

CAMINHOS DA RADIOPEÇA ALEMÃ

Eloá Di Pierro Heise

No Brasil, o conceito de radiopeça, ou melhor, rádio-novela, tem uma conotação bastante pejorativa. Imaginamos imediatamente um dramalhão, transmitido em infinitos capítulos, que apresenta como característica principal uma estrutura folhetinesca. A história deve ser interrompida no exato momento em que a tensão atinge pontos culminantes, para que o ouvinte, levado pela pergunta “o que será que vai acontecer”, seja forçado a ouvir o próximo capítulo. A radiopeça alemã, entretanto, sem a necessidade de se sujeitar aos caprichos dos patrocinadores (a radiodifusão na Alemanha é subvencionada em grande parte pelas taxas que cada proprietário de aparelho paga mensalmente), desenvolveu-se como forma literária peculiar sendo que alguns críticos chegam a considerá-la como uma das formas artísticas mais importantes na produção literária alemã dos anos 50. (1)

Essa peça radiofônica não se encontra isolada no tempo; seus autores são também nomes consagrados da literatura alemã, que já escreviam para o rádio antes de 1933 (como Brecht, Döblin e Eich), ou que depois de 1945 também se dedicaram a essa forma literária: Dürrenmatt, Böll, Max Frisch, Siegfried Lenz, Hildesheimer, Martin Walser. Na República Federal da Alemanha, é digna de nota a importância que a radiopeça alcançou nos currículos escolares, parte como leitura e parte como tentativa de uma encenação própria. Mais de quinhentas peças foram publicadas em livros e em brochuras exatamente para este fim.

Em seus primórdios, a peça radiofônica apoiou-se fundamentalmente em seu modelo mais próximo: a peça teatral. Mas o rádio transformou-se em mero meio de reprodução. Não se criou nada de novo, apenas repetiu-se e imitou-se. Os textos teatrais, empobrecidos, soavam como uma leitura feita por personagens diferentes. A mar-

(1) — Cf. Heinz Schwitze, *Reclams Hörspielführer*, Stuttgart, Phillip Reclam Jun, 1969, p. 8.

cação das cenas era anunciada por uma espécie de narrador, e o som de um gongo tornou-se convencionalmente o sinal indicativo para a mudança de cenário. Muito em breve tornaram-se claros os limites que se impunham às reproduções radiofônicas. Só se podia transmitir pelo rádio peças onde as sensações acústicas fossem dominantes, nas quais os elementos visuais não se tornassem imprescindíveis à compreensão do texto. As peças de teatro, para serem reproduzidas pelo rádio, deveriam ser remodeladas, quando não completamente reestruturadas. Poder-se-ia mesmo assim falar em reprodução do texto de teatro. Por causa de sua forma acústica peculiar, e por isso mesmo intrinsecamente momentânea, os teóricos da radiopeça começaram a indagar qual seria o verdadeiro palco da peça radiofônica, no qual as sensações auditivas se transformariam em forma.

O espaço cênico do teatro só se transforma em palco da ação dramática quando devidamente preenchido de luzes, objetos, personagens, onde a mímica e as palavras vão se completar mutuamente. Na radiopeça, ao contrário, a caracterização espacial enfrenta inúmeras limitações; ela raramente se configura como um quadro concreto que brota associativamente no íntimo de cada ouvinte. Seu palco localiza-se num espaço ilimitado, não detectável objetivamente, entre o emissor e o fruidor. Essa indefinição espacial só pode adquirir contornos mais precisos através de ruídos, música ou menções contidas no próprio diálogo, pois a ação da peça radiofônica transcorre num espaço interior; seu verdadeiro palco é a alma humana. Os acontecimentos não se desenvolvem, como no teatro, diante do espectador, mas no íntimo do próprio ouvinte. Sugerindo uma realidade exterior, através de um processo interior, a radiopeça percorre o caminho inverso ao da peça de teatro, que, através de uma realidade exterior, procura despertar um processo interior.

