

SONORAS IMAGENS

PETER LEONHARD BRAUN
EM BUSCA DO
FILME ACÚSTICO

TESE 2022



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RAKELLY CALLIARI SCHACHT

Sonoras imagens:

Peter Leonhard Braun em busca do filme acústico

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de doutorado.

Linha de pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Imagem da capa: Sino da Kölner Dom, foto de Frank Vincentz

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pela autora

Schacht, Rakelly Calliari Sonoras imagens: Peter Leonhard
Braun em busca do filme acústico / Rakelly Calliari Schacht;
orientador, Eduardo Vicente. - São Paulo, 2022.

337 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Comunicação. 2. Mídia sonora. 3. Feature radiofônico. 4.
Estética do real. 5. Peter Leonhard Braun. I. Vicente, Eduardo.
II. Título.

CDD 21.ed. -

302.2

Nome: SCHACHT, Rakelly Calliari.

Título: Sonoras imagens: Peter Leonhard Braun em busca do filme acústico.

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Profa. Dra. Flávia Lúcia Bazan Bepalhok

Instituição: Universidade Federal do Paraná

Julgamento: _____

Profa. Dra. Janete El Haouli

Instituição: Universidade Estadual de Londrina

Julgamento: _____

Prof. Dr. Nivaldo Ferraz

Instituição: Centro Universitário Belas Artes / Universidade Cruzeiro do Sul

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

É preciso uma aldeia inteira – ou mais do que uma - para se realizar uma pesquisa de doutorado.

Obrigada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, em especial ao professor doutor Eduardo Vicente, que desde o primeiro momento acolheu esta proposta de pesquisa gestada por anos. Sua orientação atenta foi sempre conduzida com generosidade e empatia, o que me faz agradecer não só pelos conteúdos aprendidos, mas também pelo exemplo de prática docente que foi para mim.

Meus agradecimentos também pelo aprendizado construído em sala de aula com a ajuda dos professores do programa Henri Gervaiseau e Eduardo Simões dos Santos Mendes, do professor convidado David King Dunaway, dos vizinhos da Comunicação Paulo Nassar e Luiz Alberto Farias, e na música, Fernando Iazzetta. Ainda, pelas contribuições trazidas na banca de qualificação, meu muito obrigada às professoras Julia Lúcia Albano e Márcia Detoni.

Agradeço a Janete el Haouli, que me apresentou ao feature radiofônico e acompanhou a construção desta pesquisa, sempre com dicas preciosas a oferecer. E a Flávia Besspalhok, que conduziu as bases que desaguariam no projeto aqui concretizado. Em nome delas dirijo minha gratidão a toda comunidade acadêmica radiofônica dos grupos de pesquisa da Intercom e Alcar: nosso diálogo ao longo dos anos está latente neste trabalho. Um agradecimento especial aos professores Eduardo Meditsch e Valci Zuculoto, cujo interesse demonstrado pelas pesquisas sobre o feature e as contribuições dadas a cada encontro foram um incentivo à parte para que continuássemos nos dedicando ao tema.

A paixão pelo trabalho e o senso de humor afetivo que marcam a comunidade do rádio não é exclusividade brasileira, e é encontrada também no além-mar. Devo agradecer às organizações e aos participantes do *International Feature Conference* e do *Hearsay Festival*, pelo acesso ao repertório e debates realizados, especialmente em 2019, quando pudemos acompanhar as atividades in loco e realizar uma entrevista com Peter Leonhard Braun. Ao autor, por sua disponibilidade nas inúmeras trocas de e-mail a partir de 2012, na cessão dos materiais para a pesquisa e pelas palavras de incentivo sempre prontas para quem está ainda

construindo sua estrada, meus profundos agradecimentos. Igual generosidade encontramos em Helmut Kopetzky, cujas reflexões sobre o feature radiofônico foram de grande valia para a pesquisa.

Aos parceiros e parceiras do grupo Midiason, obrigada pelas trocas e incentivo mútuo, assim como às equipes da Rádio UEL FM e da Alma Londrina Rádio Web, com quem pude praticar a comunicação radiofônica, o que quiçá em breve voltará a acontecer. Dani Klebis, obrigada pelo abrigo físico e afetivo em São Paulo. Aos colegas da Companhia Paranaense de Energia, não só pelas trocas sobre a comunicação sonora nos spots e podcasts, mas pela parceria cotidiana.

Falando em parceria cotidiana, graditão imensa à turma da Vila Belga, aos parceiros e parceiras de samba, de voluntariado, de educação dos filhos (salve os avós e Padrinhos Mágicos!). Sem vocês, acordar cedo para escrever esta tese teria sido muito mais difícil. E, claro, meus agradecimentos em tons de fogos de artifício para a turma Calliari Schacht dos Santos Dias, meus pilares e razão de viver.

Emerson Dias, *melior* parceiro e revisor; Clarita e Gilles, obrigada pela paciência, vocês são incríveis.

Pobre da arte de um país
pobre de ideias.
Pobre da ciência de um país
pobre de ideias.
Num país pobre,
Não se pode desprezar
nenhum repertório.
Muito menos
os repertórios mais sofisticados.
Paulo Leminski. Minifesto 2, 1976.

RESUMO

SCHACHT, Rakelly Calliari. **Sonoras imagens: Peter Leonhard Braun em busca do filme acústico**. 337 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tese investiga a obra estereofônica do autor alemão Peter Leonhard Braun (1929 -) e as escolhas operadas por ele na construção de novas formas de expressão sonora na representação da realidade, com o objetivo de concretizar o antigo sonho da realização de um filme acústico. O trabalho faz a recuperação histórica do desenvolvimento do feature como um gênero na radiofonia pública alemã, bem como procura contribuir com o exercício de sua conceituação, tomando como base a premissa de que a narrativa do feature se constitui a partir de imagens sonoras técnicas fixadas em suporte que, a partir do desenvolvimento do feature acústico, são manipuladas sob a direção do autor. Tal caráter ontológico o diferencia do rádio feito ao vivo e o aproxima conceitualmente do cinema documental. No caso da obra analisada, contida no período de 1964 a 1973, verifica-se que tal aproximação se dá especialmente com o cinema direto, através da valorização das captações em campo, facilitadas pelos equipamentos portáteis de gravação em fita magnética, e da elaboração de uma estética do real, impulsionada pela ideia de fidelidade proporcionada pela estereofonia. A pesquisa foi desenvolvida com base em revisão bibliográfica acerca da obra do autor e dos temas investigados, análise documental de áudios e roteiros de seis features radiofônicos, assim como o levantamento de informações cedidas pelo autor por meio da troca de mensagens eletrônicas e de uma entrevista realizada no ano de 2019. O referencial teórico engloba a produção de diversas áreas, entre elas as teorias sobre linguagem radiofônica (HAYE, 2004; MEDITSCH, 2005, 2007; MEDITSCH e ZUCULOTO, 2008), especificamente o feature radiofônico (KOPETZKY, 1994, 1996, 2000, 2013, 2015; LISSEK, 2006, 2010; MADSEN, 2005, 2009, 2014, 2018; REIN e ZINDEL, 2007; RUNOW, 2007), a vanguarda do rádio (CORY, 1992; GILFILLAN, 2009; KAHN e WHITEHAD, 1992), os estudos do som (SCHAEFFER, 2010, 2017; STERNE, 2003, 2012), o som no cinema (ALTMAN, 1992; CHION, 2004, 2011; MURCH, 2000) e o cinema documental (DA-RIN, 2006; NICHOLS, 1978, 1983, 1995, 2008). Com base no conceito de Voz do Documentário ofertado por Bill Nichols, são analisados cinco features estereofônicos de Peter Leonhard Braun e uma de suas últimas produções monofônicas, incluída na amostra por tratar-se de um importante prenúncio da linguagem desenvolvida pelo autor nos anos seguintes. Conclui-se que o modo observativo norteia a construção de sua obra e, embora não seja plenamente concretizado, o aproxima da estética do real predominante no cinema direto da época. A mitigação da presença do autor em favor de uma emancipação do som direto é apenas aparente, já que sua agência permanece, e até se fortalece, nas escolhas de captação, edição e montagem do material. Em sua abordagem macrossociológica, este repertório amplia a escuta para um campo sonoro antes pouco presente no rádio e abre caminho para modos que mais tarde irão expor de forma mais transparente as subjetividades do fazer documental.

Palavras-chave: Comunicação. Mídia sonora. Feature radiofônico. Estética do real. Peter Leonhard Braun.

ABSTRACT

SCHACHT, Rakelly Calliari. **Sound images: Peter Leonhard Braun in search of the acoustic film.** 337 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This thesis investigates the stereophonic work of the German author Peter Leonhard Braun (1929 -) and the choices made by him in the construction of new forms of sound expression in the representation of reality, with the objective of realizing the old dream of making an acoustic film. The work makes a historical recovery of the development of the feature as a genre in German public radio, as well as seeks to contribute to the exercise of its conceptualization, based on the premise that the feature's narrative is constituted by technical sound images fixed in support that, from the development of the acoustic feature, are manipulated under the author's direction. This ontological character differentiates it from live radio and conceptually brings it closer to documentary cinema. In the case of the analyzed work, contained in the period from 1964 to 1973, it appears that such approach takes place especially with direct cinema, through the valorization of field captures, facilitated by portable magnetic tape recording equipment, and the elaboration of an aesthetic of the real, driven by the idea of fidelity provided by stereophony. The research was developed based on a bibliographic review about the author's work and the investigated themes, the analysis of audios and scripts of six radio features, as well as the collection of information provided by the author through the exchange of electronic messages and an interview carried out in 2019. The theoretical framework encompasses the production of several areas, including theories on radio language (HAYE, 2004; MEDITSCH, 2005, 2007; MEDITSCH and ZUCULOTO, 2008), specifically the radio feature (KOPETZKY, 1994, 1996, 2000, 2013, 2015; LISSEK, 2006, 2010; MADSEN, 2005, 2009, 2014, 2018; REIN and ZINDEL, 2007; RUNOW, 2007), the vanguard of radio (CORY, 1992; GILFILLAN, 2009; KAHN and WHITEHAD, 1992), sound studies (SCHAEFFER, 2010, 2017; STERNE, 2003, 2012), sound in cinema (ALTMAN, 1992; CHION, 2004, 2011; MURCH, 2000) and the documentary cinema (DA-RIN, 2006; NICHOLS, 1978, 1983, 1995, 2008). Five stereophonic features and one of Peter Leonhard Braun's last monophonic productions are analyzed based on the concept of Voice of Documentary offered by Bill Nichols. The monophonic production was included in the sample because of its importance foreshadowing the language developed by the author in the following years. It is concluded that the observational mode guides the construction of his work and, although it is not fully implemented, it brings him closer to the aesthetics of the real prevailing in direct cinema at the time. The mitigation of the author's presence in favor of an emancipation of direct sound is only apparent, since his agency remains, and even strengthens, in the choices of capturing, cutting and editing the material. In its macrosociological approach, this repertoire extends listening to a sound field that was previously rarely present in radio and paves the way for modes that will later expose the subjectivities of documentary making in a more transparent way.

Keywords: Communication. Sound media. Radio Feature. Aesthetics of the real. Peter Leonhard Braun.

FORTSETZEN

SCHACHT, Rakelly Calliari. **Klangbilder: Peter Leonhard Braun auf der Suche nach dem akustischen Film.** 337 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Diese Doktorarbeit untersucht die stereophonen Radiofeatures des deutschen Autors Peter Leonhard Braun (1929 -) und die von ihm getroffenen Entscheidungen bei der Konstruktion neuer Klangausdrucksformen in der Darstellung der Realität mit dem Ziel, den alten Traum zu verwirklichen akustischer Film. Die Arbeit macht eine historische Aufzeichnung der Entwicklung des Features als Genre im deutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunk und versucht, zur Ausübung seiner Konzeptualisierung beizutragen, basierend auf der Prämisse, dass die Erzählung des Features durch technische Klangbilder konstituiert wird in Material, die von der Entwicklung des akustischen Feature unter der Leitung des Autors manipuliert wird. Dieser ontologische Charakter unterscheidet es vom Live-Radio und bringt es konzeptionell dem Dokumentarkino näher. Im Falle des analysierten Werks, das in der Zeit von 1964 bis 1973 enthalten ist, scheint eine solche Annäherung insbesondere beim direct cinema durch die Aufwertung von Feldaufnahmen, erleichtert durch tragbare Magnetbandaufzeichnungsgeräte, und die Ausarbeitung einer Ästhetik zu erfolgen des Realen, angetrieben von der Idee der Stereophonie. Die Recherche wurde auf der Grundlage einer bibliografischen Überprüfung der Arbeit des Autors und der untersuchten Themen, der Analyse von Audios und Skripten von sechs Radiofeatures, sowie die Sammlung von Informationen, die der Autor durch den Austausch elektronischer Nachrichten und ein 2019 durchgeführtes Interview zur Verfügung gestellt hat. Der theoretische Rahmen umfasst die Produktion mehrerer Bereiche, einschließlich Theorien zur Radiosprache (HAYE, 2004; MEDITSCH, 2005, 2007; MEDITSCH und ZUCULOTO, 2008), und insbesondere des Radiofeatures (KOPETZKY, 1994, 1996, 2000, 2013, 2015; LISSEK, 2006, 2010; MADSEN, 2005, 2009, 2014, 2018; REIN und ZINDEL, 2007; RUNOW, 2007), die Avantgarde des Radios (CORY, 1992; GILFILLAN, 2009; KAHN und WHITEHAD, 1992), Sound Studies (SCHAEFFER, 2010, 2017; STERNE, 2003, 2012), Sound in Cinema (ALTMAN, 1992; CHION, 2004, 2011; MURCH, 2000) und das Dokumentarkino (DA-RIN, 2006; NICHOLS, 1978, 1983, 1995, 2008). Fünf stereophone Features und eine der letzten monophonen Produktionen von Peter Leonhard Braun werden basierend auf dem von Bill Nichols angebotenen Konzept von *Voice of Documentary* analysiert. Die monophone Produktion wurde in die Stichprobe aufgenommen, weil sie die Sprache vorwegnimmt, die der Autor in den folgenden Jahren entwickelt hat. Es wird geschlussfolgert, dass der Beobachtungsmodus die Konstruktion seiner Arbeit leitet und, obwohl es nicht vollständig implementiert ist, ihn der damals im direct cinema vorherrschenden Ästhetik des Realen näher bringt. Die Milderung der Anwesenheit des Autors zugunsten einer Emanzipation des Direktklangs ist nur scheinbar, da seine Entscheidungsfreiheit in der Wahl der Aufnahme, des Schnitts und der Bearbeitung des Materials erhalten bleibt und sogar noch verstärkt wird. In seinem makrosoziologischen Ansatz erweitert dieses Repertoire das Hören um ein Klangfeld, das im Radio bisher kaum präsent war, und ebnet den Weg für Modi, die später die Subjektivitäten des Dokumentarfilms transparenter machen.

Stichwörter: Kommunikation. Tonträger. Radio Feature. Ästhetik des Realen. Peter Leonhard Braun.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Reporter Magnetofon	34
Figura 02 – Cobertura do carnaval de Colônia pela Westdeutsche Rundfunk AG	54
Figura 03 – Presos em Oranienburg.....	68
Figura 04 - Contracapas de discos da década de 1960.....	84
Figura 05 – Captação em campo	132
Figura 06 – Autor na emissora	132
Figura 07 - Evolução de participações no IFC	137
Figura 08 – Análise da composição sonora do feature <i>Catch as catch can</i>	147
Figura 09 - Captação para <i>8h15, Sala de Operação III, Operação de quadril</i>	166

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Locais e datas de realização do IFC desde sua fundação.....	135, 136
Quadro 02 – Identificação das vozes em <i>Noite londrina</i>	151
Quadro 03 – Identificação das vozes em <i>Galinhas</i>	158
Quadro 04 – Identificação das vozes em <i>Catch as catch can</i>	164
Quadro 05 – Identificação das vozes em <i>8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril</i>	168
Quadro 06 – Identificação das vozes em <i>Hienas</i>	177
Quadro 07 – Identificação das vozes em <i>Sinos na Europa</i>	187

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Organização dramaturgica de <i>Noite londrina</i>	149
Gráfico 02 – Composição sonora de <i>Noite londrina</i>	151
Gráfico 03 – Organização dramaturgica de <i>Galinhas</i>	154
Gráfico 04 – Composição sonora de <i>Galinhas</i>	157
Gráfico 05 – Organização dramaturgica de <i>Catch as catch can</i>	160
Gráfico 06 – Composição sonora de <i>Catch as catch can</i>	163
Gráfico 07 – Composição sonora de <i>8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril</i>	167
Gráfico 08 – Organização dramaturgica de <i>8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril</i>	171
Gráfico 09 – Organização dramaturgica de <i>Hienas</i>	175
Gráfico 10 – Composição sonora de <i>Hienas</i>	177
Gráfico 11 – Organização dramaturgica de <i>Sinos na Europa</i>	185
Gráfico 12 – Composição sonora de <i>Sinos na Europa</i>	186
Gráfico 13 – Evolução da porcentagem de som direto x texto roteirizado ao longo das seis obras de Peter Leonhard Braun entre 1964 e 1973.....	196
Gráfico 14 – Evolução da porcentagem de som direto autônomo x texto sem ambientação ao longo de seis obras de Peter Leonhard Braun entre 1964 e 1973.....	199

LISTA DE SIGLAS

- ARD - Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (Associação de Radiodifusão Pública da Alemanha)
- BBC – British Broadcast Corporation
- BR - Bayerischer Rundfunk (Conjunto de emissoras públicas para o Sudeste da Alemanha)
- BRT - Belgische Radio- en Televisieomroep (Organização belga de radiodifusão pública, chamado assim de 1960 a 1991. Atual VRT)
- DW – Deutsche Welle (Serviço internacional de comunicação, com base em Bonn e Berlim. Ligada à ARD, mas financiada por receitas fiscais)
- EBU - European Broadcasting Union
- IFC – International Feature Conference
- NOS - Nederlandse Omroep Stichting (Organização holandesa de radiodifusão pública)
- NDR - Norddeutscher Rundfunk (Conjunto de emissoras públicas para o Norte da Alemanha)
- NWDR – Nordwestdeutschland Rundfunk (Nomenclatura da radiodifusão para Norte e Oeste da Alemanha entre 1945 e 1955)
- ORF – Österreichischer Rundfunk (Organização austríaca de radiodifusão pública)
- ORTF - Office de Radiodiffusion Télévision Française (Nomenclatura da organização francesa de radiodifusão pública, entre 1964 e 1974. Equivalente da atual GRF)
- RAI - Radiotelevisione Italiana (Concessionária italiana de radiodifusão pública)
- RB – Radio Bremen (Conjunto de emissoras públicas para o Noroeste alemão)
- RDRS - Radio- und Fernsehgesellschaft der deutschen und rätoromanischen Schweiz (Serviço suíço de radiodifusão em alemão e reto-romanche, que operou de 1964 a 2010. Equivalente às atuais STR e SRF)
- SFB – Sender Freies Berlin (Nomenclatura do conjunto de radiodifusão pública de Berlim, de 1954 a 2003; atual RBB Rundfunk Berlin-Brandenburg)
- SR – Saarländischer Rundfunk (Conjunto de emissoras públicas baseado em Saarland, Sudoeste alemão)
- SRG - Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (Associação suíça de radiodifusão pública)
- SWF – Südwestfunk (Nomenclatura do serviço de rádio que operou de 1946 a 1988 no sudoeste alemão ocupado pela França após a II Guerra)
- SWR - Südwest Rundfunk (Conjunto de emissoras públicas para o Sudoeste alemão)
- WDR – Westdeutscher Rundfunk (Conjunto de emissoras públicas para o Oeste alemão)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. HISTÓRIA E CONCEITUAÇÃO DO FEATURE RADIOFÔNICO	22
1.1 De páginas escritas e ondas sonoras	26
1.2 Feature acústico	33
1.3 O som em bits – Um novo beat?	40
1.4 Narrativa no feature artístico.....	46
1.5 Resumo	51
2. CINEMA PARA OS OUVIDOS	53
2.1 Captação externa: fita magnética e ruídos	72
2.1.1 Estereofonia e fidelidade representacional	79
2.2 Som como imagem	87
2.3 Resumo	98
3. RÁDIO E CINEMA DOCUMENTAL	100
3.1 Aproximações entre feature acústico e cinema direto	105
3.1.1 Deslocamentos da voz narrativa na estética do real	111
3.2 A voz do documentário	117
3.3 Resumo	119
4. PETER LEONHARD BRAUN: ASPECTOS BIOGRÁFICOS.....	121
4.1 Infância e formação	122
4.2 Um homem do rádio	125
4.3 Desenvolvendo o filme acústico	130
4.4 Gestor do rádio	132
4.5 Audiografia	138
5. ANÁLISE DAS OBRAS – 1964 A 1973.....	143
5.1 Noite londrina (<i>Londoner Abend</i> , 1964)	147
5.2 Galinhas (<i>Hühner</i> , 1967).....	152
5.3 <i>Catch as catch can</i> (1968).....	158
5.4 8h15, Sala de operação III, Prótese de quadril (<i>8 Uhr 15, Operationsaal III, Hüftplastik</i> , 1970).....	164
5.5 Hienas - Manifesto por um predador desprezado (<i>Hyänen - Plädoyer für ein verachtetes Raubtier</i> , 1971)	173
5.6 Sinos na Europa (<i>Glocken in Europa</i> , 1973).....	184

6. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NA CONCRETIZAÇÃO DO FILME ACÚSTICO	193
6.1 A Voz do Documentário na obra estereofônica de Peter Leonhard Braun....	
.....	200
CONCLUSÕES	205
REFERÊNCIAS	211
AUDIOGRAFIA	219
DEPOIMENTOS, PALESTRAS E ENTREVISTAS	220
APÊNDICE A - Entrevista com Peter Leonhard Braun	223
APÊNDICE B – Roteiro traduzido de <i>Londoner Abend</i>	241
APÊNDICE C – Roteiro traduzido de <i>Hühner</i>	257
APÊNDICE D – Roteiro traduzido de <i>Catch as catch can</i>	281
APÊNDICE E – Roteiro traduzido de <i>8 Uhr 15, Operationssaal, Hüftplastik</i>	
.....	304
APÊNDICE F – Roteiro traduzido de <i>Hyänen</i>	316
APÊNDICE G – Roteiro traduzido de <i>Glocken in Europa</i>	328

INTRODUÇÃO

Biscoito fino da fornalha radiofônica, rainha do jornalismo, irmã da radiodramaturgia, arte da montagem por excelência: são variadas as definições atribuídas ao feature de rádio em sua trajetória que se aproxima dos 100 anos. No exercício de definir-se e afirmar-se, este gênero forjado no seio do sistema público de radiodifusão resiste como forma de expressão autoral da realidade, a despeito das pressões do modelo privado de gestão dos veículos de comunicação.

Esta longevidade é fruto de uma construção cultural que, como tal, vive transformações que lhe garantem a adaptação a novos contextos, em um misto de resistência e inovação. Entre tantas mudanças ao longo da história, podem-se destacar três grandes momentos que trazem o feature radiofônico ao século XXI. O primeiro foi seu reconhecimento organizacional dentro da emissora BBC, nos anos 1930, provendo o primeiro ambiente estruturado para o florescimento de uma linguagem factual criativa no rádio. O segundo – tema desta pesquisa -, foi o renascimento do gênero através da mobilidade da captação direta e da aplicação da estereofonia como recurso expressivo, no decorrer dos anos 1960 e 1970. E, mais recentemente, uma terceira onda pode ser identificada com a exploração de recursos digitais, propiciando novos arranjos colaborativos, a mobilidade e personalização da experiência da escuta, entre outras mudanças que se refletem em novos recursos de linguagem audiovisual.

Ainda que reconhecidamente fundamentais para a história do meio, nenhum desses grandes movimentos tem recebido a devida atenção por parte da academia, constatação que ultrapassa os limites das Ciências Humanas no Brasil. Quando se trata de conhecer as informações relativas à era pré-internet, esta é uma realidade ainda mais evidente, tendo em vista a escassez de materiais, sejam eles sonoros, biográficos ou testemunhais.

No caso de Peter Leonhard Braun, a despeito da relevância de sua atuação como autor, gestor do departamento de features da emissora *Sender Freies Berlin* e fundador de eventos e premiações com vistas ao fortalecimento da comunidade autoral radiofônica, os relatos sobre sua trajetória estão bastante circunscritos a profissionais de sua convivência e a seu próprio esforço de documentar a história do feature no rádio. “Leo”, como é chamado no meio desta comunidade, ou “o papa do feature”, como foi alcunhado por um círculo midiático mais abrangente, torna-se desta forma uma espécie de figura mítica, que exerce ainda hoje certo poder sobre eventos competitivos ou de celebração da categoria, mas sobre quem objetivamente se conhece pouco e, fato mais preocupante, cujas obras fundamentais são

escutadas apenas em reprises esporádicas pelas emissoras detentoras de direitos de veiculação. Como denuncia Allen Weiss: “se a história do *mainstream* radiofônico já é um campo suprimido, a história do rádio experimental é completamente reprimida” (1995, p.03).

O objetivo da presente tese é contribuir com a construção de uma epistemologia do feature radiofônico através do preenchimento desta lacuna, investigando a biografia profissional do autor, o contexto histórico-cultural e midiático em que sua obra fundamental foi elaborada, e oferecendo rotas de leitura para esta escuta, através da análise de suas obras estereofônicas e da tradução dos roteiros para o idioma português, contida nos apêndices. Ainda como uma tentativa de facilitar a experiência do ouvinte, duas das traduções realizadas foram sincronizadas com o áudio¹.

Embora a seleção do objeto de pesquisa possa parecer distante da realidade brasileira, baseamo-nos no conceito de Rádio Possível desenvolvido pelo professor e pesquisador Eduardo Vicente para defender uma estratégia de “abordagem do passado e do presente do rádio, no sentido de prospectar suas dimensões autorais, experimentais e expressivas para uma exploração mais radical de suas novas possibilidades de utilização” (VICENTE, 2011, p.89).

Sob esta perspectiva, a difusão do repertório autoral é entendida como um gatilho para o desenvolvimento do pensamento crítico e estímulo à inovação formal e de conteúdo da expressão sonora, o que se espera proporcionar com este trabalho, desenvolvido no ambiente acadêmico por compreendermos que também é papel da universidade possibilitar o contato com diferentes experiências de produção “do país e do exterior, de rádios convencionais ou de projetos alternativos – oferecendo-lhes [aos alunos] a possibilidade de repensar criativamente o veículo” (VICENTE, 2015, p.19).

Foi, aliás, no ambiente da Universidade Estadual de Londrina que esta pesquisadora tomou contato inicial com o tema da tese, através das atividades do Grupo de Estudos de Rádio do Núcleo de Estudos de Música e Contemporaneidade coordenado pela Profa. Dra. Janete El Haouli, uma experiência que promovia o hibridismo entre os departamentos de Música e Comunicação Social e que levou ao desenvolvimento de trabalhos de conclusão de curso atentos à escuta, na área do Radiojornalismo, sob orientação da Profa. Flávia Lúcia Bazan Besspalkok (vide MANZANO, 2000 e seus trabalhos subsequentes). Sob uma perspectiva histórica, a chegada desses materiais a Londrina deriva das pesquisas realizadas pela professora Janete na Escola de Comunicação e Artes da USP e seu contato com o

¹ São elas: *8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril*, disponível em <https://youtu.be/ltKBegLJKdU>; e *Sinos na Europa*: <https://youtu.be/0VP-g2YXDJs>.

produtor alemão Helmut Kopetzky, em 1997, por ocasião de um seminário organizado por Lilian Zaremba, no Rio de Janeiro (Kopetzky havia vindo ao Brasil pela primeira vez em 1989, tendo aqui ministrado oficinas de rádio e produzido *features*²). Por outras vias, o exercício de busca por um rádio mais criativo deságua também na tese de doutoramento produzida por Nivaldo Ferraz, defendida em 2016, em que sua experiência com a dramaturgia radiofônica é posta em diálogo com o Jornalismo, na defesa de uma *peça radiofônica reportagem*³.

De fato, só é possível pensar o *feature* radiofônico a partir do pêndulo que o caracteriza, em um movimento que o leva a visitar os campos do jornalismo e das artes, aí entendidas a literatura, a música, a dramaturgia, o cinema. Neste hibridismo reside, ao mesmo tempo, o tormento da conceituação acadêmica e a chama que mantém viva a ponte entre os microfones de tantos autores e o alto falante, cada vez mais miniaturizado em fones de ouvido.

Por esta razão - e pelo fato de que tal ímpeto ao hibridismo encontra profundos paralelos com o desenvolvimento do cinema documental, como haveremos de demonstrar ao longo deste trabalho -, o encontro destas reflexões com o Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo confirmou-se uma oportunidade única de abertura nos horizontes metodológicos e de referencial teórico para abordagem do tema. Como indica Tanja Runow, ao fim de sua dissertação sobre a polifonia bakhtiniana no *feature* radiofônico:

Nesse ponto [a questão da natureza da narrativa, na área de tensão entre ficção e documentação] e em muitos outros, uma atenção ao filme documentário pode ser de grande valia, já que ele apresenta características relacionadas e lança problemas comparáveis ao *feature*, mas sobre um discurso teórico mais desenvolvido⁴ (RUNOW, 2007, p.105,106. T.A.).

Desta forma, o referencial teórico que fundamenta este trabalho reúne, por óbvio, autores que tratam de maneira geral da linguagem radiofônica e do rádio enquanto meio informativo, entre os quais cabe destacar Ricardo Haye (2004), Eduardo Meditsch (2007), e

² Esta audiografia é um capítulo da história do rádio ainda a ser explorado. Kopetzky reproduz os passos da visita de Ernst Schnabel a Belém, ocorrida em 1978; investiga a religiosidade afro na Bahia, a corrida do ouro em Serra Pelada, a paisagem sonora caótica de São Paulo; na Europa, conta a história da produção suíça *Brasil*, de 1982, e ainda produz uma *peça* radiofônica em parceria com o músico brasileiro de origem portenha Tony Osanah.

³ Ainda sobre este movimento nos anos 1990, Ferraz lembra da visita a São Paulo, no início da década, do autor finlandês Harri Hutamäki, a convite de Regina Porto.

⁴ *An dieser Stelle und an vielen weiteren könnte ein Seitenblick auf den Dokumentarfilm hilfreich sein, der dem Feature in einigen Eigenschaften verwandt ist und vergleichbare Probleme aufwirft, dabei aber über einen weiter entwickelten theoretischen Diskurs verfügt.*

os textos reunidos nos volumes I e II de Teorias do Rádio (MEDITSCH, 2005; MEDITSCH e ZUCULOTO, 2008), sobretudo as reflexões de Armand Balsebre e Roland Barthes. Além destas, integram o arcabouço teórico obras que conceituam o cinema documental sob uma perspectiva histórica (DA-RIN, 2006; NICHOLS, 1978, 1983, 1995, 2008) e que investigam especialmente o som no cinema (ALTMAN, 1992; BELTON, 1992; CARREIRO, 2018; CHION, 1994, 2004, 2011; MURCH, 2000). Aos citados, somam-se autores que analisam as pontes entre rádio e cinema, de certa forma mais evidenciadas nas experiências da primeira metade do século XX. Este denominador comum recebe de Pierre Schaeffer o nome de artes-relé (2010), está intrínseco ao pensamento de Rudolf Arnheim (2001), e presente nos autores que investigam a obra de Dziga Viértov (CARRASCO e MAGALHÃES, 2006, LABAKI, 2016; SMIRNOV, 2013), de Walter Ruttmann (GOERGEN, 1981, 1989) e outros realizadores da vanguarda radiofônica em seus anos iniciais (BIRDSALL, 2012; CORY, 1992; DANIELS, 2016; DÖHL, 1976, 1981; GILFILLAN, 2009; KAHN e WHITEHAD, 1992; HENDY, 2013).

O exercício de compreensão do feature acústico, chamado por Braun também de “filme acústico” é ainda complementado pelo suporte teórico fornecido pela área de Estudos do Som. Esse campo multidisciplinar aberto à ampla investigação do material acústico mostrou-se importante na reflexão sobre o filme acústico como um repertório cuja matéria-prima única e específica é o som-imagem. Recorremos aos autores que se debruçaram sobre os fenômenos implicados na fixação do som em suportes, como Friedrich Kittler (1999), Jonathan Sterne e os autores que discutem transdução – transformação de uma forma de energia acústica em outra diferente - e gravação, no *Sound Studies Reader* (2012). Já o conceito de som como imagem, fundado por François Bayle, nos é trazida pelos estudiosos do campo da música Rodolfo Caesar (2012) e Fernando Iazzetta (2016), Sérgio Freire Garcia (2004) e Denise Garcia (1998). Auxilia-nos ainda nesta reflexão a relativamente recente versão traduzida para o inglês do Tratado dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer (2017), com sua sistematização dos modos de escuta e considerações sobre a relação do som fixado em suporte com seu referencial original e a fonte emissora.

As metodologias utilizadas têm como ponto de partida uma revisão bibliográfica acerca do feature radiofônico, incluindo o manual publicado por Rein e Zindel em 1997 e reeditado em 2007, obra de maior consistência publicada até hoje pelo assunto, e os textos de Helmut Kopetzky (1994, 1996, 2000, 2013, 2015); passando pela discussão técnica promovida pelo autor Jens Jarisch (2010), a perspectiva histórico-cultural da australiana Virginia Madsen (2005, 2009, 2014, 2018), providenciada no Brasil pela professora Marcia

Detoni (2012, 2018), e pelas reflexões trazidas pela área de estudos literários (RUNOW, 2007; LISSEK, 2006, 2010, 2012, 2018, 2020).

A aproximação ao objeto de estudo deu-se através da análise documental dos áudios e roteiros impressos das obras de Peter Leonhard Braun no período selecionado (1967 – 1973), estendendo-se para sua última peça do período monaural anterior, o que abriu uma maior possibilidade de compreensão sobre as perspectivas abertas pela tecnologia estéreo, nas produções do autor. A fim de oferecer também ao leitor a possibilidade dessa escuta comparada, foi traduzido do alemão para o português o roteiro da principal obra monaural que antecede o período de recorte da pesquisa (*Londoner Abend*, 1964), além dos textos das cinco peças estereofônicas realizadas nos anos seguintes.

Foram também objeto de análise documental textos escritos pelo autor sobre o feature de rádio (2011, 2014), duas conferências proferidas sobre o tema durante o Third Coast Festival (2007) e entrevistas concedidas por Braun (1969, 2007, 2010), incluindo uma gentilmente cedida pela pesquisadora tcheca Tereza Reková (2017), cujo trabalho tem como foco os eventos promovidos em torno das mídias sonoras.

Por fim, uma entrevista foi também realizada com o autor por esta pesquisadora, em 2019, durante a conferência internacional de feature realizada em Cork, na Irlanda, a fim de dirimir dúvidas específicas sobre a construção das peças em questão.

A diversidade de metodologias aplicadas e o arcabouço teórico acolhido ao longo da pesquisa se fizeram necessários para que a obra pudesse ser observada por um prisma que levasse em consideração o contexto de cultura audiovisual, e mesmo de um escopo social mais amplo em que está inserida. Como alerta Virginia Madsen:

A história do *feature* radiofônico é a história da outra ‘nova onda’: do *filme sonoro*, *radiomontage*, *radio filme* e do *documentaire de creation*. É uma história que se vale contar não apenas por causa do valor intrínseco (estético, cultural, textual) desse acúmulo rico e complexo de trabalhos, mas porque, como minha pesquisa tem revelado, este movimento no rádio tem contribuído de maneira significativa com a ampla história das ideias. (MADSEN, 2005, p. 190).

Nosso percurso inicia pela recuperação histórica e das bases conceituais deste gênero ainda pouco conhecido no Brasil, e que pode interessar especialmente a quem acompanha a emergência dos formatos jornalísticos narrativos no universo dos podcasts, igualmente em expansão no País. A perspectiva adotada é a do feature alemão, tributário da tradição forjada na radiodifusão pública britânica trazida a terras germânicas após a II Guerra Mundial. Esta questão contextual é fundamental para compreender as influências

reconhecidas por Peter Leonhard Braun, que se refere às obras de pioneiros da BBC como sua escola no feature.

Reconhecida a importância da emancipação do som na construção do feature acústico produzido por Braun e sua potencialização na ideia da realização de um “filme acústico”, procuramos explorar, no segundo capítulo, as raízes do que se entende sob esta denominação. O que encontramos foram rizomas entrelaçados nas primeiras décadas do século XX, quando rádio e cinema compartilhavam atributos técnicos e aspirações artísticas. Esta reflexão nos levou a ponderar como o feature se inscreve em uma vertente radiofônica que se afasta da noção de instantaneidade, do aparelho entendido como meio de telegrafia, e se aproxima da fonografia, da fixação dos sons em suporte. Neste sentido, pensar o som gravado como imagem de um som, passível de manipulação, é um passo importante para se avançar na compreensão do feature como uma representação da realidade, que guarda importantes pontos comuns com o cinema documental.

As proximidades conceituais entre o feature radiofônico e o cinema documental são tema do terceiro capítulo desta tese, em que a atenção é voltada especialmente para os processos vividos por ambos os campos no período do repertório objeto de nosso estudo, por volta dos anos 1960 e 1970. No documentário cinematográfico, os movimentos sob a denominação guarda-chuva do cinema direto, e no rádio, o feature acústico, passavam ambos por transformações formais decorrentes do desenvolvimento técnico que permitiu mobilidade na captação, aprimoramento da fidelidade, reutilização das fitas e precisão na montagem. Procuramos identificar as características da estética do real - cujo peso será medido posteriormente nas transformações vividas pelas produções de Peter Leonhard Braun no período estudado – bem como delinear o conceito de “Voz do documentário” (NICHOLS, 1983, 2008), que irá nortear a metodologia de análise das obras selecionadas.

Antes de partir para o estudo das peças propriamente ditas, o quarto capítulo formula uma breve biografia profissional do autor alemão, a fim de prover informações de contexto a respeito de sua trajetória no rádio, além de organizar uma audiografia inédita, elaborada em boa parte com base em informações cedidas pelo próprio autor, a fim de garantir um registro das produções realizadas por este nome relevante na história do feature, e também de modo a localizar as peças estudadas dentro do arcabouço de sua obra. Sua trajetória profissional dá informações não só sobre as escolhas estéticas operadas pelo autor ao longo da carreira, mas também auxilia na compreensão do processo de legitimação de sua figura como uma referência internacional dentro do amplo repertório do gênero.

O quinto capítulo é então dedicado à análise do período estereofônico da obra de Braun, estendido para a inclusão de sua última obra monofônica, que já antecipa o desejo de utilizar as captações em campo como instrumento narrativo. Com base no conceito de Voz do documentário (NICHOLS, 1983, 2008), procedemos a uma identificação e classificação do material sonoro utilizado na construção das obras, sua estrutura dramaturgica, forma de endereçamento e modo documental adotado na roteirização, adicionando-se a classificação estrutural de roteiros proposta por Udo Zindel (2000).

Por fim, estas informações são compiladas e analisadas no sexto capítulo, que procura escrutinar o processo chamado de “emancipação do som,” trazendo à luz as características que conferem uma assinatura própria ao material e que compõem a Voz do documentário no conjunto analisado. Nos apêndices desta tese, encontram-se ainda a transcrição da entrevista realizada em 2019 com Peter Leonhard Braun, bem como as traduções para o português dos roteiros dos seis features analisados ao longo da pesquisa.

1. HISTÓRIA E CONCEITUAÇÃO DO FEATURE RADIOFÔNICO

Este estudo é dedicado ao um gênero radiofônico bastante heterogêneo, cuja tentativa de conceituação se dá mais como exercício de compreensão da dimensão empírica que o forjou, que como busca por uma definição estanque que o encaixe em uma prateleira fixa na estante da programação radiofônica. A afirmação não quer menosprezar a importância de uma epistemologia do feature de rádio – para o que se espera inclusive contribuir, através do estudo de repertório proposto adiante -, mas apenas alertar que, pelo fato do objeto constituir-se como construção cultural, intrinsecamente dinâmica, não haverá definição rígida que possa ou deva circunscrevê-la.

O dinamismo do objeto não impede, contudo, sua observação e análise sob métodos científicos, tarefa que empreenderemos entendendo que uma revisão bibliográfica conceitual a respeito do gênero será útil e importante para contextualizar o objeto estudado e situar a pessoa que acessa este tema, sobretudo se pela primeira vez.

Na monografia de conclusão de graduação (SCHACHT, 2003) que inspirou o presente aprofundamento de pesquisa, as principais fontes utilizadas para investigar o conceito de feature foram obras desenvolvidas nos anos 1990, por autores cuja reflexão parece ser instigada pelo momento de transformação da tecnologia na produção sonora e da radiodifusão na Alemanha. Foram basilares o manual publicado pelo técnico de som Wolfgang Rein e o autor Udo Zindel, com a participação de outros 13 autores (1997), o roteiro da peça *Feature ist Feature*, de Frank Olbert (1995), os textos didáticos do autor Helmut Kopetzky (1996, 2000) e a monografia desenvolvida por Linda Staude (1994), com foco da dramaturgia radiofônica e a importância da montagem neste processo.

Neste levantamento, foi possível identificar o hibridismo fundador do feature radiofônico, derivado de um casamento entre os valores documental e de elaboração estética; em outras palavras, a relação do gênero com elementos do Jornalismo e das Artes. Dentro desta intersecção, emergem as questões do processo criativo da montagem, da subjetividade autoral e dimensão ética no processo documental, e do tempo requerido para as produções e seu produto final.

Aqui, a revisão será expandida e complementada por novas informações conhecidas, entre elas o registro de Peter Leonhard Braun sobre seus encontros com pioneiros da BBC no período que viveu em Londres (2014), e também os trabalhos acadêmicos que procuram trazer à luz das Ciências Humanas a reflexão sobre o gênero, em grande parte restrita ao meio de agentes produtores.

Neste sentido, foi valioso o contato com os textos de Tanja Runow (2007) e Michael Lissek (2006, 2010), no campo da linguística e literatura, e de Virginia Madsen, no campo das mídias e cultura (2005, 2009, 2014, 2018). Contribuem ainda para uma contextualização da história do rádio alemão as obras de Daniel Gilfillan (2009), Mark Cory (1992) e Carolyn Birdsall (2012). Utilizamos como referência também a 2ª edição do manual de Rein e Zindel, lançada em 2007 com algumas revisões e ampliações.

A perspectiva adotada, com atenção à experiência germânica, é decorrente do recorte selecionado para esta pesquisa, circundado pela referência de estudos sobre as práticas observadas em outros países⁵.

O termo *feature*, oriundo do latim “facere” ou “factura”, foi tomado pelo jornalismo impresso anglo-saxônico no início do século XX para definir um noticiário que apresentasse a informação mais trabalhada e exposta em uma forma narrativa diversa da fórmula do *lead*, que pretendia conferir objetividade ao jornalismo diário, respondendo às perguntas “O que, quando, onde, como e por que?” (STAUDE, 1994, p.12).

Na filosofia por trás desta construção residem pontes relevantes com o jornalismo literário e o cinema documental: o ser humano desenvolve a linguagem de forma viva, e não como uma compilação de dados. Michael Haller destaca que o início desses textos não estaria nos fatos “secos”, mas nos atores. Ao relatar a mudança na imprensa escrita em língua inglesa no início do século XX, quando o formato do *lead*⁶ já estava consolidado, ele diz:

Não a hierarquia, mas o fio da narrativa deve determinar a estrutura do texto: esse padrão de tricô foi usado primeiro para notícias sobre celebridades, acidentes e crimes, as “soft news”, depois também para relatos mais longos de acontecimentos. As próprias revistas recém-fundadas desenvolveram o Storytelling baseadas no “interesse humano”. O gênero de texto do *feature* emergiu dessas tendências. Deve descrever os processos em uma linguagem concreta e relacionada ao ator - em vez de apenas relatá-los⁷. (HALLER, 2001, p.03, T.A.).

⁵ Relatos sobre a história do *feature* na Alemanha Oriental, Áustria e Suíça podem ser encontrados na segunda edição do manual de Rein e Zindel (2007, p.57-81), assinados respectivamente por Patrick Conley, Peter Klein e Thomas Blubacher e Aldo Gardini. A perspectiva australiana é dada pela pesquisadora Virginia Madsen (2014), cujo trabalho de costurar uma história transnacional dos encontros e peregrinações do rádio documental dá pistas sobre a história em diversos outros países (MADSEN, 2005, 2018). Madsen é uma importante fonte na dissertação de mestrado de Gustavo Nascimento dos Santos acerca do radiodocumentário (2016) que, no mais, tem ancoragem metodológica francesa para avaliar criações da França e Estados Unidos (a carreira da australiana Kaye Mortley, que se mudou definitivamente para a França em 1981, favorece em grande medida esta ponte (MADSEN, 2009)). O trabalho de pós-doutorado desenvolvido por Marcia Detoni traz à luz a produção de rádio documental nos Estados Unidos e Brasil (DETONI, 2018).

⁶ Na definição de Haller: “O mais importante na primeira frase, seguido por informações adicionais sobre onde e quando, então detalhes para encurtar” (2001, p.03).

⁷ “Nicht die Hierarchie, sondern der Erzählfaden sollte den Textaufbau bestimmen: Dieses Strickmuster wurde zunächst bei Nachrichten über Prominent, Unfälle und Verbrechen, den “soft News”, dann auch bei Ereignisberichten praktiziert. Die neu gegründeten Magazine entwickelten ihrerseits das auf “human interest”

Durante os anos iniciais da rádio BBC, profissionais vindos da imprensa escrita transportaram o conceito para a mídia sonora, de modo que seria denominada como feature “qualquer transmissão que tivesse mais locutores e mais detalhamento de uma situação, frequentemente com o uso de recursos literários e satíricos” (OLBERT, 1995 p.02-03, T.A.)⁸.

Em depoimento a Peter Leonhard Braun, um dos primeiros autores deste período seminal na BBC, Lance Sieveking (1896–1972), relata ter sido natural a escolha da denominação, pois ela já indicava antes as produções mais elaboradas para mídia impressa. “Feature, isso era a abordagem especial. Um caleidoscópio com pontos de vida inesperados e um estilo de montagem complexo. O primeiro grande feature que eu fiz se chamava *Wheel of Time*, só música e poesia, e isso em 1926!”⁹ (SIEVEKING, apud BRAUN, 2014, p.02, T.A.).

As décadas seguintes seriam de consolidação do que Klaus Lindemann chama de uma forma verbal extensa, “comparável à peça radiofônica, combinando elementos jornalísticos e artísticos”¹⁰ (s/d.¹¹, p.01). Não livre de conflitos e tensionamentos, esta estruturação encontrou respaldo institucional no período de consolidação do serviço público de radiodifusão britânico. Em 1929, o dramaturgo Val Gielgud (1900 – 1981) assume a gestão da equipe de drama e feature, estruturando pela primeira vez um espaço dentro da emissora para abrigar o gênero. Jornalistas e escritores conviviam no mesmo ambiente com atores e produtores de ponta, o que justifica a analogia feita mais tarde por Peter Leonhard Braun, comparando o período a uma “estufa”, pois acelerou um processo de florescimento.

Como resultado do desenvolvimento experimentado nesses anos, um departamento exclusivamente dedicado ao feature foi criado na BBC em 1946, sob direção de Laurence Gilliam (1907 – 1964). Experimentos ousados afirmavam a personalidade quase excêntrica do gênero radiofônico, que agora ganhava maior autonomia. Como exemplo, são citados um

gestützte Storytelling. Aus diesen Trends ging die Textgattung des Features hervor. Es solte die Vorgänge in einer konkreten, akteursbezogenen Sprache beschreiben – statt sie bloss zu vermelden.”

⁸ “... und nannten all jene Sendungen ‘Feature’, die mehrere Sprecher aufboten und einen Sachverhalt ausführlich, oft mit literarischen und satirischen Mitteln darstellten.”

⁹ “Feature, das war die besondere Herangehenweise. Ein Kaleidoskop unerwarteter Blickrichtungen und ein komplexer Montage-Stil. Das erste grosse Feature das ich gemacht habe, hiess *Wheel of Time*, nur Musik und Gedichte, und das 1926!”. Como relata David Hendy, Sieveking enfrentou o desafio de trabalhar com conteúdos em múltiplas camadas ainda sem contar com o recurso de gravação. Em 1928, dirigiria sua peça mais conhecida, *The kaleidoscope*, utilizando um painel de controle desenvolvido por um engenheiro da emissora BBC que, como ele, havia sido piloto de avião (2013, p.186).

¹⁰ “It is an extensive verbal form, comparable to the radio play, combining journalistic and artistic elements...”

¹¹ Uma versão em alemão deste texto é referenciada por Rein e Zindel (2007), também sem data, como manuscrito da emissora SFB, e baseia o subtítulo 2.1.1 do livro, escrito por Lindemann em parceria com Wolfgang Bauernfeind; Madsen referencia a versão em inglês como publicada em 1987, na primeira edição da *Belgische radio en Televisie* & F. Stein, dedicada a uma antologia do feature. A fonte utilizada aqui, para trechos não incorporados ao livro, é uma versão datilografada cedida por Peter Leonhard Braun.

retrato musical sobre a construção da rodovia M1, em formato de ópera (*Song of a road*)¹², e o feature sobre o papel decisivo dos radares para a derrota dos países do Eixo, na Segunda Guerra Mundial (*Radar – The Secret Weapon*), resultado de meses de investigação (BRAUN, 2014, p.02).

Enquanto isso na Alemanha, os anos 1920 abrigam o florescer de experimentações que flertaram muito proximamente com o cinema, o teatro, a literatura e a música. Os trabalhos de Alfred Braun, Bertolt Brecht, Rudolf Arnheim e Walter Benjamin se tornaram referências internacionais e pavimentaram o caminho para o posterior desenvolvimento do feature, como atesta Helmut Kopetzky - que cita ainda Döblin, Wolf, Erich Kästner e Hermann Kasack, entre outros. Kopetzky ressalva que a produção experimental durante os “quatro anos felizes” (1929 – 1932) era um “biótipo limitado no terreno baldio de música de entretenimento barata e palestras radiofônicas entediadas”¹³. Ainda assim, considera, foi ela que garantiu o “húmus” em que a ocupação britânica plantaria, anos depois, o feature cultivado durante a guerra (2013, p.37).

A década seguinte assiste à ascensão do partido Nacional Socialista ao poder e, junto com ele, uma nova agenda para o rádio. Em novembro de 1932, o partido estabelece diretrizes para o uso do rádio, que deveria servir à ordem no lar e na família, proteger o ethos cristão, integrar a etnia germânica e promover a cidadania nacionalista. As orientações foram publicadas como “Diretrizes para o reordenamento da radiodifusão” (*Richtlinien für die Neuordnung des Rundfunks*), e prenunciava o que viria a seguir. Em agosto de 1933, uma exibição radiofônica lança o receptor popular, um aparelho de rádio simples e barato que ampliaria a presença do veículo nas casas do país: entre 1932 e 1939, o número de residências equipadas com rádio cresceu de 4,1 milhões, para 12,5 milhões (GILFILLAN, 2009, p.97)¹⁴.

O movimento que estabeleceu novas diretrizes realizou também a prisão de lideranças criativas dos anos iniciais do rádio, que vinham desenvolvendo a peça radiofônica e algumas de suas aproximações com a representação jornalística¹⁵. Nomes que permanecem

¹² Dirigida por John Axon e transmitida em 5 nov. 1959, a peça é considerada pela BBC Radio 2 um misto entre um típico feature e uma balada radiofônica (www.bbc.co.uk/radio2/radioballds/original/songofaroad.shtml).

¹³ *Das Experimentierfeld um Alfred Braun, Brecht, Döblin, Wolf, Erich Kästner, Hermann Kasack, Walter Benjamin u. a. in den fröhlichen vier Jahren 1929-32 war nur ein begrenztes Biotop inmitten der Ödnis billiger unterhaltungsmusik und ermüdender Radio-Vorträge über »Neue Wege in der Fabrikation künstlicher Öle und Fette« und das Liebesleben der Waldameisen gewesen. Es lieferte aber den Humus, in den die Britische Besatzungsmacht das im Krieg herangezüchtete Radio-Gewächs »Feature« einpflanzte.*

¹⁴ O dado é creditado a uma publicação de 1965 por Ernest Bramsted.

¹⁵ A encenação de fatos ocorridos, então classificada como peça radiofônica, poderia mais tarde ser chamada de feature, como apontam Klaus Lindemann e Wolfgang Bauernfeind (2007, p.43), que exemplificam o caso com a peça *Malmgreen*, de Walter Erich Schäfer, sobre o pouso forçado de uma aeronave italiana no Ártico, ocorrida em 1928 e representada no ano seguinte na emissora de Stuttgart. Reinhard Döhl cita também os debates

ainda hoje como referência do pensamento da linguagem sonora, como Hans Flesch, Alfred Braun, Kurt Magnus, Hans Bredow e Friedrich Bischoff, entre outros, tiveram a liberdade tolhida por suas inovações de “caráter opositor” (CORY, 1992, p.343; GILFILLAN, 2009, p.85).

Embora o uso político do rádio ao longo do período de ascensão do nazismo e da II Guerra Mundial tenha sido objeto frequente de análise por diversas áreas das Ciências Humanas¹⁶, novas informações sobre a contribuição do rádio e do som mediado para a estética fascista e práticas culturais da época, bem como a compreensão de como o som esteve implicado no controle, disciplina e terror ao longo dos anos de guerra na Alemanha são trazidos na obra de Carolyn Birdsall (2012). Na busca de extrair a tensão do papel do som como distração e interrupção neste período histórico, a autora dedica atenção especialmente à festivalização do dia a dia – e, nisto se inclui o uso do humor no rádio como reforço do estigma antisemita, inclusive na transmissão dos carnavais – e ao regime de controle exercido por meio dos anúncios extraordinários comunicados pelo veículo.

1.1 De páginas escritas e ondas sonoras

A história do feature alemão propriamente dito começaria a se desenvolver com o fim da Segunda Guerra Mundial e a ocupação da emissora de Hamburgo pelas tropas britânicas¹⁷. A emissora tornar-se-ia o berço para novas formas e conteúdos, inicialmente sob a direção de Hugh Carleton Greene¹⁸. Sem nunca terem antes criado para o rádio, mas com experiência de escrita jornalística ou literária, os primeiros autores eram sobreviventes da

ocorridos em Berlim sobre o desenvolvimento de forma poética jornalística para o rádio, que teve Rolf Reissmann como expoente. Ainda que a geração de produtores alemães do pós-guerra não tenha sido influenciada por eles, é um registro importante no âmbito da história das ideias (DÖHL, 1976, p.05).

¹⁶ Não nos aprofundaremos na questão do uso do rádio durante a II Guerra Mundial, que tem vasta bibliografia apontada na obra de Birdsall (2012). No Brasil, a editora da PUC gaúcha publicou um compilado de artigos sobre o uso do rádio neste período, também com impactos em nosso território: GOLIN, Cida; ABREU, João Batista de (org.). Batalha sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2006.

¹⁷ Em 3 de maio de 1945, às 20h06, seria desligada a emissora nacional-socialista de Hamburgo, ocupada já na manhã seguinte pelas tropas britânicas e com a programação reaberta 23 horas depois, como “Radio Hamburg” (BRAUN, 2014, p.02). A partir de setembro do mesmo ano a emissora se tornou NWDR, transmitindo para as regiões Norte e Oeste do país até 1955 (mais Berlim Ocidental, até 1954), quando se desmembrou em duas emissoras, uma para cada região. Em 30/12/1947, tornou-se uma emissora pública. Atualmente sua estrutura com base em Hamburgo cobre o Norte da Alemanha com uma estação de TV e 11 canais de rádio, sob a sigla NDR (Norddeutscher Rundfunk).

¹⁸ O inglês Hugh Carleton Greene (1910 – 1987) tem uma biografia à parte na história da radiodifusão. Foi correspondente na Alemanha a partir de 1933, expulso do país pelo regime Nazista em 1939, quando assumiu a chefia de redação do serviço em idioma alemão da BBC. Assumiu a direção dos serviços de rádio no Norte da Alemanha de 1946 a 1948, tendo papel reconhecido na constituição do sistema público de radiodifusão alemão e foi, ainda, diretor-geral da BBC, de 1960 a 1969. (WAGNER, 2007, 2017).

guerra (BRAUN, 2018) e chegaram à casa em junho do mesmo ano para trabalhar na seção de Talk & Feature. Axel Eggebrecht e Peter von Zahn foram acompanhados por Ernst Schnabel, um mês depois, formando a tríade de mosqueteiros que daria os primeiros passos desta retomada, no País. (BRAUN, 2014, p.02 e em entrevista a REKOVÁ, 2017, vol.02, p.01; BAUERNFEIND e LINDEMANN, 2007 p. 26).

Peter von Zahn, que ficaria conhecido como “o repórter da rosa dos ventos”, ligado ao potencial jornalístico e didático do feature, havia sido repórter durante o conflito. A ele e Eggebrecht juntou-se Ernst Schnabel, escritor que serviu na Marinha durante a guerra. Peter von Zahn relata que ele e Axel Eggebrecht foram os primeiros funcionários a emissora com experiência e noções políticas.

À nossa volta construíram-se redações, lá se desenvolveram então novos talentos, Peter Bamm, Bruno E. Werner, Schüddekopf, todas elas pessoas que tinham menos a ver com rádio e mais com a língua e, como autores, com a literatura. Mas provaram seu valor.¹⁹ (VON ZAHN, in OLBERT, 1995, p.09, T.A.).

Os relatos de Bauernfeind, Lindemann e Braun dão conta de que o compromisso com o público e a liberdade de criação concedida aos profissionais da emissora pela administração britânica foram fundamentais para o desenvolvimento do feature radiofônico. O rádio representava um meio de contato com um universo que havia ficado em uma caixa preta durante o regime nazista. Por um lado, a descoberta das proporções dos danos causados a outros povos, o estado de milhões de refugiados, o problema de moradia nas cidades atingidas. De outro, a produção artística de judeus, russos e americanos, entre outros, proibida durante anos, e que agora poderia ser explorada e publicizada.

Daniel Gilfillan identifica semelhanças no processo político e social de pós-guerra, com aquele ocorrido durante a República de Weimar, de desvinculação do regime anterior e de preocupação regulatória com o uso não-sancionado do rádio. A diferença apontada por ele é que a ocupação do território alemão por quatro nações diferentes a partir de 1945 significou também quatro abordagens diferentes na gestão da radiodifusão. Segundo o autor, neste contexto, produtores de rádio como Alfred Andersch criaram novos gêneros de discussão para “engajar uma vasta diversidade de visões culturais e sociopolíticas, em formatos que

¹⁹ “„und um uns herum bildeten sich nun die Redaktionen, da lagerten sich dann neue Talente na, Peter Bamm, Bruno E. Werner, Schüddkopf, alles Leute, die mit dem Rundfunk weniger, um mehr mit der Sprache und als Autoren mit der Literatur zu tun hatten. Aber die bewährten sich.”

procuravam recapturar a inovação da prática radiofônica cultural da era Weimar e animar a visão brechtiana de transmissões multidirecionais²⁰” (2009, p.119).

No início de 1947, as produções mais longas, de uma ou mais horas, começam a tomar corpo e a formar uma tradição específica do feature radiofônico alemão, distanciando-se de suas referências inglesas (RUNOW, 2007, p.20).

São exemplos deste período a cobertura jornalística socioeconômica de Peter von Zahn e as produções que buscavam, ainda por meio da palavra escrita, dar voz aos ouvintes. A veiculação regular de tais produções iniciou em março de 1947, com Axel Eggebrecht: sua peça *Was wäre wenn* (Como seria, se...), transmitida na véspera da Conferência de Moscou, era uma utopia política que mirava 2047 com uma Europa Central pacífica, que ganhasse a adesão de outros países, até por fim alcançar todo o mundo. A produção recebeu milhares de respostas sobre o que poderia ser feito para a construção deste cenário (BRAUN, 2014; RUNOW, 2007, p.53).

Maior repercussão alcançou a produção de Ernst Schnabel (1913-1986) intitulada *Der 29. Januar*²¹, produzida no inverno de 1946/1947, sobre o qual nos ateremos por um instante, devido a seu caráter emblemático com relação à história e conceituação do feature de rádio, como apontam Reinhard Döhl (1976) e Tanja Runow (2007). O texto foi posteriormente publicado em livro²², em fita cassete (Ed. Ernst-Klett, 1988), inspirou novas produções (ao menos pelo próprio autor, em 1950, e pela equipe da emissora NDR, em 1977 e 2017), e é reprisado até hoje como um documento histórico do período pós-guerra.²³

No dia 29 de janeiro – data que marca a metade do inverno, com outra metade vindoura até a chegada da primavera -, a emissora convidou reiteradas vezes os ouvintes a relatarem sua experiência naquela data, oferecendo pequenos prêmios aos três relatos mais reveladores e remuneração para aqueles que fossem usados, totalmente ou em parte, na transmissão radiofônica, além de tratamento confidencial das correspondências. Para garantir espontaneidade aos relatos, o selo postal deveria ser de – no máximo – o dia seguinte à chamada.

²⁰ “*In this postwar context radio producers, like Alfred Andersch, created new discussion genres to engage a wide range of sociopolitical and cultural views in formats, which sought to recapture the innovation of Weimar-era cultural radio practice and to animate the Brechtian vision for multidirectional transmissions*”, (T.A.).

²¹ NWDR, 83’, primeira veiculação em 16 de maio 1947.

²² O texto foi publicado pelo menos em 1963 e 1971 junto com *Ein Tag wie Morgen*. Este título de 1950, produção realizada pelo autor com metodologia semelhante, dá nome às publicações.

²³ A reprise mais recente de que se tem notícia ocorreu em 11 de janeiro de 2020, pela Deutschlandfunk Kultur, como peça radiofônica: https://www.deutschlandfunkkultur.de/hoerspiel-der-29-januar-1947.3692.de.html?dram:article_id=464278. Acesso em 02 nov. 2020.

A depender da fonte consultada – inclusive entre os registros de Ernst Schnabel – a informação sobre a quantidade de correspondências recebidas varia de 30 mil a 35 mil cartas, cuja leitura e seleção demandaram o apoio de cerca de cem estudantes da Universidade de Hamburgo (DÖHL, 1976, p.03; RUNOW, 2007, p.56; BRAUN, 2014, p.02, 03). A este material, o autor somou entrevistas realizadas por repórteres da emissora com grupos previstos como não-representados através do convite veiculado (traficantes, prostitutas, parteiras, trabalhadores de funerárias) e um terceiro conjunto documental, composto por boletins meteorológicos e astronômicos, entre outras notícias relacionadas ao dia 29 de janeiro.

O roteiro conta com 156 locutores, dois dos quais fazem a costura da narrativa - um responsável pela interação distante de localização do tempo-espaço, outro com função de interação com as cenas concretas, exercendo um papel de repórter.

Como afirma Tanja Runow na tese em que analisa a polifonia discursiva desta primeira grande produção de Schnabel para o rádio, ela pode ser considerada o primeiro feature alemão, em uma fase classificada pela ciência literária como *Wortfeature* (“feature textual”), numa referência a sua fundamentação textual que precede o desenvolvimento do feature acústico - foco central desta tese - e do feature da era digital (2007, p.51). Isto se, ressalva a autora, entender-se a obra de Schnabel como sendo um feature, como o fazem diversos pesquisadores do gênero, a exemplo de Auer- Krafka (1980), Hülsebus-Wagner (1983) e Kribus (1995).

A dificuldade de classificação neste caso se deve em parte à tradição já consolidada da peça radiofônica no País, sendo esta a referência adotada no roteiro original - embora declare em sua abertura pretender ser nada mais que uma “obra de jornalismo, imbuída de fatos”, clara indução a uma leitura documentarizante (ODIN, 2012), conceito que devemos explorar mais adiante ao propor uma aproximação teórica entre rádio e cinema documental. Quando da publicação em livro alguns anos mais tarde, Schnabel escolhe designar a peça por seu processo de construção, adotando o termo “colagem” (*Montage*), o que Döhl aponta ser um bom ponto de partida para a discussão de relações entre a peça radiofônica literária - até então considerada numa compreensão estreita a real arte radiofônica - e o feature, caracterizado por Armin Paul Frank pela “ênfase do sentido na intenção informativa ou didática”, ainda que apresentado com a maior destreza possível ao lidar com os meios de expressão do rádio (DÖHL, 1976, p.02).

Ênfase e intenção também estão presentes na proposição conceitual publicada por outro teórico da peça radiofônica, Heinz Schwitzke, no guia de peças radiofônicas da editora Reclam em 1969:

“Se a peça será vista como peça radiofônica ou feature, depende menos da sua forma, que pode ser absolutamente denominada nos moldes da peça radiofônica, e mais do seu posicionamento e seu ponto de vista, de documentar a realidade. É decisivo para a resposta à pergunta, se a ênfase será dada ao que é noticiado no texto – ou que ele também é formatado poeticamente.”²⁴ (apud ARD, s/d e RUNOW, 2007, p.55, T.A.).

O caso denota as fronteiras fluídas entre uma já consolidada peça radiofônica e o nascente feature no rádio alemão, e também as tensões entre forma e conteúdo que permeariam toda a história de ambos os gêneros, exercendo influência mútua. Podem ser vistas como margens de um rio que delimita e simultaneamente integra estas fronteiras os conceitos de ficção e de não-ficção. Se o território do feature estende-se a partir das margens da prática jornalística, o regime de cheias do rio irá sempre garantir trocas entre os dois lados.

Entre os primeiros mosqueteiros da NWDR, esta tradição seria capitaneada por Peter von Zahn, o repórter da rosa dos ventos. Segundo Johannes Schwamberger, uma das primeiras produções que mereceria a alcunha de feature foi o seu “Londres: Anatomia de uma cidade cosmopolita” (*London, Anatomie einer Weltstadt*). O depoimento do jornalista dado em entrevista a Peter Zimmermann na década de 1990 é um dos poucos a reconhecer influência direta das práticas alemãs anteriores à guerra sobre a construção do gênero:

Isso começou bem rápido. Nós desenvolvemos uma forma especial, a partir de uma amálgama da antiga série acústica da era Weimar com o feature inglês, que chamamos de feature, uma conjunção de reportagem, comentário, discussão, música e outros elementos que eram úteis ao rádio. (apud SCHWAMBERGER, 2014, p.71, T.A.).²⁵

Para Schwamberger (2014, p.72), quando se pensa na peça de Peter von Zahn é compreensível que frequentemente se use as expressões “documentação” ou “programa documentário” para se referir ao feature, em decorrência de a camada informativa ser sobreposta à poética.

²⁴ *Ob das Stück als Hörspiel oder als Feature angesehen wird, hängt weniger von seiner Form ab, die durchaus hörspielartig genannt werden kann, als vielmehr von seiner Entstehung und seiner Absicht, Wirklichkeit zu dokumentieren. Entscheidend für die Beantwortung der Frage ist, ob man den Akzent darauf legt, daß in dem Text nur berichtet - oder daß in ihm auch dichterisch gestaltet wird.*

²⁵ *Das fing ziemlich schnell an. Wir entwickelten aus einem Amalgam der ehemaligen Weimarer Hörfolge und dem englischen Feature eine Sonderform, wir nannten sie Feature, eine Zusammenfassung aus Reportage, Kommentar, Diskussion, Musik und anderen Elementen die im Rundfunk brauchbar waren.*

Apesar da escassez de recursos no período pós-guerra²⁶, o feature, assim como outros gêneros, encontrava no rádio “um continente ainda não descoberto, um espaço livre” (BRAUN apud BAUERNFEIND e LINDEMANN. In: REIN e ZINDEL, 1997, p. 28). Enquanto Peter von Zahn representava, junto com Axel Eggebrecht, uma vertente mais jornalística do feature, inclinada à tradição britânica, Ernst Schnabel e Alfred Andersch buscavam imprimir uma veia artístico-literária às produções que viria a se tornar uma característica marcante da tradição alemã. Tanja Runow assinala que o resultado da colaboração foi menos uma divisão entre as duas vertentes, e mais uma convergência entre as formas literária e jornalística, em que as tendências pessoais de cada autor permaneceram audíveis (2007, p.92).

A chegada de Alfred Andersch (1914 - 1980) após Schnabel assumir a chefia da emissora em Hamburgo, em 1951, fortalece esta convergência e contribui para uma reflexão teórica, conceitual, cultural e econômica sobre a radiodifusão e o feature. Mais conhecido de maneira geral por sua obra literária, Andersch produziu conteúdo radiofônico para cinco emissoras da Alemanha Ocidental, entre 1947 e 1959, com destaque para a criação de features em Hamburgo (1952 a 1954) e o posterior desenvolvimento do ensaio radiofônico na emissora Süddeutscher Rundfunk (SDR), em Stuttgart (1955 a 1958), buscando inovar ao explorar a técnica de montagem e o caráter colaborativo do rádio, antecipado nos anos 1930 por Bertolt Brecht (GILFILLAN, 2009, p.102-113).

A contribuição de Andersch estende-se a exercitar a apreensão teórica dos gêneros no rádio, incluída aí uma reflexão sobre o feature que se tornou referência por fundar as primeiras bases para a construção de um discurso próprio ao feature. Em um artigo de 1953, publicado em um jornal sobre rádio e TV, ele problematiza a conceituação do feature retomando o sentido da palavra em inglês, para defender a importância do tratamento estético da informação: “feature nunca significa o conteúdo de uma coisa, mas sua apresentação...”²⁷ (ANDERSCH, apud RUNOW, 2007, p.20; GILFILLAN, 2009, p.107). O autor discorre, sobre o alcance do feature, que:

Ele se apropria da notícia, da reportagem, da apresentação das questões sociais, psicológicas e políticas. Uma vez que é forma, ou seja, arte, seus meios são ilimitados; vão do jornalismo à poesia, da descrição racional ao

²⁶ Peter von Zahn conta que nem papel havia o suficiente nas indústrias, para rodar a impressão de obras literárias para o mercado (In: OLBERT, 1995, p. 16.), e o rádio não exigia tantos recursos para a produção quanto a mídia impressa. Mas muitos arquivos foram perdidos, porque as fitas magnéticas eram caras e, portanto, reutilizadas para outras gravações.

²⁷ “‘Feature’ bedeutet niemals den Inhalt einer Sache, sondern ihre Erscheinungsweise” O artigo se chama “Versuch über das Feature: Anlässlich einer neuen Arbeit Ernst Schnabels”, publicado no jornal Rundfunk und Fernsehen 1 (1953): 94–97.

domínio surreal dos sonhos, da iluminação deliberada da atualidade, destinada ao uso imediato, até aquele tipo de penetração poética na coletividade humana.²⁸ (ANDERSCH, apud GILFILLAN, 2009, p.193, 194, T.A.).

Ao rebater as críticas de Ludwig Kapeller, que desconsiderava o feature como um gênero artístico porque se baseava na técnica da montagem, ou da sua antecessora “colagem”, Andersch define o feature radiofônico como a “arte da montagem por excelência”, indicando que seu caráter artístico reside justamente na composição expressiva da montagem, declaração muito citada e até hoje “consistentemente usada por pesquisas para caracterizar o feature” (RUNOW, 2007, p.37).

Outra contribuição importante para a legitimação do feature enquanto gênero radiofônico de valor artístico nesta época deriva da participação de Alfred Andersch e Ernst Schnabel em uma roda de escritores formada no pós-II Guerra, o chamado Grupo 47²⁹, constituído por profissionais influentes e politicamente engajados, cujas reuniões para discussões e leituras eram frequentemente acompanhadas por representantes do mercado editorial e gestores da radiodifusão.

O grupo reconheceu o feature e o ensaio radiofônico como uma forma de arte, assim como a já “sancionada” peça radiofônica. O feature artístico já se desenvolvia como uma “forma rara”, e o ambiente do Grupo 47 a colocava em estreito intercâmbio com a literatura. Andersch e Schnabel chegaram a ler suas produções para o grupo, que demonstrava interesse pelo potencial de engajamento social e político do rádio, de falar para o grande público, mas também pela exposição em termos de mercado, naquilo que o rádio poderia proporcionar em termos de retorno financeiro e possibilidades de carreira (RUNOW, 2007, p.27, 28).

A influência da palavra escrita nesse período é destacada reiteradas vezes por Frank Olbert em seu feature metalinguístico. Ele cita, por exemplo, que Ernst Schnabel frequentava o Grupo 47 em busca de talentos para o rádio (OLBERT, 1995, p.10). Também entrevista a

²⁸ *Es bemächtigt sich des Berichts, der Reportage, der Darstellung sozialer, psychologischer und politischer Fragen. Da es Form, also Kunst ist, sind seine Mittel unbegrenzt; sie reichen vom Journalismus bis zur Dichtung, von der rationalen Deskription bis zum surrealen Griff in den Traum, von der bewusst für den unmittelbaren Gebrauch bestimmten Aufhellung der Aktualität bis zu jener Art dichterischer Durchdringung menschlicher Gemeinschaft.*

²⁹ Andersch fez parte do grupo desde a fundação, em 1947; Schnabel juntou-se a ele em 1951. O grupo se reuniu semestralmente até 1955 (exceto 1950, com um encontro apenas), e anualmente de 1956 a 1967, quando ocorreu a última reunião, tumultuada pela inabilidade de parte do grupo em lidar com protestos do movimento jovem que ganharia projeção internacional no ano seguinte. O movimento é objeto da tese de doutorado de Christa Hülsebus-Wagner: *Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises*, defendida em 1983. Informações gerais também podem ser encontradas na página publicada pela prefeitura de Weischenfeld, na Bavária, para o jubileu do grupo, em 2017: www.gruppe47.de. Acesso em 02. Dez 2020.

redatora de feature Marlis Gerhardt da SWR2, autora de livros e features sobre literatura e estética, que teoriza sobre o impacto dessa influência.

... a primeira geração de autores de língua alemã, desde o início, estava ligada à tônica dos experimentos radiofônicos e do jogo com as possibilidades do jornalismo, das ondas eletromagnéticas, da literatura. (...) Essa permissão de se transcender à forma tem certamente muito a ver com o fato de que essa primeira geração vinha mais da escrita, dos romances e da prosa narrativa, e não do jornalismo diário ou dos folhetins de atualidade. Soma-se a isso a tendência da nova literatura alemã, que finalmente voltava a se encaixar na moderna, grande, importante literatura dos anos 1930 e 1940 – o que significava o trabalho com montagens, colagens, o jogo de falas, a procura por cortes e brilho próprio, entre outros. Joyce, John do Passos e Faulkner eram exemplos. (GERHARDT in OLBERT, 1995, p.11, T.A.).

Entretanto, novos desafios seriam colocados à manutenção da audiência no rádio. O feature perdeu muitos de seus melhores autores e produtores para a nova mídia, incluindo o pioneiro Peter von Zahn, e a concorrência impunha barreiras para novos tipos de experimentações.

Em 1955, o controle sobre a radiodifusão voltou às mãos dos alemães. Os autores Wolfgang Bauernfeind e Klaus Lindemann comentam que a nova segmentação de departamentos criada nesta virada gerou dificuldades para um gênero livre como o feature. “Quando a divisão e a repartição do rádio estavam concluídas, quando cada terreno já tinha seu dono, o feature percebeu que não havia mais o seu espaço” (In REIN e ZINDEL, 1997, p. 28). Ainda segundo ambos, as editorias passaram a utilizar elementos do feature em suas produções *fast food*; entretanto, o gênero como uma forma de transmissão que englobava todas as seções se enfraquecia cada vez mais.

A renovação do gênero viria do lado de fora do estúdio, com o desenvolvimento de gravadores portáteis mais autônomos e do uso expressivo da estereofonia, na esteira de um movimento observado internacionalmente, de valorização da captação direta. No som ambiente, ruídos, silêncio e as expressões da fala humana espontânea abriam ao ouvinte um novo universo.

1.2 Feature acústico

A construção de uma nova etapa para o feature alemão só foi possível em parceria com a área da engenharia sonora: em um tempo em que as reportagens ao vivo eram enviadas à estação com um carro transmissor, experimentava-se à época o uso de gravadores portáteis.

Os gravadores independentes de energia, ainda à corda, tinham autonomia de poucos minutos, e por isso para os documentaristas muitas vezes era mais viável trabalhar com aparelhos dependentes de cabo, mesmo que precisassem estender rolos intermináveis de fios, até chegar ao local de gravação³⁰.

Figura 01 – Magnetofone MMK3 da AEG para rádio, cinema e TV, 1955



Fonte: Página de leilões *Live Auctioneers*.³¹

Era a primeira vez que se usariam “sons originais”³² como o ponto de partida para a produção de features, não só na Alemanha, mas em um cenário internacional, como demonstram as pesquisas de Virgínia Madsen (2005, 2018). Entre as principais consequências dessa inversão do processo criativo estava a valorização da linguagem sonora para além da palavra programada, o que se chamou de “emancipação do som”, um processo que ocorreria gradualmente e potencializando a expressão pela fala espontânea, mas também por elementos não-verbais como ruído, silêncio e ambientação sonora, captados em campo e montados em estúdio. O movimento reabria os caminhos para um sonho interrompido nos anos 1930: o

³⁰ Embora os gravadores portáteis da fabricante suíça Nagra sejam frequentemente referenciados como impulsionadores da captação portátil, Peter Leonhard Braun cita em sua experiência nos anos 1950 e 1960 a disponibilidade de equipamentos desenvolvidos pelos fabricantes EMI (Midget), Grundig, Uher e uma versão do magnetofone da AEG, para reportagens, apelidada de “Gondi”. Este teria sido o primeiro equipamento utilizado por Braun, ainda com manivela, como em um “velho gramofone”, que dava oito minutos de gravação. Entretanto, após seis minutos o nível de energia caía e o som ficava distorcido. (em entrevista a REKOVÁ, 2017, vol 01, p.6). Helmut Kopetzky, que produziu features a partir de 1974 para a redação então chefiada por Braun, cita ter trabalhado nos primeiros tempos com um Nagra da emissora e um Uher próprio (2013, p.70). Marcia Detoni cita que entre 1960 e 1980 o alemão Uher foi o portátil mais utilizado mundo afora para a produção de documentários e features no rádio (2018, p.49).

³¹ Disponível em https://www.liveauctioneers.com/item/8777796_505-reporter-magnetofon-mmk3-c-1955. Acesso em 13 Dez 2020.

³² Som original é a tradução literal do termo Original Ton, ou O-Ton, que no feature alemão designa a gravação fora do estúdio, o que no cinema se chama também de “captação direta” ou “som direto”. Em inglês, usa-se *wild sound*, *actuality*, *ambiance*. Em um texto bastante conhecido dos pesquisadores de rádio no Brasil, Werner Klippert se refere ao termo “som direto” ao tratar de peças radiofônicas (1977, p.28), terminologia que trataremos para esta tese sobre o feature.

desenvolvimento de um filme sonoro, ou filme acústico, conceito a ser explorado mais adiante.

O principal expoente desse período na Alemanha é o autor cuja obra motiva a construção desta tese: Peter Leonhard Braun trabalhou pela consolidação do feature acústico que, além da captação móvel, deveu-se ainda a uma redescoberta da estereofonia, testando-a como possibilidade expressiva que pudesse dar ao ouvinte noção de perspectiva e ambientação através do som.

A possibilidade de trazer a “coisa em si” para o ouvinte muda o produto final que chega através dos aparelhos de frequência modulada, compatíveis para recepção estereofônica. Antes, compara Kopetzky, “a disciplina-rainha do rádio costumava soar como jornalismo impresso musicado, compartilhado por vozes, em raros momentos brilhantes como jornalismo literário”³³ (2013, p.63).

Jens Jarisch também tece comparação, buscando identificar aquilo que, conceitualmente, permanece inalterado na nova fase. O autor ressalta que o feature, no passado, já significava não apenas relatar algo, mas também atrair o ouvinte para dentro do acontecimento noticiado.

Só que isso tinha que ser feito quase exclusivamente por meio da palavra. Peter Leonhard Braun desenvolveu incansavelmente a palavra na direção de um novo imediatismo. Consequentemente, ele gradualmente substituiu a palavra pelo ruído, e então puxou o ouvinte para novos espaços acústicos. Se o feature tivesse uma definição, ele não teria mudado por causa disso: O feature é um produto sonoro que reproduz eventos e contextos de forma que possam ser experimentados, revividos.³⁴ (JARISCH, 2010, p.19, T.A.).

O uso da tecnologia também possibilitou ao feature que ele se aproximasse mais do jornalismo. Como argumenta o autor Helmut Kopetzky em mais de uma ocasião, os equipamentos para captação externa em estéreo passaram a permitir que o jornalista exercesse sua função de chegar perto das coisas, daquilo que as pessoas têm medo ou daquilo que é mistificado, e transmitir a realidade por vários ângulos, aos quais um cidadão comum, normalmente, não tem acesso. A postura ativa do autor se acentua, e construir uma

³³ *Vor Braun und der stereotauglichen Ultrakurzwelle klang die »Königsdisziplin« des Hörfunks gewöhnlich wie vertonter, auf Stimmen verteilter Print-Journalismus, in seltenen Sternstunden wie dokumentarische Literatur.*

³⁴ *Aber auch schon früher war mit Feature immer gemeint, nicht nur etwas zu berichten, sondern die Hörer in das berichtete Geschehen hineinzuziehen. Nur, dass dies fast ausschließlich über das Wort geschehen musste. Peter Leonhard Braun hat schon die Entwicklung des Wortes unermüdlich in die Richtung einer neuen Unmittelbarkeit betrieben. Konsequenterweise ersetzte er das Wort nach und nach mit dem Geräusch, und zog den Hörer dann in neue akustische Räume hinein. Wenn Feature eine Definition besäße, hätte sie sich dadurch aber nicht geändert: Das Feature ist ein klangliches Erzeugnis, das Geschehnisse und Zusammenhänge nacherlebbar wiedergibt.*

transmissão radiofônica a partir da escrivadinha agora é como “cavalgar sem cavalo”, um ato solitário e irreal. O impulso jornalístico que impede reportar sem vivenciar, filosofia praticada por Ernst Schnabel, é incorporado aos meios de produção.

Resultado das novas tecnologias para uso diário em radiodocumentário – como os aparelhos móveis de gravação estereofônicas – a inovação trazida por P. L. Braun não apenas mudou nossas técnicas de trabalho, mas toda a nossa atitude diante da produção de um feature. De agora em diante, “no início” não era “o verbo” – mas o som... (KOPETZKY, 1996, p.75, 76, T.A.).

Não só a postura criativa do autor diante da produção sonora sofreu mudanças com o advento do feature acústico, mas também as relações de trabalho foram modificadas. O engenheiro de som e o técnico de montagem ganham importância e se tornam membros da equipe, com os mesmos direitos. A hierarquia de produção que mantinha as mentes brilhantes na redação e o trabalho técnico como uma atividade meramente mecânica era, assim, colocada em questão.

Também a separação entre as funções de autor e diretor foi eliminada nos trabalhos feitos por Braun, que dirigia seus próprios features. A função do diretor é entendida como edição do trabalho, montagem em estúdio, com autonomia para modificar pontos do roteiro.

As inovações promovidas pelo feature acústico dialogam com o desenvolvimento ocorrido em outros países – a exemplo da Polônia, que vence o Prix Italia³⁵ de 1967 com uma peça integralmente captada em campo, ou das produções do *Atelier de création radiophonique*, a partir de 1969. Virginia Madsen faz uma leitura do movimento sob a perspectiva da história das ideias, considerando-o parte de uma complexa agenda socioestética, cuja compreensão vem sendo marginalizada nos estudos críticos e de história do rádio³⁶.

O campo que os franceses descrevem como 'documentaire de creation' - uma abordagem do documentário (na mídia audiovisual e no rádio) tanto quanto uma forma dele - surge como um produto direto da cultura de ideias que transformou o cinema e as outras artes nas décadas de 1950 e 1960. (...) Por

³⁵ O prêmio é concedido desde 1948 pela rede de televisão italiana RAI. Desde 1953, contempla radiodocumentários internacionais. “Produções originárias de países da Europa Ocidental (França Alemanha, Inglaterra, Dinamarca) e EUA concentram a maior quantidade de premiações, porém países do Leste Europeu (Hungria, Polônia, Iugoslávia) ou, ainda Austrália, Canadá e Índia também tiveram obras premiadas...” (SANTOS, 2016, p.87).

³⁶ Madsen argumenta que, embora o documentário dialogue com a literatura, a fotografia e o cinema, sua história é bem menos conhecida no rádio do que nestes outros campos. Cita como exemplo de reconhecimento alcançado pela documentação em outros meios os trabalhos de Walker Evans e James Agee, Dos Passos, Plimpton, Agee, Capote, Flaherty, Ivens, Resnais, Varda, Marker, Lorentz, Pennebaker, Morris (2005, p.195).

que não um rádio de autor, assim como dizemos filme de autor?³⁷
(MADSEN, 2005, p.190, T.A.).

“Escrever com som” é o termo frequentemente utilizado pela autora australiana Kaye Mortley para se referir a seus documentários de criação. Assim também para Helmut Kopetzky, o feature acústico não reduz a dimensão autoral das peças, pelo contrário: a maior autonomia sobre a operação técnica potencializa a impressão da “caligrafia” do autor: segundo ele, com a introdução da estereofonia, usa-se o microfone como ferramenta de escrita, tão naturalmente como escritores usam uma caneta. E a consciência sobre este processo é emprestada do cinema:

Escrevemos com sons. A palavra “escrever”, etimologicamente de scribere (marcar com punhal, inscrever), não por acaso entrou na terminologia técnica dos processos de gravação digital, em sua versão inglesa “to write”. Escrever é, portanto, um processo manual técnico e, ao mesmo tempo, um meio de expressão individual: escrever, anotar, descrever (nomeadamente um objeto, uma pessoa, um fato, lugares e situações). Escrever é a atividade original do autor. A ideia do autor de filme que escreve com a câmera e o termo adequado pra isso vêm de um ensaio de Alexandre Astruc: “Naissance d'une nouvelle avant-garde: le caméra-stylo” (1948). Novamente, ambos são significados: o artesanato - o manuseio do dispositivo de gravação - e o subjetivo. Escrever como autor sempre significa escrever sobre si mesmo³⁸. (KOPETZKY, 2013, p.66, T.A.).

Do ponto de vista prático conteudista, esse movimento em busca de uma linguagem própria, ou da “emancipação do som”, como denomina Peter Leonhard Braun, tem consequências que podem ser desmembradas em alguns pontos principais:

- a) A escolha das pautas começa a levar em consideração a matéria-prima sonora disponível;
- b) A proporção entre o material captado e o veiculado se torna muito maior, conferindo maior peso ao processo de montagem;

³⁷ *The field the French describe as ‘documentaire de creation’ – an approach to documentary (in audio-visual media and radio) as much as a form of it – arises as a direct product of the culture of ideas that transformed cinema and the other arts in the 1950s and 1960s. (...) Why not a radio d’auteur, just as we say a film d’auteur?*

³⁸ *Das Wort »schreiben«, etymologisch von scribere (mit dem Griffel eingraben, einzeichnen), ist nicht zufällig in seiner englischen Version to write in die technische Begriffswelt digitaler Aufnahmeverfahren eingegangen. Schreiben ist demnach ein manueller bzw. technischer Vorgang und zugleich ein individuelles Ausdrucksmittel: schreiben, aufschreiben, beschreiben (nämlich einen Gegenstand, eine Person, einen Sachverhalt, Orte und Situationen). Schreiben ist die Urtätigkeit des Autors. Die Idee vom Film-Autor, der mit der Kamera schreibt, und der dazu passende Begriff stammt aus einem Essay von Alexandre Astruc: »Naissance d'une nouvelle avant-garde: le caméra-stylo« (1948). Wieder ist beides gemeint: das Handwerkliche – die Handhabung des Aufnahmegeräts – und das Subjektive. Schreiben als Autor heißt auch immer: Schreiben von sich selbst.*

- c) Ainda que o conceito seja levar o “som em si” para o ouvinte, logo se percebe que a captação naturalista depende de manipulação para tornar-se verossímil;
- d) A figura do narrador se torna mais discreta, sendo eventualmente suprimida;
- e) A possibilidade de manipulação dos sons abriu caminho para a realização de versões / traduções preservando a estrutura da produção original, o que alavancou parcerias internacionais.

Esta costura internacional que tem como uma das agulhas, se não a principal, o feature acústico alemão. Sob um prisma institucional, pode-se afirmar que seu desenvolvimento deu nova sobrevivência ao gênero em face à ameaça da televisão. A produção da emissora *Sender Freies Berlin* se tornou uma referência para outros países, transferindo o eixo central do feature surgido na Grã-Bretanha, que assistiu ao fechamento do departamento do gênero na BBC em 1965.

Sob a chefia de Peter Leonhard Braun, a partir de 1974, a redação da SFB passou a protagonizar conferências e competições internacionais - ao lado de outras emissoras e países, como será detalhado no próximo capítulo - e exportar seu know-how em parceria com o Instituto Goethe. De acordo com Helmut Kopetzky, além da exportação de bandas sonoras originais para dublagem, o modelo foi levado através de palestras, oficinas e pacotes de exemplos de produção comentados para Austrália, China e América do Sul (2013, p.93).

Em última análise, aponta Madsen, a introdução e desenvolvimento das novas tecnologias entregaram ao rádio a possibilidade de algo distintivamente “radiogênico”, para usar o termo de Paul Deharme, o rádio em si (*the stuff of radio*), na reflexão de Sieveking nos anos 1930. “Novas formas que se baseariam não tanto na ‘transmissão’ ou adaptação, mas em uma nova ideia de construção e narração através do som, uma prática composicional de escuta intensiva, um ‘escrever na fita’...” (MADSEN, 2005, p.197).

A atenção a uma linguagem própria do meio traz observações como a de Helmut Kopetzky sobre o tempo composição em áudio: muitas vezes, ela é acelerada por uma tentativa de imitação das mídias visuais, sobretudo a televisão, o que é um evidente equívoco. “Se a informação acústica que não foi processada até o fim for dominada pelo seguinte, nosso cérebro (o processador) produzirá uma confusão de pensamentos. Resultado: desligamento emergencial. Não ouvimos mais”, (2013, p.68).

A respeito da tecnologia empregada para as captações, a sequência que poderia ser considerada natural para a época, a exploração da quadrifonia ou do sistema binaural³⁹, vale um comentário à parte, porque, embora já na década de 1970 o próprio Braun faça experimentações com captação binaural, esta tecnologia não obteve destaque nos anos seguintes.

Ela foi utilizada em uma peça realizada pelo alemão-suíço Matthias von Spallart no norte do Brasil, no início dos anos 1980, quando o set de microfones para posicionamento nos ouvidos do autor era uma novidade. A peça *Brasil! – akustisches Porträt eines südamerikanischen Landes* (1982) foi finalizada após sua morte por Aldo Gardini. Na avaliação do gestor de radiodramaturgia de uma das emissoras financiadoras do projeto, Christoph Buggert, como os outros sentidos apoiam a audição, inclusive a “audição interna” [que pode ser entendida por imaginação, baseada na memória (KOPETZKY, 2013)], a reprodução técnica binaural não resolvia por si só a comunicação com o ouvinte (apud KOPETZKY, 2018). Com a mobilidade dos dispositivos de escuta e a consequente intensificação do uso de fones de ouvido, a tecnologia tem recebido atenção novamente – o engenheiro de som Henning Schmitz, do grupo musical Kraftwerk, é uma referência no uso de sons imersivos em features e outros gêneros narrativos produzidos pela emissora WDR, no oeste alemão.

Com a tecnologia de captação sonora já bem desenvolvida, outras questões vêm à tona para a produção de features. A avaliação que Wolfgang Bauernfeind faz das condições de produção, em uma entrevista cedida em 1995, um ano após assumir a chefia do Departamento de Feature da emissora pública *Sender Freies Berlin*, é de um campo para experimentações:

Hoje nós estamos em uma posição, em que podemos dizer que o céu está bem aberto: nós nos esforçamos para disponibilizar os meios, em correspondência ao talento e às inclinações do autor, para que ele possa produzir um bom feature. Com quais meios ele vai trabalhar, não somos nós

³⁹ O sistema binaural prevê a reprodução por fones de ouvidos e foi utilizado pela primeira vez em uma peça radiofônica alemã em 1973. Ele posiciona a captação simulando a audição humana, o que acrescenta diferenças de fase e frequência ao estéreo. Primeiro, os microfones ficavam em uma cabeça artificial (*dummy head*), depois foram projetados para encaixe nos ouvidos do próprio operador da captação, ainda sem retorno imediato do que estava sendo gravado, como utilizou Matthias von Spallart no Brasil. Um dos motivos apontados para o entrave à adoção do sistema é que, na época, a indústria estaria mais interessada em fomentar a quadrifonia, cujo sistema de alto-falantes custava mais caro do que um simples par de fones de ouvido (informação de Matthias Thalheim, no livro *Kunstkopf-Stereophonie und Hörspiel*, 2016, p.03). Em entrevista à emissora Bayern2, o diretor da primeira peça binaural, Ulrich Gerhardt, cita ainda para a redução de produções a partir dos anos 1990, a questão do maior tempo de produção, que acarreta alta nos custos, e a falta de autores que produzissem roteiros pensados para realização com esta tecnologia (*40 Jahre Kunstkopf. Ein noch nicht abgeschlossenes Kapitel der Hörspielgeschichte*. Episódio de Artmix Galerie, 13 Dez. 2013, 32 min).

que dizemos. O autor ou autora escolhem os meios por si.⁴⁰ (BAUERNFEIND, in OLBERT, 1995, p.37, T.A.).

Naturalmente, o quadro exposto por Bauernfeind está situado em uma realidade bem diferente da brasileira e se mantém sobretudo devido à estrutura dos sistemas públicos de radiodifusão ao redor do mundo. Eles não estão imunes, entretanto, às pressões exercidas pelo sistema privado de radiodifusão e da lógica econômica capitalista que demanda produtividade e consumo rápido, o que na Alemanha é sentido a partir da abertura do mercado de radiodifusão para a exploração comercial, nos anos 1980.

Esta tendência se intensifica com a digitalização e o advento do smartphone, transformando novamente os meios de produção e a relação entre autor, instituições, conteúdo e ouvintes.

1.3 O som em bits – Um novo beat?

O advento da era digital impacta decisivamente as mais diversas esferas da atividade humana, transformando paradigmas nos campos da política, das artes, da economia, do comportamento humano, das relações sociais, entre outros. A importância do desenvolvimento da tecnologia digital para as dinâmicas da comunicação é mensurada em alta conta por Di Felice (2008), que o considera a quarta grande revolução vivida pela humanidade.

A primeira teria sido o surgimento da escrita; a segunda, a invenção dos tipos móveis e a possibilidade de impressão criada por Johannes Gutenberg; a terceira, pelo advento dos meios de comunicação eletrônicos e uma consequente cultura de massa. A peculiaridade da quarta revolução, segundo o autor, reside não só no fato de que ela expande o alcance da comunicação em termos territoriais e quantitativos, mas na transformação radical do processo comunicacional.

Tanja Runow enumera, entre as mudanças ocorridas na produção de features radiofônicos com a digitalização a partir de meados dos anos 1990, uma maior flexibilidade na captação, com aparelhos cada vez menores, mais baratos e com maior qualidade de som, o que deu maior independência aos autores, que podem armazenar e montar o material gravado

⁴⁰ *“Heute sind wir ja in der Lage, dass wir sagen können, der Himmel ist weit offen: Wir bemühen uns darum, dem Autor entsprechend der Fähigkeit, der Neigung (...) ihm die Mittel na die Hand zu geben. das ser ein gutes Feature machen kann. Mit welchen Mittlen er arbeitet, schreiben wir nicht vor. der Autor oder die Autorin suchen sich ihre Mittel aus.”*

– “é possível produzir programas inteiros em um PC privado e eles podem tomar o lugar de produções de estúdio complexas e caras. Essas chamadas "produções de autor" são muitas vezes criadas sem a presença de um diretor, ou seja, em confronto direto entre autor e material”⁴¹, descreve a pesquisadora (2007, p.86).

Por outro lado, a digitalização surge no arcabouço de um movimento capitalista globalizador, e isto altera o contexto de concorrências vivido até então pelo rádio. Virginia Madsen comenta, sobre as discussões desenvolvidas na conferência internacional de feature em 2001, que na última virada do século, mesmo nas culturas da Europa Ocidental como Alemanha, França e Reino Unido, a pressão para que o feature e outras formas longas do rádio especializado aumentem a performance, se modernizem, sejam relevantes e entreguem resultados vinha se tornando uma questão de vida ou morte.

Com o surgimento de novas formas midiáticas, especialmente a transmissão on-line e a web, e com a proliferação de meios de comunicação e o surgimento de ideologias que podem ser denominadas favoráveis à convergência, a pressão sobre formas supostamente mais “tradicionais” e ampliadas de rádio, suportadas apenas pela radiodifusão pública, foi sentida intensamente, mais diretamente em termos de perda de pessoal (especialidades, habilidades artesanais), tempo (o império da frase feita), recursos reduzidos e, é claro, uma perda de moral. (MADSEN, 2005, p.191, T.A.)⁴².

As características do feature dificultam sua sobrevivência em um campo movido a contabilidades e entretenimento agradável. Já nos anos 1990 Frank Olbert comentava que o detalhamento dos temas tornava o gênero quase “um dinossauro, andando por um mundo radiofônico atomizado pelo 1’30”” (1995, p.41) o que expunha o desafio de se encontrar um equilíbrio entre o tempo necessário para construir uma argumentação e os hábitos dos ouvintes contemporâneos, que têm sua atenção disputada por tantos estímulos, simultaneamente.

Udo Zindel observa, em 2000, que o tempo médio de duração dos features cotidianos (chamados de “pão com manteiga”) é de 30 minutos, quando as produções de aspiração mais artística chegavam a 90 minutos (p.48). Nas emissoras pop, os minifeatures podiam ser mais curtos. Helmut Kopetzky se refere a uma variação de 40 a 120 minutos (2000, p.56). E Linda

⁴¹ ... auch die Produktion ganzer Sendungen am privaten PC wird möglich und vermag an die Stelle aufwändiger und teurer Studioproduktionen zu treten. Diese so genannten „Autorenproduktionen“, entstehen oft ohne Anwesenheit eines Regisseurs, d.h. in direkter Auseinandersetzung zwischen Autor und Material.

⁴² With the rise of new media forms too, especially online broadcasting and web media, and with the proliferation of media outlets and the rise of ideologies which might be said to favour convergence, the pressure on supposedly more ‘traditional’ and extended forms of the radio supported only by public broadcasting was keenly felt, and most directly in terms of the loss of staff (expertise, craft skills), time (the empire of the sound bite), reduced resources and of course a loss of morale.

Staupe cita um mínimo de 30 minutos, e algo em volta de 60 minutos para os features artísticos, que cita o jornalista Jens Brüning, autor de features para a RBB e Deutschlandradio.

Convencer o ouvinte requer tempo. Não é à toa que os features didáticos do pós-guerra (...) frequentemente chegavam a quase duas horas de duração. Mas o convencimento também passa pela forma de apresentação do tema, que deve despertar o interesse do ouvinte.⁴³ (BRÜNING, in STAUDE, 1994, p.20, T.A., grifo nosso).

Paralelamente às tentativas de resistência, corre neste período a busca por uma adequação do feature ao mercado midiático. Neste sentido, são destaques as iniciativas de Gisela Corves e as propostas de Wolfgang Bauernfeind, que já a partir dos anos 1990 consideravam viável a adaptação do feature a unidades de tempo mais razoáveis para o rádio contemporâneo.

Pensamos seriamente na possibilidade de se desenvolver reportagens acústicas de 20 ou 25 minutos, que também seriam, provavelmente, mais atuais. Eu, pessoalmente, diria até que se poderia inserir features de 5 ou 10 minutos em um programa de atualidades, em uma emissora popular, cuidadosamente construídos, acusticamente bem pensados, esteticamente prodigiosos, desenvolvidos para o ouvinte através de pontos-chave, criaria para ele pontos significativos de informação.⁴⁴ (BAURNFEIND, in Olbert, 1995, p.43, T.A.).

Para a autora Gisela Corves, o caminho encontrado para reaproximar o feature do público jovem foi imprimir um ritmo mais ágil às produções, inserindo música pop e rock em suas montagens de um programa quinzenal nos anos 1990, intitulado *Ataque na escuta: leite de lobo e água de rei (Lauschangriff: Wolfsmilch und Königswasser)*. Já Helmut Kopetzky defendia considerar-se a criação de uma nova categoria: “minifeatures” ou “docu-clips”, com duração entre três e 10 minutos. A discussão esteve posta em parte da programação de uma Conferência Nacional sobre Documentário e Feature, que tratou da “arte dos features curtos” (1997, p.77, 78).

⁴³“zur Überzeugung gehört Zeit. Nicht umsonst sind die eher belehrenden Features der Nachkriegszeit (...) oft fast zwei Stunden lang. Zur Überzeugung gehört aber auch Interesse weckende formale Durchgestaltung eines Themas.”

⁴⁴ *Wir denken ernsthaft darüber nach, ob man natürlich nicht auch in zwanzig oder fünfundzwanzig Minuten so etwas wie eine akustische Reportage entwickeln kann, die dann auch wahrscheinlich auch aktueller sein wird. Ich persönlich würde sogar behaupten, dass man mit 5- oder 10-Minuten-Featureeinheiten in einem aktuellen Programm, in einer populären Welle, sorgfältig gebaut, dramaturgisch gut durchdacht und ästhetisch-akustisch aufwendig produziert, durchaus interessante Haltepunkte schafft für den Hörer, Informationspunkte, die sinnvoll sind.*

Com a consolidação da internet e dos dispositivos móveis ligados à rede, outras experimentações de linguagem têm sido possíveis. Um exemplo relevante a ser citado é o projeto *Dokublog*⁴⁵, da emissora SWR (*Südwest Rundfunk*) em seu canal SWR2. A plataforma, criada em maio de 2008, oferece espaço para que produtores independentes postem gravações em seus perfis, instigados por temas propostos mensalmente. O conteúdo do blog pode ser ouvido no site ou baixado por usuários cadastrados gratuitamente, o que os torna potenciais colaboradores. Ele também compõe uma transmissão da grade da emissora, um domingo ao mês, às 19h30, complementando os horários já reservados para o feature – quartas, 22h03 às 23h; e domingos, das 14h05 às 15h.

Com o passar dos anos, o projeto tornou-se também suporte para uma rede de audiomakers, que têm no site também espaço para postar resenhas, críticas e reflexões sobre a produção de mídias sonoras. O diálogo também é trazido para o contato pessoal, durante o festival Dokka, que teve a sétima edição realizada em formato online devido à pandemia de Covid-19, e desde 2016 promove também uma competição de documentários curtos, com até cinco minutos de duração.

Outra iniciativa que vale ser observada é a criação de conteúdo geolocalizado, como os aplicativos repositórios de paisagens sonoras, que pode ser exemplificada pelos recentes testes rodados pela BBC com tecnologia binaural e realidade aumentada guiada pelo som⁴⁶, ou o app para escuta do feature *Consent: Walk the walk*⁴⁷, apresentado por Chris Brookes nos festivais Hearsay e IFC, em 2019, que guia o ouvinte a percorrer fisicamente os territórios onde ocorreram os fatos narrados com base dos autos de um processo judicial contra um policial acusado de estupro em St. Johns, no Canadá. Como aponta a pesquisa da australiana Jeanti St Clair sobre estas práticas, elas podem proporcionar ao jornalista de feature “uma plataforma imersiva lenta, na qual se podem explorar histórias de interesse humano duradouro e providas de valor-notícia, significativas local e nacionalmente”⁴⁸ (2018, p.29, T.A.).

Em 2015, uma troca de mensagens entre Peter Leonhard Braun e Helmut Kopetzky dá conta dos dilemas trazidos pela comunicação digital e a telefonia móvel. Braun comenta os esforços da emissora sueca Sveriges Radio em compreender o comportamento e desenvolver

⁴⁵ Disponível em <<https://dokublog.de/>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

⁴⁶ Mais detalhes disponíveis na página de Pesquisa e Desenvolvimento da BBC, como em <<https://www.bbc.co.uk/rd/blog/2019-03-audio-ar-geolocation-soundwalk>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

⁴⁷ Disponível em <<https://apps.apple.com/br/app/consent-walk-the-walk/id1420507884>>. Acesso em: 27 dez. 2019. A peça foi vencedora do Prix Marulic, na Croácia, e do Atlantic Journalism Awards, no Canadá.

⁴⁸ *Locative audio affords many opportunities to extend engagement with place-based narratives and can provide feature journalists with an immersive slow platform on which to explore locally and nationally significant stories of enduring human interest and news value.*

novos formatos para a audiência por smartphones, desenvolvendo um pensamento de Jornalismo 3.0. E comenta:

Parece certo que o feature não funcionará mais sem estímulos visuais. E mesmo a narração linear não será suficiente, e sim precisamos substituir a linha por um carrossel de contatos giratórios de entradas e saídas, ou seja, de alta mobilidade. A tia contadora de histórias (nós) se torna uma plataforma de encontro.⁴⁹ (BRAUN, in KOPETZKY, 2015, T.A.).

Seu interlocutor pondera o peso atribuído ao hardware nestas discussões e procura lançar alguma luz sobre a complexidade dos fenômenos comunicacionais, ressaltando que a possibilidade de uma comunicação linear não deve ser totalmente descartada, que a função do elemento visual deve permanecer complementar e que considerar o usuário de smartphone como um público jovem homogêneo não abarca as variações de classe, formação educacional ou faixa-etária desses usuários. Em termos gerais, Kopetzky aponta para a importância da narrativa, sobre a qual procuraremos nos debruçar alguns parágrafos adiantes.

O que queremos demonstrar, por ora, é que a amostra de práticas contemporâneas acima elencada aponta para duas dimensões estruturais importantes. A primeira delas é a de que os produtores assumem uma postura mais autônoma com as possibilidades oferecidas pela internet para veiculação e promoção de conteúdo.

Se as redações institucionalizadas sofrem pressão por atualização de linguagem, ela vale também para os autores independentes e freelancers, e estes constituem boa parte da cadeia criativa do gênero, desde seu início, tendo se fortalecido enquanto classe profissional através da organização de seminários, conferências e premiações.

Com o feature acústico a figura do autor se tornou mais independente da estrutura de estúdio das emissoras, produzindo boa parte de seu trabalho com um gravador nômade em atividade solo ou com o apoio de apenas um engenheiro de gravação; com a digitalização, o estúdio migrou para dentro de casa e tornou-se possível controlar o material de ponta a ponta com uma única pessoa. As possibilidades abertas pela internet e pelos sistemas de financiamento coletivo demandam um sentido de auto-organização já bem consolidado na cultura do gênero, como aponta Kopetzky:

A intensidade da “discussão constante” necessária dependerá de sabermos se a “família do feature” ainda é capaz de desenvolver um sentimento de grupo, comparável ao movimento do documentário britânico das décadas de 1930 e 1940, o campo de força criativa em torno dos *Cahiers du Cinéma* nos anos

⁴⁹ *Gesichert scheint zu sein, dass ohne visuelle Anreize das Feature nicht mehr auskommen wird. Und auch das lineare Erzählen wird nicht ausreichen, sondern wir haben die Linie durch ein sich drehendes Kontakte-Karussell von Zugängen und Ausgängen, also von hoher Beweglichkeit, zu ersetzen. Die Märchentante (wir) wird zur Begegnungs-Plattform.*

50 e início dos anos 60, ou a comunidade de inventores entusiasmados de designers de programas, autores e técnicos na SFB dos anos 60 e 70.⁵⁰ (KOPETZKY, 1994, T.A.).

