

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra ●

“No livro impresso é o próprio leitor que determina a rapidez e o evoluir da aventura da leitura. No teatro radiofónico, somos nós próprios que determinamos essa evolução”

Entrevista com Leonhard Koppelman

Produtor e autor de teatro radiofónico e de audiolivros, ligado ao Teatro Alemão em Berlim desde 2006, Leonhard Koppelman tem trabalhado como director teatral para inúmeras emissoras e editoras de audiolivros. É igualmente formador de autores, directores e actores na Escola Superior de Música e Artes Cénicas de Hamburgo, na Fundação de Cinema NRW, no Fundo de Literatura Alemã, na Academia de Media da ERD/ZDF e na Academia Federal de Formação Cultural.



Leonhard Koppelman participa no Festival Silêncio! na conferência “Peças Radiofónicas e Leitura de Audiolivros” com a moderação de João Almeida - director da Antena2 - no dia 26 de Junho às 14h no Goethe Institut-Portugal.

Estudou encenação teatral e trabalhou como encenador em vários teatros. No entanto, já antes e durante o curso, acumulou experiências no âmbito do teatro radiofónico. Que tipo de fascinação exerce sobre si o teatro radiofónico e a “audioarte”? Pode dizer-se que o teatro é para si uma profissão, enquanto que o teatro radiofónico é uma paixão?

A minha paixão é contar histórias. E cada história tem o seu recipiente adequado, tanto no que diz respeito ao media em que é transmitida – quer seja portanto o teatro, a rádio ou o filme – como também à forma da sua encenação, que pode ser profusamente ilustrada com intervenções de ruído e música, que abranjam um largo espectro de sonoridades, ou inteiramente focalizada na linguagem.

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

No fundo, o fascínio específico do teatro radiofónico provém das suas limitações: não existe imagem, o que quer dizer que também não existem os cenários, o guarda-roupa, os corpos, a mímica e a gestualidade – e no entanto tem que saber criar a ilusão de que está lá tudo. Assim, aquilo que é uma carência transforma-se em riqueza, na riqueza da fantasia.

Quais são as principais diferenças na encenação de uma peça para o palco e de uma outra para a rádio? E quais as eventuais semelhanças?

As estratégias de encenação no teatro e no teatro radiofónico são praticamente opostas. O trabalho de encenação num teatro é orientado para o processo. Os ensaios constituem uma parte fundamental desse processo, que tem por finalidade a determinação ou descoberta das cenas. O que sempre pretendemos no trabalho teatral é tornar reproduzível um momento bem conseguido mas inevitavelmente fugaz, atingido durante o ensaio. Temos portanto que trabalhar e estudar esse momento, esse “encontro” ou, pelo menos, colocar os actores, através de manipulação, numa situação de partida em que se torne possível recuperar esse momento do ensaio que foi bem conseguido. O actor de teatro tem que ser capaz de reproduzir, noite após noite, e apenas com ligeiras diferenças determinadas pelas cenas, os resultados dos ensaios.

Pelo contrário, o trabalho de encenação no teatro radiofónico é quase inteiramente orientado para o objectivo: com um trabalho antecedente extremamente curto pretende-se fixar a cena definitiva num mínimo de tentativas de gravação possível. Geralmente, estão previstas uma ou duas horas de trabalho com os protagonistas no primeiro dia de gravação para esclarecer os assuntos fundamentais da peça. Depois dispomos de mais 15 a 30 minutos para ensaiar as diversas cenas antes da gravação. À primeira vista pode parecer que com esse volume de ensaios tão reduzido só se conseguem obter resultados superficiais, mas de facto, e se soubermos lidar adequadamente com essas condições gerais, sucede precisamente o contrário.

Devido à pressão exterior exercida por essa limitação temporal imposta, a tensão fundamental em todos os participantes é muito elevada. Com a entrada no estúdio tem início um processo de concentração que, no caso ideal, permite libertar profundos processos de reacção e reprodução. Não é apenas com o encenador que os actores se encontram pouco antes da gravação, o contacto com os próprios colegas é também directo e imediato. E é aí que a possível magia do teatro radiofónico tem início. O momento conseguido do “encontro” só tem que concretizar-se uma única vez e apenas para uma gravação. Assim, a situação durante a gravação reproduz de uma forma mais verosímil a situação natural de cada cena, em que as figuras que nela interagem se encontram justamente nesse momento, sem estarem previamente “ensaiadas”. Quando o encenador consegue portanto mobilizar dessa maneira a concentração dos actores, despertar neles a curiosidade para uma situação não



ensaiada e para a presença dos seus parceiros de actuação, o prémio que recebe pode ser uma cena de grande espontaneidade, quase “nua”, cuja fragilidade e abertura radical (já que sai em grande parte do fundo da sensibilidade do actor) se torna também directamente perceptível para o ouvinte.

Existem, na sua opinião, peças que funcionam melhor como teatro radiofónico do que numa encenação convencional?

Muitos dos textos “pós-dramáticos” actuais, como por exemplo os de Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig ou Gesine Dankwart até talvez funcionem melhor como peça radiofónica do que no palco. Frequentemente, trata-se de textos montados e a montagem é um meio estilístico fundamental sobretudo no filme e no teatro radiofónico. Esses dramaturgos também gostam de jogar com citações dos media, que nesse meio podem ser reproduzidos de forma autêntica. Uma vez que os textos transmitem menos “acção” do que “atitude”, os meios específicos da montagem – corte e contracorte – ajudam a produzir uma tensão interna a partir do contraste dessas atitudes. Frequentemente, esses textos, sobretudo os de Elfriede Jelinek, soam muito herméticos quando são lidos. Embora a sua leitura seja particularmente difícil, quando são escutados como peça radiofónica desenvolvem uma musicalidade específica, tornando-se mais acessíveis ao desvendarem os seus sistemas de referência ao nível dos conteúdos.

A adaptação de um texto como base para uma peça de teatro radiofónico é difícil? Mais difícil do que trabalhar directamente um tema para o media do teatro radiofónico?

A pessoa que se encarrega desse trabalho de adaptação encontra-se numa posição muito difícil, pois funciona como o elo de ligação entre o autor do original (neste caso o “original” não é um texto originariamente redigido para o teatro radiofónico, mas antes uma narrativa, um romance ou peça de teatro) e o encenador. Ele responsabiliza-se perante ambos, tendo, no entanto, que ter em conta exigências e critérios muito distintos.

Em primeiro lugar existe a responsabilidade perante o “autor original”, com o direito que lhe é concedido de ser transposto para o media seguinte de uma forma o mais fiel possível. Tendo em conta o facto de que num texto “trabalhado” apenas é aproveitado, em regra, entre um terço e um quarto do texto primitivo, essa tarefa apresenta-se quase como impossível. Tenho no entanto que especificar que me refiro aqui ao tratamento de grandes textos em prosa, isto é em primeira linha aos romances. A elaboração de textos teatrais dramáticos para a rádio representa uma outra forma especial, que terei todo o gosto em abordar mais tarde.

