

A peça radiofônica alemã dos últimos sessenta anos¹

Klaus Eggensperger²

Abstract: This lecture deals with the development of the post-war radio drama in Germany. After a short introduction to the genre, we discuss three exemplary radio dramas: Günter Eich's *Träume*, NWDR 1951, typical for the literary radio drama, and *Träume 1951 - Musikalischer Epilog* by Hans Schüttler, NDR 2007, a small play which could be considered as representative of contemporary German audio art. The last example comes from a radio drama following the current pop culture trends. *Eisstadt* (WDR 2005, by Schorsch Kamerun), mixes high and low culture, different speeches and music styles and shows the same political ambitions present in the play *Träume*. Recently, the German radio play has been going through a period of revitalization, even though under quite different conditions from those observed in the fifties.

Keywords: radio play; German post-war literature; Günter Eich.

Resumo: O artigo aborda a trajetória da peça radiofônica alemã do pós-guerra. Depois de uma introdução ao gênero da radiopeça, são comentados três peças exemplares: *Träume* de Günter Eich, NWDR 1951, como exemplo típico de uma radiopeça literária, e *Träume 1951 - Musikalischer Epilog* de Hans Schüttler, NDR, do ano 2007, uma obra representativa da *Audio-Art* contemporânea. O último exemplo é de uma radiopeça pop, *Eisstadt*, WDR 2005, de Schorsch Kamerun. *Eisstadt*, uma bricolagem com a mesma pretensão política de *Träume*, mistura a cultura erudita com a cultura de massa e combina os mais diversos estilos de língua e de música. Ultimamente, com a valorização do áudio na Alemanha, a peça radiofônica está passando por uma fase de revitalização, porém sob condições diversas daquelas dos anos cinquenta.

Palavras-chave: peça radiofônica; literatura alemã do pós-guerra; Günter Eich.

1. Do gênero e da mídia

A palavra *Hörspiel* (peça radiofônica) indica um gênero literário, composto por quatro elementos básicos: um texto de cunho literário apresentado pela voz humana, o som de ruídos e da música, e a pausa, isto é, a suspensão temporária de som. Estas características são combinadas artisticamente, resultando num jogo com o mundo acústico. Através da expressão estética alcançada por estes meios acústicos, a peça radiofônica torna-se uma obra completa (ou fragmentária) mostrando um mundo

¹ Artigo oriundo da palestra proferida na “III Jornada de Literatura Alemã – Entre a literatura e a crise: reações da literatura frente à trajetória da sociedade alemã desde 1945” na USP, FFLCH, outubro de 2008.

² Professor Doutor no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, UFPR, Curitiba. Endereço Eletrônico: klausegge@gmail.com

narrável, numa sucessão de fatos relacionados que despertam o interesse e a curiosidade humanas.

Normalmente, uma peça utiliza e joga com diferentes formas sonoras, no entanto, estas ganham um peso diferenciado de acordo com o estilo do autor e da dramaturgia. A preferência por uma sonoplastia específica, seja pela voz, no caso da peça radiofônica literária, seja pela música e pelo ruído, no caso da Audio-Art, costuma suscitar nos ouvintes críticas e respostas, as quais, em geral, tendem a valorizar as formas sonoras menos contempladas na obra em debate.

Comparada com a mídia visual, a peça radiofônica exige do seu receptor um alto grau de atividade cognitiva, uma vez que o ouvinte deve estabelecer por si próprio o espaço auditivo que serve de cenário ao enredo. É um espaço imaginário, que depende da sua fantasia, da sua capacidade de criar imagens. Este espaço é construído pelos sons e pelas vozes das personagens, vozes que desta forma ganham uma importância muito maior que no filme ou no teatro. Para o ouvinte, as vozes não são simplesmente mais um atributo das personagens, mas o principal veículo para a visualização mental destas, indispensáveis para a identificação cognitiva e afetiva. Por outro lado, o laço afetivo despertado pela presença física de voz e som é a vantagem da radiopeça sobre o livro impresso. O “palco interior” (*innere Bühne*) que se forma na mente do ouvinte é um conceito central na tradição alemã da peça radiofônica. Diferentemente da peça de teatro, a radiopeça nunca dependeu das unidades de tempo e espaço – o espaço é montado exclusivamente por meios acústicos e a mudança deste se dá através de montagem (o corte), fusão, superposição, mixagem etc. Contudo, assim como no filme ou na encenação teatral, a peça radiofônica desenvolve-se numa sequência temporal – é um jogo no tempo que essencialmente não pode ser interrompido, pois a volatilidade é uma qualidade intrínseca à radiodifusão, apesar de não ser uma característica essencial da radiopeça. A sua mídia por excelência é o rádio, com as técnicas digitais de armazenamento e reprodução. Contudo, ocorreram mudanças nos últimos anos, como veremos no item 4.

