

Teatro Farroupilha, de Pery e Estelita: pioneirismo e definição de uma linguagem própria para o meio rádio

FERRARETTO, Luiz Artur¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(Rio Grande do Sul)

Resumo

Estudo a respeito da contribuição da dramaturgia para o desenvolvimento de uma linguagem própria para o meio rádio. O foco da análise recai sobre roteiros do programa *Teatro Farroupilha*, o segundo deste tipo surgido no Brasil. Procura-se demarcar o papel, neste processo, dos radialistas Luiz Pery Borges e Esther Daniotti Borges (Estelita Bell), responsáveis, de 1937 a 1944, por esta atração das noites de domingo da Rádio Farroupilha, de Porto Alegre.

Palavras-chave

História do rádio; Radioteatro; Linguagem radiofônica; Pery e Estelita; Rádio Farroupilha.

Resumen: Investigación acerca de la contribución del Teatro para desarrollo de un lenguaje propio para el medio Rádio. El foco está en los escritores del programa Teatro Farroupilha, el segundo de su tipo que surgió en Brasil. Se trata de delimitar el papel, en este proceso, de los radiodifusores Luiz Pery Borges y Esther Daniotti Borges (Estelita Bell), responsables, desde 1937 hasta 1944, por esta atracción en las noches de domingo en la Rádio Farroupilha, Porto Alegre, Brasil.

Palabras clave: Historia del Rádio; Radioteatro; Lenguaje radiofónica; Pery Y Estelita; Rádio Farroupilha

¹ Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre. Endereço eletrônico: luiz.ferraretto@uol.com.br.

O locutor Mario Pinto identifica a emissora então nos 600 kHz²:

– PRH-2 – Rádio Farroupilha, de Porto Alegre, 50 kW. Mensagens que vão mais longe!

Ao seu lado, Zênite Amaral começa uma espécie de jogral a marcar a abertura do programa, para, na sequência e após a trilha musical, Mario Pinto complementar, com sua voz forte e, a exemplo dela, também escandindo os erros na pronúncia bem típica do rádio de então:

– Num oferecimento exclusivo das Lojas Imcosul, a Rádio Farroupilha anuncia e apresenta...

– ...o *Grande Teatro Farroupilha*...

– ...sempre com um original de categoria para o desempenho de um elenco também de categoria!

É a noite de 29 de julho de 1962. Nos próximos 60 minutos, vão se alternar ao microfone da PRH-2 algumas das vozes mais significativas da dramaturgia radiofônica do Rio Grande do Sul. Ali, estão Pery Borges e Estelita Bell, os pioneiros desta atividade no estado, eles próprios criadores do *Teatro Farroupilha*, em 1937, mais tarde rebatizado com o adjetivo “grande” a anteceder a sua denominação original. Como fizeram de 1937 a 1944³, os dois interpretam e Estelita dirige. Nesta apresentação especial, o roteiro de *Uma mulher singular* vem da máquina de datilografia de Erico Cramer, que, em carreira paralela à de Pery e Estelita, escrevera e ensaiara a primeira radionovela do Rio Grande do Sul, *O solar dos Alvarengas*⁴, levada ao ar a partir de 28 de março de 1943, quando ele ainda assinava com o nome artístico de Roberto Lis. Em um dos papéis principais deste *Uma mulher singular*, aparece Ernani Behs, um dos maiores galãs do rádio gaúcho. Fora isto, há a sonoplastia e a sonotécnica de Victor Stoebe, complementada pelos efeitos de estúdio de Abel Gonçalves (RÁDIO FARROUPILHA, 29 jul. 1962).

Para quem sintoniza a emissora nessa noite de domingo, fica a homenagem da Rádio Farroupilha a Pery e Estelita, “marcos da era radioteatral no Sul”, como re-

gistra o jornal *Diário de Notícias* (20 jul. 1962. p. 16), ao anunciar a presença dos dois – “a dupla de ouro” dos anos 1930 e 1940 – nas comemorações do 27º aniversário da PRH-2. Quarenta e nove anos após a sua transmissão, esta edição do *Grande Teatro Farroupilha* constitui-se no único registro sonoro⁵ do programa que mobilizou audiências nas noites de domingo, de 1937 até o final da década de 1960.

