



Ficção radiofônica e arte acústica: dimensões históricas

Lucas Martins Néia¹,

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

E-mails: lucas_martins_neia@hotmail.com; lmn@usp.br

Resumo

Este artigo realiza uma revisão bibliográfica para discutir experiências audiofissionais de países do Norte global – especialmente da Alemanha – e do cenário radiofônico brasileiro no decorrer do século XX. Tomamos como referência obras que procuraram forjar um elo entre ouvintes e aparelho de rádio por meio da voz de um emissor, como peças radiofônicas, radionovelas e radioseriados; poemas sonoros e experimentações mais próximas ao conceito de arte acústica também são abordados. Por fim, à luz dessas questões históricas, debatemos as tensões classificatórias que permeiam o ambiente sonoro contemporâneo – no qual o termo “radiofônico” é cada vez mais problematizado.

Palavras-chave:

Ficção Radiofônica; Arte Acústica; Estéticas Radiofônicas.

Abstract

This paper conducts a literature review to discuss audiofictional experiences from countries in the Global North – especially Germany – and the Brazilian radio scene during the twentieth century. We refer to audio works that sought to forge a link between listeners and radio through the voice of a speaker, such as radio plays, soap operas and radio series; acoustic poems and experiments closer to the concept of sound art are also covered. Finally, in light of these historical issues, we debate the sorting tensions that permeate

¹ Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina. Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista CAPES.

the contemporary acoustic environment – in which the adjective “radio” is increasingly problematized.

Keywords

Radio Drama; Sound Art; Radio Aesthetics.

Introdução

Como diretriz para este trabalho, partimos da classificação proposta por Spritzer (2005) para programas de entretenimento radiofônico. Nessa tipologia, a categoria ficcional abrange os gêneros radionovela, seriado e peça radiofônica – dentro deste último, estão contidos esquetes, contação de histórias, leituras dramatizadas, radiodramas (peças radiofônicas dramáticas de cunho realista), peças radiofônicas épicas, monólogos interiores, poemas sonoros e criações experimentais.

Tratamos, primeiramente, de audioficções concebidas em países do hemisfério Norte no decorrer do século XX para, em seguida, nos determos no cenário radiofônico brasileiro da mesma época. No que se refere à primeira parte, privilegiamos o panorama germânico porque, apesar do pioneirismo inglês na área, muitos dos primeiros escritos de autores interessados na criação de uma gramática específica para o rádio datam da Alemanha da década de 1920, quando o veículo vivia sua “primeira infância” (MONTAGNARI, 2004). Não nos furtamos, contudo, à abordagem pontual de algumas experimentações realizadas no próprio Reino Unido, na França e nos Estados Unidos.

Experiências audioficcionais do Norte global

A *Comedy of Danger* (1924), do escritor britânico Richard Hughes, é considerada a primeira obra de ficção criada expressamente para o meio radiofônico; como sua ação se passava em uma mina de carvão, a sonoplastia se aproveitava de explosões, passos, barulho de água e efeitos de eco. Era um primeiro passo para o que se chamaria de *Dunkelstil*, estilo “no escuro”, no qual os personagens se encontravam em uma situação dramática cuja visão lhes era privada; representavam-se realisticamente os sons, poupando os ouvintes de maiores esforços ou devaneios imaginativos (BAUAB, 1990). Em *S.O.S. ... Rao Rao ... Foyn* (1928), de Friedrich Wolf, é utilizado pela primeira vez um recurso que ficaria famoso posteriormente com Orson Welles e sua *A Guerra dos Mundos*: a dramatização de uma reportagem transmitida ao vivo (CORONATO; COLLAÇO, 2008).

Em 1930, Alfred Döblin, mestre da literatura alemã, vê sua obra *Berlin Alexanderplatz* alcançar significativa repercussão ao adaptá-la para o rádio – esta peça se tornaria um marco para a nascente radiofonia alemã (LEÃO, 2003). Döblin, conforme Bauab (1990), acreditava que o rádio solicitava uma espécie de retomada do meio acústico, matriz de toda a literatura.

O avanço tecnológico obtido nos anos seguintes entre os alemães possibilita novas perspectivas criativas na exploração das técnicas de gravação, consolidando e colocando no ar as intenções inovadoras e artísticas da peça radiofônica – gênero que, “ao reunir em si os elementos do audível, para além do material musical, busca uma gramática própria que a [sic] diferencie de outras linguagens” (MONTAGNARI, 2004, p. 147).