O fato de a radiopeça ter nascido nos anos vinte, dentro da nova mídia eletrônica da época, influenciou fortemente o seu caráter. O filme, o rádio e mais tarde a televisão mudaram o conceito de cultura na Europa e principalmente na Alemanha, onde a diferença entre a cultura erudita e a cultura popular foi fundamental nos últimos três séculos. A partir do sucesso dos novos meios de comunicação social de massa, a antiga

bipolaridade cultural, que aparece em conceitos como alto e baixo, erudito e massificado, exigente e trivial, foi perdendo sua força. No entanto, a ligação da radiopeça com os gêneros literários tradicionais, especialmente com o teatro, sempre foi forte. No seu início, o rádio ofereceu ao grande público da Alemanha a oportunidade de acesso a peças teatrais fora dos palcos, como se fosse um teatro para cegos. Promoveu a difusão de clássicos pouco populares ou peças esquecidas, como no caso de *Woyzeck*, nos anos 20 do século passado, quando o rádio ajudou no renascimento de Büchner. Do mesmo modo, Ödon von Horvath tornou-se mais conhecido através da radiodifusão da sua obra na Alemanha do pós-guerra, uma vez que os teatros se encontravam destruídos (DÖHL 1994: 5). Às vezes, uma peça rejeitada pelos teatros conseguia estrear no rádio, como é o caso da *Santa Joana dos Matadouros* de Brecht. Na Europa central, o teatro e o rádio têm sido marcados por estruturas basicamente públicas e não-comerciais e, dentro dessas duas instituições, por um discurso burguês de formação que se enquadra dentro do conceito alemão de *Bildung*. Estas características institucionais marcaram a história da peça radiofônica alemã nas primeiras décadas. Após a Segunda Guerra Mundial, no início do longo processo da redemocratização na Alemanha, adotou-se o sistema público de rádio, seguindo o modelo da BBC, só que com emissoras públicas estaduais ao invés de nacionais. Até hoje, uma emissora pública tem a missão tripla de informar, distrair e educar os seus ouvintes, tendo, hoje em dia, contudo, que concorrer com as emissoras comerciais, o que resulta numa comercialização geral do rádio alemão contemporâneo.

Com o fim do nazismo, difundir a cultura erudita tornou-se tarefa dos departamentos responsáveis pela produção de peças nas emissoras alemãs (*Hörspielabteilungen*). Era a época de ouro da radiopeça, sendo que a televisão só se torna predominante a partir da segunda metade dos anos 60. Até lá, o rádio foi o principal meio eletrônico de comunicação social de massa. Ainda nos anos 50, era comum que, à noite, depois do trabalho, as pessoas se reunissem na frente do rádio para assistir à programação.

2. *Träume*: Os pesadelos de Günter Eich

No contexto cultural e político aqui sugerido, o autor Günter Eich torna-se o mais importante autor de peças radiofônicas alemãs, reconhecido até a atualidade. Para

o grande público, Eich é conhecido principalmente como poeta, sendo que o seu poema *Inventur* (Inventário) está presente nas antologias da poesia alemã do pós-guerra. Ele foi um dos fundadores do famoso Grupo 47 e recebeu o primeiro prêmio anual do grupo em 1950. Nascido em 1907, Eich é, antes de tudo, um filho da era do rádio. Nas palavras de Karl Karst, um dos seus pesquisadores, ele foi “alguém que desde o início percebeu as possibilidades artísticas da radiofonia e a influenciou como ninguém. Nenhum autor deste século foi tão identificado com a arte radiofônica como ele.” (KARST 2007: 7; todas as traduções de K. E.) Também Armin Ayren escreveu sobre essa época e a aura que as radiopeças de Günter Eich tinham para os seus fãs:

Na minha época de estudante, uma peça radiofônica de Eich era um evento especial e a noite da sua transmissão estava reservada. Nessas peças, nós descobríamos um mundo até então desconhecido e, por isso, encantador e fascinante: Eram contos de fadas, mas contos que tinham diretamente a ver conosco. Nós, a geração do pós-guerra, que tínhamos perdido a crença nos valores válidos até então, percebemos nas peças oníricas de Eich a fragilidade e ambiguidade do nosso mundo de uma maneira nova, mais existencial (...), mesmo que Eich, mais tarde, não quisesse exprimir-se tão diretamente como fez na sua peça *Träume*. (AYREN 1999)

A radiopeça *Träume* foi produzida e transmitida no ano de 1951 pela então maior emissora alemã, a NWDR. Ela é composta por cinco cenas independentes que relatam sonhos, ou melhor, pesadelos, de pessoas comuns nos cinco continentes. Pesadelos, porque, como se diz na peça, “provavelmente os sonhos agradáveis neste mundo são reservados aos canalhas” (EICH 1953/2006: 156).

