

Fernando Peixoto e a Peça Radiofônica: “descobrimo o que já estava descoberto”

Fernando Peixoto and the Radio Play: "discovering what was already discovered"

Roberta Carbone

Universidade de São Paulo– USP, São Paulo, Brasil

E-mail: roberta.carbone@usp.br

Resumo

O artigo pretende tratar do estágio de Fernando Peixoto para a pesquisa da peça radiofônica na Westdeutscher Rundfunk (WDR), em Colônia, realizado em meados da década de 1970. Por meio do registro de tal experiência, objetiva-se analisar as inovações do gênero e suas propostas de adaptação para o Brasil. Nesse sentido, destaca-se o exame da “Teoria do rádio”, de Bertolt Brecht, como principal referência para as elaborações de Peixoto, bem como uma breve revisão histórica do papel do rádio no Brasil. Assim, procura-se refletir sobre as possibilidades da comunicação de massa, a fim de provocar possíveis iniciativas transformadoras.

Abstract

The article intends to deal with Fernando Peixoto's internship for the research of the radio play at the Westdeutscher Rundfunk (WDR) in Cologne, which took place in the mid-1970s. Through the registry of this experience, the objective is to analyze the innovations of the genre and its adaptation proposals for Brazil. In this sense, we highlight the examination of Bertolt Brecht's "Radio Theory" as the main reference for Peixoto's elaborations, as well as a brief historical revisitatio of the role of radio in Brazil. Thus, it seeks to reflect on the possibilities of mass communication in order to provoke possible transformative initiatives.

Palavras-chave

Fernando Peixoto. Peça Radiofônica. Bertolt Brecht. Teatro Épico-dialético. Teoria do Rádio.

Keywords

Fernando Peixoto. Radio Play. Bertolt Brecht. Epic Dialectical Theater. Radio Theory.

Um homem que tem algo a dizer e não encontra ouvintes está em má situação. Mas estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontram quem tenha algo para lhes dizer

Brecht, 2005, p. 36.

Em meados da década de 1970, Fernando Peixoto ganha uma bolsa de estudos para a pesquisa da peça radiofônica na Alemanha. Concedido pela Fundação Konrad Adenauer¹, o financiamento viabiliza um estágio na sede da Westdeutscher Rundfunk² (WDR), em Colônia, para onde o acompanharam o dramaturgo e diretor João das Neves e o cenógrafo Germano Blum com os mesmos fins.

Desde suas primeiras experimentações, realizadas na década de 1920, a peça radiofônica alemã (*Hörspiel*) conquistou cada vez mais simpatizantes, destacando o país na prática e nas teorizações do gênero. Os avanços desse processo investigativo podem, inclusive, ser verificados em afirmação do próprio Peixoto: “a intraduzível *Hörspiel* alemã, fundamentada em irrecusáveis conquistas da técnica da acústica e da estereofonia, constitui, hoje, uma linguagem nova, surpreendente, rigorosa, capaz de um extraordinário vigor narrativo” (PEIXOTO, 1980, p. 8).

No Brasil, o gênero se fez conhecer por iniciativa de João das Neves, no início da década de 1970, que o estudou e favoreceu a sua difusão³. Fernando

1 Instituição benemerente alemã fundada em 1956 e associada ao partido da União-Democrática-Cristã, com sede em Berlim.

2 Empresa de radiodifusão pública fundada em 1955 na República Federal da Alemanha, a WDR faz parte do agrupamento de nove canais públicos regionais, cuja programação é voltada a todo o país que leva o nome de Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands (ARD). Esta associação de emissoras de radiodifusão estatal foi também a responsável pela criação do primeiro canal de televisão alemão.

3 Para mais informações, consultar: CARBONE, Roberta. *O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião*, 249f, 2022, Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo,

Peixoto, entusiasta das expressões épico-dialéticas, logo se interessou pela nova proposta artística. Essa que, em decorrência do caráter mediador do rádio, nunca conseguiu apagar totalmente seus traços narrativos, ainda que certos autores se esforçassem nessa direção.