Essa preocupação revela a concepção do rádio como um meio de efetiva comunicação, pressuposto que Bertolt Brecht assinala com muita clareza em seus escritos. O autor realizou diversas adaptações de suas peças para o veículo

radiofônico. No entanto, sua obra dramática escrita especificamente para o rádio se resume à cantata *Der Ozeanflug (O Voo Sobre o Oceano, 1928)*: com músicas de Kurt Weill, a peça tratava da primeira travessia aérea sobre o Atlântico, realizada por Charles Lindbergh em 1927.

Os estudos teóricos de Brecht sobre o rádio revelam claramente o posicionamento do dramaturgo acerca de um veículo cuja vocação está na comunicação, não apenas na transmissão de informações de forma unilateral. O processo de plena efetivação desta vocação passa, necessariamente, pela consolidação da linguagem radiofônica a partir da exploração de seus próprios recursos expressivos.

Será a exploração desses recursos que marcará o *Hörspiel* – “jogo ou peça para o ouvido” ou, propriamente, “peça radiofônica” – alemão. Descobre-se, naquele contexto, o poder simbólico que os sons possuem, isto é, sua capacidade de exercitar a imaginação do ouvinte. El Haouli (2002) cita o exemplo de *Der Narr mit der Hacke (O Tolo e a Picareta)*, peça de 1930 escrita por Eduard Reinacher. Nela, um monge japonês cava obstinadamente um túnel no meio de uma montanha de granito que isola um vilarejo costeiro do mundo exterior. Por anos, o único sinal que os habitantes têm do monge é o som de sua picareta, ouvido como um *leitmotiv* durante toda a peça. Quando o monge consegue abrir, com suas últimas forças, a passagem que servirá ao povo do vilarejo, descobre-se que, em sua juventude, esse trabalhador solitário matou um homem com aquela picareta. “O trabalho é a expiação de seu pecado, e o som da picareta contra a pedra é o símbolo acústico de sua culpa”, explicita El Haouli (2002, p. 169).

Experimentos mais radicais, contudo, marcariam em definitivo o conceito de *Hörspiel*. Algumas práticas, enxergando a peça radiofônica como meio para experimentações sonoras de fato, romperam com a literatura convencional e propuseram uma expansão do rádio como veículo de arte – *Zauberei auf dem Sender (Microfone Mágico)*, de Hans Flesch, é um exemplo seminal: transmitida em outubro de 1924, em Frankfurt, a peça apresentava interrupções, efeitos sonoros e distorções dos tempos musicais, desafiando as nascentes convenções da transmissão radiofônica para demonstrar aos ouvintes as possibilidades “mágicas” do novo meio. (EL HAOULI, 2002)

Em 1926, a peça radiofônica *Der Tönende Stein (A Pedra Sonora)*, de Alfred Braun, então diretor da Rádio Berlim, é denominada por ele de “filme acústico”. Quem apresentaria a obra mais bem-acabada nesta linha, porém, seria Walter Ruttmann: *Wochenende (Fim de Semana)*, cuja gravação foi comissionada em 1928 por Hans Flesch, se vale da trilha sonora da película cinematográfica homônima para registrar sons produzidos em estúdio e manipulá-los em uma montagem acústica, apresentada especialmente por meio da radiodifusão (EL HAOULI, 2002). Do repertório de Ruttmann destaca-se ainda *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt (Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade, 1927)*, trilha sonora que, composta para o documentário fílmico de mesmo nome, também fora transmitida no rádio.

É, aliás, do cinema – como bem frisa Bauab (1990) – que o rádio toma termos e técnicas como *fade in*, *fade out*, fusão e *flashback*, além do próprio conceito e prática de montagem, para a composição de audioficções. Isso ocorreu à medida que a peça radiofônica “foi se libertando da forte herança teatral que fazia por confinar a todos – personagens e ouvintes – no espaço fixo de um palco imaginário” (BAUAB, 1990, p. 107). El Haouli (2002) corrobora este apontamento ao afirmar que o cinema ajudou a alargar o conceito de *Hörspiel*, fundamentando a consolidação de uma linguagem e de uma estética próprias à arte acústica.