Cada uma das cenas da radiopeça tem a mesma estrutura: primeiro vem uma espécie de prólogo, um poema, depois, o anúncio do próximo sonho pelo narrador, e a seguir, começa a trama. Tomamos por exemplo o terceiro sonho. Numa cidade pequena na Austrália, uma família recebe o aviso de que “o inimigo” está se aproximando. E, realmente, escuta-se a chegada misteriosa e barulhenta de uma pessoa, que toma posse da casa da família. No último momento, antes da usurpação, a família consegue fugir para a casa mais próxima. Na cena seguinte, a vizinha está disposta a dar abrigo à família, até perceber que a atenção do inimigo se volta para sua casa, provavelmente, por causa dos vizinhos fugitivos. A família é expulsa não somente da casa adjacente, mas de toda a aldeia, pois todos estão com medo e ninguém mais quer dar apoio aos infelizes.

Embora as vozes sejam claramente pessoais, as figuras do sonho permanecem representantes do seu papel, não chegam a ganhar individualidade. Eles se chamam *Mutter*, *Vater*, *Nachbarin*, *Bürgermeister* ou simplesmente *Stimme*, e quem bate na porta da casa, entrando com violência, é chamado de *der Feind*. “Não sabem que o inimigo está chegando?”, alerta a vizinha no início (EICH 1953/2006, 163). Da perspectiva tanto das personagens envolvidas quanto do ouvinte, este inimigo é caracterizado por ruídos que sugerem poderes enormes, quando, na realidade, se trata de um homem comum. “Um homem pequeno, nada de especial” (EICH 1953/2006, 167) é o comentário da vizinha; além de pequeno, parece ser cego e mudo: não fala nada na peça. O concreto aqui se torna parábola e, conseqüentemente, o diretor optou também por uma encenação parabólica, evitando, assim, qualquer realismo desnecessário. Esta qualidade da encenação fica ainda mais óbvia em comparação com a radiopeça atual. Hoje em dia, muitas vezes reina uma estética vinda do cinema Hollywood, que pode ser chamada de uma **estética de dominação**, porque tenta prender o público com um naturalismo extremo, suscitado por meios sonoros avançados. Um bom exemplo disso é a maior radiopeça produzida até hoje, *Otherland*, da emissora Hessischer Rundfunk (2004-2005). Comparamos o seu início com aquele de *Träume*. *Otherland* começa com a voz do narrador, que fala umas poucas palavras. Ouve-se, então, o ruído da chuva como fundo sonoro, que acompanha a cena inteira. Ao mesmo tempo, surge um motivo musical de instrumentos de corda, tenso e ameaçador. Acrescenta-se o ofegar pavoroso de um homem ainda desconhecido, um dos protagonistas da peça. E, de repente, entramos no tumultuoso e brutal mundo das trincheiras da Primeira Guerra Mundial: granadas explodem, metralhadoras estalam, um soldado machucado grita sem parar – uma cacofonia de vozes e barulhos realistas. A eficiência da trilha sonora deixa pouca margem para o ouvinte usar a fantasia própria e não abre espaço para que ele possa refletir sobre aquilo que está ouvindo.

Em contrapartida, trabalha-se em *Träume* com efeitos sonoros esparsos. A encenação de Schröder-Jahn começa com uma sequência rítmica curta de sons musicais simples. Esta é retomada mais tarde e tem a função de separar trechos diferentes da fala que se segue. Trata-se de sons eletronicamente modificados em estúdio, que não podem ser codificados, porque não são reflexos de um mundo real, anterior e independente da peça artística. O som das vozes humanas, porém, não é modificado e quase sempre

apresentado limpo e sem artifícios ou fundo sonoro qualquer. A concentração na voz humana é típica da peça radiofônica literária dos anos 50 e 60.

Visto – ou melhor, ouvido – da distância de quase 60 anos, percebe-se a encenação discreta e intimista do diretor de *Träume*, acentuada pelo fundo sonoro austero. Ao mesmo tempo, impressiona a atualidade dos pequenos enredos (no caso do terceiro sonho, a expulsão de pessoas inocentes). Do ponto de vista temático, a peça toda remete diretamente aos problemas políticos da época, entre eles, à bomba atômica e à remilitarização da Alemanha. Aliás, a crítica política aberta foi moderada na versão impressa dois anos mais tarde. Além dos temas mencionados, há uma referência implícita ao passado alemão recente: seres humanos transportados em vagões de carga para uma finalidade desconhecida, pais vendendo a vida dos seus filhos, famílias expulsas da sua comunidade, nativos que acabam com a memória de pesquisadores e cupins que escavam as pessoas por dentro – os pesadelos de Günter Eich são uma mistura de alegoria na acepção clássica, com imagens do mundo contemporâneo. Politicamente, estas imagens remetem ao nazismo: dez anos antes da estréia da peça, havia começado a deportação sistemática das famílias judias alemãs que foram expulsas de suas casas. O genocídio foi levado a cabo por pessoas, cuja consciência era tão escavada pela ideologia nazista como os seres humanos escavados pelo cupim no último sonho de *Träume*, ou a consciência das pessoas substituídas por réplicas no filme estadunidense *Invasion of the Body Snatchers* cinco anos mais tarde. Ora, a grande maioria do público alemão do pós-guerra não queria ter lembranças do passado recente, nem de maneira realista, nem por meio de parábolas. Do rádio, o público esperava simplesmente diversão e arte, sem política.