Para uma definição do gênero, recorre-se também a Peixoto, que não deixa de manifestar seu fascínio pela produção alemã:

Nem música nem literatura. Estamos diante do som trabalhado enquanto material básico para a construção de obras definitivas que instauram uma linguagem avassaladora, liberta do naturalismo, ou mesmo, de um superficial realismo: a estereofonia parece inaugurar uma nova ordem de elementos que, com liberdade criadora, desprezando a lógica de textos destinados a serem vistos ou lidos, abandonando a sintaxe de cinema, televisão ou literatura, organizam um universo novo, no qual palavra e som, ruídos e silêncios, ou mesmo música, propõem, a partir de efeitos técnicos e / ou humanos, uma realidade criativa surpreendente, e até mesmo, transformadora (PEIXOTO, 1980, p. 8).

Em relação ao processo tradicional, em que apenas um microfone é utilizado, no sistema estereofônico, “a gravação passa a ser feita com pelo menos dois microfones e a reprodução se faz com um número correspondente de alto-falantes” (KLIPPERT, 1980, p. 17). Porém, a diferença fundamental está no aumento de um para dois canais de transmissão, que permite a “recepção através de dois ouvidos” (KLIPPERT, 1980, p. 17-18).

Do ponto de vista estético, esse progresso técnico implica em uma “nova ordem dos elementos”, como comenta Peixoto acima, que se traduz na percepção, por parte do ouvinte, de certas localizações espaciais, como à esquerda, à direita ou ao centro, chegando até mesmo a favorecer certa noção de profundidade. Dessa forma, pode-se dizer que o acontecimento acústico se transfere para o espaço em torno da audiência, sendo essa a principal

São Paulo, 2022.

característica da inovação estereofônica.

Assim, o grande entusiasmo de Peixoto pela estereofonia deixa ver o que havia de mais avançado nas experimentações daquele momento. Durante o referido estágio, Peixoto não só acompanhou as possibilidades de utilização desse recurso, como também teve a oportunidade de atuar em uma criação estereofônica⁴. Produzida pela WDR e traduzida por Willy Keller e Nice Rissone, ele participou, como ator, da versão em língua portuguesa da peça radiofônica *Cruelândia* (Crueland), de Hubert Wiedfeld, premiada com o Prix Itália 1972⁵.

A peça se estabelece por meio da “montagem de momentos da consciência, conduzindo a formação de um mosaico que integra pedaços da mentalidade, do meio-ambiente, da biografia e da psiquê de um epilético” (SCHULTES, 1975, p. 25). “Mosaico” esse que tem como fio condutor as narrações do protagonista, em que se misturam tempos / idades e diferentes sintomas provocados pela epilepsia. Mas nem por isso a peça incide na exposição de um fluxo de consciência ou no puro e simples jogo de vozes.

De acordo com os pressupostos da estereofonia, a peça oportuniza o confronto, inclusive da perspectiva do protagonista com as atitudes das pessoas que participam de seu círculo relacional. Pai, mãe, médico, professor, crianças, pastor e alguns “burgueses típicos” se fazem presentes, às vezes se associando em coros de representação social mais ampla. Logo, as personagens demonstram a violenta reação de uma *cruel* comunidade que se une na perseguição moral e física do protagonista até sua morte.

A exploração das possibilidades acústicas da

estereofonia é indicada, inclusive, graficamente no manuscrito, que distingue quatro diferentes posicionamentos das vozes, bem como os seus deslocamentos. Tal proposta de manipulação sonora resulta na principal característica da peça segundo seus tradutores: “a ausência completa de qualquer sensacionalismo ou falsos efeitos dramáticos” (RISSONE; KELLER, 1975, p. 140). Nesse sentido, percebe-se o esforço de um efeito crítico, que provoque uma reflexão acerca do protagonista como alguém à margem dos processos de produção e consumo, que não se enquadra no mundo do trabalho, mas não deixa de integrar o sistema capitalista.

Cruelândia foi apresentada no Seminário Sobre a Peça Radiofônica, realizado por João das Neves no espaço do Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, entre os dias 30 de março e 02 de abril de 1976 – portanto, na sequência do retorno de Peixoto ao Brasil. Entre as conferências que compuseram o evento, Fernando Peixoto, junto a Maria Helena Küchner, falou sobre O Cenário Cultural Brasileiro no Teatro, somando-se, entre outros, a Ulrich Lanterbach, da Rádio de Frankfurt (CARBONE, 2022, p. 162).