Segundo programa deste tipo a ser apresentado no rádio brasileiro de acordo com registros da imprensa de então (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 set. 1943, p. 9) – a primazia nacional seria de Manoel Durães, na Rádio Record, em São Paulo (MEDEIROS, 1998, p. 41) –, o *Teatro Farroupilha* contribuiu para o desenvolvimento da linguagem radiofônica no Sul do país. Nele, como vai se descrever e analisar a seguir, a encenação ao microfone foi ganhando, gradativamente, o caráter de uma combinação elaborada da voz, da música, do efeito sonoro e do silêncio, elementos que passaram a ser valorizados na conformação da mensagem. Para a comprovação desta assertiva, são estudados cinco roteiros remanescentes, cujas datas de aprovação pela censura teatral da Repartição Central de Polícia do Rio Grande do Sul indica terem sido produzidos até setembro de 1938, todos, portanto, do primeiro ano de irradiações do programa.

A dupla Pery e Estelita e o *Teatro Farroupilha*

É o insucesso de uma empreitada teatral que vai provocar o surgimento da dramaturgia radiofônica propriamente caracterizada como tal no Rio Grande do Sul. Em outubro de 1935, o carioca Procópio Ferreira viaja à Europa, repassando cenários e repertório de sua companhia para o primeiro ator do elenco, o gaúcho Darcy Cazarre, que reúne os colegas para uma temporada em Porto Alegre. Coincidindo com a abertura da Exposição do Centenário Farroupilha⁶, que catalisa as atenções gerais naquele momento, os espetáculos atraem pouco público. O ponto⁷ Luiz Pery Borges e a cantora Estelita

5 Em fita magnética de 1/4 de polegada, a gravação pertencia a Estelita Bell. Após o seu falecimento, em 12 de abril de 2005, parte do acervo pessoal da dupla foi salvo da incineração por Renato Rezende Cordeiro, um dos funcionários do edifício em que ela vivia no centro do Rio de Janeiro. Do material, posteriormente repassado ao autor, fazem parte outros registros sonoros em fita magnética e discos de acetato, dezenas de fotografias, cartas de ouvintes, anotações pessoais, recortes de jornais e uma centena de roteiros originais de várias atrações da PRH-2, a maioria deles do *Teatro Farroupilha*.

6 Organizada pelo governo do estado, a exposição iniciou no dia 20 de setembro de 1935, lembrando os cem anos do início da insurreição farroupilha, e se estendeu até 15 de janeiro de 1936.

7 “Profissional de teatro que acompanha o desempenho dos atores, nos ensaios ou na apresentação de uma peça, conferindo as falas pela leitura do texto e soprando frases ou palavras-chaves quando ocorre falha de memória por parte do intérprete” (RABAÇA; BARBOSA, p. 468). O recurso era utilizado devido à quantidade de peças apre-

2 Posição, atualmente, ocupada pela Rádio Gaúcha, após negociação da frequência, em 1981, resultando, no ano seguinte, na aquisição da Farroupilha pelo Grupo RBS (Cf. FERRARETTO, 2007, p. 196).

3 Com a aquisição da PRH-2 pelos Diários e Emissoras Associados, Pery e Estelita desentendem-se com a nova direção da emissora. Por certo período, apresentam-se em cidades do interior do Rio Grande do Sul. No ano seguinte, transferem-se para o Rio de Janeiro, onde integram o elenco da Rádio Mayrink Veiga.

4 Do ponto de vista da Língua Portuguesa, o correto seria *O solar dos Alvarenga*. O título da produção, no entanto, aparece grafado deste modo na programação da PRF-9 – Rádio Difusora Porto-alegrense, publicada nos jornais em março e abril de 1943, e nos cinco roteiros originais existentes no Setor de Rádio e Fonografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Cf. FERRARETTO, 2002, p. 168.). Cramer foi o responsável também pelo radioteatro em tom humorístico *Servos da Dona Generosa*.