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

Para a abordagem fundamental no tratamento de um romance queremos começar aqui por confrontar dois pares de conceitos: “extensão épica” e “sintetização dramática” (*dramatische Pointierung*). Talvez estes antípodas representem já uma chave geral para explicar o trabalho efectuado no texto. Enquanto que o romance gosta de desenvolver o seu universo recorrendo a descrições detalhadas, ramificações requintadas e densas estruturas de acções paralelas e derivações, o texto dramático procura sempre o clímax (*Pointe*), a redução ao respectivo “momento culminante”. Essa redução aos picos dramáticos corresponde a uma intensificação que não deixa de conter um risco de transgressão excessiva. Será que essa síntese dramática produz no texto do romance um aceleração que interfere negativamente com o seu ritmo interior? Não será precisamente o ritmo lento a falta de picos dramáticos que constituem a qualidade central do romance? É precisamente isso que é preciso calcular quando recorreremos a essa “chave geral”: até que ponto é que o responsável pela versão dramática pode ou deve interferir nas estruturas temporais e rítmicas do romance, sem lesar a sua tonalidade de fundo. Essa questão é tão central que quase todas as decisões subseqüentes acabam por dela derivar.

Por outro lado, o teatro radiofónico e o romance têm um aspecto em comum que não existe entre a maior parte dos filmes e peças de teatro: eles têm um narrador. É claro que se pode objectar que existem inúmeros exemplos de peças radiofónicas que prescindem da figura do narrador e que talvez se possa também encontrar um ou outro romance sem narrador. Contudo, eu mantenho que entre os exemplos de teatro radiofónico “literários” (no sentido de uma demarcação conceptual de outras obras que se dedicam, acima de tudo, ao ruído e à música) a grande maioria recorre aos narradores. E à semelhança do romance podemos também aqui encontrar todas as variantes: na maioria dos casos trata-se do narrador-autor; depois encontramos também o narrador na primeira pessoa e, finalmente, sobretudo nos últimos tempos, de narrações multipessoais e a partir de uma multiplicidade de perspectivas. Com isso passamos a ter a segunda chave para o tratamento do texto: por que forma narrativa vamos optar?

Implicitamente, já podemos derivar desta questão o núcleo do problema: a forma narrativa na peça radiofónica não tem que ser obrigatoriamente a do romance. Assim, um grande narrador monolítico pode ser, por exemplo, dividido em vários narradores autónomos. E aqui gostaria de recorrer a três exemplos retirados do meu próprio trabalho: “As Partículas Elementares” de Michel Houellebecq, a “Música Aquática” de T.C. Boyle e “Willenbrock” de Christoph Hein.

No caso das “Partículas Elementares” de Houellebecq achei vantajoso dividir o autor-narrador do romance em duas figuras narrativas distintas. Tendo em conta que no romance a narrativa original é feita a partir da perspectiva de um futuro remoto, já posterior ao fim da Humanidade convencional, em que é recuperada uma biografia fictícia, composta pelas chamadas “Cliffen-Notes”, eu decidi separar

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

consequentemente essas duas continuidades temporais. Assim, mantive as “Cliffon-Notes” como narrativa central e reproduzi o momento do fim da Humanidade convencional sob a forma de um discurso dirigido aos humanos, que se estende por toda a peça. Trata-se portanto de uma “cronologia narrativa” graduada como característica da adaptação.

Como segundo exemplo pode servir a minha adaptação do romance “Música Aquática” de T.C. Boyle: aí a figura do autor-narrador mantém interligadas três linhas narrativas, enquanto eu optei por atribuir um narrador próprio a cada uma dessas três linhas narrativas. Nesse caso trata-se portanto da construção de uma “genealogia de narradores” como característica da adaptação.

Por fim, gostaria de referir ainda aquela que talvez seja a transformação mais radical do texto original: na minha adaptação do romance “Willenbrock” de Christoph Hein o autor-narrador transformou-se num narrador clássico na primeira pessoa.

Naturalmente, cada uma dessas intervenções pressupõe uma manipulação profunda na hegemonia específica de cada uma das obras originais, manipulação essa que contraria a exigência de fidelidade ao “original” por parte dos autores, que mencionei no início. No entanto, é precisamente aí que começa o verdadeiro momento da adaptação, da transposição de uma matéria de um media para o outro. Mas o que é que eu ganhei com todas essas decisões em que me afastei da posição narrativa do texto de partida?

Nos dois primeiros casos – nas adaptações de Houellebecq e T.C. Boyle – ganhei um acréscimo em estrutura. Ao contrário do leitor, que tem perante si o livro com os parágrafos e capítulos como elementos estruturantes visíveis, o ouvinte encontra-se quase totalmente exposto ao evoluir dos acontecimentos. É verdade que em vez de um parágrafo sempre podemos colocar um sinal musical, e em vez da descontinuidade de um capítulo um outro, maior. Mas esses meios formais não irão evidenciar-se demasiado, perturbando o fluir dos acontecimentos de uma forma excessivamente penetrante?

E porque é que precisamos nós de dar maior relevo à estrutura? No caso do livro impresso é o próprio leitor que determina a rapidez e o evoluir da aventura da leitura. No teatro radiofónico (pelo menos sob as condições normais existentes) somos nós próprios que determinamos essa evolução. Mas enquanto o leitor pode voltar atrás nas páginas, para recuperar informações e ultrapassar dúvidas e incertezas, o ouvinte está exposto, como dissemos, ao fluir ininterrupto do caudal narrativo. É aí que os elementos estruturantes contribuem para reprimir a vontade de “voltar a ler” ou de “rebobinar”, ajudando o ouvinte a seguir o evoluir da história.

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

Resumindo podemos então dizer que o adaptador é um leitor (Vorleser) que consegue antecipar os eventuais problemas de compreensão dos seus ouvintes, na medida em que os toma em consideração na forma como estrutura a sua adaptação. Mas qual é então a vantagem que advém dessa intervenção profunda no texto de Christoph Hein? Objectivamente não será nenhuma, e sem ter discutido o assunto com o “autor original” eu nunca teria ousado fazê-la. Só que achei que para a versão radiofónica a identificação do narrador com a figura principal, Willenbrock, era forçosa, porque uma visão global “de cima”, por assim dizer omnisciente, como a que resulta através da figura do autor-narrador, iria desdramatizar a precariedade da situação em que se encontra a figura principal. Sobre o enredo apenas umas breves palavras: um vendedor de automóveis usados libertino, que prejudica abertamente os seus clientes e seduz compulsivamente as suas clientes femininas, vê-se privado da sua liberdade interior após um assalto em que ele próprio é atacado fisicamente. Willenbrock compra então uma arma, esconde-se e acaba por alvejar um pretenso ladrão de automóveis. A mim pareceu-me mais plausível descrever essa escalada compulsiva da situação a partir da perspectiva da pessoa por ela afectada. Aliás, em conversa com Christoph Hein acabei por saber que ele só tinha optado pelo autor-narrador porque tinha, de facto, sido vítima de um assalto daqueles e não queria que o aproveitamento literário dessa nota biográfica fosse visto apenas como uma tentativa de ultrapassar o trauma.