Já na década de 30, alguns autores vão se insurgir contra a adaptação de peças de teatro para transmissões radiofônicas e principalmente contra a prática de tentar transpor a dimensão óptica do palco para a dimensão ótica do rádio através do uso abusivo de ruídos e música. A palavra passou então a ser o principal meio de expressão, a partir do qual deveria brotar toda imagem.

De 1929 a 1933, desenvolve-se na Alemanha o primeiro período de florescimento da radiopeça. Escrever para o rádio significa ter a possibilidade de atingir simultaneamente um público muito maior do que qualquer peça de teatro ou livro jamais alcançariam. Em 1929, num seminário a respeito do rádio, Döblin foi um dos primeiros autores de renome a compreender e explicar o significado da peça ra-

diofônica como forma literária. Segundo esse autor, o livro impresso, a literatura escrita havia transformado os leitores, de uma maneira anti-natural, em criaturas mudas. O rádio, como meio de comunicação acústica, iria oferecer-nos a oportunidade de reconduzir a literatura às suas origens, de transformar os escritores (Schriftsteller) novamente em “faladores” (Sprachsteller). Já nesta época, Döblin também formulou o conceito que se tornou corriqueiro para definir teoricamente a peça de rádio. Na verdadeira radiopeça não haverá distinção entre lírico, épico e dramático. Trata-se de uma forma em que se encontram interligados os três gêneros convencionais. O desenrolar dos acontecimentos da peça de rádio é dominado soberanamente tanto pelo ouvinte quanto pela personagem narradora, que se movimentam livremente dentro do encadeamento dos fatos, característica que corresponde à forma épica. Esse elemento épico, entretanto, estimula um desenvolver-se da ação em eterno presente, conceito típico do gênero dramático. Surge também o diálogo caracteristicamente dramático entre as personagens, mas essas não agem diante de nós; apresentam-se como indivíduos líricos e passivos, que vivenciam juntamente conosco suas experiências interiores. O caráter lírico da radiopeça, despertado por uma linguagem intrinsecamente poética e sugestiva, sobressai da tensão entre o épico e o dramático.

Entre outros autores famosos, que durante esta época também escreveram peças para o rádio, poderíamos ainda citar Brecht, Erich Kästner, Hermann Kasack. Entretanto este primeiro impulso começou logo a arrefecer, abalado pela crise econômica mundial e pela censura do nazismo, que ascendeu ao poder em 1933. De 36 a 38, a radiopeça quase que desapareceu da programação das rádios alemãs; pelo menos não há nenhum autor ou título que seja digno de nota. Finda a guerra, iniciou-se uma nova vivência com o rádio. Discussões, discursos, peças radiofônicas tornaram-se repentinamente vitais, principalmente em um país onde havia cessado quase todo meio de comunicação. A peça de Wolfgang Borchert *Do lado de fora, diante da porta (Draussen vor der Tür)*, levada ao ar em fevereiro de 1947, teve uma repercussão sensacional.

Mesmo tendo sido posteriormente transformada em peça de teatro, esta obra permanece, em sua essência, uma radiopeça. As técnicas narrativas utilizadas na elaboração do texto, o desenrolar da ação, que se processa de maneira casual, por justaposição, sem um encadeamento dramático que possa conduzir a um “clímax”, as cenas sem final definido, as montagens associativas, a estilização das personagens com maior ou menor grau de abstração, a interiorização do palco, todas essas características mostram que a obra de Borchert é um modelo de radiopeça. Quando, em 1957, comemorou-se o dé-

cimo aniversário da morte do autor, a peça foi novamente transmitida pelo rádio e apresentada nos palcos de teatro. Sua repercussão como peça teatral foi decepcionante, enquanto, como radiopeça, ainda conseguiu o efeito explosivo de dez anos atrás. Como peça de teatro o trabalho de Borchert tem hoje um valor histórico, mas como linguagem sonora que toma forma diante de nós, como imagens de nossa fantasia, este texto possui ainda todo seu impulso criador. O maior efeito poético de Borchert está em sua capacidade de manipular a palavra. O ritmo explosivo de suas frases, a cadência das repetições, tornam-se o tipo de linguagem ideal para ser captada através da audição. Parece que a palavra se desprende das formas e da mímica para procurar sua própria realidade.