3. Consequências

Por esse motivo, os ouvintes reagiram à provocação. Em toda a história da radiopeça alemã, nunca houve tanto protesto, tanta desaprovação como no caso de *Träume*. Os responsáveis pela emissora NWDR já contavam com as reações negativas. Aliás, poucos dias antes da transmissão, o autor Günter Eich disse as seguintes palavras a respeito da sua nova peça numa reportagem do semanário *Der Spiegel*: “Se eu conseguisse assustar o ouvinte no seu sofá, estaria satisfeito. Neste sentido, também

receberia sem problemas os eventuais protestos como sinal de inquietação.” (KARST 2007: 11)

A emissora decidiu, então, reforçar o seu serviço telefônico para a noite da estreia, 19 de abril de 1951. Para absorver o impacto da crítica esperada, os telefonemas foram gravados durante a peça, e logo depois foi possível ouvir discussões de supostos ouvintes com argumentos preparados a favor ou contra a peça. Estas críticas, na realidade, não demoraram. Vieram, pouco depois do início da transmissão. A seguir, será apresentada uma pequena seleção dessas críticas (Cf. KARST 2007: 12):

- Ora, que tipo de lixo vocês estão apresentando no rádio hoje à noite? É de vomitar! Podem sumir com todas estas radiopeças, são uma grande porcaria! (*schweinemäßig ist das*)
- Isto é loucura! Nos tempos difíceis de hoje, enquanto todo mundo está lutando duramente, vocês apresentam coisas para ... manchar-se, hein?. É nojento! E isto tem a pretensão de ser cultura?
- Por fim, vou chamar a polícia.
- Não dá para prender esse sujeito?

Desta forma se manifestou a voz do povo pós-nazismo. O ouvinte que irá chamar a polícia, ou aquele que propõe a detenção do autor, reflete claramente a continuidade da personalidade autoritária dominante e a incapacidade de abordar o recente Terceiro Reich. Neste contexto, é interessante observar que a reação da imprensa foi, na sua grande maioria, também negativa. Por outro lado, houve também, embora poucos, telefonemas de caráter positivo. O autor Eich dividiu como ninguém a audiência da época. Enquanto alguns desligavam o rádio quando seu nome era pronunciado, outros se alegravam com o anúncio de uma peça de Günter Eich semanas antes e depois da transmissão.

Träume pode ser considerada um bom exemplo de literatura que, nas palavras de Eich, não queria ser sonífero, mas explosivo. Para a edição impressa, dois anos mais tarde, o seu autor reforçou a mensagem política, acrescentando como epílogo os seguintes versos famosos, que ainda não constavam na peça original:

Não, não durmam enquanto os organizadores do mundo estão ocupados!
Desconfiem do poder, que eles alegam ter conseguido para vocês!
Tenham cuidado para que os vossos corações não estejam vazios, quando se conta com o vazio dos corações!
Façam o inútil, cantem as canções, que não são esperadas de vossas bocas!
Incomodem, sejam areia, não óleo nas engrenagens do mundo! (EICH 1953/2006: 190)

Cada frase termina com um ponto de exclamação – um dos mais conhecidos apelos literários do pós-guerra, que era, como se sabe, um tempo rico de apelos políticos na Alemanha. O *páthos* moral e político aponta diretamente para um futuro pouco distante, quando o não-conformismo tomaria posse da juventude estudantil no final dos anos 60.

No entanto, para os contemporâneos, *Träume* marcou o nascimento da peça radiofônica alemã do pós-guerra, em primeiro lugar, não pelo seu discurso politicamente engajado, mas por causa de sua linguagem poética. Depois de 1945, na então Alemanha ocidental, foi retomada a tradição da radiopeça poética, ao mesmo tempo em que as peças experimentais ou épico-didáticas dos anos 20 e 30 ficaram esquecidas por muito tempo. Radiopeça poética significa que, como na radiopeça literária em geral, a linguagem tem um peso dominante para expressar o caráter interior das personagens. Deste modo, emoções e pensamentos são mais enfatizados que o próprio enredo. Isto vale também para radiopeças de outros países europeus – importantíssimo neste contexto foi a BBC, p. ex. com Dylan Thomas *Under the Milkwood* de 1954, onde dominam o monólogo interior e o monólogo imaginativo, a técnica de oscilar entre o realismo naturalista e a imaginação. Na literatura, fala-se do realismo mágico de Eich e destaca-se a importância estilística da dramaturgia da peça *Träume*. No que diz respeito à estética da literatura radiofônica, *Träume* e outras peças do autor estabeleceram o “*Eich-Maß*” (KRUG 2008: 69). Em português, “*Eichmaß*” significa “medida padrão”, trata-se então de um trocadilho da época com o nome do autor: é a obra de Günter Eich que serve de medida para avaliar o valor artístico de uma radiopeça do pós-guerra. Depois da primeira transmissão de *Träume*, começaram a escrever para o rádio autores como Ilse Aichinger (a parceira e esposa de Eich), Wolfgang Hildesheimer, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Ingeborg Bachmann etc., praticamente todos autores renomados.