Bell acabam, assim, se apresentando na Rádio Difusora Porto-alegrense, em 29 de novembro de 1935. Juntos interpretam um **sketch**. Estelita, por sua vez, canta algumas músicas. Na mesma noite, são contratados pelo diretor-artístico da PRH-2, Nelson Lanza. No dia 6 de janeiro do ano seguinte, estreiam na Farroupilha, mantendo-se alguns meses nas duas emissoras.⁸ Na sequência, já exclusivos da PRH-2, lançam em 5 de setembro de 1937 o *Teatro Farroupilha*. A primeira apresentação pagaria tributo à influência de Procópio Ferreira na formação artística da dupla Pery e Estelita: a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Carmargo, grande sucesso teatral, encenado pela companhia de Procópio, pela primeira vez, cinco anos antes.

Natural de Jaguarão, a 380 km de Porto Alegre, Luiz Pery Borges havia ingressado na Companhia Procópio Ferreira em 1932, como ponto, quando o grupo teatral do maior ator do país na época fazia temporada na capital gaúcha. Dois anos depois, a carioca Esther Daniotti, que se apresentava como cantora, substituindo o sobrenome do pai pelo da mãe, a atriz Renée Bell, pleiteia uma vaga para trabalhar nas comédias encenadas pela companhia. Para Procópio, o nome artístico Esther Bell não soava bem. O batismo definitivo para a vida artística como Estelita Bell veio na concordância, um tanto contrariada, do ator e diretor (apud BELL, 14 jul. 1999): “Fica meio cantora de tango, mas serve”.

Já em sua trajetória radiofônica, Pery e Estelita começam a demonstrar extrema versatilidade forçados pela precariedade de um meio que começa a definir seu próprio caminho. De início, Pery Borges adapta **sketches** de peças do repertório da companhia de Procópio Ferreira ou de revistas especializadas em contos com predominância de diálogos, facilitando a radiofonização. Com o tempo, começa a produzir seus próprios textos. Na virada para a década de 1940, a produção do *Teatro Farroupilha* segue uma rotina mais ou menos fixa. Pery Borges encarrega-se das adaptações, selecionando obras de escritores consagrados – *O guarani*, de José de Alencar, encenada, pela primeira vez, em 4 de setembro de 1938, é um exemplo – ou em evidência na época – caso do estadunidense John Steinbeck e do seu *Noite sem lua*, livro radiofonizado em 4 de abril de 1943. Com o roteiro pronto, são datilografadas cópias com o auxílio de papel carbono. Distribuídas ao elenco, cada ator ou atriz tem alguns dias para sentadas simultaneamente, dificultando a memorização por parte do elenco. Este tipo de profissional ficava em um compartimento central localizado na beira do palco e oculto do público por uma meia-cúpula – o chamado buraco do ponto.

8 O trabalho concomitante em duas emissoras rivais explica-se pelo clima de cordialidade entre as estações, remanescente da ideia, ainda existente na época, de rádio como entidade associativa e não como empresa voltada ao lucro.

estudar o papel. Em paralelo, Pery Borges, com o auxílio dos técnicos em sonoplastia, acerta as trilhas musicais e os efeitos sonoros necessários. Nos finais de semana, à tarde, ocorrem os ensaios, em geral dirigidos por Estelita Bell. O resultado do trabalho vai ao ar nas noites de domingo, de início às 20h e, posteriormente, às 21h30. (Cf. FERRARETTO, 2002, p. 175-7).

Conforme anúncio comemorativo do Café Carioca (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 set. 1943. p. 9), à época patrocinador do *Teatro Farroupilha*, no sexto aniversário do programa, em 1943, a dupla Pery e Estelita contabilizava um saldo de 278 peças apresentadas, a maioria – 180 – comédias. Predominavam ainda os textos nacionais – 173. No total, parcela significativa – 128 – era inédita no Rio Grande do Sul, sendo 47 obras nunca antes encenadas no país. Seis anos antes, em 1939, a PRH-2 registrava nas noites de domingo, graças ao radioteatro, um público de 23 mil ouvintes em Porto Alegre, aproximadamente 10% da população da capital gaúcha na época⁹.

