testemunham os exemplos de obras teatrais, cinematográficas ou radiofônicas, originalmente literárias; de obras cinematográficas ou musicais, originalmente teatrais e de obras teatrais, originalmente radiofônicas, e assim por diante.

De fato, nada impede - ou deve impedir - um intercâmbio dessa ordem. Não cremos ser o “bebedouro” das diferentes expressões artísticas o responsável pela falta de originalidade, ou de propriedade, de cada uma delas<sup>3</sup>.

É a nossa convicção que não constitui nenhum impedimento para se alcançar a particularidade de uma peça radiofônica, a busca de sua “realidade” a partir de um texto escrito originalmente para ser encenado em um palco. Processo que soa igualmente válido para projetos que busquem realizar um movimento inverso, isto é: subir ao palco a partir de um texto escrito para ser radiofonizado<sup>4</sup>.

A consideração de que a peça radiofônica não deve se constituir em uma simples adaptação teatral sinaliza ser esse tipo de procedimento próprio apenas para o que se convencionou designar *radioteatro*.

De toda maneira, trata-se sempre de uma questão que solicita que a aproximação entre os dois termos seja procedida, em qualquer de suas direções, isenta de preconceitos, ou seja, que sem ficar presos às circunstâncias nostálgicas do passado, não nos deixemos levar igual e exclusivamente pelo fascínio tecnológico encarado, seguidas vezes, como “a” vanguarda.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Lembrar que o *radioteatro* ou *peça radiofônica* de maior impacto de todos os tempos, *A Guerra dos Mundos* era uma “livre adaptação” de Orson Welles do romance homônimo de H.G.Wells. Na noite de 30 de novembro de 1938, durante o programa *Mercury Theater*, transmitido a partir de Nova York pela CBS, parte considerável do público ouvinte entrou em pânico ao acreditar que a terra estava realmente sendo invadida por marcianos (assunto da ficção científica armada por H. G. Wells). Uma edição comentada desse acontecimento radiofônico, acompanhada da tradução e gravação, em português, da peça radiofonizada por Orson Welles, encontra-se registrada na publicação organizada por Eduardo Meditsch, *Rádio e Pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois* (Florianópolis: Insular, 1998).

<sup>4</sup> Brecht usou do expediente em 1952 quando adaptou para o palco a *peça radiofônica O processo de Joana d’Arc em Rouen*, 1431, de Anna Seghers. C.f. *Teatro Completo* (Vol.11), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

<sup>5</sup> No passado, os “efeitos sonoros” e as passagens musicais das cenas ficavam a cargo da criatividade dos *contra-regras* (sonoplastas) e dos *sonofonistas*. Estes eram os responsáveis pela escolha dos temas, trechos e acordes musicais das mudanças de cenas e os *contra-regras* eram os que criavam os ruídos que compunham os ambientes. Desta forma, por exemplo, a passagem de um avião era sonorizada usando-se, por exemplo, uma cartolina em um ventilador, um incêndio, amassando-se papel celofane, o trote de cavalos eram meias cascas de coco vazias, o som de uma metralhadora era logrado utilizando-se o ruído de uma máquina de costura, enquanto uma caixa de fósforo com palitos, sendo sacudida, dava, por sua vez, a impressão de uma máquina de costura etc. Essas e outras preciosas dicas encontram-se relatadas por Amaral Gurgel em seu libreto *Segredos do Radioteatro* (Editorial Bugrera: Rio de Janeiro, 1964).

Radioteatro ou peça radiofônica?

Se a questão faz sentido, é necessário considerar que qualquer uma das tendências requer que as questões teóricas (estéticas e de conteúdo) sejam articuladas junto às questões de ordem prática (técnicas e formais).

Nesse processo, uma particularidade deve, sempre, ser levada em consideração, quer se trate do “resgate” das fórmulas das antigas transmissões radiofônicas “ao vivo”, quer se trate da realização de gravações em sofisticados aparelhos receptores e reprodutores de sons: em ambos os casos, é preciso reconhecer que os fenômenos eletroacústicos jamais captam e reproduzem, com fidelidade plena, o acontecimento sonoro original, natural. O universo eletroacústico é, sempre, em qualquer direção, artificial.

Historicamente, os primeiros escritos, experiências e registros de autores interessados na criação de uma gramática dramática específica para o rádio datam, na Alemanha, da década de 20, quando o rádio vive ainda sua primeira infância. Na Inglaterra e na França, na mesma década, são levadas ao ar as primeiras transmissões de teatro radiofônico. Nos Estados Unidos são os anos 30 que registram as primeiras radionovelas. Estas, baseadas nos fragmentos de romances publicados nos rodapés de jornais diários, deram forma ao gênero chamado, na ocasião, *soap-operas* (óperas de sabão, por serem patrocinadas por empresas de produtos de limpeza). O gênero ganha contornos cubanos que, privilegiando o lado trágico da vida ditou, por volta de 1934, um estilo adotado em quase toda a América Latina<sup>6</sup>.