Prova da consolidação desta rede citada por Kopetzky é que há pelo menos 12 grandes competições que abarcam produções do gênero ao redor do mundo – algumas vezes sob a alcunha de “rádio documentário” ou “arte sonora”. O dado é também confirmado pelo termômetro da conferência internacional de feature, que em 2019 selecionou para exibição produções de 18 países: Alemanha, Austrália, Áustria, Canadá, China, Estados Unidos, Finlândia, França, Holanda, Irlanda, Itália, Lituânia, Noruega, Polônia, Reino Unido, República Tcheca, Suécia e Suíça⁵¹.

A segunda observação que precisa ser feita é a de que, embora as soluções tecnológicas favoreçam as produções independentes, o serviço público de radiodifusão continua exercendo papel fundamental na veiculação e no fomento à produção de feature.

O debate sobre meios possíveis para que os sistemas públicos possam permanecer financiando gêneros essencialmente críticos e, deste modo, essencialmente não-comerciais, enseja uma espécie de revisão sobre os conceitos estruturantes da comunicação pública, sob um olhar atento ao contexto atual.

Ansgar Skriver, jornalista redator de features políticos na WDR e correspondente da emissora e da NDR na ONU em Nova Iorque, argumentava que, se as emissoras se pautarem pela maximização do número de ouvintes, não cumprirão a tarefa do serviço público de radiodifusão, que deve incluir o atendimento a minorias ou segmentações. Propunha que os autores pensassem mais sobre a missão específica do sistema público, entre outras coisas, oferecer aquilo que não está na moda e não é comercial, “ter um mandato da sociedade para descobrir o que é importante para nossos ouvintes, e oferecer aquilo que lhes interessa. Se um grupo de ouvintes não aceitar a oferta, existirá outro que vai se beneficiar com ela”⁵² (SKRIVER, in OLBERT, 1995, p.46, T.A.). A fim de possibilitar atenção a públicos minoritários, ele defendia a lógica de considerar a audiência em números absolutos, ao invés de porcentagens.

⁵⁰ *Die Intensität der geforderten „ständigen Diskussion“ wird davon abhängen, ob „die Feature-Familie“ noch fähig ist, ein Gruppengefühl zu entwickeln, vergleichbar mit dem britischen Documentary Film Movement der 30er und 40er Jahre, dem schöpferischen Kraftfeld um die Cahiers de Cinema in den 50er und frühen 60er Jahren oder der enthusiastischen Erfinder-Gemeinschaft aus Programmgestaltern, Autoren und Technikern im SFB der 60er und 70er Jahre.*

⁵¹ Disponível em <<https://ifc2.wordpress.com/ifc19/>> Acesso em: 27 dez. 2019.

⁵² “... ein Mandat in der Gesellschaft zu haben herauszufinden, was wichtig ist und unseren Hörern das anzubieten. Und wenn Hörer das Angebot nicht annehmen wollen, wird es andere Hörer geben, die sehr davon profitieren”

De modo a contribuir com a reflexão a respeito da construção de um sistema público de comunicação no Brasil, Márcia De Toni avalia que um modelo de serviço público precisa reunir sustentabilidade financeira, autonomia editorial e administrativa, gestão profissional e compromisso social (p.21). Ela reúne as avaliações de autores como Atkinson, Jakubowicz, Raboy, Silj, Garnham e Aurdereide, que desde os anos 1990 enfatizam as mudanças enfrentadas pela comunicação pública, apontando que para cumprir seu papel e diferenciar-se da mídia comercial, “a mídia pública do século XXI precisa acrescentar à famosa tríade de [John] Reith (informar, educar e entreter) uma nova missão: promover a participação e sustentar o debate público” (2012, p.54).

1.4 Narrativa no feature artístico

Em seu estudo sobre a polifonia no discurso sonoro do feature, Tanja Runow (2007) busca puxar o fio condutor que une as três obras analisadas em sua pesquisa, uma de cada fase histórica do gênero: o feature literário, acústico e digital, representados respectivamente em sua dissertação por Ernst Schnabel, Peter Leonhard Braun e Michael Lissek.

A análise da pesquisadora dá conta de que a ligação entre três autores tão diversos está na ideia de um feature artístico⁵³, que se desenvolve inicialmente a partir da aspiração literária própria do gênero em sua vertente germânica, e ao longo do tempo foi abarcando as propriedades específicas da mídia sonora.

Para Runow, é justamente a ambivalência, a indecisão entre a forma jornalística e a literária, que contribuiu para que um novo método narrativo pudesse se desenvolver no feature. Ela identifica três grandes características deste método, conceituando-o como “uma forma de *prosa narrativa* no meio do rádio, que se baseia no princípio de design da *montagem*, e cuja peculiaridade ainda é que *documentos* acústicos ou escritos se integrem de uma distinta forma à narrativa”⁵⁴ (2007, p.31). Embora tenha corrido risco de defasagem por citar ainda o meio de transmissão – note-se que a obra data das vésperas da popularização dos smartphones -, o foco nos elementos da narrativa dá fôlego a essa definição, que encontra eco em outros autores interessados na discussão do feature no século XXI.

⁵³ O conceito de um feature artístico se dá em resistência à depreciação imposta pela peça radiofônica – gênero artisticamente legitimado que com frequência relega ao feature a concepção de produção não-artística. Esta circunstância leva a uma tentativa de diferenciação do que seria um feature artístico, daquele jornalisticamente motivado e formalmente pouco exigente. (RUNOW, 2007, p.24, 29).

⁵⁴ *Es handelt sich demnach um eine Form der erzählenden Prosa im Medium Rundfunk, die auf dem Gestaltungsprinzip der Montage beruht, und deren Eigenart weiterhin darin besteht, dass akustische oder schriftliche Dokumente auf bestimmte Art und Weise in die Erzählung eingebunden werden.*

O feature constitui, portanto, um modo de narrativa, que tem como matéria-prima a linguagem radiofônica, dotada de código próprio. A linguagem radiofônica é definida pelo espanhol Armand Balsebre como um conjunto de formas sonoras – representadas pelos sistemas expressivos da palavra, música e efeitos sonoros, e de formas não-sonoras, já que é composta também pelo silêncio, “cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnicos/expressivos da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes” (BALSEBRE, 1994, in MEDITSCH, 2005, p.329).

Também Helmut Kopetzky traz a propriedade narrativa do feature como peça fundamental para a conceituação deste gênero documental. Uma das principais contribuições de sua obra é a elevação da consciência sobre a difícil equação de se trabalhar em compromisso com os fatos, dentro de uma linguagem de código tão aberto quanto o da arte, e com a subjetividade que lhe é própria.

Na narração, segundo Walter Benjamin, o ouvinte é "livre para ordenar a matéria como a entende, e assim o narrado atinge uma amplitude que falta à informação". A narrativa transporta “algo mais da informação, algo detrás, um espaço, uma cena”. Nela - novamente Benjamin - há sempre “o traço do narrador como o traço da mão do oleiro na tigela de barro”⁵⁵. (KOPETZKY, 2013, p.39, T.A.).

Os debates contemporâneos sobre o assunto no círculo alemão são liderados pelo autor Michael Lissek, que além de produzir features vêm construindo um arcabouço teórico na defesa de um debate sobre a estética do gênero e da construção de um discurso próprio, a exemplo do que o cinema documental desenvolveu ao longo de sua história. O paralelo com este segmento da sétima arte é justificado pela propriedade narrativa “acústico-documental” do feature (LISSEK, 2010). Lissek argumenta que, enquanto a informação tem uma interpretação mais fechada, ela “me informa”, a narrativa existe em si mesma, ela “se conta”.

O feature também fornece informações, ele diz o que foi dito, mas o feature também diz como foi dito. Ao contrário da reportagem ou de outros gêneros jornalísticos, o feature é menos movido pela intenção de trabalhar o SIGNIFICADO, ou seja, A verdade, do que uma tentativa de jogar com o SIGNIFICANTE. O feature é um malabarismo com os signos acústicos da existência do mundo: a frase; o boato; o indescritível; também a mentira. Ele permite que os sons caiam inexplicados em um espaço de associação acústica - e, por isso, é um gênero muito mais fantasmagórico - mais ficcional - do que a reportagem.⁵⁶ (LISSEK, 2006, p.7, T.A.).

⁵⁵ *Bei der Erzählung sei es laut Walter Benjamin dem Zuhörenden »freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt«. Die Erzählung transportiere »ein Mehr der Information, ein Dahinter, einen Raum, eine Szene«. Ihr hafte – wieder Benjamin – immer auch »die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale« an.*

⁵⁶ *Das Feature liefert ebenfalls Informationen, es sagt, was gesagt wurde, aber das Feature sagt auch, wie es gesagt wurde. Das Feature ist anders als die Reportage oder andere journalistische Genres weniger von der*

Conforme lembra Ricardo Haye, a semiótica considera o discurso uma soma resultante da forma e conteúdo, que abarca o que se diz e como se diz. E cada tipo de discurso, lembra citando Castillo, tem modos mais ou menos cristalizados de selecionar e combinar os recursos da linguagem. Assemelha-se às estratégias de um jogo a seleção de termos, temas e suas combinações, presentes na produção audiovisual, que é “mais que um mero instrumento de representação de mundo”, traz Haye referenciando-se a Garcia Jiménez (2004. p. 41, 42). Balsebre acrescenta que a construção do discurso radiofônico envolve, além da lida com as relações entre informação semântica e informação estética (forma e conteúdo), também decisões acerca da previsibilidade e originalidade (in MEDITSCH, 2005, p.330).

A compreensão do feature como uma “narrativa acústico-documental” abre caminho para debates no âmbito dos estudos da linguagem, como a intencionalidade do autor e suas limitações. Ao analisar as práticas norte-americanas de recuperação do *storytelling* como fio condutor das produções radiofônicas a partir de 1995, Marcia Detoni pontua que os roteiros são elaborados com base em um arco dramático, frequentemente baseado no modelo de “jornada do herói”.

Apesar da presença de vários elementos sonoros nas peças produzidas, os relatos são fortemente centrados na narração, retomando a máxima do inglês Laurence Gilliam, criador do Departamento de Especiais da BBC, de que “os programas escritos com caneta são melhores que os escritos com o gravador”. O script é meticulosamente redigido e elaborado e privilegia a palavra sobre os demais sons. A diferença é que o narrador, agora, se coloca como um contador de histórias. Não tem mais a impessoalidade solene da “voz de Deus”, nem a postura objetiva do repórter. (DETONI, 2018, p.37,38).

Partindo-se do princípio de que o feature acústico e seu antecessor constituem já um gênero narrativo⁵⁷, a diferença observada mais recentemente reside de fato mais na postura do narrador, frequentemente aproximando-se do autor⁵⁸. A preocupação com a estrutura

Absicht getragen, das SIGNIFIKAT, also DIE Wahrheit herauszuarbeiten, als vielmehr ein Versuch, mit den SIGNIFIKANTEN zu spielen. Das Feature ist eine Jonglage mit akustischen Existenzzeichen der Welt: Der Phrase; dem Gerücht; dem Nichtssagenden; auch der Lüge. Es läßt die Töne unerläutert in einen akustischen Assoziationsraum fallen – und ist daher ein bei weitem phantasmagorisches – fiktionales – Genre als die Reportage.

⁵⁷ Esta ressalva faz-se necessária por casusa da corrente teórica que denomina algumas formas do cinema documental do pós-guerra de “não-narrativo”. No feature, denomina-se “dramaturgia livre” o estilo influenciado por conteúdos abstratos que emergiram na música e na peça radiofônica nos anos 1960. Aqui, a história não é mais contada, mas “sugerida pela seleção e sequência de episódios ou descrições de impressões”, diz Ulla Mothes (apud REIN e ZINDEL, 2007, p.166). O principal expoente dessa vertente no feature alemão é Walter Filz.

⁵⁸ Esta é uma tendência observada pelo menos desde o início dos anos 1990 – escute-se a posição de Kopetzky enquanto estrangeiro e a exposição de suas elaborações mentais na realização de *Xangô* (1991), abrindo uma rachadura que permite ao ouvinte acessar, ainda que parcialmente, os mecanismos de confecção da obra - e que

dramática é um ponto comum aos produtores da não-ficção narrativa, e fator que aproxima produtores de rádio, cinema e jornalismo literário. É também uma questão central para o feature alemão e europeu, embora nem sempre calcada do clássico arco retórico adotado majoritariamente pelo cinema americano.

Quanto aos debates contemporâneos neste círculo, arriscamos dizer que eles vão no sentido de questionar a representação da diversidade e a polifonia discursiva possível na produção das narrativas. Lissek (2006), por exemplo, procura demonstrar como grande parte do processo de construção de uma produção é determinada por questões alheias à vontade do autor, como suas próprias condições individuais subjetivas (de gênero, formação e rede de contatos) e a capacidade restrita do registro sonoro (não se pode gravar tudo).

Ele questiona, neste sentido, a adoção do termo “estratégia” para definir a dinâmica de construção da narrativa pelo autor, chegando a dizer que o “material se monta sozinho”, o que soa mais como uma provocação ao grupo tributário da tradição do feature literário em que o peso da mão do autor sobre o material é entendido como primordial, do que como um real desprezo à participação da consciência do autor ao longo do processo criativo.

Finalmente, o autor defende a construção de uma epistemologia do gênero feature radiofônico, através do seu cultivo pela preservação da memória e difusão da riqueza de repertório existente, e do estudo desta forma de narrativa enquanto tal.

Lissek (2010) faz coro à constatação de Madsen (2005) e Runow (2007) a respeito da pouca atenção dedicada pela academia ao feature, e acrescenta a pouca diversidade contemplada pelos estudos como um problema a ser enfrentado - numa comparação com o campo da ecologia, alerta para a importância de se preservar um “banco genético” o mais variado possível, o que não acontece quando se concentra a atenção apenas em certos autores legitimados pela qualidade de sua produção, mas também por seu próprio discurso:⁵⁹ “É nesta direção que vai minha perplexidade. Que estamos em um processo de esbanjamento de um

se desdobra em uma atual liberdade de presença da figura do autor de uma maneira antes inconcebível, de inscrever explicitamente na peça final suas motivações e suas relações com os objetos representados. Qualquer semelhança com os modos descritos por Bill Nichols em sua teoria elaborada sobre o cinema documental (2008) não deve ser mera coincidência, como procuraremos investigar mais adiante.

⁵⁹ Ele se refere por exemplo a Schnabel, mas sobretudo a Peter Leonhard Braun e aos autores de sua “escola” na emissora *Sender Freies Berlin*, que “se recomendam” através da atuação; e inclui a si mesmo em situação semelhante, pois, por ter um site e ministrar palestras, acaba também se tornando uma referência. Vemos como necessário, todavia, observar que esta dinâmica de legitimação profissional é comum a áreas muito diversas, longe de se constituir uma exclusividade desta classe.

patrimônio cultural, um produto cultural importante e único, não o tratando, não o discutindo, não o preservando ativamente.”⁶⁰, afirma (LISSEK, 2010, p.13).

A reivindicação do autor faz todo sentido e ele próprio tem trabalhado em ações formativas e de trocas entre realizadores para que sua aspiração se concretize. Contudo, a motivação da presente tese - do ponto de vista metodológico e do objeto selecionado – dá mostras do caminho ainda a ser percorrido. Quando se constata que um autor da envergadura de Peter Leonhard Braun não possuía até então uma audiografia catalogada, e a realidade de uma circulação restrita dos roteiros e áudios de suas obras (vide o roteiro de *Londoner Abend* ter sido buscado no porão do autor para esta pesquisa⁶¹), percebe-se que mesmo a obra mais evidente carece ainda de investigação e difusão.

Do ponto de vista metodológico, observa-se que o diálogo entre rádio e cinema vislumbrado por Pierre Schaeffer há décadas ainda é muito pouco explorado. Citado como uma possibilidade por algumas pesquisas recentes, como citações trazidas neste capítulo puderam sinalizar, esta aproximação tão efervescente nos anos 1920 e 1930 – e, não se pode negar, ainda viva em algumas experiências (penso aqui no cinema de escuta que promove sessões toda primeira quarta-feira do mês em Bremen, na Alemanha, nos planetários e galerias de arte que abrigam estas atividades também em Berlim, Freiburg e Munique, ou no ambiente de escuta com legendas do festival Hearsay, na Irlanda) – de fato traz promessas para a compreensão da produção documental autoral radiofônica, e é sobre isto que procuraremos nos debruçar no capítulo seguinte.

Obviamente, o fato de nossa pesquisa ser realizada no Brasil convida a uma autocrítica a respeito de nossas tratativas com relação ao acervo radiofônico, em geral, e ao rádio documental, especificamente. Torna-se imperativo ampliar trabalhos como o realizado por Márcia De Toni em seu pós-doutorado (2018), trazendo à luz os autores e valorizando as produções dedicadas a essa vertente da mídia sonora, no País.

Ainda nesta seara há um outro repertório, completamente inexplorado até onde sabemos, formado pelas produções internacionais de rádio documental (e também de ficção) realizadas no Brasil. No que concerne ao feature alemão, o material de acesso possível data ao menos das primeiras peças produzidas por Helmut Kopetzky, no início dos 1990, estendendo-

⁶⁰ *In diese Richtung geht meine Fassungslosigkeit. Daß wir dabei sind, ein kulturelles Erbe, eine wichtige und einzigartige kulturelle Hervorbringung zu verspielen, indem wir sie nicht behandeln, nicht besprechen, nicht aktiv erhalten.*

⁶¹ *Your „great curiosity“ was not easy to satisfy. I spent a couple of hours among the old dusty boxes in our cellar and did find a script copy of „London Report“ at last (BRAUN, e-mail em 25 mar.2020).*

se até hoje com a cobertura de pautas culturais, políticas e sociais, que podem oferecer uma outra escuta sobre nossa realidade.

Cabe também aos pesquisadores da Comunicação e Estudos de Mídia, no qual se incluem os meios e processos audiovisuais, acompanhar o movimento emergente de um jornalismo narrativo acústico propiciado pelo ambiente dos podcast, no País, área em que o professor Eduardo Vicente vem consolidando trabalhos de referência (VICENTE, 2018; SOARES e VICENTE, 2020; VICENTE, 2021). Se os intercâmbios realizados até aqui com países como Alemanha, Finlândia ou Estados Unidos encontravam barreiras para uma florada perene ao tocar o solo árido de nosso sistema predominantemente comercial - e fisiologista - de radiodifusão, será relevante observar quais serão as mudanças possibilitadas por estas novas formas de estruturação de produção e difusão sonora.

1.5 Resumo

Como procuramos demonstrar ao longo desta primeira discussão, de caráter histórico e conceitual, a permanência do feature - seja no ambiente da radiodifusão pública, seja nas plataformas digitais - é um ato de resistência e uma prova da capacidade de inovação do gênero frente às diversas ondas que o desafiaram ao longo do tempo.

Pôde-se destacar, notadamente, as barreiras impostas a à linguagem sonora experimental pelo uso autoritário do veículo durante a Segunda Guerra Mundial na Alemanha, e a estruturação do feature radiofônico no País, decorrente da ocupação britânica após a cessão do conflito. Exploramos ainda os desafios impostos pelo surgimento da televisão, e posteriormente pelas concessões a sistemas privados de radiodifusão e a estruturação das mídias digitais, bem como as soluções encontradas pelos agentes envolvidos para enfrentá-los.

Entre elas, evidenciou-se o uso de tecnologias disponíveis como recurso expressivo; o caráter solidário da classe profissional dedicada a uma representação sonora criativa da realidade; e o suporte oferecido pelo sistema público de radiodifusão, como importantes alicerces para que ainda hoje esta produção esteja presente em diversos países do mundo.

Delinearam-se, por fim, as direções apontadas por recentes pesquisas para a análise e compreensão do feature radiofônico, quais sejam: uma atenção ao gênero como construtor de uma narrativa acústico-documental, em torno da qual se forma uma cultura que vem se adaptado a novos meios de compartilhamento de conteúdo, e cujas interseções com o cinema documental podem ser elucidativas para uma aproximação teórica da comunicação. É esta a

rota que procuraremos pegar agora, retomando as origens da intersecção entre rádio e cinema, terreno em que se encontram as sementes do filme acústico.

2. CINEMA PARA OS OUVIDOS

Filme e radiodifusão... ambos possuem valores próprios, que através do desenvolvimento gradual poderão amadurecer para um gênero artístico especial⁶² (Kurt Weill, 1925)

A ideia de realização de um filme acústico, que irá permear a obra de Peter Leonhard Braun e de outros autores de feature ao longo dos anos 1960 e 1970, aparece no meio radiofônico ainda no período final do cinema silencioso. Os anos 1920 marcam um período singular de fervor cultural na Europa, e para o cinema alemão esta é uma fase de fortalecimento, com a estruturação de uma indústria nacional estimulada por fatores mercadológicos e financeiros (incluindo a inflação e desvalorização da moeda alemã). A conjunção da demanda por uma produção interna com a efervescência artística e intelectual da época resultou no florescimento a partir de 1919 de um dos principais movimentos do cinema silencioso, o Expressionismo, que ascende até 1926 e é interrompido com a chegada do Partido Nacional Socialista ao poder, em 1933 (MANZANO, 2003).

Nesse contexto em que o cinema se firma como uma linguagem já mais amadurecida e ainda desprovida de som, a realização de um filme acústico no rádio era como se o meio mais jovem pudesse realizar o desejo do cinema por uma expressão sonora⁶³. Rádio sem imagem e cinema sem som tornam-se dois lados de uma mesma moeda, opostos que logo seriam definidos por Walter Ruttmann como reveladores. Ele afirma em 1928 na revista *Film und Volk* que “O rádio sem imagem e o filme sem som são dois opostos que, colocados frente a frente, se aproximam do conceito de filme sonoro em um sentido diferente. A possibilidade de tornar férteis a ilusão e a fantasia reside no jogo contrário de som e imagem”⁶⁴ (apud GOERGEN, 1989, p.84, T.A.).

Embora também vinculado ao rádio ficcional e à rádio arte, o termo “filme acústico” aparece inicialmente bastante ligado à tentativa de apreensão da realidade externa aos estúdios e à experiência oferecida ao público de vivenciar algo além de sua limitação espacial. Antje Vowinckel aponta que ela se fundamenta no princípio da “colagem”, presente também em

⁶² *Film und Rundfunk ... beide besitzen Eigenwerte, die ihnen alleine gehören und die durch allmähliche Entwicklung zu einer besonderen Gattung von Kunst heranreifen können.*

⁶³ Apoiado em Chion, Deleuze e outros autores, Luiz Adelmo Manzano (2014) desenvolve um estudo da sonoridade no cinema silencioso, demonstrando que a expressão sonora se faz presente por meio da montagem e decupagem e pelo uso de close-up, relacionando-se com a estrutura do filme e seu aspecto temporal.

⁶⁴ *Der bildlose Rundfunk und der tonlose Film sind zwei Gegensätze, die gegeneinander ausgestellt im anderen Sinne dem Begriff des Tonfilmes näherkommen. Die Möglichkeit der Fruchtbarmachung der Illusiona und Phantasie liegt in der konträren Ausspielung von Ton und Bild.*

formatos noticiosos híbridos chamados de *Hörbild* e *Hörfolge*⁶⁵ (1995, p.47). As experiências eram direcionadas a trazer “sensação de vivacidade” pela “diversidade de sons envolvidos”, como descreve Carolyn Birdsall, ao analisar um episódio da cobertura de carnaval ocorrida em 1927, logo após a emissora do oeste alemão estreiar em Colônia.

A divulgação do programa em sua revista descreve-o como uma espécie de “filme acústico” que levaria os eventos do carnaval aos ouvintes do rádio⁶⁶. Diretamente do térreo da emissora, locutores comentariam o desfile que passa pela janela, e “as impressões imediatas dos carros alegóricos passando são descritas e ao mesmo tempo seus ruídos, especialmente sua música, são gravados pelo microfone”⁶⁷ (Die Werag, 25 Fev/1927, p.27, apud BIRDSALL, 2012, p.75, T.A.).

Ainda que tecnicamente o microfone de carbono não fosse ideal para captar sons além da locução próxima ao dispositivo e metade dos ouvintes tivessem aparelhos receptores simples, como ressalva Birdsall, a tentativa encontra resposta do público, como um ouvinte que escreve de um vilarejo austríaco para agradecer a transmissão que o transportou para Colônia, ou a charge de uma revista que retratou ouvintes da elite “participando” da festa popular com seus fones de ouvido, na sala de casa (2012, p.75).

Figura 02 – Cobertura do carnaval de Colônia pela Westdeutsche Rundfunk AG, em 1933 – repórter entrevista o príncipe do carnaval



Fonte: Emissora WDR.⁶⁸

⁶⁵ A palavra “Bild” tem significado amplo, mas os termos podem ser traduzidos por “quadro sonoro” (*Hörbild*) e “série sonora” (*Hörfolge*). Segundo Gisselbrecht, estes formatos aparecem em 1924 como “cenas breves semelhantes a reportagens, margeadas por poesia, ruídos e música”. Anos mais tarde, tais produções seriam classificadas como reportagem / feature e peça radiofônica.

⁶⁶ Curiosamente, a cobertura do carnaval impulsiona também a reportagem de rua no Brasil, mas já no início dos anos 1950, conforme relata Flávia Besspalhok em sua dissertação de mestrado: **A prática da reportagem radiofônica na Emissora Continental do Rio de Janeiro**. Bauru: UNESP, 2006.

⁶⁷ “...die unmittelbarer Eindrücke des vorbeiziehenden Zuges geschildert und gleichzeitig seine Geräusche, besonders seine Musik durch das Mikrophon aufgenommen werden.”

⁶⁸ Aqui a cobertura vai para a rua, já com o microfone móvel (*Aktuelles Mikrophon*), em uso desde 1929 pela emissora do oeste alemão (VOWINCKEL, 1995, p.57). A imagem é da coleção de fotografias sob o título “Der

Dinâmica semelhante é descrita pelo pai da reportagem radiofônica alemã, Alfred Braun⁶⁹ (1888 – 1978), uma das primeiras pessoas a cunhar o termo “filme acústico”. Ator por formação, ele entrou para a rádio Berlin Funkstunde AG em novembro de 1924 como locutor e produtor do “Palco no ar” (Sendebühne), um programa que adaptava clássicos do teatro para o rádio. Em junho de 1927, ele cobriu a chegada de um segundo voo transatlântico, dias após a primeira viagem desse tipo, quando Charles Lindbergh viajou de Nova Iorque a Paris.

O autor descreve esta, que é considerada a primeira reportagem radiofônica alemã, como obra do acaso. Isto porque a chegada dos pilotos ao aeroporto de Tempelhof em Berlim, prevista para acontecer à noite, só ocorreu na manhã seguinte, e ele resolveu reportar a espera por telefone por conta da agitação que se percebia com o assunto, na cidade. De acordo com ele, no dia seguinte a equipe da emissora percebeu que a transmissão havia dado aos ouvintes a oportunidade de experimentar o evento, da mesma forma que as milhares de pessoas que passaram a noite no aeroporto (BRAUN apud GOEGE, 2013; GILFILLAN, 2009, p.94). Nos anos seguintes, ele ficaria famoso não só pelas peças radiofônicas e até por criar interatividade no rádio com um programa de ginástica de verão, mas também pelo desenvolvimento do jornalismo esportivo e de reportagens célebres.

Então eu fui até a minha diretoria e disse que queria sair uma vez com o microfone. “Pelo amor de Deus, aonde você pretende ir?”, perguntaram bem apavorados. Eu digo 'fora, na vida humana plena'. - 'E o que você quer fazer lá no mundo?' Bem, aí expliquei a eles que queria procurar um evento que tivesse dinâmica e tensão e drama em si. Em outras palavras, eu me sentaria na beira de um campo de futebol.⁷⁰ (BRAUN apud Goege, 2013).

Com o amadurecimento ocorrido em poucos anos de experiência, não leva muito tempo para que Alfred Braun já se referisse ao desenvolvimento dessa linguagem no tempo passado. Sua definição registrada em 1929 ilustra o enfoque técnico que permeia sua carreira. Diferente de F.W. Bischoff, que entenderá forma e conteúdo como um conjunto inseparável,

Rundfunk in der Weimarer Republik”Disponível em <https://www1.wdr.de/unternehmen/der-wdr/profil/chronik/weimarer-republik100.html>. Acesso em 19 fev.2021.

⁶⁹ Apesar da coincidência de sobrenome, Alfred e Peter Leonhard não têm relação de parentesco.

⁷⁰ *Ich ging also zu meiner Direktion und sagte, ich möchte mal rausgehen mit dem Mikrofon. ,Um Gottes Willen, wo wollen Sie denn hin?‘, haben die ganz entsetzt gefragt. Ich sage ,raus ins volle Menschenleben‘. – ,Und was wollen Sie da machen um alles in der Welt?‘ Na ja, dann habe ich ihnen erklärt, dass ich mir ein Ereignis suchen will, das in sich selber Dynamik und Spannung und Dramatik hat. Mit anderen Worten, ich würde mich an den Rand eines Fußballfeldes setzen.*

Braun mantinha uma distância da peça radiofônica literária, ao afirmar que sua preocupação se restringia à forma, e não à poesia⁷¹.

“Filme acústico” – assim chamávamos em Berlim, num período em que o diretor de rádio não precisava se ocupar apenas do libreto, mas também tinha que escrever, mais mal que bem, seu roteiro, era uma peça de rádio que trazia conscientemente a técnica do filme para a radiodifusão, em uma sequência mais rápida alternada de close ups e planos abertos oniricamente coloridos e de passagem rápida, com fade in, out e cruzamentos. Cada um desses quadros curtos ficava sobre uma certa superfície acústica, em uma certa decoração acústica, entre certos cenários acústicos, como se gostava de dizer naquela época. 1 minuto de rua com a música muito alta de *Leipziger Platz*, 1 minuto de protestos, 1 minuto bolsa de valores no dia negro, 1 minuto sinfonia de máquinas, 1 minuto campo de esportes, 1 minuto corredor da estação ferroviária, 1 minuto trem em movimento etc. O decrescendo, o desvanecimento ou, para traduzir para a acústica, o abafamento, o declínio de intensidade de uma cena leva ao aumento de intensidade, o crescendo da próxima cena. Um típico enredo cinematográfico simples, primitivo, com perseguições, com erros, confusões e todas as possibilidades e improbabilidades ilimitadas que conhecemos desde os primeiros filmes, passavam pela peça.⁷² (BRAUN Apud VOWINCKEL, 1995, p.47, T.A.).

A ideia de oferecer um cenário para o qual o ouvinte pudesse ser eventualmente transportado está intimamente associada a um debate acerca da possibilidade de geração de imagens mentais no processo de recepção na comunicação radiofônica. A história do rádio é permeada por discussões acerca de seu caráter monossensorial, sobre as limitações e potencialidades de uma mídia exclusivamente sonora. E um meio nascido no momento histórico de consolidação da hegemonia da imagem visual técnica não teria outra saída a não

⁷¹ Uma outra vertente, que não exploraremos aqui devido ao foco da tese estar voltado à não-ficção, é a peça radiofônica literária *Die Geschichte von Franz Biberkopf*, construída por Alfred Döblin (1878-1957) como adaptação de um romance de sua autoria, utilizando técnicas de produção filmica. “A partir deste exemplo Walter Benjamin e outros descobriram o enorme potencial da montagem para a renovação da narrativa”, escreve Tanja Runow (2007, p.34). (*An diesem Beispiel entdeckte unter anderem Walter Benjamin das enorme Potential der Montage-Form für eine Erneuerung des Erzählens*).

⁷² *„Akustischer Film“ – so nannten wir in Berlin in einer Zeit, in der ein Funkregisseur nicht nur das Regiebuch zu besorgen hatte, sondern sich auch seine Manuskripte mehr schlecht als recht schreiben musste, ein Funkspiel, das in schnellster Folge traummäßig bunt und schnell vorübergleitender und springender Großaufnahmen und Gesamtbild mit Aufblendungen, Abblendungen, Überblendungen bewußt die Technik des Films auf den Funk übertrug. Jedes der Kurzen Bilder stand auf einer besonderen akustischen Fläsche, in einer besonderen akustischen Dekoration, zwischen besonderen akustischen Kulissen, wie man damals so gern sagte: 1 Minute Strasse mit der ganz lauten Musik des Leipziger Platzes, 1 Minute Demonstrationszug, 1 Minute Börse am schwarzen Tag, 1 Minute Maschinensymphonie, 1 Minute Sportplatz, 1 Minute Bahnhofshalle, 1 Minute Zug in Fahrt usw. Das Decrescendo, das Abblenden oder, um ins Akustische zu übersetzen, das Abdämpfen, das Abklingen einer Szene leitet über in das Aufklingen, das Crescendo der nächsten Szene. Eine einfache, typisch primitive Kientopphandlung [sic] mit Verfolgungen, mit Irrungen, Wirrungen und all den unbegrenzten Möglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, die wir aus den ersten Filmen her kennen, ging durch das Spiel.*

Vowinckel credita a citação a uma publicação de Hans Bedrow de 1950. A citação também aparece com esta fonte, porém suprimida e levemente diferente, em RUNOW, 2007, p.36; assim como em GILLFILAN, 2009, p.03. Neste segundo caso, a referência vem de um artigo publicado por Klaus Schöning no *Theater Journal* em 1991).

ser lidar com o fato de ter a visão como o sentido ausente mais presente nesta discussão epistemológica.

Em alguns momentos, o fato de ser um instrumento sonoro é eleito como virtude, em outros, como deficiência (MANZANO, 2006, p.52, 53)⁷³. Comentando a obra de Balsebre, Ana Baumworcel defende que a produção de “imagens auditivas” é fundamental para a percepção da mensagem, e enumera:

Só por meio delas será possível fazer com que o “ouvido veja”, como defendeu Walter Ouro Alves, e tornar o rádio a “maior tela do mundo”, como queria Orson Welles. Ou, como escreveu Marshall McLuhan, “um meio visual”. (...) E assim [pela linguagem radiofônica] será possível, como destacou Vigil (2003: 37), não só “fazermos os cegos verem, mas fazermos cheirar sem nariz, acariciar sem mãos e saborear a distância”. (in MEDITSCH, 2005, p.340).

Um dos textos mais conhecidos sobre o assunto dedica-se, no entanto, a contestar este raciocínio calcado nos sentidos não-presentes na experiência radiofônica. Publicado em 1936 pelo teórico do cinema e das artes visuais Rudolf Arnheim, no livro “*Rundfunk als Hörkunst*”⁷⁴ (Rádio como arte sonora, em uma tradução livre), o elogio à cegueira que liberta esta mídia do corpo - ou o “diferencial da cegueira” que o leva para além dos limites do corpo, como se preferiu na tradução para o português - tornou-se um clássico ao buscar identificar na essencialidade do meio o que seria a linguagem própria para seu desenvolvimento enquanto arte⁷⁵.

Os olhos sozinhos dão uma imagem bastante completa do mundo, mas os ouvidos sozinhos fornecem uma imagem incompleta. Por isso o ouvinte por ora é seduzido a ‘completar’ com sua própria imaginação o que está ‘faltando’ tão claramente na transmissão radiofônica. E, no entanto, nada lhe falta! Pois a essência do rádio consiste justamente em oferecer a totalidade somente por meio sonoro. A totalidade não no sentido exterior de uma completude naturalista, mas na representação integral da essência de um evento, uma ideia, uma criação⁷⁶ (ARNHEIM, 2001, p.87).

⁷³ Eduardo Meditsch considera que, na ausência de uma história analítica da arte radiofônica, criaram-se diferentes escolas de pensamento sobre o potencial expressivo do rádio, sendo seu principal divisor de águas as duas linhas de interpretação da condição invisível da nova linguagem – uma em defesa da complementação visual pela imaginação do ouvinte, outra da autossuficiência do conteúdo sonoro (2007, p.163, 164).

⁷⁴ Neste ano o livro foi publicado, na verdade, em inglês, pela editora londrina Faber&Faber, sob o título *Radio*.

⁷⁵ Referiremo-nos aqui à edição do livro em alemão pela editora Suhrkamp (2001). Nos trechos do texto “O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos”, utilizamos como base a tradução do professor Eduardo Meditsch e suas considerações a respeito da obra, compartilhadas no volume I de Teorias do rádio, textos e contextos (2005).

⁷⁶ *Die Augen allein geben ein sehr vollständiges Weltbild, die Ohren allein ein sehr unvollständiges. Daher liegt für den Hörer zunächst die Verlockung nah, durch eigne Phantasie zu “vervollständigen”, was der Funksendung so offenbar “fehlt”. Und doch fehlt ihr garnichts! Denn ihr Wesen besteht gerade darin, dass sie allein mit den Mitteln des Hörbaren Vollständiges bietet. Vollständiges zwar nicht im äusserlichen Sinne naturalistischer Komplettheit sondern sie das Wesen eines Vorganges, eines Gedankenganges, einer Gestaltung vollständig veranschaulicht.*

Não é que o autor venha a negar a formação de imagens visuais pelo ouvinte. O que ele defende é que a linguagem radiofônica não deveria constituir-se com base nesta premissa, e sim no manuseio mais assertivo de seus códigos. A propósito disso, tece considerações sobre a importância da intermediação do repórter nos eventos ao vivo, e do necessário desenvolvimento de um filme acústico na área da dramaturgia (ARNHEM, 2001, p.82-85). Escrevendo nos anos 1930, o autor se refere à adoção conceitual das técnicas cinematográficas, mas também à possibilidade concreta de adoção do suporte do cinema para a produção de rádio.

O ponto de partida para esta jornada é reconhecer o rádio como uma mídia sonora que enuncia em tempo real: “O rádio transmite sempre no presente individual do ouvinte e no presente social em que está inserido”, lembra Ana Baumworcel (in MEDITSCH, 2005, p.340). Não é sem importância o fato de o meio de transmissão sem fio, auge da história das comunicações no século XIX, ter sido pensado como um substituto da telegrafia (BRIGGS e BURKE, 2006, p.156)⁷⁷.

Mas, se a configuração do meio como aparelho transmissor tem sua relevância na constituição de um discurso funcionalista para o rádio, igualmente importante será a compreensão da trajetória que leva o rádio a uma busca por revelar-se como meio de expressão, no contexto de uma era marcada pela possibilidade de reprodução técnica de conteúdos e todas as suas consequências, como ilumina Walter Benjamin ao se referir ao campo artístico, também em 1936.

O rádio inicia esta trajetória ainda sem ter se constituído um meio de comunicação de massa, em um período de aplicação predominante para a comunicação militar, enquanto a tensão entre o controle estatal, os interesses capitalistas e o diletantismo de comunidades de radioamadores e de rádio clubes vai dando ao meio os direcionamentos de sua constituição enquanto instituição. Ilustra este conflito o exemplo citado por Briggs e Burke (p.159, 160) no contexto britânico, de que em 1920 a companhia de Guglielmo Marconi⁷⁸ transmitia concertos musicais e peças de teatro, e a ação era considerada pela Comissão de Telegrafia sem Fio

⁷⁷ Sobre esta arqueologia das mídias, Vanderlei Baeza Lucentini (2000) demonstra também como experiências de telefonia circular ocorridas na virada do século XIX para o século XX na Hungria, França, Inglaterra, Estados Unidos e Itália adiantaram modelos de programação e inspiraram De Forest a desenvolver uma solução sem fio. Ver: **Imaginação com fio**: o streaming vitoriano via telefonia circular, publicado na revista Novos Olhares, vol.9, N.1, jan-jun/2020.

⁷⁸ Físico e engenheiro, viveu de 1874 a 1937. Foi ganhador do Prêmio Nobel de Física em 1909, ao lado de outro alemão de sobrenome “Braun”, chamado Karl Ferdinand, em reconhecimento por suas contribuições para o desenvolvimento da telegrafia sem fio. Braun aperfeiçoou o sistema de Marconi experimentado desde 1895, reduzindo as oscilações na transmissão e tornando-o viável para longas distâncias. (CPET Física Unicentro. Disponível em: <https://www3.unicentro.br/petfisica/2018/05/21/premio-nobel-em-fisica-1909/>. Último acesso em 24 fev.2022).

britânica como um desperdício com brincadeiras infantis do “serviço à humanidade” que a tecnologia deveria prestar.

Nas décadas seguintes, o pensamento estético do rádio se depara com os desafios impostos ao desenvolvimento de uma expressão de pretensões artísticas pelo regime majoritariamente baseado na transmissão ao vivo e na improvisação.

As dificuldades técnicas para se chegar a um bom termo nesta questão levam Rudolf Arnheim a argumentar que, assim permanecendo, o meio estaria fadado a ficar preso em seus primórdios. “Libertar-se do lugar e tempo da emissão, abolir a improvisação na arte da mixagem durante a transmissão em favor de um trabalho de montagem meticuloso que esteja finalizado antes de a transmissão começar – estes são ditados importantes para o futuro”, defende (ARNHEIM, 2001, p.85), apontando para as vantagens técnicas do filme óptico⁷⁹, que permitiria uma edição mais precisa do que os discos. Como resume Meditsch, os limites da transmissão ao vivo tornaram-se evidentes:

As conferências se tornavam sonolentas, os textos escritos nem sempre eram suficientemente claros para a percepção auditiva, as composições musicais não levavam em conta a precariedade técnica dos primeiros estúdios e os espetáculos, o teatro e a ópera, privados de seus elementos visuais, tornavam-se ininteligíveis, aborrecidas e angustiantes para o público. (2007, p.163).

Embora reconheça que a tensão do ao vivo é um diferencial importante – e por isso mesmo, afirma, não se extinguem os concertos musicais, passando à fruição da música exclusivamente a partir dos seus suportes de fixação – Arnheim pondera que ela só é válida quando não se possui requisitos artísticos que demandem o contrário, como no caso da dramaturgia no rádio. “A gravação mecânica também oferece acontecimentos e sequências, e todo frequentador de cinema pode atestar que ainda reside tensão suficiente, mesmo quando se sabe que o fim do drama jaz em celuloide na cabine de projeção, inalterável como nas flechas do destino”⁸⁰, argumenta (2001, p.83, T.A.).

Ao dizer que “o filme acústico é necessário”, Arnheim sugere que a dramaturgia radiofônica deixe de lado procedimentos da fonografia, para se espelhar em seu irmão gêmeo

⁷⁹ A gravação de sons na faixa lateral do filme cinematográfico foi desenvolvida a partir de 1918 pelos alemães Joseph Engl, Joseph Masolle e Hans Vogt, da Tri-Ergon, por meio da transdução das vibrações mecânicas de som em ondas elétricas, sua conversão em ondas de luz e gravação na película por processo fotográfico. A técnica - utilizada na construção dos filmes acústicos comissionados por Hans Fesch e comentados neste capítulo - só se afirmaria comercialmente na década de 1930, anos depois do sucesso do sistema americano Vitaphone (DFF, s/d).

⁸⁰ *Auch die mechanische Aufzeichnung bietet já noch Geschehen und Ablauf, und ueder Kinobesucher kann bestätigen, dass noch Spannung genug bleibt, auch wenn man Weiss, dass das Ende des Dramas unabänderlich wie im Schosse des Schicksals Schon in der Vorführkabine, auf Zelluloid aufgezeichnet ruht.*

de amadurecimento mais adiantado: o cinema. Entre os procedimentos técnicos defendidos, além da precisão na montagem, está o processo de captação, que no rádio teria ainda microfones fixos, forçando uma adaptação das cenas ao equipamento, e não o contrário.

Em última análise, o que Rudolf Arnheim almeja é um maior controle sobre o processo criativo, através da mobilidade na captação e apuração técnica da montagem. Este processo criativo é fundamentado na demanda não só pela possibilidade de fixação de um evento sonoro em um suporte, mas pela possibilidade de manipulação do material resultante dessa operação.

Alguns anos depois das contribuições de Arnheim, o francês Pierre Schaeffer olhará para o cinema e a radiodifusão no que chama de “um estudo desinteressado”, a fim de encontrar-lhes uma filosofia comum, para além das técnicas e resultados específicos de cada um dos meios. A tentativa resulta no Ensaio sobre o rádio e o cinema, que define estes filhos da arte mecânica como “o sinal dos tempos”, artes-relé gigantes, ubíquas e simultâneas⁸¹, que não transmitem o objeto em si, mas apenas seus sinais. Merleau Ponty também irá destacar, nos anos 1940, a relação estabelecida entre o cinema e o rádio, devido à organização interna necessária para a produção de seu conteúdo.

Não se constituindo o filme visual na mera fotografia em movimento de uma peça teatral, e como a escolha e o agrupamento das imagens constituem, para o cinema, um meio de expressão original, de idêntica maneira, o som, no cinema, não é simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar. O verdadeiro antepassado do som cinematográfico não é o fonógrafo, mas sim, a montagem radiofônica. (PONTY apud MANZANO, 2014, p.38,39).

Para Schaeffer, a afinidade entre os meios independe da operação de registro sonoro na radiodifusão, pois eles se relacionam dentro de um “axioma fundamental da identidade das bandas som e imagem” (2010, p.39) e se equivalem basicamente em três domínios, quais sejam: a tomada direta de imagem e som; a gravação (facultativa no rádio, necessária no cinema), manipulação do material e sua reprodução; e a difusão (Id, p.41, 42). Sobre a arte e a técnica dos meios modernos, ele considera:

Resta mesmo uma terra de ninguém a explorar. Ela existe em todas essas artes do século 20, cuja natureza é de serem inseparáveis de um meio mecânico de expressão. *Técnicos e artistas bem o percebem aliás, já que reconhecem ser chamados à realização de uma obra comum e empenham-se em contribuir para sua execução.* Todavia, apesar do número, da importância, do valor dos esforços assim empreendidos, parece que o

⁸¹ Schaffer alerta que usa a palavra, por não achar outra melhor, para exprimir “a faculdade de introduzir-se no curso do tempo, de romper-lhe a continuidade e de ordenar-lhe os segmentos” (2010, p.154).

“complexo radiofônico”, mais ainda que o “complexo cinematográfico” não se tenha esclarecido bem... (2010, p.32, grifo nosso).

De fato, a ideia de constituição de um filme sonoro trazida pelo feature acústico nas décadas de 1960 e 1970 é tributária de uma variedade de práticas muito anteriores, como mencionado por Schaeffer. Prova disto é que dois cineastas, Dziga Viértov (pseudônimo de David Ábelevich Kaufman, 1896-1954)⁸² e Walter Ruttmann (1887-1941), foram protagonistas no estabelecimento dos fundamentos da arte acústica no rádio (HAOULI, 2000, p.18).

Mais conhecido pela realização do filme metalinguístico *Um homem com uma câmera*, em 1929, Dziga Viértov tem recebido cada vez mais atenção no círculo acadêmico, seja pelas experimentações intrínsecas a seus filmes, seja por outros aspectos de sua obra cinematográfica, incluindo a reflexão conceitual que permeia a tentativa de organização dos trabalhadores das atualidades cinematográficas, os kinocs, na década de 1920.

As contribuições do autor são igualmente relevantes no campo sonoro. A partir de 1916, quando ainda estudava Psicologia em Petrogrado, Viértov desenvolvia interesse pela ficção científica e a produção de poesia sonora futurista⁸³. Suas reflexões acerca da organização da escuta levaram à elaboração de conceitos como “Rádio-olho”, “Rádio-Pravda” (rádio-verdade), bem como ao projeto de uma “Estação Central rádio-gravadora audiovisual” (HAOULI, 2000, p. 18; LABAKI, 2016, p.109, 250). O local de trabalho e as experiências ali desenvolvidas foram chamadas de “Laboratório de audição”, cujos processos de edição de registros estenográficos e de gramofone são recordados pelo autor:

... eu passei a me interessar pela organização rítmica de elementos separados do mundo visível e audível em geral. (...) Mas não fiquei satisfeito em experimentar os sons pré-gravados disponíveis. Na natureza, ouvi sons consideravelmente mais diferentes, não apenas cantos ou um violino do repertório usual de discos de gramofone⁸⁴. (VIÉRTOV, 1935, apud SMIRNOV, 2013, p.25, T.A.).

⁸² Seguimos aqui a grafia Viértov, adotada por Luís Felipe Labaki (2016, p.22,23) em detrimento da variante Vertov, internacionalmente usada com mais frequência, por uma questão de precisão acadêmica e a favor da disseminação da pronúncia russa do nome, com acento paroxítono.

⁸³ Douglas Kahn observa que Viértov utilizava neste período um modelo 1900-1910 do gravador de disco de cera Pathéphone (1992, p.10). Carrasco e Magalhães (2006) ressaltam, ainda, que embora não se saiba se o autor conhecia o manifesto italiano futurista, isto é possível, já que *A arte dos ruídos*, do pintor, músico e inventor Luigi Russolo, foi “traduzido para o russo juntamente com outros manifestos italianos, e publicado em 1914 em Moscou”. Destacam ainda a presença de compositores russos que se recusavam a seguir os cânones e padrões da arte tradicional, expressando por meio da música o fascínio pelas máquinas e pela revolução (2006, p.220).

⁸⁴ A citação completa no livro de Smirnov é atribuída à transcrição de uma palestra, traduzida para o inglês conforme segue: *As a result of these self-enforced experiments I became interested in the rhythmic organization of separate elements of the visible and audible world in general. The next stage was my passion for editing shorthand records. It concerned not only the formal connection of these pieces but also the interaction of meanings of separate pieces of shorthand records. It also concerned my experiments with gramophone recordings, where from the separate fragments of recordings on gramophone discs a new composition was*

Com base nos registros deixados pelo autor, presume-se que sua migração para o cinema se deveu à frustração com os resultados oferecidos pela tecnologia fonográfica disponível à época. Como aponta Douglas Kahn (1992, p.10), o famoso *Kino-Eye* ou *Kino-Glaz*⁸⁵, era ironicamente resultado de um ouvido frustrado, já que a inabilidade para fonografar o som resultou no desejo de Viértov de fotografá-los.

Alguns anos adiante, porém, com o advento da gravação sonora em película, ele pôde empregar sua experiência na manipulação de sons gravados na proposta inovadora da relação som-imagem realizada no filme *Entusiasmo: Sinfonia do Donbass* (1930), que adianta em duas décadas o que viria a ser proposto pela música concreta. Os sons gravados em campo pelo próprio Viértov com o gravador construído especialmente para ele por Alexander Shorin foram cortados, pós-produzidos e montados segundo os princípios da composição musical (SMIRNOV, p.166, 167), formando uma sinfonia em quatro movimentos. Como afirma Irene Machado, para além desse formalismo, a obra contribui no sentido de criar uma leitura fílmica que parte do som.

A contribuição desse filme para a constituição do espaço acústico-ressonante, contudo, não é a estrutura, mas sim a espacialidade criada pelo tecido dissonante plasticamente construído de modo a descentralizar o som da voz e do diálogo, gerando uma leitura fílmica de escuta, não de visualização. (MACHADO, 2018, p.12).

No mesmo sentido vai a interpretação de Carrasco e Magalhães, neste caso com foco no caráter musical da obra, que busca equiparar os sons de altura definida e os denominados ruídos, através das escolhas de montagem executadas por Viértov. Na primeira parte do filme, a música orquestral é diegética e a música constituída pelos ruídos vem do espaço de fora da cena. “Contrariamente à música do cinema de ficção que tende a ser não-diegética, e soar de modo pouco perceptível para melhor embalar nossos sonhos, a música no filme de Vertov nos desperta e nos faz consciente desta” (CARRASO, MAGALHÃES, 2006, p.222).

Também em 1930, dois filmes acústicos produzidos em película óptica são transmitidos nas comemorações dos cinco anos de fundação da rede de rádios alemãs (*Reichs-Rundfunk-Gesellschaft*), por incentivo do diretor Hans Flesch (Johannes Georg Julius Jacob

created. But I was not satisfied experimenting with available pre-recorded sounds. In nature I heard considerably more different sounds, not just singing or a violin from the usual repertoire of gramophone discs.

⁸⁵ O termo designa o movimento de cinema proletariado baseado da, em termos estéticos e organizacionais. Dedicado a decifrar a vida “como ela é” a fim de despertar a consciência dos trabalhadores, o movimento defende a organização da vida visível com a ajuda da câmera cinematográfica, e compara: “O Rádio-Ouvido, como nós o chamamos, faz o mesmo no plano da audição, ou seja: a organização do mundo audível” (VIÉRTOV, 1925, in LABAKI, 2016, p.317).

Flesch, 1896-1945), ele próprio autor da primeira peça radiofônica alemã, em 1924, e diretor da primeira emissora de Berlim, a partir de 1929.

Inspirado pelo cinema mudo de seu tempo, pelas primeiras teorias do cinema e pelas considerações de Kurt Weill sobre as “possibilidades de uma artes do radio absoluta” (sic), Flesch tentou derivar para o radio, de suas características tecnológicas especiais, uma nova forma de arte genuína. Na visão de Hans Flesch, através do radio devia-se buscar um impacto artístico que nem a literatura e o teatro, nem o cinema ou a sala de concertos poderiam atingir. Isto levou-o ao insight de que a verdadeira arte do radio tinha que derivar de seu maquinismo: seus efeitos artísticos genuínos viriam da mecânica deste instrumento mecânico e eletrônico. (MAURUSCHAT, 2014).

Por encomenda de Flesch, Fritz Walter Bischoff⁸⁶ produziu uma nova versão para *Hallo! Hier Welle Erdball!* (Olá! Aqui é a onda do Globo!) - originada em 1928 em parceria com Werner Milch na emissora de Breslau, utilizando discos -, que então teria a oportunidade de se realizar em outras condições técnicas de corte e montagem. Infelizmente, apenas pequenos fragmentos do áudio desta que é considerada a primeira peça radiofônica alemã fixada em suporte sobreviveram em arquivo, mas não pertencem à versão original nem à realizada sobre película em 1930, que teria aproximadamente 40 minutos de duração, em nove cenas (DÖHL, 1981; VOWINCKEL, 1995, p.52,53, GILFILLAN, 2009, p.76).

Já Walter Ruttmann produziu uma peça originalmente concebida para a ocasião, *Weekend* (11’10”), que foi transmitida por rádio, mas também exibida mais de uma vez em cinemas de Berlim e Paris, e apresentado no congresso de cinema independente em Bruxelas, no mesmo ano. A obra esteve desaparecida por algumas décadas, tendo voltado ao conhecimento do público em 1978, por uma cópia do filme em posse de um amigo do autor em Nova Iorque.

A estreia das duas produções realizadas em filme foi realizada em auditório para um público selecionado em 15 de maio, e as críticas derivadas dessa ocasião dão pistas sobre a recepção da plateia presente, como a publicada já no dia seguinte por Lotte Eisner, no jornal diário *Film-Kurier*:

Para a celebração de cinco anos da Sociedade Nacional de Radiodifusão, foram exibidos ontem na emissora de Berlim os dois "filmes acústicos" criados usando o método Triergon, apenas fotografias sonoras, sem uma imagem na tira de filme: *Hallo! Hier Welle Erdball!*, de F.W. Bischoff, e *WEEKEND*, de Walter Ruttmann. Duas peças radiofônicas de forma diametral: a obra de Bischoff é a peça radiofônica típica, a primeira de seu

⁸⁶ As referências ao nome do autor, a depender da fonte, variam entre Fritz Walter Bischoff, Friedrich Bischoff e com o nome de seu pai como segundo nome, Friedrich Wilhelm Bischoff, como citado por Gilfillan (2012). Não encontramos detalhes sobre a razão para tais variações, exceto uma menção no verbete “Friedrich Bischoff” na *Wikipedia* de que o autor chamou-se Fritz Walter Bischoff até 1933, uma indicação de que as variações provavelmente não se tratam de equívocos. O autor viveu de 1896 a 1976.

tipo originada para a emissora por volta de 1927. [...] WEEKEND de Ruttmann, por outro lado, foi deliberadamente criada para a película de filme. Equações de seu *MELODIE DER WELT*, o filme sonoro, levam a aspirações puramente acústicas completamente diferentes.⁸⁷ (EISNER, 1930, apud GOERGEN, 1989, p.132, T.A.).

Na emissora que dirigia em Breslau, Bischoff já vinha se ocupando das questões de montagem, inclusive com o desenvolvimento de técnicas de fusão de cenas através dos efeitos de *fade in* e *out* realizados a partir de estúdios paralelos. O conceito era de que o técnico de som trabalhasse como o operador de filme, na concatenação das cenas (DÖHL, 1981; KITTLER, 1999, p.118). “Mais uma vez, a imagem de áudio e o filme se encontram em sua estrutura dramática. Acima de tudo, porém, torna-se evidente que a dramaturgia acústica é inconcebível sem dramaturgia técnica”⁸⁸, concebe Bischoff (apud DÖHL, 1981, T.A.). A ideia de integração forma-conteúdo que renasceria no Novo Hörspiel e no feature acústico, anos mais tarde, aproximaram Bischoff e Flesch, como aponta a lembrança de Hans Bredow: os dois jovens representavam a vanguarda nas discussões conduzidas sobre as vantagens da gravação e reprodução mecânica para a peça radiofônica, em um evento realizado em junho de 1928.

A obra de Bischoff, descrita por Vowinckel como uma “balada radiofônica”, reunia cenas de captação direta com música e textos encenados, em uma reflexão filosófica sobre a passagem de tempo no mundo em contraposição com a experiência individual e suas limitações⁸⁹. Mesmo reconhecida como uma obra valiosa na história da peça radiofônica, comparativamente com o filme proposto por Ruttmann ela foi criticada pelo tempo prolongado das cenas, a dificuldade de sustentação autônoma dos sons diretos em contraposição com as falas encenadas e por utilizar as técnicas fílmicas apenas nas transições entre cenas, mas não na construção da estrutura interna da peça (VOWINCKEL, 1995, p. 52-57; EISNER, 1930, apud GOERGEN, 1989, p.132).

⁸⁷ *Zur fünfjahresfeier der Reichsrundfunkgesellschaft wurden gestern im Funkhaus die zwei ‘akustischen Filme’ vorgeführt, die nur als Tonphotographie ohne Bild auf dem Filmstreifen im Triergonverfahren geschaffen worden sind: F.W. Bischoffs Hallo! Hier Welle Erdball! und Walter Ruttmanns WEEKEND. Zwei Hörspiel von diametraler Form: Bischoffs Arbeit ist das typische Hörspiel, für den Sender als frühestes seiner Art bereits gegen 1927 entsandt. [...] Ruttmanns WEEKEND ist demgegenüber filmisch bewusst für den Filmstreifen geschaffen. Ansätze aus seiner MELODIE DER WELT, dem Tonfilm, führen hinüber zu dem ganz anderen anstrebenden Nur-Akustischen.*

⁸⁸ *Wiederum berühren sich hier Hörbild und Film in ihrem dramaturgischen Aufbau. Vor allem aber wird ersichtlich, daß akustische Dramaturgie ohne technische Dramaturgie nicht zu denken ist.*

⁸⁹ A utopia de uma escuta global e de colocar em interação os sons do mundo no contexto de emergência da comunicação sem fio é explorada por Douglá Kahn na introdução do livro *Wireless Imagination* (1992, p.19-26). Faz parte desse cenário histórico o projeto de “liberação dos sons” de Edgar Varèse. O termo empregado por Peter Leonhard Braun será “emancipação dos sons”, para descrever o processo de produção semântica através da captação direta e montagem, sem intervenção textual, na construção de features radiofônicos.

Por outro lado, a obra de Walter Ruttmann, que vinha do trabalho com o cinema e já havia tido a experiência de uma produção para as telas ter sido veiculada no rádio⁹⁰ foi descrita pelas críticas da época coletadas por Goergen como tendo logrado imprimir um ritmo musical ao material (240 tomadas em 250 metros de filme), criando uma narrativa totalmente baseada em captações externas, “sons da realidade”. *Weekend*, como aponta o título, reunia sons com o objetivo de descrever a passagem de um fim de semana em Berlim. A peça foi descrita na revista *Der Deutsche Rundfunk* como um filme sem imagens que “... através de sua concisão e concentração marca a fantasia muito mais fortemente que um filme sonoro pictórico...”⁹¹ (W.G., 1930, apud GOERGEN, 1981, p.132, T.A.). Lotte Eisner aponta ainda para um aspecto que seria destacado pelas produções estereofônicas quase 40 anos mais tarde: a espacialidade. Ela considera que Ruttmann se dedica a uma tridimensionalidade, construindo uma sensação de espaço através da aproximação e distanciamento do som (in GOERGEN, 1981, p.132).

Ao analisar a realização no contexto da carreira fílmica de Ruttmann e em diálogo com suas produções anteriores, principalmente as animações abstratas acompanhadas de música que o artista chamou de “pintura com o tempo”, Dieter Daniels avalia que *Weekend* tornou-se uma realização única – e a única realização, à época - da arte absoluta demandada por Kurt Weill, mas não com abstração musical trazida para os filmes absolutos, e sim na relação concreta com o som captado em campo, como o praticado em *Berlim – Sinfonia de uma metrópole*, película lançada em 1927 e obra considerada a mais conhecida de Ruttmann.

A correspondência acústica dessa dupla experiência com o filme surge com *Weekend* – menos arte “absoluta” do que “concreta” – no sentido da “*musique concrète*” posterior, que já é antecipada ali. Uma longa história das ideias de vanguarda encontra em *Weekend* sua primeira realização, desde o manifesto pela arte dos ruídos de Luigi Russolo em 1913, passando por Dziga Vertov, que já em 1916 queria “fotografar” sons, até a “arte absoluta” esboçada por Kurt Weill em 1925, que devia conter o “chamado de vozes humanas e animais, vozes da natureza, o som do vento, da água, das árvores...”⁹². (DANIELS, 2016, p.68, T.A.).

⁹⁰ Ruttmann vinha trabalhando com cinema sonoro desde 1928, quando dirigiu *Tönende Welle*, um filme promocional encomendado pela *Reichsrundfunk Gesellschaft*, reconhecida como um exercício de contraponto orquestral entre as formas visual e sonora. Este foi, inclusive, o primeiro filme sonoro visto pelo russo Wsewolod Pudowski, em uma visita ao ateliê de Ruttmann em Berlim, em novembro de 1928. Ruttmann foi convidado pela Tri Ergon Musik AG para dirigi-lo devido ao reconhecimento já alcançado por seu trabalho com filmes silenciosos (já havia realizado *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*). O filme sonoro *Tönende Welle* teria sido veiculada por estações de rádio e em cinemas, porém não há cópia remanescente da obra (GOERGEN, 1989, p.32, 33).

⁹¹ ... durch seine Knappheit und Konzentration viel stärker auf auf die Phantasie wirkt, als ein bildlicher Tonfilm...

⁹² Die akustische Entsprechung dieser doppelten Erfahrung im Film entsteht mit *Weekend* – weniger »absolute« Kunst als vielmehr »konkret« – im Sinne der späteren »*musique concrète*«, die damit bereits vorweggenommen wird. Eine lange Vorgeschichte von Avantgarde-Ideen, die von Luigi Russolos Manifest zur Geräuschkunst von

Hans Flesch sintetiza as convicções que o levaram a incentivar tais produções que se tornaram marcos na radiodifusão dos anos Weimar, em um texto de 1928, publicado três anos mais tarde, e que destaca a precisão oferecida pelo suporte fílmico, as possibilidades de manipulação do som e de planejamento, já que a gravação pode ser testada e modificada, antes da transmissão.

O diretor de radiodrama de hoje trabalha muito na frente do microfone, e não o suficiente fora do microfone... No entanto, se ele quiser criar a partir de fora do microfone, há um caminho que leva nessa direção - ativando um meio entre o artista e a máquina (o microfone), que torna apropriada a expressão moral e a produção do artista com a máquina. Acreditamos que esse meio seja o filme sonoro...⁹³ (FLESCH, 1931, apud GILFILLAN, 2009 p.78, T.A.).

Ao investigar os debates sobre a busca por uma linguagem própria para os novos meios nos anos 1920, Dieter Daniels chama a atenção para o fato de que Hans Flesch transforma a reprodutibilidade técnica em um novo paradigma para a arte radiofônica, mesmo antes de Benjamin formular suas considerações a respeito desse tema, e num momento em que ainda havia “diferenças ideológicas surpreendentes entre os defensores da vivacidade como a única forma de arte autêntica e ‘aurática’, e os defensores da gravação com transmissão subsequente”⁹⁴, como veio a se tornar comum posteriormente (2016, p.66, T.A.).

Tal proposição não pode ser lida puramente sob a perspectiva de criação, mas precisa também levar em consideração as transformações socioeconômicas vividas pelo fazer artístico a partir de sua reprodutibilidade técnica. Como reflete Walter Benjamin em seu texto canônico publicado em 1936, a difusão cinematográfica se torna obrigatória, porque “a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode mais pagar um filme” (2008, p.154). Ainda sobre a nova lógica comercial necessária aos novos meios, Bertolt Brecht sugere a alternativa de se multiplicar o valor de exposição no rádio quando, em 1927, defende que se crie um repertório que possa ser reprisado, “digamos, anualmente”, a fim de melhorar os baixíssimos honorários pagos aos

1913 über Dziga Vertov, der schon 1916 Klänge »fotografieren« wollte, bis zu Kurt Weills 1925 skizzierter »absoluter Radiokunst«, die »Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen ...« enthalten sollte, findet mit Weekend ihre erstmalige Realisierung.

⁹³ *Today's radio drama director works too much in front of the microphone, and not enough from out of the microphone....However, if he wants to create from out of the microphone, then there is a path that leads in this direction — activating a medium between artist and machine (the microphone), which makes the moral expression and the production of the artist with the machine appropriate. We believe that this medium is the sound film...*

⁹⁴ *... erstaunliche ideologische Differenzen zwischen den Verteidigern der Liveness als einzig authentischer und »auratischer« Kunstform und den Befürwortern der Aufzeichnung mit anschließender Sendung (so wie heute üblich).*

autores (apud DÖHL, 1981, T.A.). Conforme afirma Gilfillan, com o suporte da análise de ensaios anteriores de Flesch sobre programação radiofônica:

Os dois experimentos de Flesch parecem significar que, sem maiores graus de fidelidade e clareza sonora e um aumento simultâneo na variedade da programação, o número de novas famílias adquirindo receptores de rádio enfraqueceria lentamente, perturbando assim a equação delicadamente equilibrada que ligava a inovação da programação aos ativos dessas taxas mensais obrigatórias.⁹⁵ (GILFILLAN, 2009, p.53, T.A).

A clareza de posicionamento dos autores deste período é tal que, ainda que se conheçam os motivos sociais históricos que causaram a interrupção de seus trabalhos, surpreende sua ausência entre as referências citadas entre os produtores de features radiofônicos no período posterior à Segunda Guerra Mundial na Alemanha. Entre eles, Peter Leonhard Braun afirma não ter tido contato com este repertório. O mesmo aconteceu na área da peça radiofônica, conforme relata Döhl:

Talvez se deva dizer, da distância de hoje, que nos anos de 1928 a 1930 a prática do trabalho com a peça radiofônica (acompanhada da discussão teórica) abordagens formais relacionadas ao conteúdo foram encontradas e testadas, que deveriam e somente poderiam ser usufruídas uma geração depois; e isso, em grande medida, mesmo na ignorância dessas primeiras abordagens, algumas das quais só voltaram ao foco quando foi feita uma tentativa, no contexto da Nova Peça Radiofônica, de recriar a história dessa "poesia de rádio" específica. Antecipadamente às abordagens formais relacionadas ao conteúdo com visão de longo prazo, a teoria apontou para possibilidades desde 1924 que na verdade só podem ser resgatadas hoje.⁹⁶ (DÖHL, 1981, T.A.).

Além dos fatores políticos que levaram à prisão e ao exílio de muitos dos protagonistas deste período de florescimento do rádio, Janete el Haouli destaca ainda como causas relevantes para a descontinuidade das experimentações o alto custo da produção das gravações em película (a fita magnética só chegaria nos anos 1940, como veremos adiante), a precariedade dos receptores de rádio e o caráter de “intervenção estética de vanguarda” das obras. Segundo ela, um silêncio que persistiria muito depois de 1945, “causando uma descontinuidade no processo de criação de vanguarda no rádio” (HAOULI, 2002, p.06).

⁹⁵ *Flesch's two experiments seem to signify that without greater degrees of sound fidelity and sound clarity and a simultaneous increase in the variety of programming, then the number of new households acquiring radio receivers would slowly languish, thus upsetting the delicately balanced equation that tied programming innovation to assets from these mandatory monthly fees.*

⁹⁶ *Vielleicht muß man aus dem heutigen Abstand sagen, daß in den Jahren 1928 bis 1930 in der (die theoretischen Auseinandersetzung begleitenden) praktischen Hörspielarbeit weitsichtige formal-inhaltliche Ansätze gefunden und erprobt wurden, die erst eine Generation später zum Tragen kommen sollten und konnten; und dies zu einem großen Teil sogar in Unkenntnis dieser frühen Ansätze, die zum Teil ja erst wieder ins Blickfeld kamen, als im Umkreis des Neuen Hörspiels versucht wurde, die Geschichte dieser spezifischen "Radiopoesie" neu zu erarbeiten. Den weitsichtigen formal-inhaltlichen Ansätzen voraus, hatte die Theorie schon seit 1924 auf Möglichkeiten hingewiesen, die eigentlich erst heute eingelöst werden können.*

Adicionalmente, ela cita a posição em que muitos artistas se encontraram à época, encurralados entre as pressões reacionárias da direita e uma equivalente intolerância da esquerda radical, informação derivada de um estudo de John Willet sobre arte e política na República de Weimar (CORY, 1992, p.343).

Ao lado das razões técnicas citadas acima para esta descontinuidade do filme acústico, Dieter Daniels explicita o caso da parceria profissional entre Hans Flesch e Walter Ruttmann (cujas relações pessoais são completamente desconhecidas), que obviamente cessou ao passo que o primeiro foi perseguido pelo regime nacional-socialista, e outro tornou-se colaborador da produção fílmica do novo governo, o que também teria contribuído para que a realização de *Weekend* permanecesse alijada das referências de retomada pós-1945 (DANIELS, 2016, p.70).

Figura 03 – Presos em Oranienburg, agosto de 1933. Da direita para a esquerda: Kurt Magnus, Hans Flesch, Heinrich Giesecke, Alfred Braun, Friedrich Ebert e Ernst Heilmann.



Fonte: Arquivo Federal Alemão.⁹⁷

A história das ideias, entretanto, demonstrará que o desenvolvimento desta concepção – o cinema para os ouvidos, o filme acústico – ocorria também em outros lugares⁹⁸. E por outra via, no caso a inglesa, chegaria até o autor alemão cuja obra exploramos nesta pesquisa.

⁹⁷ Fotografia registrada sob o número 183-R88978. Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=&yearo=&query=183-R88978>. Último acesso em 24 fev.2022.

⁹⁸ A propósito da relação entre rádio e cinema nos Estados Unidos, por exemplo, Carolyn Birdsall indica a leitura de Paul Young, que debate a questão no livro *Cinema dreams its rivals*.

Na BBC, Lance Sieviking esteve totalmente engajado nos debates cinematográficos da virada dos anos 1920 para 1930, através de programas como *The Kaleidoscope*, pois a questão específica da montagem - e o papel do som como elemento rítmico neste processo - era entendida por ele como a mais pertinente para alcançar o status artístico no rádio (HENDY, 2013, p.193). Assim como o cinema britânico, o rádio estava impregnado do impulso social do documentário, e foi nele que Geoffrey Bridson e Archie Harding ajudaram, ainda segundo Hendy, a estabelecer uma tradição de feature, gênero que existe em algum lugar de fronteira entre a reportagem e o drama (HENDY, 2013, p.200). Conforme afirma Marcia Detoni com base em estudiosos da história da emissora pública britânica, o diálogo do rádio com o cinema existia, mesmo que contra a maré dos seus primeiros anos:

Em seu início, a BBC detinha o monopólio das ondas eletromagnéticas e oferecia, basicamente, entretenimento leve com uma linguagem pouco criativa. Produtores que conviviam com cineastas da escola de documentários de Grierson perceberam, no entanto, que o formato poderia tornar o rádio mais interessante e começaram a contar histórias reais usando uma estrutura dramática. Música, efeitos especiais, poesia e até atores para reconstituição dos fatos foram usadas em novas produções, identificadas por muitos como ‘filmes acústicos’. (DETONI, 2018, p.19).

Exemplo da referência cinematográfica, ainda com uma estrutura robusta de produção em estúdio, está no depoimento de Bridson sobre a produção *The March of the '45*, de 1936, que descreve a revolução Jacobita em versos, em uma produção de três horas e meia, dividida em três partes. O autor afirma que quis “fazer no rádio algo comparável, a seu modo, com aquilo que D.W. Griffith ou Cecil B. de Mille fizeram no cinema” (BRIDSON, 1971: 57, apud MADSEN, 2005, p.193).

Virginia Madsen observa como as formas híbridas se desdobram na Alemanha, Dinamarca e Inglaterra a partir das possibilidades de um impulso pelo registro da realidade que se verifica tanto do cinema quanto no rádio documental da época, com as “*actualities*”, ou *actualités*, como atesta a história das companhias francesas Pathé e Gaumont, hoje preservada por uma sociedade entre ambas, GP Archives.

Ao comentar o trabalho de Bridson e seus colegas da BBC de Manchester⁹⁹ nos anos 1930, ela aponta que os quadros sonoros (*sound pictures*) e *featured programmes* se tornariam algo diferente, oferecendo um novo imaginário ao viajar com o microfone e aproximar-se de elementos do drama. Ela retoma a ideia de justaposição do conceito de filme contida no livro

⁹⁹ Em 1933, Harding foi transferido dos estúdios de Londres para os da BBC North Region, em Manchester, depois de uma de suas produções causar grande polêmica. Acusado por sua posição de “extrema esquerda”, teve a transferência determinada como uma espécie de exílio, mas acabou fomentando o protagonismo da unidade mais ao norte na produção da não-ficção criativa baseada em sua função social. (DETONI, 2018, p.37,38).

anual da BBC de 1930, que considerava o programa de feature, inicialmente, como “um filme não visto, mas ouvido”¹⁰⁰ (MADSEN, 2018, p.88).

Tal como acontece com o "filme acústico" de Ruttmann, do campo dos features emergentes na BBC, ou com *Hörbild / Høre billeder* [termos alemão e dinamarquês para *sound pictures*] e *Hörfolge / Hörbericht* (também indicando reportagem), composição experimental e técnicas dramáticas levam a novos formatos inovadores de não-ficção. Curiosamente, depois de 1945, a descrição *Hörbild / Høre billeder* cairá em grande parte em desuso, enquanto os produtores alemães adotaram a nomenclatura da BBC, feature.¹⁰¹ (MADSEN, 2018, p.89, T.A.).

A adoção do termo inglês na Alemanha tem a ver, como discorreremos no primeiro capítulo, com a ocupação britânica no pós-guerra, mas também com outros fatores apontados por Virginia Madsen: a depreciação dos termos germânicos, que haviam sido apropriados pelo regime nazista e, claro, o fato de que o percurso criativo interrompido pela ascensão do regime nacional socialista seguiu adiante em território britânico. A BBC havia iniciado seu serviço internacional em 1932, o que gerou intercâmbios com sistemas públicos de comunicação em outros países e legitimou seu modelo de rádio documental, durante e especialmente após a II Guerra¹⁰².

As iniciativas de apreensão do real seguiram em desenvolvimento em diferentes lugares, mesmo com a limitação tecnológica anterior à popularização da fita magnética: na Austrália, o escritor Colin Simpson experimenta o uso de sons diretos como ilustrações de sua série *Walkabout*. Na Dinamarca, Willy Reunert vai além e adapta um gravador em seu carro para captar as cenas do pós-guerra, nas ruas. O caso deste autor é destacado por Madsen por se adiantar a um formato de produção móvel e enxuto que só se consolidaria anos mais tarde.

Este é um tipo de filme radiofônico, no sentido de que nos dá uma cena acústica para entrar. Nenhuma câmera pode nos levar tão perto ou ser tão discreta enquanto tão implicada. Abre-se um espaço íntimo que não é dominado nem pelo repórter nem pela narração habitual que representa o real: é um espaço que permite um novo tipo de revelação através da escuta - uma revelação que se tornará uma característica deste novo campo da expressão documental que já tem muito em comum com aquela outra tradição autora do cinema e da literatura documental, tão mais conhecida do crítico de mídia e do historiador. Há a chance aqui, então, de encontrar algo de um mundo interior, de entrar na paisagem vibracional e emocional como

¹⁰⁰ *unseen but heard moving picture*

¹⁰¹ *As with Ruttmann's 'acoustic film', of the features field emerging in the BBC or with Hörbild / Høre billeder and Hörfolge / Hörbericht (also indicating reportage), experimental composition and dramatic techniques lead to innovative new formats of non-fiction. Curiously, after 1945, the description Hörbild / Høre billeder will largely fall from favour as German producers adopted the BBC nomenclature, feature.*

¹⁰² Madsen cita que em 1945 o conteúdo da BBC teria sido distribuído a 45 países em 20 idiomas diferentes. Além das parcerias com Canadá, Estados Unidos e Austrália, o serviço é considerado uma influência sobre o rádio alemão, dinamarquês e italiano do período, neste último caso, junto com o cinema neorrealista (2018, p.89-92).

se alguém estivesse quase presente "na" cena. Como observou o diretor de cinema Robert Bresson, 'O ouvido trabalha para dentro; o olho, para fora'.¹⁰³ (MADSEN, 2005, p.194,195, T.A.).

Quando, após a chegada da televisão, o rádio perde recursos, uma nova janela se abre para este trabalho autoral. A convergência cultural entre um público que esperava estar mais próximo dos acontecimentos e as possibilidades tecnológicas para que isso acontecesse teria um papel importante nos desenvolvimentos seguintes.

Sobre os capítulos desta história, o fundador do *Atelier de Création Radiophonique* René Farabet afirma que a própria existência do ateliê é outro evento de 1968. “Ele põe em questão todas as nossas ideias sobre o rádio. O rádio estava no freezer, congelado, de pantufas. 1968 aconteceu nas ruas. Foi um fenômeno exterior, de fora. O desafio era ir encontrar esse mundo, não simplesmente fazê-lo vir até o rádio”¹⁰⁴ (FARABET, 1994, apud MADSEN, 2005, p.193, T.A.). Farabet foi um dos criadores do *filme sonoro*, quando esse desenvolvimento específico “estava no ar”, também inspirando os trabalhos de Peter Leonhard Braun (BRAUN, e-mail em 29 mar.2018).

E estava, de fato: quando Braun ouviu a produção polonesa *Morte de um elefante*, que o impressionou por ser realizada inteiramente em campo, sem narração em estúdio e sem uma equipe, nos Estados Unidos Tony Schwartz havia vencido o Prix Italia com sons de Nova Iorque, e alguns anos mais tarde, em 1962, Studs Terkel e Jim Unrath, baseados em Chicago, tiveram premiada outra peça feita integralmente sobre som direto, *Born to live* (MADSEN, 2013, p.132, 133).

O que ocorre então é a construção de uma outra forma de escrita radiofônica, como afirma Valci Zuculoto, ao analisar a leitura de Roland Barthes sobre o papel do rádio nos acontecimentos daquele ano: “Nesta outra forma, nesta outra cultura, a palavra ecoou modificada e o próprio homem se modificou, na sua liberdade ou jeito de expressão” (in MEDITSCH e ZUCULOTO 2008, p.234).

¹⁰³ *This is a kind of radio film in the sense that it gives us an acoustic scene to enter. No camera can take us so close or be so unobtrusive whilst so implicated. An intimate space opens which is not dominated by either reporter or the usual narration standing in for the real: it is a space which allows for a new kind of revelation through listening – a revelation that will become a characteristic of this new field of documentary expression which already has so much in common with that other auteur tradition of documentary cinema and literature, so much more well known to the media critic and historian. There is the chance here then to encounter something of an interior world, to enter the vibrational and emotional landscape as if one were almost present 'in' the scene. As the film director Robert Bresson has observed, 'The ear works inwards; the eye, outwards.*

¹⁰⁴ *It put into question all of our ideas about radio. Radio was then up to that time 'in the fridge', frozen, in slippers. '68 happened in the street. It was a phenomenon of the exterior, the outside. The challenge was to meet this world, not simply make it come to the radio.*

Guardadas as diferenças entre as propostas estéticas desenvolvidas em cada país – em Paris a sutileza de um bordado sonoro intelectual, em Berlim a captação direta em busca da opulência da vida pulsante – a adoção mais ampla do som direto traz para o rádio uma “injeção, para dizê-lo com Foucault, das vozes ‘infames’”, daquelas vozes que não tiveram formação para falar no rádio, e cuja presença é por si só um questionamento a respeito do espaço de poder constituído pelo meio (LISSEK, 2019, 2020).

Sem saber das trajetórias de Rudolf Arnheim ou Walter Ruttmann, mas formado principalmente pelo repertório britânico, Braun usou o termo *Akustisches Film* para denominar suas práticas desenvolvidas no sentido de emancipar o som no rádio documental. O feature, definido como uma forma, altera suas bases de produção, associado pelo autor a um “pensamento acústico”. “Essa inventividade pode ser quase comparada com o compor, de alguma forma. Obviamente não pode ser apenas pela beleza de algo, mas pela informação” (BRAUN, 2007a, a partir de 1:09:28), afirma.

A construção desta nova onda do filme acústico nos anos 1960 e 1970 está intimamente relacionada à introdução da tecnologia portátil de gravação, com a adoção da fita magnética, do gravador portátil e da estereofonia. Como é característico das inovações tecnológicas, ainda que estes recursos já existissem alguns anos antes, foi preciso constituírem-se condições para sua adoção e, no caso do feature radiofônico, uma redescoberta da linguagem necessária para fazer com que os sons captados pudessem se sustentar “sozinhos”.

Considerando a importância atribuída por Peter Leonhard Braun à participação das novas possibilidades técnicas na construção de sua obra no período estudado, iremos nos dedicar à observação de seu desenvolvimento e os impactos sobre a produção radiofônica e cinematográfica. Aqui, novamente pontos convergentes das trajetórias de ambos os meios promovem um diálogo esclarecedor a respeito de elementos considerados fundamentais na construção do filme acústico.

2.1 Captação externa: fita magnética e ruídos

Se a película fílmica permitia mobilidade e maior precisão na montagem, ela trazia também duas graves desvantagens que impediam a difusão de seu uso na radiofonia: o preço do suporte e o caráter irreversível da gravação realizada. Foi por volta de 1940 que surgiu a alternativa técnica para estes contratempos, com qualidade superior aos discos de cera, mas que levaria ainda algum tempo para ganhar protagonismo na produção radiofônica. A fita

magnética, desenvolvida por Basf (na época IG Farben) e AEG, decorreu de extensa pesquisa até o desenvolvimento da técnica de pré-magnetização por radiofrequência, em um suporte mais resistente que o papel inicialmente utilizado, e menos inflamável que o nitrato de celulose dos filmes (REDLICH, 2003).

Como descreve Friedrich Kittler (1999, p.106), o uso do equipamento durante a segunda guerra foi estratégico e acelerou os testes da tecnologia. Entretanto, findado o conflito, sua adoção pelo campo artístico e da comunicação não foi imediato. Mesmo Pierre Schaeffer o teria acolhido a contragosto¹⁰⁵, relata Douglas Kahn.

Obviamente, com a precedência dos tornos fonográficos e do filme de som óptico na década de 1920, a herança dos militares alemães do gravador de fita magnética por compositores e artistas pós-Segunda Guerra Mundial não teve o efeito tecnologicamente determinista sobre a prática artística como se tem atribuído tantas vezes; isto é, sua mera disponibilidade não engendrou espontaneamente uma arte apropriada a ela. No entanto, houve de fato pelo menos um aumento quantitativo das atividades, atribuído pelos próprios artistas à facilidade de acesso e disponibilidade do gravador. A maioria das atividades na década de 1950, porém, se restringia à prática musical, por exemplo, as obras de Pierre Schaeffer, Pierre Henry e outros com o Groupe de Recherche de Musique Concrète, John Cage, ou, dentro da cultura popular, ou na novidade dos cortes de Bill Buchanan e Dickie Goodman e outros.¹⁰⁶ (KAHN, 1992, p.12, T.A.).

Na emissora do norte alemão NWDR, que se tornava o berço do feature no período, as redações se apresentaram seguidamente céticas ao uso da nova tecnologia para gravações externas. Segundo a opinião até então dominante, os parâmetros para quem ainda quisesse ser levado a sério eram os literários: “linguagem, forma e estilo eram os critérios de maior valor. Ir para a estrada e estender o microfone significava abandonar o título artístico, retroceder ao nível da velha reportagem”, relatam Wolfgang Bauernfeind e Klaus Lindemann (2007, p.47,48), com base em sua recuperação histórica da construção do gênero radiofônico no

¹⁰⁵ No primeiro livro de seu Tratado dos Objetos Sonoros, Schaeffer relata que, por experiência, este refinamento é um fenômeno secundário e bastante instável, que depende do domínio do engenheiro e da sensibilidade do ouvinte; portanto, para a música valer a pena aprimorar o sistema monofônico, que instalar um sistema estéreo precipitado. (1966, da versão em inglês publicada em 2017, p.49: “*In fact, improving a monophonic system is more worthwhile, in terms of the musical result, than setting up a hasty stereophonic system*”).

¹⁰⁶ *Obviously, with the precedence of phonograph lathes and optical sound film in the 1920s, the inheritance from the German military of the magnetic audiotape recorder by post-World War II composers and artists did not have the technologically determinist effect upon artistic practice so often attributed to it; that is, its mere availability did not spontaneously engender an art appropriate to it. Yet there was indeed at least a quantitative increase in activities, ascribed by artists themselves to the easier access and availability of the tape recorder. Most of the activities in the 1950s, however, were restricted to musical practice, for instance, the works of Pierre Schaeffer, Pierre Henry, and others with the Groupe de Recherche de Musique Concrète, John Cage, or, within popular culture, the novelty cut-ups of Bill Buchanan and Dickie Goodman and others.*

país¹⁰⁷. Depoimento convergente concede o repórter da Rosa dos Ventos, Peter von Zahn, que integrou os primeiros tempos da redação em Hamburgo. Em suas saídas a campo e viagens internacionais nos anos 1950, o bloco de anotações era companheiro, e não o gravador.

Literatos, todos nós nos sentíamos. Sim, nós viemos todos da escrita, e não da fala, e as captações externas foram sempre um pouco ‘suspeitas’ para nós. Não éramos tão a favor do ‘som original’, mas é claro que precisávamos dele às vezes, só que eu sempre achei que o ouvinte teria uma impressão melhor e um entendimento maior se lhe fosse insinuado o som original, se dissessem coisas sugestivas que trazem um certo ruído para a cabeça do ouvinte, não somente a palavra, mas aquilo tudo que está por trás dela.¹⁰⁸ (ZAHN, s/d, in OLBERT, 1995, p.19, T.A.).

A fala de Peter von Zahn transparece um processo, então, mais orientado à estimulação da imaginação do ouvinte, do que à construção de imagens sonoras. É evidente a preocupação com o prejuízo que o som não planejado, não controlado, poderia trazer à semântica comunicacional. Em uma comparação com os procedimentos já em voga à época da entrevista, o autor diz que hoje levaria um pequeno aparelho e “sempre apertaria o botão errado”.

Uma das razões que explicam a mentalidade predominante na produção de features nesta fase é de ordem técnica: embora a fita magnética já fosse um recurso disponível, os gravadores ainda eram pesados e dependentes de energia elétrica. Além disso, os aparelhos utilizados, tanto para produção quanto para a recepção radiofônica, eram monaurais, o que limitava a inteligibilidade de sons concomitantes. Como afirma Sperber, era “praticamente impossível a diferenciação de vários ruídos que ocorrem simultaneamente” (1980, p.53).

Processo semelhante se observa na história do som no cinema, cuja tendência com o advento do sonoro foi confinar a produção em estúdios, com cabines isoladas para as câmeras, a fim de abafar-lhes o ruído e evitar que interferissem na captação sonora, bem como uma predominância da palavra na trilha sonora (MANZANO, 2014, p.87, 88). No cinema documental, procedimentos como reencenações e o uso de *voice over* eram largamente utilizados, com o mesmo intuito. Como lembra Da-Rin, a reconstituição era utilizada mesmo

¹⁰⁷ *Nach der bis dahin herrschenden Auffassung musste sich das Feature, wenn es noch Ernst genommen werden wollte, an literarischen Massstäben messen lassen: Sprache, Form, Stil waren die Kriterien mit dem höchsten Stellenwert. Auf die Strasse zu gehen und das Mikrofon hinzuhalten, hiess, den Kunstanspruch aufgeben, ein Rückfall in die Zeiten der alten Rundfunkreportage.*

¹⁰⁸ *Also als Literaten fühlen wir uns alle. Ja, wir kamen alle vom Schreiben her und nicht vom Sprechen und die Tonaufnahme war uns immer ein bisschen verdächtig, das Originalgeräusch, da waren wir gar nicht so sehr dafür, aber selbvertändlich brauchten wir das auch manchmal, nur ich habe immer gefunden, dass man eine bessere Wirkung beim Hörer, ein besseres Verständnis erzeugt, wenn man ihm das Originalgeräusch insinuiert, wenn man suggestiv Dinge sagt, die im Kopf des Hörers ein Geräusch erzeugen, nicht nur des Wortes, sondern all dessen, was dahinter liegt.*

quando havia imagens diretas disponíveis, “*em parte* justificada pela dificuldade de obter em campo um registro sonoro sincrônico e de boa qualidade” (2006, p.102, grifo nosso).

A questão técnica explica parte da questão, porque as experiências relatadas no início deste capítulo, ainda que minoritárias na história do rádio e do cinema, ganham relevância por terem inaugurado fronteiras conceituais. Conforme alerta Bill Nichols (1995), a entrada do som no cinema documentário se fez em um ritmo mais lento do que o observado nos filmes de ficção. E os ruídos foram esquecidos durante muito tempo da filmografia em geral, por razões técnicas e culturais, e não só na prática como na análise, atesta Michel Chion (2011, p. 115, 116). Exemplo de exceção no cinema foram as experiências do brasileiro Alberto Cavalcanti com a produção de som na unidade fílmica do General Post Office (GPO), com o grupo liderado por John Grierson. Ainda com os gravadores de som óptico transportados em caminhões e o apelo a atores amadores condicionados a falas roteirizadas, esses filmes documentais abriam a trilha para uma multiplicidade maior de vozes e se dispunham a usar “sons naturais”, na denominação de Cavalcanti, como matéria-prima (Da-Rin, 2006, p.96-101).

O que é chamado de som natural por Cavalcanti engloba um universo amplo de padrões acústicos, que no feature alemão é abrigado genericamente sob o termo guarda-chuva “som original”, que estamos chamando em português de “captação externa” ou, análoga à denominação cinematográfica, “captação direta”. Sair do estúdio significa expor a captação, quase que inevitavelmente, a mais elementos sonoros para-linguísticos e não-linguísticos, ou seja, para além da palavra, para citarmos a classificação de Haye (2004, p.41). Em última análise, perde-se o controle de roteirização permitida pela pálpebra auditiva do estúdio, e ganha-se a diversidade de manifestações sonoras exteriores a ele. A palavra não planejada, diferentes espacialidades, sons e ruídos invadem o microfone, assim como acontece com nossos ouvidos.

O valor artístico dos “sons naturais” era defendido por Kurt Weill em sua formulação de uma arte sonora absoluta (GARCIA, 2004, p.59) e considerado fundamental por Walter Ruttmann, para quem todo o audível se torna material, abrindo caminho para uma nova arte acústica: “Esse material infinito é agora moldável para novos sentidos segundo as leis do tempo e do espaço” (Ruttmann, 1929, in GOERGEN, 1994, p.25, 26, tradução de Sérgio Freire Garcia, 2004, p.67).

No cinema, confronta-se o controle sobre o enquadramento da imagem com a impossibilidade de fazer o mesmo com o som; para os teóricos defensores da montagem polifônica, o som fora de quadro “enriqueceria a imagem e tornaria mais poderosas, e mais

complexas, as informações narrativas disseminadas ao espectador” (CARREIRO, 2018, p.93). Neste sentido, a fita magnética tornava-se uma ferramenta preciosa por oferecer uma “fidelidade sem precedentes, uma faixa de frequência expandida dramaticamente, uma melhora significativa na relação sinal/ruído e uma maior faixa de volume dinâmico” (BELTON, 1992, p.155).

Uma outra forma de colocar a questão será dizer que a captação externa implica a inclusão do ruído à linguagem do cinema e do rádio, a depender, claro, da definição que se adote para este termo controverso; e é justamente a controvérsia histórica associada a ele que pode ajudar a explicar, para além das questões técnicas envolvidas, uma porção conceitual da resistência inicial com relação ao uso da fita magnética e das gravações externas até meados da década de 1960.

Tecnicamente, o ruído é definido pela presença de ondas aperiódicas ou não repetitivas – frequências irregulares, inconstantes, instáveis -, enquanto o som é constituído por uma ou mais ondas senoidais regulares, periódicas. Entretanto, culturalmente o sentido construído para o ruído é muito mais amplo, abarcando sons fortes, indesejados, distúrbios em um sistema de sinalização ou não-musicalidade de um som (SCHAFER, 2001, p.256, 257).

Esta última concepção antropológica está ligada à construção histórica de uma musicalidade ocidental que se desenvolveu sobre o recalque do ruído. Sob esta perspectiva, é reveladora a percepção das implicações da exclusão do ruído por esta música que se pretende legítima, ou que foi historicamente legitimada. O caso é que não só as frequências irregulares, mas também sons considerados não desejados foram por um longo período ligados à não-ordenação ou não-musicalidade, conforme conceitua José Miguel Wisnik: “o som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação” (1989, p.30). É só durante o século XX que o ruído virá a ser integrado à linguagem musical de concerto, sob influência do contexto da Primeira Guerra Mundial e das tecnologias de fixação de som em suportes passíveis de alguma manipulação¹⁰⁹.

Ao estudar os objetos sonoros com um empirismo rigoroso, Pierre Schaeffer propará uma tipologia dos sons, com reflexões acerca das diferenças por exemplo entre sons naturais e aqueles mecânicos, da comunicação animal e humana, e os puramente musicais. Para o autor francês, o exercício da escuta pode classificar os sons conforme sua origem e significado, mas

¹⁰⁹ Um panorama introdutório destas transformações pode ser lido na apresentação que Makis Solomos faz de seu livro “Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI”, na revista *Art Research Journal - ARJ | Brasil | V. 2, n. 1 | p. 54-68 | jan. /jun. 2015.*

também entre sons puros e ruídos, conforme sua tessitura mais ou menos estável, se têm articulação fonética (algo que pode se aproximar de uma “linguagem das coisas”) (2017, p.313).

O desenvolvimento das captações externas, que ganhou impulso na conjunção de um desenvolvimento conceitual com a introdução dos gravadores portáteis de fita magnética, aproximou o rádio e o cinema deste universo sonoro e toda a complexidade que ele implica. Se tomado como um movimento cultural amplo, pode-se dizer que ele foi vivido – guardadas as especificidades de cada meio - pela televisão já em seus primeiros anos, pelo cinema direto, pela música concreta, pela peça e feature radiofônicos.

A partir de então o som direto gradualmente ganha lugar, e o ruído, que antes era interpretado como distúrbio, passa a ter uma valoração positiva de espacialidade e autenticidade. Para Peter Leonhard Braun, ele constitui a linguagem própria do rádio e é uma arma para cativar o ouvinte, para que ele não seja apenas um espectador. Quanto ao material linguístico, ele também se diversificou: “As vozes também não eram mais vozes fingidas de estúdio lendo roteiros, eram pessoas vivas falando com sua própria autenticidade e originalidade”¹¹⁰, define o autor (1999).

Ruído significa: autenticidade. É como um documento factual sobre o assunto...

- Um ruído que você busca na realidade?

Certo, em uma tomada ao ar livre, que eu mesmo realizo... isso tem um significado maior, de que eu tenho uma troca dramaturgica, da palavra para o ruído, quer dizer que posso trazer o conjunto muito mais vividamente. E então, o fator decisivo: o ruído tem valor dramático próprio! Se você usá-lo corretamente, ele se torna uma espécie de companheiro de equipe. Portanto, não é apenas uma ilustração.¹¹¹ (BRAUN, in RADIO PLAUDEREI, 1969, T.A.).

As pessoas começaram a entender que o som captado fora de estúdio tem o mesmo valor, é tão importante qualitativamente quanto o texto e expressa diretamente a realidade, também tem subjetividade, frequentemente muito impressionante; e que talvez através disso, da utilização do ‘som original’, o featuremaker tenha uma riqueza ainda maior à disposição.¹¹² (BAUERNFEIND, in Olbert, 1995, p.37, T.A.).

¹¹⁰ *Voices, too, were no longer feigned studio voices reading scripts, they were living people speaking with their own authenticity and originality - i.e. live recordings. It was the real world, not a simulated one.*

¹¹¹ *Geräusch heißt: Authentizität. Es ist wieein Sachbeleg zum Thema ... – Ein Geräusch, das Sie aus der Wirklichkeit herholen? – Richtig, in Außenaufnahme, die ich also selbst mache ... das heißt weiter, dass ich einen dramaturgischen wecheln habe, von Wort zum Geräusch, das heisst ich kann das Ganze viel lebhafter bringen. Und dann, das Entscheidende: das Geräusch hat einen eigenen dramatischen Wert! Es wird, wenn man es richtig einsetzt, (...) zu einer Art Mitspieler. Es ist also nicht nur bloße Illustration.*

¹¹² *Die Leute gegannen zu begreifen, dass Originalton genauso wertig, qualitativ wichtig ist wie Texte und unmittelbar ausdrücken kann für ein Feature Wirklichkeit, auch subjektiv, oft sehr eindrucksvoll, und dass vielleicht dadurch, dass der Originalton benutzt wird, mehr Reichtum für die Featuremacher entsteht.*

Antes, os autores de features tinham uma ideia e escreviam sobre ela – depois, pensavam sobre usar ou não outros recursos sonoros, que não a palavra. Agora não; a captação se tornava a atividade motora, que posteriormente selecionada e ordenada daria partida a todo o processo de montagem, produção de textos, inserção de outros materiais. Sinais deste movimento eram identificados por Braun entre colegas da Holanda, Hungria, Polônia, França, Croácia, Dinamarca e Inglaterra.

Igualmente no cinema, o desenvolvimento de gravadores menores, sobretudo o suíço Nagra, é tido como um dos avanços técnicos fundamentais que permitiram o surgimento de uma nova onda produtiva, tanto de obras documentais, com destaque para os movimentos do Cinema Direto e Cinema Verdade, quanto na produção ficcional de baixo orçamento, nos anos 1960, que ensejaria as denominações da *Nouvelle Vague* e Cinema Novo (CARREIRO, 2018, p.68). Sobre a captação direta nos filmes deste último movimento, Luís Alberto Rocha Melo comenta:

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. E o som, onde ficava? Em parte, nas perspectivas abertas pela chegada do Nagra III, trazido ao Brasil pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff em 1962, e na aplicação empírica do sistema de pós-sincronização ensinado pelo documentarista francês François Reichenbach a um seleto grupo de curiosos (entre eles David E. Neves, Eduardo Escorel e Luiz Carlos Saldanha), uma verdadeira “gambiarra” que alterava a ciclagem, por meio de uma chave de fenda, do som gravado no Nagra. Por outro lado, todas essas novidades esbarravam nas precárias condições de finalização. Ironicamente, a maior parte dos filmes do Cinema Novo realizados durante a primeira metade dos anos 1960 acabou dependendo mesmo da estrutura das antigas empresas produtoras tão combatidas por esse mesmo movimento: os estúdios de som da Atlântida e de Herbert Richers. O resultado estético dos filmes oscila entre a ambição realista do som direto (nem sempre em sincronismo) e os grandes vazios sonoros causados pelo recurso à dublagem e pela quase ausência de mixagem, muitas vezes dificultada pelos já ultrapassados aparelhos de gravação ótica com os quais os cinemanovistas ainda eram obrigados a lidar.” (MELO, 2013, p.27).

Isto que é chamado liberação ou emancipação do som deve ser entendido em seus próprios termos, pois se torna gradativamente possível através da maior possibilidade de controle e manipulação¹¹³ nos processos de captação e montagem. A principal diferença deste novo momento histórico, com relação àquilo que haviam experimentado os pioneiros do filme acústico, talvez fosse a liberdade concedida pelo “direito de errar”, já que a fita magnética criada em meados de 1930 ganharia a possibilidade de reprodução e gravação no mesmo suporte apenas a partir de 1940 (KITTLER, 1999, p.106). A possibilidade de reutilização do

¹¹³ O ruído será controlado de forma a permanecer sujeito à informação. Sobre questões relativas a esse processo na música, ver o artigo de John Mowitt no livro *The sound studies reader*, organizado por Jonathan Sterne em 2012.

suporte – o alçoz dos arquivos históricos, mas o grande trunfo econômico e criativo desta tecnologia – pode ter sido a maior contribuição trazida pela fita magnética para o desenvolvimento de obras sonoras autorais. Döhl comenta sobre como a nova peça radiofônica dos fins de 1960 reaviva as experiências do pré-II Guerra:

Quando Paul Pörtner reconstrói a origem de sua peça “*Treffpunkte*” com base na pergunta “Escrever ou produzir peças de rádio?”, no livreto de programação da *Westdeutscher Rundfunk* em 1969, cerca de 30 anos depois, ele também segue inconscientemente a tradição de “*Hallo! Hier Welle Erdball!!!*”, de Bischoff. Da mesma forma, quando ele nota em outro lugar que está trocando a escrivainha pela mesa de mixagem. E Pörtner é apenas um autor de muitos que poderiam ser mencionados aqui a partir do contexto de uma nova peça radiofônica.¹¹⁴ (DÖHL, 1981, T.A.).

A obra de features de Peter Leonhard Braun é um repertório didático de exemplificação deste processo, já que, ao longo dos anos, o som direto vai conquistando seu espaço. Os primeiros trabalhos na década de 1950, muito ligados à escrita e por vezes pontuados musicalmente, vão sendo pouco a pouco ilustrados pelas gravações, até que em 1970 constituem a totalidade da peça *Hüftplastik*. Desde 1966, porém, havia mais uma especificidade a ser considerada sobre os sons externos trazidos por ele e seus parceiros da engenharia de som para a montagem em estúdio.

2.1.1 Estereofonia e fidelidade representacional

A história da estereofonia normalmente é contada a partir dos sucessos da indústria do rock, com a adoção da tecnologia pela EMI Studios¹¹⁵ em 1957, e da ascensão da radiofonia em frequência modulada nas décadas seguintes, que permitiria ao ouvinte receber a música dos Beatles ou do Pink Floyd transmitida com a mesma qualidade impressa nos discos (KITTLER, 1999, p.103).

No rádio documental alemão, neste mesmo período, a estereofonia teria um papel preponderante na renovação que daria ao feature um novo fôlego frente à concorrência da televisão. A escolha por trabalhar com captação estereofônica foi feita na década de 1960 por Peter Leonhard Braun na emissora Sender Freies Berlin (SFB). Enquanto freelancer

¹¹⁴ Wenn Paul Pörtner im Hörspielprogrammheft des Westdeutschen Rundfunks 1969, also rund 30 Jahre später, auf die Frage “Hörspiele schreiben oder produzieren?” die Entstehung seines Hörspiels “Treffpunkte” rekonstruiert, steht er unbewußt auch in einer Tradition von Bischoffs “Hallo! Hier Welle Erdball!!!”. Desgleichen, wenn er an anderer Stelle notiert, daß er den Schreibtisch des Autors mit dem Platz am Mischpult vertausche. Und Pörtner ist nur ein Autor von vielen, die hier aus dem Umkreis eines Neuen Hörspiels zu nennen wären.

¹¹⁵ A Electric and Musical Industries Ltd (EMI) foi fundada em 1931 na Inglaterra, destacando-se pela qualidade das gravações feitas nos famosos estúdios Abbey Road.

correspondente em Londres, ele já vinha experimentando produzir efeito estéreo a partir de gravações monaurais duplas justapostas com pequeno *delay*, com apoio técnico da BBC¹¹⁶. Logo depois, ele retornava à Alemanha para poder trabalhar com equipamentos móveis que permitissem a captação única em dois canais.

O retorno a Berlim para o trabalho com esta tecnologia fazia todo o sentido, já que técnicos da emissora SFB haviam participado, em parceria com a empresa AEG Telecomunicações, do desenvolvimento da estereofonia, junto com o gravador de fita magnética nos anos 1930 e 1940. A técnica teria sido utilizada na estação radiofônica entre 1942 e 1944 em registros musicais estimados entre três e quatro centenas, a maioria considerada perdida após a realocação para território polonês no pós-Guerra.

Bem, a pessoa a oferecer o uso a autores documentais da emissora *Sender Freies Berlin* na década de 1960, Helmut Krüger, era a mesma que arriscou a vida entrando no prédio em chamas, ao fim da II Guerra, para salvar alguns desses rolos contendo a documentação histórica (BRAUN, 2018)¹¹⁷.

E aquele antigo engenheiro de som que fez essas gravações, um homem chamado Krüger, ele se tornou o chefe técnico em nossa estação e nós o chamávamos de Krüger Krüger por causa de sua paixão estereofônica. E ele me incitou, e não só eu, isto ainda guardo na memória, foi um encontro, digamos, dos escritores e produtores mais interessantes que tínhamos na estação e o Krüger Krüger estava apresentando o que eu chamaria de uma nova ferramenta. Ele estava apresentando, por assim dizer, um novo equipamento na mesa, como produzir com ele. E recebemos todos os argumentos tradicionais contra isso, de meus colegas. "Pra que?" (...) Aceitei o desafio. Aceitei o novo equipamento à minha frente sobre a mesa e disse que faria algo sobre frangos. Quer dizer, isso era outra coisa que você não podia fazer... galinhas! Esses bichinhos [cacareja um pouco], e ele está fazendo uma produção sobre isso! Não, eu disse, não estou fazendo uma produção sobre galinhas, estou fazendo uma produção sobre máquinas-animais.¹¹⁸ (BRAUN, 2019, T.A.).

¹¹⁶ Os "truques" para obtenção de espacialidade no som não eram qualquer novidade. Segundo Kittler (1999, p.104) e Petra Witting-Nöthen (2000, p.185), data de 1881 um experimento com dez microfones, em uma demonstração de transmissão entre a Ópera de Paris e o Palácio da Indústria, com a mesma finalidade. O autor aponta também o uso da comunicação sonora bilateral durante a segunda guerra, quando os pilotos de avião eram guiados pela recepção de sinais nos lados direito e esquerdo dos fones de ouvido, na Batalha da Grã-Bretanha, em 1940. Ademais, cabe notar que o som monoaural não era completamente desprovido de noção espacial, e mesmo limitado ao controle do distanciamento da captação, já era utilizado com esta preocupação, como registra Lotte Eisner ao acompanhar o processo de montagem de *Weekend*, em 1930 (apud GOERGEN, 1989, p.131).