Em 30 de abril de 1943, os Diários e Emissoras Associados, de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, assumem o controle da Rádio Farroupilha. Meses depois, em junho, Arnaldo Ballvé, um entusiasta do *Teatro Farroupilha*, deixa a direção da emissora, que passa por uma readequação administrativa, levando, dentro da dramaturgia radiofônica, à valorização das novelas – então um sucesso recente e expressivo no centro do país – em detrimento das peças únicas (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1º maio 1943. p. 14/ CORREIO DO POVO, 2 jul. 1943). Indicam os dados existentes¹⁰ que, neste fato, encontra-se a origem do desgaste profissional que vai provocar a saída da dupla da PRH-2. No auge deste processo, conforme Estelita Bell (6 set. 1999), Pery chega a ser afastado de suas funções por 30 dias, após ter criticado ao microfone os novos diretores da rádio. Atestando a sua popularidade, 1.173 pessoas firmam um abaixo-assinado em solidariedade ao co-fundador do *Teatro Farroupilha* (SOLIDARIEDADE A PERY BORGES, 1944). Elementos como este atestam o fenômeno de público representado pelo programa em uma época na qual inexistiam pesquisas de audiência e a PRH-2, uma das três estações de Porto Alegre, era uma das mais potentes do Brasil, com seus 25 kW.

A linguagem radiofônica

Conforme Armand Balsebre (1994, p. 12-3), a dramaturgia constitui-se no tipo de conteúdo que melhor

9 Em 1940, Porto Alegre possuía 275 mil habitantes (HISTÓRIA ILUSTRADA DE PORTO ALEGRE, 1997, p. 146.).

10 Manuel Braga Gastal (9 jun. 2006), que substituiu Ballvé, indicou esta possibilidade, embora tenha optado por não detalhar o atrito entre Pery e Estelita e a direção da Farroupilha.

desenvolveu uma tradução sonora do mundo real, contribuindo assim para o desenvolvimento da linguagem radiofônica. A partir da simples leitura de textos ao microfone no estúdio das sociedades de rádio dos pioneiros ou da transmissão de peças diretamente dos teatros, o novo meio desenvolve, gradativamente, uma forma própria de combinar a fala, a música, os efeitos sonoros e o silêncio, elementos básicos deste código. Segundo Balsebre (1994, p. 19), este *idioma* próprio por meio do qual o rádio *fala* com o ouvinte envolve a integração do conteúdo e da forma, de uma dimensão semântica e de outra estética, esta última influenciando mais a sensibilidade do que o intelecto. A estas premissas que, em parte, norteiam a reflexão aqui apresentada, podem ser agregadas proposições de outros autores.

Uma ideia que deve ser referida e considerada é a de Rudolf Arnheim. O chamado *elogio da cegueira* consiste na constatação da inexistência da necessidade de explorar a imaginação visual para captar a mensagem radiofônica.

Vista sob o ponto de vista radiofônico, deve-se ter claro que a necessidade do ouvinte de imaginar com o olho interior não deve ser valorizada, mas, ao contrário, é um grande obstáculo para uma apreciação da natureza real da expressão radiofônica e para as vantagens particulares que só ela pode oferecer. (ARNHEIM, 2005, v. 1, p. 63).

De acordo com Eduardo Meditsch (2005, v. 1, p. 103), ao sustentar o elogio da cegueira, o psicólogo behaviorista alemão dá como exemplo “a maneira mais tradicional e singela de uso do meio – um locutor apresentando um texto – observando que a complementação visual neste caso não ocorre: o ouvinte não fica imaginando o rosto do locutor ou o estúdio em que se encontra”. Tal complementação, neste caso, não se faz necessária. A respeito deste tema, o professor da Universidade Federal de Santa Catarina descreve a existência de duas escolas: a de autossuficiência do invisível, em que se destacam posições como a de Arnheim, e a de visualização, na qual a falta de imagem é compensada pela imaginação e cuja perspectiva pode ser resumida à “frase, atribuída a uma criança, que na década de 50, teria dito preferir as estórias do rádio em relação às da tevê ‘porque os cenários são mais bonitos’”(MEDITSCH, 2001, p. 163). Para os objetivos do estudo aqui apresentado, assume-se que estas duas perspectivas estão corretas e, em realidade, não são excludentes. A própria escuta radiofônica apresenta diferentes níveis de atenção, como observam diversos auto-

res¹¹. Neste processo de recepção da mensagem, pode-se supor, portanto, que, por similaridade, as exigências em termos de imaginação também variem, Cabe, inclusive, lembrar o significado deste vocábulo:

1. Faculdade que tem o espírito de representar imagens; fantasia.
2. Faculdade de evocar imagens de objetos que já foram percebidos; imaginação reprodutora.
3. Faculdade de formar imagens de objetos que não foram percebidos, ou de realizar novas combinações de imagens; imaginação criadora.
4. Faculdade de criar mediante a combinação de ideias. [...]. (FERREIRA, 1983, p. 742).

Se a construção sensorial de um cenário depende de efeitos sonoros, em uma associação direta do áudio ao banco de referências visuais do indivíduo, e de trilhas musicais, na criação de sensações, sem desconsiderar pausas de pontuação oportunizadas pelo silêncio, outro elemento de significância fundamental é conferido pela aplicação da voz ao texto. Ao reconhecer a oralidade como um dos componentes principais da escrita em seus estudos sobre a poesia medieval, o suíço Paul Zumthor (2005, v. 1, p. 257) destaca o papel da palavra falada na atribuição de conteúdo à palavra escrita:

O autor trata a voz como uma coisa, enfatiza sua materialidade situada entre o corpo e a palavra, experiência fundante no recém-nascido que vasculha o estranhamento do mundo por meio da audição. Evoca a sua condição de arquétipo expresso em mitos e rituais ligados à oralidade e à boca, uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem. No útero, a criança já percebe o tom grave, ouve o som materno, esboçando o ritmo de uma palavra futura. (GOLIN, 2005, v. 1, p. 265).

11 Para Abraham Moles (apud ROMO GIL, 1994, p. 22), por exemplo, a recepção varia entre a escuta ambiental, em que o indivíduo busca, no meio de comunicação rádio, um fundo musical ou de palavras para seus afazeres diários; a escuta em si, quando o ouvinte presta atenção marginal interrompida pelo desenvolvimento de uma atividade paralela; a atenção concentrada, na qual pode ocorrer um aumento no volume do receptor, superando os sons do ambiente e permitindo a concentração na mensagem radiofônica; e a escuta por seleção, marcada pela sintonia intencional de um determinado programa com o ouvinte dedicando a esse a sua atenção. Já Kurt Schaeffer (apud ROMO GIL, 1994, p. 22), em sentido semelhante, observa que há uma variação entre o ouvir, simplesmente, perceber o som; o escutar, que supõe uma atitude mais ativa; o prestar atenção, no qual está implícita uma dose de intencionalidade; e o compreender, resultado da combinação de escutar e prestar atenção, tendo, por consequência, a assimilação da mensagem.

Dependendo do tipo de conteúdo e da forma como este é apresentado, considera-se que a música e o silêncio podem trabalhar, com maior ou menor intensidade, a emoção, enquanto os efeitos sonoros vão compensar a ausência da imagem. De outra parte, a voz na forma da fala pode descrever, narrar, conferir emoção... Jogam com o consciente e o inconsciente do ouvinte. Associam-se, são usados de forma isolada ou aparecem com mais ou menos destaque. Em síntese, no seu conjunto, conformam, na maneira especial como atuam, uma linguagem, a radiofônica. Este modo especial de atuação difere de outras expressões sonoras que utilizam os mesmos elementos. São óbvias as diferenças, por exemplo, entre a mensagem do rádio e a transmitida por uma canção.

A contribuição do *Teatro Farroupilha*¹²

Relatos referentes à primeira metade da década de 1930 e ao rádio do centro do país, descrevem a leitura interpretada como uma antecessora da dramaturgia radiofônica. O ator e radialista Paulo Gracindo (GLOBONEWS, 2006), por exemplo, contava que, de início, profissionais com vozes claras e marcantes liam nas emissoras textos literários dentro do que chegou a ser chamado, na época, de *teatro cego*¹³. Fora isto, a descrição de Armand Balsebre (1994, p. 13-15) para o processo de transição da peça encenada no palco para aquela apresentada frente aos microfones não difere na essência, apontam os indícios históricos existentes, do verificado na capital do Rio Grande do Sul antes e depois da estreia do *Teatro Farroupilha*.