Porque é que eu menciono isto? Na peça radiofónica o narrador tem uma voz real: ele fala. E a partir das nuances da sua voz – desde a do sujeito que actua (cénica), passando pelos pensamentos do sujeito no presente (introspecção), até às recordações desse mesmo sujeito, que tenta integrar ou ordenar as suas experiências anteriores (narrador) – torna-se possível construir uma maravilhosa estrutura dramática.

Acabei de mencionar um derradeiro ponto essencial: o sujeito a pensar no presente ou a “introspecção”. Surge-nos aqui no contexto das artes dramáticas uma característica única do teatro radiofónico. É claro que também há filmes em que podemos escutar os pensamentos dos actores, mas aí tudo não passa de um “gimmick”, de um elemento satírico. O palco também conhece a manifestação dos pensamentos sob a forma dos “apartes” – mas como parece artificial uma situação em que a personagem se aproxima da rampa, põe a mão de lado, junto à boca, para pretensamente “esconder” a voz dos parceiros, que também se encontram presentes no palco, e transforma o “parceiro em espírito” (o público) num colaborador. Ou aquele reflectir pretensioso do actor em pleno palco, que se afasta da actuação para fixar o olhar um ponto distante, fazendo de conta que por um momento o mundo interrompeu o seu perpétuo devir. Todas essas formas de introspecção no contexto do filme e do palco parecem artificiais e como que impostas. Pelo contrário, no caso do teatro radiofónico o ouvinte aceita com a maior das naturalidades o salto para o

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

mecanismo interior dos pensamentos das figuras actuates. E com isso o adaptador passa a dispor de mais um meio estilístico especial no processo da transposição do romance para a peça de teatro radiofónico. A posição do narrador divide-se numa voz que, ao reflectir sobre o decorrer dos acontecimentos narra também a sua continuidade, e numa outra posição narrativa que comenta e ajuíza no presente. No teatro radiofónico nós podemos assistir à “progressiva produção dos pensamentos enquanto se fala” como um processo passível de ser reproduzido.

A partir do momento em que o responsável pela adaptação do texto escolhe a posição narrativa, tem início o verdadeiro trabalho: a concentração. Para isso passa a dispor de dois elementos: o ruído e a música. O que no romance tem que ser minuciosamente descrito através do recurso às palavras, pode manifestar-se por si próprio a partir do fundo do texto. Os ruídos retratam sítios, isolam acontecimentos, colocam pontos de exclamação e interagem com as cenas. As passagens musicais parafraseiam afirmações ou evocam as tonalidades dos pensamentos. Há todo um vasto espectro de possibilidades criativas constituídas por estímulos suplementares que se ganha com a transposição do texto escrito e a pessoa que se encarrega da adaptação tem que ter isso sempre em conta, de modo a determinar a forma definitiva da sua dramatização.

Começa aqui, de uma forma explícita, o segundo compromisso do adaptador – aquele que o vincula ao encenador. E digo explícita porque no fundo, através das suas intervenções nas estruturas do andamento e do ritmo, ele já definiu um modelo importante para a posterior composição acústica.

Debrucemo-nos então concretamente sobre estas intervenções “explícitas”: no momento em que o responsável pela dramatização inclui os ruídos e a música nos seus cálculos, ele está a envolver-se directamente no campo da soberania do encenador. E aqui são válidas as mesmas regras que nortearam a sua relação com o “autor original”. O ideal seria que a intervenção nem sequer fosse notada. O encenador não deve ser impedido de desenvolver a sua fantasia, mas todos os elementos necessários para a narrativa devem ser tomados em consideração. Estamos a falar de um estímulo máximo para a fantasia, sem que haja uma predeterminação ao nível da descoberta das diversas soluções.

Talvez agora se possa perceber até que ponto uma boa adaptação é difícil. O adaptador dedica-se a servir dois senhores e o seu principal mérito consiste em tornar-se invisível. É sempre bonito quando o leitor fica com a sensação de ter reconhecido o universo do romance que já leu, ou de o ter mesmo aprofundado (graças ao efeito dos actores, da música, das atmosferas e ruídos), sem que no final sinta falta da sua própria leitura. Esse é um estado que a transposição de romances para o media do filme muito raramente consegue atingir, mas que – ousa afirmar – o teatro radiofónico alcança com muito mais frequência.

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

Como mencionámos no início, a “adaptação” de textos de teatro coloca exigências completamente diferentes. Aqui impõe-se com toda a razão a pergunta sobre o que haverá ainda para dramatizar num texto dramático. E de facto, nós aqui na Alemanha ainda costumamos utilizar por vezes a velha expressão *Funkeinrichtung* (arranjo para rádio) para a adaptação de textos teatrais. Mas uma tal adaptação quase sempre obedece a imposições impostas pelo media, e não porque se torna necessário introduzir a figura de um narrador, como se poderia depreender do que já foi anteriormente dito. Não, aqui impõe-se a toda-poderosa “obrigatoriedade normativa dos factos” – o formato da emissão. Na rádio conhecemos 54 minutos e mais qualquer coisa, ou 58 minutos e mais qualquer coisa, conforme sejam ou não integradas notícias no bloco da emissão. Por vezes há também emissões que duram 90 minutos e, mais raramente ainda, quase duas horas de tempo de antena. O que eu quero dizer é que, independentemente do tempo que uma história precisa para se desenvolver, ela tem forçosamente que se submeter a essa superior instância regulativa. É por isso que não raras vezes se tem que recorrer à máxima: o que não condiz, põe-se a condizer. Aí o adaptador não pode fazer nada.

No entanto, essa limitação imposta também tem os seus lados positivos, pois aprendemos muito rapidamente a reduzir os textos ao seu núcleo. Ao confrontarmos repetidamente com o mecanismo interno de um texto aprendemos imenso sobre os contextos e estruturas da literatura. Aliás, um trabalho com textos efectuado sob estas premissas constitui um estudo muito útil da literatura, pois fornece conhecimentos práticos que podem ser canalizados de uma forma produtiva tanto para o filme como para o palco.