A dramaturgia de *Wochenende* é um bom exemplo dessa lavra, pois estimulava a imaginação auditiva do ouvinte, fazendo-o criar espaços onde a ação do filme sonoro transcorre. “O ouvinte percebe a transição de um atordoante dia de trabalho para um suave dia de descanso (um domingo) ao ar livre. Terminado o repouso semanal, volta-se à dura realidade do trabalho numa barulhenta metrópole moderna” (EL HAOULI, 2002, p. 172). Tudo isso ocorria por meio da lógica da montagem cinematográfica, via cortes, fusões e justaposições.

Da cena acústica alemã pré-Segunda Guerra, vale mencionar ainda o trabalho e o pensamento do filósofo Walter Benjamin. Autor de cinco peças radiofônicas, Benjamin se especializou em “ensaios ao microfone” que, dirigidos aos adolescentes, abordavam os mais variados temas – de mitologia a teatro de marionetes, passando até mesmo por experiências de sua infância e juventude. O intelectual acreditava que o rádio, ao se popularizar, poderia orientar “não apenas o saber em direção ao público, mas o público em direção ao saber” (BENJAMIN, 1986 *apud* BAUAB, 1990, p. 108).

Do outro lado do Atlântico, os anos 1930 registram os primeiros radiodramas norte-americanos e o surgimento das soap operas (óperas de sabão), narrativas que adotam, no rádio, o *modus operandi* dos folhetins publicados em capítulos diários nos jornais. Por serem voltadas ao público feminino, essas ficções atraem maciçamente o patrocínio de empresas de produtos de limpeza – o que justifica sua alcunha. (MONTAGNARI, 2004)

Uma das obras mais emblemáticas da radiofonia estadunidense é *The War of the Worlds (A Guerra dos Mundos)*, livre adaptação de Orson Welles do romance homônimo de H. G. Wells. A transmissão desse radioteatro pela CBS em 30 de novembro de 1938, a partir de Nova York, teve início com um aviso de que aquela se tratava de mais uma encenação radiofônica do Mercury Theater, companhia teatral de Welles. Em seguida, uma música passou a ser entrecortada por boletins de notícias que, cada vez mais frequentes, descreviam uma invasão alienígena – tema da ficção científica escrita por Wells. As ponderações de vários “peritos” e o verniz dramático dado à situação contribuíram para a credibilidade da “reportagem” (LÉ, 2012)².

No cenário radiofônico francês da década de 1940, destaca-se a censura ao escritor e encenador Antonin Artaud. Em novembro de 1947, o diretor das emissões dramáticas e literárias da Radio France, Fernand Pouey, encomendou a Artaud uma emissão para o ciclo intitulado *Voz dos Poetas*, garantindo ao artista total liberdade na elaboração do trabalho. O contundente título, *Pour En Finir Avec Le Jugement de Dieu (Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus)*, foi escolhido à etapa da aceitação do projeto (JORGE; GOMES, 1975).

Glossolalias perpassam toda a obra, cujo conteúdo abarca guerra, crueldade, repressão, o finito e o infinito, o Cristo que aceitou viver sem corpo, o invisível, a consciência, o desejo sexual; ao fim, um caminho possível: a emasculação e a evisceração do homem (PROFETA, 2006). As palavras e locuções que constituem *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus* não visam a uma interpretação usual de seus sentidos ou à conformação de uma narrativa linear: elas são trabalhadas enquanto potências poéticas e sonoras, tão pungentes quanto o próprio conteúdo.

Em janeiro de 1948, após a escuta de uma primeira montagem do trabalho, Artaud realizou cortes pontuais e regravações. A emissão, contudo, programada para 02 de fevereiro de 1948, não foi ao ar por determinação da direção da Radio France – expedida horas antes da estreia (LEÃO, 2003).