No início dos anos 60, a obra de Eich passou por um momento de transição. O autor reescreveu várias de suas radiopeças, dando-lhes um sentido absurdo e rompendo definitivamente com qualquer ilusão realista. Ele mudou o rumo, ou seja, reforçou sua tendência antinaturalista já nítida na década anterior. Neste momento, a literatura alemã ocidental abria-se para novas experiências e alimentava o interesse por uma renovação literária. Assim, Eich afastou-se do conceito da radiopeça poética, que foi a sua marca

por muitos anos, e participou do movimento chamado “nova peça radiofônica” (*Neues Hörspiel*).

Franz Mon, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl, Ludwig Harig, Jürgen Becker, Gerhard Rühm e Reinhard Döhl são exemplos de autores que, na segunda metade dos anos 60, submeteram suas radiopeças à experiência de novas possibilidades. Eles começaram a experimentar com a linguagem, com a música e todo tipo de som, usando reflexivamente a materialidade da tecnologia – similarmente à vanguarda histórica. Do ponto de vista técnico, surgiram inovações importantes como a estereofonia. O ato técnico de juntar as várias partes de uma peça, a montagem usada desde o início da radiofonia, foi utilizada neste momento para questionar a ordem narrativa e deixar perceptíveis rupturas, saltos, contradições – técnica que ficou conhecida como colagem. Basicamente, a nova radiopeça valorizou mais o jogo acústico que o jogo literário. Também fez muito sucesso o chamado *O-Ton-Hörspiel* (literalmente: “radiopeça de som original”), que monta material recolhido ou arquivado com a intenção de documentar uma determinada realidade, em analogia com a conjuntura da literatura documental.

Aos poucos, o modelo da peça radiofônica do pós-guerra dissolveu-se. Considerou-se antiquada a dramaturgia do palco interior com a estrutura de vozes pessoais, ultrapassada a maneira tradicional de narrar uma história. Wolfgang Hildesheimer afirmou seu ceticismo não só em relação à narrativa radiofônica, mas em relação a qualquer realismo literário, com as seguintes palavras: “Fracassaram todas as tentativas da literatura (...) de lidar com a nossa situação através de modelos fictícios.” (*apud* OHDE 1992, 599) – *the end of fiction*, como dizia Hildesheimer nos meados dos anos 70 (Cf. BRIEGLEB/WEIGEL 1992: 340pp.). Evidentemente, esta tendência aqui esboçada não ajudou na popularização da radiopeça e, ao mesmo tempo, a ascensão rápida da televisão acabou com a predominância do rádio. Assim, a radiopeça foi perdendo sua importância, passando a receber na programação das emissoras um lugar secundário. Entretanto, continua sendo produzida nas rádios públicas da Alemanha, como também nas da Áustria e Suíça.

Um bom exemplo de uma radiopeça experimental e antinaturalista é *Träume 1951*, uma espécie de epílogo (de 2007), que trabalha com os telefonemas recebidos em reação à peça *Träume* original. Todas as vozes autênticas são tiradas do arquivo da emissora, portanto *O-Ton*. O fundo sonoro é novo, porém orientado no som sóbrio da

peça original, retomando certos ruídos e motivos sonoros. Essa colagem de vozes e música eletrônica é, a meu ver, um bom exemplo do nível estético alcançado a partir da nova peça radiofônica. Documenta, ao mesmo tempo em que comenta artisticamente, a reação do público há cinco décadas e meia atrás. Ao dissolver e reestruturar a sequência cronológico-causal dos telefonemas, a peça consegue ultrapassar a estrutura narrativa convencional. Nos primeiros minutos, ouve-se apenas a voz de um funcionário da emissora, atendendo ao telefone; em seguida, uma longa sequência de música e depois uma colagem de vozes reclamando do programa. Por fim, ouve-se o único trecho contínuo, o de uma conversa entre um ouvinte e o diretor da peça, Fritz Schröder-Jahn. Optou-se, então, por um procedimento estético que separa os dois lados do diálogo telefônico, o que torna bem explícita a incompatibilidade das posições entre a maioria dos ouvintes e a emissora. No meio da radiopeça, alguém liga durante a transmissão, em 1951, e pede música dançante. Em seguida, ouve-se uma musiquinha eletrônica com a clara conotação de um comentário irônico. Um diálogo verdadeiro entre os dois lados é impossível, e a conversa mais coerente no final não passa de uma prova disso. A única reação positiva vem de uma mulher, mas trata-se provavelmente de uma colega do diretor, que o chama pelo nome. *Träume 1951* é uma peça curta, de pouco mais de onze minutos, publicada em formato CD. Faz parte do projeto da reencenação dos cinco sonhos, sob a perspectiva de cinco diretores diferentes junto com a emissora NDR em 2007. Enquanto a nova leitura dos cinco sonhos eichianos não consegue convencer muito, pois sua encenação não deixa de ser convencional, o epílogo assemelha-se um pouco à ousadia de Eich, o seu diretor no início dos anos 50.