¹¹⁷ De acordo com Braun, Krüger teria resgatado cerca de cinco fitas, dentre elas o registro da Filarmônica de Berlim regida pelo então jovem austríaco Herbert von Karajan, que permaneceu por 35 anos à frente da orquestra. Todas as outras gravações foram dadas por desaparecidas, até que em 1960 Moscou divulgou parte do material. Quatorze pacotes voltaram à emissora berlinense em outubro de 1987, e foram lançados no mercado europeu em 1989, em dez CDs, pelo selo Deutsche Grammophone (LANG, 1989).

¹¹⁸ *And that early sound engineer who did these recordings, a man called Krüger Krüger, he became head of technique after in our station and we called him Krüger Krüger because of his stereophonic passion. And he*

A publicação de comemoração dos 30 anos de feature na emissora cita que “havia muitas críticas por parte das outras rádios: perguntavam por que justo uma das menores emissoras da Associação do Serviço Público Alemão de Radiodifusão gastaria dinheiro com uma coisa tão supérflua” (DREISSIG JAHRE, 1984, p.4). Ainda assim, a SFB trabalharia, primeiro com uma peça radiofônica sobre crime, e na sequência também com features, tornando-se referência para as demais emissoras do país e também no cenário internacional, quanto ao uso das possibilidades estereofônicas como meio expressivo.

Naturalmente, só era possível pensar em produções estéreo porque o caminho da transmissão radiofônica nessa modalidade já vinha sendo trilhado há alguns anos. Em 1958, a emissora de Berlim experimentou a transmissão estéreo em canais separados, ou seja; o receptor deveria ter dois aparelhos, cada um sintonizado em uma das frequências. A emissora inaugurou definitivamente a transmissão estéreo em agosto de 1963, quando já era possível que ela fosse captada por um único aparelho, e funcionasse também nos receptores monaurais (WITTING-NOETHEN, 2000, p.195).

Cabe observar que, embora tecnicamente o rádio AM possa transmitir em estéreo, esta possibilidade foi posta em prática em poucos casos, entre outros motivos, pela maior qualidade do FM e a conseqüente migração da programação musical para essa faixa do espectro radiofônico (BRAGA, 1995). Enquanto o rádio de amplitude modulada é mais suscetível a interferências nas ondas e tem a qualidade de áudio limitada (200 Hz a 5 kHz), sobretudo nas frequências mais agudas, o rádio FM tem alcance menor, mas maior qualidade sonora (30 Hz a 15 kHz). Ou seja, a adoção da tecnologia impacta as etapas de produção e transmissão, mas também a recepção.

Um longo caminho também foi percorrido até a disseminação do estéreo na indústria do cinema, em que igualmente a questão da viabilidade comercial teve importante papel. Experimentada isoladamente no longa de animação *Fantasia* (1940), ainda com som óptico, a tecnologia de registro e reprodução do som em multicanais permaneceria em pausa ao longo do período da II Guerra Mundial, até que retornasse impulsionada pelos formatos de tela mais larga e as possibilidades trazidas pela fita magnética, na década de 1950. A própria animação

urged me, and not only me, that's still in my memory, it was a meeting, let me say, of the most interesting writers and producers we had in the station and Krüger Krüger was introducing it to, I would call it a new tool. He was putting, so to speak, a new equipment on the table, how to produce. And we got all the traditional arguments against it from my colleagues. "What for?" (...) So I accepted the challenge. I accepted the new equipment in front of me on the table and I said I'm doing something on chicken. I mean, that was another thing you couldn't do... Hühner! These little animals [clucks a little], and he's making a production about it! No, I said, I'm not making a production on chicken, I'm doing a production on animal machines.

pioneira da Disney, para a qual havia sido desenvolvido um sistema único de som batizado de Fantasound¹¹⁹, foi relançado em 1956 em versão para a tela ampliada do *Superscope* e som transportado para suporte magnético.

Nesse período, a estereofonia é entendida como trunfo em um movimento que buscou transformar as sessões cinematográfica em eventos espetaculares, a fim de também confrontar o surgimento da televisão e a consequente baixa na frequência ao cinema. Como resume Rodrigo Carreiro, “Um sistema de projeção estereofônico poderia, em tese, permitir aos cineastas colocar diálogos e música em alto-falantes diferentes. Poderia, também, permitir a espacialização do som dentro da sala”. O uso de telas mais largas em diversos formatos, como o Cinerama, o Cinemascope e o Todd-AO, era acompanhado da utilização de diversas caixas de som que conferiam espacialidade acústica, avançando na experiência imersiva almejada desde o advento do cinema sonoro (ALTMAN, 1992, p.46-64).

Entretanto, a queda de braço entre as numerosas pequenas salas de exibição e as grandes produtoras por conta dos custos das adaptações necessárias para a projeção, que no caso do Cinerama demandava três projetores, além da concorrência corporativa, são apontadas como fatores que determinaram a efemeridade desses formatos, que acabaram cedendo para as condições de reprodução em mono, não sem deixar marcas determinantes para os capítulos seguintes da história do meio (BELTON, 1992, p.155-158). A acessibilidade do trabalho com estereofonia no cinema chegaria apenas com o sistema Dolby, utilizado amplamente a partir de 1977, com as vantagens de redução dos ruídos acumulados na pré-mixagem e de um custo de implantação 20 vezes menor, comparativamente ao sistema do Cinerama, por exemplo (CARREIRO, 2018, p.59-69).

Ao comentar as experimentações com a estereofonia no rádio na década de 1960, Peter Leonhard Braun chama a atenção para as limitações de um uso narrativo ingênuo da tecnologia no rádio, citando um diálogo ficcional como exemplo. O que fazer com o novo recurso disponível também foi uma questão no cinema, onde o uso dos alto falantes no lado direito e esquerdo da tela foi igualmente explorado em favor de um efeito “pingue pongue” nos diálogos, o que gerou estranhamento e discussões. Tanto o rádio quanto o cinema sonoro já tinham códigos estabelecidos, e uma reprodução naturalista do ambiente sonoro não parecia convincente ao espectador. Conforme aponta Pierre Schaeffer em seu Tratado dos Objetos Sonoros (1966), “fidelidade não é simplesmente reproduzir, mas reconstituir; na realidade, ela

¹¹⁹ O complexo sistema, que rendeu um Oscar honorário em 1942 a William E. Garity e John N.A. Hawkins, foi descrito por ambos na época em um artigo para o *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, chamado Fantasound (1941). Disponível em < <http://www.widescreenmuseum.com/sound/fantasound1.htm>>. Último acesso em 03 Mar. 2022.

é o resultado de uma série de escolhas e interpretações que o dispositivo de gravação faz, ao mesmo tempo, possível e necessário”¹²⁰ (2017, p.57, T.A.).

Para Braun, os primeiros usos da estereofonia tampouco eram criativamente interessantes: pensando nas potencialidades para o rádio documental, o autor comenta o potencial *expressivo* a ser explorado. Após descrever a experiência de ambientação de um personagem em um cenário acústico monaural em *London Report* (1964) e refazer posteriormente a cena em estéreo com resultados bem diferentes, ele conclui que o espaço aberto pela nova técnica permite criar cenários para o qual uma voz central pode ser transportada de maneira muito mais factível. A esta, ele acrescenta outras duas potencialidades identificadas:

Isso é a primeira, ela significa espaço. Segundo: a simultaneidade das fontes sonoras; então eu posso usar várias vozes ou músicas e palavras ao mesmo tempo; a estereofonia pode apresentar isso ao mesmo tempo. E, em terceiro lugar, a composição diferenciada da estereofonia. Agora posso levantar uma multidão, e isso não é mais um vozerio indefinido que a partir de oito vozes se torna um mingau, mas realmente uma multidão ameaçadora que está lá. E aqui estava o caminho para nós, pessoal do documentário.¹²¹ (RADIO PLAUDEREI, 1969, 57’45”, T.A.).

Conforme descreve Sérgio Freire Garcia, a percepção do ambiente em que está inserido um evento sonoro é possível com o uso de apenas um canal de áudio, devido à movimentação e às características do espaço que se traduzem em diferentes proporções entre o som direto e o som refletido pelo local onde é captado: esta diferença, “além de oferecer pistas sobre o tamanho do ambiente, também determina a sensação de distância entre o ouvinte e a fonte sonora”. Já a localização de fontes sonoras, explica, precisa de pelo menos dois canais independentes e sincrônicos de áudio (GARCIA, 2004, p.86-87).

Se a estereofonia trazia novas possibilidades expressivas ao cinema e ao rádio, assim como ao campo da música, é também verdade que ela foi explorada comercialmente como um carimbo ligado ao fetiche tecnológico de espetáculo sensorial, em todos os meios. Documentos dessa abordagem são as chamadas em capas de disco, cartazes de cinema¹²² e na

¹²⁰ “... fidelity is not simply reproducing but reconstituting; in reality it is the result of a series of choices and interpretations that the recording device makes both possible and necessary”.

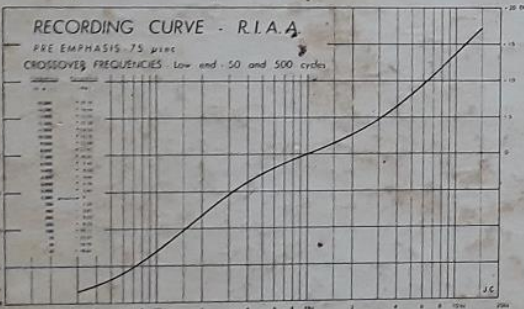
¹²¹ *Das ist erstens, raum. Zweitens: die Simultanität von Schallquellen, ich kann also gleichzeitig mehrere Stimmen, oder Musik und Wort einsetzen; Stereophonie kann das also gleichzeitig präsentieren. Und, drittens, das Differenzierungsverbiendung von Stereophonie. Ich kann jetzt ein Volksauflauf hinstellen, und das ist kein Gebräuel mehr, dass ab acht Stimmen ein Brei wird, sondern wirklich eine Bedrohliche Masse die ist da. Und hier war der Weg für uns, Dokumentar Leute.*

¹²² O artigo de Paulo Roberto Elias “O som estereofônico” ilustra bem o fetiche produzido pelos anúncios de filmes com “seis faixas magnéticas estereofônicas”, vistos em sua juventude no Rio de Janeiro. (Publicado em 10/09/2018, em <https://outrolado.com.br/2018/09/10/som-estereofonico/>). Pensando no mercado musical, Kittler

abertura dos features radiofônicos dos anos 1960, anunciando tratarem-se de uma “documentação estereofônica”. Anuncia-se o hi-fi, a alta fidelidade da nova tecnologia, como componente de valor agregado aos produtos.

Figura 04 – Contracapas de discos da década de 1960

AVISO IMPORTANTE — Esta é uma gravação de Alta Fidelidade projetada para o fonógrafo de hoje ou de amanhã. Tocada no aparelho que o ouvinte possui atualmente, oferece a melhor qualidade de reprodução. Tocada num fonógrafo Estereofônico, oferecerá fidelidade ainda mais brilhante mais real. Você pode comprar hoje, sem receio de obsolescência no futuro.



RECORDING CURVE - R.I.A.A.
PRE EMPHASIS 75 μ sec
CROSSOVER FREQUENCIES: low and 50 and 500 cycles

Os discos "Hi-Fi Masterpiece" e "Hi-Fi Musidisc" são gravados com o melhor equipamento existente no momento e, dentro dos preceitos mais avançados de técnica moderna.

São usados microfones de condensador - Telefunken e Altec - e microfones de fita, dinâmicos e cardioides - R. C. A. e Western Electric.

Cada um/dêles é escolhido para esse ou aquele fim, de acôrdo com as suas características e depois de intensivos testes.

Toda gravação original, tanto monaural como estereofônica, é feita em máquinas "Ampex" - modelos 300-C, 350-C e 350-P.

A transcrição para o "acetato" - Master - é feita em máquina "Scully" equipada com "Feed-Back Cutter Head" e "Hot Stylus", de acôrdo com a curva universalmente adotada da R. I. A. A. (fig. ao lado).

O desvio máximo permitido é de ± 1 DB de 30 c/s a 15.000 c/s.

Aconselhamos aos amantes da "Alta Fidelidade" a ajustarem seus fonógrafos para a curva de reprodução da R. I. A. A. que é complemento da curva mostrada (onde se lê + na tabela, leia-se - e vice-versa) dentro de ± 1 DB entre, no mínimo, 100 c/s e 8.000 c/s.

Jorge Coutinho (Sound Engineer)

HI-FI

masterpiece

O símbolo de ALTA FIDELIDADE em discos LONG-PLAY

MASTERPIECE - MUSIDISC: Rua Buenos Aires, 66-2ª — Rio de Janeiro - Brasil

UMA PRODUÇÃO NILO SERGIO

Fonte: Coleção da autora. The best seller Carlos Gonzaga (RCA) e LPs Apache Vol III, Bebert Ledure et son orchestre (Masterpiece).

Como aponta Belton, o desenvolvimento tecnológico era identificado com o realismo (fidelidade ao real): o som estereofônico era elogiado por seu senso realista de direcionalidade, pois a relação do som com a imagem no cinema se aproximava do experimentado na vida real (“*life-like quality*”). Todavia, ela é artifício de representação e enquanto tal era explorada como espetáculo: “A atenção da audiência era dirigida à novidade

chega a afirmar que “desde que a EMI introduziu os registros estéreo em 1957, as pessoas presas entre altofalantes ou fones de ouvido são tão controláveis quanto pilotos de bombardeiro” (1999, p.103).

do aparato em si”, descreve o autor (1992, p.160, T.A.). Para o estudioso do som Jonathan Sterne, a fidelidade sonora tem mais a ver com a fé na função social e na organização das máquinas, do que com a relação de um som com sua fonte (apud Gilfillan, 2009, p.51).

Em seu estudo sobre a espacialidade do som no cinema dos anos 1930, Rick Altman (1992) ressalta não ser possível representar a realidade, mas tão somente outra representação. Com a afirmação, quer ressaltar que o cinema sonoro surge influenciado pelas trajetórias do teatro, dos concertos musicais e do rádio. Belton acrescenta: a estereofonia busca demarcar sua diferenciação com relação ao som monaural – exatamente o que Peter Leonhard Braun executa ao iniciar seu feature sobre galinhas em mono, demonstrando o poder do estéreo em uma comparação imediata -, mas está sujeito a uma noção de representação de realidade estabelecida por ele.

Outra contribuição teórica que auxilia na compreensão da aplicação da estereofonia no feature radiofônico é desenvolvida por James Lastra ao analisar a tensão entre os conceitos de fidelidade e inteligibilidade, coexistentes na linguagem sonora cinematográfica, predominando a segunda. Se a ênfase técnica - estética atrelada à face espetacular das obras estéreo pode aproximá-las do universo da fidelidade, da fonografia, da valorização dos sons, suas raízes ligadas ao radiojornalismo não permitem seu distanciamento da inteligibilidade, da telefonia, da hierarquia intrínseca que torna alguns aspectos sonoros essenciais e outros não. “Tal como acontece com nossos teóricos acadêmicos, os termos relevantes de comparação são singularidade versus reconhecibilidade ou evento versus estrutura e, conseqüentemente, esses termos presumem diferentes ideais de ‘boa’ representação”¹²³ (LASTRA, in STERNE, 2012, p.248).

Tais ponderações são de extrema relevância para que seja possível observar os fenômenos midiáticos sem determinismo e dentro de um contexto dialógico, tendo em mente o questionamento posto por Jonathan Sterne: “Quando falamos sobre tecnologia, a agência geralmente vem à tona. Onde está o poder nas relações humano-tecnológicas e como pensamos sobre a capacidade das tecnologias de agir no mundo, especialmente em relação a ‘como pensamos a ação humana?’”¹²⁴ (2012, p.210, T.A.). No caso do cinema, ressalta John

¹²³ *The “fidelity” approach assumes that all aspects of the sound event are inherently significant, including long or short reverberation times, ratios of direct to reflected sound, or even certain peculiarities of performance or space. The “telephonic” approach, not literally limited to telephones and voices, assumes that sound possesses an intrinsic hierarchy that renders some aspects essential and others not. As with our academic theorists, the relevant terms of comparison are uniqueness versus recognizability or event versus structure, and consequently, these terms presume different ideals of “good” representation.*

¹²⁴ *When we talk about technology, agency often comes to the fore. Where does the power lie in human-technological relations and how do we think about the ability of technologies to act in the world, especially in relation to how we think about human action?*

Belton, a teoria sobre mudanças tecnológicas tem substituído modelos evolutivos simples e lineares por “noções complexas, quase dialéticas e não-lineares de processos altamente mediados” (1992, p.158).

A esse respeito, a ressalva no âmbito no feature radiofônico será novamente levantada por Michael Lissek, ao questionar a construção histórica baseada na noção de “progresso”, que tornou o feature literário, por exemplo, em um anacronismo: “escrevemos a história do feature radiofônico como uma vitória - e o desfile triunfal do som rico, do som direto *bigboost* em banda larga estéreo acústica”¹²⁵ (2019, p.01).

As discussões que se desenrolavam no período em que Peter Leonhard Braun desenvolveu suas primeiras peças em estéreo demonstram o quanto o desenvolvimento histórico não toma uma via única, nem linear. Em 1969, a primeira conferência nacional de feature em Frankfurt tem debates, de uma ou outra forma, políticos, sobre a representação das minorias, a possibilidade de produções coletivas de feature, ou os limites de interferência do editor sobre o texto (LISSEK, 2020). Trazer a “sujeira da rua” para dentro do estúdio, como metaforiza Lissek, não gerava resistência apenas da ala conservadora literária, mas também de autores engajados que entendiam a preocupação formal como contrarrevolucionária.

Voltando novamente ao movimento de 1968, Jens Jarisch afirma que a juventude compreendeu o uso do impacto possível da nova tecnologia, ao contrário do setor que preferiu agir via terrorismo. Ele demonstra a outra ponta da crítica feita por Kittler, focada na dominação industrial, denotando o movimento social estampado na propaganda espalhada nas paredes dos edifícios: “*The only good system is a sound system*”.

Longe de esgotar o tema, buscamos aqui lançar luzes sobre a complexidade da relação entre forma e conteúdo, e sobre a relevância de determinadas tecnologias para a construção da obra que é objeto desta pesquisa. De forma a recapitular esta breve discussão, trazemos a ponderação de Jarisch, que encerra sua análise sobre o papel da estereofonia na obra de Braun:

Esse propósito de permitir a participação das pessoas, mostrar ao invés de descrever, não era novo, mas a estereofonia lhe deu um novo meio. A mudança de paradigma para o feature consistiu no fato de que à mediação textual foram adicionados os níveis de comunicação sonora e espacial, de forma que uma experiência completamente diferente - sensorial - do conteúdo pudesse surgir.¹²⁶ (JARISCH, 2010, p.19, T.A.).

¹²⁵ ... schreiben wir die Geschichte des Radiofeatures als Sieges - und Triumphzug des soundfetten, bigboost-Originalton-Features in akustischem Breitband-Stereo.

¹²⁶ Dieser Zweck des Teilhaben-Lassens, zeigen statt zu beschreiben, war nicht neu, aber er bekam mit der Stereophonie ein neues Mittel. Der Paradigmenwechsel für das Feature bestand also darin, dass der Vermittlungsebene Wort die Vermittlungsebene Geräusch und schließlich die Vermittlungsebene Raum hinzugefügt wurden und damit eine vollkommen andere – sinnliche – Erlebbarkeit der Inhalte entstehen konnte.

Percorreremos até aqui um caminho de reflexão sobre a ideia de “filme acústico” no contexto do rádio alemão. Vimos que, ao longo das décadas de 1920 e 1930, a influência mútua entre rádio e cinema se dava pelo compartilhamento de técnicas e linguagem, ocorrendo de maneira orgânica no trânsito de profissionais entre os dois meios. Pôde-se observar, ainda, que o conceito de filme acústico esteve, desde o princípio, intimamente ligado à possibilidade de fixação do som em suporte e sua manipulação - ao recurso da *montagem* -, e por isso constitui-se como prática minoritária dentro do fluxo de programação contínua do meio radiofônico, baseado à época majoritariamente na produção e emissão concomitantes, leia-se, no *ao vivo*.¹²⁷

Seria difícil, portanto, considerar como mera coincidência o uso do mesmo termo nos anos 1960 e 1970, quando as possibilidades de fixação dos sons externos ao estúdio e de sua manipulação são ampliadas, com equipamentos mais leves, que podiam ser operados por uma equipe enxuta, mesmo que ainda houvesse desafios evidentes nesta operação.

Mas assim como o advento da fotografia digital escancarou aquilo que sua antecessora analógica sempre foi – uma representação manipulável, ou seja, uma imagem – olhar para a história do feature acústico pelo retrovisor disponível no século XXI também tornará mais clara a natureza de sua matéria-prima: a imagem. O som como imagem.

2.2 Som como imagem

O objeto de estudo desta pesquisa, o feature acústico, foi construído do seio da radiodifusão pública europeia. O rádio é um meio de comunicação de massa com transmissão contínua sem fio, que gera assim um compartilhamento do tempo presente entre emissores e receptores geograficamente separados. Mas o repertório aqui pesquisado só existe em diálogo com a fonografia e do decorrente processo de objetificação do som; é o armazenamento do som em suporte que permite que ele se descole, mais, se liberte da fonte original e se refira a ela como máscara, *imago*.

Os efeitos desse processo são nítidos na concepção da obra que é nosso ponto de interesse, mas se estendem a toda a formação de uma nova cultura presente contemporaneamente: uma “cultura de áudio”, define Makis Solomos, “centrada mais

¹²⁷ No campo do radiojornalismo a produção ao vivo consolidou-se como massivamente predominante, como pode atestar o leitor dos manuais que valorizam – devidamente – o caráter de mobilidade e instantaneidade do rádio, ou qualquer ouvinte de emissoras *all news*. No Brasil, mesmo com o expressivo crescimento do mercado de podcasts trazendo as possibilidades do jornalismo narrativo sonoro à evidência, até o momento observa-se pouquíssimo ou nenhum impacto sobre as produções para o *dial*.

especificamente sobre os sons ‘fixados’, para usar a terminologia de Michel Chion^[128] – e sobre a escuta”. O autor recupera a denominação de “efeito do microfone” dada por Pierre Schaeffer em suas notas sobre a expressão radiofônica em 1946, para investigar como a gravação, substituindo a memória, possibilitou a existência de um “som em si”:

O microfone fornece aos eventos – seja um concerto, uma comédia, um tumulto ou um desfile - uma versão puramente sonora. Sem transformar o som, ele transforma a escuta. [...] O microfone pode, quanto mais ele amplia as suas possibilidades, dar a mesma dimensão de estranheza para um sussurro, para a batida de um coração e para o tique-taque de um relógio. Entre os vários planos, sonoros ou visuais, torna-se possível desenvolver relações arbitrárias, inverter as proporções e contradizer a experiência quotidiana. (apud SOLOMOS, 2015, p.57).

Claro, a afirmação de que o microfone não transforma o som aqui é relativa, e só seria possível de modo absoluto usando-se a mesma medida que olha a fotografia como “janela”, uma reprodução intacta do seu referente. O conceito desenvolvido por Pierre Schaeffer se dedica justamente a desnaturalizar esta percepção, ao observar a transformação que o microfone provoca sobre a escuta. Segundo o autor, o som gravado cria um novo espaço acústico, ao transformar as quatro dimensões (três espaciais, mais a intensidade), em um ou dois canais (consideradas a mono e estereofonia). E provoca no ato da escuta o efeito físico de percepção de uma reverberação, imperceptível na escuta “ao vivo”, e um efeito psicológico que altera o nível de atenção que damos a cada elemento presente na gravação, também diferente da escuta de sons emanados de sua fonte original (SCHAEFFER, 2017, p.52-54).

A fixação dos sons em suporte molda novas relações com o espaço acústico. Assim como a fotografia modificou o olhar e, modificando o olhar, dirá Vilém Flusser (2009), moldou o comportamento humano.

Para Pierre Schaeffer, foi o cinema que expandiu o véu negro da fotografia, formando aquilo que se tornou uma “civilização das imagens”; e, da mesma maneira, sem o rádio não teria havido a explosão de atividades no campo do som. Os meios de massa, afirma, unem forças com a fonografia e a fotografia, ensejando o início de um enorme florescimento de técnicas originais. “Certamente, o cilindro continha em embrião todos os mistérios de capturar um som, fixá-lo como um ‘fato’ e, logo, a possibilidade de tomar posse dele como

¹²⁸ Chion denomina de fixados os sons gravados em suporte, diferenciando-os dos sons transmitidos pelos *media* (1994).

um objeto para experimentação. E foi o mesmo para a imagem com a invenção dos irmãos Lumière”¹²⁹ (2017, p.48).

Estes universos estavam em permanente intercâmbio, quando Walter Ruttmann chama seu filme acústico de “peça radiofônica fotográfica”, nos anos 1930. Ele está interessado no caráter prático dessa instrumentalização do som: assim como o médico passa a escutar o corpo do paciente por meio do estetoscópio não por curiosidade frugal, mas para extrair-lhe um diagnóstico, Ruttmann mira a possibilidade de “ler os sons”, mira a precisão oferecida por sua fixação em suporte – neste caso, a película fílmica - a fim de obter o resultado desejado na montagem de sua obra. Como relata Lotte Eisner, a identificação de sons e ruídos a partir de sua tradução gráfica proporcionava, ao lado da escuta, controle sobre o material:

Depois de alguma prática, a imagem tracejada do som revela de qual ruído se trata, de acordo com o tipo de formação da linha. Mas a junção dos ruídos individuais deve ser feita com muito mais precisão do que com uma imagem. “Isso chega”, diz Ruttmann, “na montagem de som, a 1/5 de segundo”. (...) E você aprende a ler sons e ruídos a partir da imagem sonora deles. Sirene – linhas finas nítidas como fio de cabelo, o som de um martelo – linhas mais largas, e linhas pesadas muito escuras, o movimento de uma locomotiva.¹³⁰ (EISNER, março de 1930, in GOERGEN, 1989, p.131, T.A.).

Ao mesmo tempo em que o processo de eletrificação da gravação¹³¹, ocorrido a partir da década de 1920, permitiu que o jornalismo e outras práticas de representação do real ganhassem as ruas para coletar “sons naturais”, ele modificava o trabalho em estúdio. Conforme aponta Sérgio Freire Garcia, esta fase permite o início do desenvolvimento de uma nova estratégia de representação para a música, pois os instrumentos podem ser gravados separadamente em estúdio. Desta forma, a gravação não seria mais a documentação de um evento musical, e sim a construção de um evento “original”. Citando Chanan, Garcia afirma que assim surgiu para a música “a idéia de reprodução do som como criação de uma imagem, uma forma de projeção como o cinema: em outras palavras, uma forma de ilusão” (GARCIA, 2004, p.52).

¹²⁹ *Certainly, the cylinder contained in embryo all the mysteries of capturing sound, fixing it as a “fact and, hence, the possibility of taking hold of it as an object for experimentation. And it was the same for the image with the Lumière brother’s invention.*

¹³⁰ *Das gestrichelte Tonbild verrät zwar nach einiger Übung je nach Art seiner Strichbildung, um welches Geräusch es sich handelt. Aber ein Zusammenbringen der einzelnen Geräusche muss weit präziser geschehen als beim Bild. “Es kommt”, sagt Ruttmann, “bei der Tonmontage auf 1/5 Sekunde an”. (...) Und man lernt Töne, Geräusche ablesen von ihrem Tonbild. Sirene – haarscharfe dünne Striche, das Tönen eines Hammers breitere Striche, ganz dunkle schwere Striche das Heranrollen einer Lokomotive.*

¹³¹ Em substituição ao processo acústico ou mecânico usado desde Edison, que não envolvia eletricidade.

Mesmo após todo um caminho percorrido no universo da geração de sons eletroacústicos, colagens, digitalização e espacialização dos sons gravados, esta primeira revolução causada pelos dispositivos de fixação do som criados no século XIX é explorada por pesquisas que revelam o (justo) espanto sobre sua fundação. Abrem caminho, inclusive, para novas descobertas, como a existência de um fonógrafo patenteado pelo francês Édouard-Léon Scott de Martinville em 1858, a fim de converter sons em sinais gráficos (VENTURA, 2021). Ou seja, antes da fixação do som pensada para a reprodução audível - como a invenção que Thomas Edison imaginava ser útil para registrar a voz de entes queridos antes de sua morte, ou para a redação de cartas -, a gravação foi pensada por Martinville como uma forma de fotografar a palavra. Embora previsse um uso imediato para a invenção, ligado à anotação de pensamentos como um substituto da escrita letrada, o francês também registrou no catálogo do produto o fato de que ele serviria para preencher uma lacuna da acústica, que carecia de instrumentos de observação, medição e análise.

O aparelho do bibliotecário Martinville não obteve sucesso comercial, nem tinha a capacidade, ainda, de reproduzir o som registrado. Mas concretizava a realização de um sonho gestado por séculos (GARCIA, 2004, p.62,63) e inaugura uma nova forma de nos relacionarmos com o universo sonoro, como ilustram as palavras do designer de som de cinema Walter Murch:

Antes da espantosa invenção do fonógrafo de Edison, em 1877, era impossível imaginar que o som poderia ser capturado e tocado de novo mais tarde. De fato, o som costumava ser dado como o principal exemplo do transitório: uma rosa que murchava e morria tão logo florescesse. Magicamente, a descoberta de Edison afrouxou os vínculos de causalidade e separou a sombra do objeto, dando [a ela] uma independência e uma autonomia miraculosa e por vezes assustadora. (MURCH, 2000, p.4).

Ao alijar-se de sua fonte, o som torna-se objeto de uma escuta acusmática, passível da observação, medição e análise almejadas por Martinville. Para Schaeffer, o objeto sonoro não deve ser confundido com seu suporte, e só alcança plena existência ao encontrar uma escuta que se atenha às qualidades sonoras, desvinculadas de qualquer referência à fonte original, o que o autor denomina de escuta reduzida (2017, p.114).

Mais tarde, o compositor François Bayle, que atuou como colaborador de Schaeffer, fundaria um conceito substitutivo ao objeto sonoro, ancorado nas ciências cognitivas e na semiótica peirceana. A “imagem do som” ou “i-son” traz consigo a ideia de imagem como uma mediação entre som original e imagem mental.

Desde que foi possível tecnicamente realizar no exterior do corpo (e do pensamento) um representante objetivo da impressão de forma, esta reprodução artificial se definiu como uma imagem (camera oscura), no sentido físico desta vez. ...Fixadas sobre suporte sensível, as descontinuidades energéticas se traduzem em contornos (efeitos de catástrofe de borda). (BAYLE, 1993, p.84, apud GARCIA, 1998, p.44).

Bayle pensa o conceito de imagem do som associado a uma arte musical acusmática. Ele considera o disco e o rádio como modos banais da acusmática, como uma pura comodidade de mediação, “saturada de índices”. A eles, defende o compositor, opõe-se o caso fortemente original da representação do mundo acusmático *sui generis*. “Essas imagens, liberadas de suas fontes (seguindo a idéia de escuta reduzida schaefferiana, ampliada na atitude acusmática), tornam-se signos puros, ‘flutuantes’, que têm, segundo Bayle, como única coerência suas próprias morfologias e criam através delas sua própria retórica e poética”, aponta Denise Garcia, em seu estudo de doutoramento sobre os modos de percepção na música eletroacústica (GARCIA, 1998, p.46).

No Brasil, o estatuto imagético do som recebeu a atenção também dos músicos e pesquisadores Rodolfo Caesar (2012) e Fernando Iazzetta (2016), que procuram estender este conceito ao som não-mediado, citando de passagem as representações envolvidas nos demais sentidos corporais e colocando em evidência o fato de a fixação do som em suporte ter-lhe apenas evidenciado o caráter imagético, desde sempre existente. Afirma Iazzetta (2016, p.391): “De fato, posso dizer que a fonografia trouxe entre os seus efeitos colaterais, a percepção de que, se o som gravado está no lugar de outro som, e que, se a relação entre o som gravado e o som original se dá por uma figuração, então o som estaria apto a operar como imagem”.

A escala inaugurada pela eletrificação para o conjunto de sons fixados é destacada por Paul Valéry em um ensaio escrito em 1928 e citado por Walter Benjamin em suas reflexões sobre a reprodutibilidade técnica. Falando sobre a ubiquidade da informação no início do século XX, além de revelar uma consciência refinada sobre sua época, Valéry trata equiparadamente as reproduções sonora e visual como imagem.

Assim como água, gás e eletricidade são trazidos para dentro de nossas casas de longe para satisfazer nossas necessidades em resposta a um mínimo de esforço, também seremos fornecidos com imagens visuais ou auditivas, que aparecerão e desaparecerão ao simples movimento da mão, a um mero sinal.¹³² (VALERY, 1928, T.A).

¹³² *Just as water, gas, and electricity are brought into our houses from far off to satisfy our needs in response to a minimal effort, so we shall be supplied with visual- or auditory images, which will appear and disappear at a simple movement of the hand, hardly more than a sign.*

No entendimento de Rodolfo Caesar, no entanto, o conceito do som como imagem deve ampliar-se para além do som fixado em suporte técnicos como os surgidos a partir do século XIX, pois a “única diferença entre os suportes técnicos e o cérebro está na exterioridade deles relativa ao corpo” (CAESAR, 2012, p.07).

Tomando o feature acústico como objeto empírico de análise e levando em consideração as contribuições conceituais traçadas até aqui, chegamos a um ponto de conflito. A construção destas obras radiofônicas documentais se dá pela possibilidade de manipulação dos sons fixados em suporte, ou seja, da representação de eventos sonoros. O fato de que esta representação abstrai dimensões de um fenômeno, para que ele seja posteriormente reconstituído por meio da escuta / imaginação, a caracteriza como imagem – códigos que mediam a relação entre o ser humano e o mundo. Aqui entendemos que tal definição não deve se restringir à dimensão simbólica desta representação, como defende François Bayle, tampouco ao som fixado.

Consideramos necessário, entretanto, demarcar a diferença entre a imagem sonora técnica, surgida a partir da possibilidade do registro do som em si por aparelhos gravadores em suporte químico, magnético ou digital, e as formas ancestrais de imagem sonora, que abarcam suportes tão diversos como tambor ou pau de chuva, esculturas ou ilustrações, ainda, a literatura, a notação em partituras, e até mesmo o armazenamento por processos químicos da memória animal.

Para tanto, gostaríamos de acrescentar a esta reflexão sobre o caráter imagético do som uma referência teórica que se tornou muito cara aos estudos da imagem visual nas décadas mais recentes; acreditamos que as bases lançadas pelo pensador tcheco Vilém Flusser para uma filosofia da fotografia¹³³ podem servir à compreensão do som fixado por gravadores como “imagem técnica”.

A imagem técnica, para Flusser, é produto de uma era pós-textual. Ela é produzida por aparelhos criados pela ciência, que por sua vez é fruto da consciência histórica: “Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para seu deciframento.” (FLUSSER, 2009, p.13).

Historicamente, define o autor, a escrita surge no segundo milênio A.C. como consciência dirigida “contra” a representação imagética, buscando explicar-lhes, desafiando a

¹³³ Publicado em 1983, o livro *Für eine Philosophie der Fotografie* teve pelo menos oito edições na Alemanha e foi traduzido em 14 países, alçando Flusser ao reconhecimento como filósofo dos novos media, cunhado o “Walter Benjamin da Pós-História”. Assim afirma a apresentação da edição brasileira utilizada como referência nesta tese (*Filosofia da caixa preta*, 2009), traduzida pelo próprio autor, que viveu no Brasil entre 1940 e 1973.

leitura de mundo em um código linear. Quando este sistema - elevado a uma adoração do texto, a “textolatria” - é colocado em xeque, a imagem técnica traz de volta a *magia imagética*, e o ser humano passa a vivenciar, conhecer, valorizar e agir em função das imagens. Porém, as imagens técnicas produzidas por aparelhos, fruto da ciência, são “difícilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas”, já que aparentemente o significado se imprime de forma automática sobre suas superfícies (FLUSSER, 2009, p.13).

Interessante pensar que as técnicas de gravação do som também vêm a reboque de uma crise na representação linear, da limitação da notação escrita para representar a diversidade sonora do mundo. O enquadramento dos gravadores sonoros como aparelhos produtores de imagens técnicas não é uma apropriação arbitrária da teoria desenvolvida por Flusser para a fotografia, mas sim caminho apontado pelo próprio autor, ao afirmar que a análise do aparelho fotográfico serve de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato, “desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os *chips*), que se instalam por toda tarde” (2009, p.19).

Na raiz etimológica de todo aparelho está o movimento de caça, uma analogia comumente utilizada para descrever o comportamento tanto de fotógrafos, quanto de autores audiovisuais. É o termo escolhido por Peter Leonhard Braun (2007a) para descrever a peça produzida pelo polonês Witold Zadrowski na África, que o inspirou a investir na captação direta: o autor está caçando o caçador, por sua vez à caça de um elefante. Segundo Flusser:

Etimologicamente, *apparatus* deriva de *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo. O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo. Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos (2009, p.19).

O estado de prontidão em que o se encontram fotógrafo, cinegrafista e radialista documentaristas se deve à dependência do “acontecimento”, segundo afirma o autor de rádio francês René Farabet (1981, p.0)¹³⁴ a respeito da escuta ativa da paisagem sonora, que para ele pode ser entendida como uma escuta musical ou dramática: “este ambiente sonoro é permanente e instável. A qualquer momento pode estourar um acontecimento, e ficamos

¹³⁴ Referenciamos as páginas deste texto de Farabet conforme a transcrição em PDF a que tivemos acesso. Consta que o conteúdo foi publicado posteriormente no livro *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit loge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*. Arles: Phonurgia Nova, 1994, p. 75-88, a que se refere Virginia Madsen em algumas citações feitas ao longo desta tese.

assim entregues a uma espécie de jogo de espera. Estamos em um universo diegético, talvez governado por um mestre do suspense, por um deus da ficção¹³⁵” (T.A.).

Contudo, diferente dos instrumentos que produzem bens, como a faca do caçador, os aparelhos são programados para produzir informações. Com eles, não se trabalha, mas se brinca, e por isso talvez sejam os primeiros componentes de uma era pós-industrial (FLUSSER, 2009, p.19-28). A constante pose de prontidão do fotógrafo pode dar a impressão de que ele é livre na realização de suas escolhas, mas o aparelho é um jogo que, por mais que pareça dar liberdade ao jogador por suas amplas possibilidades inscritas, na realidade programa o comportamento do jogador.

É em razão da inscrição prévia destas possibilidades, sobre as quais o jogador não possui controle, que Flusser enfatiza a concepção de “caixa preta”. Faz parte das regras do jogo que a fotografia só possa captar o fotografável, e assim também o gravador de som só possa captar o que é “fonografável”. Neste sentido, Braun entende o aparelho que tem em mãos, e alerta que o tema escolhido para um feature precisa oferecer subsídio sonoro abundante, comparando a “caça” por sons à procura por petróleo, que só vai ter bem-sucedida após uma prospecção que leve ao lugar certo (BRAUN, 2007a).

Algumas outras questões acerca da produção de imagens técnicas precisam ser levadas em consideração para que se tornem claros os meios e processos com que se está lidando. Assim como na tomada visual fílmica, a tomada de imagens sonoras pressupõe um enquadramento espaço-temporal, com a diferença de que os limites de enquadramento são mais fluidos no caso do som. A gravação compele à ideação do material, o que na música resulta na transição de um estilo ‘vitalista’ de performance para um estilo ‘geométrico’ (GARCIA, 2004, p.52, 53). Pierre Schaeffer elenca ainda a propriedade de ampliação e centralização dos objetos gravados, assim como a imagem técnica visual serve de “lupa”, revela detalhes não percebidos a “olho nu”. Referindo-se às transformações observadas sobre o som gravado pelo autor francês, Sérgio Freire Garcia comenta:

Todas essas variações e transformações acontecem não só na captação direta (para uma transmissão ao vivo, por exemplo), mas também na gravação de sons. Elas podem ser exploradas tanto em uma “documentação” (muitas vezes mais “fiel” do que a própria realidade) de um evento musical quanto na “construção” de novas obras. Quando nessas construções entram também em jogo as possibilidades de edição, processamento e montagem de sons, abre-se um imenso campo expressivo, explorado com diferentes objetivos e resultados pelos diversos gêneros musicais e audio-visuais. (GARCIA, 2004, p.70).

¹³⁵ ... *ce milieu sonore est à la fois permanent et instable. À chaque instant, un événement peut éclater, et nous sommes ainsi livrés à une sorte de jeu d'attente. Nous sommes dans un univers diégétique, peut-être gouvernés par un maître du suspense, par un dieu de la fiction.*

Na produção do feature acústico, destacam-se os procedimentos de edição, processamento e montagem, que inicia a partir dos recortes realizados na captação. Como revela Vilém Flusser, o registro imagético se dá em saltos, e não linearmente, como na escrita. Desta forma, os aparelhos constroem uma leitura cartesiana do mundo, como um “colar de pérolas” – as pérolas são conceitos e pensar é permutar conceitos segundo as regras do fio; na coisa pensante há intervalos entre os conceitos claros e distintos (FLUSSER, 2009, p.63).

Se o conceito de colagem nasce na fotografia e é importado para as artes do cinema, do rádio, da arte sonora, da televisão, a definição de Flusser pode ser tomada pela montagem enquanto processo implícito de confecção de um discurso cartesiano formado por imagens, no nosso caso de estudo, imagens do som. Perder a percepção da não-equivalência entre imagem e referente, bem como ignorar os intervalos entre as imagens montadas, é um risco estruturado pela modernidade.

Para Vilém Flusser, como dissemos anteriormente, a recepção acríica das imagens técnicas se origina no fato de que elas aparentemente não precisam ser decifradas. É algo a que se atenta François Bayle; ele chama a atenção para a característica mimética do suporte, ao representar o aspecto variado do ambiente, com a colaboração psicológica do observador.

Mas a imagem audível é enganadora, ainda mais eficaz como ilusão que se discerne mal a “janela”, o espírito estando por economia inclinado à ilusão referencial, menos angustiante que o efeito de vazio onde se movem as imagens, dentro desse espaço, desse silêncio, esse “negro” que lhes é necessário. (BAYLE, 1993, p.83, apud GARCIA, 1998, p.44, 45).

O resultado desse processo é que a informação produzida por aparelhos programa o comportamento do receptor, de modo que espontaneamente se passa a pensar programaticamente, imageticamente. Algo previsto por Paul Valéry, no ensaio mencionado anteriormente.

Assim como estamos acostumados, *se não escravizados*, às várias formas de energia que entram em nossas casas, acharemos perfeitamente natural receber as variações ou oscilações ultrarrápidas que nossos órgãos dos sentidos reúnem e integram para formar tudo o que conhecemos. Não sei se algum filósofo já sonhou com uma empresa envolvida na entrega de Realidade Sensorial em casa.¹³⁶ (VALÉRY, 1928, in TIKI, 2015, T.A., grifo nosso).

¹³⁶ *Just as we are accustomed, if not enslaved, to the various forms of energy that pour into our homes, we shall find it perfectly natural to receive the ultrarapid variations or oscillations that our sense organs gather in and integrate to form all we know. I do not know whether a philosopher has ever dreamed of a company engaged in the home delivery of Sensory Reality.*

Conforme aponta Flusser, a leitura crítica das imagens é o primeiro passo para que seus produtores possam exercer a única resistência possível a esse fluxo pré-determinado: jogar contra o aparelho, buscando levá-lo a usos não programados. Neste sentido, a música acusmática é reveladora da transparência das relações entre imagem sonora e sua fonte originária. O uso poético de contrapontos entre som e imagem no cinema (CHION, 2011) também pode ser entendido como parte desse jogo.

Compreender os processos de percepção da imagem é outro caminho importante para resistir à dominância das imagens; para que elas não sigam sendo biombo, ao invés de servirem de mapa para o mundo. Reflexões sobre os impactos da disseminação das imagens técnicas sonoras sobre a percepção humana (ou sobre o “aparelho sensorial”¹³⁷) estiveram no radar dos teóricos ao longo do século XX.

Por vezes a novidade esteve no âmbito conceitual, como a interpretação trazida por Jonathan Sterne sobre o emprego de estetoscópios por médicos como um possível predecessor da disseminação da técnica auditiva operada pelo telefone, o fonógrafo e o rádio (2003, p.87-137).

Já o efeito gerado sobre a escuta pela reprodução eletroacústica é cunhado pelo canadense Murray Schafer em 1969 de “esquizofonia” (1997, p.133-135), enfatizando as consequências psicológicas decorrentes da separação espacial ou espaço-temporal entre som e sua fonte emissora. Devido à ascensão da mídia eletrônica desde o final do século XIX, Marshall McLuhan formulou a proposta de um retorno ao Espaço Acústico, como ele o chamou: “Estamos de volta ao espaço acústico. Começamos novamente a estruturar sentimentos e emoções primordiais dos quais 3000 anos de escrita nos divorciaram” (McLuhan 1954, apud MAURUSCHAT, 2014).

Pierre Schaeffer dedica, ainda, boa parte de seu tratado dos objetos sonoros à exploração dos modos de escuta, e denominou “acusmática” a relação do ser humano com um som alijado de sua referência emissora. Uma forma de escuta proposta por Pitágoras a seus alunos, que acompanhavam as aulas ministradas por trás de uma cortina, mas agora relacionada com outro tipo de objeto, e as implicações decorrentes disso.

Na verdade, estamos no controle do sinal físico fixado no disco ou na fita; também podemos fazer gravações diferentes de um evento sonoro ou abordá-lo de ângulos diferentes ao capturar o som, como faríamos, digamos, ao capturar imagens. Supondo que nos limitemos a uma gravação, podemos reproduzi-la mais ou menos rápido ou mais ou menos alto ou mesmo cortá-la

¹³⁷ Para Flusser, a designação de “aparelho” para funções corporais é derivada do modelo de pensamento próprio da contemporaneidade. “O homem inventou máquinas tendo por modelo seu próprio corpo, depois tomou as máquinas como modelo do mundo, *de si próprio* e da sociedade” (2009, p.73, grifo nosso).

em pedaços, dando ao ouvinte várias versões do que, no início, era um único evento.¹³⁸ (SCHAEFFER, 2017, p. 66, T.A.).

Mais tarde, Friedrich Kittler dirá que o som midiaticizado se apoia na neurofisiologia, ao eliminar artificialmente a distância entre a voz gravada e o ouvido que escuta: “Como se não houvesse distância entre a voz gravada e os ouvidos atentos, como se as vozes viajassem ao longo dos ossos transmissores da autopercepção acústica diretamente da boca para o labirinto do ouvido, as alucinações tornam-se reais”¹³⁹ (KITTLER, 1999, p.37).

Esta afirmação de Kittler, assim como as observações do maestro Daniel Teruggi, corroboram com o alerta de Flusser a respeito dos impactos sobre o comportamento humano. Teruggi chama a atenção para as consequências do deslocamento espaço-temporal causado pela fixação dos sons – sons do passado disponíveis para reouvir – e sua transmissão – acesso aos sons gerados em outro ponto geográfico, fenômenos que o casamento entre radiofonia e a fonografia tornou frequentemente simultâneos: “A gravação e a transmissão do som mudaram completamente o comportamento da humanidade. Não estou exagerando”¹⁴⁰ (2002, p.02).

Entendemos que aprofundar a conceituação do som como imagem, e do som fixado em suporte eletroacústico enquanto imagem técnica, mostra-se um caminho promissor para a pesquisa sobre uma cultura do áudio.

Nesta cultura, insere-se a relação de mediação conduzida pela obra radiofônica documental, entre a realidade representada e seu ouvinte. Quando o gravador de som é compreendido como aparelho, fica revelada a condição do autor como jogador desafiado a esgotar suas possibilidades, e é apenas dentro de tal contexto que será possível discutir as estratégias adotadas pelo autor para construção de sua obra. Ao mesmo tempo, esperamos a partir desta abordagem compreender melhor as relações de escuta possíveis para o e a ouvinte do repertório estudado.

Esperamos ter tecido, com a contribuição deste suporte teórico, um arcabouço geral que auxilie na reflexão a seguir, direcionada a dois movimentos contemporâneos do rádio e do cinema. O primeiro deles é o cerne desta pesquisa de doutorado, o feature radiofônico

¹³⁸ *In effect, we are in control of the physical signal fixed on the record or the tape; we can also make different recordings of one sound event or approach it from different angles when capturing sound, as we would, say, when capturing images. Assuming that we keep to one recording, we can play it back more or less fast or more or less loud or even cut it into pieces, thus giving the listener several versions of what, in the beginning, was a single event.*

¹³⁹ *As if there were no distance between the recorded voice and listening ears, as if voices traveled along the transmitting bones of acoustic self-perception directly from the mouth into the ear's labyrinth, hallucinations become real.*

¹⁴⁰ *La grabación y la transmisión del sonido modificaron completamente el comportamiento de la humanidad. No estoy exagerando. Pensemos en este hecho: hasta 1877; cada vez que un individuo quería escuchar música tenía que estar frente a quien la producía. La transmisión permite romper el lazo geográfico, la continuidad espacial. Escuchar puede ser por primera vez algo que va más allá de la energía natural del individuo.*

desenvolvido em fins de 1960 e 1970, também denominado feature acústico. E sua contraparte cinematográfica, os movimentos documentais do chamado cinema direto.

2.3 Resumo

Em busca de compreender a adoção do termo “filme acústico” para designar o feature radiofônico produzido por Peter Leonhard Braun nos anos 1960 e 1970, ao longo deste capítulo procuramos recuperar a trajetória de aproximações práticas e conceituais entre rádio e cinema. Verificou-se que, mesmo tendo sido reprimida por razões políticas, sociais e econômicas, a experiência da vanguarda pré-II Guerra prenunciava muito do que seria desenvolvido após o amadurecimento das tecnologias móveis de captação, da flexibilidade de manipulação da fita magnética e das possibilidades expressivas oferecidas pela fidelidade da estereofonia. Neste sentido, a história de visionários como Alfred Braun, Dziga Viértov, Fritz Bischoff, Walter Ruttmann e Lance Sieviking, entre outros, merece ser mais bem conhecida e difundida no meio acadêmico.

Foi possível, ainda, constatar que a proximidade com o cinema é bastante evidente nas práticas que procuraram desenvolver uma linguagem fílmica para o rádio, libertando-o das limitações estéticas impostas pela pressão do ao vivo. Tal desenvolvimento é favorecido pelo advento da fita magnética, dos gravadores portáteis e da estereofonia, a partir do momento em que são apropriados por uma nova cultura sonora, que compreende a necessidade de jogar com os códigos de linguagem a fim de encontrar o uso expressivo de tais tecnologias, e não simplesmente sua aplicação realista.

As consequências deste movimento vão desde a ampliação do espectro que é compreendido como parte integrante da linguagem sonora – novas vozes, sons e ruídos -, até a exploração espetacular / industrial da fidelidade de reprodução.

Por fim, propusemos uma reflexão sobre o estatuto imagético do som e a definição do som fixado em um suporte eletroacústico como imagem técnica. Tal conceito, apropriado da filosofia proposta por Vilém Flusser (2009) para a fotografia configurada também como imagem técnica, pressupõe que o som fixado é produzido a partir de um saber científico fundado na cultura escrita. Buscamos fazê-lo em diálogo com os conceitos desenvolvidos por Pierre Schaeffer (2017) e François Bayle (1993), e o apoio das contribuições de estudiosos do som brasileiros (Denise Garcia, Fernando Iazzetta, Rodolfo Caesar e Sérgio Freire Garcia).

Imagens técnicas programam o comportamento de toda uma sociedade, e são geradas por aparelhos que programam o comportamento de seus jogadores. Uma leitura crítica sobre

esta condição é o primeiro passo para que se possa reconhecer as limitações e possibilidades presentes na representação do mundo por imagens sonoras.

3. RÁDIO E CINEMA DOCUMENTAL

Porque para a reprodução sonora natural, eu só posso usar material natural.¹⁴¹ (Walter Ruttmann, 1930).

Com o conceito de som como imagem em mente, coloca-se uma questão fundadora para as formas referenciais do real no rádio. Se toda imagem sonora produzida por aparelhos gravadores é um documento, logo, a relação indexadora entre uma imagem técnica sonora e sua emissão original é válida tanto para as obras de ficção, quanto para a não-ficção. O que, então, caracteriza o rádio documental em suas variadas formas e em que medida o desejo / a promessa de entregar um “material natural” à pessoa ouvinte, garantir-lhe “acesso à realidade” é algo passível de concretização, são questões importantes que nos parecem ter amadurecido primeiro na teoria do cinema documental. Por esta razão, buscamos apoio nas discussões encaminhadas pelos pesquisadores Bill Nichols (2008), Silvio Da-Rin (2006) e André Parente (2000) sobre documentário cinematográfico, e posteriormente sobre o movimento do cinema direto, a fim de nos aproximar do feature acústico como um mecanismo de representação da realidade.

Em seu exercício de definição do filme documentário, em oposição a outros tipos de filme, Bill Nichols (2008, p.47-71) aponta quatro ângulos de abordagem: o da estrutura institucional, da comunidade de profissionais, o de um *corpus* de textos e o conjunto dos espectadores. Todos estes elementos podem ser facilmente identificados na cultura do feature radiofônico, conforme buscamos demonstrar no capítulo que abre esta tese. Então, pensamos que visitar estes pontos pode ser útil também como um exercício na busca de respostas para a pergunta-chave: o que é um feature?

Com relação à estrutura institucional, o peso dos sistemas públicos de radiodifusão é nítido no desenvolvimento do gênero, a ponto de gerar dúvidas quanto à manutenção de suas “condições de saúde” sem esse suporte (MADSEN, 2018, p.96). Os agentes financiadores exercem influência sobre os limites e convenções de produção, enquanto também implicam uma chancela definidora sobre o material. Nessa definição circular, pode-se afirmar que feature é aquilo que os departamentos de feature das emissoras produzem, ou são aquelas peças reconhecidas como tal pelas organizações de festivais, associações profissionais e outras instâncias de legitimação. Há, ainda, autores que se institucionalizam ao compor um repertório de referência no campo em questão.

¹⁴¹ *Denn für die natürlich Lautwiedergabe, kann ich nur natürliches Material gebrauchen* (RUTTMANN, 1930 apud EISNER, in GOERGEN, 1989 p,131).

Conforme também esboçado em nosso primeiro capítulo, os profissionais que trabalham com feature radiofônico têm atuado em comunidades de autores, em prol do debate estético e de conteúdos abordados na representação do mundo histórico, mas também na luta por recursos dentro das instituições e na busca por novos arranjos produtivos. Seja nos movimentos de cooperação para produções em parceria, seja nos encontros organizados nacional e internacionalmente, a atuação em comunidade é fator importante para a longevidade do feature de rádio¹⁴². Tal organização assume ainda maior importância considerando-se o caráter minoritário desse tipo de produção autoral no rádio. E, como aponta Nichols (2008, p.53, 54) referindo-se ao documentário cinematográfico, é na tensão entre expectativas instituídas e inovação individual que ocorrem mudanças dentro de um gênero, fazendo com que seu modelo seja dinâmico, aberto e variável.

Partindo para o terceiro item elencado pelo autor em seu exercício de definição, também pode-se afirmar que o *corpus* de textos produzidos tem grande influência sobre o que se define como “feature”. É o que quer dizer Frank Olbert quando intitula sua peça metarreferencial de *Feature ist feature*: é do conjunto de obras que se pode deduzir alguma descrição conceitual sobre o gênero. Neste conjunto de obras, podem ser identificados aspectos predominantes em termos de função social, lógica produtiva, organização de discurso. Alguns dos aspectos citados por Nichols como predominantes no cinema documental também podem ser identificados na prática radiofônica, a exemplo do uso de entrevistas, a gravação em som direto, a participação de narrador em voz-off e o uso de atores sociais como personagem principal da obra.

A diferenciação das obras documentais passa também por sua oposição às formas informativas mais simples, como a notícia, ou a reportagem. No cinema documental, John Grierson separa os filmes que utilizam “materiais naturais” em duas categorias, nos *Princípios Fundamentais do Documentário* publicados a partir de 1932:

Na “categoria inferior” incluiu aqueles que meramente descrevem a realidade, como os *newsreelers*, os *interest films*, os filmes educativos ou científicos e os travelogues. Na “superior”, os filmes que deveriam ser denominados documentários: “neste ponto, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para os seu arranjo, rearranjo e formalização criativa”. (in DA-RIN, 2006, p.71).

¹⁴² Na área de eventos, fazemos referência aqui a iniciativas longevas como International Feature Conference, Prix Italia, Prix Europa, a articulações pontuais como o simpósio de Rendsburg em 2010 ou o Oh!-Ton-Festival em Potsdam (2009, 2011), ou o recente Hearsay Festival. Esta articulação pôde ser acompanhada mais de perto pela autora nas edições da Conferência Internacional (IFC) de 2014 (Leipzig) e 2019 (Cork), frequentadas presencialmente, e de 2021 (Colônia), de maneira virtual, bem como no Hearsay 2019, em Kilfinane, Irlanda.

Da mesma forma, no rádio os gêneros jornalísticos têm sido sistematicamente classificados em relação ao “nível de aprofundamento da abordagem deles em relação à realidade retratada”, conforme elenca Rodrigo Manzano, ponderando que apesar de ter encontrado precedentes no cinema, o radiodocumentário desenvolveu formas próprias, em diálogo próximo com o radiojornalismo. Ele recupera a denominação de “gêneros mistos” proposta por Faus Belau para a divulgação noticiosa de caráter mais analítico, e a colocação de Mario Kaplún, que chama de *radio-reportage* o paralelo radiofônico do cinema documental.

Uma reportagem é uma monografia radiofônica sobre um tema dado. Cumpre, no rádio, uma função informativa um tanto similar a que cumpre no cinema o filme documental (os ingleses chamam a reportagem de *documentary*, e também lhe dão o nome de *feature*). Poderíamos compará-la também a um grande artigo jornalístico, que não conteria apenas texto, mas também ilustrações, fotografias. A reportagem radiofônica não é somente uma breve exposição sobre um tema (...), mas uma apresentação relativamente completa do tema. (KAPLÚN, 1978, p. 143, apud MANZANO, 2006, p.59).

No mesmo sentido Nivaldo Ferras direciona seu argumento, ao elaborar a proposta de uma *peça radiofônica reportagem* - conceito que, se não coincide, se aproxima muito do *feature*. Ele observa que o acontecimento gerador de uma reportagem não precisa, necessariamente, atender aos critérios que definem uma notícia, e define: “Com temática descentralizada e estética recuperada a favor do som possível no rádio, a peça radiofônica reportagem é uma expressão que pode encontrar sinais de estruturas potenciais ainda não exploradas tanto do ponto de vista social, quanto da perspectiva estética” (2016, p. 201).

Ainda considerando a análise do repertório como parte do exercício de conceituação de um conjunto documental, Nichols defende que ela permite sua periodização e a identificação de movimentos. “Como outros gêneros, o documentário passa por fases ou períodos. Países e regiões diferentes têm seus próprios estilos e tradições”, afirma (2008, p.60). Conforme procuramos demonstrar no capítulo inicial desta tese, convencionou-se dividir a história do *feature* em três períodos – textual, acústico e digital. Embora na prática reconheçam-se características próprias da produção em cada país, desconhecemos na literatura estudos comparativos que auxiliem na definição teórica de tais diferenças, tampouco na identificação de movimentos, além daqueles que ensejaram uma periodização geral do gênero.

É possível que a defesa de uma maior heterogeneidade no repertório estudado e, conseqüentemente, no repertório que se toma como referência definidora do que é um *feature*

radiofônico (LISSEK, 2010), possa trazer à tona novas compreensões de classificação desse material. Esse potencial é demonstrado pelos estudos de Virginia Madsen sobre os cruzamentos internacionais na história do rádio documental (2018), considerando o feature como parte de um universo não-ficcional¹⁴³.

Quanto aos modos elencados por Nichols para o cinema documentário, muitas aproximações são possíveis para as mídias sonoras, como procurou demonstrar Christophe Deleu ao adaptar a tipologia ao radiodocumentário (SANTOS, 2016, p.55-57). Como veremos adiante, as ponderações de Nichols a respeito do modo observacional – inclusive sua ligação com o modo poético e tensões com as convenções do modo expositivo – poderiam perfeitamente referir-se às tendências do feature dos anos 1960/70.

Concluimos então que a observação das estruturas institucionais, das comunidades de autores e do *corpus* dos textos pode ser um exercício útil à definição do feature de rádio, assim como o é para o cinema documental. No entanto, Bill Nichols ressalva que os três elementos já citados – instituições, autores e obras – não têm impedimento de tráfego pela ficção: “Em outras palavras, aquilo que delineamos com esmero como o domínio do documentário tem limites permeáveis e aparência camaleônica. A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (NICHOLS, 2008, p.64).

O autor propõe, então, que a relação dos filmes com o conjunto de expectativas de seu público deve ser levada em conta como uma quarta dimensão, que acaba por determinar aquilo que se rotulará como um “documentário”. Em sua análise, o peso atribuído à qualidade de indexação entre o que se vê registrado e o que ocorreu diante da câmera é maior, quando se assiste a um documentário. Mas o espectador não espera apenas ter acesso a esses documentos; é pressuposto que eles terão sido organizados de forma a oferecer algo mais que sua simples transcrição, ao promover uma “transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos” (2008, p.68).

Fica a cargo do espectador, portanto, parte daquilo que Roger Odin chamará de uma “leitura documentarizante”. Ao analisar esse processo, o autor identifica um sistema interativo que passa pelo filme em si e a instituição (produtora e veiculadora), que programam o modo

¹⁴³ A depender da referência adotada para ambos os termos – feature e documentário radiofônico -, o feature pode ser considerado contido no campo do documentário radiofônico, como um campo que tem interseção com o documentário ou mesmo como um campo que contém o documentário radiofônico. Embora o repertório analisado para esta tese corrobore para a primeira definição, esta não será uma questão em debate aqui, onde pretende-se tão somente explorar as aproximações ontológicas entre feature acústico e cinema documental, verificando quais contribuições da teoria do cinema podem auxiliar no estudo da obra que constitui objeto da pesquisa.

de leitura, e o leitor e sua reação quanto às solicitações e instruções das duas primeiras instâncias. Assim, a leitura documentarizante não é estabelecida em razão da “realidade” do que é representado, mas pela construção, pelo leitor, de um Enunciador pressuposto real. Quando, ao contrário, ele se recusa a construir um “eu-origem” da obra em questão, encaminha-se para uma leitura fictivizante (ODIN, 2012, p.18). A operação de um ou outro modo de leitura pode não ser contínua em uma obra.

Internamente à estrutura da obra, Odin indica como exemplo de instrução o mecanismo dos créditos, informando tratar-se de obra não-ficcional, anunciando a instituição produtora, e não mencionando a presença de atores, entre outros. E também o agenciamento, em seu conteúdo (instruções textuais), de figuras estilísticas típicas do documentário, ligadas à pedagogia e à reportagem por exemplo.

Embora o fluxo de programação, a ubiquidade e a unissensorialidade do rádio estabeleçam uma dinâmica de recepção diferente da do cinema, a reflexão proposta pelo autor se aplica também ao meio sonoro e acreditamos não ser necessário alongar-nos nos argumentos a respeito dessa constatação, que tem como caso mais ilustrativo as consequências provocadas pela indevida leitura documentarizante feita por parte do público sobre *A Guerra dos Mundos*, em 1938.

Ao analisar os features acústicos de Peter Leonhard Braun, veremos que várias dessas instruções estão presentes a fim de programar o modo de leitura do ouvinte, a começar pela abertura clássica “Nós trazemos uma documentação estereofônica de Peter Leonhard Braun” e pela valorização da sonoridade de captação direta, que atinge seu auge em *Hüftplastik* (1970). O sistema estilístico da reportagem, às vezes tendendo ao didático, predomina na instrução da leitura, de modo que ela não escape para a ficção mesmo quando há o uso de recursos da dramaturgia ou de texto poético.

Portanto, conforme Odin, um conjunto documentário se constrói sobre dinâmicas de leitura audiovisual, que dependem tanto da postura adotada pelo leitor como também das instruções institucionais e autorais fornecidas a ele. Esta mesma noção é trazida por Jesús Martín Barbero, quando diz que a própria definição de um gênero não deriva apenas da estratégia de produção, de escritura, mas é “tanto ou mais uma estratégia de leitura” (apud MEDITSCH, 2007, p.222). Não encontramos razão que impeça a adoção desta compreensão pelos estudos da dinâmica ocorrida no rádio documental.

Se aqui formulamos questões sobre o caráter imagético do som gravado, sobre a representação do real e sobre o que, afinal, diferenciaria as obras ditas de não-ficção daquelas declaradamente ficcionais, é que estes são pontos importantes para a discussão acerca da

produção abordada nesta tese. Nosso objeto de estudo, dentro do que se pode chamar de um “subgênero feature acústico”, está imbuído do ímpeto de captura da realidade e da mitigação da exposição do autor em favor do protagonismo do material gravado – ou a “emancipação do som”. Uma espécie de renascimento de um sonho da primeira geração do rádio, agora facilitado pelos equipamentos portáteis e pela flexibilidade de manipulação do suporte; no caso de Braun, também pelo ganho de fidelidade na representação sonora oferecida pela estereofonia. Referimo-nos a uma produção realizada entre os anos de 1966 e 1972.

Ao que pese as referências do autor serem internas ao rádio - a essa altura já com uma cultura própria consolidada, talvez mais preocupado com a concorrência da televisão do que em dialogar com o cinema -, consideramos potencialmente produtivo e até inevitável, considerando-se o nível de proximidade conceitual entre os meios, analisar as coincidências entre aquilo que ele almeja com o “filme acústico”, e o movimento que se desenvolve no cinema documental naquele mesmo período.

3.1 Aproximações entre feature acústico e cinema direto

A trajetória do cinema documental é classificada por Nichols em modos que se seguem e se sobrepõem no tempo¹⁴⁴: a partir dos anos 1920, o documentário poético reúne fragmentos do mundo com ambições artísticas, e o documentário expositivo se desenvolve tratando mais diretamente - e didaticamente - de questões do mundo histórico. A eles, se seguem e sobrepõem os modos observativo e participativo nos anos 1960, ligados ao cinema direto e cinema-verdade, que nos interessam especialmente pelas aproximações com o movimento do feature radiofônico no mesmo período. Nas décadas seguintes, a partir de 1980, são identificados pelo autor o modo reflexivo, que questiona a forma do documentário e procura expor suas rachaduras, e o performático, com ênfase nos aspectos subjetivos do discurso.

Interessa-nos especialmente a denominação do cinema direto que, aponta André Parente, foi um termo “guarda-chuva” proposto por Mario Ruspoli em 1963, e passou a designar diferentes movimentos surgidos com base na estética de “captação da realidade”. Para os críticos da época, esta vertente baseia-se em um tripé formado por aspectos de *técnica* - equipamentos mais leves, som sincronizado, planos sequência, etc. - de *método* - ausência de

¹⁴⁴ O autor ressalta não tratar desses modos sob uma perspectiva evolucionista; seu objetivo é identificar o uso de alternativas comuns de representação ao longo da história do conjunto documental cinematográfico. Cada modo tem antecessores e cada um continua existindo no tempo, sendo encontrados de forma híbrida nas obras do cinema documental (NICHOLS, 2008, p.135-177).

roteiro, equipe reduzida, atuação de atores não profissionais, som direto, entre outros, e de *estética*, a estética do real (PARENTE, 2000, p.112).

No que concerne às questões técnicas, exploramos anteriormente o protagonismo assumido pelo som no cinema após o advento dos equipamentos portáteis de gravação, e como no rádio a mobilidade e a fidelidade exerceram um papel importante no desenvolvimento de novas formas documentais.

Entretanto, como considera Silvio Da-Rin, este desenvolvimento técnico enseja uma concepção realista, que se funda na legitimação científica positivista da câmera e do gravador comparados a “instrumentos de inscrição automática dos resultados de uma observação empírica”, a credibilidade no processo fotoquímico de fixação da realidade.

Em sua concepção redentora do avanço técnico, os ideólogos do cinema direto promoveram uma leitura teleológica da tradição documentária, segundo o critério de “transparência frente ao real”, reservando para si próprios o umbral entre a culminância de um longo processo histórico de procura e o início de uma nova era... (DA-RIN, 2006, p.141).

Este entendimento leva ainda a uma interpretação técnica determinista da história do cinema por parte dos autores e críticos, a ponto de o cineasta Richard Leacock afirmar que “nada podia ser feito até a invenção do transistor, quando o som e o equipamento sincrônico se tornam portáteis” (apud DA-RIN, 2006, p.105). Esta relação de causalidade entre técnica e expressão não se confirma, como evidenciamos no capítulo anterior com relação ao processo de adoção da fita magnética e da estereofonia, e como também denota a diversidade de tendências formais surgidas sob a égide do cinema direto neste período, gerando movimentos como o *free cinema* britânico, o *living camera* nos Estados Unidos, o *Candid Eye*, *cinema vécu* e *spontané*, no Canadá e o novo cinema-verdade, na França.

Embora trabalhem com métodos semelhantes, há profundas diferenças conceituais entre estas vertentes, entre as quais talvez a mais célebre seja a distância entre o “cinema de ação” americano, ligado à televisão e ao noticiário, interessado em registrar o comportamento de pessoas implicadas em grandes acontecimentos, e o “indireto livre” francês, que inaugura um modo de construção do discurso participativo, em diálogos entre cineasta e outros atores sociais a fim de demonstrar o entrelaçamento de assuntos pessoais e históricos, a ambiguidade e contradições das representações sociais, entre outras questões (NICHOLS, 2008. p.162).

Deleu adequou ao rádio a classificação de modos proposta por Bill Nichols, observando que o radiodocumentário participativo pode ser jornalístico, tipo crônica ou biográfico / autobiográfico. Já o radiodocumentário observacional seria equivalente a seu par no cinema, mas torna-se um gênero marginal no meio radiofônico, principalmente em razão

de 95% da realidade visível não produzir sons. Tal natureza se torna um obstáculo à realização de uma autonomia do mundo diegético, por meio da qual o ouvinte possa ter a impressão de escutar um fragmento do real que se desenrola diante dele, como analisa Gustavo Santos ao estudar as proposições de Deleu.

Esse modo se baseia principalmente na herança de uma forma de abordagem explorada pelo Cinema Direto – dos quais Robert Drew, Frédéric Wiseman são exemplos – no qual a câmera busca uma “transparência” ao registrar os eventos com a mínima intervenção na realidade, enquanto a montagem tenta potencializar a impressão de uma temporalidade autêntica. (SANTOS, 2016, p.56).

Embora falar em uma “herança” vinda do cinema seja discutível¹⁴⁵, são inegáveis as semelhanças nos processos destes modos em rádio e cinema, seja na técnica ou no método que, no caso do observacional, trabalha com uma equipe enxuta na busca por uma transparência do autor, seu maquinário e o papel da montagem na construção do material final. É fato que a necessidade de uma manifestação sonora no material captado desafia a produção puramente observacional. Mas, é fato que a realidade igualmente desafia a produção puramente observacional imagética, que depende da ação e nunca pode livrar-se de suas próprias concepções de mundo, por mais que se pretenda fazer um “cinema não-controlado”.

Por ora, queremos rememorar que houve uma transformação técnica e de métodos de trabalho comuns ao cinema e ao rádio. Por um lado, o som ganha importância no cinema. Ruspoli defende que o som deve dirigir a imagem, e entre os norte-americanos cunha-se o termo *shoot for sound*, que indica da mesma forma a prevalência do som no direcionamento da produção. A execução técnica sonora se aproximava cada vez mais da direção, também no âmbito da ficção.

Sentíamos que agora não havia razão - dados os equipamentos que se tornavam disponíveis em 1968 - para que a pessoa que criasse a trilha sonora também não fosse capaz de mixá-la, e que o diretor fosse capaz de falar com uma pessoa, o sound designer, sobre o som filme da mesma forma que ele podia falar com diretor de arte sobre a aparência do filme. (MURCH, 2000, p.5).

Na produção de features radiofônicos, o redator não mais entrega seus roteiros para a produção em estúdio por terceiros, mas sai a campo para coletar seu material, e conduz posteriormente os processos de edição e produção. Como conta Peter Leonhard Braun sobre a produção de *Hühner* (1967), ele esteve em campo com o engenheiro de som Karl Heinz Lalla, discutindo as possibilidades de captação, e posteriormente o que funcionaria ou não em cena.

¹⁴⁵ Madsen cita a prática canadense de radio-verité anterior ao movimento do cinema (2018, p.195); Braun aponta suas referências ao próprio rádio.

É absolutamente um novo estilo de trabalho. Eu te dou a imagem. Se você vai a um quarto de edição na produção de um filme, eu tinha naquela época o material do filme pendurado na parede em clipes, ok? E agora eu começo a juntá-lo, e nós estamos fazendo o mesmo. Eu sabia o que tínhamos visto e sabia o que gravamos. Então, primeiro eu editava isso e depois escrevia o roteiro. Como num filme.¹⁴⁶ (BRAUN, 2019, T.A.).

O novo método¹⁴⁷ de trabalho comentado por Braun continha riscos e demandava a confiança de os sons fossem “fortes o suficiente para carregar uma história sem palavras”¹⁴⁸. A responsabilidade era a companhia da liberdade experimentada pelo autor, que agora também trabalhava na direção dos atores, cujas vozes integrar-se-iam aos ambientes captados externamente.

Não está mais no estúdio, está no aviário. Essa é a primeira parte. A segunda é que eu estou diretamente na frente dele, não um grande produtor, atrás da parede de vidro, sim? Dando a ele o direcionamento de como andar, a partir de uma distância segura, mas olhando em seus olhos, de modo que ele tinha que dizer isso pra mim, eu era a audiência. E então ele podia ser muito mais emocional ao conduzir o texto, porque eu sabia quais materiais sonoros iriam entrar, e eu sabia que tipo de expressão eu precisava, para que se encaixasse no que aconteceria acusticamente.¹⁴⁹ (BRAUN, 2019, T.A.).

“Independente das profundas diferenças na sua concepção do cinema”, afirma Darin (2006, p.106, 107), os movimentos na sétima arte nos anos 1960 pareciam imbuídos de um certo sentimento revolucionário, que rompia com as formas consideradas rotineiras – leia-se “modo expositivo” - e recuperava tendências que pareciam “superadas ou marginalizadas pelo cinema clássico”, práticas do modo poético.

Na vertente francesa, Edgar Morin busca afirmar o valor da autenticidade do vivido nos filmes “ditos documentários” e, junto com Jean Rouch, declarou situar-se na linha de Robert Flaherty (para Rouch, o artesão poeta) e Dziga Viértov (o teórico visionário) (DARIN, 2006, p.107, 108). Para Peter Leonhard Braun, a referência também será buscada

¹⁴⁶ Do original: *It's absolutely a new style of working. I give you the image. If I go into an editing room making a film, I had at this time the film material hanging at the wall, in clips, okay? And now I'm beginning to put it together and we, we're doing the same. I knew what I've seen and I knew what I had recorded. And so I was at first editing it and then I was writing the script. Like in film.*

¹⁴⁷ Conforme discutido anteriormente, a estruturação da narrativa a partir do material captado não era um processo inédito, tendo sido o método utilizado por Ruttman, por exemplo, para a construção de *Weekend*. Entendemos o termo aqui como uma comparação com os procedimentos majoritariamente vigentes no rádio documental da época.

¹⁴⁸ *...that sound is strong enough to carry a story without words...*

¹⁴⁹ *It's not in the studio anymore, it's in the chicken farm. That's the first part. Second is I was directly sitting in front of him, not a big producer, behind the glass wall, yes? Giving him out of the safe distance the directions how to talk, but looking into his eyes, so he had to say it to me, I was the audience. And so he could be far more emotional in conducting the text because I knew which sounds material has to go in, and I knew what kind of expression I need, that it fits to what is happening acoustically.*

algumas décadas antes, nas criações de vanguarda da BBC nos anos 1930 que se tornariam a base para sua obra construída a partir das imagens sonoras.

A escolha de denominação para os movimentos do pós-guerra e a atribuição de referências à vanguarda dos anos 1920 também fez parte de um processo de diferenciação das novas produções. O termo “documentário” caiu em desuso, por sua vinculação à forma predominante de cinema educativo entediante.

Milhares de oportunistas transformaram a palavra em uma forma morta e rotineira de cinema, bem do tipo que merece uma sociedade de consumo alienada – a arte de falar muito em um filme com um comentário imposto de fora para não dizer nada e não mostrar nada. Agora não basta mais que as imagens ilustrem um comentário. O filme precisa falar por si mesmo, mas não como teatro, não como literatura. (MARSOLAIS, 1974, p.21, apud DA-RIN, 2006, p.106).

O mesmo descolamento do termo se observa na prática do feature acústico, e para Braun permanece até hoje: ao se referir à seção de áudios do Prix Europa, afirma preferir o termo “formas documentais sonoras” a “rádio documentação” ou “rádio-doc”; e define, sobre a comparação com os documentários que, “Se é bom, é um feature” (in MEISSNER, 2019).

Mas, voltando ao tripé conceitual do cinema direto, ao lado de uma técnica que acompanhou as transformações no método de se fazer documentários em cinema (e features em rádio), há também uma determinada estética que guia em menor ou maior grau a produção desse período: a estética do real, definida como aquela em que se procura mitigar a interferência sobre a realidade, a fim de captar a vida como ela é. Esta é uma idealização bastante presente no trabalho de autores como Richard Leacock, e já mais distante dos franceses, mas sempre um ponto de debate e objeto de crítica justamente por se tratar de uma idealização inatingível.

Interessa-nos observar quais os efeitos que ela pode ter exercido sobre a obra de Peter Leonhard Braun para o rádio, ou quais seriam os “traços materiais” (DA-RIN, 2006, p.145) da estética do real identificáveis em sua obra. Embora o autor tenha sempre reafirmado a vocação do feature para o “tratamento criativo da realidade” e sua obra não careça de exemplos dessa postura, ao mesmo tempo verifica-se que exposição, dramaturgia e poesia são colocadas a serviço de um modo que busca representar a realidade o mais próximo de uma impressão de “apresentação” da realidade¹⁵⁰. Como afirma o texto de submissão de seu filme

¹⁵⁰ Ao comentar as diferentes concepções de rádio documental no contexto de 1968, Jens Jarisch contrapõe uma vertente militante que queria mudar o mundo, à opção estética dos features de Braun, que queria “apresentar o mundo” (JARISCH, 2010, p17).

acústico *8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik* ao Prix Italia: “Ali nenhum locutor ou ator descreve, explica ou comenta o que acontece, mas o acontecimento acústico fica sozinho: Ele deve contar a si mesmo”¹⁵¹ (BRAUN, 1970).

Em todas as peças desenvolvidas pelo autor neste período acústico observa-se a intenção de mitigar a impressão pelo ouvinte de interferência do autor sobre o real ou sobre o produto final. Ao analisar os temas abordados, observa-se também que a obra não se furta à exposição da “realidade bruta, sangrenta, ‘tal como’”, apontada por André Parente como objeto de culto da estética do real. A dimensão ritual da vida – comensalidade e caça, luta e entretenimento, guerra, nascimento, morte, matrimônio – são buscados pelos microfones de Braun.

Minhas produções eram muito diferentes. Realmente muito diferentes, era uma forma absolutamente diferente de expressão e força e tudo o mais, sim? E então claro que eles diziam “lá vem o Braun com suas produções sangrentas”. E por “sangrentas”, eles queriam dizer “cheias de sangue”. Sim? Hienas, sim? Guerra, ou ele está fazendo algo sobre cirurgia, coisas assim... Mas eu não estava procurando por sangue, eu sempre estive à procura, escolhendo um tema que tivesse energia acústica. (...) Então eu estava procurando... galinhas, isso era uma coisa realmente poderosa. Sim? Ou hienas, mas não é sobre hienas. É... a noite Africana. E a noite na África é extremamente poderosa. Quem vai ficar satisfeito hoje, quem vai morrer. É maravilhoso, um oceano de som.¹⁵² (BRAUN, 2019, T.A.).

A escolha dos temas, portanto, e do recorte a ser representado dentro do tema escolhido, era determinada em grande parte pela plasticidade do material sonoro disponível. Assim como os autores do cinema direto apontam suas câmeras para onde a realidade traz algum tipo de ação – e, para os críticos, não qualquer ação, mas aquela que contribua para a argumentação que se quer demonstrar na peça final -, Braun procura aquilo que soa. Não o que soa de qualquer forma, mas aquilo que possa soar mais que sua própria ação. Por exemplo, a respeito da produção de *Hüftplastik*, ele comenta:

Eu tinha um amigo. Um físico. E ele tinha trabalhado por anos em um hospital, e ele me disse “você tem que ir pra emergência. Tem coisas acontecendo a todo minuto, eles vêm sem pernas, até cabeças faltando”, ou

¹⁵¹ A propósito de um espírito de renascimento de ideias anteriores, é curioso notar a semelhança com o que argumentou Walter Ruttmann nos anos 1930, sobre seu novo filme a respeito da cidade de Düsseldorf, de que a cidade falaria por ela mesma, através do ritmo integrado de som e imagem, diferente de um álbum de cartões postais, e “sem voz de Deus oferecendo uma ‘explicação’” (BIRDSALL, 2012, p.152).

¹⁵² *My productions have been too different. Really too different, this was an absolutely different currency of expression of power and whatsoever, yes? And then of course they said “Braun is coming again with one of his bloody productions”. And “bloody” they meant “full of blood”. Yes? Hyenas, yes? War, or he is doing some operation, or things like that... But I was not looking for blood, I was always looking for, choosing a subject for acoustical energy. (...) So I was looking... chicken, that was really a powerful thing. Yes? Or the hyenas, it’s not about hyenas. It’s... the African night. And the African night is extremely powerful. Who is going to be fed tonight, and who is going to die. It’s great, it’s an ocean of sound.*

coisas assim. Eu disse “não, esse é meu tema”. Cheio de drama. E eu gravei por cerca de um dia pessoas no hospital... nada. Eles não podiam descrever o que tinha acontecido, não tinha força nisso. E então eu encontrei uma senhora idosa, deitada na cama, e ela era uma oradora nata. Frau Nowak. Frau Nowak. E este é o ponto. No exato mesmo dia eu mudei de tema. Não faria mais a emergência com muitos casos, mas uma cirurgia de prótese de quadril, a maior operação naquele tempo. E usaria Frau Nowak falando sobre isso.¹⁵³ (BRAUN, 2019, T.A.).

O relato demonstra como o autor toma decisões, faz escolhas, estabelece direções desde o princípio do processo de produção, ainda que tais escolhas possam ser – ou parecer – subservientes ao que a realidade lhe oferece. Talvez seja este o grande paradoxo da estética do real: para que a postura do autor possa parecer mais passiva no produto final, é preciso que ela seja mais ativa durante as etapas de produção. Já desde antes da captação e durante as gravações, pois de certa forma a primeira montagem do filme já está nos cortes das tomadas feitas em campo. A peça comentada acima marca uma conquista técnica e sobretudo estética de Braun, que é construir o sonhado “filme acústico”, uma peça sem a presença de textos escritos pelo autor, ou seja, sem a então famigerada *voz off*, *voz over* ou voz de Deus.

3.1.1 Deslocamentos da voz narradora na estética do real

A aspiração de construir obras acústicas sem o artifício da voz emanada de fora das cenas já era antiga no universo do rádio, porém, de difícil realização. Para Arnheim, o desejo de construir narrativas sem a intermediação vem do entendimento predominante – do qual ele discorda -, de que o narrador seria um corpo estranho à ação dramática, uma “bengala” para roteiristas incapazes de contar histórias sem a utilização de tal recurso.

O exemplo do filme mudo também tem sido citado, e tem sido dito que assim como os subtítulos impressos eram um recurso não-cinematográfico de emergência, utilizando o apoio de recursos literários onde a linguagem da tela era insuficiente, da mesma forma o narrador no radiodrama é uma rachadura na forma, um pecado juvenil de uma arte que agora passa pelo mesmo estágio de desenvolvimento por que o filme mudo passava então. (ARNHEIM, 2001, p.124, 125).

¹⁵³ *I had a friend. A physician. And he had worked for years in a hospital, and he said to me “you have to go to the emergency. There are things happening by the minute, they are coming in without hands legs, even heads are missing”, or whatsoever. I said “no, that’s my subject”. Full of drama. And I was recording for about one day people in the hospital... nothing. They couldn’t describe what has happened, there was no power in it. And then I met an old lady, lying in her bed and she was the borned talker. Frau Nowak. Frau Nowak. And that’s the point. In the very same day I changed my subject. Not doing an emergency with many cases, but doing a hip replacement, the biggest operation in that time. And using Frau Nowak speaking about that.*

Se nos primeiros anos do rádio e do cinema o questionamento sobre o uso da voz off tratava de um ponto de vista da forma, mais tarde ele viria a ser questionado por seu caráter colonialista, de indução da leitura sobre os materiais com que se relaciona (seja com as imagens visuais do cinema ou com as demais imagens sonoras, em ambos). O autor de rádio René Farabet aponta que a voz narrativa explícita procura operar como manipuladora da imagem sonora, conferindo peso ao significado das coisas e direcionando-o ao ouvinte:

E esse personagem (a voz masculina de apresentação) acaba ocupando todo o terreno da imaginação. Na verdade, ele não é mais do que um showman de sombras: a imagem sonora, com ele, torna-se uma espécie de sombra chinesa, agitada pelos sotaques de sua voz demiúrgica. Ele não nos dá tempo para apreender as coisas às quais atribui um senso a todo custo.¹⁵⁴ (FARABET, 1981, p.4, T.A.).

Igualmente em relação ao cinema, Michel Chion alerta sobre a autoridade implícita na voz do narrador:

Mas quem tem medo de decepcionar, de envelhecer, de morrer? Todo mundo? Todo mundo talvez, na medida em que *todo o mundo* quer ser o mestre, defende seu poder, seu saber, sua memória. Ou seja, na medida em que *é um*. A voz em off: a voz de seu amo. E amo não há mais que um. Por isso, voz de comentário, em geral neste sistema, não há mais que uma na banda sonora (e na maioria das vezes é uma voz de homem)¹⁵⁵. (CHION, 2004, p. 165).

Esta discussão nos é especialmente cara, pois exceto em *Hüftplastik*, todas as peças de Peter Leonhard Braun utilizam o recurso de vozes masculinas na função de condução da narrativa, que buscaremos analisar no quinto capítulo deste trabalho. Sendo o conceito de “voz off” baseado em uma tela subentendida (voz *offscreen*), sua aplicação pode parecer inadequada para um meio exclusivamente sonoro. Entretanto, embora no rádio as categorias espaciais *on screen*, *offscreen* e não-diegético sejam maleáveis pela ausência de demarcação pela tela retangular visível, verificamos que elas podem existir operadas durante a audição, como apontam exercícios de diálogo entre a teoria desenvolvida por Chion para o cinema e obras radiofônicas (VICENTE, 2015; SCHACHT, 2020).

¹⁵⁴ *Et ce personnage finit par occuper tout le terrain de l'imaginaire. En fait, il n'est plus qu'un montreur d'ombres : l'image sonore, avec lui, devient une sorte d'ombre chinoise, agitée par les accents de sa voix hors-champ, démiurgique. Il ne nous laisse pas le temps d'appréhender les choses auxquelles il assigne à tout prix un senso*

¹⁵⁵ *Pero, ¿quién tiene miedo de decepcionar, de envejecer, de estar muerto? ¿Todo el mundo? Todo el mundo tal vez, em la medida em que todo el mundo aspira a ser el amo, defende su poder, su saber su memoria. Es decir em la medida em que es uno. La voz em off: la voz de su amo. Y amo no hay más que uno. Por eso, voz de comentario, por lo general en ese sistema, no hay más que una en la banda sonora (y la mayoría de las veces es la voz de hombre).*

Retomando o debate a respeito da trajetória desta voz narradora externa no cinema e no rádio, é importante dizer que, no conjunto documental, seu uso foi majoritário pelo menos até os anos 1950. “O comentário em voz-over, às vezes poético, às vezes fatural, mas quase onipresente, era uma convenção bem estabelecida nas unidades de produção de filmes patrocinadas pelo governo e lideradas por John Grierson na Inglaterra dos anos 30” (2008, p.51).

No mesmo sentido vai Silvia Paggi, em seu estudo sobre a voz-off no cinema documental. Os comentários, de certa forma presentes desde os cartões do cinema silencioso - mas desde então objeto de desconfiança daqueles que defendiam uma autonomia da significação através da montagem - se tornaram usuais no período nomeado por ela como “clássico”. Eles influenciam a percepção da pessoa espectadora em nível emocional, sendo complementares, redundantes ou concorrentes em relação ao “real” representado, numa relação que leva em consideração ainda qualidades conotativas da voz, como idade, gênero, sotaque, estilo da dicção.

Seu uso retrocedeu com o desenvolvimento do cinema direto, quando a voz off é trazida para dentro da cena, ou é suprimida em favor de outras vozes e sotaques: “Dar voz às pessoas filmadas, reduzindo assim o peso do autor do filme através do comentário, passa a ser uma das estratégias de encenação do cinema direto”,¹⁵⁶ (PAGGI, 2011, p.06, T.A.).

Este processo promove, segundo a autora, um “apagamento relativo” da figura do cineasta nas obras deste período. E desenvolve, simultaneamente, uma forma de autocomentário que traz uma complexidade maior ao entendimento daquilo que é diegético ou extradiegético, pois as vozes gravadas em cena, seja a voz do cineasta ou das figuras retratadas no filme, podem ser deslocadas para fora de campo, sem que necessariamente ganhem o distanciamento da voz off clássica: “As formas de encenação são muitas e é só lembrar que a narração pode ser fruto de um autocomentário, espontâneo ou induzido pelo diretor-investigador”¹⁵⁷ (Id., p.08, T.A.).

A autora ressalta a importância de se reconhecer a condição apenas relativa do “apagamento” do realizador que, mesmo que não possa ser visto ou ouvido, está presente como aparelho, a quem, ou através de quem, o discurso é dirigido.

O espaço diegético da entrevista supõe a presença da câmera e o espectador a sente. Isso não se deve ao fato de que, no documentário, não respeitamos mais a proibição de “olhar para a câmera”. É antes de mais nada esse

¹⁵⁶ *Donner la parole aux gens filmes, réduisant ainsi le poids de l'auteur du film par le commentaer, devient l'une stratégies de mise em scène du cinéma direct.*

¹⁵⁷ *Ses formes de mise en scène sont multiples et il s'agit juste ici de rappeler qu'une voix-off peut être le fait d'un autocommentaire, spontané ou induit par le réalisateur-enquêteur.*

discurso dirigido ao outro (o entrevistador ou o espectador), gerado ou retransmitido pela filmagem, que faz com que o autocomentário seja reconhecido, seja ele apresentado em uma situação de entrevista ou não. É um discurso pro filmico, que não surgiria sem a presença da câmera, que consequentemente se faz presente¹⁵⁸. (PAGGI, 2011, p.08, T.A.).

Conforme lembra René Farabet, no mecanismo da entrevista, por exemplo, a fala é artificialmente provocada pelo questionamento, e mesmo que o repórter tenha se afastado, o microfone se ergue “como um ponto de interrogação”. “É uma forma de discurso público”¹⁵⁹, define (FARABET, 1981, p.3, T.A.). Farabet aponta a função de “domesticação” dos sons exercida pela figura do apresentador, ou moderador.

O que queremos dizer é que as impressões digitais do autor permanecem sobre a obra, independente da presença de sua própria imagem sonora ou visual no produto final. Conforme aponta André Parente (2000, p.118, 119), a tentativa de ocultação do autor é falaciosa, pelo fato de inexistirem falas neutras ou verdadeiras. “O documentário é uma ficção dupla: as situações, os discursos e os gestos são ficções oficiais, e a montagem é uma ficção que organiza as partes de discursos e gestos em relação ao tema do documentário-reportagem”.

Todavia, diferente do cinema etnográfico analisado por Paggi e Parente, tudo indica que na obra de Peter Leonhard Braun a ausência ou discricção da voz do autor não transfere automaticamente um lugar de destaque à diversidade de vozes com foco no ser humano ordinário, hipótese que poderemos testar na análise das peças a ser realizada mais adiante. Seus temas dirigem-se às estruturas sistêmicas, grandes narrativas, no que se aproxima do cinema direto norte-americano. Ao captar cenas da vida cotidiana, ele mira na verdade a cultura de Londres, a demanda por alimentos no capitalismo urbano e a agroindústria, o entretenimento social baseado em violência, a desumanização do sistema de saúde, a caça na noite africana, os sinos como símbolo ritual.

¹⁵⁸ *Souvent le réalisateur – qui peut être lui-même l'enquêteur, voire le cameraman – n'est jamais montré à l'image bien que l'on puisse entendre sa voix. L'espace diégétique de l'entretien suppose la présence de la caméra et le spectateur la ressent. Cela ne tient pas qu'au fait que, dans le documentaire, on ne respecte plus l'interdiction du « regard caméra ». C'est surtout cette parole dirigée vers l'autre (l'enquêteur ou le spectateur), générée ou relayée par le tournage qui fait reconnaître l'autocommentaire, qu'il soit présenté en situation d'entretien ou non. C'est une parole profilmique, qui ne surgirait pas sans la présence de la caméra, qui est en conséquence ressentie comme présente.*

¹⁵⁹ *Si nous considérons le mécanisme de l'interview, par exemple, la parole est obtenue par questionnement (même si le reporter s'est mis en retrait, le micro se dresse comme un point d'interrogation) : elle est artificiellement provoquée. C'est une forme de parole publique.*

E ainda que a voz – emissão do aparelho fonador - do autor¹⁶⁰ não esteja presente em nenhuma de suas peças, ela está presente na construção textual das obras, contida na expressão de uma perspectiva singular sobre a realidade representada. A propósito de sua atuação como agente de um tratamento criativo da realidade não faltam exemplos; porém, são informações que não estão colocadas para o ouvinte, ainda parte da cultura que, durante muito tempo, achava “natural que documentários falassem de tudo, menos de si mesmos” (NICHOLS, 2008, p.51). Como alerta Silvio Da-Rin (2006, p.145): “A tentativa de reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal não pode suprimir esta subjetividade inelutável [inscrita nas imagens produzidas], mas pode mascará-la por trás de convenções estilísticas naturalistas”.

Em certa medida, as escolhas de Braun têm a ver com os limites do realismo, como define o teórico de som do cinema Michel Chion. Os riscos envolvidos na captação do som direto, entre eles a “intrusão de sons-em-si que não estão integrados na trama narrativa e que começam a existir por si mesmos”, e o silêncio exagerado que pode se estabelecer na tentativa de barrar tais intromissões, jogam contra a verossimilhança sonora, que para a narrativa seria mais importante que a veracidade sonora: “aquilo que soa a verdadeiro para o espectador e o som que é verdadeiro são duas coisas muito diferentes” (CHION, 2011, p.87). Além do mais, argumenta, o filme em si é de qualquer forma uma representação; e, como tal, ele possui um código, uma regra do jogo sem a qual a comunicação certamente não funcionará (2011, p.85-88).

Como documentarista preocupado com a plasticidade de suas obras, o caminho adotado por Peter Leonhard Braun para a realização do filme acústico passa por questões que dialogam muito proximamente com as colocações de Michel Chion. Pressupondo que seu ponto de partida era o som direto, a caça pela riqueza de materiais sonoros disponíveis para captação e o processo de montagem transformam-se em trunfos do autor, de certa forma contra uma realidade que nem sempre corresponde ao ideal projetado. Ou, como coloca Eduardo Meditsch ao refletir sobre o radiojornalismo, quanto mais artificial for a realidade percebida pelo receptor, cuja construção passa por tecnologias sofisticadas e complexas, tanto maior será o “efeito de realidade” (2007, p.247).

Em *Hühner*, a primeira experiência estereofônica, algumas entrevistas são usadas como base para os textos dos atores. No caso do fazendeiro chefe, a razão apontada para o uso

¹⁶⁰ Voz aqui entendida como emissão do aparelho fonador, e não no sentido abarcado por Nichols, como veremos adiante, que chama de “voz” o meio pelo qual a perspectiva singular do documentário se dá a conhecer (2008, p.73).

restrito do material gravado é que ele falava mecanicamente, em *staccatos*¹⁶¹. O trabalho de montagem também foi considerado necessário nas gravações feitas com trabalhadores do abatedouro.

E isso [a entrevista do fazendeiro] tinha que ser editado e editado de novo, de novo e de novo, para dar um pouco de fluência, e eu consegui esse pequeno trecho dela. Ou, por exemplo, as pessoas no abatedouro. E as gravei durante o trabalho, então elas tinham que estar bastante concentradas, usando todos aqueles instrumentos de matar e por causa do trabalho elas estão quase sem fôlego, então precisou de muita montagem depois, pra fazer isso fluir. Mas isso, pra mim, é o passo decisivo para entrarmos, deixe-me dizer, no rádio moderno. Esses oito minutos que fiz como uma história acústica contextual inserida ali com pouca explicação, gravada ao vivo.¹⁶² (BRAUN, 2019, T.A.).

Outro caso ocorrido é que, para construir a operação representada no filme acústico *Hüftplastik*, foram gravadas duas ou três operações semelhantes para complementar a plasticidade sonora da cirurgia principal.

Mas editar uma operação não é só um trabalho factual, é um trabalho estético. Então eu queria, por exemplo, ter uma cena, uma longa cena, um segmento de capítulo de cortes silenciosos... “k k k k”, sons como estes, eu fazia-os dançar. Então eu tinha, eu coletei um pouco de balbucios, ou coisas assim, para tornar mais expressivo.¹⁶³ (BRAUN, 2019, T.A.).

O tratamento criativo do material não era dado apenas por Braun na construção de suas obras, mas também por autores que produziram versões de seus trabalhos em outros países. Ele relata por exemplo que o feature *Hienas* (1971) teve quase todo som cortado na versão canadense, permanecendo apenas como ilustrações para o texto. Enquanto isso, na França, Alain Trutat (1922-2006)¹⁶⁴ produziu uma versão que retirou todo o texto e transmitiu apenas os sons como música concreta, o que Braun considerou o manuseio “mais cruel” já feito sobre uma obra sua. “Era um novo entendimento de música”, diverte-se. A vingança operada por ele é mais um exemplo de que, por mais que se possam identificar traços da estética do real em seu trabalho, ela não é absolutamente tomada como um dogma.

¹⁶¹ Sinal de articulação que, na música, instrui o ataque destacado dos sons.

¹⁶² *And it had to be edited and edited again and again and again to make it a bit fluent and I got this little statement out of it. Or, for example, the people in the slaughterhouse. I recorded them doing the job, so they have to be very concentrated, using all these instruments of killing and by the reason of the work they are almost out of breath, so that needs a lot of Montage afterwards, to make it flow. But this, to me, is the decisive step into, let me say, modern radio, this 8 minutes I did in there as a contextual acoustical story just in between with some little explanation, life recorded.*

¹⁶³ *But to edit an operation is not only factual job, it's an esthetical job. So I wanted, for example, to have the scene, a long scene, a segment of chapter of silent cutting... “k k k k”, sounds like that, I made it dance. Then I had, I collected a bit of giggling, or things like that, to make it more expressive.*

¹⁶⁴ Cofundador da emissora pública cultural francesa France Culture e do conhecido Atelier de Création Radiophonique (ACR), junto com Jean Tardieu.

Principalmente na fronteira que ultrapassa a informação factual, há sempre margem para a expressividade e o diálogo com a ficção, como espaços de revelação do autor.

Quando fiz minha produção sobre sinos, o cara francês que mutilou meu programa de hienas era um homem muito famoso no rádio da França, Alain Trutat. E na produção dos sinos, quando eu descrevo a I Guerra Mundial, e com aquela nova técnica usando granadas em massa, eu coloco um soldado francês na primeira trincheira, e no roteiro e o chamei de Alain Trutat. Agora eu vou tentar citar o roteiro de cor (ri), eu disse: “são cinco da manhã, as linhas francesas já foram acordadas, elas estão em suas trincheiras e esperam pelo ataque alemão. E na primeira trincheira está Alain Trutat”... e então eu começo o bombardeio.¹⁶⁵ (BRAUN, 2019, T.A.).

Na mesma produção, o suposto defunto em um funeral na Hungria é chamado de Lazlo Bozo, outro produtor de uma versão que não agradou seu autor original.

Como procuramos demonstrar ao longo desta seção, a aproximação dos conceitos e práticas do cinema direto pode ser um exercício interessante para pensar a obra radiofônica de Peter Leonhard Braun, e potencialmente a de outros autores que produziram trabalhos documentais sonoros por volta de 1960 e 1970. Embora cada meio tenha suas especificidades de linguagem, há convergências técnicas, de método e estéticas que permitem uma análise crítica, já mais amadurecida no campo cinematográfico, por exemplo sobre a idealização de uma representação neutra da realidade.

Sem desconsiderar a diversidade presente na obra de Peter Leonhard Braun, é possível afirmar que há nela elementos semelhantes à técnica e ao método do cinema direto, e também elementos que se aproximam de uma estética do real, como na escolha dos temas, na abordagem voltada à macro história e, sobretudo, na tentativa de apagamento da intervenção do autor sobre o material.

Entretanto, seu trabalho não se situa na mesma linha dogmática da vertente cinematográfica norte-americana; não adere à “falha técnica enquanto atributo estético” frequentemente apontada no campo da imagem cinematográfica sob influência da televisão, nem a um discurso favorável à postura do autor como “mosca na parede”. Tampouco pende para a prática antropológica francesa; mais comumente, busca a pluralidade de vozes para confirmar uma tese sociológica pré-formulada.

¹⁶⁵ *When I did my bells production, the french guy who had mutilated my hyena program was a very famous man in french radio, Alain Trutat. And in the bell production, when I describe the first World War, and with that new technique using grenades in masses, I put a French soldier in the first trench, and in the script I called him Alain Trutat. And now I try to quote the script by memory (laughs), I said: “it's 5 o'clock in the morning, the french lines have been gotten up already, they're standing in their trenches and they are waiting for the german assault, for the german attack. And the first trench, it's Alain Trutat... and and then I start the bombardment.*

Comprovando a complexidade de tais classificações, Braun alia a estética do real a um tratamento criativo da realidade. Sua voz é onipresente, sem que pareça presente, uma espécie de Mágico de Oz do feature radiofônico.

3.2 A Voz do documentário

A orquestração das vozes recrutadas por um documentário é uma das partes que compõem um todo autônomo, a representação do mundo sob uma perspectiva singular presente tanto no cinema documentário autoral, quanto no feature radiofônico. Bill Nichols conceitua o meio pelo qual se manifesta esta perspectiva ou ponto de vista singular como a “Voz do documentário” (1983, 2008).

Junto com as vozes, o autor considera outras partes deste conjunto: as demais imagens sonoras ou visuais; a “voz” textual falada pela organização dos códigos múltiplos, que compõe o estilo da obra; e o contexto histórico, inclusive do momento de exibição, sobre o qual a voz textual não tem total controle. Por sua voz, o documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, transmitir um ponto de vista: “Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz” (NICHOLS, 2008, p.73).

Ainda sobre o uso das vozes na realização documental, que discutimos na seção anterior, Nichols traz uma análise importante sobre sua articulação e como ela influencia o texto final, em um artigo publicado em 1983 pela revista *Film Quarterly*. Naquele momento, o autor observa o uso ascendente de concatenações de entrevistas para compor uma argumentação, em lugar de uma só fala característica do modo expositivo, ou da observação de eventos experimentada pelo cinema direto.

O surgimento de tantos documentários recentes construídos em torno de cadeias de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os eventos falam por si só, nem uma única voz pode falar com autoridade absoluta. Entrevistas difundem a autoridade. Permanece uma lacuna entre a voz de um ator social recrutado para o filme e a voz do filme.
¹⁶⁶ (NICHOLS, 1983, p.23).

Como o documentário se porta diante das entrevistas diz muito sobre sua voz, observa Nichols, já que elas podem ser confrontadas ou não, por meio de sua posição cronológica dentro do filme e sua relação com os demais elementos. E, mesmo que a voz do

¹⁶⁶ *The emergence of so many recent documentaries built around strings of interviews strikes me as a strategic response to the recognition that neither can events speak for themselves nor can a single voice speak with ultimate authority. Interviews diffuse authority. A gap remains between the voice of a social actor recruited to the film and the voice of the film.*

documentário procure se esconder por trás de terceiros que falam a nós, não se pode ignorar a dimensão estratégica desta escolha.

Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo. No mínimo, a estratégia de discrição atesta a importância do mundo em si e a idéia singular de um cineasta acerca da responsabilidade solene de fazer relatos sobre o mundo de maneira razoável e precisa. (NICHOLS, 2008, p.79).

A ideia de que o documentário tem sua própria voz está relacionada ao estilo impresso na obra, mas adicionadas as dimensões da responsabilidade ética e política. Nas obras autorais documentárias, defende Nichols, ela revela uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico. Esta é uma compreensão que pode perfeitamente ser aplicada à realização de features em rádio, e será explorada adiante em nosso trabalho de análise da obra de Braun.

Uma análise da voz de um documentário deverá não apenas dar atenção às vozes e materiais sonoros recrutados pelo autor, mas também à seleção e arranjo de sons para a composição das peças, em outras palavras, sua lógica organizadora.

Bill Nichols (2008, p.76) elenca, entre as decisões que compõem a voz do documentário, aquelas relativas à captação e montagem, que no rádio podem ser traduzidas para a escolha de microfones, captação fixa ou em movimento, quais sons trazer a primeiro plano, quando cortar e o que sobrepor; a proporção entre uso de som direto e de sons posteriormente inseridos, como traduções em voz over, músicas, efeitos, comentários; assumir uma cronologia rígida ou rearranjar a sequência de acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; usar apenas imagens produzidas pelo autor, ou também por terceiros; em que modo de representação baseia-se a organização do material (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo, ou performático).

A importância de se observar cada um desses processos decisórios decorre do reconhecimento de que o significado não está nas coisas em si, mas são conferidas a elas por sua função no texto como um todo.

Podemos pensar que ouvimos a história ou a realidade falando conosco através de um filme, mas o que realmente ouvimos é a voz do texto, mesmo quando essa voz tenta se apagar. Isso não é apenas uma questão de semiótica, mas de processo histórico. Aqueles que conferem significado (indivíduos, classes sociais, a mídia e outras instituições) existem dentro da própria história e não na periferia, como deuses¹⁶⁷. (NICHOLS, 1983, p.20).

¹⁶⁷ *We may think we hear history or reality speaking to us through a film, but what we actually hear is the voice of the text, even when that voice tries to efface itself. This is not only a matter of semiotics but of historical process. Those who confer meaning (individuals, social classes, the media and other institutions) exist within history itself rather than at the periphery, looking in like gods.*

Levando em consideração a relevância deste contexto histórico em que o autor desenvolve seu trabalho, dedicaremos o próximo capítulo a um levantamento biográfico profissional do autor Peter Leonhard Braun, incluindo uma busca pela sistematização cronológica de sua audiografia.

3.3 Resumo

Em diálogo com o referencial oferecido por Bill Nichols (2008), procuramos observar semelhanças entre os predicados que, segundo o autor, definem o conjunto de cinema documentário, e aqueles encontrados no feature radiofônico. O caminho percorrido demonstra que, embora as instituições, o conjunto de profissionais e o conjunto de obras façam parte da construção de uma definição, ainda que imprecisa, do que seja o feature, sua concretização passa pela leitura instruída pelas obras e operada pelos ouvintes (ODIN, 2012), que será predominantemente documentarizante na obra aqui estudada.