Reflexões sobre a experiência

Fernando Peixoto reflete sobre sua experiência de estágio na WDR, em Colônia, no artigo “Descobrimo o que já estava descoberto”, que apresenta o livro *Introdução à peça radiofônica*, organizado por Georg Bernard Sperber e publicado em 1980 pela Editora Pedagógica e Universitária. Com traduções diretas para o português de teóricos representativos da peça radiofônica alemã, essa obra é até hoje uma das únicas referências no Brasil para os pesquisadores do tema.

De acordo com o que foi possível observar durante sua estadia, Peixoto relata: “A rádio alemã, hoje, oferece tudo: a dramatização de contos policiais, ou instantes poéticos de revolta e reflexão, ou experiências vanguardistas fechadas num universo formal” (PEIXOTO, 1980, p. 7-8). Como também o teatro do período, verifica-se que a produção radiofônica na Alemanha se dirigia a diferentes ouvintes,

4 A peça também teve as atuações de Altair Pimpão, Guilherme Dieken, Henrique Gnypeck, Luzia Griethe, Sandra Dieken, Vanilda Paiva, Victor Haegeli e Zulma Pimpão, além de algumas crianças que compunham um coro infantil. João das Neves, além de interpretar o protagonista, auxiliou Klaus Mehrländer como assistente de direção. O som e a técnica ficaram a cargo de Günther Half.

5 Prêmio internacional italiano de televisão e rádio, criado em 1948 pela Radio Audizioni Italiane, hoje denominada Radiotelevisione Italiana.

contemplando transmissões de caráter tradicional, crítico e formalista.

Porém, a despeito dessa diversidade, fica evidente o respaldo em Bertolt Brecht no sentido político do exame que faz Peixoto do que foi possível acompanhar durante o estágio:

Alguns meses de experiência prática junto à produção radiofônica na República Federativa da Alemanha [...] impõem algumas colocações básicas. Certamente a proposta do ouvinte como produtor, formulada por Brecht, não se realiza no nível político. A democrática proposta de Brecht parece ter sido assumida de forma consequente, apenas em outro nível: o ouvinte hoje é solicitado, como indivíduo, a participar, enquanto criador, de transmissões que, através de uma linguagem expressiva e rigorosa, mas não perigosa para a ordem vigente, estabelece uma nova relação, menos concreta mas estimulante e viva, entre quem produz e quem consome (PEIXOTO, 1980, p. 7).

Os esforços do dramaturgo alemão marcam a primeira fase da peça radiofônica, que se estende de 1929 a 1933, mas que com o decorrer dos anos, respondendo a diferentes circunstâncias históricas, já havia ganho novos contornos e muitos outros autores. No entanto, conforme as reflexões de Peixoto, o que informa a análise crítica da experiência do estágio é ainda a “Teoria do rádio”, de Bertolt Brecht. Cinco são os artigos que compõem tais teorizações, em que Brecht “desmascara o significado político da utilização burguesa do rádio” (PEIXOTO, 1980, p. 6).

De acordo com Celso Frederico, o mais importante deles seria “O rádio como aparato de comunicação”⁶ (FREDERICO, 2007, p. 224). O principal argumento de Brecht, nesse texto, é o de que “o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação”

6 Os demais textos, já com os títulos traduzidos para o português, são: *O rádio: Um descobrimento antediluviano, Sugestões aos diretores artísticos do rádio, Aplicações e Nota sobre O voo sobre o oceano* (BRECHT, Bertold. **Teoria do rádio**. In.: MEDISTSCH, Eduardo [org.]. *Teorias do rádio. Testos e Contextos*. v. I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 36-38).

(BRECHT, 2007, p. 228). Ou, nas palavras de Peixoto, Brecht queria “transformar o rádio, uma conquista do desenvolvimento da técnica de uma determinada estrutura social, numa arma da sociedade democrática” (PEIXOTO, 1980, p. 6).