Finalmente: nos últimos tempos temos assistido a cada vez mais adaptações de romances para o teatro. Isso terá a ver, por um lado, com o facto de surgirem poucas peças novas suficientemente consistentes para serem integradas num repertório e escritas especificamente para o teatro; por outro lado, também terá a ver com a popularidade de determinados conteúdos épicos, em relação aos quais se pode contar com uma grande ressonância por parte do público. Mas talvez exista ainda um outro motivo, pois o teatro “pós-dramático” recusa-se a aceitar as imposições dramáticas externas, pelo que, quer queira quer não, quando alguém sente vontade de encenar uma grande peça épica (e os clássicos estão já suficientemente representados no programa do teatro) acaba por recorrer aos grandes padrões da literatura épica.

Há ainda que reconhecer que muitos dos actuais textos dramáticos são mais fáceis de realizar como teatro radiofónico do que no palco. Os autores descobriram e passaram a explorar cada vez mais a narrativa e a “introspecção” e isso faz parte das características formais originais do teatro radiofónico.

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

Como é que decorre, de um modo geral, o processo de produção de uma peça radiofónica? Quem é que escolhe o tema e o texto para a encenação? Quem é que escolhe as vozes? Que pessoas participam na produção?

Antes da produção há que determinar, entre os responsáveis pela dramaturgia e pela encenação, os parâmetros gerais da mesma: duração e características técnicas da produção; existe ou não uma composição musical, e se existe de que espécie e qual a sua extensão; e no caso de haver uma “peça radiofónica original” torna-se necessário contactar o autor.

Em primeiro lugar, portanto, há que esclarecer a extensão temporal da produção, e se esta é realizada no estúdio ou se é feita “no local”, isto é nos cenários reais. Conforme as exigências e os recursos disponíveis, costumam ser calculados para cada hora de emissão entre 6 a 10 dias de produção. Desse período de tempo, 1 a 3 dias vão para a gravação das vozes com os actores, 4 a 6 dias para a mistura de montagem e 1 dia para o mastering e para a preparação final para a emissão.

É também aí que é determinado o standard da produção técnica. Se, por exemplo, se pretende realizar uma produção multicanal (5.1), há que calcular os gastos bem mais elevados (factor 1.8 – 2.5x em vez dos gastos usais para uma hora de emissão). A elevada qualidade de reprodução das produções multicanais (o escalonamento em profundidade, transparência espacial) tem inúmeras implicações ao nível do tempo que se torna necessário despende, tanto no que diz respeito à situação da gravação propriamente dita, como aos próprios processos da mistura e da montagem. Assim, na gravação multicanal o espaço pode passar a desempenhar um papel mais importante, pelo que, sob o ponto de vista acústico, pode tornar-se atractivo levar a produção até aos cenários originais, ou pelo menos reconstruir no estúdio as situações da acção. Nesses casos, a situação da gravação pode comparar-se à gravação de um filme, se bem que com menos equipamento e uma equipa mais reduzida. Isso torna-a bem mais complexa e demorada do que uma produção clássica em estéreo. Para a mistura e para a montagem a técnica multicanal também implica um acréscimo de complexidade e de complicações. O escalonamento em profundidade e a transparência também se fazem sentir a esse nível: os ruídos têm que ser posicionados com todo o rigor (na sua relação com as pessoas que agem), as definições são bem mais detalhadas (pode sentir-se mais espaço, pelo que o efeito dos ruídos ao nível dos detalhes também se torna mais intenso) e os sons têm que ser minuciosamente adaptados às diversas situações, para que possam produzir uma impressão espacial homogénea.

Quando se trata de realizar um texto “original”, costuma também combinar-se um encontro ou uma conversa com o autor. Este tem então uma vez mais a oportunidade de apontar para as especificidades do seu texto, de indicar os detalhes que para ele

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

são importantes, enquanto o encenador expõe a sua compreensão do texto e apresenta as suas intenções de encenação.

A partir do momento em que é encomendada uma composição para uma peça radiofónica, surgem os preparativos mais complicados. Se se quiser, por exemplo, trabalhar com um grande aparelho orquestral (orquestra sinfónica da rádio, big band, coro) as datas de gravação têm que ser programadas atempadamente (pelo menos com meio ano de antecedência), pois o planeamento das orquestras estende-se por um longo período de tempo (concertos, tournées). Para a realização o compositor funciona como uma espécie de cenógrafo abstracto, a sua sonoridade irá influenciar decisivamente a percepção e a estética da peça. Assim, nos vértices do triângulo do efeito (Wirkung) de uma peça radiofónica encontram-se o autor, o encenador e o compositor. Enquanto o autor e o compositor são responsáveis por integrar obras originais na produção, cabe ao encenador desempenhar uma função primariamente ordenadora, estruturante, e só secundariamente activa ao nível da composição.

Vemos então que nos preliminares de uma produção a interacção entre a dramaturgia e a encenação é esporádica ou apenas pontual. Ao contrário do teatro, em que os preparativos com a dramaturgia, o cenógrafo, o responsável pelo guarda-roupa, a secção do vídeo, etc. ocupam desde logo todo um espaço de tempo. O carácter da colaboração também apresenta semelhanças com a colaboração entre o produtor e o realizador no cinema. Indo um pouco mais longe, podemos portanto afirmar que o trabalho da dramaturgia de uma peça radiofónica é como um ser híbrido entre a dramaturgia teatral (no que diz respeito à adaptação do texto) e a produção cinematográfica (no que à coordenação dos elementos da produção diz respeito).

A ausência de localização da peça radiofónica (desde que não se trate de uma produção multicanal), o desaparecimento portanto das coordenadas espaciais e visuais que permitem situar a acção (não existem cenários nem guarda-roupa, nem mesmo uma imagem pré-produzida), representa para a encenação um acréscimo de flexibilidade. A forma definitiva da peça radiofónica só é determinada na montagem final. Só quando todos os elementos se encontram integrados – o texto falado, com a música composta e os ruídos correspondentes – é que a peça radiofónica surge verdadeiramente. Isso significa que existem sempre novos impulsos capazes de transmitir à peça novas nuances ou variações, que podem ir sendo integrados ao longo do processo de produção.

A peça radiofónica proporciona uma interessante constelação de trabalho, sobretudo ao nível da colaboração com os actores. E isso porque muito embora o teatro radiofónico pague bem menos do que a televisão (os seus honorários são sensivelmente comparáveis com os de um papel de um acto), ele conta no espaço linguístico alemão com uma grande aceitação, também e sobretudo entre a elite dos actores. Uma vez que o teatro radiofónico se desenrola em grande parte à sombra dos

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

suplementos literários (Feuilletons), também não é a presença dos media que atrai os actores a participarem nele. De facto, a partir do momento em que os actores se entusiasma por essa experiência, é o próprio trabalho no estúdio que acaba por constituir o maior estímulo.

Trata-se de um trabalho concentrado e extremamente objectivo, no qual os profissionais empreendem, durante dois, três ou mais dias (frequentemente produzem-se de uma só vez vários episódios do mesmo programa), uma viagem através do universo semântico de um texto. Não há aqui ensaios que se arrastam ao longo de semanas e meses, nem esperas de horas a fio pelo próximo set.