Mais pontualmente, expusemos os modos definidos por Nichols e procuramos delinear, com o apoio de Da-Rin (2006) e Parente (2000), algumas relações entre o cinema direto e o feature acústico de Peter Leonhard Braun. Convergências técnicas, metodológicas e estéticas puderam ser constatadas. Podem ser citadas como exemplos a tomada como referência dos modos poéticos de representação dos anos 1930, em oposição às formas expositivas mais recentes, a adoção de materiais portáteis, captação direta e ambientação ou recusa ao uso de voz-off. A predileção pelos grandes temas e a busca pelo drama nas cenas representadas o aproxima da vertente do cinema direto norte-americano, embora sua posição conceitual assuma a função do autor como agente de um tratamento criativo da realidade.

Foi possível, ainda, refletir sobre as transformações ocorridas no emprego da voz pela estética do real. Com base nos estudos de Nichols (1983, 2008) e Paggi (2011), procuramos demonstrar como a redução de uso da voz off em favor da inclusão de outras vozes, como as captadas em entrevistas, por exemplo, não diminuem o caráter autoral das obras, impresso no que Nichols chamou de a “voz do documentário”.

4. PETER LEONHARD BRAUN: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Sendo o objeto principal desta tese a observação e análise de uma obra essencialmente autoral, julgamos pertinente delinear alguns aspectos biográficos em relação ao profissional em questão, de modo a fornecer informações de contexto para a compreensão do material analisado, já que não existe, até o momento, sua biografia ou mesmo audiografia sistematizadas. As fontes utilizadas para tanto terão sido principalmente as memórias de Braun, narradas em diversos momentos da história como na entrevista ao programa de rádio *Radio Plauderei* (1969), em pronunciamentos e entrevistas realizados no *IFC* (1999) e *Third Coast Festival* (2007), em entrevista (2019) e correspondências por e-mail com esta pesquisadora entre os anos de 2018 e 2020¹⁶⁸, bem como em entrevista à então doutoranda tcheca Tereza Reková (2017).

A estas informações, decidimos acrescentar também, na medida do possível e com auxílio direto do autor, a organização de sua audiografia, pois boa parte de sua obra está hoje restrita aos arquivos da emissora RBB, sem que conste em qualquer catálogo aberto a pesquisa. Esta necessidade é derivada do levantamento biográfico, que acabou revelando a existência de uma quantidade expressiva de peças produzidas em tecnologia monaural, inclusive anteriores a 1961, de quando data o primeiro roteiro publicado pelo autor. Também após 1973, enquanto os relatos biográficos esparsos davam conta de que o autor havia suspenso atividades criativas após assumir a direção do departamento de Features da emissora *Sender Freies Berlin*, observou-se que ele ainda assina captação de sons externos e a direção de pelo menos um feature longo.

O objetivo traçado aqui, portanto, será verificar as relações entre a história de vida do autor e sua obra, com foco em seus anos de criação radiofônica, levando em consideração as informações de contexto social e histórico em que esta trajetória se insere. Como afirma Delory-Momberger sobre as metodologias de coleta e análise do discurso biográfico:

... o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência. Para dizê-lo de modo mais sintético: o objeto visado pela pesquisa biográfica, mediante esses processos de gênese socioindividual, seria o estudo dos modos de constituição do indivíduo enquanto ser social e singular (2012, p.524).

¹⁶⁸ A entrevista e mensagens eletrônicas citadas na tese foram feitas em inglês e as citações foram traduzidas pela autora para o português.

Partimos então para a exposição dos aspectos levantados a fim de aproximarmos do objeto estudado, por meio da compreensão do percurso profissional e das experiências que auxiliaram a forjar o processo criativo do autor.

4.1 Infância e formação

Peter Leonhard Braun nasceu em Berlim em 1929, e cursou a escola regular durante a infância em companhia da irmã dois anos mais velha, na mesma cidade, onde os pais possuíam um bar, no bairro de Charlottenburg. Um rádio em caixa de mogno era responsável pela atmosfera sonora do local, e inspirou até a criação de um drink: o “Olho mágico”, bebida de hortelã que remetia ao anel verde que acendia quando a sintonização da frequência chegava à exatidão no aparelho (MEISSNER, 2019).

Com a eclosão da II Guerra Mundial, sua irmã é convocada para trabalhar na indústria armamentícia, e ele, pela idade, segue frequentando a escola. Porém, com os bombardeios à cidade, por volta de 1943 ele é mandado com os colegas de classe para a Polônia, onde dariam continuidade aos estudos, longe dos ataques aéreos. Na partida, que significava despedir-se temporariamente da família, ele recebe um aparelho de rádio para acompanhá-lo na viagem. Seria o único de todo o dormitório, uma caixa mágica a ser usada com todo o cuidado, como ele relata:

Então com 14 anos, algo assim, eu fui levado de Berlim com minha escola, e nós continuamos a escola na Polônia. A salvo dos bombardeios. E lá eu tinha meu aparelho de rádio comigo. O que era perigoso. Naquela época, o território onde estávamos pertencia à Alemanha, sim? Grandes deslocamentos, deslocamentos de territórios, depois da Guerra. Mas era bem perigoso ouvir rádio. Porque se você ouvisse... “*Boom Boom Boom Boom boom boom boom boom*”, era a BBC, dando notícias absolutamente diferentes. E se você gostasse de ouvir isso, ninguém no quarto podia saber. Eu não podia confiar que nenhum dos meus companheiros iria falar sobre isso. Mas claro que eu era mais bem-vindo se tivéssemos por exemplo [canta] “*Kauft mir einen bunten Luftballon*”, que significa “compre um balão colorido pra mim”, coisas assim, e isso é o que amávamos. Isso era o rádio pra nós, uma espécie de desejo por um tipo de vida diferente, livre de risco, sim?¹⁶⁹ (BRAUN, Entrevista à autora, 2019).

¹⁶⁹ *So with about 14 years, or something like that, I was taken out of Berlin with my school, and we continued the school in Poland. Safe of Air Raids. And there I had my radio set with me. What it was dangerous. At that time, the part we have been in belonged to Germany, yes? Big shifts, territory of shifts, after the war. But it was quite dangerous to listen to radio. Because if you listen to... “Boom Boom Boom Boom boom boom boom boom”, it was the BBC, giving absolutely different news. And if I would like to listen to that, nobody should be in the room. I couldn't rely that one of my companions wouldn't talk about it. But of course I was most welcome if we had for example, “Kauft mir einen bunten Luftballon”, means “buy for me a colorful balloon”, things like that, this is what we loved. That was radio for us, a kind of a desire for a different type of life, not endangered, yes?*

O perigo a que Braun se refere é posto em números por Carolyn Birdsall: cerca de 250 pessoas receberam sentença de morte por escuta de emissoras estrangeiras, no período da II Guerra¹⁷⁰. A proibição havia sido imposta em setembro de 1939, sob risco de prisão, e explicitada em placas desenhadas para a fixação na face dos aparelhos receptores domésticos. A pena extrema normalmente era imposta pelo flagrante de compartilhamento das informações ouvidas (BIRDSALL, 2012, p.135).

Wolfgang Bauernfeind, que trabalhou com Braun e o sucedeu na liderança do departamento de features na *Sender Freies Berlin*, dá outros detalhes sobre esse período da vida do autor. Em um artigo publicado no jornal *Tagespiel* por ocasião do aniversário de 80 anos de Braun, o colega escreve, em uma comparação com o que se diz sobre os gatos terem sete vidas, que o autor teve três delas, todas dentro de si. A primeira teria sido esta fase marcada pela guerra:

Nascido em 11 de fevereiro de 1929 em Berlim, criança de pub, escola, ruptura, porque agora também se precisa de meio-crianças para a guerra. Uma metade de criança, estatura franzina, e por isso se torna mensageira da Organização Todt¹⁷¹. Entregando cartas, despachos, não de bicicleta, mas de trem, seu local de serviço é Varsóvia. Em seguida, com a iminência de entrada do *Volkssturm*¹⁷², Braun deserta, senta-se com um camarada em roupas civis no trem, escapa pra casa com roupas de verão, nas temperaturas de inverno. A mãe o esconde nessa situação de risco à vida, e ele sobrevive.¹⁷³ (BAUERNFEIND, 2009, p.01, T.A.).¹⁷⁴

Ao fim do conflito, a tentativa de refazer a vida inclui um curso de marcenaria por dois meses para passar o tempo, e logo depois o retorno à escola, para conclusão do ensino

¹⁷⁰ Informação creditada por Birdsall a HENSLE, Michael P. *Rundfunkverbrechen: Das Hören von "Feindsendern" im Nationalsozialismus*. Berlim: Metropol, 2003, p.89, 134-6.

¹⁷¹ A Organização Todt (*Organisation Todt*, conhecida pela sigla OT) chegou a empregar o trabalho forçado de 2 milhões de homens e mulheres na construção e engenharia do Terceiro Reich. O grupo paramilitar foi nomeado segundo seu criador, o ministro do Armamento e Munições Fritz Todt. Há um livro dedicado exclusivamente ao assunto: CHRISTOPHER, John. *Organisation Todt from Autobahns to Atlantic Wall: Building the Third Reich*. Londres: Amberley Publishing, 2014.

¹⁷² *Volkssturm* foi uma milícia estabelecida pelo Nazismo nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial, constituída de homens entre 16 e 60 anos que não estivessem servindo em alguma unidade militar. Foi um dos componentes da campanha de guerra total promulgada por Joseph Goebbels, e entende-se aqui que representava o risco, para Braun, de ter que encarar o front, na reta final do conflito.

¹⁷³ *Am 11. Februar 1929 in Berlin geboren, Kneipenkind, Schule, Abbruch, weil man nun auch halbe Kinder für den Krieg braucht. Ein halbes Kind, von schwächlicher Gestalt, und deswegen Kurier bei der Organisation Todt wird. Briefe austragen, Depeschen, nicht auf dem Fahrrad sondern mit dem Zug, seine Dienststelle ist Warschau. Danach droht der Einsatz zum Volkssturm, Braun desertiert, setzt sich mit einem Kameraden in Zivil in den Zug, mogelt sich bei Wintertemperaturen in Sommersachen nach Hause. Die Mutter versteckt ihn in dieser lebensbedrohlichen Situation und er überlebt.*

¹⁷⁴ Braun foi um dos entrevistados da série *Kinder des Krieges* (Crianças da Guerra, T.A.), veiculada de abril a maio de 2020 por diversas emissoras da ARD. A produção cita que, com outros estudantes, ele trabalhou na escavação de valas para impedir o avanço de tanques, sem deixar claro em que território isso ocorreu. No último episódio, Braun relata o episódio traumático da ocupação russa ao fim da guerra em Berlim e a tentativa de estupro sofrido por sua mãe. (BARTH; HENNINGS; KINET; KÖRNER, 2020).

regular, quando Braun começa a escrever pequenas histórias e pegar gosto pelo ofício com as palavras. Mas cursar “alguma” faculdade era importante, e este algum curso a ser cumprido era o de Economia¹⁷⁵ entre os anos de 1948 e 1953 na Universidade Livre de Berlim (Freie Universität Berlin – Campus Dahlem). Ele declara que nunca quis ser economista, e a faculdade não mudou sua opinião a respeito: “Eu queria escrever, mas eu não podia. Para escrever, você precisa ter uma certa maturidade, competência, ou seja, uma certa idade. E eu só conseguiria escrever de verdade com 28 anos”¹⁷⁶, considera o autor (apud MEISSNER, 2019, p.02, T.A.).

Na monografia de conclusão de curso, então, ele se aproxima o quanto pode de sua tendência vocacional e escreve um trabalho sobre a “Sociologia da Radiodifusão”. Entre o sonho de ser escritor e a necessidade de ter uma profissão para ganhar a vida, o jovem aspirante a não tem dúvidas: procura a emissora pública em Berlim¹⁷⁷ e pede trabalho como freelancer.

O veículo, à época, representava a possibilidade de remuneração do trabalho de um escritor, mas também a possibilidade de um desenvolvimento criativo, ao menos no caso da *Sender Freies Berlin*, que ainda reunia drama e feature sob o mesmo departamento. Questionado sobre por que não enveredou para a mídia impressa na tentativa de exercitar a escrita, ele argumenta que nunca teve a agilidade requerida pelo jornalismo diário (BRAUN, Entrevista à autora, 2019), o que é confirmado pelos colegas de redação (BRAUN, 1965, BAUERNFEIND, 2009).

O caminho para que os roteiros do novo freelancer entrassem no estúdio, entretanto, não seria curto. Como relata em diversas entrevistas, Braun atravessa, após formar-se no ensino superior, um rito de admissão pela emissora de rádio de Berlim, sendo orientado a cada visita pelo então diretor Hans-Joachim Hohberg a retornar em alguns meses para apresentar sua proposta de texto.

Quando eu ia à emissora e queria entregar algo, então dizia-se sempre para mim: “Senhor Braun, o senhor ainda não está pronto! Isso era dito na primavera. Venha novamente no outono, e então o senhor terá crescido um

¹⁷⁵ O ensino superior de Economia na Alemanha se divide entre *Betriebswirtschaft*, dedicada à economia privada, e *Volkswirtschaft*, que estuda a economia do ponto de vista social, graduação escolhida por Braun.

¹⁷⁶ *Ich wollte schreiben, aber ich konnte es nicht. Um zu schreiben, musst du eine bestimmte Reife, Kompetenz, also ein bestimmtes Alter haben. Und ich konnte erst wirklich schreiben mit 28.*

¹⁷⁷ À época, a imponente “casa da radiodifusão” abrigava um braço da NWDR em Berlim. A emissora *Sender Freies Berlin*, para a qual Braun trabalharia ao longo de toda a carreira profissional, foi fundada em junho de 1954, e permaneceu com esta nomenclatura, com serviços de rádio e TV para Berlim Ocidental até 1990, e para toda a Alemanha até 30 de abril de 2003, quando fundiu com o antigo serviço oriental (Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg), formando a Rundfunk Berlin-Brandenburg – atual RBB.

pouco internamente”. (Entrevista a Ulrich Gembhardt, *Radio Plauderei*, 1969, T.A.)¹⁷⁸.

Este período de aproximadamente de espera seria mais tarde interpretado por ele como, ao mesmo tempo, humilhante e necessário, para um jovem “inteligente e vaidoso” que precisaria amadurecer para lidar com conteúdos de dez minutos ou mais, e não apenas escrever três ou quatro frases impressionantes. “Na verdade, eu não estava crescendo, mas encolhendo. Para o tamanho certo”¹⁷⁹, é como ele resume o período em que Hohberg conteve as produções propostas por ele (BRAUN, 2007c), e posteriormente corrigindo-as a caneta vermelha nas reuniões de edição (BRAUN, e-mail em 18 nov.2019).

4.2 Um homem do rádio

Quando finalmente uma peça sua foi admitida e remunerada pela *Sender Freies Berlin*, em 1956, ele tomou a aceitação como o estímulo mais importante nesta primeira fase da carreira profissional, que apontava estar no caminho certo. Ele agora era um “homem do rádio”. Seu primeiro freelance para a emissora – que lhe rendeu 100 marcos alemães, como costuma frisar - foi uma peça de 15 minutos para a série *Berliner Bummels* (Passeios Berlinenses), para a qual escreveria outros cinco roteiros.

Para o autor jovem e desimportante plb (minhas iniciais em letra minúscula), “O RÁDIO” era uma grande esperança e um prédio público impressionante em Berlim – com uma entrada principal estreita em sua frente. Então, eu usei uma entrada lateral chamada “*Berliner Bummel*”: uma série radiofônica veiculada pelo departamento de radiodrama e features da SFB. “*Berliner Bummel*” traduzido: saindo para um passeio em Berlim – era um texto escrito de 15’ de duração e um cachê de 100 marcos. Entre 1956 e 1957 eu fiz 5 deles.¹⁸⁰ (BRAUN, e-mail em 15 nov. 2019).

As produções breves para a série eram remuneradas também pelas reprises irradiadas. As duas primeiras “Para a clarividente” e “Para o bar da esquina” (*Zur Hellseherin* e *Zur Eckkneipe*, 1956) tiveram uma reprise cada; a produção seguinte, “Passando pela

¹⁷⁸ “Wenn ich in den Rundfunk kam und etwas abliefern wollte, dann sagte man immer zu mir: Herr Braun, Sie sind noch nicht soweit! Im Frühling sagte man das. Komm'se im Herbst wieder, da sind Sie innerlich ein Stück gewachsen.”

¹⁷⁹ In fact I was not growing but shrinking. Into the right size.

¹⁸⁰ For the young and unimportant little author plb (my initials in small letters) “THE RADIO” was a big hope and an impressive public building in Berlin - with a very closed main entrance for him. So I used the side entrance called “*Berliner Bummel*”: a radio series broadcast by the SFB “radio-drama and features Department”. “*Berliner Bummel*” translated: Going for a stroll in Berlin - was a written text of 15' duration and a fee of 100 DM. Between 1956 and 1957 I did 5 of them.

livraria” (*Vorbei am Bücherkarren*, 1956) repetiu duas vezes, e as duas últimas, “Escola dos jovens” e “De pés descalços” (*Schule der jungen Männer* e *Auf Freiersfüssen*, 1957), ambas sobre a educação de meninos adolescentes, tiveram cinco reprises veiculadas, cada. Embora a remuneração máxima acordada para a série fosse de 100 marcos, ele recebeu adicionais de 10% na terceira produção e de 15% por seu quarto trabalho, o que indicava o que viria a seguir: após esse período de experiência em peças mais curtas, a direção do departamento de Drama e Features da SFB considera que ele “passou no teste” e lhe abre a possibilidade de escrever materiais de 30 minutos.

Seriam mais dois *Berliner Bummels* e sete features de 30 minutos escritos para a *Sender Freies Berlin*, entre 1957 e 1958, alguns deles retransmitidos por emissoras em Colônia, Bremen, Bruxelas e Bolzano. As fronteiras de Berlim começam a ser cruzadas, e ele emplaca quatro roteiros para as emissoras do oeste alemão, a pública Westdeutsche Rundfunk (WDR) e a estatal Deutsche Welle.

Criar roteiros de meia hora não significava apenas escrever duas vezes mais palavras, mas também receber uma remuneração seis ou sete vezes maior que as anteriores, a cada peça aprovada, com adicionais de 50% a cada reprise ou retransmissão. Em outras palavras, assim “se você tivesse o talento apropriado e fosse diligente, você poderia ganhar a vida escrevendo features” (BRAUN, e-mail em 19 nov.2019). Até então, ele vinha recebendo auxílio dos pais, que bancavam o aluguel do seu quarto de república e deixavam que ele ficasse com as moedas do telefone do pub.

Em termos criativos, os features destes primeiros anos são considerados hoje “pão-com-manteiga” pelo autor, já que não traziam qualquer inovação de formato, pelo contrário, seguiam estritamente o padrão de produção estabelecido pelo sistema: um freelancer entregador de roteiros, sem acesso ao estúdio, um editor responsável pelo departamento, um produtor que contratava atores para ler o *script* de acordo com sua direção. Algumas vezes o autor era convidado para a audição interna na emissora, em outras ele só ouviria o resultado no rádio de casa, sentindo-se “extremamente orgulhoso” por ouvir seu nome no rádio, mas ao mesmo tempo “extremamente indefeso” com relação ao poder concentrado pelas figuras do editor e diretor (BRAUN, e-mail em 18 nov.2019).

Depois de seis anos tendo como tema principal de seus features a vida na cidade de Berlim, que ele tão bem conhecia, em 1959 ele vai a Londres em uma incursão pela produção de televisão: um documentário sobre o museu de cera Madame Tussaud. Após a entrega do material e de volta à Londres com a intenção de tirar férias, fica consternado com os pedidos de alteração feitos pela emissora sobre o material – principalmente motivados pela exibição

do derretimento da estátua de um papa. Ele decide não os atender e prorrogar a estada em território britânico: segue para Cornwall, de onde sairia seu primeiro feature radiofônico de formato longo, 45 minutos de duração (*Urlaub in Cornwall* - Férias em Cornwall).

No início dos anos 1960 Braun alçou novos voos, primeiro passando alguns meses em Bayreuth, em busca de compreender o universo musical do compositor Richard Wagner. A cidade da Baviera sedia, desde o século XIX, um festival anual consagrado ao artista, em uma casa de ópera construída quando ele ainda era vivo, com apoio do imperador Guilherme (MÖDERLER, s/d).

A pauta foi convite de um amigo dono de bar que frequentava o festival, e acabou se tornando um prejuízo para o autor. Apesar de ter tido a viagem e os ingressos bancados pela emissora, ele teve grande dificuldade em transformar a experiência em material para veiculação. “Eu não gostava de Wagner, aquele monstro antissemita... sim? Claro, eu entendia que ele é um gigante da música e tudo o mais, mas eu permanecia um estranho. Então, não conseguia escrever o roteiro”¹⁸¹, conta (BRAUN, Entrevista à autora, 2019).

Mesmo assim, ele insistiu na ideia, indo também ao festival de Salzburg, na Áustria, e até fixando residência em Bayreuth por alguns meses, aonde ia diariamente de bicicleta até os arquivos de Wagner, sem que tivesse o “clique” para iniciar uma peça radiofônica. O resultado dessa insistência foi que os cerca de 15 mil marcos que tinha em conta, antes de iniciar a viagem, tornaram-se 15 mil... negativos¹⁸².

Mas a experiência não restaria infrutífera pois, dois anos depois, morando já em Paris, ele decide relatá-la para o rádio sob o seu ponto de vista e escreve o “Diário de uma pessoa não-musical” (*Aus dem Tagebuch eines Unmusikalischen*, 1963), que ganha uma repercussão inesperada.

... Eu recebi a resposta mais estranha para ele. Primeiro, anos depois, quando eu fui por razões pessoais, muito pessoais... porque minha namorada francesa era viciada em Wagner, então eu fui pra lá (risos)... pela primeira e última vez na vida, em uma livraria eu fui abordado: “Você é o Braun que escreveu isso e aquilo, o Diário de uma pessoa não-musical?”, “Sim”. O neto de Wagner, Wieland Wagner [1917 - 1966], na época o maestro mais exemplar da obra de Wagner, me mandou uma carta, e pediu permissão para copiar na íntegra a produção em seu próximo *Programmheft*, como você chama isso? O livro em que você recebe todas as explicações. E eles fizeram

¹⁸¹ *I didn't like Wagner, that anti-semitic monster... yes? Of course, I understood that he is a musical Giant and whatsoever, but I remained a stranger.*

¹⁸² Os dados sobre esse período têm pequenas variações entre os relatos prestados em entrevista por ele a Jens Jarisch (2007) e Rakelly Calliari (2019), quanto à ordem dos fatos – a ida a Salzburg -, o período vivido em Bayreuth (três ou seis meses) e o valor do prejuízo (30 ou 36 mil marcos), porém, são inconsistências consideradas irrelevantes para esta pesquisa.

isso. Com todas as coisas que eu escrevi sobre Wagner, etc.¹⁸³ (BRAUN, Entrevista à autora, 2019).

Em Paris ele escreve também “Filigranas Parisienses” (*Pariser Filigran*, 1964), uma sequência de dez pequenas crônicas sobre sua experiência na cidade. Ainda produzido em tecnologia mono no formato texto lido por um autor e trechos musicais entre uma e outra crônica, o texto é uma amostra da qualidade literária desenvolvida pelo autor, compondo um mosaico impressionista; tanto que integrou, seis anos mais tarde, a primeira publicação de roteiros radiofônicos em livros realizada pela *Sender Freies Berlin*.

No mesmo livro, além deste conjunto de crônicas e do diário de Bayreuth, entraram dois features produzidos na Inglaterra, em momentos diferentes. “Férias em Cornwall” (*Urlaub in Cornwall*, 1961), ainda escrito nos moldes tradicionais, em uma primeira temporada em 1959/1960, e “Noites londrinas” (*Londoner Abend*, 1964), já fruto das experimentações realizadas em uma segunda estada, entre 1964 e 1966, trabalhando como freelancer para a emissora pública berlinense, só que com a parceria da BBC em diversas produções.

Os arquivos da emissora pública britânica foram, aliás, uma escola de rádio para o autor. Enquanto esteve na cidade, ele passou semanas explorando as gravações disponíveis – a maioria em fita magnética, algumas em velhos suportes de gramofone -, primeiro procurando por produções de destaque, secundariamente traçando uma história da produção de features, ao escutá-los. “Imagine alguém sentado em frente a uma adega de vinhos, degustando garrafas vintage na esperança de uma viagem prazerosa”¹⁸⁴, é como ele descreve as visitas aos arquivos (BRAUN, e-mail em 12 jun.2018).

A curiosidade em conhecer melhor as raízes do gênero o levou a procurar por Lance Sieveking, conhecido como autor de um dos primeiros features radiofônicos, *Wheel of Time*, que reunia noticiário e poesia na década de 1920. Por volta dos 70 anos de idade, o pioneiro da comunicação radiofônica o recebeu em sua casa, em Snape, no norte da Inglaterra, para uma conversa sobre a história do rádio e o conceito de “feature” para o veículo.

¹⁸³ ... I get the most strange response to that. Firstly, years later, when I went for private purpose, very private purpose... because my french girlfriend was a Wagner addict, so I went there (laughs)... the first and the last time in the world, in a Bookshop, I was addressed: “Are you the Braun who has written this and that, The diary of a non musical person?”, “Yes”. The grandson of Wagner, Wieland Wagner [1917 - 1966], at that time the most profiled regisseur of Wagner, wrote a letter to me, and asked for permission to copy the complete production in his next Programmheft, how do you call that? That's the book that you get with all the explanations. And they did it. With all things I had written about Wagner, etc.

¹⁸⁴ Imagine somebody sitting in a famous wine cellar tasting vintage bottles hoping for a transport of delight.

Uma segunda entrevista sobre o tema foi solicitada por Braun a Val Gielgud, que assumiu ainda adulto jovem a produção de arte da BBC em 1929. O relato foi menos sobre a linguagem radiofônica em si, e mais sobre gestão, já que o entrevistado protagonizou um episódio crucial para o posterior desenvolvimento do gênero. Produtores de feature não possuíam um departamento, estavam distribuídos pela emissora e, a pedido do diretor geral Lord Reith, ele deveria resolver a questão de baixa produtividade desses profissionais, ou eles seriam mandados embora. Gielgud reuniu os talentos, e o feature se tornou a irmã menor do rádio drama, até a II Guerra Mundial – depois disso, seria sua irmã mais velha (BRAUN, 2014; entrevista a Tereza Reková, 2017).

Das figuras que gostaria de encontrar, Braun só não pôde conhecer sua maior referência na história do feature, Laurence Gilliam, pois ele já havia falecido na época. A admiração era motivada pelo papel que Gilliam teve como dirigente carismático do departamento de drama e feature instaurado na BBC em 1946: ele promovia a parceria entre os artistas do radiodrama e os profissionais da informação, o que Braun compara a uma “estufa” do rádio. (BRAUN, 2014; entrevista a Tereza Reková, 2017).

Sua busca não era simplesmente pelas raízes do feature radiofônico, mas por uma compreensão mais ampla sobre as possibilidades do meio com o qual vinha trabalhando. É neste período que ele percebe o valor da estereofonia para um novo momento do rádio, e entrevista também Raymond Raikes, que experimentava a tecnologia estéreo no rádio drama.

E eu fiz, junto com a BBC, o meu primeiro documentário radiofônico. Em tecnologia estéreo. Ele era baseado na troca de guardas na frente do palácio de Buckingham. Lá você tem os antigos uniformes, e eles marcham naquele estilo estranho dos guardas britânicos, sim? E eu convenci a BBC a ir até lá com um gravador e fazer a coisa duas vezes. Porque não havia equipamento estéreo. Então eles só podiam fazer um truque técnico – duplicar a gravação com um pequeno delay.¹⁸⁵ (BRAUN, entrevista a Tereza Reková, 2017, T.A.).

Além da estereofonia como recurso expressivo, a possibilidade de captar sons externos ao estúdio e usá-los como elemento narrativo atraía a atenção do autor, que empreende em 1966 a tentativa de ampliar a proporção desse material, em relação ao script pré-redigido e lido por atores no estúdio. Sua última peça monaural, Noite Londrina

¹⁸⁵ *And I have done together with BBC my first radio doc. In stereo technique. It was based on the changing of the guards in front of Buckingham Palace. There you have the old uniforms, and they march in that strange style of British guards, yes? And I persuaded BBC to come there with a recording then and to do the things twice. Because there was no stereo technique equipment. So they could just do it with a technical trick – to do it twice with a little delay.*

(*Londoner Abend*) traz três cenas em que a presença da captação externa aumenta gradativamente, até equiparar-se em importância com a figura do narrador.

A peça concorreu à competição Prix Italia daquele ano, mas foi vencida por *Morte de um elefante* (*Śmierć słonia*), do polonês Witold Zdrovski (Witolda Zadrowskiego)¹⁸⁶, repórter que trabalhava captações externas com um microfone omnidirecional. O autor seria, junto com Bob Uschi (Holanda) e Lajos Lorand (Hungria), a principal referência contemporânea para Peter Leonhard Braun (BRAUN, 1999, p.01).

A descoberta de um autor de outro país cuja obra convergia com suas buscas neste primeiro Prix Italia foi marcante para ele, que vinha visitando emissoras na Alemanha e solicitando às estações que disponibilizassem o que tivessem de mais interessante – no geral, conteúdos relevantes, formas tradicionais (BRAUN, Entrevista à autora, 2019). Também a percepção da falta de interesse pelo gênero (ele relata que era o único na sala, a ouvir os programas concorrentes) seria fundamental para a formação, posteriormente, de uma rede internacional que Braun ajudaria a fundar.

Na viagem de ida para o festival, ele soube por um jornal que um livro abordava a criação aviária como a primeira máquina-animal desenvolvida, e decidiu abordar o tema em sua próxima produção. Para fazê-lo aprimorando os recursos expressivos à época, com captação de fato em estéreo, precisaria voltar a Berlim, onde a tecnologia fora desenvolvida em fins dos anos 1930 e onde o engenheiro de som Helmut Krüger, na chefia técnica da emissora SFB, incentivava autores a adotá-la, sem muito sucesso (BRAUN, Entrevista à autora, 2019).

4.3 Desenvolvendo o filme acústico

De volta à cidade natal, após dez meses de produção, em 1967 ele estreia *Galinhas* (*Hühner*) que, contrariando o receio dos colegas e da própria chefia, torna-se um best seller radiofônico, tendo recebido versões em diferentes países, resenhas em jornais, publicação do roteiro em livro. Produzido com a parceria dos engenheiros de som Günter Genz e Karl Heinz Lalla, o trabalho rendeu ao autor a oportunidade de finalmente participar de maneira mais integrada em todo o processo de produção – captação, corte, montagem, além de permitir um novo salto para sua carreira de freelancer – receberia pelo feature, devido às coproduções e

¹⁸⁶ O áudio desta peça histórica pode ser ouvido em <<https://www.polskieradio.pl/231/4402/Ksiazka/Rok1960/38>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

reprises, mais do que “seria possível em qualquer produção de TV”¹⁸⁷ (BRAUN in LISSEK, 2007, 9’10”, T.A.).

Esse desenvolvimento vinha sendo trabalhado por Braun nos anos anteriores, na parceria com a BBC e SFB para produzir som estéreo através da pós-produção de captações feitas em mono, e posteriormente nos testes feitos com os primeiros equipamentos “móveis” em gravações de campo – equipamentos das fabricantes Uher e Grundig, desenvolvidos para captações internas amadoras, alimentados por energia elétrica, mas que acabavam com a limitação dos primeiros equipamentos móveis, à manivela, que gravavam oito minutos, com distorção no som a partir do sexto minuto de captação (BRAUN, Entrevista a Tereza Reková, 2017). Os testes em Berlim foram acompanhados pelo gerente do departamento de features Hans-Georg Berthold.

... Nós aqui, redação, senhor Berthold e eu, saímos pelas ruas de Berlim para as primeiras gravações e então fizemos: metrô, carros, avião... simplesmente para experimentar, como isso funciona? E nós tínhamos que desenrolar até 70 metros de cabo para cada gravação...¹⁸⁸ (BRAUN, 1969, 58’, T.A.).

Ao mesmo tempo, o autor exercita sua primeira direção de peça, fazendo uma adaptação da peça polonesa “Morte de um elefante”. A função de direção era, na época, separada da de escritor, tanto que “Galinhas” foi dirigida por Hans Bernd Müller. Para Braun, fazer a versão do feature vencedor do Prix Italia em 1966 foi um aprendizado de linguagem e uma oportunidade de experimentar a nova função. Adicionalmente, destaca, fez um amigo (Witold Zadrowsky), mais uma conexão internacional, e ainda contribuiu para a vida financeira do polonês, que teve conta bancária aberta por Braun em Berlim¹⁸⁹ (BRAUN, e-mail em 31 mar.2020).

A partir de então, Peter Leonhard Braun entra em um ciclo de prestígio na emissora SFB e suas coprodutoras, produzindo até 1973 as peças que se tornaram referência de um período da história do feature, e que por isso são objeto de análise desta tese. Desenvolveu, ainda como freelancer, parcerias históricas com Lalla, Gentz e outros dois engenheiros de

¹⁸⁷ “... Aber dann kamm die Koproduzenten dazu und wiederholung dazu, da sind nach der Sendung geworden, mit viel höher Honoraren als in Fernseh überhaupt möglich gewesen wird.” Na mesma entrevista, ele cita que a remuneração pelo filme acústico de 1970 foi de 4 mil marcos. Na ocasião, mesmo sendo freelancer, ele negociou com a emissora uma remuneração aos participantes das gravações (a paciente e os médicos que protagonizaram a cirurgia gravada pela equipe de Braun).

¹⁸⁸ ... Wir hier, Redaktion, Herr Berthold und ich, wir sind also für die ersten Aufnahmen auf die Berliner Straßen gegangen und haben also gemacht: U-Bahn, Autos, Flugzeug ... um überhaupt mal auszuprobieren, wie kommt das? Und wir haben für jede Aufnahme bis zu siebzig Meter Kabel ausrollen müssen.

¹⁸⁹ Outras interações colaborativas com autores do leste europeu, à época sob regência comunista, são relatadas por Braun a Tereza Reková (2017).

som, Dieter Grossmann e Manfred Hock, que o acompanhariam nas captações externas, agora compreendidas como matéria-prima básica para a produção do feature radiofônico.

Este período será detalhado no quinto capítulo, em que nos debruçamos sobre as produções estereofônicas do autor e sua relação com o conceito de “filme acústico”, que culmina com a conquista do Prix Europa pela produção de Sinos na Europa (*Glocken in Europa*), em 1973. Estas produções atraíram não só a atenção do Departamento de Feature da emissora, mas também de parceiros internacionais, o que delinearía os próximos passos da carreira profissional do autor.

Figura 05 – Captação em campo



Peter Leonhard Braun (à esquerda) e Dieter Grossmann nas gravações de “*Hyänen*”, 1971. Foto: Dieter Grossmann.

Fonte: BRAUN, 1972, p. 113.

Figura 06 – Autor na emissora



Peter Leonhard Braun na Sender Freis Berlin em 1972, com seu cão pug Pera von Sadorf (à esquerda), e no trabalho de edição – provavelmente de *Glocken in Europa* (à direita).

Fonte: Arquivo RBB.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Disponíveis em BAUERNFEIND, 2009 e BRAUN, 2007.

4.4 Gestor do rádio e articulador internacional

Após finalizar a produção sobre os sinos, Peter Leonhard Braun foi convidado a assumir o Departamento de Feature da emissora *Sender Freies Berlin*. Sem inclinação para aceitar a proposta, por estar cumprindo seu ofício de escritor e produtor com liberdade de criação, de tempo e com boa remuneração, só depois de três anos ele decidiu assumir a posição. E o fez por um segundo impulso: o de fazer escola. “Eu queria que aquele o novo pensamento acústico se expandisse”¹⁹¹, afirma (BRAUN, 2019, Entrevista à autora).

Ao assinar o contrato, em 1975, pede que ele tenha duração de apenas um ano, mas o projeto acabou se estendendo até a sua aposentadoria, em 1994. Afeito a metáforas, ele usa a do bar para descrever a mudança. De frequentador *vip*, ele teria se tornado anfitrião, sem a função de agradar os frequentadores, mas de dá-los suporte, promovê-los e desenvolvê-los. Eram 55 produtores na equipe, e freelancers procurados fora de Berlim, chegando a desenvolver 200 produções ao ano (BRAUN, entrevista à autora, 2019; e a Tereza Reková, 2017).

Por isso, apesar de o documento prever a possibilidade de continuar produzindo e de seguir com os testes do microfone binaural que vinha experimentando, ele não voltaria a trabalhar com conteúdo autoral; preferia destinar os recursos do departamento para incentivar a produção da equipe. Em 1974 esteve no Canadá trabalhando em captações em um campo de produção de petróleo, mas não considerou que o conteúdo tivesse a energia necessária para resultar em uma obra; e em 1976 produziu um roteiro do escritor Gotthard Schmidt (1943 – 2014)¹⁹², chamado “*King George*” (SFB/NDR/SR), sobre a cultura de motoqueiros frequentadores de um bar no subúrbio de Berlim. A produção radiofônica renderia ao escritor o prêmio de literatura da Academia de Artes de Berlim (*Fontane-Preis Berlin*), em 1979¹⁹³.

Simultaneamente, Braun trabalhava na articulação de uma rede internacional que seria um marco na legitimação do feature como gênero documental autoral radiofônico após a retomada possibilitada pelo desenvolvimento do filme acústico.

Também em 1974, encontrou o autor sueco Ake Blomtröm e o belga Andries Poppe em um seminário organizado pela união de radiodifusão do leste europeu (*Organisation*

¹⁹¹ “*I wanted that the new thinking of acoustical use is expanded.*”

¹⁹² Schmidt foi autor, tradutor, editor e produtor radiofônico. Além de *King George*, entre suas peças mais conhecidas estão *Stille Nacht, kalte Nacht* (SFB 1976), *Stundenbuch des Todes* (BR 1998) e *In vielerlei Hinsicht das letzte Woodstock-Festival* (SFB 1992).

¹⁹³ A versão em alemão foi digitalizada e cedida pelo autor para esta pesquisa. Há uma versão holandesa de 1977 (BRT/SFB) disponível online, em <<https://tibaert.com/2014/10/12/kippetje-kakel-eens/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

Internationale de Radiodiffusion et de Télévision - OIRT) na Macedônia, para o qual foi convidado a demonstrar o uso da estereofonia no rádio documental. Com eles, fundou no ano seguinte a Conferência Internacional de Feature (*International Feature Conference* – IFC), que resiste até hoje como um espaço de mostra, de trocas, e sobretudo de uma crítica construtiva entre profissionais.

Entre as dificuldades enfrentadas no início – as mesmas que justificavam a necessidade de haver tal reunião – estavam a falta de estrutura para o desenvolvimento de features nas emissoras (ele muitas vezes era o “primo pobre” no departamento de dramaturgia, desenvolvido em formatos tradicionais), e o desafio de reunir profissionais do leste e oeste europeus, o que significava ter que trabalhar à margem das associações de radiodifusão que representavam suas regiões (BRAUN, 1999).

A primeira edição foi organizada a partir de convites individuais que buscavam garantir a participação dos autores, de fato, e resultou no encontro de 16 participantes, oriundos de 14 países. Dali, saíram os projetos de estruturação de departamentos na Bélgica, Áustria e Hungria, além de intercâmbios dos documentários de destaque.

Primeiramente, nós apoiávamos uns aos outros – Eu estou fazendo um feature na Suécia, eu chamo Ake Blomström e digo “assim, assado, por favor ajude”. Claro, recebe toda ajuda por lá. Uma rede. Sim? E não apenas profissional. Uma rede pessoal, também. Era uma expressão de amizade profissional e coprodução e cooperação.¹⁹⁴ (BRAUN, 2017, Entrevista a Tereza Reková, T.A.).¹⁹⁵

Decidiu-se, logo no primeiro encontro, que a conferência deveria ser realizada anualmente, o que até hoje se mantém como prática, com uma participação superior a 100 conferencistas em cada edição. A dinâmica consiste basicamente na escuta coletiva de peças – seja por todos os participantes ou em grupos menores -, atualmente selecionadas após uma chamada por submissões, acompanhadas do roteiro traduzido para o inglês, seguida de um debate sobre a produção, estando o autor presente ou não, seguindo a premissa da honestidade e objetividade nas críticas tecidas.

A tradução dos roteiros e a escolha do inglês como idioma comum para o compartilhamento de informações, também na plataforma online da conferência, é ponto crucial para possibilitar o acesso aos conteúdos produzidos em diferentes países e fortalecer o

¹⁹⁴ *Firstly, we supported each other – I'm doing a feature in Sweden, I'm calling Ake Blomström I said "so and so, please help". "Of course", gets all the help over there. A network. Yes? And not only a professional. A personal network as well. It was an expression of professional friendship and co-production and co-operation.*

¹⁹⁵ A estruturação dessas parcerias demandava burlar tensões evidentes entre oeste e leste europeu, envolvendo um empenho pessoal – mesmo financeiro – dos participantes, sobre o que Braun dá relatos nesta entrevista para a pesquisa de doutorado da pesquisadora tcheca, com foco no IFC e outros festivais e conferências radiofônicas.

rádio autoral em torno de uma cultura própria. Outras atividades da programação favorecem também esse movimento, como palestras, memórias, exposição e comercialização de equipamentos, produção bibliográfica e confraternizações. A conferência tem inscrições gratuitas e é recebida a cada ano por uma emissora anfitriã.

Quadro 01 – Locais e datas de realização do IFC desde sua fundação

EDIÇÃO	LOCAL	DATA
48	Cardiff, Reino Unido	2022, 22-26 Maio – Previsto para ser realizado presencialmente, com protocolos de biossegurança
47	Colônia, Alemanha	2021, 15-19 Maio – Online
46	Roma, Itália	2020, 24-28 Maio – Devido à pandemia do novo coronavírus, transferido para versão online, entre 14 e 16 de setembro (ifc.euroradio.org)
45	Cork, Irlanda	2019, 7-11 Abril
44	Praga, Rep. Tcheca	2018, 20-24 Maio
43	Estocolmo, Suécia	2017, 7-11 Maio
42	Viena, Áustria	2016, 8-12 Maio
41	Lublin, Polônia	2015, 17-21 Maio
40	Leipzig, Alemanha	2014, 11-15 Maio
39	Bergen, Noruega	2013, 12-16 Maio
38	Londres, Reino Unido	2012, 13-17 Maio
37	Hilversum, Holanda	2011, 15-19 Maio
36	Hameenlinna, Finlândia	2010, 9-13 Maio
35	Dublin, Irlanda	2009, 9-14 Maio
34	Varna, Bulgária	2008, 14-19 Junho
33	Copenhague, Dinamarca	2007, 28 Maio a 03 Abril
32	Viena, Áustria	2006, 29 Abril a 04 Maio
31	Sinaia, Romênia	2005, 30 Abril a 05 Maio
30	Luzerna, Suíça	2004, 29 Maio a 03 Junho
29	Toronto, Canadá	2003, 30 Agosto a 04 Setembro
28	Zagreb, Croácia	2002, 20-25 Abril
27	Sidney, Austrália	2001, 28 Abril a 03 Maio
26	Berlim, Alemanha	2000, 10-14 Abril
25	Amsterdan, Holanda	1999, 19-23 Abril

24	Varsóvia, Polônia	1998, 26-30 Abril
23	Oslo, Noruega	1997, 20-24 Abril
22	Londres, Reino Unido	1996, 15-19 Setembro
21	Basel, Suíça	1995, 26-30 Junho
20	Budapeste, Hungria	1994, 25-29 Abril
19	Berlim, Alemanha	1993, 05-09 Abril
18	Copenhague, Dinamarca	1992, 04-08 Maio
17	Berlim, ex-Alemanha Oriental	1991, 22-26 Abril
16	Dublin, Irlanda	1990, 30 Abril a 04 Maio
15	Berlim, Alemanha	1989, 01-05 Maio
14	Sidney, Austrália	1988, 23-27 Maio
13	Berlim, Alemanha	1987, 06-10 Abril
12	Bruxelas, Bélgica	1986, 26-30 Maio
11	Berlim, Alemanha	1985, 01-05 Abril
10	Helsinque, Finlândia	1984, 25-29 Junho
09	Berlim, Alemanha	1983, 18-22 Abril
08	Montreal, Canadá	1982, 14-18 Junho
07	Berlim, Alemanha	1981, 06-10 Abril
06	Estocolmo, Suécia	1980, 02-06 Junho
05	Berlim, Alemanha	1979, 02-06 Abril
04	Viena, Áustria	1978, 21-26 Maio
03	Berlim, Alemanha	1977, 23-26 Maio
02	Berlim, Alemanha	1976, 24-28 Maio
01	Berlim, Alemanha	1975, 23-27 Junho
	Ohrid, Macedônia	1974

Fonte: International Feature Conference (IFC: Since 1974)¹⁹⁶

¹⁹⁶ Conteúdo disponível em <<https://ifc2.wordpress.com/since1974/>>. Acesso em 20 nov. 2019.

Figura 07 – Evolução de participações no IFC



A sexta edição, 1980 em Estocolmo (à esquerda), e a 45ª, 2019 em Cork, na Irlanda (à direita)
 Fonte: International Feature Conference (Since 1974 e Photos)¹⁹⁷

A IFC foi dirigida por Braun até 1995, quando a direção foi transferida para um comitê da União Europeia de Radiodifusão (EBU), encabeçada por Edwin Brys, mas até a conclusão desta tese ele continuava participando do evento, como fundador e tesoureiro do Prix Europa. O mesmo acontece com o prêmio Ake Blomström, criado em homenagem ao autor sueco, logo após a sua morte¹⁹⁸. Blomström (1931-1985) era conhecido na emissora e fora dela por estimular jovens produtores, por isso a forma de homenageá-lo seria criar um prêmio para novos talentos.

Financiado nos primeiros seis anos pela emissora sueca e posteriormente por um conjunto de emissoras (com protagonismo dos países nórdicos), o prêmio é concedido anualmente desde 1986, tendo até hoje beneficiado 132 autores de até 35 anos de idade. O trabalho dos tutores e organizadores é voluntário, e o financiamento recebido é destinado exclusivamente ao custeio da participação dos autores contemplados, tanto na International Feature Conference, quanto em mostras competitiva – inicialmente o Prix Futura, atualmente o Prix Europa¹⁹⁹, com o objetivo de identificar novos talentos, potencializar suas habilidades e criar a oportunidade de divulgação de seu trabalho. Uma farta documentação sobre o prêmio

¹⁹⁷ Disponíveis em <<https://ifc2.wordpress.com/since1974/>> e <<https://ifc2.wordpress.com/photos/>>. Acesso: 20 nov. 2019.

¹⁹⁸ Braun relata que o projeto surgiu ainda na cerimônia de sepultamento do colega, em uma conversa entre ele e o diretor da Sveriges Radio. O diretor indicou Per Lysander, responsável por drama e feature na emissora, para estruturar o prêmio junto com Braun. A primeira coordenação ficou a cargo de Barbro Holmberg, da finlandesa Yleisradio.

¹⁹⁹ De 1986 a 1995, intercalaram-se participações no IFC e no Prix Futura, que era bienal. De 1996 a 2013, a premiação previu a participação no IFC. A partir de 2014, com o fim do programa de treinamento EBU Master School, o prêmio é reformulado, alternando o nome de Ake Blomström Memorial Prize para Ake Blomström Award, integrando um programa de treinamento para os contemplados, incluindo tutoria online ao longo do ano, além das participações na conferência e no Prix Europa.

foi compilada por Braun por ocasião dos 30 anos do prêmio e atualizada em 2019, disponibilizada via plataforma *Scribd* no site da International Feature Conference (2019).

Esta articulação a fim de integrar novos autores de feature a uma rede de contatos foi possível, muito em parte, pelo protagonismo assumido por Peter Leonhard Braun em eventos de integração e valorização da atividade autoral. Não só como gestor de seu departamento da *Sender Freies Berlin* e como fundador do IFC, mas também por sua disposição em colaborar com a organização do prêmio bienal Prix Futura, que havia sido criado na emissora 1969. Ele foi responsável pelo segmento radiofônico da competição de 1979 a 1983, quando assumiu a secretaria geral do evento, responsável por rádio e TV, cargo que ocupou até 1997.

Em 1988, ele recebe proposta de parceria pontual do prêmio berlinense com o Prix Europa, fundado no ano anterior em Amsterdam, voltado para televisão, e aproveita a oportunidade para buscar estendê-la. “Com isso tínhamos a possibilidade, finalmente, de criar uma competição projetada com meios - e sobretudo com um conteúdo -, que estivesse ocupada com o futuro”²⁰⁰ (Braun, in DOKUBLOG, 2010, 4’18”).

Em 1997, o Prix Futura foi absorvido pelo Prix Europa, trazendo o rádio para as competições e uma mudança no funcionamento do júri, com a escuta integral das peças e uma discussão mais aberta e transparente com os autores participantes, defendida por Braun em lugar da avaliação por trechos, a portas fechadas (DOKUBLOG, 2010, 0’34”).

4.5 Audiografia

O levantamento das obras realizadas por Peter Leonhard Braun para o rádio teve início na bibliografia disponível (BRAUN, 1965, 1972). No início desta pesquisa não havia, entretanto, quaisquer informações disponíveis sobre a maior parte de sua audiografia, que foi então sendo complementada a partir de questionamentos feitos diretamente ao autor, a partir de informações obtidas, seja de fontes acadêmicas ou relatos informais.

As traduções para o inglês são tão somente uma tentativa de aproximar o leitor da tese aos temas abordados nas produções. Em alguns casos a tradução foi sugerida por Braun e ocasionalmente contém alguma breve descrição sobre o tema da produção; em outros, foram sugeridos por esta autora. Procuramos, ainda, periodizar as produções de acordo com fases de desenvolvimento do autor observadas ao longo da apuração de sua biografia profissional.

²⁰⁰ “Damit wir hatten die möglichkeit, endlich, einen wettbewerb zu gestalten der also mit mitteln und vor allerding mit einer inhaltlichkeit ausgestaltet war, die zukunft besetzt war.”

1956 – 1957: Berlim (15')

- 1956 - "**Zur Hellscherin**" (Seeing the clairvoyant)
 1956 - "**Zur Eckkneipe**" (A night out in the pub)
 1956 - "**Vorbei am Bücherkarren**" (Passing the bookstall)
 1957 - "**Schule der jungen Männer**" (Lessons for young men)
 1957 - "**Auf Freiersfüßen**" (Lessons for young men II)
 1957 / 1958 – Dois "Berliner Bummel" para a SFB (sem título conhecido)

1957 – 1960: Berlim (30')

- 1957 - "**Fruchthof Berlin**" (Central market for wholesale trade of fruit, vegetables etc)
 Retransmissão por DW e RB
 1957 - "**Sommer an der Havel**" (Summertime at the river Havel in Berlin)
 1957 - "**Kaufhaus Berlin**" (Big Store Berlin)
 Retransmissão por RB, RAI Bozen, Brussels
 1957 - "**Berlin - Bahnhof ZOO**" (Zoo - railway station in Berlin)
 Retransmissão por WDR Germany e RAI Bozen
 1957 - "**Berliner Geschichten**" (Stories in Berlin)
 1958 - "**Berliner Geschichten II**"
 1958 - "**Bagatelle**" (Trifle – O original se chamava "Once to be no ant anymore")
 1957 / 1958 – Quatro roteiros para WDR e Deutsche Welle (sem título conhecido)
 1957 - **Berliner Badewanne** (Berlin bathtub)
 1958 - **Zentralflughafen Tempelhof** (Central airport Tempelhof)
 1958 - **Die belagerte Stadt** (The besieged city)
 1958 - **Frühlingsschaufensterparade** (Spring shop window parade)
 1958/59 - **Berliner Geschichten** (Stories in Berlin - quatro episódios para a série)
 1959 - **Berliner Börse** (Berlin stock exchange)
 1959 - **Bagatelle in Rosa** (Bagatelle in pink)
 1960 - **Modehauptstadt Berlin** (Fashion capital Berlin)
 1960 - **Die Berliner** (The Berliner)

1960 - 1961: Inglaterra, Alemanha (45')

- 1961 - **Urlaub in Cornwall** (Vacation in Cornwall)
 SFB / WDR - 45 min
 Primeira veiculação: 24/05/1961
 Locutores: Peter Mosbacher, Klaus Miedel
 Direção: Siegfried Niemann

- Coleta de dados para Debut in Bayreuth

1961 - 1964: França

- 1961 - **Ein Berliner in Paris - Im Hintergrund der Eiffelturm** (A Berliner in Paris - in the background the Eiffel Tower)
 Primeira veiculação: 30/9/ 1961
 SFB / WDR 45 minutes
 Retransmissões por Radio Bremen, NDR, SWF, WDR.

1962 - **Pariser Nippes** (Pretty-pretties from Paris)

Primeira veiculação: 9/6/1962

SFB / SWF 45 minutes

Retransmissão por SDR

1963 - **Debut in Bayreuth - Aus dem Tagebuch eines Unmusikalischen** (Debut in Bayreuth - A diary of an unmusical person)

SFB / SWF – 55 min

Primeira veiculação: 31/08/1963

Locutor: Rolf Henniger

Direção: Siegfried Niemann

1964 - **Pariser Filigran** (Parisian Filigree)

SFB / SWF / WDR – 50 min

Primeira veiculação: 22/05/1964

Locutor: Wolfgang Kieling

Direção: Tom Toelle

1964 – 1966: Inglaterra (Captação externa e experimentações estereofônicas)

1964 - **Londoner Abend** (London evening)

SFB / SWF / WDR – 48 min

Primeira veiculação: 28/10/1964

Locutores: Heiner Schmidt, Gert Westphal, Herbert Fleischmann

Direção: Hans Bernd Müller

1965 - **Ein Abend in London** (An evening in London)

1965 - **London-Report**

1965 - **Spielen Sie niemals Blindkuh** (SFB/WDR/SWF) (Never play blind man)

1965 - **Gestatten, ein Gespenst** (SFB/SWF/WDR) (Allow a ghost)

1967 - **London-Report**

1967 – 1973: Alemanha (Produções estereofônicas, em busca do filme acústico)

1967 - **Hühner** (Chicken)

SFB/BR/WDR – 60 min

Primeira veiculação: 5/04/1967

Locutores: Joachim Nottke, Gert Haucke, Heinz Giese, Alexander Welbat, Martin Hirthe

Edição: Liselotte Engstner

Engenheiros de som: Günter Genz and Karl Heinz Lalla

Assistente: Friedhelm von Petersson

Direção: Hans Bernd Müller

1967 - **Tod eines Elefanten**

SFB + 2 organizações coprodutoras, 4 retransmissões, muitas reprises por Áustria e Bélgica

Primeira veiculação: 29/11/1967

Autor: Witold Zadrowski

Versão alemã e direção: Peter Leonhard Braun

Duração: 40 minutes

1968 - Catch as catch can

SFB, WDR, BR, SR – 50 min
 Primeira veiculação: 27/11/1968
 Locutor: Peter Mosbacher
 Edição: Arnhild Kabisch
 Engenheiro de som: Günter Genz
 Assistente: Friedhelm von Petersson
 Direção: Peter Leonhard Braun

1969 - Interview mit Löwen

Primeira veiculação: 16/3/1969
 Autor: Laurens Fourie
 Versão alemã e direção: Peter Leonhard Braun
 Duração: 60 minutos (a versão original de que o autor se lembra tinha aproximadamente 35')

1970 - 8 Uhr 15, Operationsaal III, Hüftplastik (8:15 a.m Operating-Theatre III, Total Hip Replacement)

SFB/BR/WDR – 50 min
 Primeira veiculação: 20/05/1970
 Equipe médica: Dr. Brandt, Dr. Käding, Dr. Mory, Dr. Haring, Dra. Ruf
 Paciente: Saima Nowak
 Edição: Maike Hock
 Engenheiros de som: Günter Genz and Manfred Hock
 Assistente: Klaus Lindemann
 Direção: Peter Leonhard Braun

1971 - Hyänen – Plädoyer für ein vereachtetes Raubtier (Hyenas – Plea for an unvalued predator)

SFB/BR/WDR/NDR/SR/SR Studio Basel/NOS Hilversum – 60 min
 Primeira veiculação: 24/11/1971
 Locutor: Günter König
 Edição: Sunna Schröder
 Engenheiro de som: Dieter Grossmann
 Assistente: Klaus Lindemann
 Consultoria científica: Dr. Hans Kruu, Oxford
 Direção: Peter Leonhard Braun

1973 - Glocken in Europa (The bells of Europe)

SFB/BR/NDR/SR/WDR/NOS Hilversum/BRT Bruxel/ ORTF Paris/RDRS Studio Basel/ORF Viena – 50 min
 Primeira veiculação: 1973
 Locutor: Gunter König
 Edição: Monika Steffens
 Engenheiro de som: Dieter Grossmann
 Assistente: Klaus Lindemann
 Direção: Peter Leonhard Braun

1974 – 1995: Gestão na SFB (Produções)

1974 - **Erdöl** (Petroleum)

Captações realizadas com Dieter Grossmann, no Canadá

1976 - **King George. Bilder aus einer Rocker-Kneipe** (King George. Pictures from a rocker pub)

SFB/NDR/SR – 43 min

Primeira veiculação: 06/05/1976

Locutor: Uwe Friederichsen

Edição: Monika Steffens

Engenheiro de som: Manfred Hock

Autor: Gotthard Schmidt

Produção: Peter Leonhard Braun

1978 – **Die Mitreissende Monologe des Alfred Braun** (O monólogo cativante de Alfred Braun)

SFB – 46'45”

Redação: Peter Leonhard Braun

Direção: Klaus Lindemann

Videografia - Obras para a TV

1958 - **Deutsche Industrie-Ausstellung** (German industrial exhibition)

Reportagem de 20 minutos sobre a exibição da indústria alemã.

1959 - **Wachsfiguren-Kabinett London** (Wax Figures Cabinet London)

Filme de uma hora sobre o museu de cera Madame Tussaud, em Londres.

1960 - **Modehauptstadt Berlin** (Fashion capital Berlin)

Documentário de 40 minutos sobre a indústria da moda em Berlim.

5. ANÁLISE DAS OBRAS – 1964 A 1973

O interessante, creio eu, é manter a coisa viva. Exatamente o contrário do que pretende a ciência, cuja intenção é a de fazer a dissecação do objeto, “dividir cada uma das dificuldades a serem analisadas em tantas parcelas quantas fossem possíveis e necessárias a fim de melhor solucioná-las”. Santo René Descartes. Esmigalhar o filme, acabar com o efeito de conjunto da obra. Tem gente que estuda uma tela, uma imagem, um livro, colocando cada pedacinho sob a lente de um microscópio, buscando as leis internas, o encaixe com os vizinhos, as articulações. Inventam, com isso, outro objeto.
Ciro Marcondes Filho (2016, p.5)

Na época em que os features nasciam do bloco de anotações e da máquina de escrever, o valor literário das peças monofônicas de Peter Leonhard Braun já se destacava na emissora para a qual trabalhava em Berlim – tanto que, em 1965 quatro roteiros seus foram reunidos em livro, na publicação de uma série organizada pela rádio. Mas foi com o desenvolvimento do feature acústico e da estereofonia que ele alcançou o destaque que projetaria seu nome internacionalmente: suas peças foram indicadas seguidamente ao Prix Italia como melhor feature do sistema público alemão de radiodifusão (ARD): ainda mono, em 1966 (*London Evening*), e então com estéreo em 1967 (*Hühner*), 1970 (*8 Uhr 15, Operationssaall III, Hüftplastik*), 1972 (*Hyänen*) e 1973 (*Glocken in Europa*). Em 1969, *Catch as catch can* foi premiada pela indústria radiofônica alemã.

Em 1972, uma segunda coleção de roteiros é publicada em livro. Na abertura dessa edição, o então diretor da redação de feature na *Sender Freies Berlin*, Hans-Georg Berthold, descreve que o autor já havia sido notado “há muito tempo” nas emissoras europeias e também de outras partes do mundo, como Japão, Nova Zelândia, Canadá e África do Sul. “Especialistas da Hungria, da Holanda e da Polônia vinham aos estúdios da SFB, para conhecer seus métodos de produção” (BERTHOLD, 1972, p.10). Se a publicação de roteiros radiofônicos em livro podia ser considerada uma ação legitimadora do valor literário da criação de um autor de rádio documental, a edição das obras estereofônicas de Braun confere este valor ao material sonoro captado em campo e organizado pelo autor, que passa a ter um papel não só ilustrativo, mas de constituição efetiva das narrativas. Em que medida isto se dá em cada uma das obras produzidas nesse período e, principalmente, quais são os elementos que compõem a parcela de responsabilidade do autor nesta construção (aquilo que chamamos, no projeto de pesquisa, de “estratégias”) são as questões fundamentais que moveram a realização deste estudo.

Ainda hoje, quando se discute técnica e linguagem em feature, o nome de Peter Leonhard Braun está sempre em jogo como uma referência de inovação na produção autoral documental, como atestam os convites para palestras nas principais conferências internacionais sobre o tema (IFC, 2011; Third Coast Festival, 2007), bem como a recorrente citação de seus trabalhos em manuais e trabalhos acadêmicos sobre o feature radiofônico (KOPETZKY, 2000, 2013; LISSEK, 2006 a 2020; RUNOW, 2007; ZINDEL e REIN, 2007; ZINDEL, 2000).

Ainda assim, poucas são as abordagens mais objetivamente sistematizadas a respeito de seu trabalho. Excetua-se a pesquisa de Runow acerca da polifonia bakhtiniana em features de Schnabel, Braun e Lissek, que analisa *Sala de Operação* sob esta perspectiva, concluindo tratar-se de um discurso monofônico²⁰¹.

Desta forma, certamente o principal desafio deste trabalho de doutoramento foi encontrar, dentre tantos caminhos possíveis, uma metodologia que permitisse encontrar respostas para as questões que deram origem à pesquisa. Sem diminuir a relevância de outros fatores que levaram à legitimação da obra deste autor como uma referência, nos perguntamos quais qualidades inerentes a esses features podem ter contribuído no processo. Se houve, de fato, uma “emancipação do som” e, em caso afirmativo, em que medida os sons magnetografados significaram acolhimento de novas vozes ou impactaram o nível de controle do autor sobre a construção do feature.

Desde o princípio, tínhamos a certeza de que não seria o caso de dissecar uma ou mais peças, para utilizar a denominação do professor Ciro Marcondes Filho, sob o risco de perder a visão do conjunto e de, como alerta o professor, desconsiderar o caráter vivo das obras.

Alguns exercícios preliminares foram realizados, primeiro com base no processo produtivo do autor – pauta, captação, montagem e construção textual (SCHACHT, 2017), posteriormente com a aplicação da metodologia de análise da audiovisão proposta por Michel Chion (2011), em diálogo com um trabalho já realizado pelo professor Eduardo Vicente (2020) na área da radiodramaturgia.

O primeiro caminho mostrou-se interessante ao revelar aspectos técnicos do processo criativo do autor, entretanto contém o risco de se manter bastante atrelado ao seu ponto de vista sobre a criação, já que se baseia, principalmente, nos relatos do autor sobre os bastidores da confecção da obra. O ideal é que essa análise possa ser construída com base em múltiplos

²⁰¹ A expressão aqui não se refere à constituição sonora da obra, mas à constituição do discurso.

relatos e confrontada com a análise documental não só da obra final, mas de rascunhos de roteiro e captações brutas, por exemplo, algo já desenvolvido pela Linguística e os Estudos Literários.

Já o segundo exercício, com foco no material sonoro, é uma apropriação teórica deliberada da teoria desenvolvida por Chion para o cinema, que oferece a oportunidade de reflexão comparativa entre o design de som radiofônico e o cinematográfico, incluindo questões sobre verossimilhança, harmonia e contraponto. A compreensão desses conceitos é de fundamental importância para conhecer a dinâmica de construção de um feature.

É preciso levar em consideração, no entanto, que a metodologia de observação proposta por Chion demanda uma adaptação significativa. O autor propõe a escuta do filme sem imagem e a visão da obra sem som, a fim de evidenciar as relações entre os elementos. Em uma mídia sonora, uma adaptação mais fiel desse tal exercício exigiria possuímos as camadas sonoras separadas, o que neste caso não era possível. Ainda assim, a tentativa ensejou uma reflexão importante sobre as dinâmicas de figura-fundo operadas pela escuta, em comparação com a audiovisual. As categorias “onscreen” e “offscreen” obviamente só podem ser trazidas para o rádio como uma metáfora para a compreensão de uma forma tão complexa quanto o feature radiofônico. Já as categorias “diegético” e “extradiegético”, importadas da narratologia pelos estudos cinematográficos, são totalmente adequadas à linguagem radiofônica e, novamente, fundamentais para o estudo de um gênero híbrido como o feature, assim como o conceito de som direto, cuja importância discutimos ao longo do segundo capítulo deste trabalho.

Guardadas as referências conceituais exploradas nesses exercícios, que ainda servirão de apoio no caminho a ser percorrido, escolhemos, no entanto, adotar uma terceira via metodológica para a construção da análise proposta neste trabalho. Trata-se da aplicação de uma análise documental ampla sobre áudios e roteiros, baseada no conceito de “Voz do documentário” proposto por Bill Nichols (1983, 2008). Ampla, porque o conceito desenvolvido pelo autor pressupõe justamente que, para encontrar a voz de um documentário é preciso debruçar-se não só sobre o material de que a obra é composta – neste caso os sons verbais, não-verbais, ruídos e silêncios agenciados pelo autor -, como também verificar as escolhas de organização operadas na montagem – opção por som direto ou produzido em estúdio, sobreposições e sequências (ou, pode-se dizer “harmonias e contrapontos”, para usar os termos de Michel Chion (2011)), opção por narrativa direta ou indireta.

A voz do documentário está relacionada ao estilo, ou seja, às marcas que definem a obra como criação de um determinado autor ou autora, e não de qualquer outro ou outra. “No

documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais [no nosso caso, auditivos], e também de seu envolvimento direto no tema do filme” (NICHOLS, 2008, p.74-79). Quer dizer, a voz do documentário possui uma dimensão ética, que revela a forma de engajamento do autor no mundo.

Entendemos como necessária para esta compreensão a identificação da macroestrutura dramática construída em cada feature, com apoio das formas básicas de organização de roteiro propostas por Udo Zindel (2000) especificamente para o gênero – narrativa cronológica, cronologia invertida, enredos paralelos, divisão em atos, descrição e análise, enredo enquadrado e enredo de fechamento de círculo, que iremos detalhar conforme forem sendo aplicados ao longo do trabalho de análise proposto neste capítulo. E fazem parte, ainda, do exercício proposto por Nichols, a análise da forma de endereçamento construída – quem fala sobre o que, dirigindo-se a quem – e do modo escolhido para esta representação, dentro das categorias desenvolvidas por ele: poética, expositiva, observativa, participativa, reflexiva e performática.

Esperamos que o processo de identificação da “voz do documentário” nos features de Peter Leonhard Braun possa nos auxiliar na compreensão da construção do filme acústico no período estudado e, de modo estendido, na compreensão da linguagem radiofônica, sobretudo na área da não-ficção. O percurso prático adotado para tanto foi desenvolvido por esta autora, e consistiu nos seguintes passos:

- a) Leitura do roteiro e identificação de sua estrutura dramática;
- b) Audição e corte para mensuração dos áudios de acordo a origem do material sonoro (captação direta ou gravação em estúdio) e o tipo de interação com os personagens em cena, sejam entrevistas ou expressões verbais não-diretamente provocada pelo autor (Figura 8);
- c) Análise do material sonoro conforme o tipo de fonte emissora, distinguindo sons de origem na natureza, sons mecânicos, originados por objetos ou máquinas, e sons de intenção musical²⁰². Os sons de origem “natural” foram classificados em: verbais

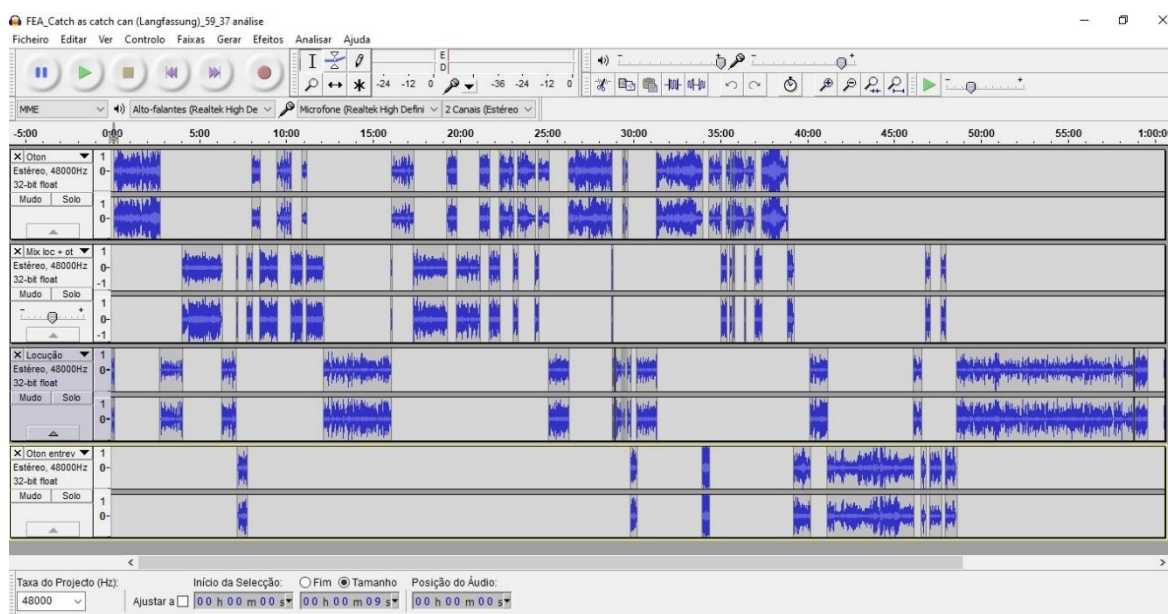
²⁰² Considerado-se que a compreensão de música pode ser construída pela escuta, tomamos para fins metodológicos a ideia de escuta musical tradicional (*musical listening*) descrita por Pierre Schaeffer como baseada na “escuta de objetos musicais estereotipados” (2017, p.279), por entendermos que se restringe a essa definição a classificação de música utilizada nos estudos conhecidos em linguagem radiofônica (BALSEBRE, 1994, in MEDITSCH, 2005; HAYE, 2004). É preciso reconhecer que o critério adotado para tal classificação foi interpretativo, procurando identificar a intenção do autor de que determinado material fosse recebido como música.

roteirizados, verbais provocados por entrevistas, verbais não-diretamente provocadas pelo autor (que chamaremos de “outras vozes”), e ainda sons da natureza não-verbais, parte deles emitidos sem a intenção de promover comunicação;

d) Observação da duração das partes da estrutura dramática no tempo do feature;

e) Análise da forma de endereçamento e modo de representação adotados.

Figura 08 – Análise da composição sonora do feature *Catch as catch can*



Segmentação realizada no software livre Audacity.

Fonte: Pesquisa da autora

Os elementos identificados dialogam também com os estratos sonoros classificados por Christophe Deleu como componentes do documentário radiofônico: estratos plástico, cinético, comunicacional, diegético e narrativo, e o estrato verbal (apud NASCIMENTO, 2016, p.54). Apresentamos, a seguir, os resultados obtidos com cada uma das seis peças estudadas segundo este método.

5.1 Noite londrina (*Londoner Abend*, 1964)

Um dos últimos features monofônicos produzidos por Peter Leonhard Braun foi ainda realizado em sua estada na Inglaterra, e é um importante prenúncio da presença cada vez maior que a captação direta teria nas realizações posteriores do autor. Em 1964, Noite Londrina (*Londoner Abend*) tinha por objetivo expor o cenário acústico da cidade retratada, registrando típicos exemplos de entretenimento local. De fato, a captação direta está presente

em 78% do tempo da obra. A expressão verbal, no entanto, é predominantemente roteirizada, na composição das três cenas ou atos que compõem sua estrutura dramática.

Neles, o autor descreve de maneira cronológica três formas de entretenimento noturno na cidade de Londres: a corrida de cães, em que a torcida se importa mais com o resultado de suas apostas, do que com os animais em si; o jogo “*Find the Jack*”, que consiste em adivinhar qual de três cartas embaralhadas é o valete, o que se revela ser um golpe; e a confraternização na frequência aos pubs, uma paixão londrina limitada pelo toque de recolher policial às 23h.

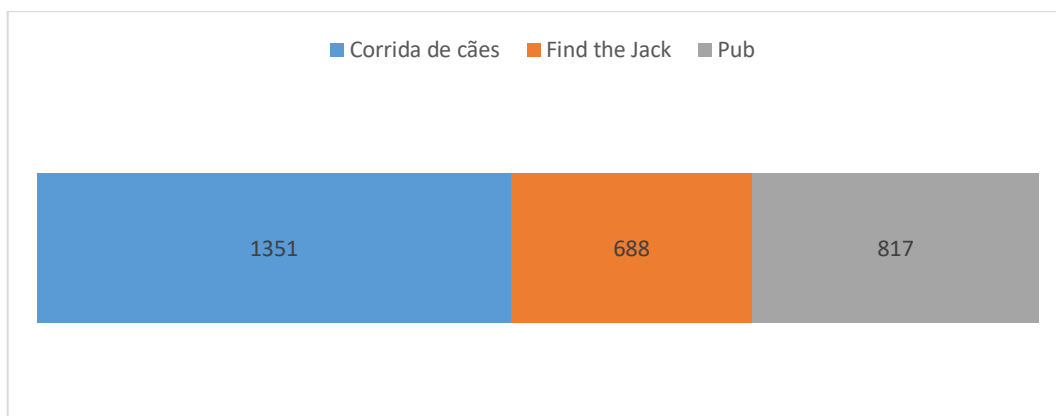
De acordo com Udo Zindel, a forma de divisão por cenas, conhecida no teatro, pressupõe que cada ato se sustente em sua unidade interna. A principal dificuldade, segundo ele, é criar ligações nas transições entre as cenas: “o fluxo narrativo não deve ser perturbado, a tensão precisa ser mantida”²⁰³, afirma (2000, p.46). A organização cronológica e a ligação espacial formuladas por Braun auxiliam desta costura, exemplificada pelo início do segundo ato. Após o encerramento da primeira cena, que descreve o fim da corrida e um “sobe som” da máquina calculadora de apostas, o texto reinicia criando um vínculo entre a nova parte da história e a anterior.

Em um canto ao lado do portão de saída do estádio, que fica a 80 passos da rua e por isso só pode ser visto indistintamente pelas patrulhas policiais que passam por ali ficam de 20 a 25 homens, em roda, ombro a ombro, sem falar, e assistem à dança sedutora de duas mãos e três cartas de baralho sobre uma caixa de laranja.²⁰⁴ (BRAUN, 1966, p.14, T.A.).

Na classificação proposta por Nichols, *Noite londrina* mostra-se uma obra majoritariamente expositiva, em que a forma de endereçamento consiste em “eu falo deles para vocês”, ou seja, o autor apresenta cenas da cultura londrina ao ouvinte alemão. Como em outras obras analisadas, o primeiro ato, cuja missão é apresentar o tema geral ao ouvinte e reter sua atenção, tem duração mais longa. E há uma tendência ao impressionismo poético na parte final, em que o som direto ganha destaque.

²⁰³ *Der Erzählfluss darf nicht gestört werden, die Spannung muss erhalten bleiben.*

²⁰⁴ *In einer Ecke nebn dem Ausgangstor des Stadions, das achtzig Schritt von der Strasse zurückliegt und deshalb nur undeutlich von vorbeikommenden Polizeistreifen gesehen werden kann, stehen zwanzig-fünfundzwanzig Männer, im Kreis, Schulter an Schulter, ohne zu reden, und betrachten den verführerischen Tanz zweier Hände und dreier Spielkarten auf einer Apfelsinen-kiste.*

Gráfico 01- Organização dramaturgica de *Noite londrina*²⁰⁵

Fonte: Pesquisa da autora

De acordo com Nichols, o modo expositivo depende da lógica verbal e enfatiza a “impressão de objetividade e argumento bem embasado”, em que o voz-over permanece acima das disputas, com a capacidade de “julgar as ações no mundo histórico sem se envolver nelas” (2008, p.144). De fato, as vozes masculinas que conduzem o ouvinte pela noite de Londres poderiam bem estar acopladas a um drone (se drones já existissem à época). É, inclusive, onisciente em alguns momentos, como quando expressa os pensamentos dos espectadores do golpe do valete.

A escolha de narração masculina para os textos roteirizados, aliás, será um elemento contínuo nos features de Braun. Na entrevista concedida a esta pesquisa, ele comenta a escolha de nuances de timbre ou a direção de interpretação dos atores escolhidos para conduzir a narração, sempre dentre opções de vozes masculinas, conforme uma tradição que se tornou uma marca de autenticidade do modo expositivo documental. Segundo Nichols, “A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre” (2008, p.142). Michael Lissek levanta a hipótese de que a escolha esteja associada à forte ideia de masculinidade presente na obra de Ernest Hemingway, uma influência literária na escrita de Braun (ao entrevistar Helmut Kopetzky, s/d), questionando a noção de autoridade envolvida na emissão radiofônica.

Tal autoridade pretendida nas escolhas das vozes dentro da tradição do radiojornalismo é também analisada por Eduardo Meditsch. Ele lembra que a BBC, que ditava padrões internacionais de “radiogenia”, e influenciou fortemente a formação radiofônica de

²⁰⁵ A unidade de medida adotada para este e os demais gráficos que se referem à estrutura dramaturgica das obras foi o segundo.

Braun, exigia que os locutores trajassem roupas de grife e, em 1945, também excluísse mulheres da locução de notícias, por considerá-las incapazes de alcançar a impessoalidade pretendida (MEDITSCH, 2007, p.186, 187).

Este histórico contribui para que, mesmo que a narração seja interpretada e carregue informações sobre seu emissor, o contraste entre ela e a diversidade de timbres, entonações e humores das vozes captadas em campo seja ainda mais evidente. Exceto *Galinhas*, que manteve praticamente a mesma proporção de texto roteirizado na produção, todas as peças produzidas posteriormente em tecnologia estéreo terão um volume menor de enunciações pelo narrador; encurtar o texto em favor da comunicação por sons captados em direto se tornará um exercício constante do autor.

Ainda assim, em *Noite Londrina* o som direto já ganha presença na maior parte da produção e compõe, sozinho, quase um terço da obra, com a diferença de que ainda conta com as limitações de expressão de ambientação do som monofônico: por exemplo, as cenas de torcida na corrida de cães parece desprovida de espacialidade, em comparação com tomadas similares feitas dois ou três anos depois para *Catch as catch can*.

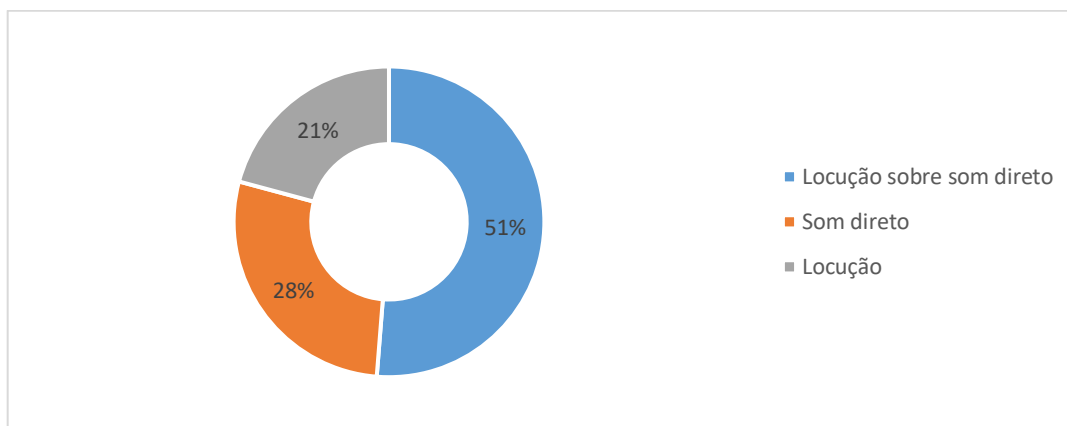
O investimento no som direto torna-se mais robusto no terceiro ato, que se passa em um pub, para o qual o autor conseguiu o apoio da BBC com a cessão de uma van de gravações, que permitiu a instalação de diversos microfones pelos diferentes ambientes do bar. As duas horas de gravação foram condensadas em algo próximo a 14 minutos de produção final. A cena se aproxima do modo poético descrito por Nichols, pois mescla a descrição verbal do narrador com trechos que têm menos uma intenção persuasiva, e mais uma ênfase no estado de ânimo, tons e afetos do ambiente representado (2008, p.138). Sobre o feature, o autor comenta: “Uma transmissão que não traz dado factual nenhum, número de habitantes, nenhuma informação sobre o tamanho da cidade, mas uma apresentação de atmosfera. Pra que o ouvinte não seja nem um pouco ensinado, mas sim se sinta tocado de alguma forma, e vivencie: ah, lá é assim”²⁰⁶ (BRAUN, 1969, T.A.).

Um trunfo utilizado para isso é a música diegética. Ela também aparece no primeiro ato, mas em gravações que aparentam distância do microfone com relação à fonte emissora e serve mais como ilustração do argumento narrado. Já no terceiro ato, ganha proximidade e vivacidade, acompanhando praticamente toda a captação de campo da cena. A música sem

²⁰⁶ *Eine Sendung, die keine Facts bringt, keine Einwohnerzahlen, keine Angaben über die Größe der Stadt, sondern eine atmosphärische Darstellung. Dass der Hörer also gar nicht belehrt wird, sondern im Grunde wie eine Art Berührung erfährt: Ach, so ist das da drüben.*

narração adicional compõe quase a metade (41%) deste último ato, destacando-se sozinha em *takes* de até 42 segundos.

Gráfico 02 – Composição sonora de *Noite londrina*



Fonte: Pesquisa da autora

Quadro 02 – Identificação das vozes em *Noite londrina*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevistadas	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
Narrador: voz masculina adulta expositiva. Passagens dramatizadas no ato II, simulando pensamento dos apostadores.		<p>Não-verbais:</p> <p>Assovio, vozerio de torcida no estádio Cães (latido, rosnado, respiração) Pisadas</p> <p>Verbais:</p> <p>Apresentador da corrida Corretores de apostas Golpista Apostadores Clientes e autoridade do bar</p>	<p>Trilho do coelho Relógio Moedas Máquina de apostas Copos</p>	<p>Fanfarra do estádio Rock anos 1960 Banda / Karaokê ao vivo Cantoria dos frequentadores do bar (todas diegéticas)</p>

Fonte: Pesquisa da autora

Ainda que a diversidade e complexidade das vozes aumentem no decorrer das produções seguintes, neste feature a proporção de som direto já era algo considerado fora das convenções para a época, como relata Peter Leonhard Braun (2019, entrevista à autora), cujos roteiros, até então, tinham o objetivo de “apresentar os fatos com um estilo de escrita elegante

e exigente”²⁰⁷. Mas nesse caso, seu entendimento era diferente: “Ouvindo [as gravações] eu soube que eram muito fortes e entendi que não precisaria de muito texto para elas, o texto iria atrapalhar, na verdade”²⁰⁸.

A proposta de divisão do tempo da produção entre som e palavra escrita foi inicialmente desencorajada pela redação em Berlim, que considerava impossível haver uma boa recepção por parte do público. À época, alega o autor, o entendimento no meio profissional era de que o som deveria servir mais como uma ilustração de acompanhamento, função que de certa forma se mantém dos dois primeiros atos de *Noite londrina*. Considerando-se que a direção não estava sob controle do autor, mas sim de Hans Bernd Müller, pode-se inferir que houve uma espécie de acordo para que a terceira parte abrigasse uma maior radicalização da experiência proposta pelo autor. Ainda assim, seria ainda necessária a construção de um sucesso internacional para que ele pudesse assinar a direção de um feature. E o êxito viria com a ajuda de uma tecnologia que andava adormecida há duas décadas na área técnica da *Sender Freies Berlin*.

5.2 Galinhas (*Hühner*, 1967)

Depois de trabalhar em variações da documentação sobre a vida londrina e de concorrer a um Prix Italia em 1966, a intenção de Braun era vencer as limitações vividas na produção anterior e fazer com que o som deixasse de ser um acessório meramente ilustrativo, para tornar-se parte da narração, como já testado sobretudo no terceiro ato de *Noite londrina*.

Os gravadores portáteis tinham a opção de corda para 6 a 8 minutos por take, ou de alimentação elétrica, que dava uma mobilidade de aproximadamente 100 metros do ponto da tomada, graças a uma longa extensão utilizada, o que seria útil para o tema da vez: a avicultura industrial na Alemanha. E, assim como aconteceu com a proposta de aumentar a proporção de som direto na produção anterior, com a proposição de uso da estereofonia novamente a ideia não foi imediatamente bem aceita:

Eu escrevi, ainda em Londres e muito envolvido em Londres com os primeiros experimentos com técnica estéreo, escrevi para minha emissora em Berlim. Eu quero fazer as galinhas em estéreo. E recebi uma resposta, eu

²⁰⁷ ... all my scripts before had the aim to give facts in elegant, demanding style of writing.

²⁰⁸ And listening to it I knew it's very strong and I understood I don't need a lot of text for it, text would disturb it, actually.

a cito pra você: “uma galinha em estéreo quer dizer ga ga ga gak, da direita pra esquerda, isso não faz sentido”²⁰⁹. (BRAUN, 2019, T.A.).

Mas àquela altura, Braun já havia conquistado status suficiente na redação para seguir com a ideia, ainda que ela representasse um risco para um autor freelancer que, em termos estéticos, ele compara sempre a atravessar um lago congelado, sem saber se o som seria uma camada de gelo espessa o suficiente para carregar uma história, logo, um autor.

Como já relatado no quarto capítulo desta tese, o desafio tinha as bênçãos do então responsável pela engenharia de som da emissora, Helmut Krüger, que vislumbrava as possibilidades da tecnologia estéreo na documentação radiofônica. Ainda sob a direção de Müller, Peter Leonhard Braun partiria para o novo empreendimento com o acompanhamento do renomado engenheiro de som Karl Heinz Lalla, então o melhor profissional em captações de orquestras na emissora (BRAUN, 2019).

Foram dez meses de produção e o resultado, hoje se sabe, foi um produto documental “tipo exportação” que alçou o nome de Braun ao reconhecimento internacional no meio radiofônico. O *feature* foi veiculado na Alemanha, Bélgica e Suíça, além de ter ganhado versões na Hungria, Polônia, Holanda, e África do Sul. A publicação do roteiro em livro é seguida de um clipping com 20 matérias e resenhas da imprensa alemã, holandesa e húngara a respeito da peça (BRAUN, 1972, p.49-53).

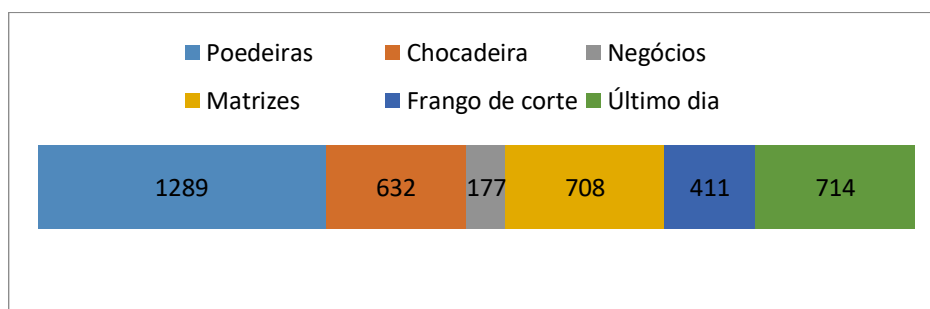
Estruturado sobre seis cenas sem vinculação cronológica, mas com encadeamento argumentativo, o *feature Galinhas (Hühner)* se desenvolve a partir da tese estabelecida pela escritora e ativista inglesa Ruth Harrison no livro *Animal Machines* (Ed. Stuart Vincent & J.M.Watkins Ltda, 1964), que denuncia as condições da criação de diversas espécies, entre elas os aviários superlotados em que as galinhas eram tratadas como máquinas. Este posicionamento é confrontado com a antítese trazida pelos empreendedores e técnicos da área, que alegam garantir o bem-estar dos animais, criados com conforto e cuidados, e encaminha à síntese de que a alta demanda de consumo sustenta este sistema de produção.

As cenas percorrem esta nova cadeia produtiva conforme sua própria segmentação mercadológica, entre: poedeiras, chocadeira, o histórico desse empreendimento, seleção genética das matrizes, engorda dos frangos de corte e a ida ao abatedouro em seu último dia de vida.

²⁰⁹ *I wrote, still in London and being very much involved in London in the first experiments on stereo technique, I wrote to my station in Berlin, I want to do the chicken in stereo. And I got a reply, I quote it to you: "a chicken in stereo means ga ga ga gak from right to left, it doesn't make sense".*

A tensão entre a empatia com a vida animal e sua manipulação como produto de consumo rege toda a produção, sem que se chegue a uma solução conclusiva. Diz a frase final do roteiro: “A República Federal da Alemanha precisa de 225 milhões de frangos por ano”²¹⁰ (BRAUN, 1967, p.36, T.A.), indicando uma situação dada e compartilhando com o ouvinte a origem da questão.

Gráfico 03- Organização dramaturgica de *Galinhas*



Fonte: Pesquisa da autora

Levando em consideração as formas de estruturação propostas por Udo Zindel, pode-se dizer que este feature procede com a descrição e análise do tema.

Um tópico é apresentado alternando entre ilustrações semelhantes a reportagem - por exemplo, por meio de sons originais e gravações de som no local - e interpretação de plano de fundo - por exemplo, por meio de texto do autor ou documentos citados. Esta forma corresponde ao modelo musical da ópera, com o recitativo que avança a trama e a ária que expressa sentimentos e estados de espírito. Programas com essa dramaturgia desenvolvem tensão na montanha-russa de emoção e informação.²¹¹ (ZINDEL, 2000, p.46, T.A.).

A classificação de acordo com os modos propostos por Bill Nichols já é, neste caso, mais difícil de se fazer. A forma de descrição e análise tem pontos de aproximação com o modo expositivo, já que ele descreve e emite julgamentos sobre o mundo histórico. Entretanto, a forma como Braun constrói a narrativa em *Galinhas* se distancia da de um narrador como voz over clássica, que na adequação realizada por Deleu para o rádio levaria o feature a ser considerado “ficcional”, devido à dramatização, mesclada com o espaço documental (NASCIMENTO, 2016, p.56).

²¹⁰ *die Bundesrepublik braucht zweihundertfünfundzwanzig Millionen Hähnchen im Jahr...*

²¹¹ *Ein Thema wird im Wechsel von reportagehaften Schilderungen - zum Beispiel durch Original-Töne und Geräuschaufnahmen vor Ort - und hintergründiger Deutung - etwa durch Autorentext oder zitierte Dokumente - dargestellt. Diese Form entspricht dem musikalischen Modell der Oper, mit dem Rezitativ, das die Handlung voranbringt, und der Arie, die Gefühle und Stimmungen ausdrückt. Sendungen mit dieser Dramaturgie entwickeln Spannung aus dem Wechselbad von Emotion und Information.*

Aqui, o narrador se posiciona como um visitante que inicialmente desconhece a nova forma de produção e a estranha, comparando-a com o modo convencional de criação. Quem o conduz através do tema em um texto repleto de ironias são quatro personagens construídos com base nas entrevistas realizadas por Braun, que por vezes aparecem em suas próprias vozes em captação direta, mas quase todo o tempo são interpretados por atores: dois especialistas, um fazendeiro e um chefe. São eles que explicam a realidade ao narrador e, através dele, ao ouvinte. Com o passar do tempo, o narrador se aproxima do tema e entra na diegese, tornando-se também um condutor da narrativa direta.

O já antigo recurso da dramatização é utilizado aqui para tornar a narrativa mais direta, em que as vozes são colocadas em meio ao cenário que se torna tridimensional com a estereofonia. Dá-se um passo, então, da obra que apresenta para a obra que representa, como define Werner Klippert: a voz transforma-se, assumindo caráter de um papel, de uma personagem (1977, p.87).

As quatro figuras humanas masculinas são inseridas em um cenário composto predominantemente pelas vozes dos animais e dos dispositivos que os estão transformando em máquinas biológicas. Predominam no ambiente acústico criado os sons de galinhas em todas as fases da vida, de dentro do ovo até sua captura para o abatedouro, filhotes bicando a casca do ovo, galinhas adultas provocando som nas grades das gaiolas, a operação do coletor de ovos, computadores, sirenes de alerta, entre outros.

A dramatização das vozes de autoridade dá controle ao autor sobre elas, situação que é utilizada em favor da criação de um tom de ironia, no contraste entre a linguagem técnica e da defesa dos personagens sobre o novo sistema de criação, e o conteúdo vivo dos animais em som direto. Conforme lembra Nichols, a ironia consiste em “*não* dizer o que se quer dizer, ou dizer o oposto do que se quer dizer” (2008, p.87). Assim, mesmo sem criticar textualmente a industrialização da criação animal, o Braun estabelece o tom desejado de forma mais sutil.

Concentrei-me neste idioma científico e assim fui bastante objetivo e inexpugnável ao transmitir a informação e, ao mesmo tempo, soluçava como uma harpa - acusticamente. Quer dizer, subcutaneamente, no nível acústico, quando ouço como estão os animais, esse programa chora.²¹² (BRAUN, in Olbert, 1995, p.30, T.A.).

Este contraste é apoiado por algumas passagens poéticas conduzidas pelo narrador, como a descrição do nascimento junto ao retrato sonoro desse momento. Mesmo que ela não

²¹² *Ich habe mich in diesem Wissenschaftsidiom aufgehalten, war dadurch ganz sachlich und unangreifbar in der Vermittlung der Information und habe gleichzeitig gechluchzt wie die Harfenule – akustisch. Das heist, subkutan, in der akustischen Ebene, wenn ich höre, wie es den Tieren geht, da weint diese Sendung.*

queira fornecer informações objetivas sobre o processo, entendemos que se presta à finalidade do modo expositivo, ao buscar empatia por meio da sensibilização do ouvinte.

Direção: Take 25: Quebrando [o ovo].
Deixar o suficiente, então adicionar o narrador.

Narrador: ... um pacote rosa pula pra fora
... só um pouco melecado, coberto por grenhas amarelas
... se desenrola ... se debate, livre –
... deita exausto ... tenta então ficar sobre as duas pernas
... levanta, tropeça, cambaleia, cai
... fica em pé
... triunfo ! vida !

Direção: Take 26: Pio agudo.

Narrador: ...agora é só secar ... pronto
...Bola de pena amarela com dois botõezinhos de olhos pretos,
um piador.
As duas pernas fortes, rosa, cada uma com quatro dedos,
ficam abertas, balançam com o fardo ainda incômodo do próprio corpo.
Vacila poucos passos pra frente, pra trás, fecha os olhos.

Direção: Take 27: Pio agudo.²¹³ (BRAUN, 1967, p.15, 16, T.A.).

Quanto a esse material sonoro utilizado para a construção da obra, o emprego da tecnologia estéreo demonstrada logo no início do feature, em contraste com a abertura em mono, não significou imediatamente um recrudescimento do volume de texto roteirizado: ele compõe pouco mais de 70% de *Galinhas*, assim como na peça monaural anterior. Mas aqui - e daqui por diante cada vez mais nas obras de Braun – o texto se dedica a explicar, valorizar e dialogar com o material acústico, como na cena que se passa no galpão de poedeiras:

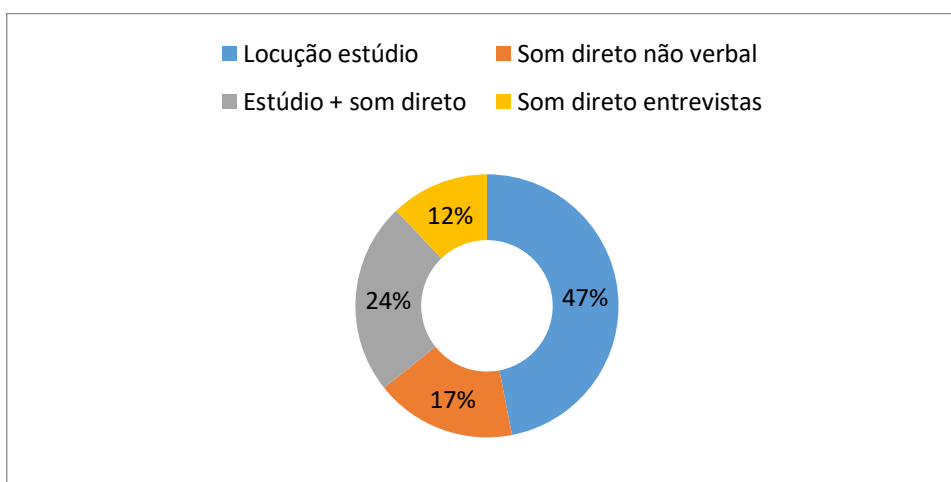
Narrador: ... a esteira se move ! Crac! Sala de máquinas!
Especialista 1:... a esteira nem dá para ouvir, as galinhas é que fazem o “crac”, ao comer:
A grade da frente enganchada livremente cede com o movimento de bicar – daí o barulho
Especialista 2: ... a propósito, a esteira de ração agora está parada
Ela anda só a cada hora
Fazendeiro: ... assim, o apetite é estimulado
Especialista 2:... em apenas 20 segundos, a esteira recomeçará o movimento, sem ruídos –
o senhor só escuta a reação das galinhas: não há nada que elas amem mais

²¹³ Regie: Take 25: Ausbrechen. Ausreichend stehenlassen, dann Erzähler hinzu. Erzähler: ... rosa Gezadder bricht aus ... nur wenig mit klitschnassen, gelben Zotteln bedeckt ... rollt sich auf ... zappelt sich frei -- ... liegt erschöpft ... versucht dann auf die Beine zu kommen ... steht, knickt ein, trockelt, fällt ... steht ... Triumph ! Leben ! Regie: Take 26: schrilles Piepen. Erzähler: ...nur noch trocken ... fertig ... gelber Flaumball mit zwei schwarzen Augenknöpfen, Piepschnabel. Die beiden starken rosa Beine mit den je vier Zehen stehen gespreizt, balancieren die noch ungewohnte Last des eigenen Körpers. Wackelt wenige Schritte vor, zurück, schliesst die Augen. Regie: Take 27: schrilles Pipen.

Direção: Take 7: Reação à esteira de ração.²¹⁴ (BRAUN, 1967, p.5, 6, T.A.).

Os sons e texto dialogam mais do que em *Noite londrina* ao longo de toda a nova peça, mas é no terço final da produção, quando se pressupõe um ouvinte já engajado pela narrativa conduzida pelo texto dramatizado, que ele conduzirá a narrativa por si só. Na última cena, um encadeamento de entrevistas com seis trabalhadores do abatedouro leva o ouvinte a acompanhar o trajeto das galinhas, que sangram lentamente penduradas em ganchos de uma esteira. Esta última cena dialoga com o modo observacional cinematográfico, pois a participação é apagada em favor do contato direto do ouvinte com o ambiente e as pessoas representados.

Gráfico 04 – Composição sonora de *Galinhas*



Fonte: Pesquisa da autora

É possível constatar, por outro lado, um aumento do universo audível e da complexidade narrativa empregada neste feature e uma maior diversidade de sons presentes, inclusive não-verbais, graças à maior “nitidez” proporcionada pela nova tecnologia. Também o movimento das cenas é notável, algo que o autor já havia realizado em mono através da adoção de diferentes perspectivas para a mesma cena (JARISCH, 2010, p.10), mas que agora ganha amplitude com a espacialidade sonora.

²¹⁴ *Erzähler: ...das Futterband rattert ! Krach ! Machinensaal ! Fachstimme 1: ...das Futterband kann man gar nicht hören, den Krach machen die Hennen selbst, beim Fressen: den Pickbewegungen gibt das lose eingehängte Vordergitter nach – daher das Rattern Fachstimme 2: ...übrigens, das Futterband steht gerade still es läuft nur alle Stunde, Bauer: ...der Appetit wird dadurch angeregt Fachstimme 2: ...erst in zwanzig Sekunden fährt das Band wieder ab, lautlos – sie hören es nur an der Reaktion der Hennen: denn nicht lieben die Hennen mehr Regie: Take 7: Futterband-Reaktion*

Quadro 03 – Identificação das vozes em *Galinhas*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevistadas	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
Narrador: voz masculina adulta de um outsider, que inicia em primeira pessoa e se aproxima aos poucos da diegese, endereçando-se alternadamente a ela e ao ouvinte Especialista 1, Especialista 2, Fazendeiro e Chefe	Gestor de fazenda, de chocadeira, chefe e empresário 6 trabalhadores do abatedouro	Não-verbais: Galinhas em todas as fases de vida, desde o “dente do bico” batendo dentro do ovo até o cacarejo na coleta para o abatedouro	Gaiolas e grades perturbadas pelos corpos das galinhas Coletor de ovos (copos de vácuo) Etiquetadora Sinos Alarmes Água do galpão Chocadeira artificial Abatedouro – esteira, sugador de pulmões Caminhões	Canto no abatedouro (diegética)

Fonte: Pesquisa da autora

A narração expositiva clássica dá, portanto, lugar à dramatização quase que completa do tema, por meio da interação do locutor com os atores que interpretam personagens inspirados nos entrevistados em campo. A orientação para uma leitura documentarizante fica a cargo do título que define a obra como uma “documentação estereofônica”, das inserções de entrevistas e da descrição de informações objetivas a respeito do tema, com passagens poéticas que lhe garantem uma abordagem emocional.

Desta forma, a voz do documentário deste feature de Braun não é condenatória, mas o discurso crítico e irônico é utilizado para abordagem de uma questão social sob uma perspectiva de coletividade, em um endereçamento que pode ser descrito como “eu falo deles para nós”, já que a organização do sistema produtivo tem origem na sociedade de consumo.

5.3 *Catch as catch can* (1968)

Na entrevista que dá em 1969 ao lado de seu chefe de redação, falando por quase uma 1h30 sobre as mudanças na linguagem da documentação radiofônica, a postura de Peter Leonhard Braun revela a confiança de um autor que havia conquistado o direito de dirigir seu primeiro feature, com todo o simbolismo que significava obter controle sobre os rumos da própria obra. No programa *Radio Plauderei* (Papo de rádio) da *Sender Freies Berlin*, o autor

mostra orgulhoso trechos de seu novo feature produzido em estéreo. A cena de abertura, uma montagem de 2'30" realizada com base em algumas noites de gravação e diversos microfones instalados pelo engenheiro de som Günter Genz em um ginásio de luta livre, é dada a conhecer aos ouvintes. Em sua busca por temas que contivessem energia acústica, Braun acaba por visitar um ambiente vislumbrado por Walter Ruttmann para este fim:

Até certo ponto, os caminhos próprios do filme sonoro residem na percepção cinematográfica de processos puramente acústicos - a causa que se vê, o efeito se ouve. (...) Você poderá fazer outras observações interessantes relativas ao filme sonoro durante uma luta de boxe: você vê a luta, ouve os golpes - então, de repente, percebe como as explosões de temperamento do público informam sobre o processo puramente pictórico do boxe.²¹⁵ (RUTTMANN, 1928, apud GOERGEN, 1989, p.84., T.A.).

As reações do público são justamente a porta de entrada para o debate proposto, que mira por fim na cultura da violência como fonte de entretenimento. A abertura da obra tornou-se uma referência, primeiro por dedicar-se ao som direto de forma mais sustentada. Ao relatar sua experiência na virada do modo de roteirização escrito para uma montagem a partir do som, Braun comenta o desafio de realizá-la no início das produções. Ele afirma que a decisão sobre a frase inicial do roteiro era algo que lhe tomava muito tempo, já que ela funcionava como a raiz de um entroncamento que irá se formar ao longo do texto. Já com o som, havia a dúvida sobre como uma escolha inicial refletiria sobre o restante da produção. “Uma frase era como uma espinha dorsal essencial, um som, um ruído era mais como carne. Como a resistência e a durabilidade de uma grande construção podem partir dela?”²¹⁶, reflete (BRAUN, in OLBERT, 1995, p.31, T.A.).

O outro elemento que tornou célebre a abertura de *Catch as catch can* é a sequência escolhida pelo autor. Ele explora o contraste da cena intensa de luta, seguida de quatro segundos de silêncio e a primeira frase, dita pelo locutor, próximo ao microfone: “A noite começa sem som algum”²¹⁷ (BRAUN, 1968, p.3, T.A.). Os silêncios na narração, aliás, são recorrentes ao longo dos features de Braun, em conjunto com as parataxes. Eles ilustram bem o que Balsebre chamará de ritmo de pausas na palavra radiofônica, que se desenrola simultaneamente aos ritmos melódico e harmônico (apud MEDITSCH, 2007, p.161).

²¹⁵ *Die eigenen Wege des Tonfilmes liegen gewissermassen in der filmischen Auffassung rein akustischer Vorgänge – Ursache sieht man, Wirkung hört man -. (...) Andere interessante tonfilmische Beobachtungen wird man bei einem Boxkampf anstellen können: Man sieht den Kampf, hört die Schläge – merkt dann plötzlich, wie die Temperamentsausbrüche des Publikums auf den rein bildlichen Boxvorgang weiterleiten.*

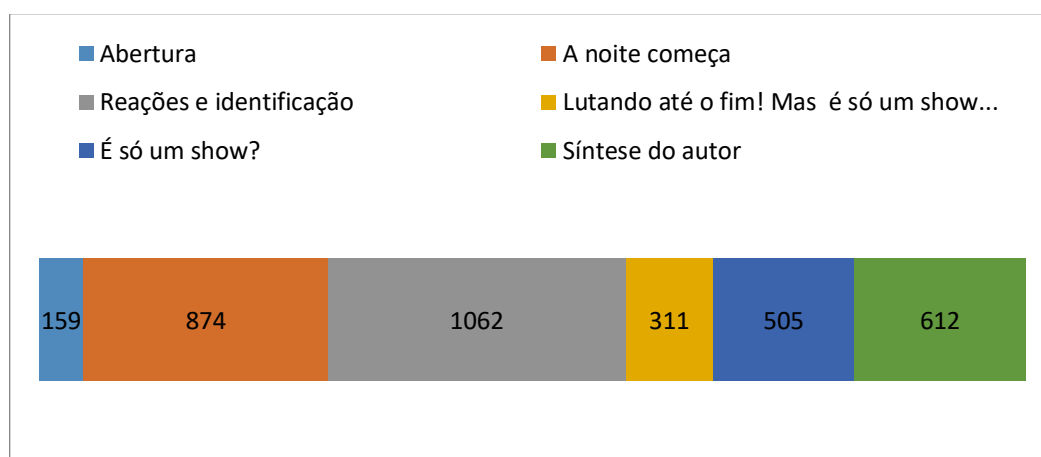
²¹⁶ *Ein Satz, das war ein essentielles Rückgrat, ein Ton, ein Klang war eher wie Fleisch. Wie kann daraus die Festigkeit, die Haltbarkeit einer grossen Konstruktion entstehen?*

²¹⁷ *Der abend beginnt ohne jedes Geräusch.*

A partir desta abertura, Braun procede com outro expediente comum em suas obras estereofônicas: a construção da cena por adição de sons. Primeiro o ventilador, então música, e finalmente a chegada do público.