O dramaturgo Samuel Beckett, outro expoente do teatro, também desenvolveu um profícuo trabalho no território das peças radiofônicas. Sua primeira experiência no gênero data de 1956: *All That Fall (Todos os Que Caem)*, escrita a pedido da BBC. *Words and Music (Palavras e Música)*, de 1961, se apresenta, de acordo com Bauab (1990, p. 107), como

uma fabulação perfeita do processo criador em rádio. (Ou em poesia?) Inicialmente, Palavra e Música, personagens típicos do universo do autor, são confrontados em sua solidão e mútua intolerância. Intervém uma espécie de diretor – seu senhor (poeta) – que não apenas lhes implora para “entrarem num acordo” como, para isso, lhes fornece um instrumento de grande

² À época, diversos meios de comunicação registraram que, durante aquela transmissão, parte considerável do público entrou em pânico ao acreditar na veracidade do que ouvia. Atualmente, no entanto, as narrativas de histeria coletiva derivadas desse episódio tendem a ser relativizadas pela comunidade acadêmica. Fonte: <http://www.dw.com/pt-br/orson-welles-e-a-Atualidade-de-uma-lição-sobre-fake-news/a-46090756>. Acesso em: 04 set. 2019.

utilidade: o tema. O tema, o próprio Beckett o oferece ao compositor que deverá preencher “as falas” de Música – nada além de música – enquanto o autor irlandês segue o mote proposto, se incumbindo de Palavras. [...] A cantata de *Words and Music*, porém, só se efetiva nos momentos finais, depois de acompanharmos cada etapa de sua construção a partir do jogo dialético entre as palavras e a música, motivos celulares de qualquer emissão radiofônica.

A busca por um discurso genuinamente sonoro, fundado em jogos de palavra e sons, é justamente o que servirá de mote à configuração do *Neues Hörspiel*, a nova peça radiofônica alemã – que retomará, no final dos anos 1960, as experimentações interrompidas com a ascensão do Terceiro Reich e pelo advento da Segunda Guerra Mundial. (BAUAB, 1990; EL HAOU LI, 2002)

A Alemanha do pós-guerra vivenciaria, primeiramente, o renascimento da peça radiofônica literária – isto é, obras cujos princípios dramáticos e estéticos estão fundamentalmente calcados na Literatura. O extraordinário sucesso de *Draußen vor der Tür* (*Do Lado de Fora da Porta*, 1947), drama de Wolfgang Borchert sobre um soldado alemão que retorna à sua casa, se enquadra nesse movimento. Em 1951, o *Hörspiel* tem um novo impulso com a produção de *Träume* (*Sonhos*), de Günter Eich – que encabeçaria diversas “peças-sonho” fundadas nas criações de outros artistas. Durante os anos 1950 e início dos anos 1960, surgem textos para o rádio de Ingeborg Bachmann, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Peter Hirche, Fred von Hoerschelmann, Wolfgang Hildesheimer, Leopold Ahlsen, Wolfgang Weyrauch, dentre outros literatos. (EL HAOU LI, 2002)

Em 1961, o austríaco Friedrich Knilli publica “*Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*” (“A peça radiofônica: meios e possibilidades de uma peça sonora total”), livro que abala a instituição do *Hörspiel* clássico. Knilli afirmava que tal modelo estava exaurido, alertando para a necessidade da criação de uma “peça radiofônica total”. Em um primeiro momento, porém, críticos e praticantes tradicionais do *Hörspiel* reagiram com desdém a esse “ataque”, considerando o autor um mero apologista dos ideais de Friedrich Wolf e Bertolt Brecht. (EL HAOU LI, 2002)

Novos debates em torno do *Hörspiel* se dão a partir das experimentações de Paul Pörtner. Entre 1964 e 1969, Pörtner realiza os seus *Schallspielstudie*, estudos de jogos sonoros – obras que, de acordo com El Haouli (2002, p. 176), se valem de “processos de compressão, extensão e abstração de sons não-verbais a partir de material verbal (palavras), filtrando-os, modulando-os, permutando-os em técnicas de manipulação sonora como material acústico puro”.

Em 1968, a Rádio Sudoeste Stuttgart realiza a transmissão de *Fünf Mann Menschen* (*Cinco Homens Humanos*), obra de Ernst Jandl e Friederike Mayröcker que receberia o importante Prêmio dos Cegos de Guerra para Peça Radiofônica (EL HAOU LI, 2002). Autores do concretismo alemão, Jandl e Mayröcker se engajaram diretamente na produção e gravação de seus poemas fonéticos e sonoros para o meio radiofônico (BAUAB, 1990).