Para além disso, sobressai a redução radical da expressão dramática a apenas um único instrumento, já que na peça radiofónica apenas se ouve a voz. No entanto, essa concentração no principal instrumento do actor – a sua voz – também pressupõe um prescindir de todos os aspectos acessórios: não interessa aqui a gestualidade, a mímica, a expressividade corporal. Por outro lado, o modo de trabalho é absolutamente concentrado: não se tem que esperar pelas luzes, pela maquilhagem, pelo tempo apropriado. Esta situação fundamental permite que se reúnam atrás dos microfones constelações de actores que a televisão só raramente consegue juntar nas produções de maior renome (como no caso da série sobre a família Mann), ou então nos casos ainda mais raros dos palcos dos grandes festivais (como por exemplo no de Salzburgo). Para a encenação das peças radiofónicas abre-se aqui portanto um incrível potencial.

Além disso, existem ainda duas categorias de locutores: o locutor do texto sincronizado e o locutor “funcional” (portanto o locutor do noticiário, o correspondente, o repórter desportivo, etc.). O tom sincronizado, com o seu estilo “hiperalerta”, quase sublinhado, transmite aos textos uma atmosfera mais próxima da dos filmes, como se o ouvinte estivesse a escutar o som do filme sem ver as imagens. E com os locutores “funcionais” podemos contar com um instrumento genuinamente específico do media. Aqui a rádio passa a ser idêntica consigo própria, reproduzindo uma situação autêntica (notícias, reportagens, etc.) num contexto artificial.

Além disso, existe sempre a possibilidade de integrar leigos no trabalho; por vezes, quando por exemplo é necessária a voz de uma criança, o recurso a alguém não profissional torna-se mesmo inevitável. No entanto, toda e qualquer decisão, sobretudo no que diz respeito à combinação desses diferentes locutores e capacidades de actores, tem que ser muito bem ponderada. Os períodos de produção são muito curtos e o tempo disponível para harmonizar os diferentes modos e temperamentos de trabalho é sempre muito limitado. No teatro radiofónico não existem praticamente ensaios preliminares, o que quer dizer que o tempo de trabalho é quase

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

completamente preenchido pelas gravações, pelo que se torna imperioso que estas decorram sem incidentes.

Nas gravações em estéreo e mais ainda nas gravações em mono só distinguimos, no fundo, quatro categorias espaciais na gravação: espaços insonorizados, espaços isolados ou pequenos, grandes espaços de locução, ricos em reflexões sonoras, e por último determinadas características espaciais exemplares, como por exemplo um corredor com longas paredes lisas ou um quarto de banho forrado com azulejos. Quando este último grupo espacial “naturalista” falta, a gravação é posteriormente manipulada a partir de uma gravação feita numa cabine insonorizada, recorrendo a equipamentos para os efeitos especiais. Na verdade, toda e qualquer situação espacial que exija uma simulação posterior, sobretudo as situações localizadas no exterior, são gravadas no espaço insonorizado. No entanto, todos os espaços são em si indiferentes ou insonoros quando não existem vozes que os preencham, que os despertem para a vida com as suas ondas sonoras.

Se bem que a teoria do teatro radiofónico alemão entre 1923 e 2003 contenha muitos e pormenorizados capítulos sobre a técnica, a música, a montagem e a forma da linguagem literária, pouco existe escrito sobre a “reoralização”, isto é sobre a voz nas peças de teatro radiofónico. Entre os autores dos Anos 50 as alusões a essa questão são, quando muito, veladas, como por exemplo no caso de Otto Heinrich Kühner: “O sentido da palavra, a sua forma, é materializado, tornado perceptível no sentido aristotélico através da voz viva e audível; assim como é personalizado através do timbre, do ritmo, do fraseamento, do afecto, da emoção, da atmosfera e do trejeito”. O teórico Fritz Martini escreve sobre o teatro radiofónico: “A sua essência e a sua potencialidade artística consistem no facto de tudo aquilo que é apenas e só material se dissolver na voz incorpórea”. Só com Paul Pörtner é que assistimos a uma reflexão intensiva sobre a interpretação no teatro radiofónico. Ele lembra que “as possibilidades de expressão primárias da voz humana não se encontram na fala nem no canto, mas sim no âmbito da emoção expressiva”. A voz é compreendida como a “expressão da psique”, como um “meio fisiológico da manifestação directa do subconsciente e do inconsciente, de sentimentos e estados patológicos”.

Quando a voz é usada para transmitir motes e como mero instrumento de produção de palavras ela reduz-se a uma voz de locução, intermediária e funcionalizada. Essa função predomina na feature e na reportagem, onde se reflecte sobre um tema ou se descreve um processo. Nem mesmo a voz do narrador, que apresenta uma história com um distanciamento tradicional, constitui ainda a peça radiofónica, mantendo-se mais no âmbito da leitura ou da narração pela rádio. Se quisermos dar o passo da mera narrativa para a representação não devemos encarar a voz como um simples meio para chegar ao fim da produção de palavras. Com isso abdicamos, pelo menos, de possibilidades substanciais que o elemento de representação “voz” pode proporcionar. Só quando a voz adquire um valor próprio, quando passa a representar,

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

assumindo um papel e tornando-se numa voz que representa algo é que surge o teatro radiofónico, o espectáculo auditivo (“Hörspiel”) como um “espectáculo para vozes”.

No entanto, antes disso é necessário reflectir sobre as condições que tornam uma voz perceptível numa peça radiofónica. A técnica da rádio retirou-a do mundo dos cinco sentidos para a introduzir num espaço contextual exclusivamente auditivo e estruturado temporalmente, que ela (a voz) preenche por completo, como que em “grande plano”, ou contribui para animar, juntamente com outras vozes e elementos acústicos. Durante esse processo ela própria é instrumentalizada, o que engloba a sua manipulação técnica. Por outro lado, enquanto voz falante ela produz palavras, articulando ruídos e sons. E assim encontram-se nela os outros elementos constitutivos do teatro radiofónico, como a palavra, o som e a técnica. Tendo em consideração isto, podemos então perceber porque é que a voz assume aqui uma posição completamente diferente da da voz do actor no palco ou no filme. Ela não é um meio de expressão de uma pessoa visível, mas pode, ela própria, “encarnar” a pessoa. A “imagem imaginada” que ela produz é mais de natureza psíquica e dinâmica. Quando muito, cria uma ideia, uma impressão da pessoa de uma nitidez que oscila de acordo com as próprias características e os diferentes graus ou capacidades de imaginação do ouvinte. Na verdade, a voz no teatro radiofónico é a forma de uma entidade sem forma sob o ponto de vista óptico.