Para aqueles radialistas dos anos 1920, desejosos de que a audiência daquelas obras de teatro da Broadway, de Nova Iorque, pudesse ser contada em milhares [...] não existiam demasiados problemas quando se tratava de transmitir uma peça de teatro: bastava o equipamento técnico e o microfone no palco. Inevitavelmente, o radiouvinte não recebia a mesma informação que o espectador que se achava sentado nas cadeiras do teatro. E tampouco percebia as mesmas sensações.

12 Observa-se que o *Teatro Farroupilha* não possui, por óbvio, a exclusividade no desenvolvimento da linguagem radiofônica dentro da dramaturgia hertziana na capital gaúcha. Outras atrações do dial porto-alegrense também deram sua cota de contribuições. Pode-se citar, por exemplo, o radioteatro em tom humorístico *Serões da Dona Generosa*, de Erico Cramer, um sucesso de público que permaneceria 11 anos no ar, passando pelas rádios Difusora, Farroupilha e Gaúcha.
13 Ao longo das décadas posteriores e durante a vigência do espetáculo radiofônico, a expressão seria utilizada, indistintamente, como sinônimo de toda a dramaturgia realizada ao microfone.

Imediatamente, após o fracasso das primeiras experiências, incorporou-se a representação da peça teatral um novo personagem, alheio à dramatização cênica, observador daquilo que sucedia no palco: o narrador. [...] Logo, viriam aquelas obras de teatro adaptadas, transcritas e representadas em um estúdio [...]. Uma orquestra interpretava breves melodias nas transições entre cenas ou atos. E, finalmente, a cargo dos departamentos de radioteatro de distintas emissoras, surgem obras expressamente escritas e realizadas para a encenação radiofônica. (BALSEBRE, 1994, p. 13-14).

Em Porto Alegre, a primeira aproximação com o teatro ocorre na efêmera Rádio Sociedade Rio-grandense, entidade de aficionados pelo novo meio surgida em 1924, que não chegaria a completar dois anos de existência:

Assunto frequente na imprensa porto-alegrense no segundo semestre de 1924, o centenário da imigração alemã transcorrido em julho daquele ano proporcionou também a primeira experiência teatral ao microfone de uma emissora no Rio Grande do Sul. Trata-se da irradiação de alguns espetáculos da Companhia Alemã de Operetas Modernas Urban & Lessing, que, no mês de outubro, fazia temporada no Theatro São Pedro. A única entidade transmissora existente no estado, a Rádio Sociedade Rio-grandense, consegue, então, a autorização para, com o seu microfone colocado no palco, levar até os ouvintes as operetas apresentadas nas noites de 23 – *A diretora dos correios* – e 25 – *O primo lá das Índias*, de Eduard Kuennecke. Nesta segunda transmissão, Urban & Lessing homenageavam a chegada, cem anos antes, dos colonos à Real Feitoria do Linho Cânhamo, origem do atual município de São Leopoldo. (FERRETTI, 2002, p. 167).

Nos dez anos seguintes, a Rádio Sociedade Gaúcha vai repetir, por vezes, esta experiência. Mais do que isto, aproveita companhia teatrais de passagem pela cidade, levando alguns de seus integrantes para os estúdios em **sketches** retirados das peças em cartaz nos palcos porto-alegrenses. Não é diferente a postura da Rádio Difusora Porto-alegrense e da Rádio Sociedade Farroupilha, emissoras onde Pery e Estelita iniciam sua carreira ao microfone.