Jogos de linguagem, poesia sonora, princípios da colagem, citações, *ready-mades*³ acústicos e uma nova relação com a língua, o ruído e o som se tornam ferramentas à disposição dos praticantes do *Neues Hörspiel*. A peça radiofônica passa, então, a contar com a contribuição de compositores atraídos por essa dramaturgia sonora não-dogmática. El Haouli (2002, p. 177) afirma que, “para alguns compositores de Música Nova, a criação de peças radiofônicas era algo imediato, um ato quase instintivo devido às inestimáveis contribuições de Pierre Schaeffer e John Cage”.

Por volta de 1970, a cidade de Colônia se tornaria um polo de experimentação do *Hörspiel* e também da música experimental. No Seminário de Música Nova de

³ Os *ready-mades* consistem na principal estratégia artística de Marcel Duchamp: apropriar-se de produtos e materiais industriais para elevá-los à categoria de obra de arte.

Colônia, promovido em conjunto com o departamento de *Hörspiel* da WDR, Mauricio Kagel percorreria sobre o tema “Música como peça radiofônica”, defendendo o apagamento das fronteiras entre as duas formas artísticas para benefício de ambas. Kagel, na verdade, atualizava as perspectivas que Kurt Weill já havia traçado em 1925: a necessidade de uma busca, na paisagem sonora como um todo, por fontes e meios capazes de estruturar uma arte efetivamente acústica. (EL HAOULI, 2002)

Klaus Schöning (1980, p. 172), dramaturgo que ocupou o cargo de diretor do setor de Arte Acústica da WDR, assim descreveu os parâmetros do *Neues Hörspiel*:

Nela se fundem a literatura, a música, a arte dramática. A peça radiofônica pode ser a realização acústica de texto e partitura. Mas também a montagem de materiais acústicos originais (documentários): a literatura de fita magnética. Nela diluem-se o lírico, o épico, o dramático. Nela fundem-se fala, ruído, música. A peça radiofônica como produto artístico autônomo e também desligável do meio de comunicação em que nasceu.

Como exímia síntese de linguagens para a radiofonia, Bauab (1990) ressalta o trabalho de Heinz von Cramer, compositor, dramaturgo e diretor que habilmente fundia palavra, música, ruído e tecnologia do som. Na *avant-garde* das grandes renovações estéticas submetidas à peça radiofônica por mais de quatro décadas, Heinz se dedicou à adaptação de clássicos da literatura mundial – até o brasileiro “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto, mereceu tratamento acústico em 1972, convertendo-se em *Tod und Leben auf Severinisch*. A transição de textos literários para o rádio ocorria como uma espécie de tradução sonora, dramatúrgica e oral – “ao invés de empobrecer o código poético daquelas obras, ele [Cramer] fez por bem valorizá-lo” (BAUAB, 1990, p. 108).

Colônia manteria por muito tempo o status de núcleo experimental. Bauab (1990) dá como exemplo dois trabalhos veiculados pela WDR na década de 1980 como arte acústica: o primeiro, *Le Corpsbis* (*O Corpobis*, 1983), de Henry Chopin – referência francesa no que diz respeito à poesia sonora –, é uma cadeia de sons provindos do corpo e da boca do artista (“poesia física”, segundo o próprio); *Soundbridge Köln/San Francisco* (*Ponte Sonora Colônia/São Francisco*, 1987), do norte-americano Bill Fontana, mixou ao vivo sons captados de ambientes de ambas as localidades.

Em 1989, representantes de emissoras de rádio estatais da Europa, da América do Norte e da Austrália se comprometeram a investigar e a desenvolver a linguagem artística do rádio. Nascia, assim, o *Ars Acustica*, fórum internacional de pesquisa, produção e difusão de arte sonora (EL HAOULI, 2002); apoiado pela European Broadcasting Union (EBU), esse grupo se encontra em atividade até hoje.