A organização geral do roteiro se dá com base em seis cenas, ordenadas cronológica e retoricamente: A abertura da noite, quando o silêncio passa a ser preenchido; as reações e identificação do público com a violência do ringue, a curva de tensão ao fim da luta, que conflita com opinião da plateia, que diz ser apenas um show; o confronto com a antítese apresentada pelos próprios lutadores, que argumentam praticar um esporte, sem resultados previamente combinados; a resolução do conflito entre pontos de vista, em que o empreendedor admite as demandas do negócio; e uma cena final em que o autor elabora a síntese de que a agressividade é histórica e inerente ao ser humano.

Gráfico 05 – Organização dramaturgica de *Catch as catch can*



Fonte: Pesquisa da autora

Este feature abre espaço para uma representação muito próxima do modo observacional proposto por Bill Nichols, acolhendo manifestações espontâneas do público, provavelmente graças à discrição na instalação dos microfones que, sendo vários no mesmo ambiente, não tinham a presença do repórter a seu lado.

Esta dinâmica promove uma variedade nas manifestações verbais que é de fundamental importância para o conhecimento acerca da linguagem radiofônica: a comunicação não-provocada pela figura do autor (optamos por não denominá-la “espontânea” pois pressupõe-se que os agentes da ação têm ciência de que estão sendo gravados) tem uma entonação, escolha de vocábulos e uso de interjeições muito diferentes daquela dirigida por meio de uma entrevista, que por sua vez é diversa de uma comunicação oral pré-roteirizada. A

transcrição no roteiro dá conta apenas parcialmente de representar, por escrito, as variações de uma fala não-provocada.

Direção: Deixar aparecer o Take 11: espectadoras.

(Risada) Ei, ei, ei – bonito – dá a volta em volta – arrebenta o bracinho dele e larga ali do lado (riso). Esse salame grosso e pequeno, isso sim é uma monstruosidade, o que ele faz (riso grande). Isso não pode ser tudo verdade...

Narrador: ... então parece, que entretanto é, sim, verdade.

O riso seca, a voz fica em silêncio e de uma vez a distância some. De repente ela não senta mais fora, de repente ela está dentro: tragada – ela faz parte.

Direção: Deixar aparecer Take 12: espectadora.

Uh, eles parecem horríveis – ali eu estou curiosa, como ele sai dali de novo – né, obrigada, olha só isso! – Eu morderia, ooooh, por que ele não morde. Daqui a pouco eu tenho que tomar uma dose, se não vou passar mal. Oh! Isso é um porco, de verdade.

Ei, isso foi legal, isso foi realmente legal!²¹⁸ (BRAUN, 1968, p.13, 14, T.A.).

As expressões da plateia contrastam com a fala planejada reservada ao narrador, representando a voz do autor, o que preserva ainda uma hierarquia oriunda do modo expositivo, em um argumento preponderantemente metonímico, ou seja, que procura generalizar conclusões a partir do recorte apresentado em particular. Serve a esse propósito o uso de arquétipos na descrição dos personagens, que não são apresentados pelo nome, mas por sua aparência física e classe social, por vezes com apoio do recurso metafórico – uma senhora espectadora, por exemplo, é comparada a uma “coruja velha, quase não se mexe”.

O uso de metáforas é recorrente nas obras de Braun, seja com o objetivo de gerar uma imagem mental como esta acima, seja para a construção de um argumento. Neste feature, duas comparações são tecidas, com o objetivo de contrapor tese e antítese fundamentais: para

²¹⁸ *Regie: Take 11 kommen lassen: Zuschauerin. (Lacher) Jeijeije – schön – ‘rum und ‘rum – reiss’ das Ärmchen aus un leg’s daneben (Lacher). Das ist ja wirklich zu komisch – dreh’s Köpchen ab – jetzt wird’s Händchen ausgekugelt (Lacher). Diese kleine dicke Wurst, das ist ja ungeheuerlich, was der macht (grosse Lacher). Das kann ja alles nicht war sein... Erzähler: ...dann scheint es, aber doch wahr zu sein. Das Lachen trocknet ein, die Stimme wird ruhig und auf einmal ist die Distanz weg. Plötzlich sitzt sie nicht mehr draussen, plötzlich ist sie drinnen: verschluckt – sie nimmt Teil. Regie: Take 12 kommen lassen: Zuschauerin. Uh, sehen die Schrecklich aus – da bin ich mal neugierig, wie der da wieder ‘rauskomt – na vielen Dank, kuck dir das ‘mal an! – Ich würd ooch beissen, warum bisst der nicht. Ich muss gleich mal’n Schnaps trinken, sonst wird mir schlecht. Oh! das ist ja ein Schwein, wirklich. Ei, das war ja toll, das war ja wirklich toll!*

a plateia, a arena de luta é uma fogueira, em volta da qual as pessoas se reúnem em busca do calor da agressividade; já para o observador mais analítico, a luta é um jogo de xadrez, com uma diversidade de lances predefinidos, cuja possibilidade praticamente ilimitada de diferentes combinações fazem com que o percurso e o resultado final sejam imprevisíveis.

Em última análise, argumenta Bill Nichols, os documentários funcionam como uma metáfora das práticas sociais. “O documentário, como seqüência organizada de sons e imagens, constrói metáforas que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam as práticas sociais sobre as quais nós, como sociedade, continuamos divididos”, afirma (2008, 107). O argumento de Braun com esta metáfora é demonstrar que *é assim* que nossa sociedade lida com a violência reprimida.

Neste sentido, *Catch as catch can* procede com a descrição e análise (ZINDEL, 2000), endereçando-se de uma forma que pode ser dita como “eu falo deles para vocês”, sobretudo na cena final. O fechamento é considerado por Udo Zindel como um deslize cometido por Braun na construção do feature.

Mesmo obras-primas têm suas fraquezas: Peter Leonhard Braun deixa que os lutadores, que começam tão fulminantes, terminem notadamente desnutridos. Dez minutos antes do final da transmissão, roda o último som direto. O resto é levado a seco pelo narrador, que pensa sozinho sobre as “nuvens vermelhas” nas pessoas, o instinto agressivo, que procura sua válvula de escape.²¹⁹ (ZINDEL, 2000, p.51, T.A.)

É possível que a observação de Zindel sobre a falta de som direto ao final da obra seja influenciada pela vinculação da captação externa com uma nova forma de expressão sonora – ligada ao modo observativo cinematográfico -, mas também a uma leitura evolutiva dessas tendências representacionais. Como alerta Michael Lissek, a história do feature vem sendo escrita como o “triunfo do feature acústico rico em som original *bigboost*, em banda larga estéreo”²²⁰, desprezando as produções baseadas no trabalho em estúdio²²¹ (2020, p.01, T.A).

Mas sob o ponto de vista das transformações de forma e linguagem vividas nesse período pelo rádio documental, de fato o longo texto final faz com que a obra sobre a luta livre perca ritmo, e de certa forma passa a impressão de que o autor tenha se preocupado em

²¹⁹ *Selbst Meisterwerke haben ihre Schwächen: Die Catcher, die so fulminante beginnen, lässt Peter Leonhard Braun merkwürdig karg enden. Zehn Minuten vor Ende der Sendung verklingt der letzte O-Ton. Den rest zieht der Erzähler trocken, im Alleingang durch sinniert über die “rote Wolke” im Menschen, den Aggressionstrieb, der sich seine Ventile sucht.*

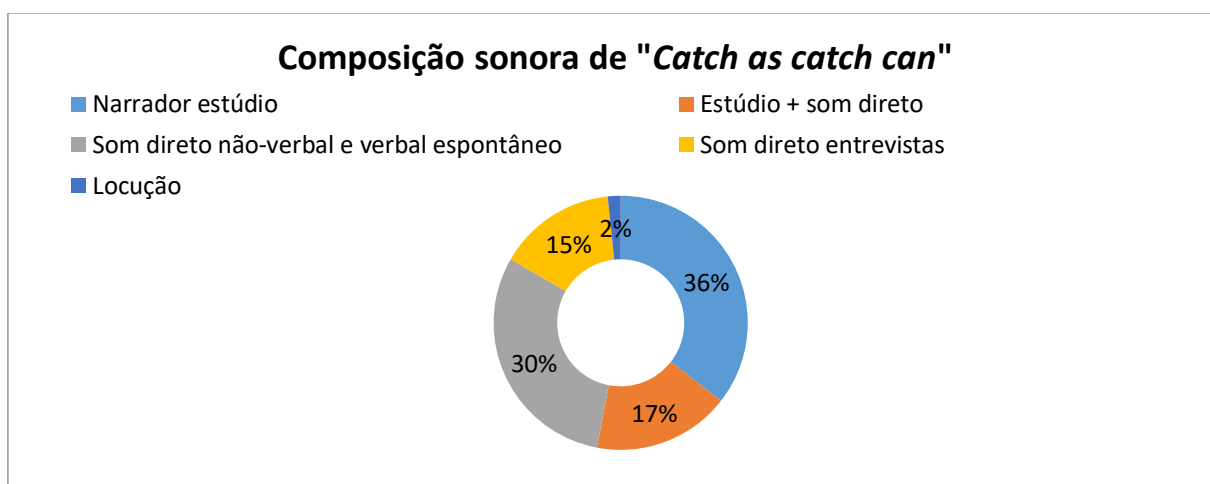
²²⁰ *...schreiben wir die Geschichte des Radiofeatures als Sieges- und Triumphzug des soundfetten, bigboost-Originalton-Features in akustischem Breitband-Stereo.*

²²¹ Lissek cita como mestres na arte do feature sem captação original os nomes de Horst Krüger, Friedrich Schütze-Quest, Sibylle Tamin, Ernst Schnabel e, mais tarde, nos anos 1990, Martin Burckhardt.

ter passado dos limites, optando por atender ainda as velhas convenções expositivas de alguma forma, em sua produção. Não só com relação ao uso da narração, mas por o que ela realiza em termos de condução da interpretação que o ouvinte poderia formular diante do tema apresentado. Em 2007, o autor reconhece, em uma conversa promovida pela rádio Tesla, que nos primeiros anos era sempre preciso recorrer à palavra novamente, tentando fazer do som direto um coadjuvante, pela dificuldade de adaptação ao trabalho de narrar através dele (BRAUN, 2007, a partir de 3'40").

De qualquer maneira, no cômputo geral da produção chega-se quase a uma equiparação da presença de som direto e intervenção verbal do autor. Há um aumento do som direto sem acompanhamento de narração, que compunha um terço das obras anteriores, para 45% do tempo. Enquanto isso, a participação do texto narrado reduz, dos 70% anteriores para 53% de condução narrador e outros 2% de locução institucional, na abertura e encerramento.

Gráfico 06 – Composição sonora de *Catch as catch can*



Fonte: Pesquisa da autora

Este material sonoro é composto por uma grande diversidade de sons não-verbais captados no ambiente da luta, como os gemidos, grunhidos e os corpos dos lutadores em confronto entre si ou de encontro ao chão. Por parte do público, as interjeições, aplausos, assovios e risadas compõem um mosaico característico do ambiente de torcida, que só poderia ser levado de forma parcial ao ouvinte por uma narrativa indireta. A diversidade de vozes humanas apresentadas conta ainda com 26 pessoas entrevistadas pelo autor.

Quadro 04 – Identificação das vozes em *Catch as catch can*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevistadas	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
Narrador: voz masculina adulta de um visitante frequente.	16 pessoas do público 8 lutadores 1 empresário 1 trabalhador	Verbais: Cerca de 20 pessoas do público Apresentador da luta Não-verbais: Corpos dos lutadores, gemidos, grunhidos Aplausos, interjeições, assovios, risadas	Gongo Apito Ventilador	Música popular – rock balada anos 1960 inserida diversas vezes (diegética)

Fonte: Pesquisa da autora

As entrevistas com o público são encadeadas em forma de enquete, a fim de confirmar a tese exposta pelo narrador, sobre a baixa escolaridade dos frequentadores, e posteriormente usadas também em trechos breves para confrontar o discurso de que as lutas são encenadas, em contraposição às reações acaloradas registradas durante os confrontos. Já os lutadores e o empresário, entrevistados fora da “fogueira” do ringue, são escutados de maneira mais ampla.

A possibilidade de ambientar a voz central em um cenário de ambiente gravado em estéreo é utilizada por Braun na sequência de entrevistas com os lutadores. O narrador informa que eles foram entrevistados em diferentes locais, mas os áudios são sobrepostos ao ambiente do vestiário vazio (onde alguns deles de fato estavam durante a entrevista), de forma a criar uniformidade para a sequência.

5.4 8h15, Sala de operação III, Prótese de quadril (8 Uhr 15, *Operationssaal III, Hüftplastik*, 1970)

As experiências com a documentação estereofônica e condução narrativa em cenas construídas com som direto levam Braun a dar o passo definitivo à realização do tão desejado filme acústico: um feature que dispensasse a intervenção do narrador em *voice-over*, ou qualquer texto pré-roteirizado pelo autor. Isto acontece em 1970, quatro anos depois de Braun conhecer a peça polonesa *Morte de um elefante*, da qual fez uma versão alemã em 1967. O feature mono de Witolda Zadrowskiego era baseado inteiro em som direto, narrado em campo

no acompanhamento à caça do paquiderme, e é referenciado por Braun como uma influência em seu pensamento sobre linguagem no rádio.

Igualmente relevante é observar que neste mesmo período o rádio passava por uma abertura para as vozes chamadas “infames” (LISSEK, 2020, em referência ao termo cunhado por Foucault, que se contrapõe às vozes de poder institucionalizadas pelo veículo ao longo de toda sua história), na órbita do movimento de 1968, como observados por Roland Barthes (1984, in Meditsch e Zuculoto, 2008) e René Farabet (1994, in Madsen, 2005).

Igualmente o cinema documental passava pelas transformações do movimento do cinema direto, que procuramos discutir no terceiro capítulo desta tese. Com ele surge o modo cinematográfico observativo, que minimiza a aparência de intervenção do autor sobre diegese, em favor da exposição direta dos recortes de realidade ao espectador. Como afirma Nichols, este modo se desenvolve em contraposição à abstração do modo poético e ao didatismo do modo expositivo. Procurava-se, então filmar acontecimentos cotidianos “com um mínimo de encenação e intervenção” (NICHOLS, 2008, p.136).

Este procedimento foi considerado de difícil realização no rádio por Christophe Deleu em sua adaptação para o rádio dos modos cinematográficos propostos por Bill Nichols, por conta da grande parcela de matéria silenciosa presente no mundo histórico. Mas fato é que o cinema direto, sendo narrativo, também é dependente de ação para se concretizar, o que não é algo permanentemente disponível ao cineasta. Por isso, o silêncio também é considerado um risco na captação de som direto no cinema, conforme alerta Michel Chion (2011, p.50, 51). Da mesma maneira, embora apresente uma grande diversidade de material sonoro, a sustentação da narrativa é aqui bastante dependente da expressão verbal. Para Chion, “Se a imagem de cinema ou de televisão parece falar por si mesma, trata-se, de fato, de uma fala... de ventríloquo” (2011, p. 14), pois é o texto que estrutura a visão – e, aqui, a escuta.

Podemos, portanto, afirmar que o emprego do termo “filme acústico” não é gratuito neste caso. Braun resume o paralelo com o cinema, ao dizer que, assim como não se ouve alguém falando o tempo todo em um filme, mas segue a sequência visual, assim também no rádio o desenrolar das cenas seriam construídas por um fluxo acústico (in OLBERT, 1995, p.23,24).

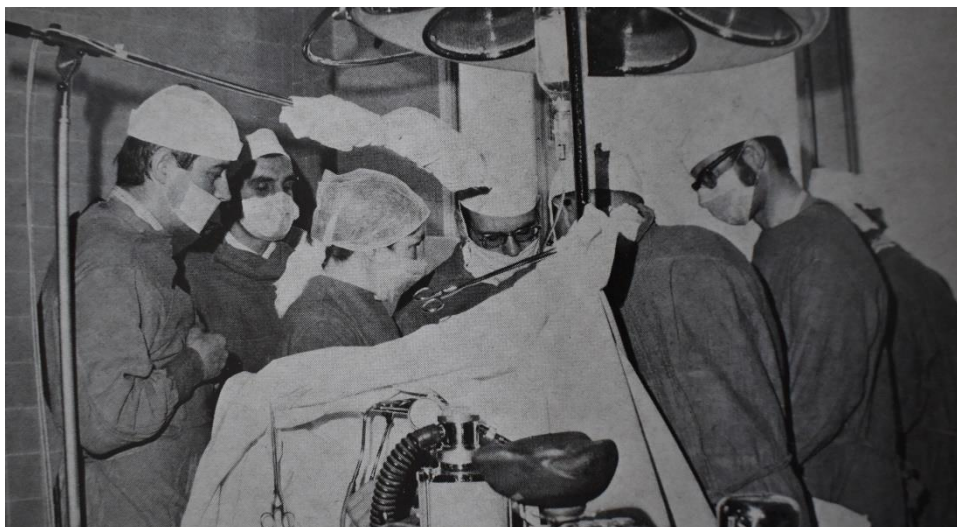
Tecnicamente, a realização deste projeto por Braun encontra importantes pontos em comum com a produção cinematográfica documental, sobretudo com a vertente observacional em voga no período. Entre eles, a consciência da necessidade de direcionar a captação a um recorte do mundo histórico que contenha ação, a importância de pensar na verossimilhança sonora, para além da veracidade da representação das cenas, e o peso que a montagem assume

na construção da narrativa. Ou seja, uma representação que não tem a neutralidade que se pretende anunciar, como faz o texto de apresentação da obra:

A tarefa ou o experimento dessa transmissão é apresentar um filme acústico. Aqui, o que está ocorrendo não é mais explicado ou comentado por nenhum locutor ou ator. O acontecimento acústico fica sozinho: ele deve se contar por si próprio. Acontece nada mais que uma hora de realidade. E no meio dela está o microfone, o ouvido elétrico sensível – e ouve exatamente: a operação, e depois da operação, a paciente.” (BRAUN, 1970).

Para que o acontecimento pudesse aparentar estar sozinho, Braun escolheu acompanhar o trabalho do setor de ortopedia do hospital Virchow, em Berlim, em lugar da ideia inicial de fazer a documentação na emergência, ou em outros setores menos ruidosos da instituição. Junto com os engenheiros de som Günter Genz, que já havia atuado nas duas produções anteriores, e Manfred Hock, acompanhou o trabalho dos cirurgiões por uma semana, para o que, afirma, precisaram aprender a “ver sangue” e a seguir os protocolos sanitários do local, mas também a descobrir o posicionamento ideal para a captação, sem que isso atrapalhasse o trabalho dos médicos: em um pedestal, ele foi colocado acima da posição do paciente, de modo a captar as falas e o som da instrumentação cirúrgica.

Figura 09: Captação para 8h15, Sala de Operação III, Operação de quadril



O posicionamento do microfone foi determinado de modo a não fazer sombra sobre o paciente ou atrapalhar os movimentos dos médicos, mas com o objetivo de captar com proximidade as expressões vocais da equipe.

Fonte: BRAUN, 1972, p. 89²²².

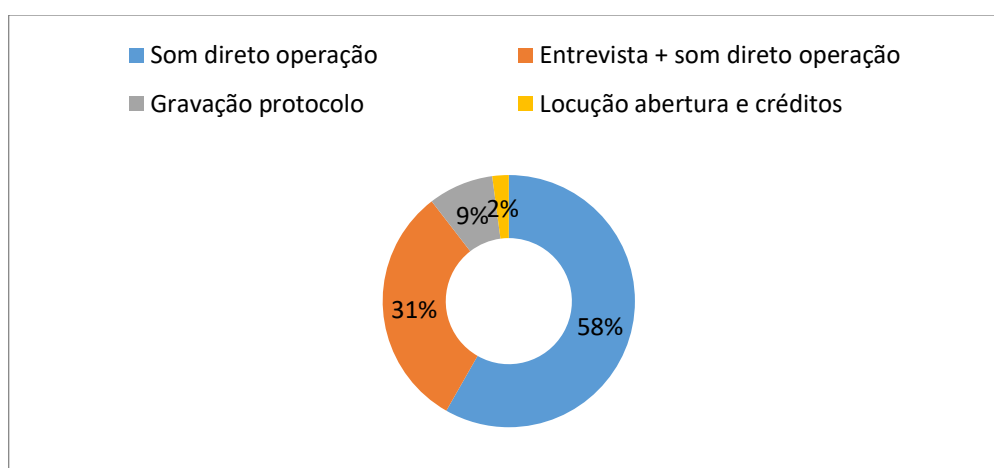
²²² As fotografias que acompanham o roteiro deste feature foram creditadas coletivamente, de modo que a autoria desta imagem pode ser de Firma Kindermann ou Sigrid Holtz.

A representação da cirurgia utiliza um adensamento de diversas operações captadas pela equipe - em evento promovido pela Rádio Tesla, Braun afirma terem sido cinco cirurgias, nenhuma a da paciente entrevistada (BRAUN, 2007), já na entrevista concedida para esta pesquisa ele afirma não se lembrar da quantidade de cirurgias gravadas, três ou quatro, incluindo a da paciente, o que faz sentido, já que nos trechos inicial e final da operação a médica cita o nome de Frau Nowak (BRAUN, 2019).

Adicionalmente, duas outras camadas sonoras compõem a produção: o depoimento da paciente, uma senhora diagnosticada com osteoporose severa (uma contadora de histórias nata, diz o autor (2019), o que facilmente se identifica ouvindo a obra), e o protocolo médico, gravado pela equipe no ato da operação, que dão, ambos, uma ordenação cronológica paralela aos fatos – a cronologia da trajetória da paciente, e da operação em andamento. O desenvolvimento paralelo fica ainda mais nítido pelo fato de que as falas da paciente são quase todas acompanhadas do som do aparelho respiratório anestésico usado na cirurgia.

Então, em termos de materiais sonoros, *8h15, Sala de Operação, Prótese de quadril* é composto completamente por som direto, em que, apesar da narrativa ser conduzida verbalmente pela paciente e pelas gravações de protocolo, a maior parte do tempo é dedicada à cirurgia em si.

Gráfico 07 – Composição sonora de *8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril*



Fonte: Pesquisa da autora

Enquanto o verbo dá a indicação temporal da narrativa, toda a espacialização fica por conta das qualidades sonoras, com protagonismo dos ruídos. Os sons dominantes da peça são: os emanados pelo corpo aberto da paciente, basicamente sangue, fluídos e ossos; os sons do instrumental de intervenção cirúrgica de caráter metálico e, por vezes, agressivo, como serrote

e serra elétrica; e o som da máquina de sedação junto com a respiração da paciente, que se torna sua marca registrada e a acompanha durante todos os trechos de entrevista, exceto um, que fala sobre a cirurgia em questão, e é acompanhado do som ambiente do centro cirúrgico.

Quadro 05 – Identificação das vozes em *8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevistadas	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
	Paciente – voz feminina madura. (100% da entrevista é ambientada em outro cenário, em um jogo de on/off screen, figura/fundo) Voz protocolar do médico, “entrevistado pelo gravador”, próximo de um autocomentário ²²³	Verbais: 1 médica anestesista 4 médicos cirurgiões, possivelmente 1 instrumentadora Não-verbais: Aparelho de anestesia / respiração Riso, assovio, tosse	Instrumental de operação: serra, martelo, tesouras, pinças Clique simbolizando ligação do gravador	Canto e assovio do médico (diegética)

Fonte: Pesquisa da autora

Ainda sobre o material sonoro, cabem algumas considerações em paralelo ao som do cinema, desenvolvidas em um exercício de apropriação da teoria desenvolvida por Michel Chion para o meio cinematográfico (SCHACHT, 2020).

A respeito da verossimilhança, além do adensamento sonoro já comentado sobre a representação da cirurgia, há também um som de “clique” inserido para marcar de forma ainda mais clara cada entrada da gravação protocolar, cuja qualidade sonora, de um gravador bastante simples, já indica uma diferença de cena. A fonte emissora deste som é, na realidade, um interruptor de luz da emissora de rádio, registrado e montado para ganhar relação indicial com o gravador do hospital.

A obra é, também, rica em relações de harmonia e dissonância, que podem encontrar um paralelo com as relações entre som e imagem no cinema. Por exemplo, o médico assoviar

²²³ De acordo com Silvia Paggi, o autocomentário tem um status especial na análise do cinema do real. É um comentário tecido “de fora” por um agente que está dentro do filme, como é aqui o caso do médico-chefe que aparece nas cenas da operação e que, de tempos em tempos, registra um comentário sobre a evolução da cirurgia; compartilha, assim, um espaço extradieético e o diegético.

durante um momento de tensão da cirurgia, ou o relato bem-humorado da paciente apresentado simultaneamente ao som do aparelho de sedação, são casos interessantes do uso criativo da dissonância sonora. No filme acústico, não se tem a definição visual da tela para determinação do espaço de dentro ou fora de quadro. Mas é interessante observar o que aponta Pierre Schaeffer sobre a escuta, que pode operar por uma lógica de figura-fundo, trazendo para o *onscreen* mental a informação sonora selecionada entre as camadas apresentadas simultaneamente como figura pelo ouvinte em determinado momento.

O conjunto figura-fundo também é uma estrutura na qual dois componentes estão ligados de forma indissolúvel (nós só percebemos uma figura contra um fundo, e o fundo só é percebido enquanto tal em relação à figura). Ao mesmo tempo, eles estão em guerra. Eu posso escolher ouvir ou uma conversa contra um fundo musical, ou uma peça musical contra um fundo de conversação, mas nunca as duas estruturas simultaneamente.²²⁴ (SCHAEFFER, 2017, p.217).

Também é utilizado o contraponto horizontal (ou seja, não simultâneo, e sim sequencial), por exemplo na construção dos momentos de silêncio em oposição ao som. Como destacam Bordwell e Thompson (2003, p. 204): “No contexto do som, o silêncio assume uma nova função expressiva”, ao argumentar que é no cinema sonoro que o silêncio pode de fato ganhar força como parte da narrativa. Também é o relato leve e o timbre feminino de uma senhora idosa que dão ainda mais peso ao universo acústico da cirurgia. Um exemplo deste contraste operado pela montagem é a transição do relato dela sobre a noite com os amigos, uma espécie de “despedida pré-cirurgia”, para a mesa de operação.

[Sra. Nowak] Nós nos divertimos deliciosamente. De qualquer forma, fizemos um trezinho pelas redondezas, e cedo, às 4h30 da manhã desci do taxi, alegre e fora da casinha. Por que não, né?

27. Cena. Operação, Fase XII.

(Serra)

Lixa!

(Lixando)

Prótese! – Viu, quem disse que cobra não tem asa. Vamos ter que tirar mais um restinho aí embaixo, né?

(Lixando).²²⁵ (BRAUN, 1970, p.21, T.A.).

²²⁴ *The figure-background whole is also a structure in which the two components are indissolubly linked (we only ever perceive a figure against a background, and the background is only perceived as such in relation to the figure). At the same time, they are at war. I can choose to hear either a conversation against a background of music or a piece of music against a background of conversation but never both structures simultaneously.*

²²⁵ *Wir haben uns köstlich amüsiert. Wir haben jedenfalls einen Zug durch die Gemeinde gemacht, und früh um halb Fünf stieg ich aus dem Taxi, kreuzfidel und puppenlustig, aus... na und? 27. Scene. Operation, Phase XII. (Sägen) Feile! (Feilen) Prothese! – Na wer sagt's denn, dit der Löwe kenn Schmalz frisst. Ne Spur müssten wir unten noch was wegnehmen, was. (Feilen)*

No filme acústico de Braun, o silêncio aparece absoluto apenas nos momentos finais, simbolizando o retorno da paciente à consciência em um contexto de libertação da dor, mas em muitas ocasiões ele é simbolizado por sons discretos, contrapostos a trechos de maior intensidade, anteriores ou posteriores. As construções vão ao encontro da observação feita por Chion, de que a impressão de silêncio não é apenas o efeito de uma ausência de ruído (2011, p.50); novamente aqui, a sentença é válida tanto para o cinema quanto para a produção de rádio.

Outro elemento relevante na análise do material sonoro utilizado por Braun em *8h15, Sala de Operação...* é a leitura sugerida ao ouvinte pela manipulação do material captado. Na cena inicial, através de um recurso simples de desaceleração reverberada da voz da anestesista, facilmente o ponto de escuta torna-se o da paciente, caindo em estado de anestesia geral. Da mesma forma, ao final da peça a paciente conta um sonho que teve, e novamente o efeito de reverberação na fala ajuda a criar outra espacialização orientando a escuta ao ambiente onírico relatado.

Quanto à macroestrutura dramática construída, trata-se de uma narrativa cronológica próxima ao modelo clássico da jornada do herói, pois apresenta o problema e cria arcos de tensão, para ao final chegar à grande solução do conflito – ainda que contenha em si diferentes camadas temporais, já que no momento em que narra sua trajetória, a paciente já passou pela cirurgia, e o tempo da operação se desenrola, também cronologicamente, em paralelo à narração da protagonista. Neste ponto, discordamos de Zindel, que vê a estrutura de roteirização da peça como “descrição e análise” (2000, p.46).

A avaliação de Zindel pode estar ligada mais à intenção do autor, que ao conteúdo final da obra. Isto porque declaradamente o objetivo de Braun com este feature é demonstrar como o sistema de saúde desconsidera o sujeito paciente do tratamento – para ele, os médicos agem como um mecânico consertando um carro, sem se importar com o nome ou a história de vida da paciente.

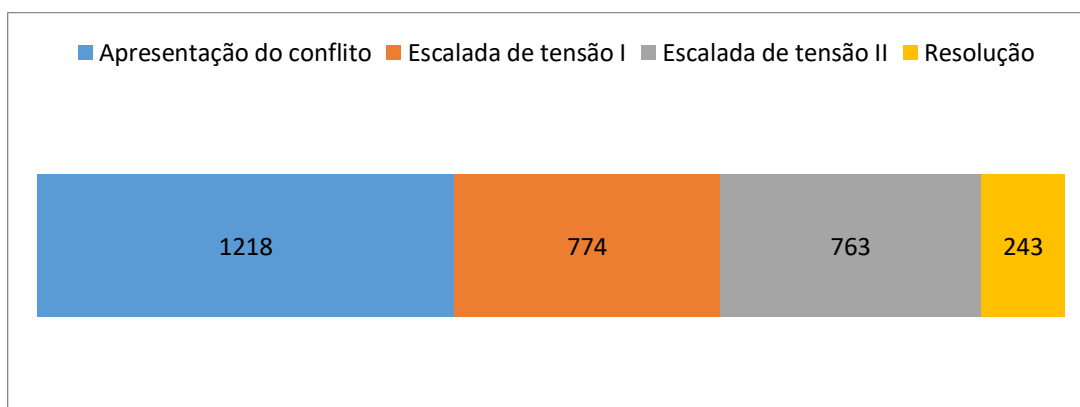
Mas, ainda que este argumento transpareça na peça de forma indireta, a saga da personagem central exerce um protagonismo que a aproxima daquilo que Bill Nichols chama de “documentário de retrato pessoal”, em que a voz dos atores sociais fala por si mesmo, em um discurso subjetivo. Aqui, “a questão ou problema subjacente é apresentada indiretamente, evocada ou subentendida, raramente designada de forma explícita” (2008, p.208). Faz parte desta forma de representação um endereçamento até então inédito nas produções de Braun, ao menos de forma predominante, que é “eles falam sobre eles para vocês”. É também inédito

que a voz narradora principal tenha características paraverbais diferentes do ator masculino predominante da obra de Braun.

De maneira geral, então, a narrativa abarca dois tempos de captação em paralelo – durante e após cirurgia. Na montagem, a narrativa se torna cronológica e paralela ao desenvolvimento da operação, desde o agravamento da doença da paciente, até o pós-operatório bem-sucedido. É construída sobre a apresentação do conflito e dois arcos de tensão, até a resolução final. Para fins de estudo, classificamos o roteiro em quatro partes:

- a) Apresenta o problema: Saima Nowak convive com dor crônica e seu médico não dá a devida atenção. Sua hipótese é de que, pela idade avançada, ele não considera um investimento prudente para a assistência de saúde;
- b) Ela troca de médico e conhece outras possibilidades. Mas o agendamento da cirurgia demanda longa espera;
- c) Consegue o agendamento, mas sabe que pode morrer no procedimento (aqui a fala da paciente, que é sempre acompanhada da respiração, muda para o “cenário” da cirurgia);
- d) A cirurgia é bem-sucedida e ela se livra das dores para caminhar.

Gráfico 08 – Organização dramatúrgica de *8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril*



Fonte: Pesquisa da autora

No estudo conduzido por Tanja Runow sobre a obra, ela chega à conclusão de que a composição de Braun desenvolve uma nova forma de narrativa sonora, baseada na polifonia acústica, pois “leva a linguagem e o ruído a um nível estético comum, no qual um novo tipo

de narração acústica é estabelecido - na área de tensão entre a narração classicamente ligada à linguagem e o imediatismo do som”²²⁶ (RUNOW, 2007, p.73).

A pesquisadora pondera, no entanto, que a obra não cumpre os requisitos da polifonia discursiva teorizada na área da Linguagem por Mikhail Bakhtin. Em sua análise de discurso, Runow argumenta que a escolha de Braun ao retratar a equipe médica “vista de fora”, com suas falas repletas de jargões profissionais, enquanto a paciente Sra. Nowak tem a oportunidade de se dirigir ao ouvinte, mediada pelo ato da entrevista, coloca os dois grupos em situação não-equivalente. Para ela, Nowak tem a oportunidade do diálogo, enquanto os médicos são exibidos pelo autor, e isso expressaria seu argumento em favor da paciente: “Apesar de não haver narrador para comentar ou resumir, a perspectiva do autor se concretiza de forma dominante na operação de quadril de Braun. Não ocorre uma verdadeira abertura para a voz estrangeira no sentido de Bakhtin”²²⁷, defende (RUNOW, 2007, p.84).

Na construção teórica de Nichols, esta dinâmica é nominada voz da perspectiva. Diferente da voz do comentário, a perspectiva é um argumento que funciona em um nível tácito, em que o espectador precisa inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta (2008, p.78). Esta definição é importante para demarcar que, mesmo em uma obra que adote uma aparente neutralidade, ela emite opiniões sobre o mundo. A margem de interpretação oferecida por esse tipo de construção, porém, tende a ser mais ampla do que nos casos em que o discurso é construído para apontar ao espectador que “veja isso dessa forma”, ao invés de “veja por si mesmo”. Neste caso, a despeito do tom crítico pretendido pelo autor, a escuta pode ter privilegiado o relato de alívio da paciente, já que a procura por esse tipo de cirurgia no hospital documentado aumentou após a veiculação da obra. O procedimento, que tinha uma média semanal, tornou-se diário devido à procura do público (1972, p.102; 2007).

Em termos estéticos, a produção foi uma radicalização que serviu como valioso exercício e tornou-se uma referência sobre o potencial narrativo do material sonoro coletado em campo, bem como sobre a importância da engenharia sonora e do papel do autor na produção radiofônica. Embora a figura do narrador volte a aparecer nos dois próximos features, veremos que seu espaço de atuação será reduzido, a fim de manter o protagonismo da captação direta conquistada nesta experiência.

²²⁶ *Die Komposition Brauns führt Sprache und Geräusch auf eine gemeinsame ästhetische Ebene, auf der sich – im Spannungsfeld zwischen klassisch sprachgebundener Narration und der Unmittelbarkeit des Klangs – eine neue Art des akustischen Erzählens etabliert.*

²²⁷ *Trotz des Verzichts auf einen kommentierenden oder resümierenden Erzähler verwirklicht sich also die Autorenperspektive auf dominante Art und Weise in Brauns Hüftplastik. Eine echte Öffnung für die fremde Stimme im Sinne Bachtins findet nicht statt.*

5.5 Hienas - Manifesto por um predador desprezado (*Hyänen - Plädoyer für ein vearchtetes Raubtier*, 1971)

O louvor à cegueira do rádio preconizado por Rudolf Arnheim nos anos 1930 se materializa neste feature, realizado por uma curiosidade científica, mas também por um interesse estético pela riqueza sonora da noite africana e seu potencial dramático, expressado logo pela fala de abertura pelo narrador:

Nenhuma lua hoje à noite na cratera Ngorongoro...
 Apenas uma escuridão de 250 quilômetros quadrados...
 E sobre toda esta escuridão paira o cálculo mortal de toda noite em Ngorongoro:
 20 mil grandes animais de casco confrontam 500 grandes predadores.
 E o resultado – responde a duas perguntas simples:
 Quem morre esta noite
 E quem fica satisfeito...²²⁸ (BRAUN, 1972, p.108, T.A.).

Nesta produção, Braun explora de maneira ainda mais contundente o ambiente noturno como uma oportunidade para a comunicação desprovida da visualidade. Esta oportunidade já aparece em alguma medida nas produções anteriores *Noite londrina*, *Catch as catch can* e *Galinhas*, por vezes como uma oportunidade de criar silêncio e captar atenção à cena acústica que irá se desenrolar, como na cena de captura dos frangos de corte que vão para o abatedouro.

A estratégia não era uma novidade. A peça radiofônica *A Comedy of Danger*, transmitida em 1924 pela BBC e 18 meses depois pela emissora de Hamburgo, na Alemanha, se utilizava dela ao situar a história em uma mina de carvão que tem as luzes inesperadamente apagadas. Situar a história em um ambiente em que a dimensão visual é eliminada foi uma solução imaginativa usada com frequência antes e depois da Guerra, cita Mark Cory (1992, p.236)

A locução institucional prévia à transmissão na versão de *Hienas* que tivemos disponível para análise valoriza esta situação em oposição à concorrência da televisão, o que também aparece em algumas das resenhas de imprensa da época. “As hienas caçam quase exclusivamente à noite. Isso significa que não se pode filmá-las, só é possível retratá-las acusticamente. Todas as gravações originais contidas na transmissão a seguir são autênticas.

²²⁸ *Kein Mond heute Nacht im Ngorongoro-Krater ... nur 250 Quadratkilometer Dunkelheit ... und überall in dieser Dunkelheit die alte, tödliche Rechnung jeder Ngorongoro-Nacht: 20 000 grosse Huftiere stehen 500 grossen Raubtieren gegenüber. Und das Ergebnis – beantwortet zwei einfache Fragen: wer stirbt in dieser Nacht und wer wird satt ...*

“Elas foram feitas na cratera Ngorongoro, na noite africana”²²⁹, diz a abertura (BRAUN, 1971, a partir de 2’15”), valorizando o efeito emocional causado pela condição invisível da comunicação radiofônica, ou a “hiperexcitabilidade da mente” proporcionada pela audição acusmática (MEDITSCH, 2007, p.259).

A motivação para realização do feature surgiu três anos antes, quando Braun ouviu uma produção sul-africana sobre leões, da qual produziu uma versão alemã estendida no ano seguinte (*Interview mit Löwen*), para a qual, alega, precisou buscar auxílio para corrigir equívocos de informação, entre eles o de que hienas tinham hábito de rir por serem hermafroditas.

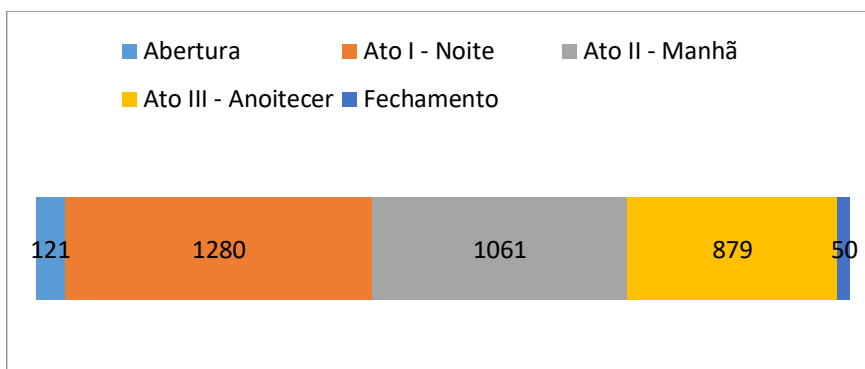
Os equívocos sobre os leões, eu corriji lendo *The Serengeti Lion*, de George B. Schaller (um especialista destacado em leões). Por causa da desinformação sobre as hienas, eu fui ao Zoo de Berlim e entrevistei seu diretor (Heinz Georg Klös). Klös me disse que um novo artigo sobre as hienas pintadas tinha sido publicado na revista *National Geographic* – escrito pelo zoologista holandês Hans Kruuk – oferecendo uma certa reabilitação do predador desprezado. Eu contatei Kruuk, que vivia e trabalhava no Serengeti, e alguns anos depois fui eu mesmo fazer uma expedição acústica ao mundo de um carnívoro poderoso.²³⁰ (BRAUN, entrevista a Tereza Reková, 2017, T.A.).

O Dr. Kruuk foi consultor científico do feature e orientou Peter Leonhard Braun e o engenheiro de som Dieter Grossmann na chegada à África. Mas ele não aparece na produção, que privilegia a captação imediata dos sons dos animais e do ambiente, posteriormente dramatizada por meio de uma narração organizada em três atos.

Cada ato tem uma história narrada que pode se sustentar de forma independente, conforme a forma de divisão de cenas descrita por Zindel (2000). Assim como em *Noite londrina*, a ponte entre um e outro ato se dá pela ordem cronológica dos fatos. O primeiro ato trata do encontro noturno das hienas entre si e sua organização na caça a um gnu. A seguir, o amanhecer é colorido pelos hábitos de uma hiena fêmea nomeada como Lilli e a caça a um bezerro. E, por fim, ao anoitecer novamente, o conflito entre as hienas e um leão que quer tomar-lhes a caça.

²²⁹ *Hyänen jagen fast ausschliesslich nachts. Das bedeutet, Man kann Sie nicht filmen, Man kann Sie nur akustisch darstellen. Alle in der nachfolgenden Sendung enthalten Originalaufnahmen sind authentisch. Sie wurden in Ngorongoro Krater hergestellt, in der Afrikanischen Nacht.*

²³⁰ *The mistakes about the lions I corrected by reading „The Serengeti Lion“ from George B. Schaller (leading expert on lions). Because of the misinformation about the hyenas I went to the Zoo of Berlin and interviewed its diadirector (Heinz Georg Klös). Klös told me that in the „National Geographic“ magazine a new study on the „Spotted Hyena“ had been published - written by the Dutch zoologist Hans Kruuk - offering a kind of rehabilitation of the despised predator. I contacted Kruuk who lived and worked in the Serengeti and a couple of years later I went there myself to make an acoustical expedition into the world of a powerful carnivore.*

Gráfico 09 – Organização dramaturgica de *Hienas*

Fonte: Pesquisa da autora

A realização técnica deste feature apresentou grandes desafios próprios de uma produção mais observativa, a começar pela adaptação ao ambiente desconhecido e pelo treino do olhar para identificar quando uma ação, sobretudo a ação de caça, que era o foco desejado, iria acontecer. Acampados por três semanas na cratera Ngorongoro, na Tanzânia, graças à permissão de Kruuk. Com poucas horas de sono, por conta dos hábitos noturnos dos animais, Braun e Grossmann sabiam, pelo cientista, que a observação era tarefa árdua: ele próprio já havia ficado até dois dias observando uma única hiena, à espera de algum acontecimento. O olhar estrangeiro com que o autor precisa lidar constantemente – preservando-o para não perder o interesse em seu objeto de documentação, mas combatendo-o para compreendê-lo o máximo possível - fica evidente no relato de Braun sobre a chegada à cratera, conduzidos por Kruuk:

Nos levando para baixo, eu não acreditei nos meus olhos. Eu vi alguns leões, leopardos, elefantes, búfalos e tudo o mais, eu estava em um zoológico! E muitos deles, e ferozes, talvez milhares! Dieter Grossmann tinha ficado muito silencioso ao meu lado, e estávamos perguntando, nós dois, como diabos - porque sabíamos, ele [Kruuk] ficaria apenas algumas horas conosco, e então teríamos que ficar lá duas ou três semanas e fazer o trabalho por nós mesmos! - Como podemos fazer isso? E eu disse a Dieter Grossmann que se não conseguirmos encontrar uma única hiena - porque não vimos nenhuma hiena dessa vez com Kruuk - simplesmente colocamos nossos microfones ao lado de um poço de água, e lá eles têm que vir beber. E aí não fazemos uma produção sobre hienas, fazemos um drama sobre o poço de água²³¹ (BRAUN, 2019, T.A.).

²³¹ *Leading us down, I didn't believe my eyes. I saw some lions, leopards, elephants, buffalo's and whatsoever, I was in a zoo! And many of them, and wilderbeast, maybe thousands! Dieter Grossmann had become very silent next to me, and we were asking, the two of us, how the hell - because we knew, he would stay just some hours with us, and then we have to spend there a couple of weeks or 3 weeks and do the job by ourselves! - how can we do that? And I said to Dieter Grossmann if we do not succeed to find a single hyena - because we didn't see any hyenas this time with Kruuk - we just put our mics next to a water hole, and there they have to come to drink. And then we don't make a production about hyenas, we make a drama about the water hole.*

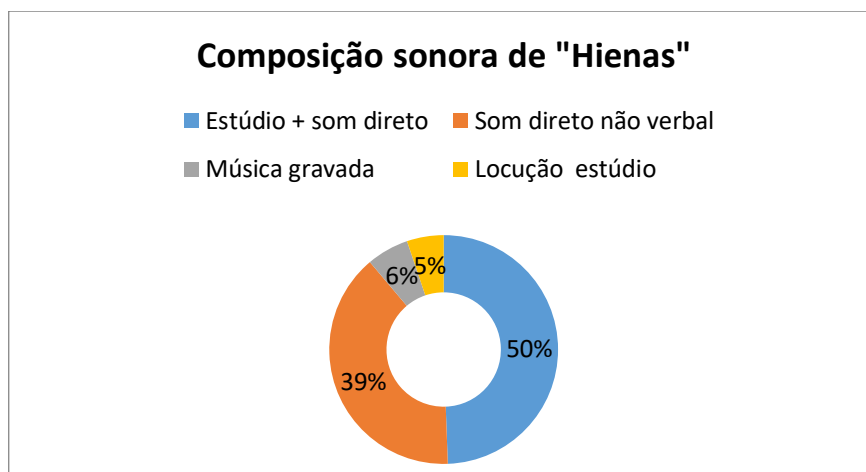
As condições de gravação eram diferentes de tudo que Braun já havia experimentado. A partir de Nairobi, eles haviam alugado uma Land Rover, e acabaram adotando uma solução improvisada para poder gravar os animais de perto: acoplaram bambus envoltos em espuma no teto e no capô do veículo, com um par de microfones em cada ponta²³². À noite faziam as gravações, e pela manhã o protocolo daquilo que foi registrado, já que no escuro era difícil fazer as anotações. Para não cegar os animais e acabar atropelando-os, precisavam manter as luzes do carro apagadas na maior parte do tempo. Além disso, era necessário seguir os animais, mas desligar o carro para iniciar as gravações, sem que o som do próprio carro aparecesse na produção.

De acordo com Dieter Grossmann, foram cerca de 80 horas captadas na estada da dupla na África. O material é completamente não-verbal e engloba uma diversidade de animais, de ações de interação entre si e com elementos do ambiente, como a vegetação ou a água. Boa parte dos sons captados não têm uma intenção comunicacional por parte das fontes emissoras (ver Quadro 06), e foram editados de forma a não revelar os pontos de corte, o que foi considerado o principal desafio do trabalho para Monika Steffens, em uma época em que a montagem era feita na base da tesoura e fita adesiva (in OLBERT, 1995, p.34, 35).

A composição escolhida por Braun reserva 2 minutos e 30 segundos iniciais para a locução institucional que contextualiza a produção e dá as informações básicas sobre a temática retratada, incluindo a valorização por tratar-se de um tema noturno, como já comentamos anteriormente. Em todo o restante do tempo ressoará o som direto captado; metade acompanhada de narração, outros quase 40% sustentados sozinhos. A divisão entre os atos é marcada por uma percussão de tambor representando a Sindimba²³³, gênero musical tradicional do grupo étnico Makonde, o único uso de música extra-diegética observado nas obras analisadas.

²³² De acordo com o engenheiro de som Dieter Grossmann, primeiro os microfones foram afixados no teto, mas a distância dos animais era muito grande; por isso, ele resolveu adicionar uma captação mais próxima do solo.

²³³ O fonograma utilizado não é creditado no áudio, nem no roteiro publicado deste feature. O grupo étnico Makonde habita principalmente o sudeste da Tanzânia e nordeste de Moçambique, sendo conhecido por suas esculturas em pau-preto, como informa Lia Dias Laranjeira (2017) no artigo “Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60)”. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/HFDjpsDBjVWNxSp4ym5JqB/?lang=pt>. Último acesso em 28 Set. 2021.

Gráfico 10 – Composição sonora de *Hienas*

Fonte: Pesquisa da autora

Quadro 06 – Identificação das vozes em *Hienas*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevistadas	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
Narrador – voz masculina adulta, que representa o conhecimento científico – 100% da locução é feita simultânea com o ambiente		<p>Não-verbais:</p> <p>Hienas (emissão vocal, mas também seus corpos contra a vegetação, movimentos respiratórios, som da alimentação)</p> <p>Cigarras e outros insetos, moscas</p> <p>Abibe-coroadado</p> <p>Morcegos</p> <p>Chacal dourado</p> <p>Gnus</p> <p>Flamingos</p> <p>Cotovia</p> <p>Leão</p> <p>Água (rio, lago)</p>		<p>Percussão Sindimba</p> <p>(extra diegética, na divisão dos atos)</p>

Fonte: Pesquisa da autora

Diante da diversidade de sons não-verbais²³⁴ que participam deste material, é fundamental reconhecer-lhes a condição de voz dentro da comunicação. Como todo material sonoro, eles são “fruto de um movimento e sua simples presença indica que algo se move ou modifica”, conforme lembra Eduardo Meditsch, recuperando as observações de Rudolf Arnheim, nos anos 1930, e de Fritz Winckel, nos 1960. “Em consequência, a informação que a percepção sonora nos proporciona sobre o mundo refere-se, necessariamente, a alguma ação: o que permanece imóvel não soa” (MEDITSCH, 2007, p.157), o que se torna o desafio nuclear de um documentarista sonoro observativo.

É a partir desta premissa que Werner Klippert irá reivindicar também a abrangência do conceito de voz: “também as coisas podem ter sua voz, assim como os animais ou a tempestade. Os aparelhos têm sua voz, um aspirador de pó, uma máquina de escrever. Os foguetes possuem uma capacidade de expressão híbrida, pela qual deveriam ser invejados por mais de um ator”, elenca (1977, p.86). Tratando da peça radiofônica, Klippert considera que a conversão de tais vozes em personagens atuantes na dramaturgia acarretaria sua antropomorfização, já que elas se tornariam o “quem”. Em *Hienas*, essa leitura é incentivada pelo texto, que estrutura as vozes como protagonistas da narrativa, em uma representação do mundo histórico como tal.

Cabe aqui uma observação a respeito destas imagens de som e sua relação com a palavra em uma obra documental, o que é um ponto crucial para compreender de que forma pode realizar-se a emancipação do som almejada pelo filme acústico. Conforme traz Ricardo Haye referindo-se ao estudioso do cinema Christian Metz, a imagem sonora pode ser icônica, híbrida, ou não-icônica, abstrata. A iconicidade de um som depende do grau de semelhança entre a imagem sonora e o objeto representado, de forma que a maioria dos receptores lhe deem uma mesma interpretação. Por outro lado, afirma, “a variedade de decodificações afeta a iconicidade do som, tornando-o abstrato”²³⁵ (HAYE, 2004, p.162).

Tal decodificação depende, como analisa Schaeffer, do repertório construído acerca dos sons e que nos permite apropriar-nos de uma linguagem que associa a emissão sonora com sua fonte ou significado (sendo que a escuta tem a capacidade de dirigir-se mais ou menos a uma dessas extremidades, consideradas opostas). Este “repertório de ruídos”,

²³⁴ Referimo-nos aqui de maneira geral a “sons”, considerando aqueles de altura definida e indefinida, que poderiam ser denominados ruídos, por entender que sua característica não-verbal é que os distingue da comunicação realizada através da palavra.

²³⁵ *La variedad de decodificaciones afecta la iconicidad del sonido, volviéndolo abstracto.*

pondera o engenheiro, é “resultado de um processo de *aprendizado individual em um ambiente coletivo*”²³⁶ (2017, p.266, T.A.).

Embora este repertório individual seja compartilhado entre contemporâneos, a comunicação acusmática referencial pretendida pela documentação sonora calça-se de precauções quanto às variações interpretativas e lacunas que possam derivar para a polissemia.

Esta característica da comunicação leva Haye a afirmar que, enquanto as construções radiofônicas que possuem iconicidade permitem mostrar ao invés de contar, assumindo uma condição mais vívida, esse tipo de imagem acústica pode requerer a presença do texto verbal para dar-lhe maior precisão: “Esse complemento oral cumpre uma função de ancoragem quando reduz a polissemia e facilita a interpretação em fase de percepção”²³⁷ (HAYE, 2004, p.166, T.A.). Assim irá operar o texto em *Hienas*, auxiliando o ouvinte a navegar por uma linguagem provavelmente ainda desconhecida, e a criar repertório através da memória – por exemplo, depois de conhecer como soa a vocalização de uma hiena, ao longo da obra não será necessário nomeá-la todas as vezes, pois o ouvinte já reconhece do que se trata.

Isso, ao menos, na versão original criada por Braun. Como mostraram as versões internacionais feitas para este feature, as escolhas de montagem podem levar a formas de escuta e interpretação totalmente diferentes. As observações de Pierre Schaeffer sobre a escuta humana são de grande valor para que possamos compreender esta diversidade.

De acordo com o pesquisador, nossa relação com os sons oscila, na maior parte do tempo, entre dois polos: 1) a escuta dos sons como índices de um evento energético, ou seja, como efeito de uma causa que procuramos identificar e 2) a escuta dos sons como signos inteiramente subjugados a um código de linguagem (2017, p.212, 276). A escuta reduzida proposta por ele, um dos conceitos que fundamentam a criação da música concreta, é uma tentativa de liberação dessa escuta referencial, atendo-se tão somente ao objeto sonoro, que já não remete à fonte emissora ou a um significado convencional, mas apenas às propriedades contidas em si mesmo. Três versões diferentes de *Hienas* propuseram a seus ouvintes uma experiência auditiva mais próxima a cada um desses modos de relação com os sons.

Na França, o autor Alain Trutat retirou toda a narração e veiculou a captação direta como música concreta, em um entendimento de construção artística baseada em objetos sonoros. Neste tratamento do material, ele se torna uma obra de arte musical, em que os sons

²³⁶ ...this is the result of an individual learning in a group environment: we mean the repertoire of noises.

²³⁷ Ese complemento oral cumple una función de anclaje cuando reduce la polissemia y facilita la interpretación en fase de percepción.

não têm mais valor por sua vinculação com a fonte emissora, despem-se de qualquer iconicidade ou função referencial, para serem ouvidos por sua plasticidade, dotada de intensidade, altura definida ou indefinida, ritmo, harmonia.

A proposta vai ao encontro da objetivação do som proposta por Pierre Schaeffer sob o conceito de “escuta reduzida”: “Falando sobre índices ou significações, nós esquecemos muito frequentemente da percepção sonora da qual eles vieram, da qual a escuta reduzida, finalmente focando no objeto sonoro em si, irá nos permitir notar conscientemente”²³⁸ (2017, p.265).

Este tratamento do material desvincula-o da ligação com o jornalismo que o feature, enquanto gênero, preserva. Enquanto arte radiofônica pura, ele abriga a preponderância de outros elementos sonoros que não a palavra, chegando a dispensá-la completamente, o que altera de todo a chave de leitura do material.

Já na versão canadense, a opção foi de manter todo o texto e cortar a maior parte do som, usando-o como uma ilustração entre as falas. Neste caso, o predomínio da palavra privilegia os significados convencionados pelo idioma em questão. Trata-se de uma abordagem mais próxima do jornalismo, em que a privação da liberdade de utilização de recursos dramáticos faz com que o uso da palavra enquanto signo se torne ainda mais relevante para conter a polissemia presente nos ruídos naturais.

Como aponta Meditsch, nos Estados Unidos e em outros países o uso de efeitos sonoros e de técnicas de reverberação são inclusive vetados por lei nos programas de notícias, “para assegurar uma maior objetividade na transmissão de informações” (2007, p.179). Aqui, a escuta dos sons é proposta como signos inteiramente subjugados a um código de linguagem.

A versão original preza pelo som direto em sua relação indicial com a realidade, própria da estética do real – captações “autênticas”, que querem mitigar o efeito de mediação do contato do ouvinte com a realidade. Neste caso, embora haja um texto que atribui sentido narrativo convencionado pelo idioma, ele é colocado a serviço dos sons captados em campo, valorizando sua natureza de “evento energético”.

Esta intenção autoral afeta a construção do texto que acompanha o som direto montado. As escolhas realizadas nesta escrita demandam atenção de nossa parte, pois é elemento fundamental do conjunto que constitui a voz do documentário.

O autor Frank Olbert observa que, assim como ocorreu em *Galinhas*, no feature sobre as hienas Braun escolhe também mimetizar um padrão de fala, neste caso o “idioma” da

²³⁸ *Talking about indicators or significations, we too often forget the sound perception from which they came and which reduced listening, finally focusing on the sound object itself, will allow us to become aware of.*

zoologia e estudo do comportamento animal. Olbert não chega a observar que, enquanto em *Galinhas* a mimetização é ironizada, no caso de *Hienas* ela é legitimadora dos conhecimentos adquiridos pela ciência ao longo de anos de pesquisa. Mas comenta o uso de cadeias de substantivos ritmados, que considera consonantes com o tempo da caça: “A energia da luta pela sobrevivência que se propaga diariamente na cratera pode ser sentida em frases curtas”²³⁹ (OLBERT, 1995, p.33).

Em uma resenha escrita por ocasião de uma reprise de *Hienas*, Michael Lissek avalia que Peter Leonhard Braun alterou a retórica da linguagem radiofônica por meio dessa aposta no “efeito” que o som direto podia causar, na franqueza, na surpresa e no choque.

Ele cita exemplos de como Braun busca construir a empatia do ouvinte, vulnerabilizando-o antes da inversão de tom. Em *Galinhas*, o nascimento dos pintinhos é poetizado, em contraposição ao som da máquina que suga seus órgãos internos ao fim do feature; em *8h15*, Saima Nowak desfila graciosidade entre uma e outra cena de serras e marteladas; em *Hienas*, afirma Lissek, “pulamos alegremente com um pequeno gnu pela cratera Ngoro-Ngoro, para minutos depois vivenciar acusticamente como ele será devorado pelo traseiro”²⁴⁰ (2012, p.2).

Mas resta ver que historicamente a partir dessas características dos features de Braun (e seu poder de fascinação), surgiu uma escola alemã de traços que se baseia no sentimento, no efeito, na surpresa - muito mais do que na reflexão, no espírito elevado, na abertura de possibilidades ou na brincadeira acústica com subtextos. O feature em língua alemã (que teve sua origem na equipe editorial da SFB, liderada por Braun) é desejavelmente brutal e direto, e está mais associado ao boulevard (“sentir o que está acontecendo”) do que ao feuilleton (“compreender o que está acontecendo”)²⁴¹ (LISSEK, 2012, p.2, T.A.).

Neste sentido, o autor e estudioso da linguagem tece duras críticas ao estilo de texto adotado por Braun no roteiro deste feature, por seu uso de parataxes (frases justapostas, sem conjunção coordenativa, comuns também em outras obras de Braun), segundo ele mais próximas de um poema de guerra que de uma tentativa bem-sucedida de redução de linguagem. Comparado às sutilezas da documentação radiofônica francesa, por exemplo, a

²³⁹ *In verknäpften Sätzen wird sprachlich die Energie des Überlebenskampfes spürbar, der täglich im Krater tobt...*

²⁴⁰ *... springen wir fröhlich mit einem kleinen Gnu durch den Ngoro-Ngoro-Krater, um wenige Minuten später akustisch mitzuerleben zu erleben, wie es von hinten aufgefressen wird.*

²⁴¹ *Aber es bleibt festzustellen, daß historisch gesehen aus diesen Braun-Features (und ihrer Faszinationskraft) eine deutsche Feature-Schule hervorgegangen ist, die auf das Gefühl, den Effekt, die Überrumpelung setzt – sehr viel mehr als auf Reflexion, Feingeist, die Eröffnung von Möglichkeiten oder das akustisches Spiel mit Subtexten. Das deutschsprachige Feature (das seinen Ursprung in der von Braun geleiteten Featureredaktion des SFB fand) ist ein gewünscht rabiates und direktes, und eher dem Boulevard ("Fühlen, was geschieht") als dem Feuilleton ("Verstehen, was geschieht") zugeordnet.*

observação de Lissek faz sentido. Entretanto, a escolha estilística de Braun mostra-se bastante consciente e de certa forma reflete uma leitura de mundo baseada nas pulsões de vida e morte que se evidenciam no contexto de guerra, vivenciado de perto por ele, na juventude, e que vêm à tona em algumas vertentes do movimento direto, seja qual o suporte e meio de veiculação. O próprio autor levanta esta hipótese ao refletir sobre seu estilo de composição, ao avaliar que sua criação em um bar durante a Guerra levou-o a ter uma visão de mundo sem floreios, orientado por um forte senso de realidade: “e então, obviamente, uma grande repulsa e sensibilidade frente ao patético, ao falso comportamento” (BRAUN, in OLBERT, 1995, p.29, T.A.).

Ainda sobre a forma desta narração, é importante notar que – embora gravada posteriormente em estúdio por um ator - ela nunca é desvinculada do ambiente representado, ao contrário de produções anteriores que sempre continham parte da narração desprovida de cenário acústico, como em *Noite Londrina* (em 21% da produção), *Galinhas* (47%) e *Catch as catch can* (36%). Ela faz, assim, a mediação entre os sons e o ouvinte, sem colocar-se no mesmo nível do som direto: novamente em voz masculina, representa a autoridade da ciência, nomeando e provendo explicações àquilo que é observado. Em um feature baseado na captação de sons não-verbais, esta se torna uma operação fundamental para garantir a efetividade de uma escuta referenciada, que é almejada pelo feature enquanto gênero informativo. Isso se dá, por exemplo, pela indicação de qual é a fonte emissora de determinado som:

Take 09: Morcegos

... Este ruído gorjeado, metálico: morcegos.
Eles se agitam quase que sobre a cabeça das hienas...

Take 09: Morcegos.

Take 10: Chacal dourado agressivo.

... Chacal dourado: as duas hienas estão muito próximas de sua toca. Ele tenta afastá-las, grita, pula e as morde nas pernas traseiras. Elas o ignoram. Caminham adiante.²⁴² (BRAUN, 1972, p.110, T.A.).

Ou traduzindo o significado de um som para um código convencionalizado que o ouvinte possa acessar:

Take 03: Cigarras e uivo de hiena.

²⁴² Take 9: Fledermäuse. ... dieses metallische Zirpgeräusch: Fledermäuse. Sie schaukeln fast schon auf den Knöpfen der Hyänen ... Take 9: Fledermäuse. Take 10: Aggressiver Goldschakal. ... Goldschakal: die beiden Hyänen stehen zu dicht an seinem Bau. Er versucht, sie wegzutreiben, schreit, springt und beißt nach ihren Hinterbeinen. Sie ignorieren ihn. Laufen weiter.

... ela uiva pelo caminho. Pescoço e cabeça voltados ao chão, boca levemente aberta. Ela uiva: quem ela é e onde ela está. Seu cartão de visita acústico: nome, território, direção do deslocamento, humor. Cada uivo deve ser individualmente reconhecível e possível de se ouvir a quilômetros de distância...

(...)

Take 05: Hienas fungando.

... hienas distinguem pelo cheiro das glândulas anais aquelas que correspondem sua prontidão para o ataque.

Take 05: Hienas fungando.

... assim que a inferior está segura de que não há ameaça de ataque, ela sussurra para a outra, rabo entre as pernas, orelhas recolhidas: ela tem medo...²⁴³ (BRAUN, 1972, p.108, 109, T.A.).

Pensando nos modos documentais classificados por Bill Nichols, podemos dizer que nesta produção os modos expositivo e poético socorrem o observativo quando apenas a montagem do material não-verbal captado não seria suficiente para a estruturação de uma narrativa, ofertando ao ouvinte uma interpretação ampla demais para as convenções de um gênero essencialmente documental. Estes modos são agenciados para compor um endereçamento do tipo “Eu (o rádio, ao lado da ciência) vos apresento a eles (os objetos da ciência)”. Não queremos, com esta descrição, naturalizar as escolhas de Braun, e é nesse sentido que denominamos de “estratégia”. Obviamente, outros encaminhamentos poderiam ter sido adotados, como trazer a voz do cientista consultor, uma narração não-roteirizada feita em campo pelo próprio autor, ou a representação desses animais através da relação da comunidade local com o ambiente, por exemplo.

Simultaneamente as informações providas pela ciência são emolduradas por uma narrativa dotada de subjetividade e poesia em cada uma das três histórias, que recorrem a figuras de linguagem, como a metáfora, a hipérbole e a prosopopeia. Como neste trecho, em que o autor se apropria do nome de observação atribuído pelo cientista Hans Kruuk a uma hiena fêmea que despertava sua simpatia, Lilli, a fim de atribuir mais personalidade ao relato (BRAUN, entrevista à autora, 2019).

Particularidade: ela gosta de se banhar –

²⁴³ *Take 3: Zikaden und Hyänen-Ruf. ...sie ruft im Gehen. Hals und Kopf zum Boden gerichtet, Maul leicht geöffnet. Sie furft: wer sie ist und wo sie ist. Ihre akustische Visitenkarte: Name, Territorium, Laufrichtung, Stimmung. Jeder Ruf muss individuell unterscheidbar sein und kilometerweit zu hören... (...) Take 5: Schnüffelnde Hyäne. ...Hyänen sondern aus den Analdrüsen Gerüche ab, sie mit ihrer Angriffsbereitschaft korrespondieren... Take 5: Schnüffelnde Hyäne. ...erst als die Rangniedrige sicher ist, dass kein Angriff droht, raschelt sie auf die andere zu, Schwanz zwischen den Beinen, Ohren angelegt: sie hat Angst...*

como é apropriado para uma mulher bonita.
Levanta-se, boceja, espreguiça, para frente, para trás,
e põe-se, muito vagarosa, em movimento,
para o lago.

Take 21: Flamingos, perto.

Flamingos – tulipas rosa-claro sobre caules finos vermelhos, a margem floresce.

Lilli está a três metros da água e cobiça essa agitada cama de flores próxima dela.

Então ela se comporta de forma muito estranha. Ela pula no lago, mergulha até a cama de flores e se permite a maior diversão matinal – enxotar flamingos!²⁴⁴ (BRAUN, 1972, p.114, 115, T.A.).

Em sua produção seguinte, a última que assinaria enquanto autor, a dimensão poética ocupará toda a condução do feature, que desta vez não parte de sons humanos, nem de animais, mas de um objeto mediador da comunicação: o sino.

5.6 Sinos na Europa (*Glocken in Europa, 1973*)

Como indicam os já citados trabalhos de Frank Olbert (1995), Rein e Zindel (1997) e Helmut Kopetzky (2000), o envolvimento subjetivo do autor com o tema representado faz parte do desenvolvimento de um feature radiofônico. Assim como em *8h15...*, nesta última produção o autor não parte de uma pauta com informações objetivas pré-definidas, mas de um tema mais geral cuja formatação narrativa será guiada pelo som. A inspiração inicial de *Sinos na Europa* surgiu para o autor a partir da paisagem sonora de Zurique, na Suíça, ouvida da parte baixa da cidade, perto do rio. Aos sábados à tarde, todos os sinos da cidade tocam juntos em determinado horário, o que causou uma profunda impressão sobre o autor (BRAUN, 2007a).

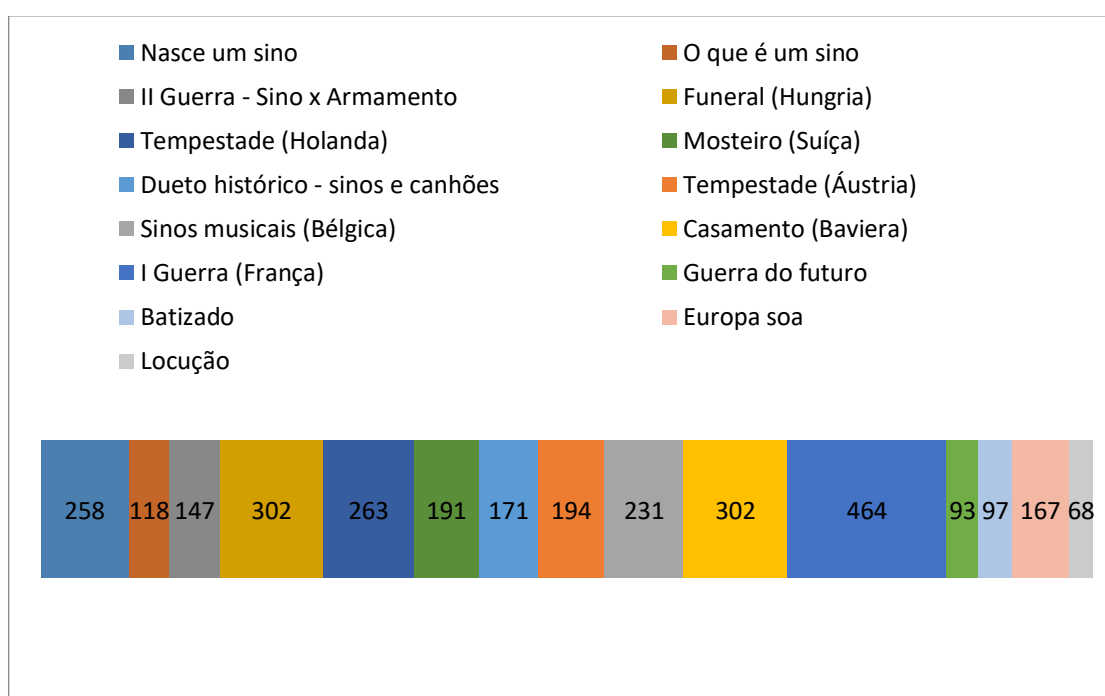
Entretanto, o feature é um produto jornalístico pautado pela informação, ainda que selecionada e ordenada segundo critérios diversos, como a proximidade, atualidade, identificação social, intensidade, ineditismo e identificação humana, como classifica Nilson Lage em sua abordagem sobre a notícia (LAGE, 2001, p.92-103). Neste caso, o conteúdo irá explorar a pluralidade de significados presentes no corpo de um sino, que pode anunciar vida nova em um batismo, o amor em um casamento, mas também a morte, nos funerais, a

²⁴⁴ *Besonderheit: sie badet gern – wie es einer schönen Frau auch zukommt. Steht jetzt auf, gähnt, dehnt sich, vorne, hinten, und setzt sich sehr gemächlich in Bewegung, zum See. Take 21: Flamingos, nah. Flamingos – weissrosa Tulpen auf dünnen roten Stengeln, das Ufer blüht. Lilli steht drei Meter vor dem Wasser und beäugt sich dieses durch ihre Nähe aufgeregte Blumenbeet. Dann benimmt sie sich sehr seltsam. Sie hopst in den See, wadet zu dem Blumenbeet und leistet sich den feinsten Morgenspass – Flamingos scheuchen!*

iminência de um desastre em casos de enchentes. Mas a ambiguidade deste instrumento sonoro de repercussão longínqua alcança o auge no material de que é feito: o bronze é um metal valioso para a fabricação de armamentos em tempos de guerra, e historicamente muitos sinos europeus se transformaram em instrumento de morte.

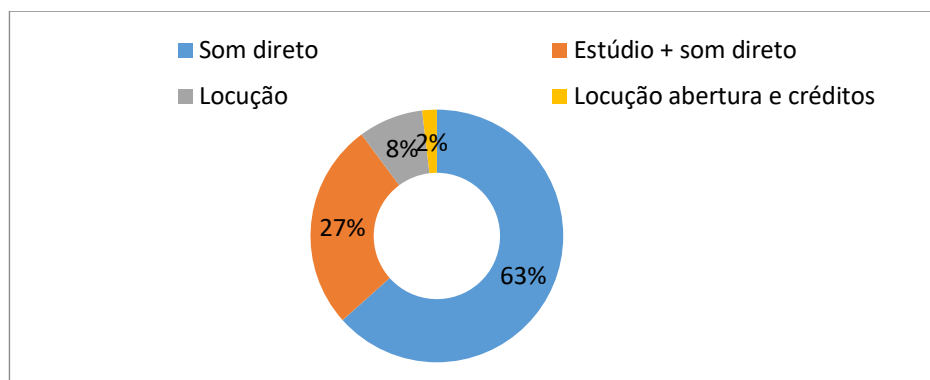
Com 50 minutos de duração, a estruturação do roteiro se dá por meio de múltiplas cenas, pontuada após a abertura pela cronologia inversa da vida, pois inicia com um funeral e termina em um batizado.

Gráfico 11 – Organização dramaturgica de *Sinos na Europa*



Fonte: Pesquisa da autora

A voz do documentário baseia-se aqui em uma conjunção dos modos observativo, mas principalmente poético, em que a plasticidade sonora exerce papel importante. Sinal disso é que por diversos momentos o idioma das cenas não é traduzido, já que interessa mais ao autor que a sua sonoridade chegue ao ouvinte. Seguindo sua busca pela emancipação do som, Braun constrói esta obra com apenas 35% de gravação roteirizada em estúdio, que transita entre uma linguagem jornalística e dramaturgica, e 92% de som direto, a segunda maior proporção nas obras do autor, só atrás do filme acústico sobre a cirurgia de quadril.

Gráfico 12 – Composição sonora de *Sinos na Europa*

Fonte: Pesquisa da autora

Embora ofereça informações a respeito do mundo histórico, o endereçamento deste feature ao ouvinte se aproxima mais de uma abordagem poética do tipo “eu conto uma história para você”, ou, em alguns momentos mais observativos, “eu mostro um recorte do mundo audível para você”. Neste sentido, alinha-se com a definição dada por Bill Nichols para o modo poético do documentário (2008, p.138), que enfatiza mais o “estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas”. Talvez seja exagero dizer que o elemento retórico é pouco desenvolvido, levando-se em consideração o desenvolvimento da forte premissa da obra, mas a construção de conhecimento certamente se realiza de forma alternativa.

Novamente aqui, a abertura se faz valer da falta de acesso à visualidade da cena, pois o sino é forjado debaixo da terra. Na primeira cena, o autor dá a ouvir o metal derretido sendo despejado na forma e o ar que escapa ao fim do processo, algo que não se pode enxergar, mas apenas escutar.

A seguir, o autor explora a utilização ritual do artefato e sua ambiguidade maior, o uso para a fabricação de armamento: só durante a II Guerra Mundial, 47 mil sinos foram consumidos pelo exército alemão. O feature se desenvolve então costurando momentos decisivos da vida humana em ordem cronológica inversa, intercaladas com cenas de conteúdo histórico: Enterro (Hungria); Inundação de primavera (Holanda); Mosteiro (Suíça); Duetto de sinos e canhões; Tempestade (Áustria); Sinos musicais (Bélgica); Casamento (Alemanha); Douamont, Verdun (França), Guerra de foguetes, Batizado (Bélgica) e o fechamento, Europa soa, uma composição com os maiores sinos da Europa Central.

Esta diversidade de cenas faz com que o material sonoro desta obra seja o mais diverso entre todas as produções de Braun. Ainda que permaneça a figura do narrador – novamente masculino, majoritariamente em voice over – o mosaico de vozes não-diretamente

provocadas pelo autor e de outros sons não-verbais são protagonistas no feature sobre os sinos.

Quadro 07 – Identificação das vozes em *Sinos na Europa*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevistadas	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
<p>Narrador – voz masculina adulta, representante da História, para sobre a diegese e em partes dramatiza enunciados de narrativa direta</p> <p>Pela primeira vez, créditos finais têm som direto simultâneo</p>		<p>Verbais:</p> <p>Ministro</p> <p>Metalúrgico</p> <p>Sacerdotes húngaro, bávaro, francês e belga</p> <p>Noivos</p> <p>Comunidade belga</p> <p>Oração suíça</p> <p>Não verbais:</p> <p>Tosse</p> <p>Choro adulto e de bebê</p> <p>Ambientes de fundição, funeral, mosteiro casamento e batizado / Silêncio, pessoas se levantando e sentando tosse, etc.</p> <p>Pássaros</p> <p>Tempestade, vento</p> <p>Mar</p> <p>Trovão</p> <p>Granizo</p>	<p>Fornalha (metal fundido, ferramentas, ar que sai do molde)</p> <p>Pelos menos 16 sinos diferentes</p> <p>Pá, enterro</p> <p>Tiros</p> <p>Tanques</p> <p>Granada</p> <p>Bomba</p> <p>Míssil / foguete</p> <p>Relógio, engrenagens</p>	<p>Sinos (leitura musical induzida duas vezes pelo texto)</p> <p>Coros no funeral húngaro, no mosteiro suíço, no casamento bávaro e na cerimônia em Verdun</p> <p>Tambores na marcha em Verdun</p> <p>(Todas inseridas como diegéticas)</p>

Fonte: Pesquisa da autora

Esse mosaico de vozes cria sentido tanto pela linguagem quanto por sua qualidade sonora em uma grande diversidade de expressões linguísticas, para linguísticas e mesmo não

linguísticas, revelando uma variedade de “grãos da voz”, para usar a expressão de Roland Barthes (1990), que busca captar a essência da emissão vocal humana e sua impressão individual única. As captações não provocadas pela situação de entrevista abrem-se à emergência de expressões não-formuladas, como o choro, as tosses, o sussurro, as variações rítmicas, melódicas e harmônicas da voz que dificilmente se ouve em uma interação provocada diretamente pelo autor, em que também a escuta se voltaria mais para o conteúdo que para a fonte da emissão sonora.

Os sons e ruídos não-verbais ou emitidos em idiomas que não dominamos são compreensíveis em boa medida por decorrência do repertório construído individual e culturalmente: por exemplo, uma cena de funeral, independente do idioma, seria reconhecida como tal pelo repertório comum a respeito dos ruídos característicos do ambiente, do tom de voz do cerimonialista e das pessoas presentes. Sons icônicos como tiros, trovão e pássaros, por exemplo, também são compreensíveis pelo público em geral, desde que captados com o devido cuidado para evitar o mascaramento sonoro²⁴⁵, por exemplo. Por esta razão, toda a artilharia foi gravada exclusivamente para a produção, em uma unidade do exército.

No feature, como gênero informativo, esta plasticidade é explorada através de takes longos, porém, sem prescindir da referencialidade dada por um narrador. A dinâmica que se observa nesta obra de Braun é de uma busca realmente pela proporção de texto mais enxuta em relação ao som direto, que então pode atuar como um conarrador.

Uma das três cenas que rodam em outros idiomas sem tradução sobreposta, a de um funeral na Hungria, é precedida pelo texto do autor, já sobre a ambientação sonora externa:

Do cemitério pequeno na cidade húngara de Sopron, soa o sino de luto para o velho László Bozó. Morto há três dias. Ele diz que o padre acaba de sair da casa do coqueiro e vai para a capela.

Take: Capela.

Os parentes sentados, os amigos de pé. Um caixão enfeitado com ouro, flores, velas acesas. Em toda a Europa, em todas as línguas, este ato final é o mesmo, para todos.²⁴⁶ (1973, a partir de 00:08:57, T.A.).

Como afirma Nichols referindo-se ao modo poético de representação, nela os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. “As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas

²⁴⁵ “... interferência na percepção de um som provocada pela presença de outros sons simultâneos” (MEDITSCH, 2007, p.156).

²⁴⁶ *Auf den schmallen Friedhof vor der Ungarischen Provinzstadt Sopron, läutet die Totenglocke für die alte László Bozó. Gestorben, vor drei Tagen. Sie läutet dass der Pfarrer jetzt das Haus der Totegräbers verlassen hat, um auf die Kapelle zugeht. Die Anverwandten siezen, die Freunde stehen. Goldverzierter Sarg, Blumen, brennende Kerzen. Über all Europa, in jeder Sprache, ist diese lätzte inzenierung gleich. Für alle.*

selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles” (NICHOLS, 2008, p.138).

Essa dinâmica pode ser observada em *Sinos na Europa*, e em certa medida explica a citação de nomes retirados de outros contextos, que não o do fato específico acusticamente registrado, para designar o morto do funeral e o soldado de Verdun, conforme já comentamos no capítulo dedicado às reflexões sobre a aproximação entre feature acústico e o cinema direto. Em uma postura que posteriormente seria questionada pelas vertentes que valorizam a subjetividade dos agentes envolvidos na representação documental, em muitas cenas desta obra de Braun pouco importa o nome das figuras humanas, e sim o ritual ou interação social retratados. Aqui reside um paradoxo a respeito das interações entre as vozes, pois ao contrário de *8h15...*, que teria se tornado outro feature caso a pessoa entrevistada fosse diferente, neste caso, sem conduzir entrevistas, o autor ainda assim detém maior controle sobre o processo.

Este controle se acentua na dramatização de fatos históricos. Por exemplo, o diálogo entre uma senhora norte-americana, que procura um escritório francês em 1927 para encomendar um sino a ser doado para alguma comunidade destruída pela I Guerra Mundial. A cena é narrada por uma voz masculina que enuncia os dois personagens em primeira pessoa, em um texto que obviamente estiliza o encontro entre ambos.

O controle do autor sobre seu material materializa-se também na liberdade em manipular os sons. Como em outras produções, aqui houve a adição de sons captados em outros contextos para auxiliar na criação de um efeito de realidade, como por exemplo o som de fornalha utilizado no início da produção, a que foram adicionados “cliques” de porta, já que o som contínuo gravado in loco era considerado muito monótono.

Se nesse caso a manipulação tem objetivo mais estético do que semântico, em outros momentos, ela servirá diretamente à geração de sentido na produção. Bomba e sino são sincronizados para permear as informações do locutor sobre momentos da história em que houve captura de sinos para a produção de armamento. Neste caso, as captações tiveram a rotação alterada, como relata Braun:

Um canhão é algo muito rápido. Woof. E então acabou. E um sino é algo devagar. Grandes sinos têm um eco, a vibração dura por cerca de cinco minutos, algumas vezes. Então eu tenho que fazer o sino vagaroso muito rápido, de fato, e tenho que fazer o canhão muito devagar. E se eu trago esses dois elementos juntos, eu tenho cerca de 11 segundos. Na verdade, 11 e meio, entre um dueto ‘arma e sino’ e o próximo. E nesses 11 segundos você escreve seu texto, como em um filme, dando a informação.²⁴⁷ (2007a, a partir de 1:04:07, T.A.).

²⁴⁷ *A canon is something very fast. Woof. And than it’s over. And the bell is something very slow. Big bells have an echo, a last vibration of about 5 minutes, sometimes. So I have to make the slow bell very fast, in deed, and I*

O dueto só é possível porque cada som ocupa frequências acústicas diferentes, o sino mais agudo e o canhão nas faixas mais graves. Outro recurso utilizado está em uma cena com foguetes: primeiro, tocados na forma como foram captados, a partir dos disparos; na sequência, tocados de trás para frente, como se o foguete estivesse retornando na direção do ouvinte, alterando completamente a perspectiva para demonstrar que as guerras do futuro poderiam ter – absolutamente – quaisquer alvos. As variações de dinâmica também são construídas a partir da edição; por duas vezes, o canto coral é interrompido por sons de tiros, para introduzir informações históricas sobre o abastecimento das artilharias a partir dos sinos de igreja. De acordo com Braun (2007a), a inserção dos sons de artilharia foi bastante calculada, para que se mantivesse o efeito: “Eles devem vir de tempos em tempos, e inesperadamente”.

Já a música merece um comentário à parte em *Sinos na Europa*, que toma por objeto um instrumento potencialmente musical. Como em quase todas as demais produções analisadas, a música - enquanto conceito restrito classificatório - é exclusivamente diegética, embora não seja possível afirmar que tenham sido gravadas exatamente nas cenas a que estão relacionadas. Fato é que seu uso tem a função de ambientação, tanto física quanto emocional. Diferente do jornalismo diário, em que a música normalmente só faz parte da construção do discurso por seu caráter referencial (MEDITSCH, 2007, p.180), aqui a música assume um sentido mais amplo, unindo a função descritiva, de caráter cenográfico, a uma função expressiva, colaborando para a criação de clima (HAYE, 2004, p.48).

Nesta produção novamente atuaram Dieter Grossmann, no som, e Monika Steffens, na edição. Foram necessários 20 dias de captações, três em cada país percorrido. Uma das principais dificuldades relatadas foi a gravação dos disparos de tiros e bombas – acertar a distância e parametrizar o volume de entrada do som não era das tarefas mais fáceis. Braun e Grossmann contaram com a estrutura do exército, acompanhados por um oficial de imprensa (KOPETZKY, 2013, p.240). A edição trabalha a favor do ritmo das cenas e pode adensar o material sonoro captado: “Nada do que você ouve agora é como foi. Você capta no local, mas é como se você fizesse um vocabulário de sons, letras sonoras, e combina-as entre si”²⁴⁸, (BRAUN, 2007a, T.A.).

have to make the gun very slow in deed. And if I bring this two elements together, I get about 11 seconds, actually 11 and a half, between one duet – gun and bell – and the next one. And exactly to this 11 seconds, you write your text, like a film. Giving the information.

²⁴⁸ *And nothing you listen to now is like it was. You tape it at the spot, but it is as if you make a vocabulary of sound, letters of sound, and then you put it together.*

Assim, uma boa captação e a manipulação posterior desse material torna-se um processo-chave dentro da construção do “filme acústico”, em alguns casos privilegiando o resultado estético/dramatúrgico sobre a fidelidade à cena acústica original. Como afirmava Alfred Andersch, feature é, por excelência, a arte da montagem (apud RUNOW, 2007, p.37).

Já o texto faz uso de diferentes funções da linguagem: referenciais, emotivas, conativas, fáticas, poéticas e metalinguísticas, se nos atentarmos às funções elencadas por Samira Chalhub (2006). Entre os recursos empregados para tanto, está mais uma vez o uso intenso de figuras de linguagem, como a metáfora, a prosopopeia e a gradação, por vezes combinados, como se pode escutar no seguinte trecho:

Um sino é um funcionário da paróquia. Chamando por assembleias, cultos e marcando as horas. Anuncia casamento, batismo, morte. Um sino é música. Ele canta as festas, glorifica a Deus e jubila a paz. Um sino é uma prostituta. Ele grita o que se deseja: inclusive assassinato, conspiração, revolução, execução. Peste, fome, guerra. Um sino é matéria. Cobre e estanho. E esta é a fatalidade.²⁴⁹ (BRAUN, 1973, T.A.).

Como já vimos em *Hienas*, a preferência por dar destaque às captações externas leva ao uso de frases curtas, sobretudo naquelas que antecedem imediatamente as cenas acústicas, como mostra este segmento que utiliza outra figura de linguagem, a ironia: “Eles são feitos de bronze. E bronze é encontrado com frequência sobre altas torres. Quando ele vem abaixo, não é preciso pagar caro por ele. É preciso apenas agradecer ao querido Deus. Amém.” (BRAUN, 1973).

Mais uma opção relevante reside no uso de uma metalinguagem na seleção lexical e semântica; frequentemente, o texto faz referência ao aspecto sonoro das cenas, como explica o autor, sobre a abertura de *Sinos na Europa*: “Nós usamos uma linguagem diferente. Todos os verbos são verbos acústicos, os que eu uso quando o sino é moldado, nunca um visual. Para guiar a audiência, por assim dizer, a seguir o sino, debaixo da terra”²⁵⁰ (BRAUN, 2007a, a partir de 1:00:04, T.A.). Ou seja, quando não há a possibilidade de apresentar uma cena puramente acústica de maneira compreensível, sua descrição se torna acústica. Desta forma, sobre a confecção do sino o narrador cita que “sempre há silêncio antes do derramamento”, e que o bronze “borbulha”, a lama ardente “crepita”, o ar contido no molde escapa, soltando um “apito” (BRAUN, 1973). Ou, quando relata a inundação na Holanda:

²⁴⁹ *Eine Glocke ist der Gemeinde Dinner. Sie ruft Versammlungen, Gottesdienste und die Uhrzeit. Traumen sagt sie an, Taufen, Sterbefälle. Eine Glocke ist Musik. Sie singt die Feste, verhärlicht Gott, und jubelt Frieden. Eine Glocke ist eine Prostituirte. Sie bröllt was Man will. Auch Mord, Verschwörung, Revoluzion, Hinrichtung. Pest, Hunger, Krieg. Eine Glocke ist Materia. Kopfer und Zinn. Und das ist die Verhängnis.*

²⁵⁰ *All verbs are acoustical verbs, I'm using, when casting the bell. Never a visual one. To lead the audience, so to speak, to follow the bell under the earth.*

Às cinco horas, rompe o primeiro dique. O mar acumulado desce e alcança o outro lado com um estrondo alto e gargareja tão rapidamente que ninguém mais pode escapar dele, por quilômetros de área livre. Quase suave agora. Antes que os primeiros adormecidos despertem e se afoguem em suas camas, ouvirão apenas as janelas quebrando e o borbulhar da água.²⁵¹ (BRAUN, 1973, T.A.).

Uma última observação é sobre a relação desta obra com o movimento de internacionalização do gênero, que já era costurado à época da criação desta peça. Este feature foi realizado em cooperação entre cinco emissoras públicas alemãs e outras cinco, de outros países (Holanda, Bélgica, França, Suíça e Áustria). Dentro da lógica de organização criada para o éter por meio das regulações de comunicação que limitam a potência de transmissão de cada emissora de rádio a determinada fronteira geográfica, esse tipo de produção conjunta era um impulso para a superação das barreiras idiomáticas, ainda hoje presentes no meio radiofônico²⁵².

A fim de minimizar as alterações promovidas pela realização de versões, como se pode observar desde *Galinhas*, nesta produção se adota uma solução consolidada na indústria do cinema, que é a edição de uma “fita mãe” que continha todo o material sonoro, exceto a voz narradora.

Após terem sido observadas individualmente as obras do período autoral estereofônico de Peter Leonhard Braun, passamos a seguir ao exercício de analisar o conjunto desse trabalho, a fim de verificar a hipótese de que a mobilidade da tecnologia de gravação e a adoção da estereofonia tenham contribuído para a construção de uma narrativa baseada em som direto e que características gerais podem ser identificadas no conjunto estudado.

²⁵¹ *Um 5 Uhr bricht der erste Deich. Die zusammengedrückte See, fast mit einem dröhnenden Klatsch, runter an die andere Seite. Und gurgelt so schnell, dass niemand mehr davon laufen kann. In die kilometerlang befreiung. Jetzt fast leise. Bevor die ersten schläfer bei aufwachtung in ihren Betten ertriken, werden Sie nur die zerbrechenden Fensterscheiben hören, und das Gurgeln.*

²⁵² Debate sobre o assunto foi proposto recentemente no blog do IFC, por Hugh Levinson, acerca do projeto Open Ears, da BBC. Disponível em: <<http://ifc2.wordpress.com>>. Acesso em 20 jan. 2017.

6. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NA CONCRETIZAÇÃO DO FILME ACÚSTICO

A voz do documentário define a forma singular com que se dá a representação de mundo operada por uma obra audiovisual, e aqui buscamos aplicar este conceito desenvolvido por Bill Nichols a um repertório sonoro, como um percurso metodológico que nos permitisse identificar quais são as estratégias utilizadas pelo autor na construção de seus features. A razão pela qual procedemos com essas análises se baseia na ideia de que o discurso audiovisual é um instrumento de representação de mundo constituído por imagens técnicas.

E, enquanto produto de aparelhos geradores de imagens técnicas, este discurso pode ser compreendido como um jogo de opções limitadas contra o qual o autor opera buscando explorar uma vastidão de combinações possíveis, segundo suas estratégias. “Tratam-se de regras de caráter poético e estilístico que habilitam uma grande variedade de ações e interações entre autor / emissor / personagens / ouvintes”²⁵³ (HAYE, 2004, p.41, 42, T.A.).

Não apenas o gravador ou a mesa de mixagem são aparelhos contra os quais o autor deve jogar, mas também, no caso da obra aqui em questão, a instituição radiofônica e suas partes interessadas estabelecem possibilidades e limitações contra as quais o autor joga na formação de seus features. O lugar em que o resultado desse jogo se concretiza em sua “forma determinada” é o discurso radiofônico, constituído por um texto sonoro composto por relações necessárias e não arbitrárias. Convém reafirmar que os elementos que compõem este texto podem ser do tipo linguístico, ou “verbal”, como denominamos em nossa classificação, composto por palavras; paralinguístico ou não-verbal, que é o caso dos “sons”, sejam eles codificados ou não; e também por elementos não-linguísticos, como pode ser o caso da música, de ruídos não intencionais ou o silêncio.

Ao considerar tudo isso, lembremos que a obra estereofônica de Peter Leonhard Braun é esteticamente construída em torno de um ideal definido como a “emancipação do som”. Após o percurso de análise destes features, devemos retomar este ponto e buscar nominar mais exatamente de quais vinculações ou tutelas afinal pretendia-se afinal emancipar o som. Tornar mais claro esse entendimento é fundamental para que se possa compreender se tal objetivo de fato realiza-se nas obras observadas.

Conforme procuramos demonstrar ao longo desta tese, a emancipação do som pretendida por Braun é uma emancipação da palavra, mais especificamente da palavra planejada, e sobretudo daquela escrita antes de se tornar oralidade técnica. O caminho para

²⁵³ *Se trata de reglas de índole poética y estilística que habilitan una gran variedad de acciones e interacciones entre autor / emisor / personajes / oyentes.*

esta emancipação é pavimentado pela maior mobilidade e maleabilidade da fixação do som em suporte; o que garante à imagem técnica sonora - fruto de uma cultura pós-textual - também maior mobilidade e maleabilidade de manipulação.

Esta utopia da superação da palavra por uma forma “mais radiofônica” de expressão está nas raízes da vanguarda do rádio, como procuramos demonstrar ao recuperar a história do em torno da realização de um filme acústico. Ela está presente em grande parte da produção teórica e técnica sobre o rádio informativo, o que se dá por dois motivos (MEDITSCH, 2007, p.180, 181): Por um lado, deve-se ao potencial expressivo de elementos como a música e os ruídos. De outro, expressa a antítese em relação ao jornalismo impresso, ao qual o rádio informativo está ligado “geneticamente”²⁵⁴.

Realizada no período de pleno desenvolvimento de uma estética do real, a obra de Braun procura promover esta emancipação por meio da captação portátil e da exploração dos recursos técnicos disponíveis, notadamente a estereofonia e as possibilidades de manipulação da fita magnética, como formas de expressão que possibilitassem a construção de uma narrativa direta que omitisse o quanto possível a intermediação operada pelo autor.

Isto não significa uma completa ruptura com o universo literário, como se pode ver pelas recorrentes pautas sustentadas por conteúdos editados em livros, ou pela influência literária que permaneceu na construção dos textos do autor, mesmo em seu exercício de concisão verbal. O valor atribuído à palavra impressa é verificado também pela transcrição completa dos roteiros e a publicação de muitos deles em livro.

Entretanto, no interior do discurso radiofônico do autor na fase analisada encontra-se uma busca crescente por mostrar, mais do que contar, como observa Haye:

Henry James, que tinha interesse nos velhos conceitos aristotélicos de mimese e diegese, falava dessas duas particularidades que a crítica inglesa emprega desde fins do século XIX. O *telling* (de *to tell*, contar) se refere ao modo de narrar os eventos sem limitações, a partir da subjetividade e aplicando sua própria interpretação. O *showing* (de *to show*, mostrar) é a técnica que consiste em observar, registrar e referir-se aos feitos que ocorrem diante dos olhos do narrador, que agora carece do poder onisciente de tudo ver e saber.²⁵⁵ (HAYE, 2004, p.165, 166, T.A.).

²⁵⁴ Lógica semelhante estava também presente no movimento da Nova Peça Radiofônica, nos anos 1960/1970, com relação à herança da literatura e do texto teatral.

²⁵⁵ *Henry James, que tenía interés en los viejos conceptos aristotélicos de mimesis y diegésis, hablaba de estas dos particularidades que la crítica inglesa emplea desde fines del siglo XIX. El telling (de to tell, contar) se refiere al modo de narrar los sucesos sin limitaciones, desde la subjetividad y aplicando la propia interpretación. El showing (de to show, mostrar) es la técnica que consistene en observar, registrar y referir los hechos que ocurren ante los ojos del narrador, que ahora carece del poder omnímmodo de verlo todo y saberlo todo.*

Sob a perspectiva teórica da retórica, escolher mostrar ao invés de contar implica na perda da onisciência e, conseqüentemente, de controle, pelo autor. Uma dinâmica que é parte das transformações vividas pela instituição radiofônica, na época, pelo menos no contexto centro-europeu, como bem avalia Roland Barthes ao referir-se ao desenrolar dos movimentos de 1968:

A distância milenar entre ato e discurso, o acontecimento e o testemunho encurtou-se: apareceu uma nova dimensão da história, a partir de agora imediatamente ligada ao seu discurso, ao passo que toda a *ciência* histórica tinha, ao contrário, por tarefa reconhecer essa distância, a fim de a controlar. (BARTHES, apud MEDITSCH, 2007, p.246).

De certa forma, pode-se afirmar que a obra de Braun no período analisado é organizada de forma a lutar contra essa possível perda de controle do autor sobre sua obra, seja pela manutenção de uma marca autoral que àquela altura já era um caráter definidor do feature radiofônico, seja por sua condição de freelancer, em uma emissora que possuía critérios de aprovação dos projetos apresentados e resistia abrir-se para a uma comunicação que não fosse pré-roteirizada.

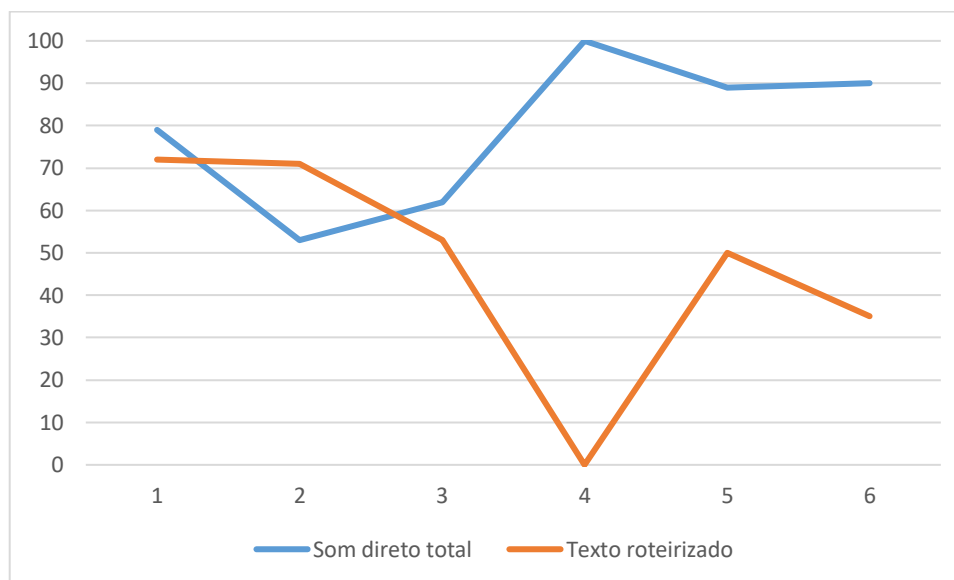
Nas palavras do autor, as estratégias desenvolvidas para emancipar o som no rádio documental são definidas como construção de um “pensamento acústico”. Como citamos no segundo capítulo, o autor afirma: “Essa inventividade pode ser quase comparada com compor, de alguma forma. Mas obviamente não pode ser apenas pela beleza de algo, mas pela informação”²⁵⁶ (BRAUN, 2007a, a partir de 1:09:28). Destacam-se nesta sua fala a responsabilidade autoral sobre o resultado estético e sobre o compromisso ético informacional da obra.

Diferentemente do fazer musical, a primazia da informação faz com que a emancipação do som seja aqui entendida principalmente como emancipação da palavra pré-roteirizada, em que paulatinamente também os sons não-verbais – ou a dimensão não-verbal da comunicação sonora – vão ganhando espaço, valorizados entretanto não como “som em si”, mas por seu aspecto referencial.

No rádio documental, este movimento está relacionado a uma estética do real presente enquanto na comunicação audiovisual do período, e a novas tecnologias disponíveis, que valorizam a autenticidade dos sons captados e a mitigação aparente da intervenção do autor sobre o material, como foi possível constatar ao longo da análise das obras produzidas por Braun entre 1964 e 1973.

²⁵⁶ *This inventiveness, it can be almost compared with composing, somehow. But of course it must be not for the beauty of something. It's information.*

Gráfico 13 – Evolução da porcentagem de som direto x texto roteirizado ao longo de seis obras de Peter Leonhard Braun, entre 1964 e 1973



Fonte: Pesquisa da autora

Algumas constatações sobre a dinâmica de “emancipação do som” são reveladas ao se colocar em perspectiva sequencial a participação da palavra roteirizada na constituição dos features, em paralelo com a presença de som direto. É possível afirmar que este processo de fato se confirma, entretanto não em uma ocorrência linear. Sobretudo, é curioso observar que o primeiro feature estéreo produzido, representado no segundo ponto do eixo horizontal do gráfico, possuiu quase a mesma proporção de texto roteirizado e menor presença de som direto que a produção anterior, em tecnologia mono. É como se o risco da introdução de uma nova tecnologia exigisse ainda uma conformação aos padrões seguros estabelecidos, para posteriormente poder avançar, constituindo-se cada vez mais como meio expressivo – tenha-se em mente que ao longo de todo esse período o autor atuou como freelancer, uma relação trabalhista que reforça a autoridade do contratante sobre aquilo que é produzido.

Com o espaço adquirido pelo som direto, observa Helmut Kopetzky, não só o som é emancipado, mas também o ouvinte, ao transformar-se em “testemunha auditiva” (2013, p.64). A possibilidade de compartilhar imagens técnicas sonoras providas de espacialidade realmente ampliou grandemente o repertório acústico do rádio documental, algo que hoje pode ser percebido como uma banalidade ou mesmo como algo (a presença de captação direta) que deve ter sua pertinência reavaliada nas produções de feature (LISSEK, 2020). Como indicam as análises, porém, o processo de desenvolvimento de novas formas de

expressão a partir das técnicas da captação magnética móvel e da estereofonia demandaram esforços e tensionamentos.

A energia acústica disponível passa a influenciar a escolha dos temas a serem explorados, e os resultados da captação determinam a formação do roteiro, ensejando a exploração mais longa de cenas que tenham bom material captado, e minimizando ou eliminando aquelas em que o material não tem qualidades consideradas satisfatórias, seja por questões da captação, seja pela dificuldade de conexão entre imagem e fonte emissora original. Este último foi o caso de um tópico que não entrou em *Galinhas*.

Braun tinha a intenção de abordar as dificuldades no tratamento do resíduo da criação – a gravação do tanque de resíduos borbulhando era considerada por ele muito potente, e havia uma questão a respeito dos danos à vegetação e à comunidade quando eles eram queimados. Porém, ao desvincular-se da fonte, a imagem sonora não se encaixava mais na comunicação pretendida – nas palavras do autor “não funcionava” (BRAUN, 2019). E a constatação levou à decisão de não mais explorar esse aspecto da pauta de modo mais prolongado, o que não aconteceria se a produção fosse ainda orientada pelo valor estritamente literário.

Por outro lado, quando o material “funciona”, ele passa a conduzir a narrativa, o que pode ser exemplificado pelos inúmeros exemplos de “closes” em sons que são apresentados de forma “mais real que o real” – desde o bico dos pintinhos quebrando a casca de seu ovo, até o escape de ar que sai após o metal quente ocupar os espaços vazios na forma de um sino.

Também a variedade de tomadas em diferentes distâncias do objeto foi importante neste processo de emancipação, dando noção de movimento, através do sequenciamento de takes na montagem. A fusão e mixagem, aliás, são instrumentos de montagem largamente usados para dar senso de continuidade entre os sons nos features analisados, principalmente a partir de *Catch as catch can*. Daremos aqui apenas dois exemplos, primeiramente o de montagem da cena inicial, em que o silêncio é preenchido gradativamente para compor a cena:

Narrador: Luz! O ventilador começa a girar. Música desgastada! Entrada aberta.

Direção: Take 2, mixar: salão vazio, ventilador, música. Primeiro visitante. Então encher a sala gradativamente.

Fade in cuidadosamente do Take 2 já embaixo da frase do assistente, depois do texto, deixar o suficiente apenas ele. Então acrescentar o narrador.

Narrador: ... o público: ...²⁵⁷ (BRAUN, 1968, p.03).

E, ainda na primeira parte deste mesmo feature, a ligação entre a enquete com o público e a narração seguinte é feita pela inserção de um “take aberto”, com o vozerio do ginásio:

(...)

Inserir o ruído geral das pessoas no começo do Take 3 na deixa “As profissões”.

Sobre o fim do vozerio, quase que imediatamente colocar o narrador, então deixar ficar.²⁵⁸ (BRAUN, 1968, p.05).

Outro recurso amplamente utilizado, já comentado ao longo das análises, é o da ambientação. A gravação de um ambiente e a inserção posterior de uma voz neste “cenário” é algo que Braun já intencionava fazer em seu período na Inglaterra, mas que se mostrou muito mais efetivo com o uso da estereofonia; o que resulta no fato de que as três últimas obras têm pouquíssimo ou nenhum “texto seco”, como se diz no jargão audiovisual, ou seja, texto gravado em estúdio sem acompanhamento de som direto.

Importante dizer que isto só é possível por meio da postura do autor como agente na tomada de imagens técnicas sonoras: como lembra Helmut Kopetzky, a expressão “mosca na parede” não se aplica às regras básicas da acústica, já que para se obter boas gravações o microfone precisa de proximidade com seus objetos (2013, p.173).

Já o acompanhamento de música como trilha subjacente ao texto, comum na dramaturgia radiofônica, não se verifica nos features analisados. Ela opera principalmente como provedora de informação sobre o contexto em que a cena se desenvolve e – exceto a sindimba em *Hienas* – é sempre diegética. Esta informação é obtida pelo ouvinte tanto pela referência cultural de repertório, que pode indicar uma época, lugar de origem, expressão de um determinado grupo social, mas também pela plasticidade sonora, em que se pode diferenciar uma execução ao vivo de uma gravação reproduzida e a espacialidade em que a música está sendo executada.

²⁵⁷ *Licht! Der Ventilator rührt los! Abgegriffene Musik! Einlass.*

Take 2, Mischung: leerer Saal, Ventilator, Musik.

Erste Besucher. Dann den Saal nach und nach füllen.

Take 2 schon unter dem Sekundantensatz vorsichtig einführen, nach dem Text ausreichend für sich stehenlassen. Dann Erzähler hinzu.