Em termos concretos, isso significa:

Fazer o rádio um instrumento para promover entrevistas entre o povo e os dirigentes políticos, capaz de transmitir sessões do parlamento e grandes processos jurídicos (para que os tribunais fossem obrigados a tomar decisões diante do conjunto da população (PEIXOTO, 1980, p. 6).

Mas, para além disso, Bertolt Brecht sugere a exploração de uma linguagem artística inerente a esse meio de comunicação. Nesse sentido, Peixoto cita outro texto do dramaturgo e teórico alemão, “Propostas ao diretor da rádio”⁷ (PEIXOTO, 1980, p. 6), que evidencia a criação de um gênero propriamente radiofônico: “Brecht propõe a democratização do rádio, aconselhando também a transmissão de obras exclusivamente destinadas a esse meio de expressão.” Segundo Peixoto, Brecht “acentua a necessidade de se buscar uma estrutura expressiva nova, para experimentar uma linguagem que ganhe sua gramática nova, a partir de seus próprios recursos narrativos” (PEIXOTO, 1980, p. 7).

Bertolt Brecht não apenas propõe teoricamente as bases da criação radiofônica, como extrai suas elaborações da própria experimentação com o gênero. Um exemplo disso é a sua peça *O voo sobre o oceano* (1929), que ele define como “uma tentativa inédita de utilização dos recursos do rádio: usar a poesia como matéria para exercícios didáticos” (BRECHT, 2004, p. 184).

Fernando Peixoto traduz essa peça, como também a *Nota sobre O voo sobre o oceano*, um dos textos que compõem a *Teoria do rádio*, de Bertolt Brecht. Sobre essa obra, o tradutor afirma que ela “não foi um material destinado a ser usado pela rádio,

7 O mesmo artigo foi traduzido, mais recentemente, como “Sugestões aos diretores artísticos do rádio” (Ibid., p. 36-38).

mas sim, algo que deveria modificá-la” (PEIXOTO, 1980, p. 6).

Na linha de Walter Benjamin (1985) – que também se aventurou no campo da peça radiofônica –, Brecht desejava que o advento da reprodução técnica e da difusão em massa, fundamento de sua produção, se fizesse em favor de seu caráter coletivo e não no interesse de uma minoria de proprietários. Por isso, como fim último de suas teorizações, Brecht “não queria apenas ‘democratizar’ o acesso dos consumidores à radiodifusão, mas ‘abalar a base social deste aparato’” (FREDERICO, 2007, p. 224).

No entanto, cabe também observar que, no caso da “Teoria do rádio” desenvolvida por Bertolt Brecht, o que a animava eram as próprias condições de seu momento histórico. Como comenta Celso Frederico: “O ativismo cultural do período deve-se à formação de um novo público, *produtor e consumidor de arte*, que exige a renovação do fazer artístico” (FREDERICO, 2007, p. 219, grifo do autor).

Citando alguns exemplos dessa transformação que fomenta o projeto brechtiano, Celso Frederico refere-se ao caráter verdadeiramente interativo da imprensa operária, que, inclusive, serviu como referência para as novas práticas teatrais, bem como à participação do público por meio da federação dos corais operários e às experimentações cinematográficas dos comunistas alemães.

Especificamente sobre a radiodifusão, Frederico destaca a sua função social, expondo o uso do rádio pelo movimento operário durante os anos iniciais da República de Weimar. É nesse contexto que “o rádio faz sua estreia, servindo como meio para coordenar o movimento nas várias regiões do país e manter contato com o regime revolucionário da Rússia” (FREDERICO, 2007, p. 220-221).

Por isso ainda, a apreciação crítica de Fernando Peixoto aponta para as limitações do que foi possível observar, e ele analisa que a forma de solicitação do ouvinte – em meados da década de 1970 – já não oferece nenhum perigo “para a ordem vigente” (PEIXOTO, 1980, p. 7). Nesse caso, conclui-se que a participação da audiência se faz dentro do aceitável

pela indústria cultural, um dos tentáculos do sistema capitalista em plena expansão no período.