Mas a voz não tem apenas que se representar a si própria no papel que assume, mas também o ambiente, o “espaço”. Só quando a voz “entra” no espaço potencial que a técnica proporciona, onde é possível acentuar o ruído e o som, é que esse espaço potencial se transforma verdadeiramente num espaço sonoro de teatro radiofónico. O espaço do palco é real, existe já mesmo antes do actor entrar em cena, o espaço da peça radiofónica só começa a ganhar contornos a partir do instante em que soa a voz que representa. Ela “tinge” esse espaço abstracto com a atmosfera da sua vida e designa as circunstâncias. A atitude de uma pessoa que fala com alguém (espaço real / discurso anunciado) é fundamentalmente diferente da da pessoa que fala consigo própria (espaço interior / introspecção), ou se manifesta através dos seus próprios pensamentos. A intensidade da fala permite medir a distância que o orador pretende superar. Na verdade, porém, no caso do teatro radiofónico não se trata da ilusão de um espaço geométrico, mas sim da criação de um espaço de relações, de atmosferas e vivências, ou então das possibilidades lúdicas que se abrem à comunicação das vozes, as quais, consoante os métodos de gravação utilizados, transmitem determinadas impressões espaciais. No fundo, a voz não cria um espaço, mas uma situação. Mas é deste modo que se torna possível o facto curioso de uma voz “incorpórea” acabar por materializar, para além da pessoa, também o espaço onde decorre a acção e a própria acção. Uma nova trindade! E de facto, podemos assim ampliar para a voz da peça radiofónica a frase de Aristóteles que Heinz Schwitzke escolheu como introdução

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

para dois pequenos fascículos com peças radiofónicas: “Fala, para que eu te possa ver” transforma-se então em “Fala, para que eu te possa ver, a ti e ao teu mundo” – tendo em consideração que o mundo não tem o seu eixo no mundo físico, mas sim no próprio processo espiritual do teatro radiofónico. Daí se explica directamente a liberdade e a mobilidade quase infinitas de que o teatro radiofónico goza a todos os níveis, quer sejam eles temporais, espaciais ou níveis de realidades. E isso porque onde a voz se coloca, aí se encontra com o ouvinte. Ao representar pode constituir uma situação fictícia e saltar para fora dela.

Constitui-se assim um contexto representativo prodigiosamente móvel e vasto, para o qual só mesmo as capacidades do pensamento e da imaginação humanas conseguem oferecer um palco adequado. Isso distingue fundamentalmente o teatro radiofónico das formas de representação do teatro e do cinema. Antes que um autor comece a falar no palco de um teatro, o espectador já se apercebeu do contexto em que ele está inserido. Graças ao cenário e à presença física do actor, ele abarca a época e a idade das personagens, a sua atmosfera existencial e o estilo da peça e da representação, a relação social e o momentâneo contexto de tensões entre as personagens. E como são imensas as possibilidades dramáticas que resultam do jogo entre essa visibilidade e a palavra que é introduzida! A discrepância entre aparência e discurso, a mímica que diz “não”, enquanto a boca insiste no “sim”, o rei andrajoso, revelado pela autoridade da sua palavra – toda essa tensão excitante e prenhe de significados escapa ao teatro radiofónico.

E que outras possibilidades ganha, em contrapartida, o “espectáculo para vozes” (Spiel für Stimmen)? De certa maneira imaterial, a voz já não precisa aqui de se inserir no esquema perceptivo dos acontecimentos exteriores, passando a actuar em consonância com as normas interiores que regem o processo do próprio teatro radiofónico. Tornam-se assim possíveis combinações inovadoras do discurso directo e interior, e com isso relacionado tornam-se também possíveis combinações e confrontações de vozes separadas no espaço e no tempo. Além disso, surgem montagens das mais variadas formas de expressão vocais, que podem ir desde o locutor até à voz imaginária ou à sua consonância com vozes dialogantes, passíveis de serem moduladas com a ajuda de meios técnicos ou musicais-rítmicos. Este mundo tem a sua própria realidade, que se distingue claramente de tudo aquilo que o filme e o palco possam apresentar. Muitos dos aspectos que caracterizam a realidade moderna podem ser reflectidos neste meio de uma forma mais ajustada.

Em frente ao microfone o actor dispõe de uma margem de actuação extremamente reduzida: a distância para o microfone telefónico pode distar entre 5 cm e 50 cm; por outro lado, também se pode contar com um raio de 50 cm de distância lateral do microfone, tanto para esquerda como para a direita, tanto para cima como para baixo. A margem da mobilidade é assim extremamente limitada. Isso significa que movimentos com os de aproximação, baixar-se, levantar-se ou sentar-se só

silêncio festival.

Lisboa Capital da Palavra

conseguem ser sugeridos. A expressão do corpo só pode portanto ser transmitida com a ajuda da voz.

A partir do momento em que a situação de representação (quem sou eu, o que quero, o que aconteceu até agora) se encontra suficientemente esclarecida entre os actores e a encenação, permanecem no fundo apenas dois elementos de ajustamento: o volume/intensidade do som e a velocidade da reacção. O volume/intensidade não é apenas uma questão da pressão vocal, ele tem que ser também criado através da aproximação ou afastamento do microfone. E o que daí resulta não é apenas um simples jogo entre falar alto e baixo, mas uma forma diversificada da participação do outro naquilo que é dito. Uma voz não apoiada perde o “anúncio” (Annonce) para o parceiro de representação, soa como se estivesse a falar apenas para si própria, esquecendo-se do parceiro e arrastando-nos a nós, ouvintes, para o mundo interior dos pensamentos do orador, tal como uma voz apoiada nos projecta à distância. Finalmente, a estrutura rítmica da cena é criada através da velocidade de reacção (desde o “aplomb” até à “delayed reaction”).

Por muito primitivos que estes meios à primeira vista possam parecer, o seu efeito não deixa de ser extremamente complexo. Um parceiro de representação atento saberá responder a cada nuance de intervalo do seu interlocutor com uma mudança de ritmo, e a cada alteração no volume ou intensidade do outro com uma correspondente alteração do volume ou intensidade da sua própria voz.

Mas durante a gravação existe ainda um outro factor que tem que ser tomado em consideração: a extrema densidade de concentração durante a situação de gravação conduz a uma erosão relativamente rápida da intensidade das cenas sempre que as gravações são repetidas. Após 3 a 5 repetições torna-se muito difícil conseguir um tom directo e espontâneo por parte dos nossos actores. As entoações desgastam-se, as melodias frásicas automatizam-se. Torna-se por isso importante que o encenador consiga corrigir com precisão, insistindo na focalização da atenção para um intervalo ou para uma “intensidade” alterada, de modo a poder dirigir a cena em poucos passos para a máxima perfeição possível. Tudo isso pressupõe, da parte do encenador, uma elevada concentração, bem como uma grande determinação na tomada de decisões e uma clara capacidade de articulação. E isso porque longas conversas correctivas apenas conduzem à desconcentração, o que acaba por se tornar contraproducente para as gravações seguintes.