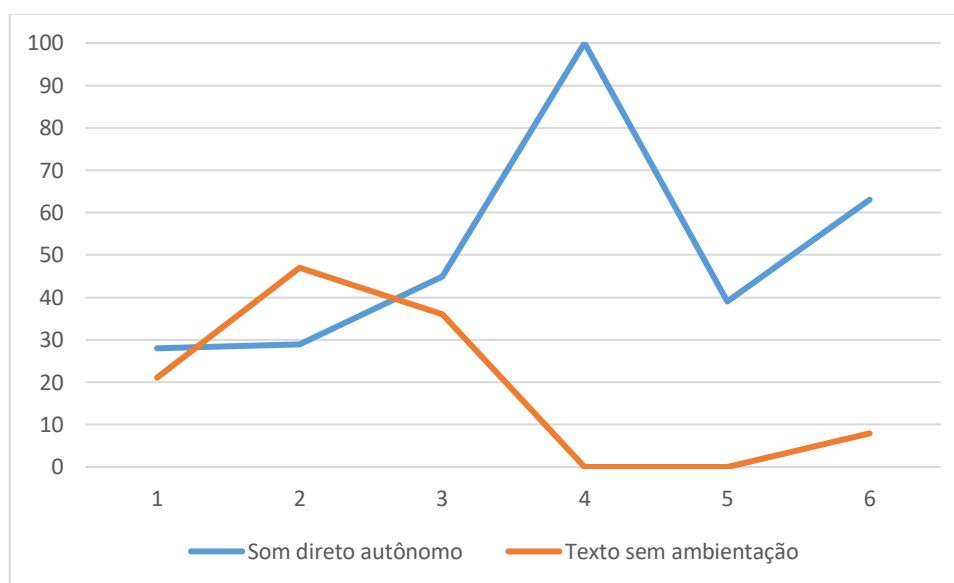
Erzähler: ... das Publikum:...

²⁵⁸ *Das allgemeine Mengengeräusch am Anfang von Take 3 auf das Stichwort ‘Die Berufe’ einsetzen. Auf das abschliessende Mengengeräusch fast sofort den Erzähler setzen, dann stehenlassen.*

Além disso, como já debatemos em alguns momentos, a escuta do ouvinte pode ser musicalmente conduzida em alguns momentos, de modo que determinadas variações de timbres ou padrões rítmicos dos sons captados sejam percebidos como música, a exemplo do aparelho de respiração e todo o aparato instrumental cirúrgico em *8h15, Sala de operação....* (SCHACHT, 2020).

Outra transformação revelada com maior nitidez pela escuta sequencial das obras é a que acontece com o algoz desta história, a palavra escrita tornada oralidade técnica pelo rádio. No ideal de construção do filme acústico, ela chega a desaparecer, mas depois volta a fazer parte da elaboração dos features de Braun. Ela se torna, porém, cada vez mais integrada, se não subjugada, ao “pensamento acústico”.

Gráfico 14 – Evolução da porcentagem de som direto autônomo x texto sem ambientação ao longo de seis obras de Peter Leonhard Braun, entre 1964 e 1973



Fonte: Pesquisa da autora

Em termos qualitativos, é relevante reiterarmos que no recorte analisado, o texto passa cada vez mais a se relacionar com o som. No exercício de construir a narrativa com base em som direto, o texto roteirizado vai ocupando cada vez menos espaço, e a palavra passa a evidenciar, explicar, dialogar com o som.

Isto não significa que o cuidado com o texto é reduzido - como afirma Kopetzky, as reuniões de revisão de roteiro enquanto Braun chefiou a redação na emissora SFB eram minuciosas e duravam horas a fio (entrevista a LISSEK, s/d). Tampouco quer dizer que o autor, por privilegiar o recurso acústico, abra mão da sugestão de associações imagéticas; pelo

contrário, o uso de metáforas é muito presente em seus features: a luta no ringue é um jogo de xadrez, os flamingos são tulipas, o sino é uma prostituta.

Chegando ao cerne da questão proposta para a pesquisa que originou esta tese, faz-se necessário refletir sobre os possíveis impactos das mudanças promovidas pelo feature acústico sobre a Voz do Documentário na obra de Braun. O que, afinal, acontece com esta voz no decorrer do processo de mitigação de sua presença através da palavra escrita e a abertura para o som direto no rádio documental? Se há espaço para a adoção de estratégias nesta construção narrativa, em que medida tais opções podem ser compreendidas como responsáveis pela formação de uma marca autoral em sua obra?

6.1 A Voz do Documentário na obra estereofônica de Peter Leonhard Braun

O conceito de Voz do Documentário elaborado por Bill Nichols (2008) refere-se à expressão contida em uma obra audiovisual fechada, e por esta razão, as análises realizadas nesta pesquisa foram conduzidas individualmente sobre cada feature do período selecionado. Cumpridos tais passos, queremos partir para a observação do conjunto de sua obra estéreo.

A análise quantitativa das obras demonstrou a evolução da presença de som direto e o movimento de integração do texto roteirizado às captações externas. Já a estratificação dos sons agenciados pelo autor em cada feature indica a abertura a uma diversidade de expressões não-verbais humanas e não-humanas, cuja presença era limitada a itens de ilustração nos roteiros inspirados na palavra escrita, na fase do feature literário: a vocalização e atrito de corpos animais; fenômenos da natureza como o trovão, a chuva e o farfalhar do vento; manifestações involuntárias humanas como tosse ou choro; e os sons produzidos por objetos e máquinas, como sinos, armas, instrumental cirúrgico, alarmes ou relógios.

Entretanto, a maior presença de som direto que não significa necessariamente uma perda de controle por parte do autor como a narrativa da emancipação do som pode fazer parecer. Ele segue operando escolhas nos processos de pauta, captação, roteirização e montagem, entretanto agora orientadas por aquilo que o autor chama de um “pensamento acústico”. Isto significa que as decisões seriam tomadas, na medida do possível, levando em consideração o potencial sonoro em cada uma das etapas de produção citadas acima. É o conjunto destas escolhas, realizadas no contexto da radiodifusão pública alemã deste período, que determina em grande medida o que será a voz destas obras documentais.

Neste sentido, as análises realizadas possibilitam-nos elaborar algumas considerações a respeito do conjunto observado. Apropriando-nos dos modos propostos por Nichols, é

possível afirmar que os features de Braun neste período têm uma intenção majoritariamente observativa – ele quer *mostrar* o mundo por meio dos sons -, mas não dispensam a tradição literária do feature radiofônico que caracterizou os dez primeiros anos de trabalho do autor como freelancer. Em sua obra estereofônica, ele segue *contando* boa parte das histórias, atribuindo sentido aos sons apresentados, aproximando-se do modo expositivo, mas também desenvolvendo momentos poéticos na relação do texto batido à máquina de escrever, levado aos microfones, com aquele texto sonoro construído sobre fita magnética em campo e manipulada em estúdio.

No que tange à abertura do campo sonoro, é fundamental dizer que a intenção observativa, conduzida pelo “pensamento acústico”, exerce forte influência sobre as obras. É recorrente nas reflexões do autor sobre seu próprio trabalho a afirmação de que ele considerava para suas produções a “energia acústica” disponível. Trata-se de uma compreensão clara de que o material ideal deveria soar, preferencialmente com altas frequência (no sentido de não-raridade) e intensidade. Este é um recorte de realidade que pressupõe, de partida, a ação. Pode-se dizer que esta é uma necessidade “natural” de um meio sonoro, já que a emissão de som só ocorre pelo deslocamento de matéria e a consequente propagação das ondas geradas por tal perturbação. Porém, também no cinema observativo esta questão se coloca, não por conta de uma necessidade de ordem física, mas da narrativa compreendida como um encadeamento de ações.

Adicionalmente, a leitura de realidade oferecida pelos features estéreo de Braun dá a entender que esta energia acústica se expressa, ou deve ser colocada a favor da expressão, de temas que tenham mais ou menos subjacente as grandes questões da existência; as dimensões rituais da vida como parte das grandes narrativas do mundo histórico.

Tal posicionamento acentua o caráter metonímico no conjunto documental estudado, em que a representação de um recorte de realidade é oferecido como equivalente de um todo ao ouvinte.

Assim, *Galinhas* quer representar todo o processo de industrialização da produção de proteínas e *Catch as catch...* fala da violência como um impulso socialmente reprimido. Mesmo *Sala de Operação*, cujo roteiro abre mais espaço à subjetividade da protagonista Frau Novak, tem como foco a (falta de) relação do sistema de saúde com seus pacientes. Já a narrativa de *Hienas*, embora baseada em uma pesquisa científica, se oferece como um retrato da “noite africana” e a disputa de vida ou morte que acontece neste cenário. E por fim, *Sinos na Europa* mergulha em um conjunto de rituais ligados aos ciclos da vida (e da morte) – luto, guerra, exercício da religiosidade, o alerta de catástrofe natural, casamento e nascimento.

Estas grandes narrativas são construídas sob a perspectiva de um autor mais oculto que onisciente, mas ainda assim dotado de uma autoridade que restringe o espaço para uma pluralidade de sentidos - como aponta o estudo de Runow (2007) ao avaliar a ausência de polifonia de discursos segundo Bakhtin em *8h15, Sala de Operação, Prótese de quadril*.

Dentro da variedade de estruturas dramáticas descritas ao longo das análises, destaca-se o recurso recorrente à construção de tensão e impacto, sobretudo através do estímulo à empatia do ouvinte com os personagens contrastado com sons de violência e morte. O uso desse tipo de efeito a fim de capturar e manter a atenção do público é parte importante da linguagem desenvolvida pelo autor e fez parte daquilo que posteriormente se configurou como uma “escola Brauneana”, difundida por sua posição na chefia de redação da emissora *Sender Freies Berlin* e pela liderança na formação de círculos dedicados ao estímulo da produção de features. Apesar de negar influências oriundas da sétima arte, é inevitável pensar aqui sobre as confluências de uma estética do real, muito presente no cinema da época, e sua ostentação de uma autenticidade, ainda que aparente.

Trabalha em favor da construção de tais grandes narrativas a situação acusmática da escuta radiofônica. É notório como o autor utiliza a escuridão como um recurso eficiente de condução de um despertar do sentido auditivo. Neste período em que a televisão já havia se consolidado como veículo de massa, usar a privação da visão como elemento de valorização do rádio como meio expressivo foi um trunfo inclusive de concorrência midiática, como fica explícito nas resenhas publicadas pela imprensa a respeito de *Hienas*. Mas em todos os features analisados aparecem cenas noturnas, referências à escuridão e ao silêncio deste período em que a paisagem sonora se torna hi-fi, como define Murray Schafer (2001, p.95-97), e é possível então distinguir com maior clareza cada som e seus possíveis sentidos.

Ao arcabouço de um “estilo” que marcaria a obra de Peter Leonhard Braun, o pesquisador Michael Lissek acrescenta uma perspectiva masculina e de emocionalidade contida, sob influência da figura do jornalista e escritor Ernest Hemingway, o que leva ao uso de frases curtas e encadeadas em parataxes (ao entrevistar Helmut Kopetzky em *Feature Gespräche*, s/d; 2012). É fato que as figuras de referência para o autor no rádio, tanto na BBC quanto na redação de feature nascida em Hamburgo, a exemplo de Ernst Schnabel, eram ligadas ao universo de uma literatura marcadamente masculina.

Na dinâmica dessa perspectiva observativa sociológica no fazer documental, está claro que Braun não confia na situação da entrevista como reveladora da verdade, por serem as respostas de alguma forma “planejadas” pela pessoa entrevistada. Suas opções por dramatizar informações cedidas em entrevistas a fim de ironizá-las (*Galinhas*), reunir

respostas breves em enquetes a fim de unificar uma resposta (*Catch as catch...*) ou simplesmente evitá-las (*Noite londrina, Hienas, Sinos na Europa*) são indicativas desta posição.

Guarda-se uma exceção em *8h15, Sala de Operação III...*, em que boa parte da narrativa se baseia em uma entrevista - o que pode ter sido basicamente o único recurso possível para a concretização do filme acústico sem texto roteirizado, mas também indica um caminho que posteriormente seria aprofundado por outros autores na redação chefiada por Braun: a de que uma forma longa como o feature deve primar pela postura de diálogo inerente a uma conversa, e não pela posição inquisidora da entrevista. Um deles é Helmut Kopetzky, que afirma: “Não sou um interrogador, um colecionador ou lançador de declarações para uma peça de rádio já ‘pronta’. Nenhum catálogo de perguntas é trabalhado. Eu preciso de tempo e o tomo. Gosto do decorrer de uma conversa dirigida pela curiosidade, com um resultado amplamente aberto.”²⁵⁹ (2013, p.174).

A obra de Braun é construída em um período de tensão entre as narrativas sociológicas metonímicas que caracterizaram as primeiras décadas do conjunto documental e a abertura da comunicação para uma escuta da micropolítica, com a diversificação das vozes que tinham direito a ocupar os alto falantes do rádio e uma compreensão da experiência subjetiva como legítima fonte da representação de mundo operada pelas obras documentais.

Ao buscar emancipar o som da palavra planejada, ou seja, de uma voz oriunda da posição de poder do autor – concedida em última análise pela instituição social radiofônica constituída por uma trama técnica, econômica, social e cultural (GAMBARO, 2019) - os features estereofônicos de Braun desenvolvem outras formas de controle sobre o material, que passam pelos processos de pauta, captação, roteirização e montagem. Estas novas dinâmicas de trabalho foram difundidas por meio de mecanismos posteriores de difusão como oficinas, a publicação dos roteiros, a participação em prêmios já estabelecidos e a criação de novos fóruns profissionais.

Todavia, longe de configurarem soluções definitivas, as novas formas de expressão desenvolvidas por ele abriram fissuras por onde outras frentes da comunicação sonora encontrariam vazão posteriormente. O desenvolvimento de uma dramaturgia que possibilitou ao rádio tornar-se mais observacional e a abertura de um novo leque de sonoridades passíveis

²⁵⁹ *Ich bin kein Abfrager, kein Einsammler und Ausweider von Statements für ein schon "fertiges" Radiostück. Kein Fragenkatalog wird abgearbeitet. Ich brauche Zeit und nehme sie mir. Ich mag das Laufenlassen eines von Neugier gesteuerten Gesprächs mit weitgehend offenem Ausgang.*

de integrar uma transmissão são um legado que continua a repercutir meio século depois das primeiras veiculações das obras aqui analisadas.

CONCLUSÕES

Se as formas narrativas documentais não encontraram espaços perenes no rádio brasileiro, predominantemente organizado em torno de um modelo comercial gerido pelo imediatismo, as novas formas de difusão midiática sob demanda estão aos poucos mudando este panorama, e fortalecendo o debate sobre questões relevantes acerca da linguagem radiofônica e suas possibilidades.

Neste sentido, o conhecimento de um repertório consolidado em um ecossistema midiático diferente do nosso e cujo amadurecimento ético e estético percorreu um caminho de várias décadas é imperativo a fim de garantir lastro a essas novas discussões. Isto não é aqui posto sob uma perspectiva evolucionista ou mesmo determinista, mas sim devido à compreensão de que conhecer o passado e o presente do rádio é necessário para a abertura de novas possibilidades criativas (VICENTE, 2011, p.89).

O fato de esta pesquisa ter sido realizada no âmbito de um programa dedicado aos meios e processos audiovisuais, cujas pesquisas enfocam sobretudo a produção cinematográfica, foi decisivo na definição do trajeto percorrido até a consolidação da tese. As intersecções conceituais e metodológicas entre rádio documental e cinema mostraram-se fecundas na reflexão a respeito do objeto em questão, como apontavam as leituras das obras de Bill Nichols e Silvio Da-Rin, que despertaram o interesse em desenvolver a pesquisa em torno da ideia de filme acústico, contemplando o rádio como membro de um universo audiovisual.

Ao expormos as raízes criativas comuns a ambas as mídias, revelou-se fundamental para a conceituação do feature radiofônico sua caracterização enquanto forma narrativa baseada na imagem técnica sonora. Portanto, ainda que destinada à efemeridade da transmissão radiofônica, os pilares de sua produção diferenciam-se daqueles do rádio feito ao vivo, realizando enfim o que sugere Bertolt Brecht (apud DÖHL, 1981) quando defende a necessidade de criação de um repertório que possa ser reprisado periodicamente, libertando o rádio do imprevisto intrínseco à transmissão contínua, e possibilitando melhores condições de trabalho aos profissionais da dramaturgia.

Ao mesmo tempo, a expressão radiofônica por meio de sons fixados em suporte dialoga, desde o princípio, com o desejo de um microfone nômade, que colete a energia acústica presente fora dos estúdios e possibilite seu tratamento criativo para a entrega aos ouvidos do público, como quiseram Alfred Braun, Dziga Viértov, Hans Flesch e Walter Ruttmann, entre outros.

Esta é, todavia, uma história reconstruída a partir de um olhar mais contemporâneo dos Estudos do Som e de outros campos de pesquisa, e que não esteve presente na percepção de mundo de Peter Leonhard Braun, nos anos em que trabalhou em favor da possibilidade da construção de um “filme acústico” por meio de seus *features*. Munido de novas ferramentas de trabalho - ou meios de expressão, como vieram a se tornar a fita magnética e a estereofonia -, ele precisou refazer a trilha de um pensamento ligado à captação de som direto e organização do material por meio da montagem, ao invés de organizar previamente o conteúdo à máquina de escrever aplicando os sons como que acessórios para dar vida ao conteúdo documental, como ditava a tradição do *feature* literário trazido à oralidade técnica.

Igualmente, embora o movimento do cinema direto em si não seja citado pelo autor como uma influência no processo de construção do filme acústico, é inegável uma identificação de sua obra com a estética do real presente nas diversas vertentes cinematográficas desenvolvidas a partir dos anos 1950, em valores como a autenticidade dos registros e uma aparente sustentação da realidade apresentada por si só, ocultando a interferência do autor sobre a representação de mundo. Faz parte deste contexto o paradoxo presente quando se fala na construção de um “cinema para os ouvidos”: quer-se dizer que a narrativa deverá desenrolar-se diante do espectador de modo que ele seja absorvido pela *diegese* e, portanto, o “real” apresentado e valorizado como não-ficção, deverá ser recebido em um espaço sob controle da *dramaturgia*.

Em termos metodológicos, a experimentação de um diálogo com o referencial bibliográfico sobre o som no cinema, sobretudo as reflexões e a metodologia de análise propostas por Michel Chion, foi de grande valia para compreendermos as tensões entre veracidade e verossimilhança na comunicação audiovisual, os benefícios e desafios trazidos pela abertura de *extracampo* na captação direta, bem como a importância das dinâmicas de harmonia e *contraponto* entre as camadas *dramatúrgicas*, que no cinema incluem a relação entre as imagens visuais e sonoras, e no rádio ocorrem entre imagens sonoras, como já bem apontava a investigação sobre estas inter-relações procedidas pelo professor Eduardo Vicente, tomando como objeto a *radiodramaturgia* ficcional (2011).

Consequentemente, a especificidade da *cegueira do meio* pressupõe uma situação de *escuta acusmática* que demanda categorizações diferentes daquelas oriundas no cinema no que diz respeito ao espaço determinado pela tela – enquanto é possível pensar naquilo que é *diegético* ou não, ou planos de *figura-fundo*, por outro lado a determinação daquilo que seria *on* ou *offscreen* não pode ser objetivamente traçada, embora possa acontecer no espaço subjetivo das imagens mentais.

Este diálogo com as teorias do som no cinema – também representadas ao longo da tese por Rick Altman, Walter Murch e por Bill Nichols - pode ser um rico espaço de trocas com o referencial desenvolvido no campo das teorias do rádio, representado nesta tese por autores como Rudolf Arnheim, Pierre Schaeffer, Ricardo Haye e Eduardo Meditsch.

Tão ou mais importante, contudo, para o estudo do feature radiofônico (e em nosso caso para a investigação da obra estéreo de Peter Leonhard Braun) mostrou-se o referencial teórico do campo documental cinematográfico, em que as elaborações sobre o lugar da não-ficção e suas transformações ao longo do tempo encontram-se mais amadurecidas, com inúmeros pontos de convergência com as práticas documentais autorais radiofônicas.

As considerações a respeito da leitura documentarizante de uma obra audiovisual tecidas por Roger Odin (2012), as ponderações sobre a narração em *voice over* trazidas por Silvia Paggi (2011) e, principalmente, as propostas de modos do documentário e o conceito de Voz do documentário ofertados por Bill Nichols (1983, 2008) foram referências que nos permitiram escutar a obra de Braun de forma analítica e contextualizada, de acordo com o objetivo inicial da pesquisa, que era o de possibilitar novas rotas de leitura para o repertório apresentado.

Afinal, a produção teórica acerca do feature alemão já situava de maneira clara a obra estereofônica de Peter Leonhard Braun como um marco do desenvolvimento do feature acústico no país, uma fase estreitamente ligada à guinada técnica que proporcionou mobilidade ao registro sonoro e a reprodução de sua espacialidade, através da estereofonia. Estes estudos já delineavam, também, que a construção da narrativa não-ficcional a partir das captações em campo exigiram a libertação de uma tutela exercida anteriormente pela palavra escrita, o que tensionou as formas de pensamento sobre produção radiofônica e todo um sistema de valores institucionalmente construídos, como levantam Tanja Runow, Helmut Kopetzky, Lindemann e Bauernfeind. A recuperação histórica feita por esta última dupla, inclusive, está em um livro organizado por Zindel e Rein e que expande, na edição de 2007, o relato para outras regiões de língua alemã (Alemanha Ocidental, Áustria e Suíça), em um exercício de ampliação do escopo desse registro.

Mais amplamente, os trabalhos realizados por Virginia Madsen desde 2005 procuram dar pistas para uma visão transnacional da construção de um conjunto documental sonoro, bem como recentemente o esforço da documentarista e professora Tereza Reková em promover um registro da história dos festivais e de sua importância na formação de uma comunidade internacional de autores, em sua tese de doutorado defendida em 2021 na República Tcheca.

Tendo em mente este referencial já desenvolvido, procuramos na base teórica do cinema documental recursos que permitissem ainda entregar contribuições adicionais ao conhecimento sobre o repertório selecionado e, de forma mais abrangente, a uma epistemologia do gênero “feature radiofônico”.

Assim, após revisitar a história do feature de rádio e reelaborar sua conceituação, compreendendo sua matéria-prima como imagem técnica sonora e diferenciando sua ontologia daquela de um rádio feito ao vivo, pudemos nos aprofundar no objeto de pesquisa, a começar pela sistematização de uma breve biografia profissional do autor e de sua audiografia, fundamental para localizar a constituinte fundamental da Voz do documentário, que é a voz de seu autor. Seria impossível, ou incompleta, a identificação da voz em sua obra, sem identificar-lhe o lugar de fala; por isso, consideramos relevante visitar sua trajetória de formação. Adicionalmente, a organização de sua audiografia tem importância tanto para contextualizar o recorte analisado na pesquisa, quanto para dar base a novos trabalhos acadêmicos que porventura venham a se debruçar sobre outros momentos de sua criação sonora.

Conhecer a gênese de sua relação com o rádio, durante a entrevista realizada em 2019, foi um dos momentos mais reveladores do trabalho de pesquisa apresentado nesta tese. Por que um profissional que construiu sua carreira quando a televisão oferecia melhores remuneração e estrutura de trabalho teria escolhido persistir na integração ao meio sonoro, vivenciando inclusive a instabilidade financeira como freelancer ao longo de tantos anos, era uma das questões que moveram a realização desta tese.

Junto com isto, muito de suas escolhas com relação à representação de grandes temas ligados às dimensões rituais da vida, ao apreço pela construção textual precisa e às tensões presentes no desenvolvimento da narrativa conduzida pelo som direto foram esclarecidas não só por sua formação como indivíduo, mas em sua relação profissional com a radiodifusão pública, notadamente as emissoras BBC de Londres e SFB de Berlim. Percebe-se, nesta relação, que o rádio público, como instituição, também fala através dos features de Braun.

Enquanto os modos de representação se alternam no resultado final das obras – elas são, em dados momentos, expositivas, poéticas e observativas – a aproximação ao modo observativo pode ser compreendido como a intenção final do autor, mitigando aparentemente sua presença em favor da construção de uma narrativa que pareça sustentar-se independente de sua intervenção. Neste sentido, apontamos as aproximações possíveis com o cinema direto, principalmente com sua vertente norte-americana. Se pensarmos no cinema de Frederick Wiseman, cujos primeiros filmes se desenvolvem justamente nesta época, a partir de 1967, há

um claro paralelo na abertura do campo sonoro, em uma marca autoral aparentemente contraditória, já que a narrativa se desenrola sobre uma invisibilidade do autor, e na representação que privilegia um olhar sociológico sobre as instituições (NICHOLS, 1978). Em Braun, como em Wiseman, não importam os nomes dos personagens, e sim a categoria que representam. Os sujeitos tornam-se imagens – imagens sonoras de fazendeiros, lutadores, pacientes, padres, nubentes – que representam instituições como o capitalismo, o sistema de saúde, a religiosidade.

Obviamente, aqui devem ser guardadas as devidas proporções entre o cinema puramente observativo desenvolvido pelo cineasta e a maior recorrência, em Braun, de um direcionamento na leitura das cenas. Mas esse tipo de estudo comparativo pode ser futuramente explorado, trazendo o rádio mais próximo do universo da documentação audiovisual. O outro lado desta moeda, o desenvolvimento do feature na França e Austrália e sua inter-relação com a abordagem mais subjetiva realizada pelo Cinema Verité, é também um tema em aberto para o qual as pesquisas de Madsen dão a porta de entrada.

Fato é que essa disposição para a coleta de imagens sonoras fez com que os features de Peter Leonhard Braun trouxessem ao universo audível não só uma diversidade maior da expressão humana, com seus diferentes idiomas e sotaques, acentuações, pausas e manifestações não-verbais, como incluiu também neste universo sujeitos não-humanos: todo um repertório de objetos e maquinários, sons animais e de outros elementos da natureza passam a compor a documentação, qualitativamente em pé de igualdade com a palavra, elemento predominante em toda a comunicação radiofônica.

Se hoje nem todo feature precisa ser estéreo, ou nem todo feature precise de som direto, é necessário considerar que esta é uma escolha possível graças a um leque de opções aberto ao longo dos anos, por inúmeros profissionais dedicados a explorar as possibilidades da linguagem sonora e sua aplicação ao documentário. Assim também, como afirmamos no sexto capítulo, se ao olhar de hoje a obra de Braun pode parecer pouco sensível às subjetividades ou pouco abertas a uma polifonia discursiva, é também verdade que elas fizeram parte do caminho que se percorreu para chegar a essa percepção sobre os propósitos da documentação radiofônica, como nos parece atestar a obra de Helmut Kopetzky, que é outro vasto campo a ser explorado por pesquisas futuras.

Como qualquer pesquisa de cunho histórico, a presente tese só tomará vida se puder entrar em diálogo com os ouvidos e desafios de hoje. Enquanto temos disponíveis gravadores digitais embarcados em celulares, microfones binaurais a preços acessíveis, softwares de edição passíveis de instalação em notebooks pessoais, entre outros recursos, o quanto isso tem

resultado em termos de inovação das formas expressivas documentais é uma questão que deve ser colocada em pauta diariamente entre produtores de rádio e podcast.

Outra preocupação que originou a pesquisa aqui posta é a formação de um repertório que possa servir à educação de novos profissionais de comunicação e ao debate permanente entre aqueles que já possuem experiência acumulada na área. Como tratamos nossos acervos de áudio no Brasil e o valor que damos a nossos poucos criadores e criadoras de documentários sonoros é uma questão importante a ser enfrentada por emissoras, museus e pela academia, entre outros atores sociais que deveriam incumbir-se da preservação deste que é, assim como os filmes cinematográficos, um patrimônio de nossa cultura.

Foi com o objetivo de dar acesso e facilitar a circulação do repertório estudado ao longo deste trabalho que disponibilizamos em anexo a esta tese as traduções dos roteiros analisados. Considerando a limitação do acompanhamento dos áudios na leitura do texto em papel ou na tela digital, experimentamos ainda a sincronização das legendas traduzidas em duas peças – *8h15, Sala de Operação III...* e *Sinos na Europa* -, a exemplo do que os festivais internacionais têm feito em suas mostras. A inserção das legendas demanda um trabalho extenso, porém, mostrou-se a melhor alternativa para proporcionar uma escuta mais fluida das obras.

Espera-se que este material, bem como as discussões desenvolvidas ao longo da tese, possa contribuir para o desenvolvimento de formas narrativas que prezam pela aliança do compromisso ético com a criatividade que norteia a produção do feature radiofônico desde sua origem.

REFERÊNCIAS

RÁDIO E ESTUDOS DO SOM

ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

BARTHES, Roland. O Grão da Voz. In: **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

BESPALHOK, Flávia L. B. e SCHACHT, Rakelly C.. Do rolo ao computador, em busca da linguagem própria: a história do feature radiofônico. In: **História da mídia sonora** [recurso eletrônico]: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil / org. Luciano Klöckner, Nair Prata. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

_____. **Um gênero entre o jornalismo e a arte**: o feature radiofônico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27. 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004.

BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes*. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

BRAUN, Peter Leonhard. *4 Feature-Texte*. Buchreihe des Senders Freies Berlin, Band 12. Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1972.

_____. *Urlaub in Cornwall*. Buchreihe des Senders Freies Berlin, Band 3. Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1965.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. De Gutenberg à Internet. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

CAESAR, R. **O som como imagem**. In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, 2012, São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2012. v. 1. p. 255-262.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Biblioteca básica de ciência e cultura. Lisboa: Ed. Piaget, 1994.

CORY, Mark E. *Soundplay: The Polyphonous Tradition of German Radio Art*. In *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Ed. Douglas Kahn e Gregory Whitehead. Cambridge, Mass.: MIT, 1992, 331-71.

DANIELS, Dieter. *Absolute Klangbilder. Abstrakter Film und Radiohörspiel der 1920er als komplementäre Formen einer »Eigenkunst« der Medien*. In: SAXER, Marion (org.). *Spiel (mit) der Maschine* (p. 51-74). Berlin: Transcript Verlag, 2016.

DETONI, Márcia. **Lições do Norte para a mídia pública brasileira**: a experiência da CBC/Radio-Canada e os novos paradigmas da mídia de serviço público. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 2012.

_____. **O documentário no rádio:** Desenvolvimento histórico e tendências atuais. Pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: ECA/USP, 2018.

FERRAZ, Nivaldo. **Reportagem no rádio:** realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da *peça radiofônica reportagem*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **Modelos perceptivos na música eletroacústica.** Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1998

GARCIA, Sérgio Freire. **Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical.** Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2004.

GILFILLAN, Daniel. *Pieces of Sound. German Experimental Radio.* University of Minnesota, 2009.

GOEGE, Hartmut. *Der Radio-Revoluzzer. Vor 125 Jahren wurde der Reporter-Pionier Alfred Braun geboren.* Kalenderblatt / Archiv. Berlin: Deutschlandfunk Kultur 3 Mai. 2013. Disponível em < https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-radio-revoluzzer.932.de.html?dram:article_id=245017> Acesso em 20 Fev. 2021.

HAOULI, Janete El. **Mordendo a própria cauda:** peça radiofônica alemã e experimentação de vanguarda. In: Mídia, Cultura, Comunicação. São Paulo, Editora Arte & Ciência, 2002.

_____. **Radiopaisagem.** Tese de doutoramento. São Paulo: ECA/USP, 2000.

HAYE, Ricardo M. *El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad.* 1a.ed. Buenos Aires: La crujía, 2004.

HENDY, David. *Painting with Sound: The Kaleidoscopic World of Lance Sieveking, a British Radio Modernist.* In: Twentieth Century British History, Vol. 24, No. 2, 2013, pp. 169–200. SUSSEX, 2013.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In: Gilberto Prado; Monica Tavares; Priscila Arantes. (Org.). **Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa.** 1ed.São Paulo: ECA/USP, 2016, v. 1, p. 376-395.

JARISCH, Jens. *Der Abend beginnt ohne jedes Geräusch. Die Entwicklung von Unmittelbarkeit und Stereophonie im Werk Peter Leonhard Brauns.* Artigo apresentado no Simpósio de Radio Feature no Nordkolleg Rendsburg, em 11 dez. 2010. Disponível em < <http://yeya.de/dl/journaltexte/der-abend-beginnt.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2019.

KAHN, Douglas. Introduction. In: Wireless imagination. **Sound, radio, and the avant-garde.** Ed. Douglas Kahn e Gregory Whitehead. Cambridge, Mass.: MIT, 1992.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter.* California: Sanford University Press, 1999.

KLIPPERT, Werner. **Elementos da peça radiofônica (1977)**. In: SPERBER, George Bernard Sperber (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

KOPETZKY, Helmut. *Draufhalten*. Feature-Workshop publicado pela revista *Cut*, maio 2000.

_____. *Objektive Lügen Subjektive Wahrheiten*. Radio in der Ersten Person. Münster: Edition Octopus, 2013.

_____. Vamos ouvir novamente! In: **Rádio Nova**, constelações da radiofonia contemporânea. Org. Lilian Zaremba e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996.

MADSEN, Virginia M. *A radio d'auteur: the documentaire de creation of Kaye Mortley*. Scan Journal, vol. 6, number 3. Sidney: Mcquaire University, Dez. 2009. Disponível em < <https://research-management.mq.edu.au/ws/portalfiles/portal/16986911/mq-11823-Publisher+version+%28open+access%29.pdf>>. Acesso em 08. Out 2020.

_____. *Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation*. The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media 3: 3, pp.189-198. 2005.

_____. *Radio Documentary*. In: FOLEY, Briget. A Companion to the Australian Media, p. 382-284. Australian Scholarly, Australia, 2014. Disponível em: < <https://www.austlit.edu.au/austlit/page/9579753>>. Acesso em Out. 2020.

_____. *Transnational encounters and peregrinations of the radio documentary imagination*. In: BADENHOCH; FÖLLMER (Ed.). *Transnationalizing Radio Research. New approach to an old medium*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, (p.83-99).

_____. MADSEN, Virginia. “Your ears are a portal to another world”. In: HILMES, Michele e LOVIGLIO, Jason (Ed.). *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era* (p.126 – 144). Taylor & Francis, 2013.

MANZANO (Corrêa) Rodrigues. **Devir-Rádio / Devir-Música**. Diálogos improváveis, intersecções possíveis: o rádio contrapontístico de Glenn Gould em análise. Dissertação de Mestrado. São Paulo. PUC, 2006.

_____. Ouvido-repórter 2.0. In: **Entre ouvidos: sobre rádio e arte**. Rio de Janeiro: Soarmec Editora / Oi Futuro, 2009.

_____. **Ouvido-repórter: por um radiojornalismo acústico**. TCC. Universidade Estadual de Londrina, 2000.

MAURUSCHAT, Ania. Ruído, peça sonora, rádio estendido: Um estudo de caso de Bugs & Beasts, por Andreas Ammer e Console, um exemplo de resiliência do Hörspiel alemão como forma de arte radiofônica. **POLÊMICA**, [S.l.], v. 13, n. 2, p. 1119-1139, maio 2014. Disponível em < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/10610/8485>>. Acesso em 20 Fev. 2021.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação**. Florianópolis: Ed. da UFSC / Ed. Insular, 2ª Edição, 2007.

_____. (org.). **Teorias do rádio**. Textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005.

MEDITSCH, Eduardo e ZUCULOTO, Valci (org.). **Teorias do rádio**. Textos e contextos. Volume II. Florianópolis: Insular, 2008.

OLBERT, Frank. *Feature ist Feature*. Roteiro do feature. Colônia: DeutschlandRadio, 1995.

REIN, Wolfgang e ZINDEL, Udo. *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*. Konstanz: UVK Medien, 2007.

RUNOW, Tanja. *Von der Welt erzählen in vielen Stimmen*. Polyphonie im deutschen Radio-Feature. Trabalho de mestrado em Literatura Geral e Comparada. Berlin: Freie Universität Berlin, 2007.

SCHWAMBERGER, Johannes. *Das Hörspiel: Geschichte einer Kunstform*. Hamburgo: Diplomica, 2014.

SANTOS, Gustavo Nascimento dos. **Um cinema para os ouvidos: mapeando o radiodocumentário**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SCHACHT, Rakelly Calliari. **O feature radiofônico alemão: tendências e transformações**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34. 2011. Recife. Anais. São Paulo: Intercom, 2011.

_____. **O Rádio Autoral Vence Fronteiras: A Emancipação do Som em Glocken in Europa**. In: XI Encontro Nacional de História da Mídia. 2017. São Paulo. Anais. São Paulo, 2017.

_____. **Sound design de cinema e o filme acústico radiofônico: aproximações metodológicas**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43 (virtual). 2020. Anais. São Paulo: Intercom, 2020.

_____. **Um gênero entre o jornalismo e a arte**. O feature radiofônico. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Estadual de Londrina, 2004.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941 – 1942**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. *Treatise on Musical Objects. An essay across disciplines*. Trad: Christine North e John Dack. Oakland, California: University of California Press, 2017.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SENDER FREIES BERLIN. *Dreissig Jahre Feature im SFB*. Publicação comemorativa aos 30 anos de feature na emissora. Berlin, 1984.

SMIRNOV, Andrey. *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. Londres: Koenig Books, 2013.

SOARES, Rosana de Lima; VICENTE, Eduardo. **Radio Ambulante e a tradição do podcast narrative no radiojornalismo norte-americano**. XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/003009492.pdf>. Último acesso em 19 Jun. 2021.

ST CLAIR, Jeanti. *Stories that walk with you: opportunities in locative audio for feature journalism*. Australian Journalism Review (40:01) Jul. 2018.

STAUDE, Linda. *Montagekunst par excellence – Versuch einer Dramaturgie des Hörfunk-Features*. Trabalho de Conclusão de Curso, 1994.

STERNE, Jonathan. *The audible past*. Duke University Press, 2003.

_____. (Ed.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012.

TERUGGI, Daniel. *La grabación en la historia de la radio*. Publicado em Memórias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio, México, 2002.

VALÉRY, Paul. *La conquête de l'ubiquité / The conquest of ubiquity*. Ensaio de 1928, publicado em 2015 por Mike Tyka. Disponível em <https://mtyka.github.io/make/2015/09/12/the-conquest-of-ubiquity.html>. Acesso em 13 Abr. 2021.

VICENTE, Eduardo. **Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio**. In: Emergências periféricas em práticas midiáticas. São Paulo: ECA/USP; 2018. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002906541.pdf>. Último acesso em 19 Jun. 2021.

_____. **Em busca do rádio de autor: apontamentos para uma rediscussão crítica da história do rádio no país**. Revista Significação, N.36. São Paulo: USP, 2011 (p. 87-100).

_____. **Radiodrama em São Paulo: Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano**. 2015. Trabalho de pesquisa de Livre Docência, Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

VOWINCKEL, Antjie. *Collagen im Hörspiel: die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

WEISS, Allen S. *Phantasmic radio*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1989.

WITTING-NÖTHEN, Petra. *Die Einführung der Stereophonie im Rundfunk*. Geschichte im Westen (GiW), p. 185-195. Colônia: Rheinland-Verlag GmbH, 2000.

ZAREMBA, Lilian. Orson Welles: o labirinto auditivo de *Guerra dos Mundos*. In: **Rádio nova, constelações da radiofonia contemporânea 2**. Org. Ivana Bentes e Lilian Zaremba. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997

ZINDEL, Udo. *Radiophone Sternennacht*. Workshop da revista *Cut* (p.44-47). 2000.

HISTÓRIA, DOCUMENTÁRIO E SOM NO CINEMA

ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. Introduction. In: *Film History*, Volume 11, pp. 395-399. John Libbey & Company, 1999.

ALTMAN, Rick. *Sound Theory / Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

BELTON, John. 1950s Magnetic sound. The frozen revolution. In: ALTMAN, Rick (ed.). *Sound theory, sound practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992. (p.154-170).

BORDWELL, D. e THOMPSON, Kristin. *Fim art*. An introduction. 2a Ed. Nova Iorque: McGraw-Hili, 2003.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues; MAGALHÃES, Michelle Agnes. **A sonoridade futurista do filme Entusiasmo, Sinfonia do Donbass, de Dziga Vertov**. Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Ano 8 – Volume 8, N.01. Campinas, 2006.

CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme**. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

CHION, Michel. **A audiovisual. Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

_____. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2006.

GOERGEN Jeanpaul. **Walter Ruttmann**. Eine Dokumentation. 1989.

_____. *Walter Ruttmann Tonmongagen als Ars Accustica*. Siegen, 1994.

LABAKI, Luís Felipe. **Viértov no papel**: Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA - USP. São Paulo, 2016.

MACHADO, Irene de Araújo. **Plasticidade das imagens audiovisuais no espaço acústico-ressonante do cinema**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.21, n.1, jan./abr. 2018.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional**. Trabalho apresentado ao GT Epistemologia da Comunicação, no XXV Encontro Anual da Compós. Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.

MELO, Luís Alberto Rocha. **O som e seus limites**. Revista Filmecultura, N.58, Jan-Mar 2013, p.25-30.

NICHOLS, Bill. Documentary and the coming of sound. Versão em inglês do texto originalmente publicado em: PALACIO e SANTOS (org.). *Historia general del cine*. Madri, 1995.

_____. *Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure*. In: Film Quarterly, Vol. 31, No. 3. (Spring, 1978), pp. 15-28.

_____. **Introdução ao documentário**. 3ª. Ed. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. *The voice of documentary*. Film Quaterly, 36, p.17-30. California, 1983.

ODIN, Roger. (2012). **Filme documentário, leitura documentarizante**. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>

PAGGI, Silvia. *Voix-off et commentaire dans le cinema documentaire et ethnographique*. Cahiers de Narratologie 20, 2011.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

COMUNICAÇÃO E METODOLOGIA

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, v. 17 n. 51, set.-dez. 2012.

DI FELICE, Massimo (Org). **Do público para as redes: a comunicação digital e as novas formas de participação social**. São Caetano do Sul (SP): Difusão Editora, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Florianópolis: Insular, Ed. Da UFSC, 2001.

MOREIRA, Sonia Virginia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

RECURSOS DE INTERNET, ARTIGOS E REPORTAGENS

ARD Hörspieldatenbank. *Der 29. Januar 1947*. S/d. Disponível em <http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1348763&SID>. Acesso em 5 nov. 2020.

BAUERNFEIND, Wolfgang. *Mit den Ohren gaffen*. Artigo publicado pelo jornal *Tagespiel*. 11. Fev. 2009. Disponível em < <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/geburtstag-mit-den-ohren-gaffen/1441766.html>>. Acesso em: 25 out. 2019.

BRAGA, Newton. **AM estéreo (TEL053)**. Instituto NCB, 1995. Disponível em <<https://www.newtonbraga.com.br/index.php/52-artigos-tecnicos/artigos-diversos/6246-tel053.html>>. Acesso em 02 abr. 2021.

DFD – DEUTSCHES FILMINSTITUT UND FILMMUSEUM. *Die Entstehung des deutschen Tonfilms*. S/d. Disponível em: < <https://www.filmportal.de/thema/die-entstehung-des-deutschen-tonfilms>>. Último acesso em 01 Mar. 2022.

DÖHL, Reinhard. *Der 29. Januar*. WDR 31.5.1976 (VGTHL 28). Disponível em: < http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspl45_2.htm>. Acesso em 04 nov. 2020.

_____. *Neues vom Alten Hörspiel. Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen*. WDR 29.12.1980. In: *Rundfunk und Fernsehen. Wissenschaftliche Vierteljahreszeitschrift*, Jg 29, H. 1, p.127-141, 1981.

HALLER, Michael. *Den Lesern das Typische zeigen*. Sage & Schreibe Werkstatt. Suplemento mensal da revista *Journalist*. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen GmbH & Co KG, Rolandshof, setembro/2001.

HARTEL, Gaby. *Der Fürst der Features*. Jornal diário *Taz*, seção Media, 20 out 2004.

INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE. Página online. Disponível em < <https://ifc2.wordpress.com/>>. Acesso em 20 nov. 2019.

KOPETZKY, Helmut. *Gedanken über das Große Radio-Feature*. Observações sobre o feature radiofônico. 1994. Disponível em < <https://www.helmut-kopetzky.de/gedanken-ueber-das-grosse-radio-feature/>>. Acesso em 07 Jan.2020.

LANG, Klaus. *Ein Stückchen Frieden im Krieg*. Revista FonoForum nr. 08, 1989.

LISSEK, Michael. *Das o-tonlose radio-feature*. Text für Deutschlandfunk “Featureantenne”. 2020. Disponível em: < http://michaellissek.com/texte/2020_Das%20o-tonlose%20Feature.pdf>. Último acesso em 01 Mar. 2022.

_____. *Peter Leonhard Braun. Hyänen. Kurzrezension.* 2012. Disponível em: <http://michaellissek.com/texte/Braun_Lissek.pdf>. Último acesso em 01 Mar. 2022.

_____. *Die Zukunft einer illusion. 20 anmerkungen zum radiofeature. Peter Leonhard Braun zum 90ten.* 2019. Disponível em: http://michaellissek.com/texte/2019_Zukunft%20einer%20Illusion_Peter%20Leonhard%20Braun.pdf. Último acesso em: 01 Mar. 2022.

MEISSNER, Jochen. „*Wenn es gut ist, ist es ein Feature*“. Deutschlandfunk, reportagem publicada em 29.01.2019. Disponível em <https://www.deutschlandfunkkultur.de/peter-leonhard-braun-wird-90-wenn-es-gut-ist-ist-es-ein.3688.de.html?dram:article_id=439034>. Acesso em: 25 out. 2019.

MÖDERLER, Catrin. **1872:** Iniciada a construção da Casa dos Festivais de Wagner. Artigo para a série especial da Deutsche Welle “Ópera de Bayreuth e Wagner: Passado e futuro”. *Deutsche Welle*, s/d. Disponível em <<https://p.dw.com/p/2CVr>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

MURCH, Walter. **Esticando o Som para ajudar a Mente a Ver.** Publicado originalmente no The New York Times, em 1 de outubro de 2000. Tradução publicada pelo Centro Técnico Audiovisual Decine/Funarte.

PRIX EUROPA. Página online. Disponível em <<https://www.prixeuropa.eu/partners>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

REDLICH, Gert. Das Tonband. In: Magnetbandmuseum. Wiesbaden, 2003. Disponível em <http://www.magnetbandmuseum.info/das_ton_band.html>. Acesso em 15 Mar. 2021.

VENTURA, Dalia. **O mistério das gravações de voz humana feitas 3 décadas antes de Thomas Edison.** BBC News Mundo. 16 Mar. 2021.

WAGNER, Hans-Ulrich. *Hugh Carleton Greene - Ein Glücksfall für den Rundfunk.* Hamburgo: NDR, 10.10.2017. (Originalmente publicado pelo Instituto Hans Bedrow, em 2010). Disponível em: https://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/chronik/Hugh-Carleton-Greene-Ein-Gluecksfall-fuer-den-Rundfunk,hughcarltongreene101.html. Último acesso em 28 out 2020.

_____. *Dietrich Schwarzkopf: Ausbildung und Vertrauensbildung.* *Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte*, Caderno N.06 da escola de radiodifusão da NWDR. Hamburgo, 2007.

AUDIOGRAFIA

BRAUN, Peter Leonhard. *8Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik* (SFB/BR/WDR – 50 min). Áudio na versão original, roteiro original em alemão e tradução em inglês. Berlin: ARD, 1970.

_____. *Emancipation of sound.* Conferência no Third Coast Festival. Chicago, 2007a. Disponível em

<<http://www.thirdcoastfestival.org/explore/feature/emancipation-of-sound>>. Acesso em 13 de março 2017.

_____. *Glocken in Europa* (SFB/BR/NDR/SR/WDR/NOS Hilversum/BRT Bruxel/ ORTF Paris/RDRS Studio Basel/ORF Vien – 50 min). Áudio na versão original, roteiro em inglês traduzido por Michael Stone. Berlin: ARD, 1973.

_____. *Hühner* (SFB/BR/WDR – 60 min). Áudio na versão original, roteiro original em alemão e tradução em inglês). Berlin: ARD, 1967.

_____. *Hyänen. Pledoyäer für ein verachtetes Raubtier* (SFB/BR/WDR/NDR/SR/SR Studio Basel/NOS Hilversum – 60 min). Áudio na versão original, roteiro original em alemão e tradução em inglês. Berlin: ARD, 1971.

_____. *Londoner Abend*. (SFB / SWF / WDR – 48 min). Áudio na versão original, roteiro original em alemão e tradução em inglês. Berlin: ARD, 1964.

_____. *Pariser Filigran*. (SFB/WDR/SWF, 47 min). Áudio da midiateca da ARD. Disponível em <https://www.ardaudiothek.de/feature/pariser-filigran-fruehlingsnotizen/79617234>. Acesso em: 05 nov. 2020.

JARISCH, Jens; FIEDLER, Dörte. *Erdöl*. Erinnerungen an ein erloschenes Zeitalter. (WDR/SWR/MDR/RBB 2008, 52 min). Áudio em alemão, disponível em <<https://podcast.app/erdol-e2472498/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

KOPETZKY, Helmut. *Der Kunstkopf-Mann. Letzte Reise des Tönefängers Matthias von Spallart nach Amazonien* (NDR Kultur / DLF, 54'26"), 2018. Roteiro original em alemão disponível em <<https://www.helmut-kopetzky.de/der-kunstkopf-mann-2/>>. Acesso em 29. Dez 2020.

SCHMIDT, Gotthard. *King George. Bilder aus einer Rocker-Kneipe* (SFB/NDR/SR – 43 min) Áudio na versão original, roteiro original em alemão. Berlin: ARD, 1976.

SCHNABEL, Ernst. *Der 29. Januar 1947*. (NDR, 83"). Fonograma da reprise por Deutschlandfunk Kultur, em 11 de janeiro de 2020.

ZADROWSKIEGO, Witolda. *Śmierć słonia (Death of na elephant)*. Varsóvia: Polskie Radio, 1966. Disponível em <<https://www.polskieradio.pl/231/4402/Ksiazka/Rok1960/38#>> Acesso em Abr.2019.

DEPOIMENTOS, PALESTRAS E ENTREVISTAS

BRAUN, Peter Leonhard. *Der Ohrenzeuge. Fast 100 Jahre Radiofeature*. Manuscrito escaneado. 2014.

_____. [Entrevista à série *Kinder des Krieges*, episódio 4/4 - *Zwischen den Fronten – von Böhmen bis in die Reichshauptstad*. (MDR/RBB/WDR, 28'22")], 10 mai. 2020. Produção: BARTH, Tobias; HENNINGS, Alexa; KINET, Ruth KÖRNER, Matthias.

<Disponível em <https://www.ardaudiothek.de/tiefenblick/kinder-des-krieges-4-4-zwischen-den-fronten-von-boehmen-bis-in-die-reichshauptstadt-4-4/75174400>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

_____. [Entrevista concedida a Rakelly C Schacht]. Áudio em wav, 1h39min. *International Feature Conference*, Cork (Irlanda), 10 de abril de 2019. Transcrição contida no Apêndice A desta tese.

_____. [Entrevista concedida a Tereza Reková]. Transcrição em três volumes de 11, 13 e 7 páginas, gentilmente cedida pela pesquisadora tcheca. Escritório Prix Europa, Berlim, 11 e 12 de abril de 2017. A entrevista foi realizada durante pesquisas para a construção da tese de doutorado *Audio Documentary as Reflected by the International Feature Conference: The Evolution of the International Audio Community through Competitive and Non-competitive Exhibitions*. Defendida na Janáček Academy of Music and Performing Arts. Brno, República Tcheca, 2021. Disponível em: <<https://is.jamu.cz/th/ne2u7/?fakulta=5453;lang=en>>.

_____. [Entrevista concedida ao Third Coast Festival, por ocasião do recebimento do prêmio *Audio Luminary Award*]. *Behind the scenes*. Chicago, 2007c. Disponível em <<https://www.thirdcoastfestival.org/article/2007-audio-luminary-award-recipient-peter-leonhard-braun-bts>>, último acesso em 16 nov 2019.

_____. *The genesis of the International Feature Conference*. Depoimento durante a 25ª Conferência Internacional de Feature (IFC). Amsterdam, 1999. Disponível em <<http://www.ebu.ch/ifc/>>. Acesso em 16 jul. 2011.

_____. *With a bird's eye*. Conferência no Third Coast Festival. Chicago, 2007b. Disponível em <<https://www.thirdcoastfestival.org/explore/detail/it>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

DOKUBLOG. Audio Peter Leonhard Braun. Entrevistador não identificado. 21 out. 2010. Disponível em <https://dokublog.de/mp3/peter-leonhard-braun>. Acesso em: 25 nov. 2019.

FARABET, René. *Réalité/Fiction*. Transcrição em arquivo pdf da palestra ministrada em uma conferência da European Broadcasting Union (EBU) em 1981.

KOPETZKY, Helmut. [Entrevista a Michael Lissek]. In: *Feature Gespräche* (s/d), Disponível em: http://www.michaellissek.com/featuregespraeche.htm#helmut_kopetzky. Último acesso em 14 Jul.2021.

_____. *Radiofeature – wohin? H. K. spielt die konservative Karte*. Troca de correspondência eletrônica com Peter Leonhard Braun. 2015.

LINDEMANN, Klaus. *What is a feature?* Manuscrito, s/d.

LISSEK, Michael. *Feature Gespräche*. Peter Leonhard Braun. Gravação em parceria com Rádio Tesla, em 14 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.michaellissek.com/featuregespraeche.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

_____. *Der Autor als Umschalter und Transformator. Oder: Das Material treibt seine heiteren Spielchen. Über einige Erzählstrategien des akustischen Radio-Features.* Palestra proferida no 4º Simpósio de Peça Radiofônica de Rendsburg, em 20. Mai 2006.

_____. *Von der Notwendigkeit eines Featurediskurses – oder: Feature und Zimtbasilikum.* Apresentado no primeiro simpósio de feature de Rendsburg, em 10. Dez 2010.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. Der Ohrenzeuge [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 29 mar.2018.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. One thousand and one questions [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 12 jun.2018.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. Audiography/complements [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 15 nov.2019.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. Audiography / Complement II [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 18 nov.2019.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. Audiography [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 19 nov.2019.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. Audiography - continuation [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 25 mar.2020.

On-line BRAUN, Peter Leonhard. Death of an Elephant [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rakellyc@gmail.com em 31 mar.2020.

RADIO PLAUDEREI. *Mit den Ohren gaffen.* Programa da emissora *Sender Freies Berlin*, em que Ulrich Gembhardt entrevista Peter Leonhard Braun e Hans-Georg Berthold. Arquivo em MP3, 1h26 de duração. Berlim, 1969.

APÊNDICE A – Entrevista com Peter Leonhard Braun

Interview with Peter Leonhard Braun Cork, Ireland. Apr 10th, 2019

Rakelly (Rak) - If you don't mind, we could start with some fact checking about Chicken, Hühner. Could we start with that?

Peter Leonhard Braun (PLB) - Whatever you like.

Rak - You were almost getting there, I have some practical questions about that, for example, about the text. In chicken you have actors doing these parts, and I was wondering how it was built, because they have speeches, you know? Was that literally taken from interviews that you made or did you just write it from your experience talking to people?

PLB - I would start it before, I'll start with your last question of yesterday night. Why was your work in the beginning not so welcome in your own radio station?

Rak - Yes, also that, how difficult was it to convince Berthold about this.

PLB - I was in London, doing the London Evening, and all my scripts before had the aim to give facts in elegant, demanding style of writing. But then, I was doing a pub in the north of London. And the Pub is something very noisy, very vivid, and so I talked to the BBC and persuaded them to give me a van, a recording van in London, and I had covered the complete pub with mics. Even in the loo, I had a mic. And so I collected for one evening about two hours of everything that was happening in that pub. So I had a big bunch of material. And listening to it I knew it's very strong and I understood I don't need a lot of text for it, text would disturb it, actually. So I wrote the script in London which was let me say 50% of sound in 50% of written word. Intended to be narrated by an actor. I sent this script to London, at that time I was not even allowed to produce myself, this had to do a regisseur, and I got the answer that's impossible. An audience cannot take, cannot accept so much sound. That's the understanding of that time, of professionals. Sound should be a kind of an illustration, but not take over.

(3'30") - *Rak* - Who told you so?

PLB - It was Berthold, it was Berthold [Hans-Georg Berthold, SFB]. (mumbles upset) I got a reply "don't do that, it's just too much sound it needs more text to be understood and it needs less sound to be tolerated by an audience". I did not, we produced that, it was accepted very well, and it was the first step of a certain development. Then came the Chicken production.

Rak - Wait a little bit, I have two question, what was this deal with BBC, how did you come there and said "I need a van"?

PLB - It was my personal charm, let me say (laughs). No, I have done before a production on ghosts. I mean, the British ghosts, spooking, a phenomenon worldwide. So, I intended to make a production about ghosts, and I went to the international Department of BBC and the

head of international department was Mr. Best²⁶⁰, and I was introducing myself coming from Berlin I'm situated here in London and I intend... and I hesitated, because I was embarrassed. I said, "I would like to make a documentary about ghosts". To my great surprise, he said: "we have one as well, at home". And since that we have being friends. And even in my production about ghosts, I had his voice telling the story.

Rak - He had a ghost at his home?

PLB - In his home, in his home, in his home. Lucy. Lucy she was called. Yes? And, okay, I'm not covering all my ghost production, but to give you an idea: First, it's a phenomenon absolutely to be taken serious. There is a little building in London which has a huge archive of ghost phenomena. It was very amazing for me, I had still this strange feeling I'm doing something bizarre and not really serious. To get access into this particular archive in to become a case. A phenomenon is not enough it has to be witnessed by at least two or three other persons and then it is put down. And I was looking at a large Library of hundreds and hundreds of volumes. And so I was moving forward and Mister Best became a partner of mine. Head of the international department. And so I could manage to ask him to give me a recording van as a kind of an international service. Yes, I was coming from Berlin. But actually I was a little documentary writer. So we have that London evening and we had proven that's the amount of sounds within the production can be dramatically enlarged, and the sound can be strong enough for quite a time to stand and to carry the documentary by its own without any support of narration.

(7'35") *Rak* - Was Berthold convinced about that, before it was broadcasted?

PLB - No, I just did it. I just did, and when the production is ready you have another currency to talk about, yes? It's not only coins anymore it's notes. Bang notes, so to speak. Ok, I'm coming to the Chicken now. And we had a similar phenomenon, we had in Berlin the start of stereophony in 1938. 38, imagine that! Even before the last world war started. But it was an understanding of stereophony just as a recording technique. It was a means of recording it was a means to depict a larger room it was a mean to put an orchestra into a hall, acoustically. But it was not a mean of expression, that's the point. And that early sound engineer who did these recordings, a man called Krüger Krüger, he became head of technique after the war in our station. And we called him Krüger Krüger because of his stereophonic passion. And he urged me, and not only me, I see, that's still in my memory, it was a meeting, let me say, of the most interesting writers and producers we had in the station, and Krüger Krüger was introducing it to us, I would call it a new tool. He was putting, so to speak, a new equipment on the table, how to produce. And we got all the traditional arguments against it from my colleagues. "What for?" "Now I can listen to a sound, to a word, left in the middle and right." "Maybe I can even shift it". And this type of argumentation was used in Germany at least 10 years longer. And when we came we became the pioneering broadcasting organization in developing that technique we have been look down a bit, because we have been so poor and they said "they have no money and they spend it in the wrong direction".

(10'29") - So I accepted the challenge. I accepted the new equipment in front of me on the table and I said I'm doing something on chicken. I mean, that was another thing you couldn't do... Hühner! These little animals (clucks a little), and he's making a production about it! No, I said, I'm not making a production on chicken, I'm doing a production on animal machines. That is a huge revolution and the chicken are just the first ones. I was a freelancer at that time,

²⁶⁰ John Best, então chefe do Departamento de Desenvolvimento Internacional.

I was not on staff. And I said I have to travel through Germany because we have taken over this technique of breeding from the United States. Nobody understands that really, they just executed, they practice it and I have to talk all of them to understand what's going on. But I needed a sound engineer of high calibre to do this with a technique, stereo, just starting absolutely new, I need an expert. And so I got Karl Heinz Lalla, was that name. Lalla is a name, as if you sing La La La... you see? And he was... our best man for Symphony. He was a great expert, recording Karajan, etc., he came together with me to record chicken.

(12'15") *Rak* - How did you get it?

PLB - It was quite complicated for two reasons: firstly, there was no mobile equipment at that time. The mobile equipment was a little set we called "Gondi" and the British called it Midget, dwarf, and a very little corbel at the side, you had to do it by hand and the tape was just for 8 minutes, and after six and a half minutes the spring inside, giving the energy, were slowing down and then... suddenly... yes... all the voices were deeper and deeper and then you had to do that again and to start again, it was very complicated and there was no way to do such a sophisticated job with an old equipment. So we had an equipment so to speak, we bought in a shop with the first stereo mics and we needed a plug, because it was driven by electric light, so to speak. And we had 100 meters of cable with us, always to get to the next plug to make it work. So, it was not easy. First difficulty. Second one: if you approach... if you enter a battery of hens, okay, and they have a production - I'm inventing it now - of 1000 eggs per day, it drastically drops when strangers are coming in, you are disturbing them. You must never carry a fur, then they think you are a predator. You must never move too fast you have to cross a little pond of chemical substances to sterilize your shoes and whatsoever and then we came in like a film crew, but an acoustical one, yes? In front of us the mics, and now you approach this enormous mass of living substance, I have to call it, not individuals any longer, it's not chicken one, two or three, having names like in the farmhouse. It's 10,000. And so I wrote the following introduction for the chicken program: I said I have, I thought, I have to start the program in mono technique. And I have to start it with a voice of a narrator like a nice uncle, warm, innocent, and that male voice says "we are in a farm, we are in a cord of a farm, there are 12 hens around (clucks a little) and then I took the "co quo co quo" from our archive in mono, yes? Doing it in the old way, just as an illustration, a little bit. And you said on a good Farmhouse you may have 20, 30 hens, and "enough". And then I opened, only now, at 30 seconds, I opened the stereo set, the new one. Nobody had listened to that before and I had suddenly five voices - not a nice uncle anymore. Mathematical voices, cold voices, just saying, dropping some words saying "hundred chicken", "1000", "10.000", "100.000", "half a million". It takes half a minute, and you open by understanding a new world. And after having explained this and having said with two sentences: not a farmhouse anymore. An industrial plant. An industrial production. We go into the battery and they are sleeping. I chose that time that the hens are sleeping and then they're getting up technically, because the light is switched in, and suddenly made "wroam". Little animals, but 10,000 getting up, its enormous, and then they start giggling gagaling and whatsoever. That was breath-taking. And it enabled me to do a very new thing in radio. I'm now on the broadcasting side. Okay? I have my production here normally my audience is sitting somewhere listening to it. I was with that new aggressive powerful technique reaching through my loudspeakers and we are almost touching my audience, with my new style of writing and with my enormously new powerful sound.

(18'25") - *Rak* - Did Lalla agree with that immediately? Did you invite him or was it a negotiation with the departments where you worked? *PLB* - Who? *Rak* - Lalla.

PLB - No, no, he was given to me and he was given to me because of Krüger Krüger. Krüger Krüger, it was his big ambition, and if Braun is doing it, yes?, we give him the very best one. And in each production of that enormous physical power, you get moments where you feel you can't tolerate that anymore by Karl Heinz Lalla it was the slaughterhouse. I mean if you see the killing process... and the killing process I have described in my production is not only a shortcut, but there is a specialist who is cutting maybe 8,000 chicken per day so it's a killing machine somehow and Karl Heinz Lalla, when we went outside to slaughterhouse there was a little pipe. And of that pipe permanently the legs of the chicken were shot out (makes the sound of it), and there was a lorry in front of it full of legs. It goes to mill, where it is ground, and then it is good for fertilizing acres and whatsoever, and that was a moment when Karl Heinz Lalla went yellow (laughs) and almost fainted.

(20'10") *Rak* - But he took the challenge, for a guy who was doing orchestras...

PLB - Right. And, you see, it's very important, especially in the beginning of such a new movement to have somebody around with a clean and cold technical mind. I had the idea... to tell the story of, not the eggs, but of the shit of the hens acoustically. It's done like that: if you now imagine one, ten thousand hens in one battery. Beneath them is a conveyor belt. So if they shit, "ppp" it just goes down on the conveyor belt, slowly. At the end of the conveyor belt you have a kind of a steel column, shifting it down. "Ppp". No I have already the shit collected for maybe thousand hens. But little drops, only. It goes into the next conveyor belt. And so it becomes more and more, whenever it's drop, "wop", there is more acoustical power in it. And at last it goes into a kind of a concrete lake, "wop", and in there it works, and bubbles are coming up, "blpf", it farks, so to speak, like powerfully, and we had beautiful recordings and I was determined to do that because what are you doing with such an enormous amount of shit per day? It was a big problem for the complete landscape: when they burned it, the trees one mile of distance were getting yellow, if they are hit by the wind, and the schools in the next Villages have been told to close the windows, things like that, beautiful story. But he proved to me, by just saying to me: "sit down and listen to it. It doesn't work". And it didn't work. Things like that you need, you need a partner not only having technique intelligence, but judgement. And maybe even ideas. And then you have a team that has a unique creativity.

(23'02") - *Rak* - The interviews you made with the farmers, the boss, specialists. Did you record it? And after...

PLB - Yes, I recorded it, but it was very difficult to make a statement out of that, because the big guy, the head of the industrial plant, he could only speak in little - shots - of - language - like - that - telling - when I started - everybody was thinking - animals - smaller - below the knees - is women's business - so I went to the bank - and asked for money - and they said - what for - and I said "chicken" - and they said "no". And this had to be edited again and again and again to make it a bit fluent and I got this little statement out of it. Or, for example, the people in the slaughterhouse. I recorded them doing the job, so they have to be very concentrated, using all these instruments of killing and by the reason of the work they are almost out of breath, so that needs a lot of montage afterwards, to make it flow. But this, to me, is the decisive step into, let me say, modern radio, this 8 minutes I did in there as a contextual acoustical story just in between with some little explanation, life recorded.

Rak - And the other parts, which were written, did you write it after recordings?

PLB - Of course. It's absolutely a new style of working. I give you the image. If I go into an editing room making a film, I had at this time the film material hanging at the wall, in clips, okay? And now I'm beginning to put it together and we, we're doing the same. I knew what I've seen and I knew what I had recorded. And so I was at first editing it and then I was writing the script. Like in film. You don't write the script and then you make the film; you make the film - and then you do the script. The other way round. It was not easy for me, yes? And what I said to you yesterday, to trust sound, that sound is strong enough to carry a story without words, that was for me like walking across a lake without getting drowned. It was a new world.

(26'32") - *Rak* - I should ask you also about the narration. You told me already something about that, that you directed the actors saying "I want a warm voice", for example, at the initial part. Did you always direct them?

PLB - I always... the *London Evening* was not produced by myself, because I was not allowed to enter studio at that time, I was only allowed to sell a script and to hand over material and I made even a gift to the regisseur, that he follows my ideas, and he is not taking over the old fashioned thinking, you see? Later, I'm not only recording them in the studio, I set in front of them. So I was always using a dead room, that means that the voice of the narrator is not having an own acoustic. It's just a voice. And doing it in a dead room I can take it and put it later on in any acoustic I have recorded outside before. It's not in the studio anymore, it's in the chicken farm. That's the first part. Second is I was directly sitting in front of him, not a big producer, behind the glass wall, yes? Giving him out of the safe distance the directions how to talk, but looking into his eyes, so he had to say it to me, I was the audience. And so I could be far more emotional in conducting the text, because I knew which sounds material it has to go in, and I knew what kind of expression I need, that it fits to what is happening acoustically.

(28'58") *Rak* - How was the choice of the voices?

PLB - Sometimes very complicated indeed, I give you an example: I did a production called *King George*, not a script of mine, but about a very good author. And he was a bar goer, a drinker. So, I asked him to give me a script, how he spends his evening in bars. And I got a script just words, without any sound in it. The first drinking place he went in was called King George and it was a rocker place. And the rocker had heavy motorcycles. So, what I did in Berlin I was going to the meeting place of the Rockers driving heavy Cycles. It's true what I'm telling you now. And I asked them to follow my car along the highway and to overtake me in my car was sitting my sound engineer, another one this time.

Rak - Who was it?

(...)

PLB - Give me a couple of minutes and it comes by itself, yes?

Rak - Of course.

PLB - With an open window, with huge windshields, because of the wind, when you are driving fast, and I was driving, let me say, hundred miles, and now they have cycles, they are passing me very close, so we get that beautiful powerful sound to express the aggressiveness

in that bar where the rockers were drinking. First point. Second point: I asked rockers to come on the stage in our concert hall, in the station, nobody knew that. And the sound engineer has been very afraid, but passionate about it because we have a smoking device and if it has too much smoke in the hall, the rain is coming down, automatically, and you can't stop that. And it's a concert hall of 1100 seats! Now imagine that damage of all the chairs. Yes? And I'm the first one in the world to conduct an orchestra of cycles. I stood in front of them, like a conductor, and I had my sound engineer being capable to run the huge setting for Symphony Orchestra above them and I said to them: "I don't want you to start fast. I want you to start very slow and soft". (bobobobobobo...) and then I made a movement with my hands (increases the sound, "wowowow", "wroooow") and then I had the power, the listener get afraid about, and he feels what behind a rocker gang is.

Now I come to your question. So I was looking for a male voice, fitting to... maybe I had 50 motorcycles on the stage, 50! Fitting to ("wrow, wrow"), that sound. So I was looking for a deep voice with high pitches, if it is only deep, then it gets drowned in that ocean of powerful dark sounds. So I was always talking to the actors by phone and was listening if that bright little tone above is there and then I took a minute to speak it, yes? I just stick to the cycle Orchestra at the end, I asked them to switch it off and to stand, to stay, silently on the stage (whispers "bobo... silence") and now you hear something very beautiful, when the engines get cold, that "tic, tic, tic", by 50 cycles, beautiful. Beautiful... so how to find the right...

(34'21") *Rak* - Yes, I heard you telling this story, more shortly, in some IFC record, or something like that, but I don't know when was it, this motorcycle recording?

PLB - *King George*, I can send it to you, okay? I am not sure if we have an English translation, but might be. Might be, because that is, let me say, a masterpiece of a different type. How to put sound into a script not asking for sound, yes? For example, they were always playing music, the rockers, very sentimental one. Old fashioned sentimental music. So I was looking for a music box. But you can't just put a music box into a sophisticated production. So I was putting the music box into the concert hall. In the middle, let me say, in the middle of the concert hall. And we played it full power, and then recorded it with the complete mic set for Symphony Orchestra, so I... I succeeded not only to have the music box, but the concert hall around it. It's an absolutely different sound. And this I can mix far better with a voice, reading a script. If I just take the music box, I have to underlie it. But if I create the music box in such a huge sound for 11... in a huge space for 1.100 person, now I have the chance to do it. Yes? Especially if I put now the reading voice into a centre position. It gets more power by music, is very spacey indeed, now. Things like that.

(36'50") - *Rak* - You don't use much non-diegetic music, from LPs?

PLB - If I need music I always ask my best friend Klaus Lindeman, he was a music expert but in this case I only could choose the music the rockers loved. That was the point. I did another piece in the rocker production, a long description using flipper. You know, flipper?

Rak - Yes, the game?

PLB - The game. "Pfiu, bubba bubba bubba bubba". So, I went into a Repair Station of flipper, and I did all this. It didn't work. And then, being in the repair station, I asked them to take off the lid of glass and now I was throwing the balls, the metal balls for the flipper, myself. ("k, k"). And then I grabbed it again ("k, k, k, k"). Grabbed it again. And so I had a

vocabulary of flippers sound I could beautifully shoot into narration, without having an overwhelming flipper sound but I could conduct the flipper, so to speak. Okay?

Rak - Do you remember what year was the *King George*?

PLB - I'll send it to you, it was in the 1960s...it was a production, he got the big award of the Academy of Art in Berlin for, the highest thing.

Rak - Was it all made in Germany?

PLB - In Berlin, in Berlin. I mean, the Academy of Arts gave him big award! But we stand in that, for that production, for 3 weeks in the studio. And... Manno Hock, Manfred Hock. And Manfred Hock was the sound engineer, was in the Union, in the house, controlling the working hours, and there was a strict rule that you couldn't extend the time. And we were always working in the night, because in the night you have more peace in the house. And when I was tired at 2 or 3 o'clock in the morning, it was Manno Hock, the chief of the Union, saying "let us continue".

(39'36") *Rak* - You had good partners, didn't you? - I'll scape from my script here to ask you about Dieter Grossmann. You have worked with him more than once...

PLB - Yes. Dieter Grossmann... ..is quite a personality. You could almost compare him to being a Headmaster of a school. Very correct. Absolutely in command of all technical facilities. But the one being technically creative. That's very important, indeed. And when we did the hyena production, in Africa, I know you must imagine to berliners, never have been in Africa before. Pale, innocent. And I had listened to a South African production at the Prix Italia, at that time the most important international award, it was about hyenas. It was a strange piece, and one thing in it was that the hyena's laughing social is because they have two sexes. So, I went to the zoo in Berlin, and the boss of the zoo, Herr Klöss, I said to him "what do you think of that?", and he said "it's rubbish, they have no knowledge, they might be South Africans, or wherever there are in Africa, but there's no..." "but there is one expert. It's a Dutch fellow, he's living in the Serengeti. You know, Serengeti? He's a big researcher on hyenas and he has just written the book of that". So, I contacted that expert in the Serengeti, and asked him "if he would be so kind to accept us?", and so we travelled to him. And he said to us, he sent us the list of our equipment, and we hired a Land Rover in Nairobi. Never had been sit in a Land Rover before. And we carried, let me say, some hundreds litters of water, and technical devices and whatsoever, but the decisive things... have been Dieter Grossmann. He took from Berlin a huge amount of foam rubber with him. And this we needed later on, in the African night. And driving along these dusty reddish roads of reddish sand, reddish dust in Africa, I saw lying alongside the road bamboo poles. And I asked him to stop, and I said let's just take these bamboo poles. I had no idea what for. And that became our installation. We put on top of the roof bamboo poles, and the top of the bamboo poles was in front of the car. The wood, let me called it, of the bamboo, was covered in foam rubber, so it didn't get the bumps of the car, okay? And we had the second set of poles lying on the hood in front of the car, with the mics downstairs between the headlines and the other ones up there. So we had improvised a recording van, hunting hyenas, this is what I mean, technically inventive. Yes? And then, it was a huge stress, to hunt hyenas. Because you're fighting against you being so tired. Hyenas are hunting in dusk or dawn, or both, and they're sleeping in daytime. Yes? So we had always to get up in the evening and to wait for hyenas, because hyenas don't have a trumpet (papa papa), yes? So, they start by opening in a hunt just, maybe one hyena is

walking somewhere. And then a second one is joining it. So, what are you doing now? A third one is coming along. So, you drive, let me say, behind a bunch of hyenas, five or six, and it turns out they're just controlling the border. They're controlling their border, each clan has a territory, by walking with stretched legs above long grasses. And giving from their anal glands the odour, it's a border made of smell. So I am following with my van a border control, and then after one hour they're lying down, and sleep. And Kruuk, the Dutch scientist, had warned me, he had said: "I set, that was my longest time of waiting, two days in a Land Rover watching one hyena. So what you have to look for, what you have to know is, when you really want to catch a hunt, you have to look for a female hyena. The females are superior among hyenas, they are superiors to the males. They are bigger, heavier, they have a deeper voice (speaks deeper), much deeper voice than the male hyena, and they do not hunt themselves, because they are too heavy. The males are the hunters." So, I had to situate the Land Rover, I was the driver, Dieter Grossmann was sitting next to me, because we had to run across the field, we have to part trenches. And hyena is jumping across, and I have to go down with the Land Rover, to come up again, and so he was all the time collecting the equipment on his knees, in a flexible way. Yes? Because we just couldn't tie it, would have been broken. You must imagine it, we had heavy bumps. Yes? And then, I can't switch on the headlights, because I'm surrounded by animals in the Ngorongoro crater - in the Ngorongoro crater we did this, yes? And you look into an ocean of eyes, and you have just to orientate yourself for a second, then you have to switch it off not to blind them. And you bump into them. They must see you and they must avoid that racing car. Very tricky thing, truly. So we are now in front of a sleeping female hyena. Okay? I have on top of the Land Rover, on the roof, a little torch. In the torch, my female hyenas sleeps three meters in front of the car, maybe four, not more. We had spent our days hunting, in the morning and in the evening, and all day making a protocol of our recordings in the night, because in the night you can't write anything down or something like that. Yes? So we had no sleep almost. And if you sit dead sleepy in the dark, in the African night, and you're looking at a hyena, which is sleeping in the little shadow of your torch, you can't stay awake for longer than 1 and 1/2 minutes. So each minute and 1/2 the other one had to take over. But Dieter Grossmann had spectacles. So his eyes had been more trained, yes, in a way. But I was the person without any spectacle, I got far faster tired. So it's happened to me, opening my eyes and the female hyena has disappeared. That meant maybe 2 hours of waiting lost. If you are lucky, and now I'm looking to the hyena, the hyena is listening to the news. She is lying there, she's not sleeping, you see it if you watch the ears of the hyena, it is just going around, like a radar. And she hears exactly if the males or another member of her clan has a victim even if it is a mile off. She gets up and immediately starts running. And now you have to follow the female hyena, because it leads you to the kill.

(50'25") - *Rak* - You recorded some hyena named Lilli. How did you know her name? Was the professor with you?

PLB – No. But Kruuk told me... he had to give names to the animals he especially looked after. And Lilli was, let me say, a research name, so I took it over. And he like Lilli, because she was such an elegant hyena. And of course it makes it more personal if you don't say "it's a female hyena", but it's "Lilli"!

Rak - I was just wondering if he was with you in some occasion. Were you all the time just the two of you?

PLB – No, he was with us just on one occasion. No, two. We had a meeting with him at the edge of the Ngorongoro crater. And we came from Nairobi, that's about 300 miles, or something like that, it was the most strange meeting in my life.

Rak – Why?

PLB - I mean, how do I know if I meet him, I've never been in Africa before. The Ngorongoro crater is like half of Berlin, or something like that, so where do... where do I meet him, for heaven sakes! But we managed it and he took us down into the Ngorongoro crater because we would not have been allowed to stay in the crater. And he gave us the permission, because he was a scientist from the Serengeti, to put our tents into the Ngorongoro crater. Leading us down, I didn't believe my eyes. I saw some lions, leopards, elephants, buffalo's and whatsoever, I was in a zoo! And many of them, and wildebeest, maybe thousands! Dieter Grossmann had become very silent next to me, and we were asking, the two of us, how the hell - because we knew, he would stay just some hours with us, and then we have to spend there a couple of weeks or 3 weeks and do the job by ourselves! - how can we do that? And I said to Dieter Grossmann if we do not succeed to find a single hyena - because we didn't see any hyena twith Kruuk - we just put our mics next to a water hole, and there they have to come to drink. And then we don't make a production about hyenas, we make a drama about the water hole. So, Kruuk, and he was a longish Dutch gentleman, with shorts with whitish long legs, like a stalk, he was walking in front of us, in a stalk style, and I asked “why are you doing that?”, and he said “I have always be aware, if not somewhere here is sleeping a predator or whatsoever”. And knowing the Ngorongoro well, I put you now into a situation where you are not in the middle of a lot of conflict and so we got a situation he said to us “early in the morning the leopard comes along here”, I said “nice”... (laughs). Then he gave us some advice, he said “never mingle with an elephant; don't go to close, we had many demolished Land Rovers here and people heavily injured, and never go to close to a buffalo. And especially not to a rhino. These are the most dangerous ones. Because they're ill mooded”. Nice... And then he said “now I explain to you how to find the hyenas”. He said “over there, there is just a kill, that hyenas are encircling a lion who is eating it and they try to drive away the lion from the kill, from the carcass”. Well. We are sitting next to him and he said “one mile in front of you” and we had special binoculars bought in Berlin (laughs) and the two of us... I said to Dieter Grossmann “do you see?” “no, I don't see anything”. Then he said to me: “do you see that one tree? Now take your thumb, go a little bit to the side”, and then we saw a little necklace, so to speak, of little dots in a circle, these have been the hyenas, and a bit fatter dot in the middle, that was the lion. And I thought, “how can I detect that, for heaven's sake!”. Yes?

Rak - Yes... (laughs)

PLB - And then, the next morning, he was not sleeping in a tent, he preferred to sleep in his car. He said hello, off he was (laughs)... And Dieter and me challenged the big task.

(56'21") *Rak* – That's a good story.

Leo - So, we learned to find the hyenas. Because they are getting up in the very early evening, when the heat is going off. And they are lying in little holes. And we were always going to a little hill called Scratching Rocks. And there we positioned ourselves and next to us always two jackals, you know what a jackal is? And the jackal was just doing the same job as us looking the hyenas coming up, where is a kill?, can we get, have a share? And so we saw one

hyena getting up out of her hole, another one, and then you have to decide whom are you following now. That was the start. Okay?

Rak - Have you been also in South Africa making a piece about lions?

PLB - No. I did that piece about lions because it was... the South African was such a bad one. And there was one Shaller, Shaller²⁶¹ an American living in Chicago, he was an international expert about lions.

Rak - So you do have a piece about lions?

PLB - I bought that book of Shaller, and then I made an adaptation of that broadcast with putting far more knowledge into it, yes?

Rak - When was it?

PLB - It was in my early time.

Rak - Sorry, was it an American production?

PLB - No, it's a South African one, I found it at Prix Italia, and decided I make a German... I make a version out of it because I liked, in a certain way, to make adaptations. It's not so demanding. To make a big production is a process of fright sometimes of depression, yes? Like giving birth to twins, or things like. And then to do a better version of a bad production was quite a recreation.

Rak - But then did you take new sounds for it?

PLB - I used the same sounds, but maybe I enlarged a bit, manipulated a bit, so it became a decent production.

(59'24") *Rak* - Did you have a *Mutterband* of it?

PLB - No, no, *Mutterband* [a master tape] is a technique I developed later on. *Mutterband* means I'm doing a sophisticated production in German language I take off the German narration, but I put a timing script next to it, that in any language now you can put your own narration in your own language, into married with the sound which is already prepared.

Rak - Have you made this only on Glocken, or before it also?

PLB - I think I prepared about to productions with a *Mutterband*. In order to... It was my mission to spread that new understanding of acoustical quality, internationally. And so I wanted to have my colleagues to do versions of that, without recording themselves.

Rak - But Chickens, for example, it had many versions, how did you manage that? In order to know if they were faithful to the original piece?

²⁶¹ O biólogo Georg Beals Schaller (1933 -) nasceu na Alemanha e se mudou para os Estados Unidos na adolescência. É internacionalmente reconhecido pela pesquisa e atuação para a conservação de espécies mamíferas. Entre seus muitos livros publicados, está: *The Serengeti Lion: A Study of Predator-Prey Relations*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

PLB - Any, any following adaptation of Chicken is entitled to do its own understanding of it. The most cruel handling I had with the hyenas, in France. They took off any written word, just send the song tape as *musique concrete*. *Musique concrete*. It was a new understanding of music. (laughs) And the other extreme has been a Canadian version cutting off most of the sound, giving just the narration, almost using the sound as a little illustration in between.

Rak - That's what I meant...

PLB - Yes, we have to accept it. It means development. Of course, I had... some desire for revenge. When I did my bells production, the French guy who had mutilated my hyena program was a very famous man in French radio, Alain Trutat. And in the bell production, when I describe the first World War, and with that new technique of using grenades in masses, I put a French soldier in the first trench, and in the script I called him Alain Trutat. And now I try to quote the script by memory (laughs), I said: "it's 5 o'clock in the morning, the French lines have been gotten up already, they're standing in their trenches, and they are waiting for the German assault, for the German attack." And the first trench, it's Alain Trutat, and then I start the bombardment. I had a good bombardment, because I went into a German maneuver and Dieter Grossmann, doing the recording, was sitting in the *bunker*. It's just a couple of weeks ago the German officer in charge of that day of training war said, he'll never forget it, it was the first time in his life he had to give the order to bombard his own lines. Because here was sitting Dieter Grossmann, in the bunker. And they had to shoot at him, but not too close. Because you have to know a lot of how to... how to level big shots. And if the grenade is too heavy, it needs a certain distance. Okay? So, Dieter Gossman was calling them out of the bunker: "please, 50 yards more off", things like that. But he got already, we call it in German "*ein volltreffer*" a full hit on his mics, after 30 minutes. And he had to sit in the bunker the complete day because the bombardment went on, it was one day of maneuvering, and he only could get out in the evening. And he had to go back to Berlin, because he had only the money for one day of recording and we had to send him a second time to do that bombardment. So, that is the bombarded I used for Alain Trutat. And I just swallowed him. Yes?

The second one into the same production: There is in Hungary, it's about bells, and I'm describing all the different roles of the bells across Europe. In Bavaria it's a wedding, and in Hungary is a funeral. And the body, the person that is buried at the day I, called Bozo, Lazlo Bozo. That was the Hungarian producer who had mutilated another production of mine. (laughs)

(1h05'35") *Rak* - I would never imagine that. What has he done?

PLB - Of course, it is a beautiful [?attitude?]. And especially Alain Trutat when my hyenas have been presented at the Prix Italia, he was sitting in the audience, yes? And it was quite strange for him to see that. And he was even sitting in the jury, and I didn't get the award. He had a different understanding of radio aesthetic at that time. My productions have been to different. Really to different, it was an absolutely different currency of expression, of power and whatsoever, yes? And then of course they said "Braun is coming again with one of his bloody productions". And "bloody" they meant "full of blood". Hyenas, yes? War, or whatsoever, or he is doing some operation, or things like that... But I was not looking for blood, I was always looking for, choosing a subject for acoustical energy. I'd always a vision it has to be like an oil field, and undiscovered oil field. And if it is in Saudi Arabia, I just need

a walking stick, I make a hole in the sand, and it comes already out. So strong has to be the energy of a subject, for me. Even if I'm an idiot, it would become a good production. Yes? But if I'm talented I can make a great piece out of that. So I was looking... chicken, that was really a powerful thing. Yes? Or the hyenas, it's not about hyenas. It's... the African night. And the African night is extremely powerful. Who is going to be fed tonight, and who is going to die. It's great, it's an ocean of sound.

(1h08') *Rak* - Your work is surrounded by rituals, a sociological approach. Do you agree with this statement?

PLB - I don't know. I never, I never ever... made a lot of examination about myself. I did it. Yes? And now I come to the operation. Because the operation is the acoustical film. Not one spoken word being delivered by an actor anymore. I was going to a... no, I had a friend. A physician. And he had worked for years in a hospital, and he said to me "you have to go to the emergency. There are things happening by the minute, they are coming in without hands, legs, even heads are missing", or whatsoever. I said "no, that's my subject". Full of drama. And I was recording for about one day people in the hospital... nothing. They couldn't describe what has happened, there was no power in it. And then I met an old lady, lying in her bed and she was the borned talker. Frau Nowak. Frau Nowak. And that's the point. In the very same day I changed my subject. Not doing an emergency with many cases, but doing a hip replacement, the biggest operation in that time. And using Frau Nowak speaking about that.

Rak - You met her before the operation and after that again?

PLB - Of course, of course, of course. And so I made the program out of three layers of material, it's Frau Nowak. And Frau Nowak is a very touching person and very expressive to describe these awful stations of suffering, when you can't sleep anymore because of pains, and then to fight for the operation, then to persuade up yourself to do the operation, then to write the last will, all these things. Second layer is the operation itself. Whom do I choose for this operation? I, of course, chose the most expressive operateur! Not the silent guy doing a concentrated job. No, somebody who is talking all the time, by nature, what he's doing, saying when he is drilling at an old woman "oh, that's like butter, that bone here" things like that. Yes? So my second layer is the operation, how can you record an operation? You can't come from above, because you cast a shadow, they have big lamps on top of the operation. You can't come from the side, because there are four persons doing it, maybe five persons doing the operation. It's a three-quarter circle of hands and heads bent over, we had only one chance, you have to follow the body. You start with the head where the narcotics are given, you have a long arm, foam rubber, and you start very close to the field of operation, not disturbing because you are very close to the body and your mics are just there where the operation is not, but very close, indeed. And, automatically, each person involved in the operation has to speak into the mic because they speak with bent heads into the mics. Marvellous! The third layer is an old gramophone machine, outside the operation field. And the chief assistant has to go outside from time to time and to speak like a protocol into it. And I asked for that old recording set, and that deplorable acoustical quality, but it gives you the authentic, the authenticity. And out of these three elements associated to make - at least in Berlin and in Germany - the first acoustical film.

We had a similar development in France - *film sonore*, I called it - we had, let me say, energies in Zagreb with Zvonimir Bajsic, etc. So something was going on but I was a head of it.

(1h13'41") *Rak* - You have recorded more than one operation, is that right?

PLB - Yes, several ones. Because I composed the operation. But it was really Frau Nowak. She is answering the in beginning and even the narcotic lady is saying to her "how are you in this morning, Frau Nowak?", so it's her. But to edit and operation is not only a factual job, it's an esthetical job. So, I wanted, for example, to have the scene, a long scene, a segment of chapter of silent cutting... "k k k k", sounds like that, I made it dance. Then I had, I collected a bit of giggling, or things like that, to make it more expressive. Yes? So I used maybe three, maybe four operations, I can't remember that, but the basic one - but certain elements which have been better in another one, I took over.

Rak - I see.

And I would like to explain the last thing to you - the bells production. It's absolutely different. I had the dream to make a documentary like an opera. Like having a choir, having a duet... things like that. And when I did the bells I was, of course, very touched indeed by a basic event in my life. I was freshly married to a French woman I didn't like. It happens in life. At the same time I was very much in love with a Bavarian female. And we had a rendez vous in Switzerland. I'm coming from one country, and she from the other one, and we met in Zürich. And Zürich is a kind of a longish Valley, and we were awakening in the morning in our hotel which was almost in the bottom of that Valley, and by accident it was a Saturday morning and on Saturday mornings all bells of Zürich were making a kind of concert together. And we were lying together, with open windows, and I was so touched by that situation, I didn't say any word, but I got such a strong acoustical message, I decided I'm doing a piece about bells. Without knowing the role of bells in wars, and whatsoever, but that was a basic element. And this, let me say, birth of the idea I used in that Bavarian wedding, with that sweet priest giving the right words at that ceremony, and me, not even a Protestant, I'm a man not even belonging to a church, my feeling were strong, I was preparing myself to become Catholic and to marry to that woman next to me (laughs), yes? But the real point in it is I used a completely different technique. I collected in the foundry, all the shooting scenes, I collected a kind of an acoustic "ABC", an alphabet, not knowing what I'm doing with it later on. Yes? And so when I have been in the foundry and I covered the cast of the bell, which is acoustically complicated, because if you get to near your windshields are burning, okay? So you have to be very close, but not too close. That was Dieter Grossmann lying there and trying not to be fried, okay?

And then you have a strange phenomenon, when in front of the mic is a mold made of clay, okay? And no they put the bronze into it (claw claw claw claw...), it's a very powerful sound. And if it goes into the mold, and in the mold in air, they press the air out of it, and the mold makes "hooo" (a breath of relief). Beautiful. And I, now it comes, I had the idea to use that "hooo" to make a bridge into the sound of the bell, the birth of the bell, so the birth of the Bell, with the first "owmmmmm" is coming out of the "hooo". That's what I mean. You have the material, you have the ABC, but you don't know what you write with the ABC. The acoustical thinking, acoustical inventiveness... oh, you have another thing, when I make the dialogue of a bell and a gun, okay? You know, since the medieval times, guns have been a decisive factor for winning a war. Guns have been the decisive thing for winning a war, you need guns to win a war, but you couldn't afford guns. Because they are made of bronze, very expensive. But you find them on top of towers, for nothing. And so, since medieval times, they took of towers... Napoleon, for example, robbed half of Europe for bronze for his guns!

And the Nazis, they have only a certain amount of bells left in Germany. So becoming a soldier, it might happen to you that the ammunition killing you has been stolen from your own church, in your own village. That was a story, of course, beautiful. And so, I listened to a big strike of a bell, just one (wooommmm), and it has a large acoustical shadow. Sometimes two, three minutes, if it is a big bell, like the Big Peter, in Cologne, or the Pummerin, in Vienna, they have a very deep voice, and they are only allowed to be used when a special event is happening, so when I recorded the Pummerin, in Vienna, they had to give it into the newspaper because people might think that the pope has died, or something like that. Yes? But such a big bell is too long, so I needed a big Bell with a rather short shadow, that was one element. The other one is: a shot of a big gun is very short. So, how long can I extend the shot of a big gun and we manipulated that for 11 seconds. So, was shortening the bell to 11 seconds and I was expanding the gun to 11 seconds.

(1h23'03") *Rak* - Who has been with you in this work of manipulating sounds? Did you have a producer for it?

PLB - Dieter Grossmann. I have been the producer, and he has been... and Steffi, our female editor, bah, that was people that never slept. Because they knew we are doing something that has not been existed before. And what a beautiful idea to make a duet, yes? Of a gun and a bell! To express the misuse of guns. And now it comes: now we had these 11 seconds (bowmmmm, bowmmmm) overlapping each other, making a duet, and I had time for the narration, maybe five or six seconds. After this time it would drown in the bell, and before that it would drown in the gun. And that is an example how to write acoustically. It has to be ready, and then you write it.

Rak - Do you think this efforts are responsible for you being an editor afterwards? After the Bells you have changed your place of working?

PLB - No, when I had finished the bells I was asked by my station to take over the department and I was not inclined to do that. I love the picture of a bar, because I've been brought up in a pub. And if I compare a feature department with a bar, I have been, so to speak, the best guest. Sitting in front of the counter, having champagne, doing the elitist productions and getting quite a load of money for it, because I had adaptations in many countries. So I could afford to say no. And I was a passionate producer and writer. But I have a second element in me, and you know that. To create a school. I wanted that the new thinking of acoustical use is expanded. And so, I said, after three years - not before - after three years I said "okay", I do it, but I accept a contract just for one year, to get out again. And so, I never wrote anything again. I was not the best guest anymore, I was a host. And I had not to please my guests, but to promote my guests, to support my guests, to bring them on the right road of development, like with the Feature Conference [IFC] later on, like with the Ake Blomtröm Award, later on. You see?

That's a definite choice and yes, you change your personality doing that. Now I describe what I'm just doing: to write means you have an open hand with a palm above, that things can fall in, it's a soft handling of the hand, yes? To write, to compose, to form needs that fast soft hand. Being the head of the department, it means I have a fist, yes? Helping, pushing, driving things forward, and to write with a fist was not possible for me and was not my interest anymore. I never ever produced, never ever wrote things, and I think I did the same, not the same, I did the right thing.

(1h27'50") *Rak* - I was reading Jen's article yesterday again, and he mentioned an *Unmusikalisches Tagebuch*, that you wrote in Paris. What was it?

PLB - Yes, I was going to Bayreuth, Bayreuth is a big Wagner Festival, it's a kind of holy mass of fans of Wagner and Wagner's music, but I have no musical talent. It's a big lesson for each young writer not to accept, not to accept things you are not made for. I was sitting in a bar in Berlin. That bar was full of opera singers and journalists, and the owner of the bar was a fan, going each year to Bayreuth, and he said to me: "Leo, why don't you do that? It's a beautiful thing". And I became a bit greedy. And you, if I go to my station and I say "I go to Bayreuth", they will pay my tickets, will pay my trip, etc. It was the most expensive mistake of my life. I happened to sit in Bayreuth, and I didn't get the message. I was not touched by me, I didn't like Wagner, that anti-Semitic monster... yes? Of course, I understood that he is a musical giant and whatsoever, but I remained a stranger. So, I couldn't write the script. To do that, I moved to Bayreuth, I lived six months in Bayreuth. Each day I went into the archive, each day I read a lot of material, I became "Professor dr. Wagner of Bayreuth" by the time, but I had no access to that world of music. Then I went to Salzburg. All things I never would have done, normally. And I didn't get the kick. Now, to put it into figures: I was having in my account, before I took that wrong decision, about 15 - one five - thousand German marks, that was quite a good deposit for a young writer. When I, at last, delivered the script, I had again 15,000 in my account, but on the wrong side. So I had debts. And what did I do? I wrote at last the "The Diary of a Person... unmusi... Unmusikalischen, Eines Unmusikalischen", how do you translate that into English?

Rak - A non musical?

PLB - Yes, "The Diary of non-musical person". Okay? And in its way, that was read by an actor at that time, because that was long before I went to my...

Rak - Was it a Hörspiel?

PLB - No, it was reading. We called it a feature, ok, but it was reading by an actor, and I get the most strange response to that. Firstly, years later, when I went for private purpose, very private purpose... because my French girlfriend was a Wagner addict, so I went there (laughs)... the first and the last time in the world, in a Bookshop, I was addressed: "Are you the Braun who has written this and that, The diary of a non-musical person?", "Yes". The grandson of Wagner, Wieland Wagner [1917 - 1966], at that time the most profiled regisseur of Wagner, wrote a letter to me, and asked for permission to copy the complete production in his next *Programmheft*, how do you call that?

Rak - I understand what you mean

PLB - That's the book that you get with all the explanations. And they did it. With all things I had written about Wagner, etc.

Rak - You were living in France when you wrote it, but it was produced by the SFB?

PLB - Yes. All my productions have been produced in SFB. Only those I did myself abroad, I did in another set.

(1h33'37") *Rak* – And how long did you actually stay as an editor, or – I don't know what the name was - chief of department, right? At the SFB. You said you wanted a contract for just one year at the beginning...

PLB - Yes, after one year, I said "you can extend it", and I got to a golden contract, with the permission to write as much as I like. With the permission that all the fees of my old work are not extinguished, because I'm on staff. With the permission to explore with the *Kunstkopf*. The possibilities of the dummy had, the *Kunstkopf* technique. Nothing of that I used. I just became, and I say it with a modest pride, I became a good boss.

Rak – And how long have you been there, in that position?

PLB - I'm retiring on 65 [1994], but they asked me to extend for 3 years more. An exceptional case, but I didn't do it. But, because I had written a reform for radio, and in that radio there was quite a cut of unnecessary staff people, and in my own department I knew there will be a cut now, my own reform, so I had to go in time to ask in the successor, yes? Not to be, so to speak, cancelled. So I went off and he came in, and the department still exists, is quite strong, so all is fine.

Rak - I need to clarify something about yesterday's conversation, and then I might let you go.

PLB - Yes, I have to leave and get my suitcase, etc.

Rak - About my first question yesterday, when I asked you "what was radio for you before you went to college?"

Leo - You must understand the following situation: I've been brought up during the war. For us, radio was just, if possible, swing music, foxtrot, the rest was aggressive propaganda, ok? I had a link to radio, and when I was taken as a pupil out of Berlin because of the air raids to Poland, to keep the kids outside of Berlin, my parents gave to me a big radio set. I had (laughs), on top of my bed, the only one, in our big sleeping room with many boys, yes?

Rak - Your parents stayed in Berlin and you went somewhere else?

PLB - My parents? Of course. My parents had a pub, they stayed in Berlin and my sister was... she was two years older, she had to work in the *Arbeitsdienst*, that means labour soldiers, in an ammunition fabric, things like that, and I was young enough not to become a soldier, but too old to stay. So, with about 14 years, or something like that, I was taken out of Berlin with my school, and we continued the school in Poland. Safe of air raids. And there I had my radio set with me. It was dangerous.

(1h37'47") *Rak* – Where, in Poland?

Leo - At that time, the part we have been in belonged to Germany, yes? Big shifts, territory of shifts, after the war. But it was quite dangerous to listen to radio. Because if you listen to... "Boom Boom Boom Boom boom boom boom boom", it was the BBC, giving absolutely different news. And if I would like to listen to that, nobody should be in the room. I couldn't rely on that one of my companions wouldn't talk about it. But of course, I was most welcome if we had for example, "*Kauft mir einen bunten Luftballon*", means "buy for me a colourful

balloon”, things like that, this is what we loved. That was radio for us, a kind of a desire for a different type of life, not endangered, yes? Yes, Okay?

Rak - Okay. Are you happy with all you have done?

PLB - Yes, of course. I can sleep in peace. But here I am, with 90 years, yes?

Rak - Still working.

PLB - Trying to do a bit of help.

(1h39') - *Rak* - I appreciate that, I learned a lot. Thank you very, very much.

=====

**Interview [attempt] with Peter Leonhard Braun
Cork, Ireland. Apr 9th, 2019**

Rak - My first question. I'm hearing these pieces, between *Londoner Abend* and *Glocken*, but I need some context about it. And my first question would be what was radio for you, before you went to college. I need to understand why radio, for you.

PLB - Radio was my first chance to write. I intended to become a writer. And to become it and to write decently, something that pays, you need a certain age. When I approached the Berlin radio station, and I asked them “can I work for you?”, I was allowed to write a piece. In that piece maybe there have been two, three, four really good sentences, not more. With this you don't get money. It means I had to grow, I had to become mature, I had to come into a mental state that what I say has a certain depth and substance.

Rak – Was it in the 1950's?

Leo - And I had to become 28 years. Then I could write a script of 30 minutes without being a lot of emptiness in it, yes? And that means, for us, at that time, it was absolutely important to write as good as possible. That was our aim. That means our aim was a certain stylish sophistication. And so, if I look at my early scripts, they were aiming for elegance, not only for facts, but to put them as beautifully as possible. That means a writer's aim. And in radio, was the first medium I got the chance to get money for what I'm doing.

Rak - Wouldn't you find it on a written paper?

PLB - No, no. When you go for a written paper, you have to be fast. Daily journalism, weekly journalism, you must be capable to cover it within days or within hours, and I was always a slow person. So my first successes of selling written pieces to radio have been 10-minute pieces. And with these 10 minutes pieces, which have been called “*Berliner Bummel*”, that means, *Bummel* means “strolling around”. Yes? I got 90 Deutsch Mark, nine Euro. That was a great moment in my life. And... the fees you could get for a *Berliner Bummel* had been between 90 and 110 and so for my third or fourth one, I got 110. And then one day I reached the extraordinary crossing the border of 110 and got 115. So that was my first big success. But the first one-hour script I could sell, *Urlaub in Cornwall*, that was one or two years later.

It's an illusion to think that you sit down and write something of about 30 pages, which has depth, which is solid, which is well written, etc. that is a question of growth. Okay?

And when I was good enough to live on my writing, I gave it up. Because a new technique came in, the stereo technique. And I decided to move to the real strengths of the media: the sound, the acoustical sequences. And you see, in the beginning, when I look at these first beginnings, you had the understanding that you use the sound as an illustration. Like a photo in a newspaper or in a book. "Come in!" And somebody knocks at the door. And you hear it. That's the illustration of something. But I was the one beginning to try to express things by sound, not by words anymore. So in these early first productions, you had always, if I put it on stage now, like theatre, the main role was the written word and the side role was the acoustic element in it. And then I was exchanging, more and more, the importance of the two roles. And with all my great productions of that time I went forward and forward and produced the written part of it I made the acoustic part to the main role and the written part to the side role. And the whole thing ended with the acoustical film, where there is not one actor anymore, speaking one written word, but the complete material is collected in the wildlife, so to speak.

Rak - Did you take risks in doing so? Sometimes I have read or listened to you saying that your editors at the time - was it Berthold at the SFB? - just didn't agree with that on the first time, but I never heard an explanation about how this negotiation went on.

PLB - The biggest risk is to express something not using words. I mean, in the beginning, in the Bible, is the word, the written word. So if you don't write anything, how do you want the whole thing going off? It was like walking on water, it was walking, if I compare now the subject with a lake, it was like crossing a lake, without getting drowned. Not writing things, not having language to express it, but sounds. How can you do that? I'm not a composer, yes?

Rak - When he told you in *Chicken*, "*Unterlassen Sie das besser*" [better drop it], what was the risk involved in it?

PLB - I was systemically traveling from one German station to the next, and at each station I was asking them for their best programs. It was always old-fashioned feature technique - speaker 01, speaker 2 speaker, speaker 3, a narrator, quotations, yes? Things like that. I can't clearly remember how I took an airplane to the that time most famous international contest, the Prix Italia. I was sitting in that aircraft, and I found in a good newspaper a book about animal machines. And the first animal machine was the chicken. And I understood this is my subject: the animal machine. And, what you are asking for, was the step in front of that, it was the *London Evening*, the production. I was living in London. I come back to the animal machine, okay? I was sitting in London and I went, let me say, each second month to Berlin, bringing a script to sell it in Berlin. And I could easily sell my scripts. I was, had become, a writer of Distinction at that time, for radio. But...

[Lorelay Harris (RTE), from the IFC staff, comes in]: May I interrupt? You have food. Come and have food, you can finish in the morning.

APÊNDICE B – Roteiro traduzido de *Londoner Abend*

Prix Italia 1966

Noite londrina (Londoner Abend / London evening)²⁶²

Impressões inglesas

Peter Leonhard Braun

ARD

Sender Freies Berlin / Südwestfunk / WestDeutscher Rundfunk

Deutschland – Germany – Alemanha

Peter Leonhard Braun

Nascido em Berlim em 1929, crescido em Berlim, escola, guerra, faculdade em Berlim.

Formação: Economia.

Graduação em 1953. Título da monografia de conclusão de curso: “A radiodifusão sob uma visão sociológica”.

Braun viveu como escritor freelancer nos últimos anos em Paris, Londres, Berlim.

Braun escreve apenas features desde 1954. Ele escreve só para o rádio, não para a televisão, porque há coisas que escapam à imagem como meio de expressão, porque participação, empatia, compreensão são mais certas de se alcançar com o ouvido que com o olho.

“Noite londrina” é uma tentativa:

De construir uma documentação literária, dar informação primeiro emocional, e só então objetiva, da junção estreita entre palavra e som.

Na primeira história “Corrida de galgos, escrever para criar pressão,

Na segunda história, “Jogador falso”, escrever para criar a impressão de sucção,

Na terceira história, “Pub”, fazer do som o ator principal.²⁶³

=====

Narrador 1

Narrador 2

Narrador 3

Direção: Faixa 1: Estádio Walthamstow, público e música.
Mais ou menos os primeiros 20 segundos, então deixar por baixo.

Narrador: O ar no estádio é um pano molhado. Está pendurado, frio, do céu para baixo, no rosto de cada um, no colarinho, goteja sobre as mãos. A sujeira do chão de madeira faz meleca, as cadeiras estão embebidas de umidade, a água reluz em suas partes de ferro. E todo o estádio, 400 metros de comprimento, 200 metros de largura, e nas cinco a seis mil pessoas lá dentro, tem um invólucro úmido.

É noite. Hora da corrida!

Direção: Take 1: Público e música.
Novamente trazer para cima e de novo deixar ficar uns 20 segundos, depois baixar.

²⁶² Tradução para o português por Rakelly Calliari Schacht, a partir do original em alemão e da tradução para o inglês feita por Christopher Holme, por ocasião da inscrição no Prix Italia.

²⁶³ Primeira transmissão: 28/10/1964, pela *Sender Freies Berlin*.