4. A peça radiofônica atual

Peças radiofônicas, como expressão literária do nosso tempo, perderam praticamente qualquer importância: Servem para a distração da terceira idade e para garantir a vida de autores, os quais, num mercado livreiro cada vez mais competitivo, não conseguem vender os seus manuscritos. (AYREN 1999)

Esta foi uma avaliação realista no final dos anos 90. Foi também nessa época, no entanto, que as coisas começaram a melhorar novamente. Há mais ou menos dez anos, fala-se de um renascimento do áudio na Alemanha; visível pelo enorme sucesso dos

livros em áudio. A radiopeça está passando, então, por uma fase de revitalização e revalidação.

Em primeiro lugar, a produção de peças radiofônicas, agora digitalizada, e a sua distribuição mudaram bastante. Os novos formatos de armazenagem de áudio – a fita cassete dos anos 70 e, posteriormente, o CD –, facilitaram a difusão de programas em áudio, que não dependem mais exclusivamente da programação das emissoras. Editoras especializadas em audioliteratura têm revisitado os arquivos das emissoras públicas, onde estão armazenadas as peças radiofônicas das últimas oito décadas. Junto a essas, as emissoras comercializam, também, as produções mais recentes. Na Alemanha, a repetição de uma peça no rádio costumava acontecer num intervalo de anos – ou nunca acontecia, e a peça permanecia enterrada nos arquivos, pois, embora as emissoras sejam públicas, os seus arquivos não o são, permanecendo inacessíveis aos ouvintes. Atualmente, a comercialização de radiopeças contribui para formar um repertório de áudio na opinião pública, criando um gosto popular pelo áudio, um *mainstream*, como se diz em inglês. Formatos como MP3, o *audio-on-demand* e o *podcasting* gratuito na internet causam mudanças no uso do rádio e da mídia auditiva em geral, possibilitando mais mobilidade e maior individualismo, pois o ouvinte fica independente da programação das emissoras. Ouvintes interessados dispõem de audioarquivos próprios, para ouvir quando quiserem, em casa ou no carro. No entanto, o recente sucesso do áudio na Alemanha deve ser visto em combinação com os outros meios de comunicação cultural. Uma obra literária, nos dias atuais, é comercializada da maneira mais ampla possível, seja como romance impresso, filme para cinema ou para televisão, peça teatral, peça radiofônica e até mesmo jogo de computador. Um exemplo entre muitos é o romance *Die Vermessung der Welt* de Daniel Kehlmann (tradução brasileira: *A medida do mundo*). Publicado em 2005, já vendeu um milhão e meio de livros impressos em língua alemã, ou seja: é um dos grandes sucessos literários. Ainda no ano do seu lançamento, foi publicado também o audiolivro, dois anos mais tarde, foi transmitida como peça radiofônica no rádio e em CD. No ano passado, *Die Vermessung der Welt* estreou como peça de teatro, e creio que os direitos para cinema e televisão já foram vendidos. A indústria cultural é faminta e os enredos flutuam entre os diversos meios de expressão da mídia. Hoje em dia, não é raro que uma peça seja lançada primeiro em formato CD no mercado e somente mais tarde no rádio.