Uma vez que o espaço de tempo do encontro entre os actores e a encenação é muito limitado, o momento que se segue à gravação também adquire um peso decisivo. Tanto no teatro como no cinema as pessoas passam bastante tempo juntas, e existem sempre momentos para além do trabalho concreto em que é possível fortalecer os laços de confiança entre os actores e os encenadores ou realizadores. Tudo isso é muito limitado no teatro radiofónico. De facto, as pessoas encontram-se quase

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

exclusivamente para as gravações e por isso o estado em que o actor deixa depois essa gravação não pode ser indiferente. Será que ele se vai embora com a sensação de ter conseguido algo, ou será que sente o trabalho, e sobretudo o seu trabalho como incompleto ou mesmo fracassado? É com esse sentimento que irá abordar a próxima colaboração. Por outro lado, uma vez que a frequência de trabalho é nitidamente mais elevada do que nas filmagens ou no palco, esses breves encontros de trabalho podem repetir-se 3 ou 4 vezes por ano, de modo que se torna possível ir construindo, aos poucos, uma relação de confiança mútua que contribui para que no trabalho seguinte os intervenientes possam começar logo num patamar mais elevado de abertura e espontaneidade. Assim, também se pode ir constituindo no trabalho do teatro radiofónico uma espécie de ensemble, no seio do qual aqueles breves períodos de trabalho adquirem uma enorme intensidade.

Depois da gravação segue-se a montagem. Com isso encontramos no eixo temporal uma ordem vertical e uma outra horizontal. Refiro-me aqui a acontecimentos ordenados numa sequência temporal e a acontecimentos que decorrem em simultâneo. A sequência temporal (horizontal) é determinada no corte, a ordem vertical na mistura.

O corte determina o ritmo da peça radiofónica, é o seu pulso. Através da maneira como se entra ou sai de cena, dependendo portanto dos intervalos que se queiram intercalar ou, pelo contrário, da criação de uma transição sem cesuras, consegue-se determinar a velocidade que posteriormente irá ser percebida pelo ouvinte. Aqui as gravações das vozes são acrescidas de todos os elementos suplementares. O texto é montado com os ruídos e a música.

A intervenção de ruídos e sons isolados numa peça radiofónica é sempre significativa e não corresponde ao conglomerado de ruídos da realidade. Em 1958 Heinz-Günter Deiters descreveu o efeito essencial dos ruídos na sua peça radiofónica “Um Cego atravessa a Cidade”: “Uma peça radiofónica não é um teatro para cegos - isso entretanto é já ponto assente - mas no caso da escolha dos ruídos o produtor de uma peça radiofónica pode aprender com a experiência dos cegos. (...) Nós atravessámos a cidade, que para mim se concentrava, em toda a parte, em pequenos emaranhados de ruídos, constituídos por uma complexidade de fios impossíveis de desenredar. E eu admirei a capacidade do meu acompanhante, a sua habilidade para desemaranhar com mãos seguras um desses fios, puxá-lo, até tê-lo ali liso e separado de todos os outros à nossa frente. Ele sabia puxar um desses fios e ligá-lo com um outro. Era capaz de simplificar. Fazia de uma fotografia um esboço. (...) Ele pensa em símbolos. Associa a estação de comboios a “viagens”, o porto a “trabalho”, o parque a “descanso”. Esse processo de escolha que facilita a orientação ao cego é efectuado na peça radiofónica, pelo menos na peça “literária” tradicional, pelo produtor. Perguntamo-nos quais são os ruídos que condizem melhor com a intenção da representação e, na maior parte das vezes, utilizamos um ruído isolado como pars pro

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

toto, ou quando muito uns poucos ruídos significantes para ilustrar toda uma situação complexa.

Neste contexto há que distinguir entre dois tipos diferentes de ruídos: os “ruídos de impulso” e os “ruídos de superfície”. Um “ruído de impulso” é um sinal acústico breve, que pode iniciar ou terminar uma situação (o abrir ou fechar de uma porta, o levantar ou pousar do auscultador do telefone, o ligar o motor de um automóvel, etc.), transmitir-lhe uma nova dinâmica (um tiro, um golpe, um ruído, ao qual os intervenientes na cena reagem, etc.). Os “ruídos de impulso” desempenham assim no contexto global do corte uma função semelhante à dos sinais de pontuação num texto. Algo como a vírgula, o ponto e o ponto de exclamação. Pelo contrário, o “ruído de superfície” tem o efeito de um parêntesis. Ele introduz a unidade de um local (o trinar dos pássaros, para um dia de Verão no exterior; o som pendular de um relógio de parede, para um quarto no passado; vozes da televisão que se ouvem vindas do outro lado da parede, para um quarto de hotel mal isolado, etc.) e pode também ser aproveitado, juntamente com as características do espaço (espaço grande, pequeno, interior, exterior) para determinar uma mudança de local.

Para além desse modo de intervenção fundamental, os ruídos podem também assumir funções narrativas, contribuindo para intensificar, satirizar ou contrariar uma situação. Mas também podem ser conduzidos para a abstracção, para poderem ser utilizados de uma maneira musical.

No filme o aproveitamento dos ruídos também pode desempenhar, tal como no teatro radiofónico, um papel decisivo. É por isso que tanto o teatro radiofónico como o cinema se servem do mesmo banco de dados (pool) de ruídos. Existe uma grande quantidade de ruídos pré-gravados e pré-produzidos em diversos arquivos a que se pode recorrer. Além disso, existem ainda os ruídos ambientais que sempre podem ser gravados consoante as necessidades e a “Foley Art”, a arte dos “fazedores de ruídos”. De facto, pode ser necessário contratar um especialista também no teatro radiofónico, se bem que, na maior parte das vezes, esse âmbito é coberto pela encenação e pelos seus assistentes.

No palco o papel do “sounddesign” é quase sempre insignificante, pois os ruídos circundantes são demasiado intensos e a sonoridade do espaço demasiado difusa. O teatro costuma utilizar o ruído na sua componente musical, como um sinal que sobressai, capaz de se impor contra o omnipresente ruído “de fundo” provocado pelo palco, pelos actores e pelo público.

Tal como no filme, também no teatro radiofónico se utiliza a música em primeira linha como forma de manipulação emocional. O efeito primário da música não é consciente. Frequentemente, os ouvintes nem sequer conseguem dizer se uma determinada cena foi ou não acompanhada por música, ou porque é que uma outra

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

cena os emocionou assim tanto. A música apela portanto directamente às nossas emoções, sem percorrer o desvio através do pensamento.

Se quisermos compreender o efeito da música “funcional” temos primeiro que a decompor nos seus parâmetros elementares: andamento, ritmo, melodia, harmonia, dinâmica e instrumentação / tonalidade.