No Brasil são as produções radiofônicas de natureza melodramática, realizadas “ao vivo”, que faz a popularidade do radioteatro. Emprestada dos cubanos e mexicanos, essas irradiações conquistam enorme popularidade nos anos 40, 50 e parte dos anos 60, em melodramas que constroem o padrão e o sucesso das chamadas *novelas de rádio*. Essas novelas, inspiradas nos folhetins dos jornais, tornam-se, por sua vez, as grandes mentoras das atuais *telenovelas*.

Entre os alemães é certamente o avanço tecnológico que, ao abrir as perspectivas criativas para as técnicas de gravação, consolida e coloca no ar as intenções inovadoras e artísticas da *peça radiofônica* que, em sentido amplo, ao reunir em si os

elementos do audível, para além do material musical, busca uma gramática própria que a diferencie de outras linguagens como o teatro, o cinema, a literatura e a televisão<sup>7</sup>.

Para os seus realizadores, essa questão se justifica perante o fato de que nem o teatro, nem o cinema, nem a televisão, nem a literatura, podem ser pensados sem sinais ópticos. Para estes, durante a audição de uma peça radiofônica, o ouvinte recebe apenas sinais e signos acústicos trabalhados como material básico para a construção de obras singulares libertas do naturalismo teatral, da lógica dos textos literários ou da sintaxe que comanda a linguagem cinematográfica ou televisiva.

Quanto à música, a peça radiofônica define sua particularidade ao agregar-se às sensações, representações sensoriais, correlações conceituais e impressões pessoais, acionadas por sinais acústicos cuja descrição física revela um certo escalonamento realizado por meio de procedimentos técnicos que envolvem armazenamento de material acústico e misturas de componentes sonoros pré-fabricados. Por intermédio de operações específicas, esse material e componentes sonoros são reproduzidos, modificados e organizados de acordo com as intenções dramáticas ou de composição da peça radiofônica, que nunca deve ser concebida ou encarada como um *teatro para cegos*<sup>8</sup>.

Neste sentido, avaliando os procedimentos que orientam a concepção e a organização de uma peça radiofônica, parece interessante retomar a questão do intercâmbio entre as diferentes linguagens. A descrição de alguns procedimentos utilizados em uma montagem radiofônica induz, por exemplo, aos argumentos dos que consideram-na semelhante à sintaxe que comanda uma montagem cinematográfica e, por que não, a certas composições musicais, mesmo que a música - ao envolver a organização simbólica de fonemas, palavras, sons e objetos sonoros - se constitua em um “fim em si mesmo”.

<sup>7</sup> George Sperber organizou uma publicação, *Introdução à peça radiofônica* (São Paulo, 1980) que é até o presente a única obra no gênero editada em língua portuguesa. Nela estão relatados, apresentados e discutidos os conceitos, procedimentos e instrumentos utilizados nos anos 70 para a criação de peças radiofônicas. Algumas informações aqui reproduzidas, bem como discussões sobre estas questões, encontram-se no texto *Elementos da peça radiofônica*, de Werner Klippert, que integra referida publicação.

<sup>8</sup> Amaral Gurgel lembra que os cegos com sua super-sensibilidade auditiva são os que notam os exageros dos ruídos e das vozes e chega a nomear o *radioteatro de teatro-cego*. Werner Klippert lembra que a *peça radiofônica* não é um *teatro para cegos*, embora argumente que se pode aprender muito com os cegos que sabem escolher os ruídos. Com os cegos pode-se saber qual o ruído mais adequado para expressar certas intenções, como por exemplo, a prova da existência de algo, algo caracterizador, representando um ambiente ou ainda uma ação, efeito simbólico, caricatural ou um comentário. Assim, pode-se argumentar que a *peça radiofônica*, ou o *radioteatro*, não são - apenas - peças *para cegos* ou *de cegos*, necessariamente.

<sup>6</sup> No Brasil, patrocinada igualmente por uma indústria de sabonetes, a *novela de rádio* chegou em 1941 com a estréia do drama cubano *Em Busca da Felicidade* (Cf. Ricardo Medeiros. *Dramas no Rádio: a radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60*. Florianópolis: Insular, 1998). Luíz Carlos Saroldi e Sonia V. Moreira, no livro *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, apresentam e relacionam as radionovelas e radioteatros que integram o acervo da *Rádio Nacional no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro* (Cf. Martins Fontes/Funarte: Rio de Janeiro, 1988).

A tentação de associar o processo de montagem de uma peça radiofônica ao processo da montagem cinematográfica encontra respaldo até mesmo entre seus realizadores e nos termos que comandam o processo das duas linguagens (corte, fusão, mixagem etc.). Outros realizadores, no entanto, chamam atenção para o fato de que uma peça radiofônica não deve se deixar condicionar pelo cinema, da mesma forma que não deve se render ao teatro. Para estes, seu caminho particular abriga possibilidades singulares, em especial uma, impossível para qualquer outra expressão artística, que é a de acompanhar o “fluxo do nosso pensamento subjetivo”, conforme argumenta Werner Klippert (Sperber, 1980).