Narrador: É uma coleção massiva de preto, cinza amarronzado e cinza. Sobretudos, jaquetas, capas de chuva e gabardinas. Quase sempre fechados em cima com o colorido triste dos cachecóis de lã. Cada pessoa parece constituir-se apenas da sua cobertura externa. Embaixo sobressaem as calças: Calças de ferroviários, calças de carteiros, metrô, ônibus e militares, calças com manchas de tinta, pó de cal ou sujeira anônima de trabalho. Nos braços, então as mãos: mãos, que não se pode mais deixar limpas, seria preciso primeiro superar a profissão: serralheria, mecânica, montagem, docas, fábricas, transporte: mãos de Londres. Acrescentem-se os rostos: feitos em série: martelados, rebitados, perfurados, pronto. Público cativo do estádio Walthamstow, para toda terça e sexta à noite: Corrida de cachorro!

Direção: Take 1: Público e música
De novo trazer pra frente e deixar por uns 20 segundos. Depois da música, cross-fade com o take 2. Take 2 = som ambiente geral do estádio Walthamstow.
Intenção é que o estádio fique presente durante toda a história.

Narrador: O estádio tem a forma de uma banheira. Uma banheira, cheia de noite e luz. A luz começa por cima, nas beiradas, flui num amarelo nublado das lâmpadas de bulbo: uma infusão de luz, que lava os espectadores pelas cabeças, ombros, troncos e então escorre por eles.

Embaixo na banheira a luz se reúne, lá é a raia de corrida. Talvez ela corra oval em volta do campo por uns quatro metros de largura. Uma raia de corrida de grama espumante: porque a umidade se deposita sobre as palhas, e sobre a raia as lâmpadas arqueadas regam sua claridade, construídas como chuveiros.

Na parte mais estreita atrás da banheira, onde normalmente está o ralo, agora se abre um portão. E dos canis, por uma passarela entram os corredores pela raia espumante.
Fanfarra de abertura!

Direção: Take 9: Fanfarra de abertura.
Ao mesmo tempo, trazer take 2 e mixar com take 3.
Então take 2 novamente levar a BG.

Narrador: Seis cães galgos, cada um com um casaco grosso vestido, em que se pode ler o número de início. E cada um vem conduzido numa trela curta, para cada cachorro uma moça canina, as assim chamadas donzelas do canil, vestindo calça de equitação, bata curta e um boné de cavaleiro sobre os cabelos. Caminham em fila única, seguindo exatamente a numeração. Lá na frente marcha um homem hercúleo, tem uma longa manta de borracha branca e um chapéu-coco preto. Ele é o “mister starter”, que como sinal complementar do seu cargo leva uma bandeira vermelha enrolada e um rosto vermelho de aspereza e dignidade. Atrás da tropa marcha ainda um atendente do estádio, também com vestes de borracha branca, com uma pá de lixo e uma vassoura.

A tropa caminha pela parada roteirizada: uma volta completa no estádio. As moças do canil vão rápido, mas não rápido o suficiente para os cachorros.

Então, ou os cachorros dançam saltando ao lado em uma curva fechada, ou fazem longos passos, lentos e desajeitados.

Cabeça extremamente magra com olhos pungentes, então o pescoço esticado balança só até a parte absolutamente necessária: a caixa torácica, onde está o motor: coração-pulmão, e atrás disso balança o corpo imediatamente junto de novo, tão próximo, que se pode pegar com duas mãos o estômago e intestinos, e embaixo já pendulam os caminantes, nesses

cilindros retos pendurados elegantemente, e só nas coxas traseiras carregado de saliências feias de músculos.

Máquinas de correr. Capazes de alcançar no mínimo uma velocidade de 64 quilômetros por hora e às vezes acelerar por alguns segundos até a 80 quilômetros por hora. Eles custam aproximadamente entre quatro e seis mil marcos, o campeão está avaliado inclusive em 25 mil marcos, e foi transformado em uma companhia de sociedade limitada.

Os pesos de partida são marcados agora sobre um quadro gigante. Eles todos têm por volta de 30 quilos. E ao longo do desfile, conforme a excitação da corrida vai se aproximando, o peso de partida de cada cachorro começa a cair. Ele joga seu lastro fora. A cada vez, o desfile é interrompido:

O “mister starter” condutor ergue a bandeira vermelha enrolada para parar, as donzelas do canil ficam exatamente em fila, viram a cabeça, os animais ficam parados, viram a cabeça, e apenas um se agacha perante o público de 5 a 6 mil pessoas pacientemente interessadas, e borriça sobre a grama:

E contra o brilho dos holofotes curvados sobre a pista isso tem um efeito espetacular: reluz, altamente precioso, brilhantes que no frio também ainda soltam vapor. Então o mister starter ergue a bandeira vermelha enrolada novamente, o desfile continua. Até a próxima interrupção. E se se trata só de brilhantes, ou de substâncias de aspecto não tão semelhante com isso, a cerimônia permanece igual, o interesse massivo permanece o mesmo, em último caso o assistente do estádio que marcha, não sem razão, ao final da procissão, vem à cena e demonstra pra todos os casos por que ele se mune de vassoura e pá de lixo em um desfile.

As armadilhas de partida são instaladas. Um mecanismo com três metros de largura, da altura de um cão e o comprimento de um cão. Ele contém seis cabines estreitas de grade, onde cabe justamente um animal em cada. E não mais um atrás do outro, mas numa fila larga uns ao lado dos outros dirigem-se à armadilha de partilha agora cães e pessoal de acompanhamento.

Fala de abertura:

Os cães se aproximam das armadilhas!

Direção: Take 4: Anúncio: “The greyhounds are approaching the traps!”
Simultaneamente aumentar take 2 e mixar com take 4.
Então take 4 vai novamente a BG.

Narrador: O desfile para a um passo da armadilha de partida. As donzelas do canil removem as focinheiras de arame fino de seus protegidos, depois suas vestes grossas e envolventes. Seis corpos: magros, musculosos, nus, e seis números, grandes e berrantes. O dispositivo da primeira cabine sobe, o verde número um é segurado por baixo do corpo, erguido, de modo que as pernas não alcancem mais o chão, e insira primeiro a cabeça no eixo estreito e comprido. A porta desce. Apenas o campeão, sociedade limitada, que é conhecido por conseguir girar apesar do tamanho da cabine, é empurrado primeiro com a cauda para dentro da armadilha de partida.

Todos deixam a raia. O mister starter enrola a bandeira vermelha, a ergue devagar – e um dos animais uiva histérico e tremendo:
máxima excitação, medo, voracidade –

Direção: Take 5: latido de cachorro.
Já antes, em “Todos deixam a raia”, fade out no take 2.

Narrador: Então ele acena com a bandeira pra baixo.

Ao que nada acontece.

Depois de alguns instantes uma sirene peculiar é ouvida... baixinho, por todos os cantos:

Direção: Take 6: Estádio W, zumbido.

Narrador: ... e então se vê ele... o coelho!

... grosso, gordo, encorpado... com orelhas grandes e em pé... no outro lado do estádio ele zumbe ao longo da raia... está agachado em um tipo de patins, que corre sobre uma trilha elétrica... de 60 a 70 quilômetros por hora ele corre agora pela raia de grama curvada em um lado, se aproxima oscilando levemente... a sirene para... e ele passa roncando como um trem:

Direção: Take 7: Ronco no estádio W. Um som de apenas três segundos, o narrador tem que então entrar imediatamente

Narrador: ... agora o coelho furioso está a apenas 300 metros da armadilha de partida. Despertador!

Direção: Take 8: Relógio do Estádio W. O narrador deve voltar logo.

Narrador: ... e ao sinal do despertador as luminárias desligam, o estádio mergulha na escuridão, só se destaca da noite essa raia de grama borbulhante. Então o coelho toca o contato da gaiola de partida, a grade da frente se ergue, e acontecem três coisas, de início. Os cães não pulam adiante, não se apressam adiante, eles se lançam adiante. E os corpos se dobram de uma vez, a espinha forma um arco, as patas dianteiras e traseiras tocam quase juntas o chão, e essa curvatura se estica, na horizontal, e curvado de volta, horizontal, curvado, horizontal, em espasmos rápidos. A transição entre repouso e velocidade é como um choque.

E então a corrida está em andamento. O traseiro do coelho tem uma grande mancha branca, este é o alvo, é nele que miram os seis pares de olhos, essa mancha queima nos seis cérebros, libera essa coordenação de músculos silenciosa, sentidos, órgãos e química, essa mancha é o animal, que corre lá na frente, quente e vivo, cheio de medo, mais perto, mais perto, o cachorro da frente amplia o olfato adiante, ergue os lábios, dentes, matar, matar. Mas o controlador atrás do vidro grande da cabine elétrica aumenta a velocidade do coelho.

Segundo. No canil, esperam os 42 galgos para as próximas sete corridas. Cada cachorro ocupa cabine individual forrada com palha, que é fechada com uma porta firme. Eles não podem ver nada do que está em operação no estádio. Mas assim que o coelho corre, fica um silêncio de espreita no canil, eles ficam de cabeça erguida atrás da porta e veem, o que eles não podem ver. E precisamente no momento em que o coelho lá fora passa pelas armadilhas e toca o botão de partida... eles pulam contra as portas, sobem e descem de uma maneira estranha, vacilam, viram...

A febre da perseguição:

Direção: Take 9: Latidos de caça nos canis.

Depois de uns segundos de silêncio ele deve vir numa pancada, então deixar por 15 a 20 segundos, depois fade out, ainda antes do narrador entrar de novo.

Narrador: Terceiro. Gritos de caça das pessoas. Continua!

Direção: Take 10: Reação do público à corrida, por volta de 30 segundos.
Deixar tocar inteiro, e também ainda um pouco da excitação diminuindo.

Narrador: A raia de corrida foi completada: linha de chegada, foto automática da chegada, ao mesmo tempo a luz do estádio liga de novo.

No lado mais afastado da curva, onde ficam os canis, as donzelas do canil adentram a raia com o servente do estádio. As moças seguram as correias e coleiras a postos, o servente leva uma caixa de madeira abaulada, sem fundo, como a que cobre uma máquina de costura. O montador na cabine de eletricidade diminui drasticamente a velocidade do coelho. E os cães perseguidores chegam cada vez mais perto dele. Ainda três pulos, ainda dois pulos; isto é par eles o ponto alto da corrida, e é agora: os segundos libertadores, bem quando eles alcançam o ser vivo a sua frente e podem destruçá-lo.

Então o coelho vai para uma parada exatamente de frente para o servente, que o pega, o homem o cobre com uma caixa de madeira. Sumiu!

E o primeiro cão grita –

Direção: Take 11a: latido de cão.
O começo é tão estridente, que já deve entrar sob “E o primeiro cão grita”.
Take 11b: cão ofegante.
Deixar apenas poucos segundos, depois baixar ainda audível.

Narrador: ... Enquanto os cães tentam alcançar por debaixo da caixa, as moças colocam as coleiras neles e os puxam para fora...

Direção: Trazer take 11b de novo pra cima, então baixar ainda audível e vai a fade out sob a fanfarra.

Narrador: ... eles nunca vão alcançar sua vítima e também nunca saberão que a caçada toda não vale nada.

Direção: Take 3, fanfarra.
Mixar com cuidado com o take 2, ambiente geral do Estádio W, não muito grosso, então fade out do take 2.

Narrador: ... Fanfarra de entrada: o mister starter entra de volta na raia, chapéu coco – manta emborrachada branca, atrás dele as donzelas e cães, por último o servente do estádio, pazinha de lixo – vassoura.

Desfile para a corrida número dois.

Corrida – desfile – corrida – desfile. Sempre a mesma coisa. A cada 16 minutos, o dispositivo de partida é carregado com seis cães frescos, e os cachorros se incendiam, desenvolvem velocidade e fascinação na perseguição sem sentido de um coelho artificial em movimento, e depois de 28 até 32 segundos, está tudo acabado mais uma vez.

Por que razão ninguém se aborrece?

Que tipo de esporte é esse, em que se tem que ficar numa arquibancada de madeira com roupa de chuva e considera assistir oito vezes numa noite como cães não conseguem pegar um coelho.

Isso não é nenhum esporte.

Isso é a satisfação do que é provavelmente a única paixão nacional inglesa...

Apostar.

Vício maldito, que já há séculos é a ferida urticante do caráter inglês, e hoje fator econômico com importância bilionária,

Apostar.

Com isso, o andamento das corridas ganha um destino bárbaro.

Os cães correm pela pista, para operar uma indústria de perdas e ganhos. Esses cinco a seis mil espectadores nem apreciam a beleza deslizante da caçada, eles só se preocupam com o resultado variável dela. Eles não são espectadores, eles são de cinco a seis mil investidores. Eles são jogadores. Sua febre de corrida é febre de jogo.

Então, eles não pertencem à massa da torcida, como num jogo de futebol. Ao invés disso, cada um permanece em sua intenção e inquietação, de fazer dinheiro hoje, para si. Sua marca integradora, a aposta, isola. Cada um joga sozinho. Para si e contra os outros.

E os cães – eles não são nada além de chances.

Direção: Take 12: Batida e música.

Antes da música começar, deixar o fundo geral do take 12 audível em BG, a partir das palavras “Então, eles não pertencem à massa da torcida...”. Depois da frase final, trazer ao máximo, e de tal forma, que o fundo seja ouvido por alguns segundos antes da música começar. Segurar a música por aproximadamente 10 segundos sozinha, e depois o narrador sobre ela (então diminuir em quase nada o volume do take), de modo que a fita e o narrador alcancem um efeito combinado.

Ao mesmo tempo, onde for possível, pausas curtas devem ser deixadas no texto, especialmente quanto ele encaixa com boas passagens da batida.

Narrador: ... Noite, luz sombria, frio, umidade... na arquibancada de madeira estão essas protuberâncias humanas largas e escuras e batem no ritmo para se manterem quentes... batem e especulam... todos especulam sobre a mesma questão: quanto dinheiro em que cachorro!

... Capuzes na nuca, cigarros apagados, agora só chupados, óculos bem à frente do nariz, lápis atrás da orelha ou na boca... nas mãos dos milhares, branco, branco por tudo, as últimas informações, a revista especializada “Expresso Galgo” e o programa.

... é preciso saber ler, um programa desses

... cada cachorro ali é composto de centenas de pequenas quantias;

Resultados de tempo, resultados de chegada... e complementarmente suas propriedades resumidas: começa fraco, se acanha às vezes, esbarra, muito forte na reta final

... seis vira-latas, seis vira-latas rápidos pra caramba

... pegue o número três, por exemplo – e o bastardo se deixa afastar na curva de novo... e que tal o quatro? O quatro lá, pro quatro o ar não chega... e esse dois pequeno e magro ali, bebê malvado, forasteiro, ele tem a cota mais alta, dez, 14 pra um – se conseguir chegar

... tudo é lido e calculado, por todo canto, até no banheiro: os homens da pista colocaram o caderno de programa na altura dos olhos sobre a laje de barro amarela, leia, leia e faça uma trabalho brilhante

O desfile percorreu três quartos, e no meio do campo do estádio brilha um letreiro iluminado, grande e amarelo, que se pode ver mesmo com o nevoeiro, de qualquer lugar: “Four minutes betting time”, ainda quatro minutos para as apostas!

Direção: Depois da música no take 12 fica a batida sozinha, que deve ficar mais ou menos por baixo das últimas duas frases. Então sobe o take 12: embaixo da frase seguinte:

Narrador: Dispersão da massa. Todos sobem os degraus da arquibancada, vai a um dos mais de cem guichês de aposta, e se para lá. Todos dizem então através da janelinha pequena

o resultado de sua longa reflexão: poucos números. A senhorita no guichê aperta as teclas correspondentes... Bilhete de aposta... dinheiro... próximo!... sem pausa:

Direção: Take 13: Atmosfera do guichê de apostas.
Em “aperta as teclas correspondentes” aumentar, deixar ficar por dez até 20 segundos, então levar a BG com o narrador.

Narrador: ... E cada um desses mais de 100 guichês de aposta está ligado ao cérebro do estádio... um cérebro, grande como um quarto, cheio de redes e contatos... e para cada aposta, que é fechada em alguma das cabines, clica um contato... o cérebro calcula:

Direção: Take 14: Máquina de cálculo.
Fade in embaixo de “clica um contato”, deixar ficar por 10 a 20 segundos, fade out curto: ou sob o narrador, ou o narrador vem imediatamente no fade.

Narrador: ... ainda dois minutos para apostar! ... Cães, donzelas do canil e mister starter se posicionam em uma fileira uns aos lados dos outros a 50 metros da armadilha de partida.
... Caminham devagar... em direção à armadilha de partida
... “os cães se aproximam das armadilhas”

Direção: Take 4: Anúncio: “The greyhounds are approaching the traps”.

Narrador: Agora serão fechadas as apostas mais altas
... 50 marcos, 100 marcos, 200, 500, por vezes um salário inteiro num cachorro
... esta é a grande tarefa dos corretores de aposta... ficam ao longo da pista de corrida, sobre banquinhos, para se destacar na multidão, e oferecem as apostas:

Direção: Take 15: corretores.
Já desde antes inserir com cuidado, agora aumentar o volume, somar o narrador a ele depois de dez segundos:

Narrador: ... um pra três, uma pra seis, um pra dez.. como uma propaganda: Apostas!
Apostas na promoção!

Direção: Take 15 novamente por dez segundos, então inserir o narrador e levar a fadeout.

Narrador: ... E eles esperam em volta de cada corretor, em meia lua, apinhados, com o dinheiro contado na mão... esperam, que ele aumente mais uma vez a cota... agora! E em um piscar de olhos eles pulam pra frente, esticam o dinheiro pra ele, aceitam a aposta... imediatamente a cota cai, se renova... então ao mesmo tempo o pessoal de conexão sinaliza as cotas para os outros corretores adiante: desenham figuras no ar a alguma distância, com luvas brancas... o homem de contato localizado na próxima posição capta, rompe a confusão em volta do corretor, grita a nova cota, o corretor assume
... ainda 30 segundos para apostar!

Direção: Fade in rápido do take 16 já sob “ainda 30 segundos para apostar”. Deixar rodar por 20 a 30 segundos, então fade out. Ou cada vez mais subir, e interromper abruptamente.

- Narrador: ... apostas encerradas!
Os cães estão nas armadilhas.
AS CHANCES – O DINHEIRO.
O mister starter enrola a bandeira vermelha,
A ergue devagar,
Estende ela para baixo
.....
... a sirene:
- Direção: Take 6: Vozerio do Estádio W
- Narrador: ... lá ele caminha
... caminha pela curva lateral
... chega mais perto
... passa soando:
- Direção: Take 7: Burburinho no Estádio W
- Narrador: Corre para as armadilhas:
Despertador – atenção!
- Direção: Take 8: Relógio do Estádio W.
- Narrador: ... e o estádio novamente afunda na escuridão... só essa pista de corrida
brilhante ali... uma roleta gigante... com seis bolas... elas giram...
GO ON FIVE!
- Direção: Take 17: Reação da massa à corrida, por cerca de 30 segundos.
Deixar rodar até inclusive o arrefecimento da excitação, então tirar.
- Narrador: Acabou.
Nas oito corridas de hoje à noite, ao todo foram apostados 300 mil marcos.
Somam-se as apostas feitas nos escritórios espalhados por Londres, adicionam-se uma
quantidade de milhões.
O público vai embora. Os bilhetes de aposta agora sem valor são jogados ao
chão... neve colorida.
Os cães são carregados. No caminhão de transporte. Eles correm dos 18 meses
até uma idade de cinco ou seis anos. Quando seu tempo acaba, alguns são mantidos para
criação, poucos como animais de estimação, os outros destruídos.
Por último saem os corretores do estádio. Carregados.
Luz desligada. Vazio.
Arquibancada – pista de corrida – canis – guichês de aposta – instalações –
máquinas – um aparato monstruoso...
Demandado por nada mais do que uma coceira da humanidade
... apostar.
- Direção: Take 19 até o fechamento: máquina calculadora (Totohirn). De novo inteira
com todo volume, e então assinala o fim.

Narrador: Em um canto ao lado do portão de saída do estádio, que fica a 80 passos da rua e por isso só pode ser visto indistintamente pelas patrulhas policiais que passam por ali ficam de 20 a 25 homens, em roda, ombro a ombro, sem falar, e assistem à dança sedutora de duas mãos e três cartas de baralho sobre uma caixa de laranja. Em movimentos circulares mãos e cartas escorregam entre si, trocam de posição tão fácil, nada fica onde está, instabilidade graciosa...

Então as cartas ficam paradas lá...

E são isca...

E convidam...

Os vinte, vinte e cinco homens...

Qualquer um, que sinta essa cócega...

Convidam para uma dancinha na realidade...

Isso se chama “Find the Jack”, ou em português “Golpe do valete”.

Seus coreógrafos mais conhecidos podem ser encontrados nas fichas da Scotland Yard...

Golpistas.

Direção: Take 1: Golpista.

Fade in sob “Golpista”, só deixar por uns dez ou 15 segundos, para não quebrar a sequência da ação, então fade out rápido sob o narrador.

Narrador: As duas mãos, as três cartas, a caixa de laranja, fora isso ainda uma vela pertence ao homem com cara de galinha. São as ferramentas do seu negócio. Como ele carrega cartas, vela e as mãos por hábito, enquanto a caixa de laranjas é facilmente trocada por outras caixas similares apropriadas ou qualquer outro objeto disponível, uma caixa de papelão, um banquinho, um muro baixo, pode-se descrever esse senhor como um vendedor ambulante, que tem a capacidade de se transformar à vontade, de civil anônimo em um energético homem de negócios.

Suas principais horas de atuação comercial são entre o fim da tarde e o começo da noite. Em qualquer happy hour está em alguma parte de Londres, em algum estádio em que acontece uma corrida de cachorros, e se ele quer ir pra fora uma ou duas vezes na semana, os trens de ida e volta para as corridas de cavalo estão à sua disposição.

Hoje à noite o cara de galinha se postou em frente a esse portão do estádio... um lugar com uma vista que enche os olhos: a massa apostadora lá dentro, milhares! Sabidamente prontos para um outro joguinho bonito, também, especialmente os 20 ou 30 que encheram os bolsos ali dentro... e conforme os visitantes saem da última corrida, recebem o anúncio brilhante do produto:

Sorte... risco...

A dancinha...!

Direção: Take 2: Golpista:

Manusear como o take 1. Nenhum dos dois tem que ser inteligível, devem apenas preparar o caminho.

Narrador: 20 a 25 ficaram enroscados. Primeiro só por curiosidade... só ficar um pouquinho... pra ver... um momento... esse perigo ali...!

Só pra dar uma olhada...

E então é um vácuo.

Só pra entender o jogo! As três cartas são dois seis pretos e um valete vermelho é o Jack –

Find the Jack!

Cartas e mãos escorregam entre si... como ele consegue isso... agora mostra o Jack, agora mostra os seis, mistura, mistura, agora mostra o Jack de novo... e somem –

Três cartas na caixa de laranja –

Exatamente enfileiradas – escondidas –

É a da direita

É a da direita

Dava pra ver exatamente, na da direita, ali está o Jack...

Find the Jack!

... Quem colocar seu dinheiro sobre a carta

... E ela for virada, e se for um seis

Perde seu dinheiro

Mas quem achar o Jack

Recebe o dobro de volta

É a da direita...

Dá pra jurar que é

A direita

Se colocar dois pounds ali em cima – 20 marcos –

Tem quatro pounds de volta

Quatro pounds...

Vamos lá

A direita

Find the Jack!

Um jovem alto e molenga estica o braço, pensativo, bate com o indicador várias vezes sobre a carta da direita, e finalmente diz: dois pounds.

“Put your Money down, Sir!”, diz o cara de galinha. “Coloque seu dinheiro sobre a carta, senhor!”

O molenga põe a mão no bolso de trás, onde está o dinheiro, e com isso gira o tronco e a cabeça para o lado por um segundo –

E as mãos do jogador voam sobre as cartas... ali!

A carta da direita agora está no meio

Isso é trapaça

Todos viram

Quem vai dizer algo

Alguém precisa avisar isso pro gordo

A da direita agora está no meio

Ninguém olha para os outros...

Então um homem pequeno e pálido põe dois pounds na carta do meio –

O gordo está na da direita –

Tirando eles, ninguém mais, as cartas são desviradas, o Jack estava no meio, os dois pounds do gordo para o baixinho pálido. –

E cartas e mãos escorregam de novo entre si. Cartas – mãos – mãos – cartas, do Jack – os seis, os seis – o Jack, o cara de galinha fala enquanto isso: “quem achar o Jack, ganha, quem achar os seis, perde – find the Jack, gentlemen, and you win, if you find the sixes, you lose”, fala, fala, e o jogo vai ficando confiável...

Direção: Take 3: Golpista.

Fala enquanto mistura, mais ou menos por 20 segundos.

Narrador: ... desta vez as cartas ainda estão quase no ar, e o gordo já mostra na direita: “dois pounds nessa aqui, two pounds on this one!” O cara de galinha, imediatamente: “coloque o dinheiro sobre a carta, put your money down, Sir!”

Direção: Take 4: Two pounds on this one – put your Money down, Sir – get your money down faster.

Narrador: ... O gordo se vira de novo um pouco para o lado, para alcançar o bolso de trás da calça, e as mãos do jogador dão o golpe... ali!
E a carta direita está no meio...
“cinco pounds nessa aqui, five pounds, fiver!” De novo o baixinho pálido, de novo na carta – no meio:

Direção: Five on that one! Five! Five on this one!

Narrador: ... o gordo coloca de novo na direita... perde... o baixinho ganha, o Jack estava no meio.

Uns 30, 40 segundos, dura um jogo desses. Cinco pounds em 30, 40 segundos. Cinco pounds são 55 marcos. Dá pra pegar gosto por essa dancinha...

Mais uma?

O cara de galinha embaralha, o cara de galinha fala, o cara de galinha tomba as cartas sobre a caixa. “Dois pounds nesta aqui, two pounds on this one”: o gordo. E o cara de galinha: “deixe os dois pounds na carta, put your two pounds down, Sir.”

Direção: Take 6: Fala enquanto embaralha – two pounds! – put your two pounds down, Sir.

Narrador: ... o gordo alcança de novo o bolso de trás, vira a cabeça...

Todos os homens observam as mãos do jogador...

Oscila na frente deles –

E a carta da direita está no meio –

Cinco pounds, diz o branquelo, e põe a nota no meio –

O que pode acontecer então...

Vamos...

Dava pra ver...

A da direita era o Jack, a da direita...

Agora no meio...

Meio – meio – meio...

E o cara de galinha pergunta: “alguém mais – anybody else?”

Direção: Take 7: anybody else – anybody else – anybody else.

Narrador: ... e agora eles vêm: cinco pounds, cinco pounds, cinco pounds, três pounds, três pounds, três pounds, e assim por diante, dois e um pound –

A carta do meio está coberta, por cerca de 40 pounds – sobre a da direita estão apenas os dois pounds do gordo –

A da esquerda permanece em branco –

E quase delicadamente o cara de galinha pega essa carta da esquerda, a vira –

O Jack.

Próxima dancinha...

Direção: Take 8: Golpista fala enquanto embaralha. Na íntegra.

Narrador: ... um cão bobo esse gordo... claro que todos puderam reconhecer claramente o Jack, ante de ele tombar coberto pra direita embaixo do nariz do gordo,

De novo à direita,

Três pounds! Diz o doido por ganhos

É, e agora só pega primeiro o dinheiro do bolso, seu monte de gordura

queridão,

Enquanto isso o Jackezinho certamente vai empreender mais um pequeno e rápido passeio

Então o molenga vira o corpo devagar para o lado – o movimento de troca!

Direita para o meio! E então o baixinho branquelo crava ágil uma nota de cinco pounds na carta, que agora está no meio, chega a trombar a mão do cara de galinha – ele esbraveja, mas o branquelo exige “me pague, me pague – pay me, pay me!” – e segura a carta do meio firme sobre a caixa:

Direção: Take 9: Cena do Pay me – pay me.

Narrador: Mas o cara de galinha pergunta primeiro: “alguém ainda vai? esquerda ou direita? anybody else from the left or right? alguém mais? anybody else?”

Narrador: “Nesta aqui! esta uma aqui!” o branquelo incentiva os demais, “a carta no centro” centre one! esta aqui! this one here, this one!”

... e os homens vão:

Direção: Take 11: Centre one – this one here.

Então a confusão das apostas. Depois disso, três segundos de silêncio.

Narrador: ... Caixa de laranja, vela tremulante, roda justa, homens curvados pra frente Ninguém aposta mais

O branquelo ainda segura a carta do meio, firme

Desconfiado

Quando o cara de galinha a pega para virar, o branquelo o despreza, levanta a carta ele mesmo e a joga –

Seis preto –

... caixa de laranja, vela tremulante, roda justa e homens curvados pra frente

... mais ou menos dez segundos depois só a caixa de laranja continua ali

... os homens vagueiam em pequenos grupos ou sozinhos pela rua, o cara de galinha bate papo com alguém sobre a previsão do tempo

... e adiante na rua dos homens andam dois uniformes azuis marinhos com

capacetes altos, uma patrulha policial

... e então passam uns pelos outros

... os homens vão pela rua e se cruzam rapidamente

... os dois guardas observam a caixa de laranjas pensativos.

Epílogo: Acontece em uma rua paralela próxima, vantagens: deserta e escura, onde três senhores se encontram vindos de direções diferentes, dez minutos depois, com um sorriso prosaico, começam a contar dinheiro e dividi-lo entre si. Primeiro: cara de galinha, segundo: o baixinho branquelo, terceiro: o gordo.

Find the Jack! –

... Mais uma?

Direção: Take 12: Cena do jogo, depois de mais ou menos 20 segundos fade out lento.
Silêncio.

=====

Narrador: Tarde.
Para Londres, já é tarde.
Em 20 minutos, a noite termina definitivamente sobre Londres, por determinação oficial.
23 horas,
Hora da polícia.
Então, será anunciado nos 70 mil bares da cidade, obedientes,
Fechado, fim de expediente, terminar de beber e ir pra casa.
Bar – pub
Pub – nas ruas, nas esquinas, nas dobras, nos becos de estábulos
Pub – frio e deprimido,
Pub – luz enviesada, fachada de madeira, desfalecida, janelas prateadas com letras douradas: saloon, public bar,
Pub – aberto só por poucas horas ao meio-dia, só por poucas horas da noite, por uma sábia lei, mas a nação fica firmemente unida nesse dado momento, em um par de horas, e enxuga como um povo beberão, embora ocupe o sexto lugar em consumo.
Pub – pra dentro, vamos! Já é tarde, vinte pras onze,
Pra dentro, porta aberta, pub -:

Direção: Inserir Fita III, de uma vez, forte, como se alguém empurrasse a porta para abrir. Deixar alto por dez segundos, então diminuir um pouco, não muito, e acrescentar o narrador. O narrador deve soar como se ele estivesse no bar.

Fita III roda inteira sem corte (por cerca de 12 minutos), então sem takes. As inserções do narrador estão indicadas em tempos precisos e precisam ser mantidas aproximadamente assim, para que o efeito da fita com o narrador não fique deslocado.

É preciso então que, com a inserção do narrador, a fita seja levemente baixada, e quando o narrador está pronto com o texto, a fita volta de novo, trazida ao volume máximo. Volume máximo: porque o pub é gritado e cheio de ruídos – e essa atmosfera não deve ser mascarada.

Narrador: ... balcão longo como o salão, pendendo para o canto direito, quatro filas de homens antes dele, espremidos. Então uma dúzia de mesas, copos de cerveja sobre elas, poças de cerveja, cotovelos, mãos. Atrás, à direita, um trio musical.

Direção: Aumentar o volume da banda:
Gritos,
Chamado: come on, Jack!
Introdução da música.
Deixar a música ainda por uns 15 segundos, então diminuir.

Narrador: ... um canta ... cara grande, marinheiro ... rosto: carnudo, potente, cru, uma cicatriz corre sobre uma das bochechas... A jaqueta ele tirou, gola da camisa bem aberta, e no pescoço de touro ele amarrou um lenço preto, pontas pra frente... primeiro ele canta só em sua mesa, mas como de lá ele não sobressai, por causa do ruído e da música, ele se muda cantando para o palco minúsculo, espremido num canto, sobe, come on, Jack!

Direção: Aumentar o volume da banda:
Cantor agora mais claro e bem à frente,
Cantor berra para terminar.
Então novamente baixar a banda.

Narrador: ... se canta, chama, grita, berra... mas sentados em ordem nas mesas, ou em pé, comportados, no balcão... se anda pouco pra lá e pra cá, ainda menos se pula, dança ou balança os braços... comportam-se mesmo berrando, parados
... e também, quando alguém grita assim, de um jeito que visivelmente custa um esforço, na maioria das vezes pode-se notar nele um certo comportamento correto, como se ele se distanciasse e não pertencesse mais a seu próprio grito.

Direção: Aumentar o volume da fita e deixar ficar até o fim do cantor. Então vai a BG.

Narrador: ... parece que quem encontra já de início seu lugar em frente ao balcão, não o deixa mais, por toda a noite... quatro filas de homens, fixados no chão... ficam em pé, numa mão a cerveja, a outra geralmente no bolso, ficam em pé sem se esbarrar em nada nem trombar em ninguém que esteja bem perto, à frente e atrás... entretanto, sobre seu lugar, sem qualquer movimento, eles extravasam.

Direção: Sobe som na fita:
Gritos.
Grito final.
Fita vai a BG novamente.

Narrador: ... Boinas, rostos ingleses apagados
... Whisky, gin, mas principalmente cerveja, em grandes copos, sempre tão cheios que ainda transbordam, sobre o balcão, sobre as mesas, sobre o chão
... Cheira a cerveja
... As pessoas cheiram a cerveja
... e bebem quantias impressionantes... também as mulheres
... que também cantam junto... no palco agora está uma mulher grande, talvez uns 60 anos, maquiagem forte, vestido dourado brilhante, penteado bem feito:

Direção: Sobe som na fita:
Deixa a cantora ser entendida mais ou menos claro
Canta uma frase para terminar.
Fita vai a BG novamente.

Narrador: ... Mesas totalmente ocupadas;
... o lojista ruivo do canto com a mulher toda arrumada
... o office-boy, cara de 14 anos, vestido como adulto
... Mãezinha de sobretudo com cabelo cacheado de permanente, ela não consegue dormir à noite, e por isso sai tomar mais uma
... as meninas da fábrica, calça e pulôver, cachecol grosso drapeado em volta do pescoço, sobre a mesa todas as moedas dos bolsos delas, pra trocar por cerveja
... o homem alto com jaqueta engordurada
... os gatinhos com jaqueta de couro
... os dândis, finos, pálidos, admirando a si mesmos

E, ainda, o animal elegante de lábios inferiores grossos:

Quem vai me morder?

... A senhora velha e um pouco melhor, ao lado dela na cadeira tem o cachorro: ela só conversa com ele

... o homem jovem do escritório, salário pequeno, grandes planos para o futuro, ao seu lado uma moça, a única pessoa que, fora ele, acredita em seus planos de futuro – por isso ele estica a boca e a beija estalado nos dentes, quando ninguém está vendo

... um caminhoneiro joga sua cabeça pra trás e ruge feliz contra o teto... ele faz aniversário hoje

... e todo o pub dá os parabéns: happy birthday to you!

Direção: Sobe som na fita:
Música “happy birthday to you” até o final.
Fita vai a BG.

Narrador: ... dez minutos antes das onze, em dez minutos hora da polícia
... quem ainda quiser pedir algo ainda, tem que fazer isso agora, porque às dez pras onze só é permitido ainda terminar de beber o que está no copo
... e como toda noite, o dono do bar grita o seguinte sinal: “meus senhores, os últimos pedidos, por favor! – last orders, gentlemen, please!”

Direção: Sobe som na fita:
“last orders, gentlemen, please”, várias vezes.
Entra a música.
Frequentadores cantam alto.
Mais ou menos depois disso fita vai novamente a BG.

Narrador: ... eles dançam agora, entre as mesas, e sem demora procuram um parceiro, pegam simplesmente, que está na frente, começam a rodar
... são os preciosos últimos minutos:
Dançam, cantam, pegam cerveja.

Direção: Sobe som na fita, deixar até acabar a música.

Narrador: ... quase todos os frequentadores, que sentaram nas mesas, agora dançam... o homem velho com uma moça de fábrica, a mãezinha das pernas tortas com um valentão... os outros saltitam alegremente em um círculo conjunto ou pulam em duas filas afastando-se pra trás e encontrando-se à frente... mas os bebedores em frente do balcão permanecem imóveis, tomam sua última cerveja, cantam... dessa vez o segundo hino inglês:
“it’s a long way to Tipperary”:

Direção: Sobe som na fita, e deixa ficar até o fim do Tipperary

Narrador: (silencioso, quente, introduzindo o caráter na música de encerramento)
... fim.
Hora da polícia,
Pontualmente às onze horas o dono do bar pega o relógio do balcão e anuncia,
Fim do expediente...

Direção: Sobe som da fita:

Harmonium (música final) agora mais alto.

Relógio,

“Time, gentlemen, please!”

Música e cantoria devem ser audíveis o mais claro possível ao lado do narrador.

Narrador: ... time, gentlemen, please! – é hora, meus senhores

... terminar de beber e ir pra casa

... ainda se dança um pouco, se canta um pouco, mas enquanto isso os casacos já vão sendo vestidos,

Diga goodbye

... o dono do bar abre a porta para a noite londrina enevoadada

... é hora, meus senhores – time, gentlemen, please:

Direção: Sobe som na fita. Ainda algumas vezes o chamado do dono. Deixar “time, gentlemen, please”, e então fade out.

APÊNDICE C – Roteiro traduzido de *Hühner*

Galinhas

Documentação estereofônica por Peter Leonhard Braun
(Primeira transmissão em 05/04/1967, pela Sender Freies Berlin)
ARD – Alemanha
Prix Italia 1967
Tradução para o português: Rakelly Calliari Schacht²⁶⁴.

=====

Peter Leonhard Braun

Nascido em 1929 em Berlim, onde foi criado e cursou o ensino superior.
Nos últimos anos, viveu como escritor em Paris, Londres e Berlim.
Desde 1954, dedica-se inteiramente ao feature. Escreve apenas para o rádio, e não para a televisão, porque existem coisas que se esquivam da imagem como meio de expressão.
1964 Prêmio Kurt Magnus
1966 Melhor feature do ano: “Londoner Abend”, indicação da Alemanha para o Prix Italia.

=====

Em 1925, durante o cultivo experimental de milho nos Estados Unidos, aconteceu uma revolução silenciosa. A descoberta de processos híbridos, através das combinações genéticas alvejadas, tornou-se possível a construção de organismos que traziam uma produtividade econômica com a qual ninguém poderia ter sequer sonhado antes.
Em 1945, o novo conhecimento genético foi aplicado pela primeira vez a um animal: a galinha.
Isso resultou em uma criatura de alto rendimento, que tinha tanto a ver com a galinha convencional, quanto uma carruagem tem a ver com um carro de corrida.
Genética, veterinária, tecnologia de alimentos e métodos de manejo refinados conduziram essa criatura-recorde a uma vida cujo único objetivo é a maior produção com os menores custos imagináveis. Com isso, os EUA inventaram o primeiro animal-máquina.
Esta invenção mudará radicalmente a produção agrária mundial, sua paisagem e sua atitude com os animais, neste século. Gado, caprinos, porcos são o material de amanhã: uma gigante produção racional para a barriga do mundo. A galinha é só o começo.
A partir dos EUA, as plantas fabris para a produção de substância animal se espalhou para todo o mundo industrializado: Japão, Inglaterra, Dinamarca, União Soviética, Holanda, França, Hungria, Polônia, Romênia, Itália, Alemanha.
O autor desta transmissão, Peter Leonhard Braun, reuniu ao longo de dez meses de trabalho e muitas viagens o material para compreender um conhecimento teórico complexo e fazer as captações sonoras documentais. Ele escreveu um protocolo, que informa não só sobre uma revolução técnica, científica e econômica, mas também traz à tona o desconforto gerado pelo confronto da humanidade com sua própria eficiência.

[Até aqui, texto de apresentação ao júri do Prix Italia. A seguir, roteiro da obra em si]

²⁶⁴ Tradução realizada com base no roteiro submetido ao Prix Itália em 1967, que contém o original alemão e a tradução para o inglês de Hilary Chambers e Johannes Piron. Também sobre o áudio disponibilizado pelo centro de memória da RBB, que possui trechos adicionais, cuja tradução livre para o português foi sinalizada entre colchetes no presente documento. Posteriormente tivemos acesso ainda a uma tradução deste feature para o português, levado de São Paulo por Helmut Kopetzky para Peter Leonhard Braun em 1989, sem autoria assinada. Esta versão foi confrontada para a decisão de vocábulos em alguns pontos do roteiro.

=====

Narrador
Especialista 1
Especialista 2
Fazendeiro
Chefe

=====

Direção: Take 1: Paisagem de campo idílico em monofonia, galo cantando e sinos. Deve vir limitado exatamente do meio, o usual “buraco mono”. Tirar depois do penúltimo canto forte de galo, em 20”.

Narrador: ... Assim me parece, na mente
... A casa rural ... Campo ... Verde
... O pasto quase alcança o quintal. Sol.
Em frente ao celeiro, equipamentos agrícolas, desatrelados, alguns enferrujados, em cima o galo ... as galinhas se desfilam pelo quintal, doze, vinte, marrom, colorida, salpicadas ... bicando, ciscando, preguiçosas
... cacarejando baixinho... satisfeitas

Direção: Take 2: Cacarejo monaural
Trazer como o take 1. Deixar quase em segundo plano, de forma que as vozes se onectem quase sozinhas à do narrador; porém, ao mesmo tempo julgando esse som que acompanha a cena.

Especialista 1: ... mentira
Especialista 2: ... álbum de figurinha
Fazendeiro: ... desatualizado
Chefe: ... nada lucrativo. –
Especialista 1: ... um campo é uma unidade de produção
Especialista 2: ... o fazendeiro é um empreendedor do agronegócio
Especialista 1: ... vinte galinhas –
Fazendeiro: ... cinco mil
Especialista 1: ... 50 mil
Especialista 2: ... 100 mil
Chefe: ... meio milhão. –

Direção: Take 3: Galpão das galinhas. Efeito panorâmico.
Mixar takes 2 e 3. Trazer o tema e a nova técnica em sua totalidade para alcançar uma expressão marcante.

Silêncio.

Narrador: ... à noite eu vi a primeira fazenda.
A terra cercada com cerca alta, portão fechado.
Entrada proibida!
A luz, que está pendurada em postes de iluminação, controla a área, plana como uma mesa, claramente vigiável, não tem nada a ver com das pradarias ou com o entorno

da floresta, não se vê isso também. Vê-se apenas o complexo – O galpão, concreto reforçado, alumínio –

A grossa fileira de silos, alimento.

Fazendeiro: O que o senhor quer?

Especialista 1: O senhor já entrou em contato com outro aviário antes?

Especialista 2: E se o senhor trazer um simples resfriado para cá, quebra a produção.

Fazendeiro: Que esse homem não entre em nenhum galpão com alta produção...!

Chefe: Deixe ele no galpão CINCO – elas estão quase terminando de botar –

Especialista 1: Pise primeiro no tapete de desinfecção!

Doenças são trazidas frequentemente com os sapatos

Especialista 2: No galpão CINCO ainda é noite – permaneça quieto –

Direção: Take 4: Galinhas dormindo.

Fade in a partir de “Porta aberta”. E nas linhas pontilhadas sobe som por aproximadamente 15 segundos.

Narrador: ... Galpão CINCO ... desinfetar sapatos ... a porta aberta com cuidado

... não acordar ... movimentos lentos, silêncio

... parados em pé

... Noite – escuridão

... cheira a corpos ... calor, umidade ... evaporação de muitas delas dormindo ... também o cheiro seco, picante, da ração ... tem vida aqui ... por tudo ... está cheio dela

... quase uma pressão –

... qual o tamanho daqui? As dimensões?

Especialista 2: ... Dez metros e meio de largura, cinquenta metros de comprimento –

Narrador: ... e quantas são? –

Especialista 2: ... dez mil e oitenta –

... em 2.520 gaiolas –

Narrador: ... o que é esse clique? –

Especialista 2: ... os animais deitam aninhados... mas toda hora um deles se vira dormindo, muda de posição, e com isso toca na grade: clique

Especialista 2: ... em um minuto acaba a noite no galpão CINCO, e então o dia é ligado, automaticamente

... o relógio ponto aciona a luz, e ao mesmo tempo corre água potável pelo encanamento

... então os animais se levantam

Direção: Take 5: Galinhas levantam.

Take 3 mixa com Take 5. Antes da cena delas levantando, ainda precisam permanecer cerca de 10 segundos do som delas dormindo.

Depois da cena delas levantando, esperar pelo cacarejo crescente, e então fade out.

Narrador: ... luz difusa, o dia tem exatamente 40 watts

... o sol brilha de uma longa fila de lâmpadas instaladas em distâncias regulares, tom amarelo, mate.

Especialista 1: O senhor está aqui em uma fábrica de poedeiras, não em uma varanda para tomar sol! A intensidade da luz é calculada, seu valor tem que ser equivalente e constante para cada espaço ocupado pelas galinhas.

As poedeiras gostam assim, na penumbra. A claridade as faz agressivas: elas se bicam – e a produção despenca

Narrador: ... as paredes e o teto são de alumínio, por cima, em volta, apenas a pele prateada, lisa, contínua, metal –
Nem uma única janela

Especialista 1: ... Janela!

Especialista 2: Essa tenda é uma garrafa térmica gigante e bem vedada. No verão, o alumínio isola o calor do lado de fora, e aqui fica fresco. E no inverno o alumínio segura o calor dos animais no ambiente interno:

As galinhas aquecem a elas mesmas

Fazendeiro: ... Isso sabe toda esposa de fazendeiro: com tempo ruim, frio, chuva, temporal, calor, as galinhas põem pouco

Especialista 1: ... aqui dentro, porém, não temos mais nada a ver com o tempo lá fora: aqui o tempo está sempre ideal, 365 dias por ano

Especialista 2: ... 12 a 16 graus de calor, 70 a 75% de umidade relativa do ar e 200 litros de oxigênio por cabeça, por dia: esta é a zona de conforto de um frango, a Riviera aviária, o ano todo – elas nunca tiveram uma situação tão boa assim...

Chefe: Resultado: alta produção – baixo consumo. –

Fazendeiro: ... Elas fazem barulho, de tanta vitalidade e vontade de botar
... O senhor escute só !:

Direção: Take 6: Galpão das galinhas.

Narrador: ... Gaiolas: uma em cima da outra, ao lado da outra, atrás da outra
... 30 gaiolas formam um bloco.
Bloco seguido de bloco, sem lacunas, e o todo se chama bateria.
Parece um longo trem, de placas e arame.
Quatro desses cabem no galpão...

Chefe: ... custa ao todo 200 mil marcos.
E então mais os frangos, digamos 10 marcos cada, então mais 100 mil marcos adicionados aí.

Narrador: ... uma gaiola como essa é um aviário prolongado: barras por cima, por baixo e nos lados também.

Especialista 1: ... 46 centímetros de comprimento, 39 centímetros de largura – e um pouco mais alta que uma galinha

Narrador: ... mais ou menos o espaço de seis caixas de sapato: lá dentro, quatro galinhas.
A vida toda!

Especialista 1: ... podem levantar, sentar, deitar, podem ainda se virar, confortavelmente.
Querem beber, só precisam esticar o pescoço, no teto fica pendurado o bebedouro: elas

pressionam a válvula, e já corre água pura e clara no bico. Querem comer, esticam a cabeça pra frente, e uma esteira traz comida bem perto

Chefe: ... Shangri-lá para galinhas

Especialista 1: ... uma vida de poltrona, comida e bebida servidas ao alcance

Narrador: ... e para que a comida chegue, as galinhas têm que esticar o pescoço entre as grades da frente, só cabem três delas uma ao lado da outra, a quarta tem que esperar atrás

Fazendeiro: ... esta é a mais fraca, ela espera também na natureza

Narrador: ... a esteira se move ! Crac! Sala de máquinas!

Especialista 1: ... a esteira nem dá para ouvir, as galinhas é que fazem o “crac”, ao comer:

A grade da frente enganchada livremente cede com o movimento de bicar – daí o barulho

Especialista 2: ... a propósito, a esteira de ração agora está parada
Ela anda só a cada hora

Fazendeiro: ... assim, o apetite é estimulado

Especialista 2: ... em apenas 20 segundos, a esteira recomeçará o movimento, sem ruídos – o senhor só escuta a reação das galinhas: não há nada que elas amem mais

Direção: Take 7: Reação à esteira de ração.

Rodar todos os primeiros 15 segundos de silêncio, e deixar até o efeito máximo, 50 a 60 segundos. E então adicionar o texto.

Narrador: ... comer em baterias de 48 metros de comprimento, cutucam os pescoços, cutucam os bicos

... 10 mil ... filas sem fim ... peças de maquinário

... empurrando pra frente ... martelando

... as cristas oscilam, vermelhas, flácidas

... comer ... as grades soam a batida

Direção: Take 7: Deixar a reação à esteira de ração atingir novamente o efeito máximo, então interromper.

Silêncio

Especialista 1: ... Comem 120 gramas por dia –

Especialista 2: ... Bebem 260 gramas por dia –

Fazendeiro: ... e produzem com isso um ovo a cada 36 horas, aproximadamente. –

Chefe: O preço demanda: ovo grande, casca grossa, clara firme, gema amarela, nenhuma mancha de sangue, bom sabor.

Mas uma galinha *não* é uma máquina, ela vive –

Esta é a dificuldade.

Então nós descobrimos, com habilidade científica, exatamente quais condições de vida devem ser priorizadas, para trazer as aves à produção máxima.

Isto é, o ambiente controlado.

Especialista 2: Uma galinha é guiada. Pela luz.

A duração do dia determina o consumo de ração, porque ela descansa quando escurece. Se a noite vem mais cedo, ela come menos, a oferta de nutrientes para o desenvolvimento da gema retrai, menos ovos. Inverno.

Ao mesmo tempo, a luz tem efeito sobre a hipófise, através do nervo óptico.

Ela controla a produção de hormônios e a atividade das glândulas sexuais. Botar ovos é função sexual.

Então a franga é posta com 18 semanas na bateria. Nós a damos 10 horas de luz. Isso equivale a meio de fevereiro, lá fora.

Com 21 semanas ela está madura para pôr. Se agora já deixássemos os dias mais longos, ela põe imediatamente. Mas os ovos são muito pequenos: classe grau E, abaixo de 45 gramas, preço ruim.

Então nós esperamos. Permanecemos com dez horas de luz. De forma a sincronizar precisamente o desenvolvimento do corpo com o ponto de botar.

É esperar: a 24ª semana, 25ª semana, talvez até 26, é questão de intuição.

Agora a porção de luz é aumentada. 10 horas e 20 minutos, 10 horas e 40, 11.

Fazemos a primavera. E os ovos pipocam pra fora. Começam já com C, logo viram B, Narrador: Poucos D.

Especialista 2: A curva de produção cresce abruptamente. Sete semanas mais tarde, ela já alcança quase 90%. Ponto máximo. Doze horas e 20 minutos de luz. Classe grau A começa, também S: Superclasse, acima de 65 gramas.

Depois disso, a curva cai gradualmente ao longo de todo o tempo de produção. Nós adicionamos luz para sustentá-la pelo maior tempo possível. Sempre mais. Aqui não conhecemos outono e inverno. Conosco é sempre primavera ou verão.

Na 52ª semana chegamos finalmente a 20 horas de luz. Só quatro horas de noite, ainda. E assim fica até que acabem de botar.

Especialista 1: Naturalmente, esse regime de luz só funciona se todas as galinhas no barracão, as 10 mil, têm a mesma idade, mesma raça e também se têm o mesmo potencial de produção.

Fazendeiro: E um barracão e uma guarnição não são suficientes. Quando o pavilhão 1 deixa o pico de produção, o pavilhão 2 deve alcançá-lo logo. O dois cai, sobe o três.

A saída permanece constante, nós podemos despachar regularmente.

Chefe: Em qualquer época do ano. Mesmo no outono e inverno, Natal, mesmo quando no mercado o preço do ovo dispara.

Especialista 2: Nós produzimos dia e noite:
com luz, calor, ar fresco, umidade, água, ração.
Com precisão.

Chefe: Todo erro custa ovos, ou seja, dinheiro.

Além disso:

Com um estoque de 100 mil, está sentado ali um capital de galinhas de um milhão de marcos.

E o milhão vive.

Especialista 1: E na maior parte do tempo, sozinhas.

Cuidadas por relógios, termostatos, botões e máquinas.

Narrador: ... o que o senhor faz com faltas de energia? –

Especialista 1: Módulo de emergência.

Narrador: ... rompimento de cano. Os animais passam sede ... sem ninguém perceber. –

Especialista 1: Os bebedouros são ligados a um sistema de alarme.

Se o nível do espelho d'água diminui muito, a boia aciona o contato: sirene!

Lâmpadas de controle acendem, informam o barracão e o defeito.

Direção: Take 8: Sirene da fazenda

Já após a deixa entra em fade in

Rodar na íntegra (Efeito - e pausa para um respiro)

Silêncio.

Narrador: Para calcular um animal desta forma, para tratá-lo objetivamente como conta de receitas e perdas, é preciso manter a frieza, é um mero equipamento. Quem trabalha aqui também poderia igualmente construir parafusadeiras ou panelas elétricas.

Como é isso, senhor gerente da fazenda?

Direção: Take 9: Gerente da fazenda.

Não, quando se exerce esta profissão, precisa-se antes de tudo ser um grande idealista, e ter amor e entusiasmo pelos animais. Não se pode pensar apenas no dinheiro, mas também nos animais - ... quero dizer, deve-se ter uma ligação com os animais, quando se vem para o barracão. Se o bem-estar dos bichos não for garantido, não se pode alcançar nenhum ganho com eles.

=====

[15'59" a 18'28" não consta no roteiro do Prix Italia, nem na publicação em livro]

Fazendeiro: Ou seja, isso significa que os animais com bem-estar devem ser animados, como se tivessem música no ouvido. Não devem descansar muito, ficar sentadas, assim, preguiçosas.

Especialista 1: Cada galpão tem sua cuidadora, que as galinhas conhecem bem. Ela veste sempre a mesma roupa e precisa ter movimentos silenciosos. Cada excitação, cada susto, cada pânico é queda na produção.

Nenhum visitante. Se algum trabalhador precisa entrar no galpão, imediatamente cai a produção. Quando muda a cuidadora, a produção cai em... hum... 2% por semana.

Chefe: Elas vivem protegidas, blindadas. Super galpão! Algumas até melhor do que o fazendeiro.

Narrador: Você ainda se lembra? Antes era melhor.

Direção: Take – Fazendeiro

Antes? (risos) Isso já faz tanto tempo para nossos parâmetros modernos, que não dá nem pra pensar em como era dez anos atrás. Os animais que rondavam perdidos pela fazenda, que sujavam o maquinário, eu como fazendeiro não gostava nem um pouco deles. Hoje, muitos fazendeiros não lidam com animais abaixo dos joelhos. Nós ficávamos felizes quando tínhamos ovos para o café da manhã em cima da mesa, às vezes um ovo frito, e se a mulher podia levar um dinheiro pra casa, vendendo ovos sobressalentes.

Chefe: Antigamente? Já era. As inofensivas galinhas de fazenda se tornaram poedeiras comerciais. Elas são os primeiros animais de criação da Alemanha a sumir completamente da terra. Estão no galpão. Sistema intensivo. Com isso vem capital, conhecimento, experiência, técnica. Economia com acabamento moderno!

Direção: Take – Fazendeiro

Se há dez anos alguém me dissesse que hoje eu estaria criando aves com esses métodos eficientes, eu teria rido dessa pessoa e pensado: “esse é um cabeça de vento”.

=====

Narrador: ... Então como é que um ovo moderno desses é posto? –

Fazendeiro: ... o animal pressiona ...empurra ... ploct

Especialista 1: ... O ovo cai sobre o chão inclinado da gaiola, então rola

Especialista 2: ... e é recebido por um engradado em frente à gaiola:

Direção: Take 12: Postura de ovos.

Chefe: ... com 500 mil galinhas, nós somos até hoje a maior usina de postura da Alemanha:

Aqui, é “ploct” sem parar –
360 mil vezes por dia

Direção: Take 12: postura de ovos.

Narrador: ... rola no engradado, e é coletado pela cuidadora do aviário.
Vamos! Adiante! Para a seleção!

Direção: Take 13: Máquina de sucção dos ovos
Deixar rodar brevemente, e então manter ao longo do texto.

Narrador: ... 60 ventosas seguram 60 ovos, levantam-nos para a esteira rolante e com cada bufar os depositam ali.

Adiante! Cabine de luz! Controle de qualidade!

Especialista 1: ... ovos deformados, pra fora!

Também rachados, com sangue, sujeira, falhas.

Especialista 2: ... são dez por cento:

ainda bons para a fabricação de maionese.

Outros compradores:

Fábricas de linguiça, indústria farmacêutica, fábricas de macarrão.

Narrador: Adiante! Cadeira de balança! Tudo automatizado:

Direção: Take 14: Pesagem dos ovos.

Deixar brevemente sozinho, e então manter junto com o texto.

Narrador: Pling – pesado ... pling – pesado

... cada ovo cai em seu compartimento

... Adiante! Embalar nas caixas! Carimbo!

Direção: Take 15: Máquina de carimbo.

Narrador: ... E as caixas partem – pronto:

Direção: Take 16: Caminhão.

Especialista 1: ... posto de manhã, selecionado ao meio-dia, à tarde o transporte parte, à noite eles estão com o atacadista, na manhã seguinte com o comprador.

Especialista 2: ... Nutritivo e sempre fresco

É curto o meu caminho, da galinha para a mesa –

Especialista 1: ... seu ovo do café da manhã de amanhã

Está hoje nas nossas galinhas!

Chefe: Rapidez como argumento de venda. –

Especialista 1: Fresco como o orvalho!

Narrador: ... o que mais a galinha produz?

Chefe: Fezes. -

Fazendeiro: As fezes pingam através do chão de grades da gaiola sobre uma esteira rolante, viaja do barracão até a cela de coleta.

Diariamente 45 toneladas.

Todo santo dia, criado por Deus, nós temos dois caminhões cheios de titica de galinha na frente da porta.

Secar, moer, empacotar, vender.

Fertilizante completo e natural ! Produto com valor de mercado!

Narrador: O que mais as galinhas produzem?

Chefe: Ela mesma. –

E vale por isto cerca de um marco e cinquenta. -

Por seu peso vivo – quando ela morre.

Ela morre assim que a curva de produção cai abaixo de 50%...

e o preço dos ovos não é mais tão atrativo.

Ela morre com 14 a 19 meses, assim que deixa de ser rentável.

Fim de expediente ...Canja de galinha

... Pra fora da gaiola:

Direção: Take 17: Retirada do barracão.

Não deixar muito tempo.

Silêncio.

Narrador: ... Como elas nascem? –

Como tudo começa? –

Fazendeiro: A unidade de postura só lida com galinhas que nunca chocam.

Só lida com ovos infrutíferos, que nunca abrem.

Eles são postos, processados, comidos, e fim.

Chefe: A produção de pintinhos fica em uma estufa mais para trás. Na unidade dos animais de reprodução.

milionárias: Pintinhos são completamente outro negócio. Ele só vale a pena em grandezas

Direção: Take 18: Galpão de chocadeira.

Trazer para frente, imponente. Deixar um tempo, e quando entrar o narrador recuar só um pouco.

Narrador: ... Unidade das matrizes ... Galpão de choca

... revestimento branco ...claridade neon ... meticulosamente limpo

... alguém que encontrar nem que seja uma mosca por aqui pode detê-la

imediatamente

... nos dois lados, sem um intervalo, até lá bem no fundo:

as cabines de choca ... colosso

... ao som dos seus ventiladores, assim é que tudo começa!:

Direção: Take 19: Chefe da chocadeira

Eu sou o chefe aqui da chocadeira, tenho um milhão de ovos para zelar, isso quer dizer, que em três semanas devem sair pintinhos de um milhão de ovos.

O mais importante na chocadeira são a temperatura e a umidade, que devem estar sempre precisamente corretas, em décimos de graus. A ventilação nas cabines tem a mesma importância. Quando a ventilação falta por apenas meia hora, o suprimento de ar entra em colapso, a circulação de ar nas cabines para e os pintinhos sufocam.

Direção: Take 18: Galpão de choca. Mais uma vez aumentar o volume, depois tirar.

Especialista 1: Do que a natureza é capaz, afinal?

Uma galinha-mãe tão pequena mantém apenas um aquecimento irregular no ninho, varia a oferta de umidade, se comporta muitas vezes de maneira estranha, quebra os ovos, ela mal consegue cuidar de dez.

Especialista 2: Nós chocamos melhor.

A chocadeira moderna tem seis metros e 67 centímetros de comprimento, dois metros e sessenta de altura, e três metros e quarenta de largura e sua barriga atende a 84 mil ovos.

Especialista 1: Ela é cromada, tem seis janelas de observação, pode aquecer, resfriar, umidificar, circular o ar, e tem duas vozes de alarme.

Voz um: Ventiladores falhando ...

Direção: Take 20: Cabine de choca – toque I e II.
Inserir o texto correspondente.

Especialista 1: Voz 2: Superaquecimento ...

Narrador: Parece um forno.

Por dentro quente, abafado, os ovos ficam sobre bandejas de alumínio, juntos, como pãezinhos -

Só que cada pãozinho vive.

[E são assados por 18 dias. Sempre 37,8 graus, sempre umidade 55%, sempre com oxigenação. Sempre. 18 dias.]

E,

A cada hora o forno pega os 84 mil, agarra-os juntamente com a bandeja, pega essa tonelada de embriões e rotaciona lentamente, vira eles todos.

[Vira. E a gema que contém o embrião vai para baixo, e quando sobe de novo recebe novos nutrientes. Toda hora. 18 dias.]

Assando a vida:

Direção: Take 21: Ovos virando.

Especialista 1: No 18º dia os ovos trocam de cabine. Da chocadeira inicial eles são levados para a chocadeira avançada.

Temperatura abaixo! Porque os ovos já têm calor próprio.

Umidade aumenta! Até 90!

Narrador: E começa.

Se mexem... e com isso rasgam a membrana interna...

E o bico alcança a câmara de ar.

Se estabelece a respiração pulmonar.

E os primeiros pintinhos piam ... baixinho

... ainda lá dentro dos ovos fechados

... Acordados:

Direção: Take 22: Piando nos ovos.

Deixar o suficiente, e então adicionar o narrador

Daqui em diante, os sons devem contar uma história própria.

Narrador: ... permanecem encolhidos ... apertados ... querem sair !

... e no 19º dia as cabeças curvadas sobre o corpo começam a se esticar ...bater ... pulsar ... com o dente de ovo, que fica em cima do bico

... martelar ... por tudo ... sair !

- Direção: Take 23: Bicadas nos ovos.
Deixar o suficiente, e acrescentar o narrador.
- Narrador: ... até que o ovo se abra em uma passagem minúscula
... através ... oxigênio
... se não conseguem fazer isso antes do suprimento do ar se extinguir, eles asfixiam
... depois disso ainda descascar ... 20º dia
... o pintinho dá voltas, pressiona o dente de ovo contra a casca, arranha, corta devagar, com esforço, partindo do primeiro buraco pequeno, como uma costura em volta do ovo, até voltar ao mesmo buraco
- Direção: Take 24: Descascando dentro do ovo.
Deixar rodar todo.
- Narrador: ... A cada intervalo de tempo o pintinho tira um descanso, reúne forças, para o último trabalho de Hércules ... 21º dia ... quebrar
... expandir, empurrar, esticar ... as metades da casca precisam se separar.
- Direção: Take 25: Quebrando.
Deixar o suficiente, então adicionar o narrador.
- Narrador: ... um pacote rosa pula pra fora
... só um pouco melecado, coberto por grenhas amarelas
... se desenrola ... se debate, livre –
... deita exausto ... tenta então ficar sobre as duas pernas
... levanta, tropeça, cambaleia, cai
... fica em pé
... triunfo ! vida !
- Direção: Take 26: Pio agudo.
- Narrador: ...agora é só secar ... pronto
...Bola de pena amarela com dois botõezinhos de olhos pretos, um piador.
As duas pernas fortes, rosa, cada uma com quatro dedos, ficam abertas, balançam com o fardo ainda incômodo do próprio corpo.
Vacila poucos passos pra frente, pra trás, fecha os olhos.
- Direção: Take 27: Pio agudo.
- Narrador: ... Animal de qualidade.
Robusto, resistente a doenças, silencioso, tolerante ao ambiente das baterias !
250 ovos garantidos por ano!
Bom peso nos ovos e no abate:
A galinha com lucro inato!
2 marcos e 90 cada, em uma compra de 2 mil unidades,
Se levar 20 mil, apenas 2,65.
Agora pra fora da cabine, pra fora com a maré amarela:
- Direção: Take 28: 40 mil pintinhos.

Cross fade com take 27. Deixar rodar todo, depois vai a BG.

Especialista 1: ... Primeiro precisa-se sexar os pintinhos.

Narrador: O que?

Especialista 1: Sexar: seu sexo será definido. –

Especialista 2: Cinquenta por cento dos pintinhos são machos, e deles nós podemos não precisar.

Só queremos galinhas.

Galos que botam ovos ainda não foram descobertos.

Narrador: O que acontece com os pintinhos machos?

Fazendeiro: São postos pra dormir. Clorofórmio. E então são dados a fazendeiros.

Comida de porco – de alto valor, proteína animal.

Narrador: ... Cinquenta por cento? – Não dá pra deixar eles viverem, engordarem e então vender como frango assado?

Chefe: Não é rentável.

Esses pintinhos são especialistas. Peritos em postura de ovos.

Como frango assado eles falhariam. Crescem muito devagar e comem demais.

Frangos de abate têm outra especialidade. A de crescimento rápido e corpo

forte.

Galinha não é mais galinha. –

Fazendeiro: Então é sexado. Na raça das poedeiras, os pintinhos machos sobrevivem apenas seu primeiro dia.

Especialista 1: Na sequência, controle de qualidade. Mercadorias defeituosas são postas pra fora, sem piedade. Plumagem ruim, falhas de cobertura pelo corpo, na cabeça, saco vitelínico muito grosso,

falha no corte do cordão umbilical, pernas azuladas, os debilitados.

Pintinhos com pequenos defeitos não são vendidos mais barato, nós os

erradicamos.

Especialista 2: Nosso ponto forte: material animal saudável e produtivo!

Duplamente selecionado!

Narrador: Por fim eles são embalados em caixas sob medida, estofado nos pés.

Sempre com unidades juntas, tampa em cima.

Especialista 1: 102 – nós damos dois por cento de bônus –

para cobrir perdas no transporte.

Narrador: 102. Espiam pelos buraquinhos da caixa –

Uma comunidade de olhos de botões – com bico, sistema digestivo, corações

batendo, estômagos, amarelo, quente, macio

200 caixas de pintinhos, por favor!

Vamos!

Direção: Take 28: 40 mil pintinhos, aumentar mais uma vez.

Silêncio.

Chefe: A república federal tem 75 milhões de galinhas poedeiras: com uma saída de 13 bilhões de ovos ao ano.

Dois terços dos 75 milhões produzem em sistema intensivo.

Logo serão quase todas.

Esta revolução nos galpões começou há 20 anos. Depois de centenas de anos de criação convencional de aves, apareceu um novo tipo de fazendeiro:

O empreendedor de galinhas. –

... pergunte ao chefe aqui ! Como ele começou –
depois da reforma monetária –
quando ninguém tinha dinheiro e o ovo custava um marco ...
Narrador: Bem, chefe, eu pergunto: seu início...

Direção: Take 29: Chefe.

Naquela época em Bonn, eu sempre tinha que atravessar a cidade, para ir da minha casa até o colégio agrícola, e via nos mercados: um ovo era vendido por um marco. Isso me interessava muito. Fui naquele tempo à biblioteca e encontrei um livro, que dizia: Uma galinha põe 120 ovos por ano – subtraindo disso 20 marcos do custo, pelas minhas contas tinham que sobrar cerca de cem marcos líquidos por galinha, por ano – com mil galinhas seriam 100 mil marcos ao ano.

Então escrevi uma carta pro meu pai, que nas próximas férias eu iria comprar 2 mil pintinhos.

Então ele escreveu rapidamente de volta:

“Se quer ficar pobre, e não sabe onde começar

Pegue muitas galinhas para criar -

Daqui não tem dinheiro.”

Nisso, eu peguei imediatamente o primeiro trem para Ankum, fui para o banco local e disse:

“Eu preciso de 40 mil marcos.”

Ao que o diretor do banco respondeu:

“Que garantias o senhor tem?”

Naquele dia calhou de eu estar bem humorado, então disse:

“Eu tenho esse terno novo, isso é tudo o que eu tenho.”

Ao que o banqueiro disse:

“Tudo bem, pode receber os 40 mil marcos.”

Com isso comprei 2 mil pintinhos, e então mais tarde tive galinhas poedeiras maduras, que botavam 1.500 ovos por dia, e recebia de 70 a 80 centavos por ovo. Naquela época, como estudante eu já ganhava 100 mil marcos por ano.

Chefe: ... E hoje? –

Direção: Take 30. Chefe.

Das 2 mil galinhas, hoje tornaram-se 600 mil galinhas. Além disso, eu produzo anualmente 8 milhões de pintinhos, que forneço ao agronegócio. E promovo um giro de 28 milhões de marcos ao ano aqui em Ankum.

Especialista 1: Então –

Primeiro: Unidade de postura:

Produção de ovos para consumo.

Especialista 2: Segundo: Unidade de animais de reprodução:

Fabricação de pintinhos ou de poedeiras para reposição.

Narrador: ...mas ...onde estão os pais?

Dos milhões de pintinhos?

Fazendeiro: Pais ... ! Disso nós temos mais ou menos uns 100 mil.
Em oito fazendas.

Direção: Take 31: Fazenda dos pais.

Deixar rodar por si só o suficiente, então acrescentar o narrador.

- Narrador: ... área grande, saguão plano ... nenhuma janela
 ... os pais caminham livres por ali, papais e mamães criados em solo
 ... todos jovens casais ... lua de mel em massa
 ... a comida, ração e água, vêm automaticamente por canos descendo do teto.
- Fazendeiro: Isto é a base da produção: comer, beber, copular.
 Um galo serve dez galinhas. E nos ninhos, os ovos fecundados vão direto para a esteira rolante.
 Propagação em técnicas modernas de produção.
- Narrador: ... então aqui há uma criação –
- Fazendeiro: Aqui não tem criação, aqui tem multiplicação -:
 Pais produzem crianças –
 Isto é tudo.
- Narrador: De onde vêm os pais, então?
- Chefe: Da fazenda dos avós.
 Eles fazem a criação.
 Criação é completamente outro negócio. E ele também só vale realmente a pena em escala de milhões:

Especialista 1: A maior presença de avós no continente europeu se encontra em Cuxhaven. Na empresa de criação Lohmann.

Especialista 2: 20 fazendas, instituto de pesquisa, laboratórios, fazendas experimentais, chocadeiras, centro de informática, clínica veterinária, abatedouro.

Especialista 1: Ciência natural aplicada como princípio dos negócios.

Especialista 2: Um giro de 250 milhões de marcos.

Especialista 1: Uma organização gigantesca para um único animal:

Galinha. –

Chefe: Estruturado em apenas dez anos – através de um homem – que no começo não entendia nada de galinha –

Lohmann –

Big boss - :

Direção: Take 32: Lohmann.

No ano de 1957, nossos fazendeiros diplomados vieram me esclarecer, eles queriam falar comigo sobre galinhas. Expliquei a eles, que se pode conversar sobre cavalos, conversar sobre gado e conversar sobre porco, mas nunca sobre esses ciscadores de esterco, essa chamada galinha.

Especialista 2: Nós explanamos, que um professor americano havia publicado que nos Estados Unidos se criou uma galinha que punha 240 ovos por ano. As galinhas alemãs conseguiam na época 120.

Especialista 1: Explicamos que também haviam criado um frango de abate, que superava em quase duas vezes o alemão.

Direção: Take 33: Lohmann.

Eu disse que isso não podia estar certo. Se fosse verdade, centenas de europeus já teriam trazido galinhas americanas de avião para a Europa, para criar esses animais aqui.

Especialista 2: E se fosse verdade? –
O chefe decidiu: vão até lá – e deem uma olhada!

Direção: Take 34: Lohmann.

Depois de oito dias me ligaram dos Estados Unidos, e me informaram que todas as informações estavam corretas. Dei a ordem: imediatamente conseguir o contrato de licença e mandar galinhas de avião pra Alemanha.

Especialista 2: O avião – passageiros, 20 mil pintinhos – chegou em Hamburgo. Então foram buscados pais, avós, bisavós, por último geneticistas: especialistas em hereditariedade. E lá se foram! Dez anos.

Direção: Take 35: Lohmann
Nesses anos, nós investimos cerca de 45 milhões de marcos, para colocar tudo isso de pé.

Especialista 2: Dez anos e 45 milhões de marcos...
para um novo bicho ...
uma criatura recorde. –

Especialista 1: As galinhas asiáticas, ancestrais que originaram nossas galinhas domésticas, punham dez ovos por ano.

Milhares de anos depois, o homem já havia evoluído o animal para botar 120 ovos.

Nós dobramos essa quantia.

Como isso foi possível?

Possível, transformar uma ave em uma moderna unidade de alta produção.

Criar um ser, que cada vez mais renuncia seu modo de vida inato:

uma ave que não voa mais, uma excelente corredora, que não corre mais,

também não cisca mais, uma ave, que quase só senta, numa pequena gaiola, mal se movimenta, e bota ovos, ovos, ovos.

A galinha de escritório.

Nós criamos em poucos anos, o que a natureza, se a interessasse, levaria centenas de anos para construir.

Nós superamos a natureza. Pela galinha, nosso querido Deus já não é mais responsável. A galinha, agora, construímos nós.

Como? –

Especialista 2: Pegue esse novo Deus das galinhas – o geneticista.

Deus usa óculos, senta na escrivaninha e é, naquilo que concerne às galinhas, onisciente:

Fórmulas de hereditariedade, estatística, matemática.

Especialista 1: Dê a ele o instrumento, com o qual ele substitui o ato de criação ultrapassado: O cérebro eletrônico...

Direção: Take 36: Impressora IBM. Trecho curto.

Especialista 2: E dê a ele seu material, o material-base:
Milhares de avós...

Direção: Take 37: Avós,
trecho curto.

Especialista 2: ... Galinhas da linhagem A, galos da linhagem B.

Essas duas linhagens são séries genéticas controladas, nas quais a predisposição herdada por muitas gerações vai sempre sendo melhorada.

Especialista 1: Cada galinha tem um passaporte:

Sobrenome o1, nome 2127, nome do pai, da mãe, data de nascimento, sexo, peso, plumagem, descendência, doenças, e a última entrada é a morte, data e causa.

Especialista 2: E agora será cruzada, linhagem A com linhagem B:

para determinar o valor de cada cruzamento, preciso de cinco filhotes do sexo feminino de cada um, que têm que crescer e passar por testes durante um ano e meio.

Especialista 1: Por um ano e meio fluem as informações,
as contas, os dados
e são furados no cartão...

Direção: Take 38: Sala de computação I. Rodar simultaneamente.

Especialista 1: ... Comportamento de rebanho. Vitalidade. Resistência contra doenças. Início da produção. Qualidade dos ovos. Peso final.

Direção: Take 38: Sala de computação I, sai.

[Especialista 2: Cada um desses fatores é desdobrado em subgrupos. A qualidade dos ovos. Apenas da proteína são demandados seis critérios. Ou o peso final: o consumidor deseja pouca gordura debaixo da pele, 1 quilo e 300 a 1 quilo e 500 de carne, facilidade para cozinhar.]

Especialista 1: Cada filhote de teste é resumido em 20 cartões.

Em um ano e meio se constrói uma avalanche de dados – e ela é armazenada.

Especialista 2: Então, é feita ao computador a velha pergunta mágica:

“Espelho, espelho meu,

O melhor resultado, quem me deu?” –

Compare as características !

Calcule, analise, sentencie!

Complete em horas,

o que um staff de cientistas levaria meses para analisar –

Diga !:

Direção: Take 41: Cérebro eletrônico. Não muito longo.

Especialista 2: O resultado assombra:

os filhotes de teste se mostram largamente mais produtivos que os animais – base A e B.

Especialista 1: E agora vem a falha centenária...

Começando desde quando o homem tem criações

O pensamento,

de que se eu quiser tornar hereditário e aperfeiçoar essas capacidades superiores, eu preciso continuar criando os animais que as possuem:

... os filhotes.

Especialista 2: Errado:

eles não as herdaram.

A alta capacidade produtiva dos filhotes decai rápido.

Em poucas gerações, volta-se à velha galinha média.

Especialista 1: Não! É preciso dar continuidade à criação com os animais-base! Com A e B. Neles está a força genética.

Este foi o descobrimento. –

Especialista 2: Computador!

Consiga pra mim uma lista das famílias que tiveram os descendentes mais eficientes, escreva a lista exatamente em ordem de valor hereditário, escreva também que famílias eu preciso combinar agora, para que os resultados vitais sejam melhorados,

Computador!

Cuspa a lista

Escreva –

Direção: Take 42: Computador escrevendo.

Especialista 1: E agora, com a lista, vamos para o galpão – Para os animais-base, os avós...

Direção: Take 37: Avós.

Brevemente sozinho, então acrescentar o texto.

Especialista 1: ... procure:

a família de ponta.

Nova combinação. Seguindo o mesmo esquema.

Geração por geração.

Pela galinha, o querido Deus não é mais responsável. Ela é construída por nós...

Direção: Take 41: Fade in do Cérebro eletrônico, sobre o take 37 – avós, a partir da deixa “querido Deus”

Especialista 1: Os êxitos são sempre apenas em pequenos passos. Trabalha-se, de fato, contra um animal. A galinha é como um muro vivo, ela não desmorona de uma hora pra outra, ela cede lentamente...

Direção: Take 41: Cérebro eletrônico e take 37, avós, o mais alto possível. Interromper. Silêncio.

Especialista 1: E um dia

tenho os melhores mil avós

que já existiram –

galinhas da linha A, galinhas da linha B,

ficam frente a frente – carregadas com suas tendências hereditárias...

cruzam:

e acontece a explosão de talentos...

[Eu escolho 35 descendentes de cada família. Faço 35 mil avós. Os avós cruzam. Escolho 30 descendentes de cada família. Faço um milhão de pais. Pais cruzam. E eu ganho 55

descendentes fêmeas de cada família. Faço 55 milhões de filhotes – ou galinhas poedeiras. O produto final. E em cada planta o milagre se multiplica.]

comparadas com as capacidades dos avós
os filhotes ou bisnetos são o produto final:
... gênios
... gênios de ovos
E isto é o monstruoso:
Nós não criamos um gênio
mas quase que qualquer número desejado,
tanto quanto o mercado internacional possa engolir,
Milhões de gênios,
um igual ao outro, garantido.
Produto de marca.
2,90 marcos cada, com desconto na compra de quantias maiores.
Criação moderna de aves –
ou, seleção recorrente e recíproca!

Direção: Depois de uma pausa para reflexão.

Narrador: ... diga pra mim
... na minha esquina tem uma churrascaria
... e eu vou lá sempre comer frango
... então isso é algo bem diferente?

Fazendeiro: Um frango de engorda é um organismo especial para a produção de carne.
O assado, o grelhado, frito -
o animal para grelha ou frigideira.

Especialista 2: O assado se enquadra, portanto, em um objetivo completamente diferente, na criação:

ele deve crescer ligeiro!

Fazendeiro: Capacidade superior de crescimento.

Especialista 2: Comer ração, o menos possível!

Fazendeiro: Bom retorno pela comida.

Especialista: A carne deve se concentrar nas partes mais comercialmente viáveis !

Fazendeiro: Peito e coxa.

Especialista 2: Não deve ter ossos muito fortes!

Fazendeiro: Melhor resultado no abate.

Especialista 2: Deve ter plumagem branca!

Fazendeiro: Dá uma pigmentação branca à pele. A dona de casa tem preferência pela carne branca.

Especialista 2: Ele deve ser sedentário!

Fazendeiro: Com isso, não gasta energia desnecessária com movimentos.

Especialista 2: Saudável e resistente!

Fazendeiro: Menos perdas por morte.

Chefe: E nós fizemos exatamente esta galinha!

Cresce tão rápido, que já pode ser abatida com oito semanas. Come tão pouco, que para a produção de um peso vivo de 1 quilo e 600 gramas, precisa de só três quilos e meio de ração.

Um triunfo do manejo –
de carne magra, macia, branca –

Frango de engorda. –

Especialista 1: Um pintinho desses de engorda, com um dia de vida, custa 69 centavos.

Especialista 2: Já no primeiro dia de vida é inserido no galpão.

Numa quantidade calculada cuidadosamente:

16 pintinhos por metro quadrado.

Narrador: Eles parecem perdidos no salão gigantesco.

As caixas com os pintinhos ficam sobre a forração grossa de palha, cada caixa afastada uma da outra em uma distância regular.

Sobre eles fica pendurada a chocadeira artificial,

um aparelho a gás –

sim, ainda são bebês, querem calor ...

Direção: Take 43: chocadeira artificial.

Na deixa. Apenas um tempo curto, só ela. E então adicionar o texto.

Narrador: ... mas bebês que já mostram, no primeiro dia, para que são feito: crescer, ou seja, comer

Fazendeiro: ... elas recebem a ração inicial, um mix composto com exatidão:

rico em proteína, vitaminas, minerais e adição de um antibiótico para combate

às doenças.

Narrador: ... A ração inicial é servida diretamente nas caixas

... ciscam, arranham, bicam

... Fazem um alarido ali em volta

crecem, comem

Direção: Take 44: Pintinhos de engorda com um dia de idade.

Na deixa “ciscam”, subir o volume.

Take 43: chocadeira artificial, fade out equivalente.

E então as duas saem.

Especialista 2: Depois de uma semana, comeram 88 gramas e pesam 100 gramas.

Há alguns dias deixaram as caixas, e caminham pela palha ruidosa. Espalham-se pelo galpão, em ondas amarelas...

Direção: Take 45: Pintinhos de engorda com uma semana.

Deixar o suficiente, e então acrescentar o texto.

[Um galpão de engorda é um grande teclado. E o fazendeiro tem que saber tocar.

Temperatura, umidade, ventilação, higiene. Controle de acesso. Sempre controle de acesso.

Direção: Fazendeiro

Um antigo fazendeiro disse que o olho do dono engorda o gado. E o conhecimento desse antigo fazendeiro vale, de maneira geral, para a criação moderna de aves. A observação dos animais é o mais importante em toda engorda. É preciso saber reconhecer se os animais estão se sentindo bem. Eu passo por exemplo, todos os dias duas, três vezes por toda a instalação e vejo como eles estão, como se movimentam, e sinto se eles estão bem. E esse reconhecimento do bem-estar deles é fundamental para a engorda.]

Especialista 2: Depois de três semanas, comeram 580 gramas e pesam 400 gramas.

A luz brilha sem intervalo.

Consumo de ração, metabolismo, ganho de peso – sem intervalo.

Especialista 1: Sexta semana.

[Comeram 2.040 gramas de ração, pesam 900 gramas. O plano com nova alimentação permite acompanhar cada miligrama dos animais. Nunca a criação foi tão otimizada. Agora, atenção: vigilância. Tratar uma simples gripe pode custar 4 até 6 centavos por animal. Isso perturbaria todos os cálculos.]

Narrador: O galpão está enchendo. [16 animais por metro quadrado]
 Resta pouca superfície livre no chão.
 Os primeiros galinhos cacarejam, elas começam a treinar o canto...

Direção: Take 47: Frango de engorda, com seis semanas.
 Deixar o suficiente, e então tirar.

Especialista 2: Sétima semana:
 Consumo 2.720 gramas,
 Peso 1.350 gramas.

[Chefe: Uma cooperação impecável. Veterinária, tecnologia de alimentos, cultivo, administração.]

Especialista 1: Oitava semana:
 [Última semana. Comem 100 gramas por dia, engordam 40 gramas, dia a dia.]

Narrador: O galpão está cheio. [Os 16 animais por metro quadrado foram calculados com precisão]
 Não há mais chão livre. Não se pode mais vê-lo. Só se vê branco, por tudo branco, emplumado, branco respirando. Corpos e cabeças.
 E pontos vermelhos, a crista.
 Deitam, sentam, levantam, juntos uns dos outros, quentes, satisfeitos ...

Direção: Take 48: Frangos de engorda, último dia.
 Deixar um trecho curto, e depois acrescentar o texto.

Especialista 2: 56º dia, último dia:
 pesam todos por volta de 1.600 gramas, 1 quilo e 600
 [Consumo: 3.478 gramas. Relação peso / alimentação: 1 para 2,2. Avanço moderado. Regular. Em cada metro quadrado estão sentados 22 quilos de vida. A superfície do galpão está totalmente utilizada.]
 Elas não devem crescer mais.

Especialista 1: Chega de alimentação.
 A cada dia, a eficiência alimentar ficaria pior.
 Muito para a manutenção do corpo, muito pouco ganho de peso.
 Cada dia que eles vivam a mais irá reduzir as receitas.

Chefe: Suspendam a alimentação!
 Até o abate, devem ficar oito horas em jejum.

Só animais enviados em jejum alcançam o preço máximo.
Sua carne dura mais tempo.

Narrador: Última noite, uma hora:
Pegar – ou apanhar –
Liguem a luz azul !
Então elas não conseguem ver nada, não voam...
Portas abertas!
As apanhadoras são mulheres. Elas pegam com mais cuidado que os homens.
Homens seguram forte demais, isso dá manchas azuis ou faz sangrar as pernas macias.
A dona de casa não compra tais produtos. –
... elas estão deitadas
... quietas, até perto da soleira da porta, espalhadas proporcionalmente, muitas com as asas abertas ou as pernas esticadas, confortáveis, aconchegadas entre si
... brancas ... sem um espaço ... tapete
... Comecem!
... Peguem !
[Essas figuras pretas e silenciosas adentram a noite, agarram o branco. Rápidas, precisas, habilidosas. Seguram por baixo do animal, pegam a perna de apoio, quatro vezes, quatro animais de cada vez]
... agora elas colhem o branco, que deita suave por ali, não foge, só aguarda por isso.

Levantar!
Os dois conjuntos de quatro
Pra fora, na caminhonete...

Direção: Take 49: Pegando os frangos.

Fazendeiro: Hoje à noite, não é só aqui que eles serão pegos.
Em várias fazendas os frangos estão maduros. A quantidade total equivale à capacidade diária da indústria de abate: 35 mil.

Direção: Takes 50, 51, 52. Caminhões na estrada de terra.
Introduzir sobre a deixa “caminhões”. Deixar rodando sob a passagem da organização.

Fazendeiro: Os caminhões precisam partir ainda à noite.
Pouco antes das 7 horas o primeiro já deve estar no abatedouro.
Começo do turno.

Especialista 1: É assim, toda noite.
As fazendas de engorda ficam em roda a uma boa distância em volta do abatedouro. Ele é o centro da roda.

Especialista 2: O gargalo da produção. Toda galinha deve passar por aqui.
Para que no 22º dia útil do mês se possa requisitar pela 22ª vez 35 mil animais, é preciso, em um sistema de engorda de oito semanas, manter uma roda sempre renovada de um milhão e meio de animais.

Especialista 1: Exatamente o abatedouro, planejado de trás pra frente.
Os 35 mil que hoje estão lá dentro foram postos no galpão oito semanas antes.
Os ovos dos quais eles foram chocados foram colocados na cabine da chocadeira 21 dias antes disso. E seus pais tiveram que botar conforme os planos...

Especialista 2: E os ovos que hoje são inseridos, na conta reversa, têm 77 dias para um compromisso com o abate. Seu cartão vermelho de aviso está sobre o cronograma de trabalho.

... E ainda são ovos. –

Narrador: Sete horas, começo de turno.

Direção: Take 53: Corrente de frangos no abatedouro.

Daqui até o final deve-se experimentar uma história com sons estéreos, mixar os trechos uns com os outros, que não devem deixar espaços entre si. O microfone se identifica, até onde é possível, com a galinha que está sendo processada.

Narrador: Os frangos são pegos das caixas de transporte, e presos pelas pernas à esteira montada na altura dos homens, grampos de metal as seguram firme, eles ficam pendurados, de cabeça para baixo, juntos uns dos outros, podendo sentir os vizinhos à esquerda e à direita, o que os deixa menos agitados.

... Estão pendurados, em longas filas

A esteira avança!

A viagem começa ...

Direção: Take 54: Galinhas movimentam-se da direita para a esquerda.
Deixar o suficiente, sem texto.

Narrador: ... Movem-se para a unidade de anestesia
... Uma treliça de fios elétricos carregados
... Encostam neles ... flutuando ... silêncio...
... Um depois do outro

Direção: Take 55: Anestesia

Narrador: ... depois da anestesia ficam mudos, pendurados ... vão até uma cortina grossa de plástico, empurram-na para o lado com o corpo ... através
Sala de abate:

Direção: Take 56: Sala de abate com canto.
Sobre a deixa “Sala de abate”, fade in forte.
Deixar o suficiente por si. Então acrescentar o texto.

Narrador: ... o abatedor, um jovem rapaz, precisa abrir a artéria do pescoço nas aves que estão passando, a esteira regula o ritmo, a cada dois segundos um corte, estereótipo, sua produção por jornada: 20 mil

... Pescoço, corta, pescoço, corta

... Falar fica bem difícil para ele:

Direção: Take 57: Abatedor.

Os frangos saem da sala de anestesia ... seguro pela cabeça ... corto o pescoço ... a cada dois segundos eu corto um frango ... abatemos então por dia 20 mil ... então eles vão adiante para a máquina de depenar, ali eles sangram.

Direção: Take 56: Sala de abate com canto, fade out simultâneo com o take 57 (abatedor).

Narrador: ... eles sangram já antes, e isso é bem calculado
 ... pairam sobre um longo cocho, longo o suficiente, para que percam três quartos de xícara de vida, mas não tão longa, que eles esfriem e depenar fique difícil
 ... este é um quadro de uma beleza deprimente:
 esta fileira flutuante de aves brancas
 com os fios vermelhos escorrendo –
 ela morre
 e some pela unidade de depenar: em um redemoinho de água escaldante e dedos de borracha giratórios –
 que põe abaixo suas penas:

Direção: Take 57: Caldeira de fervura.

Narrador: ... depois disso elas não são mais brancas e flutuantes
 ... depois disso são mercadoria
 nuas –
 só estão ali penduradas, ainda – carne.
 ... a esteira segue com elas no caminho programado,
 balança para a direita,
 para o saguão de processamento:

Direção: Take 59: Saguão de processamento I.
 Deixar breve sozinho. E então acrescentar o texto:

Narrador: ... e então elas balançam lentamente da direita para a esquerda através da cadeia de abate, as pessoas trabalham perto umas das outras, mas no ronco e chacoalho das muitas máquinas e aparatos mal se pode entender o vizinho mais próximo, cada um executa seu trabalho especializado sob um relógio de ruídos...
 só a mercadoria é silenciosa, pendendo de mão em mão...

Direção: Take 60: Sequência de depoimentos, da direita para a esquerda.

Voz 1: ... os frangos vêm vindo pra cá e eu abro a barriga deles
 Voz 2: ... por fim, eu corto o pescoço
 Voz 3: ... eu sou a “sacadora” e pego com uma mão por dentro do frango e tenho que tirar tudo pra fora com uma pegada
 Voz 4: ... eu separo o fígado da vesícula, e o trabalho é bem bonito, divertido também, quando a esteira anda bem, a gente só podia ganhar um pouco melhor, no mais é tudo ótimo aqui.
 Voz 5: ... quando a galinha chega pra gente, tiramos o pâncreas, cortamos o estômago, lavamos tudo e então ela vai para a máquina de estômago...

Narrador: ... o último abatedor opera a pistola de sucção, insere ela em todo corpo que passa e transporta os pulmões para fora
 ... então eles [os corpos] estão vazios:

Direção: Take 61: Sucção de pulmões.

Deixar o suficiente por si só.

Narrador: Pés, fora. Cabeça, fora. Lavar. Resfriar. Pesar. Selecionar. Embalar. Os 900 litros de sangue vão para uma fazenda de chinchilas.
Cabeças, tripas, pés: engorda suína.
Penas vão para o moinho de ossos. A farinha de penas é levada por jardineiros.
... por 40 minutos eles ainda viveram
... um triunfo técnico!
... os carrinhos cheios seguem até a última estação:
Congelamento profundo
Choque de resfriamento:

Fim, pronto para venda
a República Federal da Alemanha precisa de 225 milhões de frangos por ano...

Direção: Take 63: Choque de resfriamento.
Iniciar sobre a deixa, bem devagar, e aumentar sobre o texto seguinte.

[“Galinhas” é o título desta documentação com captação externa estereofônica. De Peter Leonhard Braun. Locutores: Joachim Nottke, Gert Haucke, Heinz Giese, Martin Hirthe e Alexander Welbat. Edição: Liselotte Engstner. Engenheiro de som: Günter Genz e Karl Heinz Lalla. Assistente: Friedhelm von Petersson. Direção: Hans Bernd Müller. Você ouviu uma produção da Sender Freies Berlin, com a Bayerischer Rundfunk e a Westdeutscher Rundfunk.]

APÊNDICE D – Roteiro traduzido de *Catch as catch can*

Sender Freies Berlin

Redação: Hans-Georg Berthold

Redação de feature

Manuscrito: Peter Leonhard Braun

Catch as catch can (Luta livre)

Documentação estereofônica

Enunciador: Nós trazemos

Uma documentação estereofônica

De Peter Leonhard Braun –

“Catch as catch can”.

Direção: Take 1, Montagem:

Perto, respiração ofegante de um lutador.

Grito de dor do adversário.

Pancada forte de um corpo. Murmúrio da massa.

Árbitro conta primeiro sozinho, depois com o público, até oito. Um pouco de luta.

Duas mulheres, espectadoras:

Molenga! Livra essa perna!

Meu, meu, ele não livra essa perna.

Seu cabeça de ovo, uma ameixa velha, você!

Abre logo uma ferida aí!

... ah, seu cabeça de ovo. –

O protesto do público fervilhando.

Uma mulher, um homem, espectadores:

Pfui, pfui, seu cabeça de ovo!

Dá nele um saco de gordura ... fora, roubalheira!

Saturski, deixa ele gelado, vai!

Mata ele, esse porco!

Heiii, heiii!

Grito rosnado agressivo de um lutador I.

Público chama em coro: Cabeça de ovo! Cabeça de ovo!

Grito rosnado agressivo II.

O público fica indignado.

Duas mulheres, espectadoras:

Ooooooh, meu! Eu não vou mais.

Dá nele, mas, muleta covarde!

Aaaah, pfui que cara ordinário. Pfui!

Grito rosnado agressivo III.

Locutor no ringue:

Pare, Martinson, pare!

Martinson, pare, pare!

Público protesta com gritos e assovios.

Duas mulheres, espectadoras:

Pfui, pfui, esse velho cabeça de ovo! (Gritos)

Seu merda!

Seu saco velho, meu! Isso é trapaça, isso é que é!

Pfui – como sangra – esse porco, esse!

Chega! Aaaaah, eu pego esse –

Para! Aaaaah, esse eu arranho na perna!

Um homem, espectador:

Assassino!

Apito do árbitro e tumulto no público.

No ponto máximo da revolta, tirar todos os sons.

Silêncio.

Então, o narrador.

Narrador: A noite começa sem som algum.

Nenhum passo, nenhuma voz, meia-luz, ar parado, a sala está insossa, nenhuma corrente de vento. As mil cadeiras vazias ficam em dez filas, das paredes para o meio, então os três metros de distância de segurança, então o ringue: postes pretos de ferro, as tábuas na altura do quadril, por cima uma camada de serragem e lona. Este é o centro. A lareira.

E eles irão se sentar, próximos, como que perto de um forno quente, irão olhar fixamente as chamas, neste processo flamejante, e deixar que o calor seja lentamente atraído para o cérebro, acenda-se e então queime a emoção, até que eles todos gritem.

Agora ela está apagada, em cinzas, ainda às vinte para as oito o salão não é nada mais que uma lareira fria.

Um assistente pula no ringue, e começa a apertar firmemente os parafusos das cordas.

Luz! O ventilador começa a girar. Música desgastada! Entrada aberta.

Direção: Take 2, mixar: salão vazio, ventilador, música. Primeiro visitante. Então encher a sala gradativamente.

Fade in cuidadosamente do Take 2 já embaixo da frase do assistente, depois do texto, deixar o suficiente apenas ele. Então acrescentar o narrador.

Narrador: ... o público:

Para a abertura do açougue, colarinho aberto, jaqueta larga – touros jovens – entrada a três marcos, assentos baratos, última fila bem atrás.

... então os grupos de homens por volta de 30 anos, quatro marcos e 50, juntas grossas nas mãos, dedos de trabalhador, conversa especializada, eles se conhecem aqui.

... toda arrumada, a juventude do happy hour, o brotinho nos braços: olhos maquiados pra noite, saias curta, bumbum de beliscar

... casais, seis marcos e 50. Carro, negócio, férias em Mallorca, ela masca rábano, ele leva cerveja no copo de papel

...um careca se arrasta pra dentro, 100 anos, a bengala e o sobretudo é que seguram o homem inteiro

... os magrelos e fracotes chamam a atenção, eles vêm sempre sozinhos, cara de escritório, braços levantadores de pena

... amigas, em pares, elas não tem homens, o que deveriam fazer em casa

... e agora dez marcos, a primeira fila no meio: uma avalanche loira, maquiagem, topete, corpete, oferta exuberante, são aviso a todos os rapazes

... e além disso:

os senhores bem passados, turmas de dois, três amigos da província, famílias com filhos crescidos, um punhado de vovós, adolescentes que já se acham grande coisa, meia dúzia de viados, esportistas, visitantes de ocasião e na primeira fila ainda uns poucos curiosos elegantes. Pronto. Sala cheia.

Direção: Take 2: Puxar pra cima música e público. Deixar um pouco. Encerrar.

Narrador: Ao todo: dois terços homens, só um terço mulheres, dois terços gente jovem, só um terço de velhos, dois terços em grupos ou pares, só um terço de frequentadores individuais.

E um tipo prevalece, no geral: os caras. O peito empurrador de engradado, ombros largos, olhar 43, os homens com hormônios em andamento. Mesmo os grisalhos têm na pose e nos movimentos frequentemente um silêncio forte, essa autoconfiança muscular: vem pra cima, que você vai ver o que acontece.

A noite é masculina.

As mulheres pertencem em sua maioria apenas como complemento, são meramente levadas como companhia.

Mas mesmo quando elas sentam sozinhas, é justamente esse clima potente que elas procuram. Se não, não estariam aqui.

As profissões?

Amostragem, perguntando de forma totalmente aleatória, atravessando as filas:

Direção: Take 3, montagem: vozes diferentes.

Eu sou construtor. Eu sou marceneiro. Eu, relojoeiro. Hoteleira. Projetista de máquinas. Carvoeiro. Por profissão, sou carpinteiro. Trabalhadora de esteira de fábrica. Eu sou contador. Estudante. Eu trabalho com carvão ou transporte de móveis. Eu trabalho aqui, eu limpo o salão no final. Vendedor, comerciante de móveis. Eu sou artesão. Eu faço instrumentos cirúrgicos.

Inserir o ruído geral das pessoas no começo do Take 3 na deixa “As profissões”.

Sobre o fim do vozerio, quase que imediatamente colocar o narrador, então deixar ficar.

Narrador: Vendedoras, oficiais, pensionistas, não qualificados. Pessoas que, antes de tudo, ganham a vida com as mãos.

Este é o público: clientes regulares.

Vamos, então! Começar! Entrada dos gladiadores!

Direção: Deixar o Take 3 atravessar o Take 4: Música, massa, falas.

Take 4 roda inteiro sem interrupção. O narrador fala sobre ele, na duração correspondente estabelecida.

0’20’’: Aplauso. 0’28’’: Narrador.

Narrador: ... eles vêm.

Em marcha de gansos, do fundo do salão, à frente do árbitro, em seguida, em distância próxima uns dos outros, os lutadores, longa fila. Isso ocorre bem lentamente, cada passo cheio de preocupação, eles fluem, quase arrastando movem um pé pra frente, como se testassem o equilíbrio primeiro e também o chão, antes que o corpo grande entregue seu peso sobre ele e reverbere confiante. Direita, esquerda, rocha macia, assim os navios navegam

através das ondas remanescentes de uma tempestade. Uma frota pesada se dirige ao ringue, navios de combate.

Cada um escala pensativo os quatro degraus, entra, agarra com uma mão a corda mais alta e vaga em círculo, devagar, devagar, até que todas as âncoras estejam lançadas, a armada está a postos.

Apresentação.

Direção: 1'24": Baixar a música.

1'26": Anúncio:

Boa noite, minhas prezadas senhoras e meus prezados senhores!

Eu apresento aos senhores agora os lutadores, de melhor colocação neste torneio, até o momento.

1'35": Campeão europeu 1966, Erich Koltschak, Hamburgo.

1'46": Ex campeão europeu Hans Dillinger, Áustria.

1'56": Campeão europeu 1967, Rudi Saturdayski, Berlim.

2'08": Hans Schnabl, Viena.

2'18": Narrador.

Narrador: ... uma coletânea de contos de fadas:

guerreiros loiros, príncipes das maravilhas, vilões sombrios, comedores de gente, João, o destemido e a fera das terras distantes, gigante, floresta e o esperto favorito: Kaspar. Uma diferença clara: os iluminados – criaturas da noite, bom e malvado. Mistura de sonhos infantis, circo, feira, esporte e zoológico. E para o público, a primeira recompensa: o grande espanto.

Cada um vem à frente, se mostra e se curva, ou estica os braços de forma ameaçadora.

Direção: 2'55": Anúncio:

Muito obrigada, meus senhores

2'59": Música novamente

3'03": Narrador.

Narrador: Desfile terminado, a frota fumega de volta para o camarim. 14 participantes do torneio, 14 montanhas de ossos, tendões, carne e gordura, os músculos cobrindo-os como geleiras por cima delas.

Geograficamente as montanhas ficam divididas por boa distância: Inglaterra, França, Bélgica, Espanha, Hungria, Áustria e Canadá, Arábia, Japão, Estados Unidos e a preferida de todos – Alemanha.

Cor da pele: vermelha, amarela, pedra, marrom e branca, e queijo suíço.

As montanhas pesam – de aproximadamente 100 quilos até extremos 145 quilos: 145. – Como primeira luta! Confronto de dois tipos principais de corpos, o hercúleo contra o redondo, pilastra redonda.

Então, já!

Direção: 4'02": Fim da música. Tirar o take.

Narrador: Um quadro mágico.

O salão escuro, só os nove olhos luminosos pendurados lançam seu olhar sobre o ringue, separam-no e o levantam: uma mesa coberta brilhante.

Por todos os lados a barriga ainda em repouso, recostada, resmunga, se cala, engole cerveja, lê jornal, espera – pela hora da janta.

Cardápio favorito, embora nunca isso seja admitido:

Bife, por dentro sangrando.

Então é servido, a porta do camarim se abre – os steaks.

Loiro contra careca, feições pequeno-burguesas contra um rosto cheio de malícia, bem barbeado contra o barba raivosa, correndo escura do lábio superior por volta da boca e com maldade ainda mais pra baixo.

O modelo estabelece: Guerreiro contra bastardo.

Courts-Mahler²⁶⁵.

Essa marca ancestral é protegida pelo figurino.

O guerreiro loiro usa sobre sua pele maravilhosa uma jaqueta simples, aberta no peito, que isso é esporte e é limpeza. O demônio anda coberto, roupão cor de sangue com os ombros erguidos.

Os lutadores são anunciados novamente, nome, título. Mas a verdade é:

Luta do São Jorge com o dragão.

²⁶⁵ Faz referência à romancista alemã (1867-1950), autora de novelas que ganharam adaptações para a televisão nos anos 1970.

Ambos vão para seus cantos, deixam os roupões e jaquetas de vento – sussurro: ali eles estão pelados!

Só ainda as botas de cadarço macias até uma mão pra cima do tornozelo, só ainda as calças curtas:

Preto justo – Vermelho vampiro.

O árbitro examina. Se os buracos do cadarço e as solas são lisos, nada sobrando, analisa as mãos, as unhas dos dedos, não podem ser muito longas, nem nitidamente afiadas.

Ambos os corpos são impressionantes.

Construções especiais da natureza para gerar força e pressão, e combate – e lançamento – e força para elevação, para aguentar a vibração do golpe, a queda dura e a dores da batida. Através de treino de desenvolvimento e por meio da luta ao longo dos anos, maleáveis, resistentes e espertas.

Gênios do corpo.

O cabeça loira repousa sobre um largo arco de ombros, abaixo do qual oscila a caixa torácica ainda maior, princípio da cúpula, forte resistência ao stress, agora o núcleo, o tronco nodoso: quadril, nádegas, e esse bloco caminha sobre troncos no chão, que sempre ficam, onde eles ficam – empurra pra ver! Então você empurra um muro.

De cima vem o loiro, largo, para baixo é estreito.

Seu adversário vem de baixo, da terra.

Já a partir das botas, formam protuberâncias, garrafões de músculos amarelados, as coxas explodem do tamanho de uma cintura feminina, isso ainda num vermelho pálido. Dali não sobe certamente um bumbum ou algo assim tenro, também nenhum traseiro, nem sequer uma bunda, dali sobe uma paisagem.

E sobre ela, carregado de carne, quem deveria levantá-lo, prolifera um continente: um cilindro, cores leves com suspiro de rosa, praticamente depilado. O pescoço muito curto, grosso como seu braço, que é, de novo, grosso como a coxa de uma mulher. Dali então, finalmente, quase sem transição, o crânio coberto de barba, avião de guerra, em cima raspado bem rente, o restinho de cabelo lança um brilho azulado.

Direção: Take 5: acústica da sala. E take 6: duas mulheres, espectadoras.

Este seria um tipo, pra você?

Horrível.

Tão parrudo, não. Não acha ele sexy?

Eu acho eles gordos demais, eu não acho eles nada bem no visual.

Ah, eles são musculosos.

Isso não são só músculos, né, dê uma olhada na barriga – isso é gordura –
Barriga é gordura, mas tirando isso.

Bom, mas na cintura você vê isso, oh, como ele lá em cima = a gordura
derrama.

Qual você quer pra você, o loiro ou –

Não, então eu prefiro ficar com o loiro.

Comparando com ele seu marido é uma garrafa. – Né, assim são mesmo os
homens. Você quer ter um bebezão pequeno assim na cama?

Aí a cama já está cheia – e eu vou deitar onde?

Direção: Nos takes 5 e 6, imediatamente conectar o take 7:

Gongo, apito. Anúncio:

Primeiro round.

30 segundos de luta.

Então diminuir o take 8: luta silenciosa,

Que logo será sobreposto e assim ficará até o take 9.

Narrador: Quem acha que a luta é uma parafusadeira desajustada, está enganado. A luta é
um jogo de pensamento das partes. Xadrez corporal. Tem 60 golpes fundamentais, suas
variações correm por volta de mil e suas combinações são incontáveis. Até hoje nunca se
pôde ver duas lutas, cujo percurso tenha sido igual.

O conhecedor senta no ringue como junto a um tabuleiro de xadrez, observa
para além da excitação ou da ação bonita, a sequência de pensamentos físicos. Os golpes são
as jogadas. Elas raramente têm a ver apenas com o momento, miram à frente, três ou quatro
golpes adiante, trabalham, se possível sem que o adversário perceba, para o final.