Afirma-se que 1951, ano de transmissão da radiopeça intitulada *Sonhos (Träume)* de Günter Eich, é a data do nascimento da radiopeça alemã. Esta afirmação poderia ser injusta em relação a Borchert. Os dois trabalhos têm um valor incomensurável, cada um dentro de seu contexto. Contudo, a repercussão das duas peças distingue-as fundamentalmente. Beckmann, o protagonista de *Do lado de fora, diante da porta*, transformou-se em mito muito antes de ser entendido como figura poética; tornou-se o representante de toda uma geração que sofreu os horrores da guerra. De 1947 a 1950, houve um sentimento de solidariedade entre o ouvinte e as transmissões radiofônicas. A peça de Eich, ao contrário, em lugar de aceitação, provocou quase que exclusivamente repúdio e indignação. Seu trabalho não desperta uma identificação passiva, como o de Borchert, mas incita a uma oposição individual, que tem um aspecto muito positivo. Entre a transmissão das duas peças ocorreu uma transformação no relacionamento rádio/ouvinte. A obra de Borchert ficou cerca de três anos sem nenhum sucessor digno de nota. A radiopeça de Eich, em contraposição, com a mesma intensidade com que despertou repúdio em uma maioria, também fez brotar numa minoria uma nova consciência; surgiram novos cultores dentro desta forma artística. *Sonhos* é considerada como o nascimento da radiopeça porque a partir de sua transmissão nasceu a necessária solicitação do público, iniciou-se um diálogo, uma discussão entre a peça de rádio e um público ouvinte que se tornou auto-consciente.

Vejamos quais as características que transformaram a radiopeça, a partir da década de 50, em uma forma artística tão importante para a época.

A genuína peça de rádio incorpora as possibilidades expressivas da mímica dentro do próprio diálogo, que desta maneira adquire um caráter monológico. A desorientação espacial passa a ser usada

artisticamente para estimular a fantasia do ouvinte como elemento construtor da própria radiopeça. Luzes, cores e formas devem ser metamorfoseadas nas sensações despertadas pela palavra. Sendo a audição um sentido monodimensional, diante de um microfone a palavra atua de forma imediata e consegue refletir todo seu potencial sugestivo. Sem ter uma equivalência para o contato direto entre o público e os atores, que caracteriza a vivência teatral, a peça radiofônica transfere este diálogo para o íntimo do ouvinte e faz nascer um outro tipo de sensação, uma ilusão de realidade, que não se refere apenas à realidade à nossa volta, mas principalmente àquela dentro de nós. Tendo como meta principal mostrar muito mais o mundo dentro das pessoas que as pessoas no mundo, a radiopeça aguça a sensibilidade e a capacidade de interiorização do público radiofônico. As personagens da peça transformam-se em parte do próprio *eu* do ouvinte através da imaterialidade de suas vozes. Esse tipo de identificação consegue redimir e libertar as pessoas da coletividade, transformando-as novamente em indivíduos. Com isso a linguagem vai ser conduzida ao nível da poesia. O imaterial torna-se objeto ideal da apresentação. Uma vez atingida a esfera do irreal, não se impõe à peça radiofônica mais nenhuma barreira no espaço poético. Não só a noção de tempo tornou-se moldável como também o real e o irreal, a existência e a transcendência. O ruído, que já fora a tônica predominante das peças, adquire substância poética; sua simbologia acústica torna-se um meio de expressão artística, que pode atingir o caráter de “leitmotiv”: isto é, a repetição sistemática de certos ruídos faz com que eles atinjam um nível simbólico. Nas cinco partes que compõem a radiopeça *Sonhos* de Günter Eich, por exemplo, o ruído do trem, em um dos textos, o dos tambores, em outro, e o dos cupins, num terceiro, simbolizam a ameaça crescente da ruína que se aproxima.