Ao mesmo tempo, Peixoto não deixa de reconhecer a exploração de “uma linguagem expressiva e rigorosa” (Ibid., p. 7), que “estabelece uma nova relação, [...] estimulante e viva, entre quem produz e quem consome” (Ibid., p. 7). Por isso, após o estágio mencionado, Peixoto assume o compromisso de adaptar os novos aprendizados para as bandas de cá: “Nossa experiência e nossa vivência agora cobram de nós uma prática real e uma entrega transformadora.” (Ibid, p. 10).

Adaptações para o Brasil

Assim como a “Teoria do rádio” informa a análise crítica da experiência de estágio de Fernando Peixoto na Alemanha, tal prática e entrega também a têm como horizonte. Recuperando mais uma vez as palavras de Bertolt Brecht – que “voltam como desafio / acusação” –, Peixoto observa: “temos diante de nós um instrumento capaz de falar”, mas “sabemos que ele está nas mãos daqueles que, em benefício de sua classe, preferem-no como instrumento de silêncio ou de mentira” (Ibid., p. 10).

Suas afirmações levam inevitavelmente a pensar no chão histórico que possibilitou a Brecht a elaboração de sua “Teoria do rádio” e no que respalda, na experiência brasileira, uma aposta como essa. E também é Fernando Peixoto (1980, p. 9) que fornece as pistas para a análise dessa questão:

Para nós, o rádio, ainda que seja o instrumento de maior penetração no povo brasileiro, parece um aparelho moribundo, medíocre ou limitado. Não é. Caberia a nós assumi-lo enquanto linguagem e instrumento: mergulhar em nossas origens e em nosso não revisado passado, sem preconceito ou medo, sem recusar os heroicos mas ingênuos instantes da Rádio Nacional ou da Mayrink Veiga ou da Cruzeiro do Sul, ou mesmo, das estapafúrdias e populistas tentativas de hoje. E descobrir, sem falso espanto, em nós e em nossas tradições populares, a possibilidade de uma utilização racional e até política de uma técnica que, entre nós, não chegou ainda a traduzir um

vigor artístico respeitável (PEIXOTO, 1980, p. 9).

Recorrendo às origens do rádio no Brasil, sua história, como também a da televisão, é marcada por improvisos, acasos e curiosidades. Porém, na esteira da observação de Fernando Peixoto, Tinhorão afirma que, após as primeiras experiências na década de 1920, ao longo dos anos 1930, “a profissionalização do rádio começava a se fazer pelo atendimento das exigências mais imediatas das massas” (TINHORÃO, 1981, p. 43). E, com a inovação dos programas de auditório, a partir da década de 1940, o rádio “assume definitivamente a sua vocação de teatro das camadas mais pobres da cidade” (Ibid., p. 56-57).

Para essas mesmas camadas, os programas de calouros – depois incorporados pela televisão – significavam também uma possibilidade de integração na estrutura econômico-social. Dessa forma, “o rádio vinha permitir a representantes de grupos proletários fazerem ouvir suas vozes perante as outras classes sociais” (Ibid., p. 61). Traduzindo o gosto do povo, transmissão e ouvinte, palco e plateia se identificavam pelo samba ou pelo baião, o que imprimia ao rádio brasileiro uma feição eminentemente nacional e popular. Feição essa que começa a se alterar já no final dos anos 1940, quando o público ouvinte de rádio se tornava uma força econômica ou nas palavras de Tinhorão:

[...] o rádio passava pouco a pouco de teatro do povo para veículo sonoro de expectativas de ascensão social de novas camadas da classe média emergente, mais ligadas às subliminares mensagens econômico-culturais da nova era de integração no universo do consumo internacional do que na pobre realidade brasileira. (Ibid., p. 64)

Mas apesar dos esforços empreendidos durante, principalmente, os anos 1950 e 1960 em prol da elitização e do “refinamento” de sua programação, o rádio havia agora de duelar a audiência e a publicidade com outro meio de comunicação de massa. E, “a partir da década de 1970, os investimentos na área

vão gradativamente dirigindo-se à televisão” (Ibid., p. 53). Nesse sentido, constata-se que:

Se o rádio era ideal para vender produtos populares, era a televisão, que estava vendendo, nos Estados Unidos, automóveis e apartamentos. Isso bem interpretado, queria dizer apenas que considerando a diferença de preço entre o rádio e a televisão, a tendência era o rádio manter sua tradicional penetração entre as camadas mais baixas da população, enquanto a TV se encaminharia para uma posição de veículo dirigido a um público de maior poder aquisitivo (Ibid., p. 171).