Considerando que as diferentes linguagens se definem por seus aspectos particulares, creio que esta reflexão é extensiva a todas as expressões artísticas, que não devem igualmente condicionar os seus processos a outros processos. De maneira igual, nenhuma busca de autonomia, de independência, deve confinar uma expressão particular em detrimento de contribuições que só fazem enriquecer sua natureza singular.

Na verdade, nesse universo de intercâmbios, toda linguagem acaba se enriquecendo daquilo que não a define especificamente: a música do que não é música, o teatro do que não é teatro, o cinema do que não é cinema, a pintura do que não é pintura, o rádio do que não é rádio, a peça radiofônica do que não é peça radiofônica.

Sem desprezar o aproveitamento dos modernos recursos para registro, utilização, transformação e organização dramática de múltiplas sonoridades - vozes, músicas, instrumentos musicais, ruídos - os experimentos radiofônicos devem, na linha de reflexão proposta por Fernando Peixoto, reproduzida em nossa epígrafe, levar em conta o ideário popular da cultura de massas nos anos 40 e 50.

Por sua vez, não podemos esquecer que o avanço tecnológico continua abrindo um enorme leque de possibilidades técnicas - desde o uso de diferentes e sensíveis microfones à utilização dos mais desenvolvidos computadores, “mesas” e “caixas acústicas” - para a gravação (mediante um processo que pode ser analógico ou digital) das mais variadas criações e experiências.

Assim, do “ponto de escuta” da recepção, esses registros, frutos do desenvolvimento dos meios técnicos e da tecnologia à disposição do “mundo sonoro”, mesmo não podendo ser nominados teatro no sentido estrito do termo, e mesmo prestando-se a reproduções passíveis de serem oferecidas no mercado dos bens de consumo, como qualquer outra mercadoria similar (vídeo, filme, livro, disco, gravura), são capazes de permitir a fruição estética de informações, sensações, representações sensoriais,

imaginárias, organizadas para serem oferecidas ao ouvinte *em ondas sonoras*, mediante correlações conceituais e impressões espaciais, pessoais, estéticas e críticas oriundas das tramas absurdas, naturalistas, históricas, trágicas e cômicas que conformam as representações teatrais.

Os experimentos resultantes das combinações de fonemas, palavras, vozes, falas, música, cantos, ruídos, natureza, instrumentos, efeitos, sussuros, silêncios etc., tornam-se parte funcional de uma linguagem que pode e deve ser estruturada em sons de acordo com cada intenção dramática, em particular.

Se em passado recente glorificamos os recursos criativos advindos do uso de diferentes microfones, da esterofonia, da fita magnética, dos sintetizadores e dos processos de armazenamento e mixagem dos trechos eleitos para produção de uma radiopeça, o que não dizer das possibilidades inauguradas com o uso dos computadores na consecução digital de uma obra radiofônica?

Do nosso ponto de vista, certas questões envolvendo a recepção auditiva de uma obra escrita originalmente para ser vista, buscam, em princípio, ressaltar a importância de *experimentos* cuja finalidade é contribuir com a re-invenção de aspectos silenciados de uma oralidade substituída por um padrão que ao privilegiar a *imagem*, seguidas vezes, termina por desmerecer a *palavra* (a *fala* e a *audição*) e, por extensão, por empobrecer a nossa *imaginação*.

É o que temos refletido e experimentado mediante a realização de um projeto, exemplificado por algumas gravações digitais, cujo propósito final é compor um repertório sob a denominação de *teatro em ondas sonoras*. Um projeto cujo ponto de partida encontrou sua razão de ser na “deixa” do Galileu de Bertolt Brecht:

*olhar não é ver.*<sup>9</sup>

## Referências

- GIRARD, G.; OULLET, R. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.
- GURGEL, A. *Segredos do radioteatro*. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1964.
- MEDEIROS, R. *Dramas no rádio: a radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60*. Florianópolis: Insular, 1998.

<sup>9</sup> Este texto tem como base reflexões que integram os resultados do nosso trabalho de pós-doutorado, *Teatro em ondas sonoras* (encurtando certas distâncias e superando certas diferenças), concretizado junto ao Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho/Faculdade de Educação/Unicamp, sob a orientação do Prof. Dr. Milton José de Almeida (1999-2001). Dois experimentos, *O drama de Alzira* e *Ernesto* (adaptação e radiofonização da peça “Alzira Power” de Antônio Bivar) e *A exceção e a regra* (adaptação e radiofonização do texto homônimo de Bertolt Brecht), ilustraram a nossa pesquisa.

MEDITSCH, E. (Org.). *Rádio e pânico: a Guerra dos Mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998.

MONTAGNARI, E.F. *Teatro Universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá: EDUEM, 1999.

PAVIS, P. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidós, 1980.

SAROLDI, L.C.; MOREIRA, S.V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro/FUNARTE, 1988.

SPERBER, G.B. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica, 1980.

*Received on November 21, 2003.*

*Accepted on May 03, 2004.*