Baseados na função predominantemente poética da linguagem na radiopeça dos anos 50, alguns críticos tendem a estudar esta forma artística apenas como texto literário. Essa interpretação tem sua razão de ser, se nos referimos ao texto escrito, mas não se deve esquecer que a comunicação imediata na peça radiofônica se faz através da língua falada. Em sua estrutura, a peça de rádio vai se aproximar muito mais da composição cinematográfica do que da peça de teatro. As seqüências de um filme, mais próximas de capítulos de romance do que de cenas de um drama, correspondem às fases de uma radiopeça. Tanto numa como em outra forma, as unidades são compostas através de cortes, montagem, intersecção de esferas, “flash-back”, digressões. Filme e rádio fazem uso abundante de sonhos, visões, fantasia, semi-consciência, que são inseridos na ação. O princípio com-

binatório da montagem, que tem por função ilustrar uma idéia que lhe é subjacente, torna-se radiofonicamente ideal por estimular no público as mais vivas associações. No cinema, raramente a tomada de uma cena é feita em sua totalidade; restringe-se a determinados ângulos, a gestos significativos, que, montados, vão condicionar uma visão transitória do espaço. Este enfoque corresponde à vivência espacial oferecida ao ouvinte de peças radiofônicas.

Vejamos como exemplo da radiopeça dos anos 50 o monólogo inicial de *O Ano Lazertis* (*Das Jahr Lazertis*) Essa peça segue o modelo geral das peças radiofônicas de Eich, que poderíamos interpretar como uma parábola do andarilho que percorre uma estrada difícil e pedregosa à procura de algo. Essa estrada apresenta inúmeros atalhos tortuosos que também devem ser percorridos, para que se possa encontrar o destino certo. Achar o verdadeiro rumo torna-se uma questão de paciência e tenacidade — estes são os únicos indícios que podem servir de orientação ao andarilho em sua busca.

O Ano Lazertis

“As palmeiras diante do monastério formam uma espessa grade, diante da qual não só os passos humanos estacam, como também o tempo. Passaram-se vinte, passaram trinta anos? Talvez eu pudesse calcular se me esforçasse — as cruces sobre os túmulos poderiam me ajudar, ainda que suas inscrições tenham sido apagadas pela chuva, ou estejam encobertas pelo emaranhado das trepadeiras. O tempo tornou-se a cor de uma rosa silvestre, o brilho da pele de uma serpente.

Nem mesmo sei mais a cifra do ano que precedeu a tudo isso. É possível que fosse o ano de 1880, mas, em minha lembrança, eu o chamei de Lazertis, uma palavra que naquela época tinha um significado para mim, apesar de não ter sentido algum, e apesar de saber que não era a palavra certa.

A palavra exata, eu a ouvi na noite de Ano Novo daquele mesmo ano, enquanto dormia. Dormia num quarto no andar térreo e a janela atrás das cortinas estava entreaberta. Em meu sonho, ecoavam a cantoria dos bêbados que voltavam para casa e as batidas do carilhão da Igreja de São Paulo. Eram pouco mais de seis horas. Levantei num repente quando ouvi a palavra. Alguém que passava por minha janela deve tê-la pronunciado numa conversa casual, apesar de ser a palavra que deveria elucidar todos os mistérios. Na brevidade de seu sopro o mundo se transformara, mas no mesmo instante foi novamente esquecida.

Pulei da cama e lancei-me à janela. Um casal se dirigia à Rua Wilhelm. Ambos trajavam casacos escuros, o homem usava uma cartola e a mulher, quase tão alta quanto ele, um chapeuzinho delicado. Pareceu-me que cambaleavam. Será que eles também estavam rindo? Eu os chamei, mas eles não se voltaram e entraram à esquerda, na Rua Fischer. Vesti-me rapidamente e corri para a rua, na esperança de os alcançar.