A ficção radiofônica no Brasil

Na América Latina, a ficção radiofônica incorporou a tradição oral da região, marcada por canções populares, declamadores itinerantes e práticas de leitura coletiva. Na década de 1930, o gênero das radionovelas toma corpo em Cuba a partir do modelo da *soap opera* estadunidense⁴; privilegiando enredos trágicos e lacrimajantes, ele rapidamente se alastra pelos outros países do continente. (MARTÍN-BARBERO, 2001)

Nesse tipo de radiodrama, os ruídos utilizados como pano de fundo têm a função de instigar a ligação entre o texto e a imaginação do ouvinte, chamando-o

⁴ Enquanto as *soap operas* se estruturavam em dramas e ações que não possuíam um desfecho programado, permanecendo por anos e anos no ar, as radionovelas apresentavam narrativas que, tendo início, meio e fim previstos antecipadamente – ainda que passíveis de modificações –, geralmente não extrapolavam a duração de um ano. (MEDEIROS, 2005)

para “participar” da história e torná-la “real” em sua mente. As narrativas, calcadas no melodrama – isto é, no drama da moralidade – e em conflitos amorosos, visam purgar as emoções do público e levá-lo à catarse. Já a interpretação dos atores assinala marcadamente a distinção entre personagens bons e maus – o cast das antigas emissoras de rádio “comporta[va] vozes específicas para cada tipo de papel, como o galã, a mocinha e o vilão ou vilã, entre outras” (SPRITZER, 2005, p. 40).

No Brasil, inicialmente são os radioteatros de natureza melodramática realizados ao vivo que fazem a fama do veículo radiofônico, conquistando enorme popularidade entre os anos 1940 e 1950 – dando lugar, então, à soberania das radionovelas. (CALABRE, 2006)

A Rádio Nacional foi, à sua época, a mais importante do país, chegando a atingir uma audiência de 50,2% em 1952. A PRE8 (prefixo da emissora) alcançou seu ápice entre os anos de 1945 a 1956; durante este período, possuía uma infraestrutura financeira e administrativa invejável: as verbas publicitárias lhe possibilitavam manter uma equipe extraordinária, com salários excelentes. Em seu elenco, figuraram nomes como Amaral Gurgel, Max Nunes, Haroldo Barbosa, Mário Lago, Elza Gomes e Paulo Gracindo, ator bem-amado muito antes de interpretar Odorico Paraguaçu – Gracindo fora alçado, em 1951, ao status de estrela nacional ao protagonizar a radionovela *O Direito de Nascer*, retumbante sucesso de autoria do cubano Félix Caignet. (GOLDFEDER, 1980)

No entanto, como frisa Leão (2003), não foram somente os “folhetins para senhoras” que obtiveram êxito nas rádios brasileiras daqueles tempos. Os seriados de aventura, saídos do mundo da *pulp fiction* – e ainda majoritariamente importados – atraíam os ouvintes masculinos. *O Sombra*, do escritor Walter Brow Gibson, foi um dos títulos que mais chamou a atenção dessa parcela do público: dotado de poderes sobrenaturais adquiridos no Oriente, o personagem-título conseguia simular invisibilidade – característica favorecida pela exibição radiofônica –, infiltrando-se nos esconderijos dos bandidos. Nos Estados Unidos, um dos atores que emprestou sua voz ao *Sombra* foi Orson Welles; em São Paulo, na versão do seriado realizada pela Rádio Record na década de 1940, essa incumbência coube ao radialista Otávio Gabus Mendes (BARBOSA FILHO, 2004). O programa se iniciava com a indefectível epígrafe: “quem sabe o mal que se esconde nos corações humanos? O Sombra sabe...”

Seriados policiais e de aventura passaram a ocupar os mais variados horários em todas as rádios, buscando capturar a audiência masculina. Desta safra, destacam-se *As Aventuras de Dick e Peter* (1937), de Jerônimo Monteiro; *O Anjo* (1948), de Álvaro Aguiar; e *Jerônimo, o Herói do Sertão*, de Moysés Weltman (LEÃO, 2003). Esta última, concepção nacional fortemente influenciada pelo faroeste americano, foi criada para a Rádio Nacional em 1953 e permaneceu 14 anos no ar.

O declínio da Rádio Nacional marca o esvaziamento do período áureo do rádio no Brasil. A emissora foi, aos poucos, perdendo a infraestrutura que sustentava tanto as radionovelas como os programas de auditório e humorísticos. Com isso, a mais famosa rádio dos anos 1950 teve sua ascensão e queda marcadas pelas mudanças políticas e pelo aparecimento da televisão, que conseguiu absorver o contingente profissional e as fórmulas que fizeram o mito da rádio PRE8. (CALABRE, 2006)

Autores como Oduvaldo Vianna, Janete Clair e Ivani Ribeiro, importantíssimos para a consolidação da radionovela em todo o território nacional, não podem deixar de ser citados – estas duas últimas, ao migrarem para a televisão, reeditaram, no formato telenovela, diversos dos títulos que lhes outorgaram prestígio à época do rádio.