Paralelamente ao renascimento do áudio, desenvolveu-se uma forte valorização da narrativa literária tradicional na Alemanha. Romance policial e ficção científica são amplamente aceitos e fazem muito sucesso. Contar uma história de uma maneira coerente e “realista” está na moda. Tal fato relaciona-se com o realismo narrativo dos meios de comunicação social de massa, que exigem sempre uma composição que cativa a atenção dos receptores. Podemos dizer que a narrativa empolgante, como esquema da experiência estética do cotidiano, sobrepõe-se à bipolaridade tradicional da cultura erudita e popular (SCHNEIDER 1996: 1057). Em sintonia com estas tendências, no âmbito atual da peça radiofônica, favorece-se a coerência do enredo e da voz pessoal, o que exige um número bem definido de figuras identificáveis pelo ouvido. Contudo, comparativamente aos anos de pós-guerra, época de ouro da radiopeça alemã, os enredos realmente originais são mais raros hoje em dia. Desde o grande sucesso da radiopeça *Der Name der Rose* em 1986, do romance de Umberto Eco, a tendência tem sido dramatizar, para o rádio, romances, contos e outros gêneros da literatura mundial, ou *bestsellers* internacionais, como no caso *Der Alchimist*, uma peça radiofônica baseada no livro homônimo de Paulo Coelho, que já vendeu mais de 200.000 mil exemplares na Alemanha (KRUG 2008: 164). Outro exemplo, mais recente, é a já mencionada radiopeça *Otherland*. É maior radiopeça jamais produzida, baseada no livro de ficção científica do americano Ted Williams – uma megaprodução de 24 horas de duração com a participação de mais de 220 atores.

Apesar de tudo isso, as formas experimentais não morreram e aparecem sob rótulos como *soundstorys*, *radio art* ou *ars acustica*. Nos dias atuais, existe uma pluralidade enorme de modos narrativos e formas estéticas. Com “gêneros ligeiros” – peças curtas com a função de animar e distrair, ou com *soaps*, tenta-se despertar o interesse de um público mais jovem pela radiopeça. Por incrível que pareça, a radionovela, que nasceu na ilha de Cuba e aí permanece sobrevivendo à era da televisão, atualmente é um gênero que está fazendo sucesso na Alemanha. Quase todas as emissoras públicas estaduais da Alemanha oferecem um programa diário ou semanal intitulado “Radionovela”.

Como último exemplo, gostaria de comentar aqui um pequeno trecho de uma peça recente, escolhida por três razões: por considerá-la típica da situação atual, por ser de um autor reconhecido e por combinar tematicamente com a peça eichiana já comentada. *Eisstadt* (cidade de gelo) é a cidade promessa para Nevin e sua família de fugitivos.

Mas, quando conseguem passar pela fronteira fechada da cidade rica, entram num sistema corrupto: *slogans* de lei e ordem incentivam o medo dos habitantes, que são ao mesmo tempo narcotizados pelo “Palhaço de serviço e informação”, o qual comenta o desenvolvimento da história. O grupo no poder, em torno do líder Marechal Schail, divide as pessoas em valiosas ou sem-valor. Os imigrantes pobres servem de matéria-prima para os nativos e têm que fornecer para eles o precioso líquido ocular, necessário para a sobrevivência. Com isso, a emigrante Nevin percebe como o sistema funciona e participa de uma conjuração contra o poder. Uma inconfidente começa a demonstrar interesse amoroso por Schail e oferece um remédio ocular novo, feito de sangue e suor dos imigrantes. Uma vez seduzidos, o marechal perverso e seus colaboradores íntimos experimentam o remédio e ficam cegos, enquanto o grupo dos rebeldes assume o poder. O marechal vai para o exílio na América do Sul. No entanto, a formação do novo governo se dá sob a égide das mesmas palavras já usadas pelo grupo do marechal – tudo indica que a política da cidade não vai mudar muito no futuro.

A semelhança temática de *Eisstadt* com *Träume* é óbvia. Famílias expulsas, a miséria dos fugitivos, extração de líquidos corporais – os pesadelos são bem parecidos. As duas radiopeças são parábolas; enquanto *Träume* apresenta uma referência implícita ao passado nazista, o modelo utilizado em *Eisstadt* para a construção do personagem marechal Schail foi baseado no político da direita populista Schill de Hamburgo. A figura literária, porém, não pretende qualquer semelhança ilusionista. *Eisstadt* é encenada como uma bricolagem ampla. Nada na peça parece autêntico, tudo soa como citação: a música mistura Rock e Pop, Hans Eisler e Kurt Weill, trilha sonora de filme e canção sentimental; a linguagem da peça traz alusões e citações intertextuais: contos de fadas e suspense, Brecht e histórias em quadrinhos, a linguagem de Goethe, do entretenimento e dos políticos, tudo mesclado com uma boa dose de elementos de filmes B, da cultura *trash* propriamente dita. Schail – um monstro midiático entre Mr. Hyde e Jörg Haider – é um protagonista de segunda mão, o que se torna notável já pela voz: é o único que não recebe uma voz profissional. Com um protagonista assim e um enredo tão melodramático que poderia ser de Almodóvar, a intenção da peça é anti-patética. Como nas peças brechtianas, a tendência de identificação ilusionista é sempre contrabalançada com a da comoção, para que o ouvinte passe a refletir sobre aquilo que o palco auditivo lhe apresenta.