Logo perdi suas pegadas, encobertas pelos flocos de neve que caíam. Eu possuía a pedra filosofal por um instante tão breve quanto o faiscar de um relâmpago. Poder-se-ia encontrá-la uma segunda vez, quando já na primeira toda a busca fora em vão? O acaso era minha maior esperança. Não encontrei o casal, nem mesmo alguém que fosse parecido com eles.

As ruas pareciam ter-se esvaziado e, quando o sininho de um bonde puxado a cavalo emudeceu ao longe, fiquei sozinho numa paisagem lunar petrificada, envolto pelo véu da neve que caía gelada do espaço, varrendo os silos do porto.

Só a partir de determinados indícios é que eu ainda conseguia perceber onde estava. Da escuridão surgiu o anjo que segurava um archote por sobre o nome daqueles que haviam tombado em batalha. Por um instante, pareceu-me consolador que o nome de meu irmão também estivesse incluído na placa comemorativa, que ele também pertencesse àqueles que conheciam a palavra, e que não precisavam andar pela neve à sua procura.” (2)

Essa peça, levada ao ar pela primeira vez em 1954, inicia-se com o monólogo do protagonista-narrador, no qual a linguagem nos soa liricamente próxima e íntima. Paul, o narrador, não só nos informa a respeito do desenrolar da ação, mas compartilhamos também de suas confissões e reflexões a respeito de experiências de sua própria vida. Trata-se de um relato que retorna ao passado, mas que transforma esse passado numa parte integrante do próprio presente, pois o narrador ainda não tem uma opinião definida sobre suas experiências.

Paul, da cela que ocupa no leprosário, descreve a paisagem que tem diante dos olhos: “as palmeiras diante do monastério formam uma espessa grade” Imaginamos que a ação se passe em lugar longínquo e exótico, possivelmente uma terra tropical (palmeiras), que de al-

(2) — Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band II, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, p. 674-675.

guma maneira está ligado a um conceito religioso (monastério) e a uma prisão (grades)

O mundo exterior, como o tempo adquirem outra dimensão, pois ficam fora desse reduto, “diante do qual não só os passos humanos estancam como também o tempo”

O ouvinte toma consciência de que os pensamentos do narrador se dirigem retrospectivamente ao passado quando a noção temporal é mencionada: “passaram-se vinte, passaram trinta anos?” Entretanto, uma fixação no tempo mostra-se indefinida, ou mesmo irrelevante: “Nem mesmo sei mais a cifra do ano que precedeu a tudo isso. É possível que fosse o ano de 1880, mas, em minha lembrança, eu o chamei Lazertis. ” Surge aí a palavra mágica, possivelmente sem significado lógico, que conduz o fio da ação. Lazertis é o primeiro rastro de uma palavra de múltiplas facetas, o início de um encadeamento de assonâncias — *Lazertis* — *Laparte* — *Laertis* — *Lazarus* — *La certitude* — *la Certosa*—, cada uma ligada a um episódio que estrutura a ação. Na busca da verdadeira palavra, Paul trilhará seu caminho tortuoso à procura da verdade. Enquanto a palavra foi articulada, chegou-se, por segundos, à compreensão do mundo e sua transparência. O protagonista lança-se à aventura de encontrar novamente a cifra de todos os significados. Só os mortos, como o irmão de Paul, possuem a pedra filosofal e não necessitam persistir na busca.

No final do trajeto, Paul só pôde encontrar morte, doença e amor. Preso a um leprosário sem estar doente, ele ficará lá até o fim de seus dias por amor e dedicação ao próximo. No monastério, *La Certosa*, a última palavra do encadeamento de assonâncias é apenas insinuada: *Caritas*. A desilusão da procura inútil do significado da existência vai reconduzir o homem a fatos do cotidiano, que estão destinados ao ser humano como uma realidade palpável e compreensível.