Segundo El Haouli (2006), as primeiras experiências artísticas em rádio no Brasil datam da década de 1970, a partir da realização de seminários e concursos de peças radiofônicas com a colaboração e o apoio do Instituto Goethe, do Grupo Opinião e da Fundação Konrad Adenauer. Como resultado desta iniciativa, os dramaturgos Fernando Peixoto, Germano Blum e João das Neves foram convidados

a estudar o gênero peça radiofônica na WDR de Colônia, na Alemanha.

Em 1985, a peça *Noturno a Duas Vozes*, escrita, gravada e produzida por Heloisa Bauab, foi a grande vencedora do IV Concurso Brasileiro de Peças Radiofônicas. A atriz, diretora e dramaturga, então, recebeu da Fundação Konrad Adenauer – uma das promotoras do concurso – uma bolsa para passar um ano na Alemanha. Lá, sua peça foi traduzida por Berthold Zilly, produzida e transmitida pela WDR e retransmitida por várias emissoras do país. A convite da emissora de Colônia, Bauab ainda escreveu e produziu um ensaio documental radiofônico sobre a poesia concreta brasileira. Retornando ao Brasil no final dos anos 1980, a artista ministrou diversas oficinas e coordenou o projeto AÚdioFICções&ritMOS, núcleo de Linguagem Radiofônica das Oficinas Culturais Três Rios – atual Oficina Cultural Oswald de Andrade, localizada na cidade de São Paulo.

Outro nome relevante no âmbito da rádio arte é o da musicista e radiomaker Regina Porto, que trabalhou por 11 anos na Rádio Cultura FM de São Paulo e foi comissionada, em 2002, para fazer a peça *Metrópole – São Paulo*, um retrato acústico da cidade homônima, para a WDR. El Haouli (2006) ainda destaca as produções radiofônicas de Julio de Paula, Roberto D’Ugo e Cynthia Gusmão, todos da Rádio Cultura FM; de Lilian Zarembo, da Rádio MEC do Rio de Janeiro; e de Francisca Marques, radialista e pesquisadora cuja obra é voltada à música e à cultura do Recôncavo Baiano.

Também é imprescindível ressaltar o trabalho de dramaturgos que buscaram a renovação da linguagem do rádio ou propuseram a retomada de experimentações já consagradas na cultura sonora brasileira, como Bosco Brasil, Sylvia Lohn, Mara Lúcia Cardoso, Ricardo Milan, Jorge Rein, Mirna Spritzer, a já citada Heloisa Bauab, entre outros. El Haouli (2006) sublinha a importância de parcerias firmadas, nas últimas décadas, entre alguns desses artistas e as rádios alemãs, que ofereceram financiamento para a produção de peças radiofônicas e de obras de arte acústica.

Mencionamos, ainda, o trabalho da própria Janete El Haouli – que, na década de 1990, foi convidada pelo WDR Studio Akustische Kunst para realizar o projeto *Stratosound*, retrato acústico do pesquisador e performer da voz Demetrio Stratos. Em 1999, a Deutschlandradio de Berlim a convidou para desenvolver a peça de arte acústica Brasil Universo, em parceria com o músico brasileiro Hermeto Pascoal e coprodução da WDR de Colônia. Residindo na cidade de Londrina, no Paraná, El Haouli atualmente coordena o espaço TOCA, onde segue promovendo e organizando atividades pedagógicas e de pesquisa na área da experimentação vocal, da arte radiofônica, da criação de paisagens sonoras e da ecologia acústica.

Considerações finais

Atualmente, os avanços tecnológicos permitem a mais variada gama de experimentações nos circuitos de mídia. Com um celular, computador ou outro dispositivo móvel que possua um gravador como *software*, qualquer um pode realizar transmissões acústicas ao vivo pela internet ou captar sons para editá-los e compartilhá-los em sites e canais on-line de áudio. Pelo ambiente digital, proliferam-se páginas com experimentos sonoros antigos e de inestimável valor; se, por um lado, isso estimula o desenvolvimento de investigações históricas na área das sonoridades, por outro exige cuidados redobrados por parte dos pesquisadores quanto à apuração da origem das fontes e da integralidade das obras consultadas.