Lançamos um olhar rápido aos últimos sessenta anos da peça radiofônica alemã, tomando como ponto de partida *Träume* de 1951. Dificilmente o impacto da peça eichiana poderia se repetir hoje em dia, uma vez que as circunstâncias culturais são outras. Ao receber o *Hörspielpreis der Kriegsblinden*, o mais antigo e mais renomado prêmio da radiopeça de língua alemã, Günter Eich fala na sua palestra de agradecimento sobre a grande autenticidade da mídia radiofônica, menciona as altas expectativas do público de sua época e formula uma estética de autor baseada no valor quase religioso da palavra (v. EICH 1953). Tudo isso mudou: o rádio atual é uma mídia entre outras, de importância menor; o seu público perdeu a ingenuidade das primeiras décadas; os seus autores não acreditam mais na tradicional força da palavra. Quando, por sua vez, Schorsch Kamerun recebeu o mencionado *Hörspielpreis der Kriegsblinden* há dois anos, ele abordou no seu discurso as dificuldades de um autor na sociedade midiática atual, onde tendem a desaparecer tanto a chamada cultura erudita quanto a contracultura e onde qualquer ato de inovação estética (mesmo de intenção política radical) logo é aproveitado pela indústria cultural e pelas agências de publicidade para aumentar a venda das suas mercadorias (Cf. KAMERUN 2007). Podemos ir ainda mais longe. Sem dúvida, *Eisstadt* é uma radiopeça pop não porque seu autor e diretor foi, e ainda é, cantor de uma banda punk, ou por causa da canção rock no final da peça, mas porque trabalha basicamente com os meios da cultura de massa, desconhecendo a diferença entre cultura erudita e popular, movendo-se sem discriminação entre Goethe e o melodrama. No mercado cultural, aliás, acontece isso há muito tempo, e é neste sentido que a peça não deixa de exibir traços altamente miméticos. Mesmo assim, peças como *Eisstadt* provam que ainda é possível questionar o *status quo* estético e político dentro de um sistema público de mídia audiovisual, que sobrevive na Alemanha atual.

Referências bibliográficas

AYREN, Armin. *Eich und die große Zeit des deutschen Hörspiels. Nostalgischer Nachruf auf eine halbwegs schon dahingeschiedene literarische Gattung.* Stuttgarter Zeitung, 4. 12 1999. online: <http://www.mediaculture-online.de/Geschichte-des-Hoerfunks-Hoers.123+M56ff34c3710.0.html> (21.5.2009).

- DÖHL, Reinhard. *Geschichte und Typologie des Hörspiels*. 1994. online: <http://www.mediaculture-online.de/Geschichte-des-Hoerfunks-Hoers.123+M526d0bf8484.0.html> (21.5.2009)
- DÖHL, Reinhard. *Radiokunst – Hörspiel*. Vortrag 1993. online: <http://www.akustische-medien.de/specials/doehl.htm> (21.5.2009)
- EICH, Günter. Dankesrede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden, 3. März 1953. In: *Hörspielpreis der Kriegsblinden. Reden der Preisträger seit 1952*. online: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerspielpreis_reden/hoerspielpreis_reden_neu.html (21.5.2009).
- EICH, Günter: *Träume. Vier Spiele*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1953/2006.
- EISSTADT. Hörspiel von Schorsch Kamerun. Produktion WDR 2005. In: *Lauschangriff. 5 Pop-Hörspiele*. Random House Audio, 2005.
- KAMERUN, Schorsch. Dankesrede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden am 4. Juni 2007. In: *Hörspielpreis der Kriegsblinden. Reden der Preisträger seit 1952*. online: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerspielpreis_reden/hoerspielpreis_reden_neu.html (21.5.2009).
- KARST, Karl. “Seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt.” Günter Eichs Hörspiel *Träume*. In: *Günter Eich: Träume. Hörspielinszenierungen aus den Jahren 1951 und 2007*. Booklet. München, Der Hörverlag, 2007, 7-19.
- KRUG, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2008.
- OHDE, Horst. Das Hörspiel. Akustische Kunst in der Nische. In: BRIEGLEB, Klaus / WEIGEL, Sigrid (ed.). *Gegenwartsliteratur seit 1968*. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 12) München, dtv, 1992, 586-615.
- OTHERLAND. Hörspiel nach Tad Williams. Bearbeitung und Regie: Walter Adler, Musik: Pierre Oser. Produktion HR 2004/2005. München, Der Hörverlag, 2007.
- RADISCH, Iris. “Absicht des Anarchischen”. *Zum 100. Geburtstag des bedeutendsten Dichters der deutschen Nachkriegsliteratur*. In: DIE ZEIT, 01.02.2007, Nr. 06.
- SCHNEIDER, Irmela. Literatur und Medien. In: RICKLEFS, Ulfert (ed.). *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt a. M., Fischer, 1996, 1054-1077.
- TRÄUME. *Hörspielinszenierungen aus den Jahren 1951 und 2007*. Hörspiel von Günter Eich. Produktion NWDR 1951, Neuproduktion NDR 2007. München, Der Hörverlag, 2007.