A radiopeça imagística e metafórica dominou quase que exclusivamente durante décadas. Como tendência geral de modificação estética nas peças radiofônicas, surge, em meados dos anos 60, um comportamento declaradamente, antiülusionista. Percebe-se uma atitude crítica em relação à linguagem e uma necessidade crescente de reflexão sobre essa forma de comunicação. É uma tendência paralela à que se iniciara numa parte da produção literária a partir do começo do século.

Uma série de peças preocupa-se em desvendar e criticar a falta de sentido de certos clichês lingüísticos. Na peça *Estação de Águas*,

de Erika Pedrettis, a personagem tenta inutilmente fugir do mundo da pseudo-comunicação: “Bom dia — bom dia — então, como vai, dormiu bem? — Mais ou menos, obrigado, sempre tenho dificuldade em adormecer — e ainda mais aqui, onde o rio marulha tão alto — Ê, o rio marulha tão alto — Bom dia — boa tarde — tarde — bom dia — dia — dia — sem agonia — diagonia? boa — boa — boa tarde —tarde — tarde — bom — bom — bom — dia — dia — dia — agonia —agonia.” (3)

Em oposição a esta crítica contra o desgaste da palavra, algumas radiopeças preocupam-se em despertar novamente a consciência do ouvinte para o verdadeiro significado dos chavões do dia-a-dia. Reinhard Döhl, em seu texto *Partitura para 5 Vozes (Partitur für 5 Stimmen)* une a crítica aos lugares-comuns, esvaziados de sentido, a um ataque ao comportamento humano, imprimindo, assim, uma nova tônica a este palavreado inconsciente. O autor parte de frases corriqueiras, faladas em toda a Alemanha, e que tentam sobrepujar e desculpar seu passado de guerra: “A gente não podia fazer nada contra/a gente só estava cumprindo ordens/a gente tinha mulher e filho/a gente precisava pensar na família/ a gente teria arriscado o próprio pescoço/a gente teria se metido em um beco sem saída/a gente teria visto a morte de perto/a gente teria sido liquidado.” Contrapondo, Döhl coloca outros “clichês” equivalentes de significado contrário: “a gente poderia ter feito alguma coisa contra/a gente poderia ter mandado mulher e filho às favas/a gente poderia ter deixado de pensar nos outros” (4) Revivendo e questionando o significado desses lugares-comuns, que encobrem desinteresse e indiferença pelo passado, o autor tenta lembrar que esse passado só pode ser enfrentado, na medida em que é assumido.

Em outras peças, percebe-se a tendência de tentar desfazer o nível do significado do sistema lingüístico; parte dos textos é composta por palavras ou por combinação de sons fonéticos, que têm função apenas como material acústico. As palavras perdem, assim, seu caráter de símbolos semânticos e vão se aproximar da dimensão musical. Entretanto, na medida em que se acentua a tendência de desfazer o nível do significado, aumentam também os “ruídos”, os problemas na comunicação entre a peça e os ouvintes, torna-se cada vez mais discrepante a diferença entre a intenção e a recepção. O emprego da estereofonia na realização de radiopeças possibilitou dar-se ênfase

(3) — Erica Pedrettis, *Badekur*, manuscrito da “Süddeutscher Rundfunk” (Stuttgart).

(4) — Reinhard Döhl, *Partitur für fünf Stimmen*, manuscrito da “Westdeutscher Rundfunk” (Köln).

a certas palavras através da mudança constante da posição estereofônica. Com isto, oferece-se ao ouvinte uma sensação equivalente ao efeito visual de espacialidade que ocorre em um livro de impressão tipográfica inconventional, procedimento comum nas pesquisas concretistas.

A técnica antiilusionista no nível estrutural consiste, frequentemente, em inserir no texto da peça radiofônica as instruções do diretor e os detalhes a respeito dos cortes do próprio texto. A montagem é feita para destruir o enredo fechado, não mais para sugerir um mundo ilusório. A comunicação articula-se a partir de fragmentos descontínuos. A peça *Concerto a Quatro Telefones* (*Konzert an vier Telefonen*), de Kay Hoff, é constituída pela justaposição de quatro conversas simultâneas, que ocorrem em quatro cabines telefônicas paralelas.