O recente fenômeno dos *podcasts* nos revela que o meio acústico ainda é capaz de batalhar por sintonizar-se com o nível da diversificação e da competência técnica alcançado por outros domínios – como o do audiovisual, reconfigurado pelo surgimento de múltiplas telas e de novas plataformas de produção e distribuição de conteúdo que desafiam os limites da TV e do cinema. A emergência acelerada de novas tecnologias impulsiona o surgimento de novas linguagens e novos modos de ver o mundo – e também de ouvi-lo. Em meio a esse panorama, o estabelecimento de uma tipologia das poéticas radiofônicas, como a esboçada por Spritzer (2005), se torna uma tarefa cada vez mais delicada – assim como a utilização do próprio termo

“radiofônico”. Se já neste apanhado histórico nos deparamos com certa dificuldade ao tentar enquadrar algumas obras em gêneros específicos da audioficção, na contemporaneidade, cujas formas artísticas são fortemente marcadas pelo hibridismo e por diálogos multimídias, muitos dos termos utilizados outrora podem soar demasiadamente reducionistas.

Essas questões semânticas, portanto, despontam como um dos principais desafios de futuras pesquisas que, de modo teórico ou prático, se proponham a discutir a produção artística e/ou ficcional para o meio acústico.

Referências Bibliográficas

BARBOSA FILHO, André. Pauliceia radiofônica: gêneros e formatos. In: MELO, José Marques de; ADAMI, Antonio (Orgs.). **São Paulo na Idade Mídia**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004, p. 121-157.

BAUAB, Heloisa Helena. AUdioFICções&ritMOS (engenharias do verbo e do som). **Revista USP**, São Paulo, n. 5, p. 105-108, mar./maio 1990.

CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

CORONATO, Vivian de Camargo; COLLAÇO, Vera. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO IBEROAMERICANO Y ARGENTINO, 17., 2008, Buenos Aires. **Anais eletrônicos** [...]. Buenos Aires: UBA, 2008, p. 1-5. Disponível em: http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/100_Vera_Collaco.pdf. Acesso em: 04 set. 2019.

EL HAOULI, Janete. Mordendo a própria cauda: peça radiofônica alemã e experimentação de vanguarda. In: BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydée Dourado de Faria (Orgs.). **Mídia, cultura, comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 167-180.

EL HAOULI, Janete. **Rádio arte no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

JORGE, Luiza Neto; GOMES, Manuel João. Extractos da imprensa da época. In: ARTAUD, Antonin. **Para acabar de vez com o juízo de Deus (seguido de O teatro da crueldade)**. Lisboa: &etc, 1975, p. 159-188.

LÉ, António Jorge Rocha. **Rádio Foz do Mondego: um percurso do passado ao presente**. 2012. 70 f. Dissertação (Mestrado em Informação, Comunicação e Novos Media) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

LEÃO, Rudyard. Ficção radioativa: é possível contar histórias potencializadas pelos efeitos excepcionais do áudio eletrônico. **Klepsidra**, n. 18, nov./dez. 2003. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra18/ficcaoradioativa.htm>. Acesso em: 04 set. 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MEDEIROS, Ricardo Leandro de. Radionovela cubana como modelo para América Latina. **Instituto Caros Ouvintes de Estudo e Pesquisa de Mídia**, 2005. Disponível em <http://www2.carosouvintes.org.br/radionovela-cubana-como-modelo-para-america-latina/>. Acesso em: 04 set. 2019.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Rádio e teatro: memória e possibilidades. **Acta Scientiarum: Human and Social Sciences**, Maringá, v. 26, n. 1, p. 145-149, 2004.

PROFETA, Gilberto Rabelo. A palavra como ideograma em Antonin Artaud. **Agulha**: Revista de Cultura, Fortaleza/São Paulo, n. 51, maio/jun. 2006. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag51artaud.htm>. Acesso em: 04 set. 2019.

SCHÖNING, Klaus. Ouvir peças radiofônicas: em defesa de uma criança abandonada. In: SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 167-188.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. 2005. 192 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.