O andamento e o ritmo são utensílios extremamente poderosos, que se impõem espontaneamente ao ouvido. A primeira impressão de uma peça musical, e aquela de que as pessoas, de um modo geral, mais facilmente se recordam é o andamento. Era uma peça rápida ou lenta? Já só as indicações musicais do andamento, como “Scherzo” ou “Adagio”, despertam no ouvinte uma atitude de expectativa. Intimamente relacionado com o andamento encontra-se o ritmo, que comanda de uma forma muito emocional a percepção do andamento. Um pulso regular e calmo na música também deve contribuir para regularizar o do ouvinte. Pelo contrário, um ritmo inquieto e dilacerado, associado a um andamento rápido, irá transmitir essa mesma inquietação e dilaceração à cena e, por consequência, ao próprio ouvinte.

Com a ajuda do ritmo podemos dirigir a percepção temporal subjectiva do ouvinte. Se a uma passagem muito rápida se seguir uma música quase estática, o próprio decorrer do tempo parece imobilizar-se. Através dessa mudança do rápido para o lento podemos mesmo caracterizar a forma rítmica de toda a peça de uma forma ainda mais intensa do que através do modo e do carácter da direcção dos actores nas cenas. O espaço de tempo que é transposto por uma peça musical adquire forma e contornos através da utilização de vários andamentos e ritmos. É assim que a música consegue articular a percepção do tempo.

Já a melodia e a harmonia são os utensílios mais sensíveis na oficina do compositor. O efeito da melodia pode, por um lado, ser placativo, como uma forma de sinalização. Motivos de trombetas e movimentos suspirantes contam-se aqui entre os recursos mais toscos. Por outro lado, a melodia pode agir de uma forma muito dissimulada, estimulando emoções particularmente delicadas. No modo como actua a melodia é indissociável da harmonia. Quando a melodia se move muito para além da harmonia que lhe está subjacente, isso é sentido como uma tensão latente. Se, pelo contrário, ela se fundir na harmonia, a sensação que se tem é de protecção e segurança. No efeito que causa a harmonia está muito relacionada com um padrão de percepção que existe no nosso ouvido e que tem a ver com a sensibilidade ao espectro do som concomitante. Sempre que as harmonias se afastam do espectro do som fundamental isso é sentido como um aumento de tensão.

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

Finalmente, a dinâmica, a instrumentação e a tonalidade servem para apoiar e fortalecer a composição das estruturas musicais. Elas são as cores na paleta do compositor. Os contornos de uma melodia podem esbater-se muito através da instrumentação. Por outro lado, o duplicar de uma linha melódica com vários instrumentos (p. ex. a harpa e a flauta) também os pode realçar. A tonalidade dos instrumentos modifica-se consoante a intensidade com que são tocados. O espectro dinâmico da música é determinado pelas possibilidades dos instrumentos utilizados. Naturalmente, quando um trompete é tocado muito alto, atinge um tom com um outro carácter do que se for tocado numa passagem num pianíssimo com surdina.

Todos estes utensílios influenciam a sensibilidade do ouvinte de uma forma mais directa e imediata do que qualquer palavra. Para isso a música “funcional” tira partido de inúmeros clichés. De um modo geral, o cliché na arte é um conceito com uma conotação negativa, mas na composição da música “funcional” representa um enorme fundo a que sempre se pode recorrer. O cliché musical coloca o compositor na posição de poder tocar livremente no teclado das emoções, contribuindo para eliminar o intelecto durante a percepção. Já Platão aconselha a utilização de determinadas escalas para fortalecer determinadas qualidades de carácter durante a educação da juventude. Mais tarde, na música barroca, deparamos com a teoria dos afectos. Nela tentou-se relacionar determinados intervalos com conteúdos emocionais decisivos. Desde então, esses pensamentos têm influenciado a música ocidental, pelo que ainda hoje são utilizados meios de composição semelhantes. Basta lembrar a pequena sexta, que devido à sua utilização exemplar em inúmeras peças da música ocidental é considerada um intervalo particularmente emocional. Num contexto tonal ela continua a ser considerada como um passo tonal quase arquetípico para exprimir o sentimento do luto.

Tal como no caso do ruído, também para a música é válido o princípio de que pode seguir-se qualquer alargamento, desde que a sua função básica seja devidamente compreendida. Da mesma forma que o ruído, também a música pode satirizar, contrariar ou parafrasear. No entanto, graças ao poder do ritmo e do andamento e às suas características subjacentes de manipulação emocional, ela torna-se num meio de estruturação bem mais forte, num condimento poderoso para toda e qualquer peça de teatro radiofónico.

No palco a música funciona de uma forma muito semelhante. A “música ao vivo” no palco gera imediatamente uma atmosfera própria, “forrando” a cena com um tapete capaz de comandar e gerir as emoções. No entanto, a concorrência entre as intensidades dos sons é muito grande no palco, pelo que a linguagem tem que ser apoiada por microfones, para conseguir impor-se contra a música. Isso faz, por outro lado, com que a sonoridade espacial natural seja deturpada. Um problema de que sempre nos apercebemos quando, subitamente, se deixa de contar com a amplificação electrónica, quando portanto se passa a ouvir novamente o som natural

silêncio! festival.

Lisboa Capital da Palavra

e tudo se torna, de repente, débil, irreal e superficial, até que, decorrido algum tempo, o ouvido volta a habituar-se à acústica natural das vozes no teatro.

Para impedir esses colapsos da percepção recorrem-se, tanto no teatro radiofónico como no filme, a complexos processos de mistura. As intervenções podem efectuar-se ao nível da dinâmica da intensidade sonora (compressão), da característica do som (filtragem) ou do escalonamento da profundidade (percentagem directa ou indirecta). Nessa “ordem vertical” o importante é saber escalonar ou amalgamar os acontecimentos, de modo a produzir uma impressão homogénea, sem que, ao mesmo tempo, a atenção do ouvinte seja distraída do aspecto principal, que transporta a história.

Depois de feitas as gravações e montados e misturados os ruídos com a música e o texto, a produção pronta para a emissão é gravada num suporte de dados. Actualmente, ainda se utiliza muito o CD, mas cada vez mais se recorre a um disco rígido de grande capacidade (Audiomassenspeicher). Aí ocorre então a recepção por parte do dramaturgo responsável e, sempre que necessário, são efectuadas as derradeiras correcções na produção.

Para além da emissão propriamente dita, actualmente também pode ocorrer uma publicação da produção num suporte de registos sonoros. Aí surgiu um grande e interessante mercado: as edições gravadas em CD vendem-se entretanto já às dezenas de milhares. E se acontecer uma alteração dos serviços públicos de distribuição, no sentido portanto de uma evolução para um programa de rádio “on demand”, ou para grandes portais de downloads permanentes, tornar-se-á mesmo possível atingir números de ouvintes na ordem das centenas de milhares.