Acompanhando as características que norteiam a produção de novas peças radiofônicas, o ruído também vai adquirir um caráter antiilusionista. Tais ruídos entremeiam os textos, sendo precedidos pela voz de um locutor que os anuncia. Em outras peças, os ruídos inseridos são estranhos e destoantes em relação ao enredo. Oferece-se também ao ouvinte uma possibilidade de criação própria através de peças compostas por ruídos. Peter Handke constrói seu trabalho *Ruído de um ruído, radiopeça nº3* (*Geräusch einse Geräusches, Hörspiel N. 3*) apenas com ruídos naturais provenientes de atividades exercidas dentro de uma casa. O ouvinte deve combinar seletivamente os sons e compor seu próprio texto. Neste sentido a peça radiofônica aproxima-se da chamada música concreta.

As modificações que ocorrem a partir de meados dos anos 60 vão produzir uma conseqüente modificação na posição do ouvinte. A ele é oferecida uma pluralidade de opções. Ao lado das peças ilusionistas, que não deixam de existir, percebe-se o desenvolvimento de formas que têm como meta principal a ativação política direta do ouvinte. Nos manuscritos da radiodifusão de Saarbrücken, encontra-se um texto calcado na história do pequeno pastor e do lobo. No final uma voz indaga o ouvinte, induzindo-o a refletir sobre a fábula que acabou de ouvir: “Mas, pela terceira vez o lobo veio realmente/E arrancou um cordeiro Questione-se/Reflita/Há perigo? (pausa)/Quais os perigos que ocorrem a você? Você ouviu/ Você mesmo pode julgar/Quem é o lobo?/Quem ocorre a você, escreva!/Quais os povos quais os grupos de pessoas? Pegue papel e caneta e escreva!/ Então nós vamos provar/Se você chegou a um julgamento/Mas talvez você esteja tentado a dar um outro final à coisa/Faça isto/Ou então um outro começo/Faça isto/Você acha que esta

história é apropriada para se tornar matéria de estudo na escola?” (5) Discussões semelhantes são regularmente colocadas no ar em Saarbrücken desde 1971 depois da transmissão da radiopeça. O público é intimado a participar, na medida em que parte do enredo da própria peça deve ser completado através de perguntas de caráter sugestivo.

Por sua própria natureza, o rádio deve ser encarado como um meio de comunicação não cooperativo, visto que as transmissões radiofônicas só se processam no sentido emissor/fruidor. Em princípio, não é viável uma resposta em sentido contrário. Hoje, no setor da radiopeça, tenta-se estabelecer uma ligação de reciprocidade, incluindo o ouvinte na produção, exigindo que ele se torne co-autor do texto. As peças de Jürgen Alberts *Argumentos contra a Modificação* e *Na realidade o autor não interessa* (*Argumente gegen die Veränderung e Auf den Autor kommt es wirklich nicht an*) compõem-se basicamente de pronunciamentos de diversas pessoas a respeito de temas da atualidade. A partir da “mixagem” dos bate-papos originais, foi construída uma radiomontagem, que, por sua vez, também se destina a uma nova discussão dentro de um outro círculo de ouvintes. A função do “autor”, neste caso, adquire uma concepção diferente. Ele desenvolve as regras do jogo e se torna o executante deste jogo, “ao pé da letra”. Uma das conseqüências mais importantes da nova orientação da peça radiofônica reside no fato de tentar transformar o rádio em um meio de comunicação cooperativo.

Mostrar todas as variantes de peças de rádio parece uma tarefa impossível. Em uma forma tão nova e em constante transformação, não se podem estabelecer normas apriorísticas. Trata-se de um fenômeno acústico no qual tudo é possível, tudo é permitido. As barreiras e os limites existem apenas para serem transpostos.

(5) — Manuscrito da “Saarländischer Rundfunk” (Saarbücken), p. 17-19