Ainda segundo Tosta (DIAS, 2000, p. 52), o aumento da porcentagem de domicílios com rádio no Brasil cresce em quase vinte por cento da década de 1970 para seguinte. Assim, após o advento da televisão e durante as primeiras décadas de sua implementação no Brasil, o rádio recuperava a sua vocação popular. O que, portanto, parece bastante coerente com a afirmação de Fernando Peixoto, no início dos anos 1980, de que o rádio fosse “o instrumento de maior penetração no povo” (PEIXOTO, 1980, p. 9).

Porém, se o rádio recuperava a sua vocação popular, isso não se dava mais enquanto programação e sim apenas enquanto alcance, na medida em que a música de massa internacional, viabilizada pelo avanço técnico da gravação em disco, já dominava as transmissões nacionais. Por outro lado, e de acordo com o contexto nacional do final da década de 1970 e início dos anos 1980, verifica-se a ausência de respaldo popular para a concretização de “uma prática real e uma entrega transformadora” (Ibid., p. 10), como pensava Peixoto.

Tais condicionantes históricas, que determinam a distância entre a formulação da “Teoria do rádio”, de Bertolt Brecht, e a possibilidade de realização das intenções de Peixoto, se revelam no próprio artigo analisado. “Descobrimo o que já estava descoberto” não expõe um projeto tangível e, acima de tudo, reflete o entusiástico ativismo do artista.

Entusiasmo esse que, no caso de Peixoto,

parece ter também uma motivação, pode-se dizer, afetiva:

Quando eu era criança não havia televisão. Mas havia o radioteatro. Minha avó colocava o ouvido no rádio: as novelas arrancavam suspiros e lágrimas. Criavam uma dependência terrível como o tóxico. Escravizavam a família a horário sagrados. Havia mentiras para todas as idades: “Colgate” e “Palmolive”, para mim, eram nomes mágicos, que traziam para dentro de casas as eletrizantes Aventuras de Tarzan ou do Zorro ou do Vingador. Mas ainda lembro, também, a emoção incontida de alguns capítulos de *O direito de nascer*. O rádio era um instrumento mágico que nos transportava para Universo de fuga e fantasia (PEIXOTO, 1981, p. 5).

Da passagem acima, é também interessante destacar que Fernando Peixoto não deixa de sinalizar sua visão crítica de um meio tão comercialmente administrado, que tem sua programação associada ao consumo de produtos industrializados, como previamente apontado. E é por ter vivenciado a capacidade do expediente radiofônico na criação de ilusões que Peixoto propõe que se investigue outros possíveis efeitos condicionados a uma nova função do rádio. Portanto, ele se transforma do “instrumento mágico” de sua infância em “uma arma”, como entendia Brecht, passível de promover uma análise crítica da sociedade.

Mas cabe ainda pensar na relevância do que escreve Fernando Peixoto para os dias de hoje – tão distantes da fascinante experiência provocada pelo radioteatro. E, dessa perspectiva, poder-se-ia até mesmo considerar sua reflexão ultrapassada, ao mesmo tempo em que julgar o rádio uma mídia obsoleta. Porém, recentes estudos, como o *Inside Radio 2021*, publicado pela Kantar IBOPE Media, contrariam essa impressão. A pesquisa, realizada em treze regiões metropolitanas brasileiras, aponta um crescimento de 2% – de 78 para 80% – dos ouvintes de rádio entre 2020 e 2021 (INSIDE, 2021, p. 6).

Os dados também surpreendem ao mostrar que a grande maioria, até o presente, se utiliza do

aparelho tradicional, ao qual se somam, em porcentagem muito menor, celulares e computadores (Ibid., p. 10). Além disso, a pesquisa revela o crescimento de outras possibilidades de consumo de áudio, entre elas a *webradio* e o *podcast*. Em relação a esses novos formatos, no entanto, o estudo indica sua ínfima aderência entre classes populares (Ibid., p. 14). O que decorre das condições extremamente desiguais de acesso à internet no Brasil – e isso sem que se leve em conta as populações rurais mais afastadas dos grandes centros urbanos, excluídas do *Inside Radio*.