Técnica, força, peso, condição, caráter, reações = talento, possibilidade,
experiência: eles se aproximam, tentam se reconhecer mutuamente e desse conhecimento
taticamente dirigir o outro para o afogamento do rei ou ao xeque-mate.

E que noite,

Quando dois inteligentes se confrontam, quando cada golpe e lançamento e
salto e queda é tradução de inteligência, quando a força é apenas uma ferramenta,

e se pode desvendar que essa alavanca, ou aqueles parafusos expressam
estratégia: para quem olha através deste conceito, cuja execução fascina inquietamente,

e de repente, antes do fim inevitável, no ponto máximo, rompe a linha
consequente, porque o outro talento encontra mesmo uma solução repentina, uma luz que
acaba com tudo o que se podia prever, e a conceito cai atordoado conosco, derrotado,

Isso então é uma grande noite.

Direção: Take 9: 30 segundos de luta.

Depois disso diminuir novamente Take 8, luta silenciosa.

E fica encoberto até o Take 13: 1. Pausa.

Narrador: O grande público permanece ignorante diante disso.

Nunca contempla uma luta de fora, mas é engolido por ela. Ele detém-se lá dentro, não senta em frente ao ringue, mas fica bem no meio. Não vê a chave criada artisticamente, uma tesoura magistral, vivencia sempre apenas o homem específico: ameaçado ou ameaçador ele mesmo.

Para esperar, temer, para suportar dores revoltantes e mesmo infligir dores, para denunciar injustiças, exercitar a vingança, para empurrar, prensar, lançar, e para odiar.

Vale a pena lutar.

E, sobretudo, vencer.

No primeiro round, o público está em transição.

Os lutadores ainda estão frescos, nenhum deles teria a capacidade, agora, já, de colocar seriamente o adversário em risco, eles simplesmente gastam energia –

e isso ainda não alarma.

O público senta, morno. Mas então, devagar, o ringue começa a aspirar, puxá-los pra perto, junto –

e a primeira voz luta :

Direção: Deixar o Take 10 aparecer: um espectador.

Quando vier com aquela perna por cima, atira no Werner.

Cuidado, cuidado, cuidado, daqui a pouco dá. Ora, agora pega pra cima, isso, agora livra a mão e segura ele pra cima. Pode largar ele lá em cima, que nem o último.

Agora bate nele!

Agora, vai! Dá nele! Dá uma overdose nele, agora! Primeiro gire um pouco e então dê uma overdose nele! Atira nele! Foto no ringue! Dá uma nele!

Narrador: As mulheres ficam longamente caladas.

Sentam por ora quase em rejeição, fecham seus olhos, quando se bate forte, e espelham as dores só com caretas.

É singular, que elas e também a parte masculina do público, sentem o mesmo, procuram transformar em comédia, em ridículo, a batalha lá em cima.

Elas se dissuadem da seriedade do impacto. E porque isso nunca é sério, então nunca poderá afetá-las. Elas dão risadinha, fazem troça, gargalham, elas se riem na distância – e, assim, em segurança.

Direção: Deixar aparecer o Take 11: espectadoras.

(Risada) Ei, ei, ei – bonito – dá a volta em volta – arrebenta o bracinho dele e larga ali do lado (riso). Esse salame grosso e pequeno, isso sim é uma monstruosidade, o que ele faz (riso grande). Isso não pode ser tudo verdade...

Narrador: ... então parece, que entretanto é, sim, verdade.

O riso seca, a voz fica em silêncio e de uma vez a distância some. De repente ela não senta mais fora, de repente ela está dentro: tragada – ela faz parte.

Direção: Deixar aparecer Take 12: espectadora.

Uh, eles parecem horríveis – ali eu estou curiosa, como ele sai dali de novo – né, obrigada, olha só isso! – Eu morderia, ooooh, por que ele não morde. Daqui a pouco eu tenho que tomar uma dose, se não vou passar mal. Oh! Isso é um porco, de verdade.

Ei, isso foi legal, isso foi realmente legal!

Direção: Take 13 diminui: luta terminando, gongo. Anúncio: Parem! Fim do round!
Pausa!

Aplauso. Música de pausa.

Depois de 20 segundos acobertar Take 13.

Narrador: ... cada lutador fica no seu canto: enxagua a boca, enxuga o suor, o assistente massageia. Relaxar-se, segurar a inspiração, fundo, e esperar...

Direção: Fade in no Take 14: duas espectadoras.

Você viu como ele assou na toalhinha? Terrível. Se esfregou primeiro pra secar embaixo do braço e então ela vai no rosto e aí coloca no nariz e no próximo round pega ela de novo.

No rosto. É.

Direção: Então trazer de volta o Take 13, que estava acobertado.

Ainda 15 segundos de música de pausa. Gongos. Anúncio: apressar-se para a luta! O segundo round. Apito. Então imediatamente o narrador.

Narrador: Quanto mais o público se perde na luta, tanto mais cresce junto. Origem, posição, dinheiro se igualam, boas vestes ou roupas e trabalho se recolhem, eles ficam nus, exatamente como aqueles lá em cima.

Que eles entraram no salão uma hora atrás como vendedor, ou instalador, já era. Agora reina a equivalência – ou um processo de identificação.

Todo o salão vira loiro, tem ombros largos, tem uma força terrível e apenas ainda um único, simples, objetivo: destruir o careca, o malvado.

Esse processo ocorre gradualmente. Seus sintomas são as vozes. Elas apressam, impacientes, exigem ação, dão dicas. Falam baixo, gritam, pressionam. De todas as fileiras. Precisava-se só realizar o feitiço, de ouvir ao mesmo tempo e todos juntos esses indícios privados, e então se poderia fechar os olhos e ver ainda assim uma janela aberta:

No meio do público,
Somente lá ainda brilha o ringue.

Direção: Take 15: montagem de vozes dos espectadores.

Voz 1: Diz aí, assim eu quero passar minhas férias, como esses dois lá! Vamos, um pouco disso aqui. Sim, sim! E agora uma surra. Cuidado, ele vai prender a perna. Deixa as calças dele!

Voz 2: Ele tem orelhas, vai nelas, meu. É, desse jeito não dá.

Voz 3: Sim, e, rá! Joelho pra cima, joelho pra cima! Morde ele, vai, morde ele! Mas que merda. Aí sim.

Voz 1: Faz um nó aí nos braços caquéticos dele, eles já são mesmo tão compridos.

Voz 2: Ele tem orelhas, vai nelas! Ah, Deus, eu tinha desrosqueado essas orelhas já faz tempo. Ele aperta a garganta até acabar. E agora o joelho na coluna.

Voz 3: Ah, pjui! Ah, certo, gancho, gancho!

Vozes 4/5: Pfui! Pfui! Pfui! Dicker vem agora. Dicker! Dicki, vai!

Dicker, nós apostamos em você, agora consiga, finalmente.

Sim, vai, Dicker. Dá nele. Dicker, acaba com ele.

Voz 1: Sim, e agora pra cima com seu traseiro gordo lá, bem em cima. Senta mesmo em cima com o seu traseiro gordo de cerveja lá, em cima do peito, meu. Senta em cima!

Voz 2: Oih, Deus, que falcão! Cara velho, nojento.

Sim, bom, torce. Olha lá, ele torce certo – ai, Deus, ai, Deus, ele torce bem certo – ele vai arrancar os dedos do pé dele.

Vozes 4/5: Dicki, vai, sim, vai, Dicker, vai Dicker, firme! Dicker, chega mais, morde ele uma vez, acaba com ele. Firme!

Voz 3: Vai, Kante, vai, Kante. Deixa ele bravo, deixa ele bravo. Dá nele, Kante, dá. Agora! Já! Sim! Sim! E já! Por todo mundo. Ah, um por mim também!

Narrador: Agora! Já! Sim! Já! Ah, um por mim também.

Aí está, bem clara, a identificação.

O próximo passo, que o público dá, é um passo para fora de si, o ficar-fora-de-si, a suspensão das regras de comportamento normatizadas: animação agressiva.

Exemplo:

Homem jovem, 25 anos ajeitados, bom traje preto, cabelo suado, óculos intelectuais, o rosto molhado de esforço...

.....

Ainda é o alaúde, que ali se dilata, firme

.....

Curva os braços, os punhos estão cerrados

.....

Queixo pra frente, rosto duro, tensionado, olhar ameaçador: poderia se pensar que os cabelos dele ainda vão se arrepiar.

Uma pergunta, por favor,

Por que você veio aqui?

Direção: Sobre o ponto dos enunciados curtos dos Takes 16, 17, 18.

Depois da pergunta do narrador, Take 19: espectador.

Bem por acaso, primeira vez na vida. E eu me descontroléi de um jeito. Há bastante tempo eu não me descontrolava mais, em casa não se pode fazer isso – eu sou casado, né – lá eu tenho que ficar quieto, não posso me descontrolar, em casa, de onde eu venho.

Eu não sou de Berlin, aqui, eu sou de Hildesheim, lá a pessoa tem que se comportar em casa.

Narrador: Cada movimento da luta está submetido a uma moral bruta.
Ela não é compreendida, ela é sentida. Ela acontece, simplesmente. Seus princípios:

Tudo o que o careca faz, ele faz contra mim – e isso é ruim.

Mas tudo o que o loiro faz, eu que faço – e isso é bom.

Segundo exemplo.

Bem atrás, ao lado da porta do salão, onde é mais barato e atraí pra isso, senta toda noite uma avó, cadeira cativa. A manta de nozinhos vai quase até o chão, na gola um xale verde florido amarrado. Senta, enrolada, uma pequena coruja velha, mal se mexe, só de vez em quando ela toma um gole da garrafa de limonada, bebe com gosto, sem copo, então coloca a garrafa cuidadosamente no braço da cadeira, limpa a boca magra, e dela flui depois: uma taquigrafia sentimental, basicamente sempre oscilando entre a indignação e a vibração animada, de acordo com quem estiver por baixo.

Revolta profunda, animação alta, tão alta, que seu riso de alegria carrega traços de frenesi.

Direção: Take 20: avó.

(tossindo?) Au, olha só, au, au, olha só, mas ele tem uma força, hein. Cuidado, não, não, não, agora se cuida aí em cima!

Eih! O que está acontecendo com eles lá em cima? Libera ele, meu. Ele bate direto no rosto, e com o cotovelo. Isso é um – au, au. Eih, eih, você não tem que ser sempre tão grosseiro aí em cima.

Mais ainda, aí sim, sempre dentro, dá nele sempre, aí. Sempre pra cima desse couve-de-Milão, meu, ele tem que ficar tão pequeno, o palhaço. Tem que ficar mole em cima da cabeça dele.

Arranca o braço! Há há (riso). Vixe, bom. Isso foi excelente. (riso) Aí, torce esse nabo-couve, vixe vixe (riso grande) ... ele tem medo, ah Jesus amado, isso é um covarde.

(Apito) Haha. Vixe. Dá mesmo uma pancada em cima da cabeça, bate mesmo nessa couve, meu, rapaz, rapaz, rapaz. Aí sim, de novo, aí sim, mais ainda, mais ainda, mais ainda, aí sim.

Gente, bate atrás nele com seu pé, isso é um besta. Você tem aí um pé livre, chuta ele atrás, aí ele cai. Aí sim, joga ele pra lá e pra cá, assim é bom, excelente.

Antes ele sobe assim, o papai Noel, eu podia morrer de rir. Sim, sim, sim, sim – não, não com ele – (riso) sim, haha – bom, bravo, bom, (riso) sim, sim, sim – (riso) bom, isso foi bom – aí sim, aí sim – bate nele mesmo – firme.

Direção: Take 21, já sob a última frase da avó:

Gongo, anúncio: Pare! Fim do round! Pausa.

Aplauso. Música de pausa.

Nos 0'32" (segundos), acrescentar Take 22: Declaração da avó.

... isso me agrada, eu gosto muito daqui.

Pois bem, veja só, futebol não me interessa, lá eles não gritam nada, o que eles querem lá, lá nem se pode nem gritar. Aqui você pode gritar, o que, dizer, bate nessa couve, ou bate nesse nabo, ou algo assim, sempre se diz, sim. Pois bem, eu gosto de vir aqui, gosto. Principalmente porque me alegro aqui, se eles sempre perdem e o outro ganha – eu gosto de ver isso, não posso dizer outra coisa.

Direção: Aumentar de novo o Take 21. Ainda dez segundos de música de pausa.

Gongo. Anúncio:

Preparar para a luta! O terceiro round. Apito.

Direção: Take 23: Mixar terceiro round.

Diminuir direto do Take 21, continua na íntegra por todo o período.

Narrador entra na duração indicada para cada trecho.

0'00" – 0'20": Fase da batalha.

Narrador: O estágio preparatório para o ápice da noite é a fase do maltrato. O público deve sofrer. Com o loiro. Deve ser confrontado pelos socos eles mesmos. Devem ser apanhados, rasgados pra cima e estourados no tatame – agora, eles pertencem a arena:

Direção: 0'40" – 0'54": erguendo e jogando no chão. Gemido baixo.

Narrador: ... e quando eles se reerguem, toda vez de volta abaixo :

Direção: 1'02" – 1'10": Reerguendo, jogado ao chão, contagem até dez.

Narrador: ... e de novo abaixo – mais uma vez:

Direção: 1'15" – 1'24": Apito, reerguendo, contagem até dez.

1'27": Gemido.

1'30": Corpo estatelando.

A partir de 1'39": Grito de dor e contagem.

Mais ou menos em 1'48", narrador.

(sobre o lamento baixo)

Narrador: ... e agora – dobrar o antebraço – contra a articulação:

Direção: 1'54" – 2'24": grito de dor e contagem.

2'25": Narrador.

Narrador: Então! – Agora eles estão maduros – para o ápice da noite: a explosão.

A festa da alegria. Vingança e vitória.

O loiro se levanta, alonga com os braços livres pra trás, agarra o pescoço do careca e puxa, puxa numa grande virada, puxa:

Direção: 2'45" – 3'05": Todo o empurrão, e a queda subsequente.

3'05" – 3'13": Apito e gritos da virada.

3'13" – 3'20": Coro da batalha.

3'20" – 3'42": Apitos e festa da alegria.

3'43": queda dura.

3'45" – 4'05": Três batidas, contagem e gritos de vitória.

4'08" – 4'13": Fala final:

Atenção! Campeão aos 16 minutos por *shoulder block*, Rudi Saturdayski, Berlim.

4'13" – 4'18": Gritos de triunfo.

4'18" – 4'21": Fade out.

O narrador começa já no fechamento do fade out.

Narrador: Depois de apenas três minutos, na pausa, a febre do loiro nunca aconteceu. Um partido do loiro nunca existiu e ninguém foi filiado. Excitação, intoxicação e explosão não ocorreram, de jeito nenhum. Isso deve ter sido outro público.

Direção: Take 24: Vozerio geral na pausa.

Já a partir do fade out do Take 23 deixar bem baixo, erguer com muito cuidado sob o texto. No encerramento do texto, deixar rodar sozinho brevemente com o volume equivalente ao do Take 25.

Então Take 25: Montagem do público na pausa.

Voz 1: Então, nós só viemos pra cá, queríamos ver o circo aqui, não é. Porque aqui não tem nenhuma luta, isso é mais um teatro, eu sempre digo, não é verdade. A gente só ri disso, sim, não é – vejo isso só como uma palhaçada, nada mais que isso.

Voz 2: Ah, pois bem, o que. Espetáculo, né. Claro, a gente vê, né. A gente vem por diversão, né.

Voz3: Isso é um espetáculo, isso qualquer criança percebe. Não tem absolutamente nada ali. Mas mesmo assim o espetáculo é bonito.

Voz 4: É um passatempo, assim como ir ao cinema, sim. Eu não vou ao cinema, pra mim é muito chato, eu venho aqui.

Voz 5: Não leve, não leve ao pé da letra – a luta toda.

Voz 6: Teatro, eu posso dizer. Eu tenho minha diversão aqui.

Voz 7: Eu não entendo muito disso. Bem, isso é, digamos, uma diversão popular. Como eu deveria dizer? É uma bobagem, pra mim é uma bobagem. Bem pra mim é uma bobagem, sabe?

Direção: Take 24: Vozerio geral da pausa.

Fade out lento.

Sobre o fade out, inserir narrador.

Narrador: Se juntarmos as opiniões e julgamentos predominantes, o resultado é um quadro de desdém. Toda luta é ensaiada e combinada, um misto de acrobacia térrea e esquetes brutais. As dores são simuladas, ninguém machuca o outro a sério.

O sangue é trazido em bexigas escondidas e colocadas estrategicamente: o que escorre de verdade é suor, nada mais.

Vitória ou derrota, negociadas previamente, roubalheira.

Esporte? Haha. Dinheiro e exploração.

E os lutadores cavalheiros –

Não podem correr com força, pra isso eles são muito bobos, até pra tossir.

Qualquer cara inflado, de uns 100 quilos, aprende meia dúzia de golpes, e basta.

Perguntemos aos senhores do ringue. No camarim, no ringue, no bar, em casa, no hotel. Onde nós os encontramos sempre. Por favor.

Direção: Take 26: Cadeia de declarações dos lutadores.

Roda todo sem interrupção.

Cada voz em uma acústica ambiente diferente.

Berger: Na minha opinião, o lutador se torna de nascimento, ele nasce um lutador. Uma dose ele já tem que trazer consigo da mãe. Então ele precisa ter muito coração – precisa ter coração de lutador – ele precisa ter muita coragem. Porque a luta de ringue é dolorosa. Minha orelha esquerda quebrou duas vezes, minha direita talvez tenha quebrado cinco vezes. O maxilar foi rompido duas vezes, e todos os dentes laterais já se foram. Aí os dedos são todos quebrados, cada um. As costelas, clavícula, todo lutador quebra algumas vezes – ah, eu não posso nem contar mais.

Schnabl: É de fato um grande risco, você está sempre com um pé no hospital, né – sim, e sempre justo na temporada mais bonita esse tipo de coisa acontece – isso tudo é uma merda. – Quando você foi ferido, aí você se diz: ah, pra que então, eu não subo mais lá. Porque tudo dói. Mas mal você está saudável e – então já dá uma comichão de novo. – E minhas lutas sempre foram coloridas, sempre teve algo acontecendo, ninguém pode reclamar. Eu levei e recebi tanta pancada, como nenhum outro lá. Eu ganhei meu dinheiro suado na turnê, honesto e suado, né.

Dillinger: Quando você luta no ringue, não é verdade, aí o corpo se acostuma às tensões, que uma pessoa normal absolutamente não suporta. E eu bem um daqueles, que não sentem especialmente dor nenhuma. Isso de fato pra mim não é nenhum benefício, mas eu aguento de tudo.

Também não se diz, quando você tem algum tipo de ferimento. Que aí mais ou menos, isso é usado de volta por algum outro parceiro na próxima noite. Isso você guarda pra você, remói internamente ou na próxima oportunidade, devolve, né.

Dula: Apesar disso eu tenho o corpo todo estragado. Eu já estive 20 vezes, mais de vinte vezes no hospital. Eu mesmo já estraguei tanta gente também. Bem estragado. Também trouxe muitos pro hospital. É, muitos estragados – na luta de ringue não se tem muito coração, não, não, não, não, não tem mais coração nessa profissão. – Ha, eu não sou muito justo, não, não, não, não, só de vez em quando, eu luto limpo, mas isso é tudo golpe duro – tão limpo eu também não sou.

Martinson: Se dizia – veja, pra nós é um favor – que as lutas já são acertadas antes – isso não existe de jeito nenhum. Só existe, só, a seguinte linha: quem é o melhor, vence – não existe outro acerto – não o dinheiro – de jeito nenhum, ha!! Cachê, o que é cachê, o que é cachê – ha! O que é cachê... Sabe por que? Isso você nem pode... pela manutenção do nosso esporte! A luta de ringue é o esporte mais antigo que já existiu – mais antigo!

Gregor: Eu quero dizer, nem sempre são lutas limpas, duras. Isso, isso é um esporte profissional. E eu quero dizer que você não pode ensaiar uma luta, não existe uma coisa dessas. Imagine só, se você fosse tentar ensaiar uma luta e quer lutar hoje à noite. E agora vem algum golpe, que você tentou ensaiar, aí o seu adversário esquece. O que você faz? Aí todo o conceito já se confunde. Isso não dá, pelo amor de Deus, nós não estamos num teatro. Isso você pode tentar no teatro, mas na luta de ringue, não. Isso é uma coisa que não existe.

Porque simplesmente – nós somos profissionais, a gente quer saber de dinheiro, sim. E quanto mais vitória você tem, mais interessante você se torna para os organizadores internacionais. Porque a coisa toda é sempre encaminhada através das federações europeias. E por isso, não sei como as pessoas podem chegar a pensar que se pode combinar uma coisa dessas. Essa é uma profissão como qualquer outra. E se você é bom na sua profissão, então se torna bem pago, e aí tem trabalho e ganha um bom dinheiro.

Saturski: Isso é verdade, né? Sim, eu cheguei no ringue pelo meu pai e meu avô, então lógico. O avô lutou muitos anos, greco-romano. E o pai não era nenhum desconhecido, och, aqui em Berlim, antigamente no Circo Busch. E ele conquistou o prêmio europeu, e aí é lógico, que você vira lutador. E isso não se pode obrigar ninguém, precisa estar dentro.

Pra mim não dá nada, ter que lutar não me incomoda em nada. Ali eu posso sentar tranquilo e esperar, até que o garoto entre, o abanador, e diga: vamos, Ruddi, hora de entrar no ringue! Quando se está meio tranquilo, equilibrado, aí se pode ver tudo melhor e não se cai no perigo de cometer erros logo no começo.

Koltschak: Bom, provavelmente não tem nada de bonito nesse mundo, em ser um lutador profissional. As 24 horas do dia são todas do lutador. Se ele acha divertido treinar de manhã, ele treina. À noite ele só precisa, digamos, das sete às onze, pode se dizer, onze, quatro horas, das quais dele está efetivamente em ação por um hora. No mais, ele pode fazer o que quer. Ele não precisa de reunião, nada, tudo onde ele vai, ele faz por vontade própria. Isso, acho que ninguém mais tem. Nenhum autônomo pode ser tão livre como um lutador. Um homem como esse tirou a sorte grande.

Direção: A cadeia de depoimentos dos lutadores tem ao todo 7,5 minutos. Depois do último depoimento, fade out total. Logo na sequência, entra o narrador.

Narrador: O negócio da luta é precário e arriscado. Existe um homem na Alemanha que está na área há 30 anos, e permaneceu solvente estes 30 anos, ficou até milionário. O empresário Gustl Kaiser, o “kaiser do ringue”²⁶⁶.

Faturamento anual: 1 milhão e meio de marcos.

Senhor Kaiser, quanto pode ganhar um lutador?

Direção: Take 27: Gustl Kaiser I.

Colocar todos os takes seguintes do Kaiser em um ambiente próprio, fechado: o vestiário do subsolo. Deixar essa acústica também depois de encerrar cada unidade dos takes, junto com o narrador.

²⁶⁶ Aqui o autor faz um trocadilho com o sobrenome do entrevistado, que significa “imperador”.

Um lutador pode ganhar, na minha área, em toda a área alemã, quer dizer, no território federal, quando ele é um iniciante, ele pode começar com um salário mensal de três mil marcos e isso cresce até dez mil marcos.

Narrador: Basta assistir dois ou três torneios, que já se estranha a diferença de nível. Um torneio faz jus à nomenclatura de esporte, para o outro só tem uma palavra: chanchada.

Direção: Take 28: Gustl Kaiser II.

Eu, pessoalmente desenvolvi, a partir de uma certa raiva interna que com o passar dos anos aumentou, estabeleci um princípio desenvolvido por experiência própria: tão bom quanto for o público, boas serão as lutas. Se o público é exigente, exigente por esporte, o público recebe lutas esportivas melhores. Se o público quer diversão, e aí é duro pra mim, então eu faço um esforço, pra recrutar gente que sirva diversão ao público, né? Eu faço isso a contra-gosto.

Narrador: E se este princípio agora for invertido: quanto melhores forem as lutas, melhor será então o público – e é disso que se trata. Forçar o nível. Ofertar um produto limpo, duro, sem concessões de rebaixamento. Sem mais o envolvimento de charlatão?

Direção: Take 29: Gustl Kaiser III.

Se eu hoje, como empresário que assume os riscos, venho e trago só esportistas valiosos de alto desempenho – eu contratei lutadores olímpicos nos meus torneios, campeões nacionais, que são grandes lutadores, homens competentes, se eu vier só com estes, então aqueles que amam o show, que estão acostumados com ele, ficam insatisfeitos, né? Eles se distanciam, dizem que ali não se faz nada, não acontece nada – é sério demais – eles caem fora. Se eu hoje viesse com um programa esportivo, de puro alto valor esportivo, eu iria à falência, com certeza. Isso é triste.

Narrador: Este conflito é antigo. Tão antigo quanto a luta, ela mesma. O que o lutador pode oferecer e aquilo que o público exige, nunca foi equivalente. Afrescos egípcios mostram mesmo golpes perigosos sendo aplicados, quatro mil anos antes de Cristo. O adversário era considerado derrotado, quando não tinha mais condições de lutar.

Três mil e quinhentos anos depois, os gregos começaram a se cansar do estilo clássico. O pancrácio, o vale-tudo, é introduzido. Mordida, estrangulamento, socos, dedos quebrados e o furo no olho são permitidos. O perdedor termina muitas vezes mutilado, ou morto.

Os romanos não se emocionam o suficiente com isso. Eles se apropriam da luta dos gregos, mas adicionam a forma primitiva dos seus antepassados etruscos. Eles não querem habilidade de luta, mas sangue. Abate.

Então o box fica popular. Que aí, aos punhos liga-se uma luva de... ferro.

E de Damoxenes de Siracusa, que perfurou a parede abdominal de Creugas, pegou as entranhas e jogou na arena, sai a exata linha que chega ao matador Kowalski, USA, que arrancou uma orelha de Yucon Eric em 1965 – depois disso, toda luta de Kowalski tinha os ingressos definitivamente esgotados.

Por outro lado, um torneio amador de estilo livre, que tem regras limpas e entradas a preço de banana, acontece num estádio vazio.

A conclusão é de que a massa de espectadores que noite após noite não piscam os olhos, não se interessa nada por luta de ringue. Ela quer que uma certa tecla seja apertada no piano dos instintos. Ela quer, sem saber, a pressão sobre seu botão vermelho: o instinto agressivo.

Quando lá em cima realmente acontece uma luta, a reação é apenas opaca: insatisfação. E logo, os gritos: dormir vocês podem em casa, seus molhadores de cama! Vocês são um esquadrão moribundo!

Mas mesmo com os efeitos de show mais brutais, e mesmo quando o público assiste tudo, solta-se dentro deles, cegos, o botão vermelho.

Isso precisa ser visto claramente, todo ringue, ainda hoje, fica no meio de um coliseu sangrento.

Os espectadores de camisa, jaqueta e gravata são romanos, gregos, egípcios antigos. Eles são aqueles seres, que adentraram ao mundo equipados com duas armas da sua ancestralidade animal: inteligência e instinto agressivo.

E por força das regras frias, de que só o mais forte sobrevive, desenvolveu as armas, criadas e carregadas através dos milênios – matou.

Até o agora.

Portanto, aí está. De chapéu e bengala, e nos pés, sapatos, mas o aparelho instintivo ancestral também está ali, só tem uma roupa fina – está ali dentro e precisa sair, precisa.

E assim que ele não encontra mais inimigos reais no seu entorno, então ele precisa pelo menos do manequim dele.

A história da luta de ringue nestes séculos é também sempre uma história e novos manequins de inimigos.

Nova Iorque, 1915, casa da ópera. Um torneio de luta, ocupado pelos melhores lutadores que se podia trazer do exterior. A casa de ópera fica metade vazia. E então uma noite senta lá um senhor assustador na primeira fila, não se mexe, senta mudo... e sua cabeça está coberta, um capuz preto longo, só com abertura pros olhos.

E como tudo no esporte lá em cima entendia, ele se ergue, levanta, pesado, o tronco estufado... e solta o anúncio e que poderia fazer beijar o chão qualquer um, e também qualquer um daquele ringue.

Na próxima noite o capuz luta, cru, grosseiro, e força o parceiro pra baixo, pro chão, com o rosto... e deixa ele – beijar.

A partir daí não tem mais lugar livre: o público tem seu manequim de inimigo. A toalha vermelha – e o capuz segura uma, o touro batendo lá embaixo, perto dos seus chifres, e o deixa empurrar.

O dilema, de que a qualidade pura do esporte faz despencar a quantidade de visitantes, mas que proíbe a lei de lutar até restar o cadáver, está resolvido.

Apresenta-se a morte ao touro: show.

O lutador de sucesso na verdade luta sempre com o público. Desde então, eles têm puxado o tapete: encapuzados, mascarados, carrasco, gente do inferno, assassino em série, o gay nojento, o barbudo, o careca.

A toalha vermelha.

A aversão das nações entram em cena: o asiático falso, o russo, negro, estranho, o odiado alemão.

O mau.

E seu polo oposto, o bom, é tão bom, tão bom – como nós:

Eu.

Mas o outro, é o ou-tro – a ser eliminado.

Assim funciona o grande impulso. O motor. Que sempre pulsa, que sempre precisa de seu opositor. Se ele não o encontra, não mais, então fica agitado e procura. Na montanha mais alta, mergulho no mar profundo, foguete pra Lua, polêmica, revolução. Guerra. Ele sempre pulsa, dirige.

Mas quanto mais pacífica a civilização: lei, regulamentação, regras, formas, formalidades, cortesia – prisões, cadeia – pior o acúmulo.

A doença.

Não dá mais pra se livrar.

Um homem não consegue mais, como deveria, trazer à ordem sua categoria desordenada. Ele não pode marchar no quarto do seu chefe, bater no seu cigarro, tirá-lo da poltrona e sentar-se no lugar. Ao invés disso, ele bate devagar, se curva. Sua categoria permanece em desordem.

Uma mulher não pode corrigir seu distrito. Pegar pelos cabelos e jogar pra fora de casa a mulher barulhenta de busto largo no andar de cima, que ainda por cima tem uma moradia melhor. Ao invés disso, ela ri e cumprimenta. O distrito permanece sem correção.

E aquele pequeno jovem ali, do peito magro, atrás, na fila barata, o fracote, eterno perdedor, solteiro até hoje, o vesgo, manco, gago, sonhou milhares de vezes com uma mulher, se candidatou humildemente algumas vezes – mas

sempre foi o outro lá, o grande, ereto, forte – e agora ele odeia esse touro de luta que bate com tudo lá, esse garanhão, esse pênis virado em gente – cozinha, espera pela vez, em que uma vez poderá acertar as contas.

Não diz uma palavra, senta curvado, rosto magro de irritação. E então finalmente, quando ele cai, finalmente deita, acabado, as mãos se soltam e ele sussurra apenas quatro palavras, reprimidas: acaba já com ele!

Quando um indivíduo, um grupo, uma massa, uma nação, está neste estado, deficitário de agressividade, doente por explosão, então fica como bem no princípio: braços levemente erguidos, peito inflado, queixo pra frente, cabelo eriçado, no cérebro a velha nuvem vermelha.

Mas o punho não segura mais uma clava de madeira. Basta segurar um pequeno palito de fósforo... psssst! Sem guerra...

Para-raios...

Milícia – boliche - uma vez por semana matar num filme de crime - guinchar [fazer barulho] na reunião de moradores – futebol - jogos olímpicos –

Ou...

Luta.

APÊNDICE E – Roteiro traduzido de *8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik*

8h15, Sala de Operação III, Prótese de quadril

Documentário de Peter Leonhard Braun

ARD – Alemanha: Sender Freies Berlin, Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk.
(Prix Italia 1970)

Tradução para o português: Rakelly Calliari Schacht²⁶⁷

=====

Este programa é um experimento.

Antes mesmo de começar, o autor e o engenheiro de som tiveram que aprender a ver sangue. Então, durante uma semana de trabalho, ficaram perto, atrás e ao lado, de médicos cirurgiões, envoltos pelo branco-neve da regulação: avental, touca, máscara, botas de borracha. Setor: Ortopedia.

É como uma oficina automotiva: abrir, desmontar – repor e restaurar – montar, fechar.

Esquece-se rapidamente que o objeto a ser reparado tem nome e rosto. Só os dados técnicos interessam: modelo, ano de fabricação, estado geral de conservação, defeito.

O rosto do paciente some sob a máscara de anestesia, cabeça e corpo são cobertos, e só fica de fora uma espécie de peça a ser trabalhada: e tudo se resume em um processo de reparo custoso, altamente especializado e friamente objetivo.

A tarefa ou experimento deste programa é construir um filme acústico.

Nele, nenhum locutor ou ator descreve, explica ou comenta o que acontece, mas o acontecimento acústico fica sozinho:

Ele deve contar a si mesmo.

=====

1. Cena. Médica anestesista.

Bom dia, senhora Nowak.

A senhora não comeu ou bebeu hoje de manhã?

Mas injeção a senhora recebeu, né? Sim?

A senhora está assim um pouco desorientada por causa da injeção?

A senhora fuma? Não faria muita diferença no seu caso.

Dê o seu braço esquerdo, por favor. Bom.

Olha, agora tem um picada no braço, a senhora vai sentir uma sensação um pouco estranha na garganta, mas aí a senhora vai dormir.

Os dentes são de verdade?

Não se assuste.

Então, agora tem a picada. –

Pronto, já foi.

Respire fundo.

Já sente alguma coisa?

Respire fundo.

Agora vai ficar meio estranho na garganta. Hm, hm. Veio.

Agora a senhora vai ficar cansada... assim...

(Paciente fala incompreensível)

²⁶⁷ Tradução realizada com base no roteiro submetido ao Prix Italia 1970, no original em alemão e sua tradução para o inglês por Hilary Chambers e Johannes Piron.

Agora máscara, por favor! E aparelho de narcose!
Podem manter o halotano tranquilamente mais alto, tranquilo em cinco, ou quatro – é alto –
Ah, podemos deixar o braço assim...

2. Cena. Senhora Nowak I.

Eu podia prever que teria que adotar uma bengala já há muito tempo, se for ver. Eu podia contar nos dedos, quando na bengala, quando na muleta, quando –

Eu podia calcular, quando me tornaria uma acamada em um asilo. –

Pois bem, o doutor dizia, pois bem, a senhora escute então, a senhora precisa ver que trabalhou duro ao longo da vida, né, está um pouco desgastada, um pouco usada, então leve uma bengala aqui para facilitar – não tem de que!

Né, só que aí a bengala não funciona mais – e aí você recebe muletas. Né, e aí um belo dia vem alguém da igreja ou alguém de alguma associação assim e diz, é, veja bem, assim a senhora não pode viver. Só tem um jeito, que é se desfazer da sua casa e ir para um hospital, para uma casa de cuidados.. e lá você definha de vez até o fim, né. –

Bater as botas na anestesia... sim, meu Deus, não teria jeito mais rápido nem mais bonito. Por acaso é bonito, ficar numa cama de asilo?

Provavelmente seria: vamos, coma velhinha, que nós não temos muito tempo, vamos – vamos - vamos.

Não, não, aí eu preferia bater as botas. Digo sinceramente. Que pra isso, pra ficar nessa situação, eu não tenho coragem, digo sinceramente.

3. Cena. Operação, Fase 1.

(Sons leves de operação)

Bisturi.

Retrator. Fórceps. Mais um. Pinça.

Meu senhor, é um emaranhado isso daqui.

Por favor o fórceps.

(Tilintar das tesouras e som de corte)

Onde está sangrando? Mas que bagunça é essa aqui.

Então, fórceps. Alcance aqui, prenda no meio.

Então, elevatório.

Não, sem levantar! Se não isso sai aqui.

Deixe as pinças penduradas.

Pinça! (tilintar do instrumental cirúrgico)

Pinça! Pinça! Alcance o bisturi!

Muita gordura aqui, não é, na musculatura. É tecido adiposo ali onde sangra um pouco. Então.

Bisturi. (som de raspagem)

Acho que preciso de um novo.

(batidas)

Resistente como couro, hum?

Voz de mulher: devo segurar?

Assim. Seque um pouco por favor.

Espera, espera, espera.

Afastador. Assim, segure por favor. Bisturi!

Como as facas ficam sem fio rápido aqui.

(Cirurgião balbucia)

Bisturi. Gaze.

(Cirurgião assovia, canta)

Pinça! E... peguei. E bisturi! Afastador.

Agora começa a sangrar. Pinça.
 Meu senhor, isso é tenso.
 Como está a pressão sanguínea?
 Voz feminina: 150 por 80.
 140? Voz feminina: Sim.
 A gente percebe.
 Voz feminina: Como?
 Porque jorra tanto.
 Alguém me limpa aqui?

4. Cena. Senhora Nowak II.

E lá estava o doutor Nal, este foi honesto,
 pediu pra fazerem radiografia, e ali ele me disse, na cara, “Bem, a senhora sabe que nem
 deveria conseguir andar mais, isto é um milagre”.
 Eu digo: “Sim, ainda dá, dá”.
 E ele disse francamente: “Osteoporose, escoliose, osteocondrite (são danos nos discos das
 vértebras), espondilose, espondilartrose, espondilolistese, e assim por diante.
 Ele diz: “A senhora não só tem cinco ou seis lesões graves na coluna, mas além disso também
 tem uma osteoporose avançada.” Descalcificação dos ossos, por causa da idade.
 Ele disse sem dó na minha cara, no primeiro dia: “As regiões da sua coluna atravessam a
 Ortopedia” – isso, isso, isso, isso e aquilo!”
 E aí não há injeção que ajude mais, e nada de nada, e isso significa, ou vai para a operação ou
 vai definhando

5. Cena. Operação, Fase II.

(Som dos instrumentos) (Cantando)
 Olha só isso! (Cantando)
 Eu acho que preciso de outro bisturi novo, já.
 Com certeza. O tecido aqui é muito duro, Anneliese.
 Ai! Aos poucos vamos chegar... onde queremos, né. (Cantando)
 Ok! Agora talvez já dê para pegar o afastador grande. Agora faça algumas suturas, pra que
 primeiro possamos limpar essa confusão aqui.
 Você vê, hemorragia. Hemorragia. Tem que ter.
 Pinça. Gaze, por favor. Por favor, gaze.
 Bastante por causa da pressão, senhor... por causa da pressão, ela tem, ela está agora
 relativamente bem alta... naturalmente a hemorragia fica um pouco mais forte. É também bem
 favorável assim. Como está a pressão média?
 Bem, ela está com 180.
 É, veja só. (Canta)
 E por favor a – agora puxa, deixa o laço forte.
 Espera, veja, você sabe o que eu quero dizer. Aperta o laço agora, isso, pressione para baixo.
 Assim. (canta) Bisturi. (canta)

6. Cena. Nota I.

Nota de cirurgia de 16/11, OP III, início da operação às 8h15.
 Paciente: Saima Nowak. Estação 21 b.
 Idade: 70 anos. Profissão: foi servidora pública, atualmente aposentada.
 Diagnóstico: Forte indicação de desgaste na articulação esquerda do quadril. Coxartrose.
 Operação: Implantação de uma articulação artificial, substituição do acetábulo e da cabeça do
 fêmur, também implantação de uma prótese de quadril completa de acordo com McKee Ferra.

Cirurgião: Médico-chef Dr. Brandt; Dr. Käding, Dr. Mory, Dr. Haring.

Anestesia: Intubação, Epontol, Succinyl e Halotano.

Anestesia de óxido nitroso aplicada por Dra. Ruf.

Posição da paciente: lateral direita.

7. Cena. Operação, Fase III.

Tá, afastador. Segundo afastador.

Aqui é a cápsula.

Tá, agora estamos na cabeça.

Tá, agora a articulação do quadril será aberta, bisturi, e agora vai ser retirada a cápsula da articulação.

Bom, agora vamos tentar uma coisa, tá?

Segura um pouco, ali no canto sangra alguma coisa? Alcança o fórceps!

Então, agora vamos tentar algo. Devagar, mexa ele um pouco pra frente e pra trás, meu jovem. Bem, agora tenta.

Cuidado! Não. Deixa. Bisturi.

Como está aqui atrás?

Jutta, preciso de um bisturi novo!

Aí, aí sim. Agora tem que ir, bisturi, agora tem que dar certo. Pinça, por favor! Então isso são tudo partes da cápsula, o que eu estou tirando aqui. Por isso retiramos a cápsula, porque ela provavelmente esteja entre as causas do dano. Porque a cápsula está diretamente ligada aos nervos, a cápsula de articulação.

Aí vem a cabeça do fêmur – vai ficar visível - Afastador por favor!

Ela vem devagar. Espera.

Bisturi.

Entra com o afastador, osteótomo. Isso proliferou tanto, a articulação, que ossos novos se formaram sobre a cápsula de articulação, e agora não conseguimos tirar a cabeça de jeito nenhum, aqui vamos ter que bater um pouco primeiro.

(Martelando) Fórceps de novo.

Ah, a cápsula é resistente. (Martelando, quebrando)

Certo, então, aqui, ainda tem um pouco na frente.

Está bem cercada, a cabeça.

8. Cena. Nota II.

Nota de operação.

Depois de abrir a pele e o tecido adiposo subcutâneo, a cartilagem articular do fêmur está posicionada na mesma direção da incisão.

A musculatura está nitidamente separada do osso e separada da área de operação por um fórceps.

Agora incisão precisa através do músculo rotador do quadril e da cápsula no colo e cabeça do fêmur.

A cápsula da articulação do quadril é aberta através de cortes longitudinais e transversais e, assim que se torna acessível, é removida.

Durante o processo vê-se que a articulação do quadril na parte do soquete está quase murada por massa de cartilagem semelhante a ossos. Ela é retirada com a ajuda de um formão de Lambote. Com isso, a articulação do quadril está exposta, de frente.

A articulação do quadril agora será deslocada, através de uma rotação externa extrema e ao mesmo tempo a adução da perna.

9. Cena. Operação, Fase IV.

O formão pequeno. Vocês não tem um formão intermediário? Não aquele bem grande, mas um Lambote de um, dois -, dois centímetros.
(martelando) (ossos quebrando alto)
Então, agora é hora de mergulhar de cabeça.
(cortes de tesoura) Aí, agora na verdade precisamos tentar mais uma vez. Sim. Sim. Fórceps.
Mais uma vez. Jesus amado...
Não, não. Não posso fazer mais força que isso.
Meu Deus, isso é uma coisa.
Agora. Agora ele vem, ali já dá pra ver bem.
Agora. Agora. Aí, sim sim. Mas. Ha.
Isso era ele.
Bem deformado, o negócio aqui.

10. Cena. Senhora Nowak III.

O pior golpe para mim foi isso, quando percebi, que o ortopedista do meu bairro me deixaria piorar tranquilamente. Estava tudo certo, sim, tudo certo!
Seu doutor, eu tenho aqui, o que há com meu quadril, que machuca pra caminhar?
Pois é, então, hehe, caminhe um pouco por aqui, hum, hum, é, então. E como ele escreveu no formulário do pedido de raio-x, estava lá, sabe, eu quase perdi os cabelos: coxartrose – ponto de interrogação. – Ali eu mal podia me rastejar.
Sim, e lá eu vi mais tarde, que a cabeça do fêmur, que fica na cápsula, não era mais redonda, parecia um cogumelo e já tinha cada cisto! E aí esse cão me dizia está tudo certo, está tudo certo.
Eu fui até ele com uma junta da mão quebrada, que eu tive, e ele escreveu no diagnóstico para o seguro. A causa de quebra na articulação da mão é osteoporose – e esse homem me deixou assim por quatro anos, e isso é um crime. –
E teve uma vez que eu perguntei lá, o que vamos fazer de fato contra minha osteoporose, que eu tenho generalizada de cima até embaixo, de qualquer forma.
Sim, como a senhora chegou à conclusão de osteoporose, a senhora sabe ao menos o que é isso? Eu digo, de fato, bem exatamente, lesão em ossos pela idade, tratada com injeções.
Ora, a senhora tem ideia de como esta é uma doença prolongada? E eu disse sim, e?
Tá, ele disse, sim sim sim sim, quantos anos a senhora tem?
E eu disse ahá! Como isso funciona, o senhor tem instruções precisas, a partir de quando – é – o senhor não é autorizado a acionar o sistema público de saúde pra essas coisas, né?
Um encantador, amável colecionador de formulários da saúde pública, e paralelamente vigia do caixa da saúde pública – é só não fazer mal pro seguro saúde. – Por que meu atual ortopedista pode, por que ele esgota todas as possibilidades...

11. Cena. Operação, Fase V.

Então, por favor, a serra.
Irmã: A serra está atrás do senhor, bem à mão.
(dois ataques curtos de serra) (Serra)
Na esquerda, uma luva nova! (Serra, curto)
Sim, alcance aqui. (Som de respiração, limpeza da garganta)
(Serra)
Osteótomo ! (Martelando)
Bom, bom, bom, já está quase atravessando. (risos)
(Quebra de osso – alto) Pinças de ossos.
Aí, esta é a cabeça. Uau.
Ah, por favor, Irmã Eva, coloque a cabeça no formaldeído.

Amanhã – Quinta, pra minha aula.

12. Cena. Nota III.

Após o deslocamento bem-sucedido da articulação do quadril, o fêmur será serrado no meio do pescoço femoral, considerando-se a instalação uma prótese segundo Mc Kee Ferra.

Após isto, a cabeça do fêmur será removida.

A cabeça do fêmur está severamente deformada (achatamentos em forma de cogumelo), ela está com a ponta partida, áspera, e o compartimento de cartilagem está gravemente danificado, no geral. Este resultado é a causa da dificuldade de locomoção e da restrição de movimentos da paciente, assim como das severas dores nas articulações.

13. Cena. Senhora Nowak IV.

As dores no corpo... elas são assim...

é, elas te tiram a capacidade de raciocínio.

Eu digo a você, você é um pobre animal, torturado.

O médico diz ao paciente, que ele tem que conviver com sua doença... ele tem razão... não me resta opção, preciso de fato me acostumar com isso, não é?

Ok. Oh, mas custa caro – céus, será que ontem foi mesmo tão pesado, pra você não conseguir nem se arrastar?... Ah! Então vem o próximo dia, ou a noite... Deus! E você se deita sobre o lado direito, porque já não pode mais deitar sobre o esquerdo, não...

Você deita sobre o lado direito, e dobra a perna... pai do céu! Como que ela volta para a posição normal? Ou eu deito de bruços e ela dobra enquanto durmo... Deus do céu! Como é que eu abaixo ela de volta, como é que a deixo reta de novo... que droga... bom, aí eu costumava só deitar e ler – e lia, e lia – chorar não ajuda em nada! –

Essa dor era assim, como se alguém tivesse se agarrado no tornozelo dessa perna doente e puxasse e puxasse e puxasse do quadril, e já tivesse arrancado tudo, menos um mísero último tendão...

e, só por Deus, ele ainda ia conseguir levar esse também!

Mais ou menos assim é a dor.

E eu posso imaginar como devia ser a situação daqueles, quando antigamente tinha esquarteramentos.

Você vira, eu te digo honestamente, simplesmente um animal torturado pela dor, né.

14. Cena. Nota IV.

A inspeção da cápsula da articulação do quadril indicou uma cápsula achatada com um dano considerável na cartilagem.

Após a seção da pélvis ser liberada de partes não-rígidas, dois parafusos de osteossíntese (6,5 milímetros de espessura, 3,5 centímetros de comprimento) serão parafusados na parte superior da cápsula na pélvis.

Eles são implantados de modo que a cabeça fique meio centímetro acima do osso, para dar suporte ao material plástico que será trazido posteriormente. –

Na sequência, o encaixe é frisado com a ferramenta do instrumental Pohl; isto é, a cartilagem articular do encaixe é tornada áspera, de modo que, mais tarde, a substância plástica, o Simplex, também possa ancorar-se bem ali.

15. Cena. Operação, Fase VI.

Aqui estamos na parte superior da cápsula de articulação, sim. Vamos nos posicionar por aqui.

A cabeça está fora da cápsula, o pescoço do fêmur foi cortado. E a cabeça foi retirada. Furadeira! (perfurando)

Broca! (perfurando manualmente)

Três vírgula cinco. Irmã: Três vírgula cinco? Sim, os dois três vírgula cinco.

Vamos colocar o parafuso na parte superior da cápsula! Para que o material sintético possa se apoiar nele depois.

(parafusando)

Certo. Broca! (Perfurando)

Ali está o cisto, em cima. Veja. É um cisto gigante ali dentro, em cima... a parede dele é relativamente fina, porque nós quase nem perfuramos ainda.

Sim, alcança o perfurador aqui atrás, aqui vamos fazer ainda mais um, o largo... Perfurador.

Como está, no geral... Precisamos ir mais um pouco?

Não. Só aqui atrás.

(Perfurando)

Mudando a posição! (Som de perfuração, breve)

(Perfurando)

Aí, assim deu. Agora por favor a prótese pequena com o introdutor.

Essa cápsula está achatada, hein? Mesmo a pequena está sobrando um pouco, olha.

(canta algo)

Sim. Então agora vocês têm que estar bem ligados. Ainda podemos pegar o segundo afastador pequeno? Aí eu posso dispensar vocês deste aqui.

Então, simplex! (assovia)

Cuidado aí. Doutora: sim.

Como vai, doutora? Doutora: bem. Bem.

Doutora: Passou a fase da fraqueza.

É. Uhum.

E eu tiro o grande de você.

Doutora: Eu peguei bem – aí eu posso segurar bem.

Deixa um pouco – daqui a pouco você precisa puxar forte por um longo tempo.

Um bom tempo, dura pelo menos oito minutos até que o material sintético fique firme, sim. E por esse tempo você deve segurar o mais forte possível.

Tudo? Irmã: Tudo.

(Som de mistura)

16. Cena. Senhora Nowak V.

Então, atenção, Dr. Horn, ele foi quem me alertou, que eu deveria esperar pelo menos por um trimestre – aí eu recebi o formulário de internação, dei entrada no meu cadastro aqui, e ligava toda manhã pra cá.

Puxa, sinto muito, não temos vaga. Em oito dias de novo, nada. Esperar numa cama! Sim, em todo lugar é assim.

É um beco sem saída... e estava bem na minha frente: oito dias, 14 dias, três semanas, quatro semanas, cinco semanas, seis semanas, sete semanas, oito semanas, nove semanas...

Isso de segunda-a-segunda deixa a pessoa fora de si...

17. Cena. Operação, Fase VII.

(Som de mistura)

Nossa, isso está demorando hoje de novo!

A gente fez isso há pouco tempo, né?

(Som de mistura)

18. Cena. Senhora Nowak VI.

Então, escuta só, segunda, dia 13 de outubro, na minha usual ligação de segunda-feira, a irmã Erna me disse muito amavelmente: ah, querida senhorita Nowak, pra senhora economizar sua energia e não ficar assim de segunda a segunda, que isso tira qualquer um de si, ligue no dia 03 de novembro, que então eu posso lhe dizer se eventualmente no fim do mês a senhora pode dar entrada.

Eu digo, irmã Erna, um momento por favor!

Eu não estou tentando irritá-la, a senhora sabe disso, isso não tem sentido, sou muito sensata pra essas coisas.

Eu só quero me livrar disso.

Mesmo assim não vou me acabar por isso, está certo.

Mas eu quero me livrar disso, né?

Eu quero me livrar disso, quero finalmente voltar a ser gente.

19. Cena. Operação, Fase VIII.

(Som de mistura)

Bolachinhas de Natal... (risos)

(Som de mistura)

20. Cena. Senhora Nowak VII.

E na terça, estou sentada em casa ao lado do telefone... e ele toca.

Sim? Sim, aqui é a irmã Erna!

Eu pensei, agora vai acontecer.

Sim, ainda acontecem sinais e milagres, temos um leito livre e a senhora pode vir quinta-feira cedo, às oito horas.

Então eu respirei fundo, e disse pra irmã Erna:

A senhora não poderia me dar alegria maior.

Eu estava tão feliz, eu – d-d-d-d-d-d-d-d...

Uma montanha saiu das minhas costas...

Agora finalmente isso vai ficar pra trás, finalmente, agora vai, né?

21. Cena. Operação, Fase IX.

(Rangendo)

Agora vamos tentar com vontade, apertar isso no cisto.

(Som de mistura) (Assoviado)

22. Cena. Senhora Nowak VIII.

Sim, então eu fui até o balcão e pensei: meu senhor, meu senhor, se a coisa der errada, tudo é possível...

Eu te juro, que não tive nenhum medo. Por que?!

Meu testamento estava feito, liguei para o meu primo em Düsseldorf: venha pra cá para registrarmos o testamento em cartório, eu te nomeei meu único herdeiro.

Você não vai ter absolutamente nenhum aborrecimento com relação aos direitos legais.

Você vem, e precisa só tirar a poeira, fique à vontade...

Caso eu derrape na curva.

Sim, por que isso eu não poderia mudar. Né, e daí?

23. Cena. Operação, Fase X.

Prótese.

Onde é a cabeça? Ali? Sim, como está o eixo do corpo?

Doutora: O ombro está aqui, vê minha mão aqui? A cabeça – orelha – está aqui.

Gaze ou cotonete com pinça.

Agora por favor... espera, espera, espera agora.

Não faça nenhum experimento agora aqui, por favor.

Cuidado, agora ele está justo na fase...

O que é?

Doutora: Eu gosto tanto do cheiro disso. (risos)

Mas que bom, que nós fizemos um eletrocardiograma ontem...

De repente, uma meia hora depois da operação a frequência de pulso despencou para 40.

E aí eles sabiam do risco na hora...

E ainda tem mais um lá cima, 23, pra uma manhã inteira.

Doutora: Esse, sim, esse é esse homem bem fraco, deficiente auditivo... bem calcificado por tudo. Acontece.

24. Cena. Nota V.

Depois que o material sintético (simplex) foi aplicado na cápsula e na parte superior da cápsula, será aplicada uma cápsula artificial de tamanho 1 3/8 com o introdutor no simplex.

Depois que o material sintético firmar-se, o introdutor é retirado e as pontas do material que ficaram para fora são aparadas.

Agora a cavidade de tecido ósseo do colo do fêmur na superfície visualizada será aberta com o osteótomo e o espaço de tecido ósseo será perfurado, para que ali seja introduzido a haste da cabeça do fêmur artificial.

25. Cena. Operação, Fase XI.

Certo! Agora direto ao ponto. Osteótomo!

(Martelando)

Por favor, não se espalha tanto, deixa eu chegar um pouco mais perto. (martelando, curto)

Meu Deus, é mole como manteiga.

(Martelando)

Precisamos perfurar o suficiente para a prótese entrar, né? E a senhora é tão delicada.

(Martelando)

Lima!

(Lixando)

Quebradiço.

(Lixando)

Bem, é isso, ela tem uma osteoporose enorme, essa senhora.

(Lixando)

Jesus, tentando fazer espaço nessa cavidade medular estreita. É terrível, como ela é pequena.

Deem por favor uma martelada aí. (lixando)

Cuidado, vejamos, como soa.

(Martelando)

Pára. Com a osteoporose é capaz de quebrar tudo, você sabe.

(Lixando)

Tá, dá aqui.

(Martelando)

Duro? Hm, aqui está bem duro de novo.

Tira. (som de martelo)

Meu senhor amado, cara. Agora tem outra coisa joia aqui nela. Olha só, está bem claro.

Alcance a prótese de novo.

Fique dentro, senhor.

Sim sim, nesse ponto, e esse pedaço ficou faltando.

Esse pedaço ficou faltando! Ele ainda precisa entrar na medida.

Então, precisa ir até o fundo.

(Serrando)

Mas isso é uma chatice terrível mesmo.

(Martelando)

Mas se não for assim vai quebrar toda a haste.

(Martelando)

Diabo, mais um, mas é complicada aqui a situação dessa senhora.

(Estalando e trincando) (Gemidos)

Nossa, hoje isso aqui está de passar mal, hein.

(Martelando)

Bom, não precisa mais, vai quebrar. Hum, bom. Serra.

(Serrando)

E agora, o que está havendo? O que está havendo?

Não vai. Aqui, vocês terão que fazer por cima ou aqui. Jutta, você está querendo matar a gente, com isso voando nas nossas orelhas?

Assim é melhor.

(Serrando)

26. Cena. Senhora Nowak IX.

Agora preciso contar uma coisa pra você (ri). Isso era sábado, dia cinco (ri), eu poderia rir sem parar (ri), bem, uns conhecidos ligaram pra mim e disseram, Jesus Cristo, Saima, o que está acontecendo com você, e tal, já cumpriu seu tempo de espera?

Ah, nós vamos sair hoje.

E eu disse, e daí, o que eu tenho com isso?

Mas, ora, você vem com a gente!

Eu disse “feito”.

Aí nós fomos assistir ao Doutor Jivago. E depois fomos adiante, para Wienerwald!

Bom, aí primeiro eu já filtrei meio litro de cerveja pilsen, que eu estava com sede. E depois tomei mais meio litro. E ainda comi meia galinha, clara – porque se você vai comer meia galinha num restaurante, tem que ser clarinha, aí está succulenta – no ponto em que a pele fica como borracha, aí já era, a carne fica seca.

Bem, aí eu sumi um pouquinho, porque eu já tinha tomado a precaução, já antes de sair, de usar um supositório, um analgésico.

Então, aí em todo o caso eu coloquei mais um supositório e tomei um Dolviran. A essa altura eram 11 da noite, e eu disse: agora, o que custa ir pra Berlim, onde tiver luz acesa, a gente entra! Eu estava num alto astral, disse “vamos então, onde tiver luz, a gente entra”.

Fomos parar numa danceteria, em algum lugar. Meu, isso foi demais! Misericórdia!

Viu, pra começo de conversa, pelo menos 170 decibéis, se isso for suficiente, sem pausa... quente, e cada vez mais quente!

Né, e aí uma juventude bonita, cada um mexendo o bumbum como bem entendia. Isso nem chama a atenção de ninguém. E tinha assim uma meia-luz, então bem lindo e animado.

E eu, sem limites. Só dizia, “vamos”!

E de repente, não faço ideia de como isso aconteceu, me caiu um rapaz jovem e charmoso em volta do pescoço, com certeza ele pensou, essa velha está doida por algo assim... então, me joguei na bagunça e chacoalhei junto bem legal.

E eu consegui fazer isso com fineza: me apoiando na perna direita, e dobrando a esquerda um pouquinho, ah, e as mãos lá – poderia fazer qualquer coisa – dava na mesma...

Nós nos divertimos deliciosamente. De qualquer forma, fizemos um trenzinho pelas redondezas, e cedo, às 4h30 da manhã descii do taxi, alegre e fora da casinha. Por que não, né?

27. Cena. Operação, Fase XII.

(Serra)

Lixa!

(Lixando)

Prótese! – Viu, quem disse que cobra não tem asa. Vamos ter que tirar mais um restinho aí embaixo, né?

(Lixando)

Bom, o que a gente ainda está querendo aqui? Alcança a prótese! Mostra aqui, Mory, vira ela certo aí, sim. Hum. Não, não, maravilha!

Já está bom, pode tirar.

Certo, simplex! (Assoviando)

Eu sempre preciso contar que aqui com o calor corporal o material sintético vai endurecer bem mais rápido que fora. Sim, você precisa se apressar um pouco, se quiser que ele entre direito. Por favor, aí dê a prótese logo na sequência.

Martelo. (breve martelada)

Certo. Levanta. Está puxando em algum ponto? Os adaptadores? Agora por favor, curvando!

Espera. Pra trás, tira. Aqui, olha.

Essa ponta, precisa sair.

Ahm, osteótomo! A Alexa. Martelo.

(Martela, de leve, breve) (Ponto de tesoura)

Certo. Aí sim. Agora está bom.

28. Cena. Nota VI.

A inserção-teste da prótese no canal medular do eixo femoral mostrou-se livre de dificuldades.

Na sequência será preparado o material sintético simplex, que será utilizado na cavidade medular. Então a haste da prótese será introduzido na cavidade e fixado firmemente com o martelo.

Agora a articulação do quadril será reposicionada, através de rotação interna e recondução da perna.

29. Cena. Operação, Fase XIII.

Ok, rotação interna. (ruído do reposicionamento). Hopp!

Pra cima! E levanta a perna, vida longa à pátria! Vem.

O que demora, fica bom.

Então, agulha de sutura.

Raio-X sobre a mesa, ok?

Irmã: Sim, já solicitei, senhor.

30. Cena. Nota VII.

Finalmente, é feita a sutura da abertura da operação, em camadas.

O controle de raio-X mostra um bom posicionamento da prótese.

31. Cena. Senhora Nowak X.

No quarto dia levantei, segurei assim num andador, três vezes, três passos assim... nenhuma dor. No sexto dia com o andador, quatro passos para frente, quatro para trás, sabe, onde você se apoia.

No sexto dia com o carrinho, 25 passos, virei, uma volta ousada, 25 passos de volta – sem dor... (assovia) A coisa toda foi embora, né?

No sétimo dia consegui 80 passos, ida e volta, de uma cama a outra. No oitavo dia depois da operação, 40 passos com muletas, no nono dia 60 passos com a muleta....

Então, é um sentimento, eu posso lhe dizer...

Poder andar... oh, ooooh... daqui a pouco eu choro... poder andar, sem dor...

32. Cena. Aparelho de anestesia.

33. Cena. Senhora Nowak XI.

Sim, e aí eu tive um sonho... eu tinha uma longa escada na minha frente...

E aí eu simplesmente ergui o pé esquerdo... dei um passo meio grande e flutuei pra baixo até o quarto degrau...

E pousei sobre o quarto degrau...

Isso era, meio que como um voo, não era um pulo, era mais uma flutuação descendo, sempre sobre o quarto degrau...

E de novo, de novo, e de novo...

Aí veio um patamar, e a próxima escada... e assim ia, ah, talvez por quatro, cinco andares...

Era... (suspiro de sonho) era um sentimento de liberdade que não consigo dizer, o sentimento de controle sobre os seus membros, nenhuma limitação, sem medo, como é que você desce quatro degraus, algo assim...

Aí eu acordei e pensei, “Deus, isso foi bonito”...

E pensei “sim, agora você está de volta”.

34. Cena. Operação, Fase XIV.

(Sucção)

Senhora Nowak, inspire!

(Tapas, sucção)

Inspire, Senhora Nowak!

(Sucção)

Abra a boca, Senhora Nowak!

(Sucção, tapas)

Senhora Nowak!

(Tapas, sucção)

Abra a boca um pouco! Boca aberta!

(Sucção, gemido, ronco)

APÊNDICE F – Roteiro traduzido de *Hyänen*

BRAUN, Peter Leonhard. 4 Feature-Texte. Buchreihe Sender Freies Berlin 12. Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1972. (p. 105-122)

HIENAS

Manifesto por um predador desprezado

Documentação estereofônica

Primeira veiculação: 24/11/1971.

Hienas são animais da noite. Mesmo em completa escuridão, elas caçam em velocidades de até 65 quilômetros por hora e em territórios com 30 quilômetros quadrados de extensão.

Estas vantagens técnicas nenhuma câmera pode superar, apenas o microfone.

Quatro microfones estéreos foram pendurados em varas de bambu flexíveis; as varas foram fixadas em uma Land Rover e a Land Rover rangeu por 22 noites na cratera Ngorongoro, Tanzânia, atrás de hienas caçadoras.

Na Land Rover sentavam os dois únicos brancos que havia num entorno de 250 quilômetros quadrados, seu armamento consistindo em óculos noturnos e paciência. Nenhum dos dois tinha estado na África antes, e nenhum dos dois tinha qualquer tipo de experiência com a selva. Só os tinham alertado: *always watch out!*

Então, quando se é cuidadoso, pode-se evitar qualquer conflito com animais perigosos. Mas, quem descansa sobre a estepe na escuridão dificilmente evita uma cova. Assim o maior perigo era a quebra de um eixo ou de um pescoço, e o maior desafio, as semanas inteiras de sono escasso.

Em compensação, o autor Braun e o engenheiro de som Grossmann se encontravam em um paraíso acústico: a noite africana.

A motivação da viagem era a publicação científica do holandês pesquisador do comportamento animal Dr. Hans Kruuk. Kruuk havia reabilitado o “predador de má reputação”, após sete anos de trabalho de observação. Ele provava que o “devorador de carniça, parasita, covarde risonho” é um caçador de sucesso.

Em Ngorongoro hienas matam por conta própria mais de 90 por cento de sua demanda de alimentação. Seu desempenho na caça é parte do equilíbrio ecológico. Hienas precisam, portanto, matar tantos ungulados ao ano, de forma que a soma deles permaneça em uma relação saudável com a extensão de terra disponível, e assim não se crie uma superpopulação.

Leões, por outro lado, obtém 90% de sua alimentação das presas das hienas em Ngorongoro. Eles são os parasitas.

Cinco emissoras da ARD, e somando-se a elas SRG, Studio Basel e NOS Hilversum dividiram os custos para apresentar acusticamente a tese surpreendente do Dr. Kruuk. Esta tornar-se-ia uma demonstração de um trabalho radiofônico moderno e de cooperação internacional.

A documentação radiofônica resultante desse esforço coletivo foi, até hoje, pós-produzida pelo serviço de transcrição da Deutsche Welle em inglês, francês, árabe, suaíli e hauçá.

O Departamento de Zoologia da Universidade de Oxford solicitou o material para avaliação, considerando-o uma peça única para o conhecimento científico e brilhante material acústico de gravação.

Esta transmissão foi nominada para a seção de Documentação do Prix Italia como “melhor feature de 1972” na ARD.

Take 01: Tambores, Sindimba* (*ritmo africano).

Hienas: Manifesto por um predador desprezado

Take 02: Cigarras.

Narrador:

Nenhuma lua hoje à noite na cratera Ngorongoro...

Apenas uma escuridão de 250 quilômetros quadrados...

E sobre toda esta escuridão paira o cálculo mortal de toda noite em Ngorongoro:

20 mil grandes animais de casco confrontam 500 grandes predadores.

E o resultado – responde a duas perguntas simples:

Quem morre esta noite

E quem fica satisfeito...

Take 03: Cigarras e uivo de hiena.

... ela uiva pelo caminho. Pescoço e cabeça voltados ao chão, boca levemente aberta. Ela uiva: quem ela é e onde ela está. Seu cartão de visita acústico: nome, território, direção do deslocamento, humor.

Cada uivo deve ser individualmente reconhecível e possível de se ouvir a quilômetros de distância...

Take 04: Cigarras e uivo de hiena.

... ela caminha lentamente, cada passo tem uma economia lenta, parece pesado. Pela cabeça afundada no chão e as costas caídas, o corpo se movimenta como um arco. Então ela fica parada. À sua frente, cinco ou seis metros...

Uma outra.

Com cuidado, ela se aproxima um pouco em meio círculo, isto é o que sempre faz o animal inferior, de menor patente, entra no vento que vem da outra e apura o faro intensamente: ela quer cheirar o humor...

Take 05: Hienas fungando.

... hienas distinguem pelo cheiro das glândulas anais aquelas que correspondem sua prontidão para o ataque.

Take 05: Hienas fungando.

... assim que a inferior está segura de que não há ameaça de ataque, ela sussurra para a outra, rabo entre as pernas, orelhas recolhidas: ela tem medo...

Take 06: Trecho de sussurro.

... então os sons dos cumprimentos.

Take 06: Cumprimentos

... logo depois a boca é cheirada, cabeça, nuca, até que os dois animais fiquem juntos um do outro, rabo com cabeça. Então, primeiro a que se aproximou ergue a perna, em seguida a outra e ambas cheiram as genitálias mutuamente...
mais uma se aproxima, bastante hesitante, ela é jovem...

Take 07: Cena de cumprimento hiena jovem.

... elas se separam, as duas primeiras se afastam primeiro, deixam a jovem simplesmente parada, sem mais um olhar.
O animal dominante caminha na frente,
a caçada começa.

Take 08: Abibe-coroado canta

... Abibe-coroado,
camuflado, se encolhe no chão da estepe,
ainda assim elas se lançam diretamente sobre ele...

Take 08: Abibe-coroado levanta voo, estridente

Hienas conseguem enxergar muito bem, também no escuro, seu faro é especialmente apurado e mesmo quando nariz e olhos não provêm informação alguma, as orelhas leem a noite imediatamente.

Por momentos as duas ficam paradas, erguem a cabeça robusta – e as orelhas largas se inclinam diante de um som alto, permanecem assim, dobram-se mais, por minutos: elas ouvem notícias...

Take 09: Morcegos

... Este ruído gorjeado, metálico: morcegos.
Eles se agitam quase que sobre a cabeça das hienas...

Take 09: Morcegos.

Take 10: Chacal dourado agressivo.

... Chacal dourado: as duas hienas estão muito próximas de sua toca. Ele tenta afastá-las, grita, pula e as morde nas pernas traseiras. Elas o ignoram. Caminham adiante.

Elas são hienas malhadas, a maior e mais perigosa espécie de hiena. Peso por volta de 50 quilos, comprimento 1 metro e 10. O corpo compacto é armado com cabeça, pescoço e ombros de músculos fortes: para esmagar, rasgar e carregar partes pesadas das presas. A mordida... assustadora.

Apesar de serem compactas, elas correm a 65 quilômetros por hora e a 45 quilômetros por hora elas correm distâncias muito longas.

Elas são caçadoras ágeis. E caçam praticamente de tudo.

Desde a surucucu até o búfalo.

Principais presas: Gnu e zebra.

Especialidade: a noite...

Take 11: Gnus, distantes.

... Este é o destino da expedição,

lentamente emerge da negritude:

gnus –

densamente posicionados, talvez 200.

Take 12: Concerto de gnus.

De frente, um gnu parece com um boi escuro, chifres curvados para cima, por trás um cavalo, cauda longa. Pesa 180 quilos, grande, forte, rápido. Sem acelerar o passo, as duas hienas se aproximam tranquilamente. Elas querem chegar o mais perto possível, sem causar uma debandada. Agora todos os gnus se voltam para elas, cabeça erguida, estado de alerta!

Examinam qualquer movimento.

Bufadas de atenção...

Take 13: Bufada de alerta dos gnus

... dez metros... oito... seis

as hienas correm, se jogam no meio do rebanho,

que se dispersa em todas as direções,

debandada...

Take 14: Debandada.

... as duas hienas estão paradas novamente, elas observam a debandada. Ficam lá como pastores de cavalos ao inspecionar com vigor a aparência, a intenção do movimento. Elas procuram o gnu que mostre apenas uma pequena fraqueza na relação com os outros:

que fuja muito cedo ou muito tarde, que seja mais lento, ou agitado demais. Elas procuram a melhor chance.

Take 15: Cigarras, volume baixo.

Elas correm, como um tiro, estouram através do rebanho, que agora só cede uma linha. Todos já sabem quem as sombras ligeiras intencionam capturar.

Um macho, quatro vezes mais pesado que elas.

Ele comete o velho erro, economiza na corrida, corre apenas alguns metros adiante do caçador, perde sua primeira possibilidade de sobreviver, então uma arrancada potente, toda velocidade imediatamente!

A apenas 50 quilômetros por hora, ele dá condições às perseguidoras, elas mantêm essa velocidade por muito mais tempo.

Elas dão início, a primeira salta,

Mordida traseira,

o abate começa.

Hienas na verdade não matam, elas simplesmente devoram a partir da traseira. Cauda pra cima, testículos pra fora, nádegas violadas.

Ao mesmo tempo, a segunda toma a lateral por trás, morde a barriga, apoia com as patas, golpeia ao revés, agora ele está aberto, banho de sangue.

Lá está, em choque profundo, sem revide, apenas se arrasta, passos pesados, fica como se carregasse um denso lastro.

As pernas de trás se dobram pra dentro e a hiena do lado pressiona sua cabeça grande contra a barriga, devora as vísceras, então as pernas da frente também cedem, ele tomba por fraqueza, cai de lado.

Fim.

Morre por hemorragia e choque.

Então aparece a terceira hiena, galopa calada no entorno, cinco, seis. Elas se apressam na noite, se jogam na corrida sobre a presa, rasgam, engolem.

Em apenas três minutos, dez devoradoras, então vinte.

Quase todo o clã cai sobre a caça, em uma refeição sem fôlego.

Take 16: Hienas comendo

... o gnu está coberto por hienas.

Só se vê a parte traseira, até o meio do corpo, já o ombro e a cabeça estão enfiados na barriga e tórax do bovídeo.

Intestino, estômago, pulmões, coração desaparecem na fúria, elas o comem primeiro por dentro...

Take 16: Grito, hiena chegando, briga.

... quem quer se satisfazer precisa conseguir comer rápido: morder, rasgar, engolir, não há tempo para mastigar. E quem ainda chega agora precisa brigar para abrir espaço, elas estão amontoadas.

Algumas se enfiam por baixo das outras, erguendo-as para passar, ou pulam por cima da multidão, se afundam até chegar à presa.

Velocidade e agressividade.

Take 17: Briga I.

... elas ameaçam, gritam, protestam, também abocanham umas às outras, mas morder nunca. Para isso a mordida delas é muito perigosa. Elas podem, sem dificuldade, quase sem querer, ferir-se gravemente umas às outras. Para evitar isto, para não ter que aceitar mutilações em cada caçada e assim pôr em risco a sobrevivência da espécie, a concorrência é travada acusticamente.

O grito escuro sinaliza sempre superioridade, grito claro é medo, mas também determinação em defender, não obstante, o lugar de comer.

Guinchar significa grande pavor e desistência, risada discreta, retirada, risada, fuga.

Take 17: Briga II.

Elas precisam de apenas 40 minutos para todo o gnu. No fim da refeição, é rápida a desmontagem.

Pernas fora. Costelas, bacia, coluna trituradas com facilidade. Então sobra tão somente o crânio do bovino. Olhos deprimidos, pelos da testa suados e cheios de sangue, boca aberta ainda, da última luta para respirar.

Um animal jovem pega o crânio e some, para algum lugar onde possa aproveitá-lo em paz. Em meia hora, mais ou menos, só sobraram os chifres e os cascos, as únicas coisas que elas desdenham.

Take 17: Ainda um fim de briga, então silêncio.

Take 18: Chamadas e hienas longínquas.

... Uma hiena pode comer até 15 quilos de uma vez só, um terço de seu próprio peso.

As barrigas estão bem cheias, os passos preguiçosos. Elas se separam umas das outras lentamente, cada uma a caminho de um bom lugar para dormir.

De 24 horas, elas ocupam cerca de 20 horas deitadas, então amanhã sem mais movimentos.

A caçada chegou ao fim.

Take 19: Tambor. Sindimba.

Take 20: Flamingos, ao longe.

Cinza matutino.

As luzes iniciais da grande apresentação de gala.

Em apenas poucos minutos surge o lago salino da escuridão,

Internaliza o dia

E se torna um espelho.

E as bordas do espelho são tomadas de rosa:

De centenas de milhares de flamingos.

Take 20: Flamingos, um pouco mais próximos.

Em um cocho de areia do tamanho exato do corpo deita, com as patas esticadas de lado, Lilli – seu nome de observação.

Para olhos de hienas ela é pronunciadamente atrativa.

Categoria superior, bem criada, cabelo relativamente longo, que ela também mantém em ordem e, segundo a contagem das pintas, na melhor idade de todas: aproximadamente seis anos.

Só na orelha esquerda há um nítido corte irregular, resultado de alguma mordida.

Particularidade: ela gosta de se banhar – como é apropriado para uma mulher bonita.

Levanta-se, boceja, espreguiça, para frente, para trás, e põe-se, muito vagarosa, em movimento, para o lago.

Take 21: Flamingos, perto.

Flamingos – tulipas rosa-claro sobre caules finos vermelhos, a margem floresce.

Lilli está a três metros da água e cobiça essa agitada cama de flores próxima dela.

Então ela se comporta de forma muito estranha. Ela pula no lago, mergulha até a cama de flores e se permite a maior diversão matinal – enxotar flamingos!

Take 21: Flamingos voando.

Take 22: Revoada massiva de flamingos I.

... Lilli já está com água até o peito, mas pula sempre mais adiante – e direto para a próxima cama de flores!

Take 22: Revoada massiva de flamingos II.

... bem, e agora para a lagoa estreita, lá as tulipas estão especialmente densas:

Take 23: Revoada massiva de flamingos.

... mas, no barro da lagoa aguarda uma surpresa colossal: hipopótamos – e logo seis.

Irritados com o barulho inacreditável, eles nadam na água aberta.

E aqui a diversão acaba, mesmo para Lilli. Ela volta imediatamente para a margem.

Take 24: Hipopótamos.

... Um comboio de banha avermelhada,

seis de duas toneladas muito perto da linda Lilli, até o velho búfalo ruge, chateado.

Take 24: Hipopótamos.

Lilli sai do lago com botas elegantes, as pernas estão cobertas de uma lama fina, até a altura do corpo. Ela se joga no chão, rola sobre as costas.

Na verdade ela poderia ficar aqui deitada quase até a noite. Mas o banho a encheu de vontade, ela poderia fazer bom uso agora de um jovem e tenro café da manhã, ela tem apetite.

E ela dá partida, vai para a segunda fase ativa das hienas,
vai para a primeira caçada matinal,
filhote de gnu.

Take 25: Concerto matinal I.

Take 27: Gnus próximos como voz principal.

Apenas 400 metros adiante, no estreito rio Munge, está o primeiro rebanho de mães e bezerros.

Vacas gnus se aglutinam em grande quantidade na temporada de reprodução, o que provê proteção. É condição para isso a sincronia dos partos, elas precisam parir todos no menor espaço de tempo possível.

Os predadores então estarão bem servidos de bezerros por um período de apenas três semanas. Se as vacas distribuíssem os nascimentos por todo o ano, nenhum filhote sobreviveria.

A espécie seria extinta.

Take 28: Rio Munge.

E então um pequeno gnu precisa já, em cinco até dez minutos depois de nascido, cambaleiar sobre os pés, apenas horas mais tarde conseguir galopar, por dias a fio sobreviver à caçada.

Lentidão e cansaço recebem a pena de morte. –

Lilli vem.

Embora ela ainda esteja a 200 metros do vau, todas as vacas seguem seu movimento.

Só os filhotes não fazem ideia.

Take 29: Filhotes gnu no vau.

Take 30: Debandada.

... Debandada!

Correm da água, pisoteiam, param de repente, dão a volta, observam...

Porque Lilli não topou o ataque.

Então eles começam a pastar. Um bezerro se deita, para tirar um cochilo sob o sol.

Lilli flerta.

Ela perambula sem rumo, vira de soslaio em direção ao rebanho, dirige-se a ele novamente, deita, perambula adiante.

Ela demonstra desinteresse.

E se movimenta cada vez mais perto do rebanho. Quando está a 20 metros de distância, deita novamente. O filhote dorme.

Idílio matinal.

Take 31: Filhotes.

Pergunta: por que eles pastam tão sem preocupação, por que não fogem, não evitam a ameaça?

Resposta: não haveria maneira alguma de fugir de toda hiena que passa flanando, não sobraria tempo suficiente para buscar mantimento.

A comida é prioridade.

Take 32: Clima matinal com cotovia-de-nuca-vermelha

Lentamente Lilli se levanta, recua lentamente.

Assim que o bezerro levanta a cabeça, ela avança, e em poucos movimentos planos captura-o na primeira tentativa de fuga, pega-o pelo rabo.

Cabo de guerra – pela vida.

O filhote puxa desesperadamente, pula com toda força, mas Lilli firmou bem as pernas, ela segura.

Então o rabo rasga.

Lilli fica pra trás, confusa, na boca o pequeno tucho preto. Mas com a libertação repentina, o bezerro dá uma arrancada, corre solto e ganha sua segunda chance com a distância aberta.

Ele corre quase que em contato de pele ao lado da mãe. Assim que Lilli recupera a vantagem, a apenas cinco metros de distância, a velha troca de posição, é ela que anda atrás agora.

Ela assume a cobertura.

De repente ela freia, dá um giro e golpeia Lilli, que não pode mais se esquivar, com os chifres pressionando suas costelas.

Lilli alça uma cambalhota no alto, cai de costas no chão, salta para cima, segue caçando e se aproxima novamente da mãe com o filhote fugitivo.

Mais uma vez, a mãe afunda a cabeça peluda, impulsiona seu peso sobre as patas traseiras na direção contrária e acerta Lilli em plena velocidade, cambalhota, queda sobre a lateral, e assim que Lilli se entrega deitada no chão, a velha golpeia.

Nesse meio tempo, o filhote comete um erro grave. Ao invés de ficar próximo da mãe ao ataque, sua cobertura, ele corre com medo sempre adiante, a distância entre ele e sua mãe torna-se muito grande – e é agora quando uma segunda hiena ataca estreitando o ângulo, que o destino se define.

É verdade que a velha acerta a segunda hiena, consegue também interromper o ataque, mas assim Lilli ganha caminho livre e se lança à tarefa mortal.

Alcança o bezerro, agarra-o em movimento pela perna traseira e o detém...

então logo vem de novo a mordida no flanco macio,

vem o puxão de abertura,

o rasgo...

Take 33: Morte do bezerro.

... então ela o joga sobre as costas

e pressiona a cabeça fundo na barriga rasgada...

Take 33: Morte do bezerro.

... Lilli ergue a cabeça encharcada de sangue e ameaça!

A segunda hiena está chegando perto demais...

Take 33: Ameaça I.

A primeira lei da sociedade organizada das hienas determina:

todas as fêmeas são superiores aos machos.

Elas são mais fortes, maiores e até cinco quilos mais pesadas.

A segunda hiena é um macho. Lilli não o deixa chegar à barriga, o melhor lugar para comer, ele tem que se contentar com o traseiro...

Take 34: Ameaça II.

Os dois comem tão rápido quanto podem, um na direção do outro. Lilli a partir da barriga, o outro pelas costas. Quando os dois se encontram ao meio, acabou o bezerro.

Ele pesava só 15 quilos, isso eles comeriam até sozinhos.

Após nove minutos, Lilli já leva embora o crânio, pendurado nele ainda a pele do bezerro, como um manto vazio e vermelho. O outro ainda salva para si a última perna traseira. Sobre a grama, sobra apenas uma poça de sangue do tamanho de um travesseiro, só as moscas ainda se interessam por ela, tudo acabado...

Take 35: Moscas.

Take 36: Tambores. Sindimba.

Take 37: Cigarras, e então rugido de leão.

Ele está rugindo que este território lhe pertence. Ruge seu direito de posse e sua superioridade. Aqui, nenhum outro predador pode mexer com ele. E isto lhe confere a soberania permanente.

Uma construção especial para o combate – desenvolvida para proteger a alcateia e o território de caça contra outros leões machos. Em contrapartida, para caçar não é tão adequada – para isto ele é muito pesado. Prover o pão de cada dia fica por conta das leoas ou – das hienas.

Ele é simplesmente – o senhor.

Take 38: Cigarras e rugido de leão.

Ele ruge deitado, espera que alguém lhe sirva a ceia fresca. Seus ouvidos controlam a área, monitoram silenciosamente todas as direções. Tão logo as hienas tenham sua vítima em algum lugar, eles apresentarão seu espetáculo de concorrência.

Este é o seu sinal.

Então, ele mira longamente um acontecimento invisível, ergue-se e começa a caminhar.

Este aqui ele ouviu a mais de um quilômetro de distância... oito hienas, que dilaceram um gnu

Take 39: Cigarras em volume baixo.

Take 40: Espetáculo da concorrência sobre a morte de um gnu.

... De uma vez, vem o silêncio.

Todas as cabeças estão erguidas – voltam-se para a mesma direção.

Então, o ronco de aviso: o leão vem aí...

Take 41: Silêncio e ronco de aviso.

Take 42: Fuga.

Por que elas fogem, por que não protegem a caça?

Porque morrem hienas demais em confrontos com leões por causa de uma presa. Ele é muito mais forte e mais rápido em curtas distâncias: a causa de morte número um para elas.

Quem fica pra trás está perdido.

Take 43: Leão sobre a caça.

Agora ele tem o gnu. Deita espalhado, quase como uma vaca.

Leões são comedores muito vagarosos. Estão acostumados a conquistar a caça para si e então mantê-la consigo até por dias.

As hienas esperam, a dez até cinquenta metros de distância. Normalmente elas não atacam, mas mesmo assim pode ser que a primeira puxe o canto de ameaça, as outras seguem junto, formam a fila de ataque e avançam...

agora ninguém sabe dizer o que está acontecendo:

Take 44: Leão sobre a caça.

Take 45: Canto de ameaça.

Elas estão agora a no máximo cinco metros.

Pelos do pescoço arrepiados, orelhas em pé, rabos perpendiculares para cima: a posição de ataque.

Vindas de frente e de trás, quatro hienas de cada direção, ombro a ombro, quase esmagadas.

A gritaria fica brilhante, agressão e medo...

Take 46: Gritos de hienas e ronco de leão.

Alarmadas pelo ronco, elas vêm da noite, de todo lugar.

O clã se reúne: 30, 40, 45 hienas.

Para onde se olhe... olhos.

Take 47: Sussurro.

Take 48: Intermezzo estridente.

Quando elas atacarem, algumas delas morrerão, mas o leão também terá que lutar por sua vida. Então a primeira mergulha a cabeça no chão, revela a mordida e inaugura o grande concerto de guerra.

Lentamente elas avançam sobre ele, por todos os lados...

Take 49: Concerto de guerra.

Enquanto as primeiras estão prestes a pular, paira um silêncio pavoroso...

Take 50: Silêncio.

É a calma da decisão.

O silêncio da morte.

Agora ele vai gritar e se jogar sobre elas. Ou ele vai desistir e sair calado.

Ele se retira, e então explode o inferno devorador.

45 hienas e um terço de cadáver de gnu, isso é tarefa para um piscar de olhos...

Take 50: Silêncio – então inferno devorador, e de novo silêncio.

Take 51: Hienas se separam.

O gnu se foi –

despedaçado, triturado.

Com as últimas partes, pedaços ou ossos, elas se separam, a mudança do tumulto e agitação para o vazio e silêncio acontece quase sem transição.

Hora de dormir.

Take 52: Tambores. Sindimba.

Narrador: Você ouviu “Hienas: Manifesto por um predador desprezado”.

Locutor: Günter König. Engenheiro de som: Dieter Grossmann. Edição: Sunna Schröder.

Assistência: Klaus Lindemann. Consultoria científica: Dr. Hans Kruuk, Oxford. Roteiro e direção: Peter Leonhard Braun.

Trouxemos uma produção conjunta com Bayerischen Rundfunk, Norddeutschen Rundfunk, Saarländischen Rundfunk, Westdeutschen Rundfunk e SRG, Studio Basel, e NOS, Hiversum.

APÊNDICE G – Roteiro traduzido de *Glocken in Europa*²⁶⁸

Sinos na Europa

Um documentário estereofônico

Por Peter Leonhard Braun, 1973

Autor & Diretor: Peter Leonhard Braun

Engenheiro de Som: Dieter Grossmann

Editor: Monika Steffens

Assistente do programa: Klaus Lindemann

Narrador: Gunter König

Uma coprodução de Sender Freies Berlin, Bayerischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Saarlandischer Rundfunk, Wesdeutscher Rundfunk, NOS Hilversum, BRT Bruxelas, ORTF Paris, RDRS Studio Basel, ORF Wien.

Take: Forno de fusão, primeiro estágio.

À noite, duas horas, a caldeira recebe o primeiro lingote de cobre para devorar.

E vai descendo por aquela barriga flamejante.

Junto com o estanho, 4 toneladas. Alimento do sino. Bronze.

Take: Fornalha de fusão, Estágio Dois.

É chegado o momento. A infusão vermelha se torna branco amarelado: 1120 graus. 16 sinos serão moldados nesta manhã.

Take: Fornalha de fusão, Estágio Três.

Ninguém jamais testemunhou o nascimento de um sino. Isso acontece lá embaixo, dentro da terra. Os 16 moldes são cavados, em frente ao forno. A terra é pressionada para evitar que os moldes rachem sob a pressão do metal derretido.

Take: Forno de fusão, desligar.

Sempre há silêncio antes do derramamento. E no silêncio está sempre a emoção. Os camponeses da aldeia da Frísia, a que se destinam três dos novos sinos, tiram os chapéus. Seu ministro cruza as mãos. Ele vai orar por bênçãos primeiro. É como sempre foi.

Ministro, rezando: "Rezemos. Deus Todo-Poderoso, Criador de todos os dons bons e perfeitos, Tu que concedeste ao homem o dom de moldar sinos com os minérios da terra, nós pedimos a Tua benção, que os novos sinos que serão moldados aqui hoje funcionem bem e proclamem a Tua honra a todo momento, e possam chamar a servir ao Senhor a tua comunidade, salva por Jesus Cristo. Amém."

²⁶⁸ Tradução: Rakelly Calliari Schacht, com base no áudio em alemão e na tradução para o inglês feita por Michael Stone.

Metalúrgico: "Em nome do Senhor, comecemos."

Take: Guindaste.

O nascimento de um sino só pode ser ouvido. Quando o bronze - relutante e pesado - borbulha da caldeira, uma lama ardente então crepita através dos tubos de alimentação, e ela cai tão quente no molde escavado, que o ar contido lá dentro solta um apito.

Take: Fundição de sinos.

Take: Sinos.

Um sino é um grito de metal, inventado porque era vital para o homem propagar alarme de perigo mais rápido do que ele podia correr e além do que a própria voz alcançava. Fogo. Tempestade. Inundação. Ataque. Evacuação.

Um sino é um funcionário da paróquia. Chamando por assembleias, cultos e marcando as horas. Anuncia casamento, batismo, morte. Um sino é música. Ele canta as festas, glorifica a Deus e jubila a paz.

Um sino é uma prostituta. Ele grita o que se deseja: inclusive assassinato, conspiração, revolução, execução. Peste, fome, guerra. Um sino é matéria. Cobre e estanho. E esta é a fatalidade.

Take: Tiros e Tanques.

Nos anos de guerra de 1940, o Regime Nazista decreta o frio comando, de que "para assegurar a reserva de metal na condução de guerra a longo prazo, todos os sinos das igrejas alemãs devem ser entregues à indústria de armamento". Cobre e estanho são metais estratégicos. E a ocorrência de jazidas em território alemão é insignificante.

Segundo as intenções de Hermann Göring, apenas dez sinos deveriam ser preservados em toda a Alemanha. As autoridades da igreja asseguram como uma concessão máxima a manutenção de 5%.

47 mil sinos. É a soma da perda.

Cartuchos de latão para granadas e munição de metralhadora. Cobre para os rolamentos dos eixos dos motores pesados. A indústria aeronáutica tem uma demanda contínua de estanho. E a máquina de guerra alemã, aquele colosso blindado, rola lentamente sobre a Europa.

Os sinos alemães já não são suficientes. A Polónia entrega sinos. Checoslováquia. Holanda. Bélgica. França. Itália. Áustria. Hungria. 33 mil sinos para a indústria de armamento alemã.

Take: Granada de mão e sino de luto.

Ao final da guerra, predomina na Europa o silêncio de cemitério. Ao todo 80 mil sinos estão faltando. Nas torres de igreja, muitas vezes ainda paira apenas um sino, o menor, o sino de luto.

Do cemitério pequeno na cidade húngara de Sopron, soa o sino de luto para o velho László Bozó. Morto há três dias. Ele diz que o padre acaba de sair da casa da coveiro e vai para a capela.

Take: Capela.

Os parentes sentados, os amigos de pé. Um caixão enfeitado com ouro, flores, velas acesas. Em toda a Europa, em todas as línguas, esta cena final é a mesma, para todos.

Take: Coro Masculino.

Take: Os enlutados levantam-se.

Sacerdote (em húngaro): "Vocês não são vagabundos nem trabalhadores agora, mas companheiros dos santos e pessoas de Deus. Bem-aventurados os que ouvem a voz de Deus e a seguem."

Take: Os enlutados sentam-se.

Sacerdote (em húngaro): "Irmãos em Cristo, não só aqui no cemitério, não apenas sobre as sepulturas nós encontramos a cruz, mas também fora, fora de nossa cidade antiga há cruzeiros pela estrada marginal, que são parte do caráter tradicional da cidade, provenientes da Idade Média e conhecidas como cruzeiros do repouso. Ele era um viticultor. Quando ele saía da cidade para trabalhar em sua vinha, ele passava por essas cruzeiros. E à noite, indo do trabalho para casa, ele se sentaria lá para descansar. Agora, ele não é mais um vagabundo, não mais um trabalhador, ele é um companheiro dos santos e um membro do povo de Deus. Amém. Rezemos!"

Take: Sino de luto.

Take: Parentes ao lado da sepultura.

Sacerdote na sepultura (em húngaro): "E Deus disse ao homem: 'Eu te ressuscitei do pó e ao pó deverás retornar'. Portanto, sepulremos os restos mortais de nosso irmão, para que ele volte ao pó de onde veio. Amém."

Take: A sepultura é cheia.

Take: Tique-taque do relógio da igreja.

Na noite para 1 de fevereiro de 1953, um domingo, o destino toma corpo sobre a tão vulnerável costa holandesa. As fortes tempestades do Noroeste haviam, durante dias, pressionado grandes massas de água do Atlântico para o canal. Em seguida, o furacão – que empurra a maré alta contra a costa. E é lua cheia, maré de primavera, os rios estão ao nível da inundação. E à luz da lua cheia, agora a morte começa a se aproximar sob os diques, a inspecionar sua resistência. Além dos diques, nas áreas baixas de polder, tudo dorme.

Às cinco horas, o primeiro dique cede. O mar acumulado desce e alcança o outro lado com um estrondo alto e gargareja tão rapidamente que ninguém mais pode escapar dele, por quilômetros de área livre. Quase suave agora. Antes que os primeiros adormecidos despertem e se afoguem em suas camas, ouvirão apenas as janelas quebrando e o borbulhar da água.

Take: Mecanismo de relógio, cinco badaladas.

Take: Tempestade violenta e mares pesados.

Take: O sino de Ouwerkerk.

O prefeito de Ouwerkerk, uma vila na margem direita da ilha polder Schouwen-Duiveland, é acordado pelo telefone. A água está chegando. Ele corre para a igreja, para a torre, e puxa a corda do único sino para avisar as pessoas nas fazendas dispersas.

A ilha vira mar. Agora só a igreja e algum terreno elevado ainda são ilha. Mares pesados levam telhados das casas, mas a maioria dos agricultores sentam no topo. Vinte se afogaram nesta manhã. Mas só na próxima aldeia foram 300.

Take: Oração com coral.

Take: Sinos soando.

No mosteiro Einsiedeln, na Suíça, o dia começa às cinco da manhã. Ele passa em harmonia e segurança, como todo dia. Seus sinos lembram aos padres e irmãos a refletir sobre Deus e servi-Lo incessantemente pelo seu trabalho. Exorta-os a louvarem a Deus, glorificarem a Deus, em nome de todos nós, que não somos capazes ou não queremos fazê-lo.

Take: Coral gregoriano.

Take: Sinos.

Take: Oração coral.

Take: Sinos.

Take: Salve Regina.

Take: Tiroteio e explosões de bomba.

Após a introdução da artilharia pesada na arte da guerra no século 15 as batalhas na Europa subitamente tornaram-se terrivelmente caras. Sem esses tubos rugindo, não se têm vitórias, e sem dinheiro na mão eles não podem ser moldados.

Eles são feitos de bronze. E bronze é encontrado com frequência sobre altas torres. Quando ele vem abaixo, não é preciso pagar caro por ele. É preciso apenas agradecer ao querido Deus. Amém.

Take: Badalada única.

E através deste parentesco metálico, o sino ganha uma irmã de voz rouca, o canhão, para um dueto.

Take: Canhão e sino.

Eleitor Frederico I, de Brandemburgo, começa. Ele converte os sinos da igreja Santa Maria, em Berlim, em armas, por grandes dificuldades financeiras.

Durante a Guerra dos Trinta Anos, os suecos foram especialmente assíduos nesse tipo de conversão. Tornou-se lei marcial tomar o bronze das cidades conquistadas.

O czar Pedro o Grande silenciou 500 campanários. E durante o Cerco de Viena, os turcos deixaram todo o território ocupado completamente mudo.

A Revolução Francesa procedeu legalmente. De acordo com um decreto de 1793, permitiu-se a cada igreja manter apenas uma voz.

Os exércitos republicanos quebram os carrilhões na Bélgica e na Holanda. E onde quer que chegue Napoleão, chega também sua artilharia faminta.

Na Europa as armas cantam e os sinos disparam.

Take: Silêncio opressivo.

Desde a manhã, os agricultores do Oetz-Valley austríaco sabem que chegará hoje. Ainda não há nada para ver, nada para ouvir, mas todo mundo sente que vai cair hoje. É o começo de agosto, o momento certo para isso, todo o final de julho foi muito seco e muito quente, e foi quando se juntou lá, lá em cima. E na última meia hora paira apenas uma gestação irada sobre o vale. O que será será. O Senhor esteja conosco, e St. George, também nosso Padroeiro. Este silêncio, e nada se move, nem um pássaro, todos estão empoleirados juntos.

Take: Trovão.

Se ele atinge sua casa você pode parar de se preocupar. Se ele esmagar a colheita você vai passar fome.

Take: Granizo.

Se ele atinge o solo solto, o declive cederá, então vem o deslizamento, o entulho te alcança, e te enterra.

Take: Oetz-Bell.

Ele soa, finalmente. Pode-se respirar novamente. Agora está nas mãos de St. George. O sino do tempo agora berra, o touro de Oetz.

Empurre, touro, empurre. Empurre este tempo. Empurre mais. Empurre os cães do inferno bem lá em cima. Empurre pra longe.

St. George, afaste o mal, porque estamos necessitados.

Take: Os carrilhões de Dordrecht: Hexafonica.

Estes são os sinos mais alegres da Europa, e são tocados pelos músicos mais elevados da Europa: uma altura de até 65 metros. Eles se sentam em seus campanários arejados, olhando para baixo sobre a multidão em movimento, e regam suas bênçãos musicais sobre a cidade e todos nela. Eles podem ser solenes e alegres, podem rir, consolar e entreter. Concedendo à Bélgica e aos Países Baixos, mesmo em clima inclemente, um céu radiante.

Os carrilhões de Delft: Cecilia.

Órgão da Igreja: Missa da aldeia.

Um velho ditado. Os sinos mais bonitos são aqueles que não se pode ouvir, de pura felicidade, e ainda assim nunca esquecer. Então é como deveria ser.

Casamento na Alta Baviera.

Take: Cerimônia de casamento.

Sacerdote: "Hias, eu te pergunto, você examinou sua consciência diante de Deus e você veio aqui de sua livre e espontânea vontade para entrar no santo matrimônio com esta sua noiva? "

Hias: "Sim."

Sacerdote: "Você está disposto a amar a sua futura esposa, respeitá-la e manter-se fiel a ela até a morte? "

Hias: "Sim."

Sacerdote: "Estás preparado para receber das mãos de Deus os filhos que Ele quer te conceder, e criá-los como é o dever de um pai cristão?"

Hias: "Sim."

Sacerdote: "Maria, pergunto a você também. Examinastes a consciência diante de Deus e que veio aqui de sua livre e espontânea vontade para entrar no santo matrimônio com este seu noivo?"

Maria: "Sim."

Sacerdote: "Você está disposta a amar o seu futuro marido, respeitá-lo e manter-se fiel a ele até a sua morte?"

Maria: "Sim."

Sacerdote: "Estás preparada para receber das mãos de Deus os filhos que Ele quer te conceder, e criá-los como é o dever de uma mãe cristã?"

Maria: "Sim."

Sacerdote: "Uma vez que ambos estão decididos a unir-se num verdadeiro casamento cristão, troquem agora os anéis da fidelidade e repitam depois de mim."

Sacerdote: "Em nome do Pai."

Hias: "Em nome do Pai."

Sacerdote: "e do Filho."

Hias: "e do Filho."

Sacerdote: "e do Espírito Santo."

Hias: "e do Espírito Santo."

Sacerdote: "use este anel"

Hias: "use este anel"

Sacerdote: "como um sinal de sua fidelidade."

Hias: "como um sinal de sua fidelidade."

Sacerdote: "Em nome do Pai"

Maria: "Em nome do Pai"

Sacerdote: "e do Filho"

Maria: "e do Filho"

Sacerdote: "e do Espírito Santo"

Maria: "e do Espírito Santo"

Sacerdote: "use este anel"

Maria: "use este anel"

Sacerdote: "como um sinal de sua fidelidade."

Maria: "como um sinal de sua fidelidade."

Sacerdote: "E agora faz-se a aliança do santo matrimônio. Segurem um ao outro pela mão direita e repitam depois de mim."

Sacerdote: "Na presença de Deus"

Hias: "Na Presença de Deus"

Sacerdote: "Eu te tomo Maria"

Hias: "Eu te tomo Maria"

Sacerdote: "como minha legítima esposa."

Hias: "como minha legítima esposa."

Sacerdote: "Na presença de Deus"

Maria: "Na presença de Deus"

Sacerdote: "Eu te tomo, Hias"

Maria: "Eu te tomo, Hias"

Sacerdote: "como meu legítimo esposo."

Maria: "como meu legítimo esposo."

Sacerdote: "Em nome da Igreja eu confirmo a união em que vocês entraram agora, e eu abençoo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo."

Sacerdote, Maria, Hias: "Amém".

Take: Coro Bávaro.

Take: Tiroteio e explosões de bomba.

Após a Revolução Russa de 1917 há uma morte de sinos na União Soviética. Muitos são danificados, e seu bronze é vendido para a Alemanha. Por causa de suas necessidades de cobre e estanho, a Alemanha perdeu quase 50% de seus sinos durante a Primeira Guerra Mundial - mas não há dinheiro por lá. Então, o bronze russo se move para a França. Uma parte dela é comprada pela fundição de sinos parisiense Blanchet.

Em 1927 uma elegante senhora americana entra no escritório de Monsieur Blanchet. "Monsieur, sou Anne Thorburn van Buren, vim aqui para doar um sino - para uma aldeia francesa destruída durante a guerra ."

"Madame, um pequeno sino para uma aldeia pesa 50 quilos, o quilo custa 20 francos – isto dá mil francos.

- Isso é muito pequeno.
- Muito bem, Madame, 100 quilos, isto dá 2 mil francos.
- Muito pequeno.
- Madame, o povo da aldeia ficará feliz, 200 quilos, mas isso lhe custará 4 mil.
- Muito pequeno.
- Madame, muito grande. Seu sino agora será muito grande para uma aldeia.
- Bem, então, molde um sino para uma cidade destruída.
- Madame, quer o seu sino na torre de Douaumont? 2 mil quilos. 40 mil francos. A Igreja da França não pode pagar esse preço.
- O que é Douaumont?
- Douaumont, Madame, é Verdun. E Verdun, isso é meio milhão de mortos.
- "Bon, grande o suficiente."

Take: Douaumont-Bell.

21 de fevereiro de 1916, 7:14 da manhã e trinta segundos. Durante duas horas, o granadeiro Alain Trutat esteve de guarda na principal trincheira francesa. Ele assobia, porque tem medo. Há dias que a ofensiva alemã está no ar.

Take: Explosões de bomba.

Take: A Marcha dos Tambores.

Todos os anos até hoje, no dia 21 de fevereiro, os "Ceux de Verdun" se reúnem, os sobreviventes, e marcham sobre o campo de batalha, através do mar de cruzeiros, até Douaumont, para a missa dos mortos.

Requiem. Sacerdote: "... e quando entramos neste mausoléu, na memória de todos aqueles cujos restos mortais são descansando aqui, quando atravessarmos esses campos de batalha que são apenas um grande cemitério, então, como diz São Paulo, não nos aflige como outros que não têm esperança, pois sabemos que aqueles aqui estão envolvidos no perdão de Deus. Que o perdão que passou os lábios de Nosso Senhor no último momento de sua vida, que a maioria momento trágico, aquele momento mais doloroso, o momento em que o ódio o pregou à cruz: 'Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem!' E embora seja verdade que quando os homens matar uns aos outros em uma aventura, como aconteceu aqui, eles não sabem o que estão fazendo, é também verdade que eles estão envolvidos no perdão de Deus."

Sacerdote: "Que esta Santa Missa esteja cheia de nossa gratidão a Deus pelo perdão que Ele concede a Nós e do nosso apelo à Sua misericórdia para que sejamos testemunhas e apóstolos deste perdão, sobre o qual se baseia a paz no amor. Amém."

Take: Coro.

Os especialistas militares dizem que uma nova grande guerra exigirá metais diferentes.

Take: Foguetes deslizando para posição de disparo.

Esta guerra será bastante mais elegante, e mais silenciosa e mais breve.

Take: Foguetes Voadores.

E para onde eles voam? Para você, meu amigo, para você.

Um batizado flamengo.

Sacerdote: "Número dezoito. Senhor, tu que tens reunido todos os batizados como uma pessoa até Teu Filho Jesus Cristo através da água e do Espírito Santo".

Congregação: "Bendito seja o Senhor".

Sacerdote: "Senhor, que Tu nos ensinaste a amar e nos deu a liberdade de viver em paz".

Congregação: "Bendito seja o Senhor".

Sacerdote: "Senhor, que nos deste a tarefa de divulgar a mensagem de Cristo a todos".

Congregação: "Bendito seja o Senhor".

Sacerdote: "Senhor, concede então a tua bênção sobre esta água, pela qual estas crianças serão batizadas; Tu as chamaste do amor de seus pais para uma nova vida na fé na Igreja, para que eles possam obter felicidade eterna por meio de Cristo, Nosso Senhor."

Congregação: "Amém".

Sacerdote: "Agora segue o batismo em grupos separados. Vou levar esse grupo primeiro."

Batismo em Ghent flamengo, na Bélgica.

Take: Batismo.

Sacerdote: "Christof Gustaaf Anna, eu vos batizo em nome do Pai e do Filho e Espírito Santo."

Take: Bebê lamentando.

Christof Gustav van de Velde, nascido em 19 de fevereiro de 1973, às 1:25 da manhã, filho de um metalúrgico e primogênito, nós te desejamos - os sinos devem dizê-lo:

St. Thomas-Bell, Onze Lieve Vrouwentoren, Antuérpia.
Antuérpia, comece –

Sacré-Coeur - Peals, Paris.
Da França, Sacré-Coeur –

Grande Paul, ST. Catedral de Paul, Londres.
Londres, a catedral de St Paul -

Chimes de Utrecht-Catedral.
Utrecht, dos Países Baixos –

St. Peter, Zurique.
Zurique, São Pedro

São Mateus, Budapeste.
Budapeste, os dois últimos sinos de São Mateus –

Pummerin, St Stephen, Viena.
Viena, o grande sino de São Estêvão, moldados a partir de canhões –

O Sigismund-Bell, Cracóvia.
Cracow, o velho Sigismund, moldado de canhões –

Catedral de Colónia, Grande Peter.
Da Alemanha Catedral de Colônia, o grande Peter, de canhões –

Sinos na Europa

Locução: Gunter König
Edição: Monika Steffens
Engenharia de som: Dieter Grossmann
Assistência: Klaus Lindemann
Roteiro e direção: Peter Leonhard Braun.

Você ouviu uma coprodução de Sender Freies Berlim, com a Bayerischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Saarlandischer Rundfunk, Wesdeutscher Rundfunk, NOS Hilversum, BRT Bruxelas, ORTF Paris, RDRS Studio Basel e ORF Wien.