Se a uma primeira vista, poder-se-ia pensar que esses novos formatos viabilizariam a criação de projetos com vistas à transformação do consumidor em produtor, a questão do alcance a tais conteúdos se torna inviável para uma proposta concreta de democratização (para uma proposta concreta de democratização?). Para as ideias de Brecht que orientam as intenções Peixoto, a privação do acesso à internet se apresenta como um impasse irreconciliável, fazendo do rádio – ainda hoje – a mídia privilegiada para possíveis iniciativas transformadoras.

Comparado a outras mídias, como a televisão, a captação de recursos para a criação e manutenção de uma emissora de rádio independente, ou seja, que sua programação não esteja a reboque da publicidade que a paga, as estratégias são exequíveis. Por isso, a história mostra ser mais praticável a produção de conteúdo pelos próprios ouvintes ou por iniciativas autônomas, individuais ou coletivas. Este é o caso das emissoras pitaras, das rádios livres e/ou populares e até mesmo das rádios comunitárias, cuja existência pode ser verificada até hoje. Fora essas possibilidades, há também a estratégia de rádio clubes ou sócios-ouvintes ou amadores, que remonta o próprio início da radiodifusão no Brasil.

À vista disso, o teor das reflexões de Peixoto se apresenta como uma convocação coletiva que alcança a atualidade, com vistas à construção de pensamentos e ações capazes de transformar o ouvinte em produtor e o rádio em “uma arma”. E mesmo não apresentando um programa de ação, é em favor de

uma conexão com a realidade de um país “colonizado e dependente” que ele convoca os seus interlocutores (PEIXOTO, 1980, p. 10). Com esse fim, ele propõe a **descoberta** de um significado renovado, em âmbito nacional, para a radiodifusão.

Fernando Peixoto foi, sem dúvida, um homem que tinha muito a dizer, seja como ator, diretor ou pensador de teatro. Tanto é que suas colocações finais, em “Descobrimo o que já estava descoberto”, ecoam através dos tempos, carecendo ainda de respostas: “saberemos ou não o conquistar [o rádio] e fazê-lo falar? Ou não teremos nada a dizer?” (PEIXOTO, 1980, p. 10). Mas como um homem essencialmente da ação, ele também adverte: “Nada disso é útil se ficar preso e amordaçado às páginas de um livro” (Ibid., p. 10).

Referências

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz – Indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In.: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BRECHT, Bertolt. O rádio como aparato de comunicação – Discurso sobre a função do rádio. Tradução de Tercio Redondo. *Estudos avançados*, São Paulo, 21 (60), p. 227-232. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10250/11879>. Acesso em: 25 mar. 2021.

_____. Teoria do rádio. In.: MEDISTSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Testos e Contextos. v. I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 35-46.

_____. *Nota sobre O voo sobre o oceano*. Tradução de Fernando Peixoto. In.: *Teatro completo* 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004, p. 184-186.

CARBONE, Roberta. *O trabalho teatral de João das*

Neves no Grupo Opinião, 2022, 249f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

FREDERICO, Celso. Brecht e a “Teoria do rádio”. *Estudos avançados*, São Paulo, 21 (60), p. 217-226. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10249/11878>. Acesso em: 15 dez. 2019.

INSIDE, Radio 2021. Kantar Ibope Media. 2021. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/inside-radio-2021-download/>. Acesso em 05 mar. 2022.

KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In.: SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: E.P.U, p. 11-110, 1980.

PEIXOTO, Fernando. Descobrimo o que já estava descoberto. In.: SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: E.P.U, p. 5-10, 1980.

RISSONE, Nice; KELLER, Willy. Observação dos tradutores. In.: *Cruelândia*. Alemanha: Instituto Goethe, p. 140-142, 1975.

SCHULTES, Paul. Introdução. In.: *Cruelândia*. Alemanha: Instituto Goethe, p. 6-26, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

Recebido: 01/04/2022

Aceito: 09/05/2022

Aprovado para publicação: 17/05/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.