Entre os cinco roteiros remanescentes do primeiro ano de irradiações do *Teatro Farroupilha*, há dois

tipos de material: parte indica uma proximidade com a simples leitura do texto ao microfone com algum grau de interpretação; parte demonstra a preocupação com a adaptação do teatral ao radiofônico. O programa, de fato, parece oscilar entre uma e outra perspectiva. O pequeno número de **scripts**, a inexistência de registros sonoros e a dependência em relação à memória dos poucos remanescentes que foi possível contatar a respeito (BELL, 14 jul. 1999/ 6 set. 1999/ GASTAL, 3 ago. 1999/ 23 maio 2000/ 9 jun. 2006) impedem que se tenha certeza absoluta.

Por exemplo, o mais antigo desses textos – *Alma Forte*, baseado na obra do italiano Dario Niccodemi e encenado em 5 de julho de 1940, mas com data anterior, 12 de março de 1938, de aprovação pela censura da Repartição Central de Polícia do Rio Grande do Sul – resume-se a diálogos. É muito mais um roteiro de teatro do que de radioteatro, não havendo indícios da existência da figura do narrador, embora não se possa descartar a leitura ao microfone das descrições de cenário no início de cada ato:

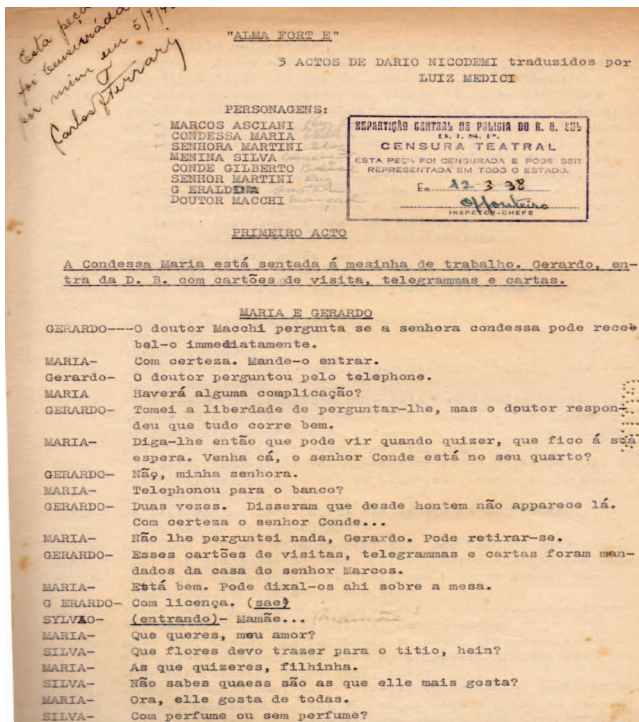


Figura 1 – Fragmento da folha inicial do roteiro de Alma forte

Não há diferença no de *Minha casa é um paraíso*, comédia em três atos da Companhia de Luiz Iglesias, aprovada pela censura em 5 de junho de 1938 e no qual as indicações são mais para o encenar no palco do que o interpretar pelo rádio:

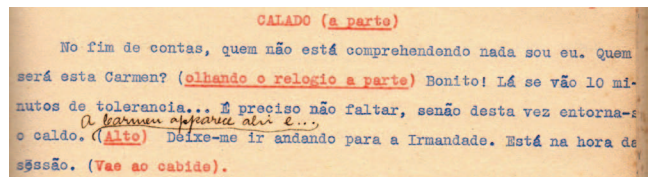


Figura 2 – Fragmento da folha 6 do roteiro de Minha casa é um paraíso

Nele, no entanto, a exemplo do teatro, aparecem pequenas indicações a respeito da expressividade da voz:

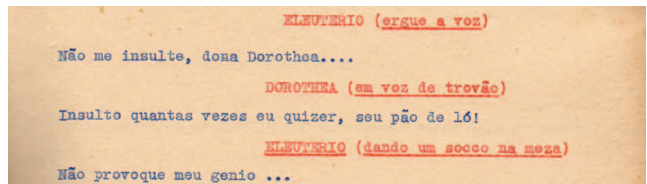


Figura 3 – Fragmento da folha 15 do roteiro de Minha casa é um paraíso

Já no de *Madrugada, dia e noite*, outra adaptação de peça escrita por Nicodemi, com aprovação pela censura em 28 de junho de 1938, aparecem anotações a indicar referências de uma sonoplastia que começa a se definir como tal usando música e efeitos:

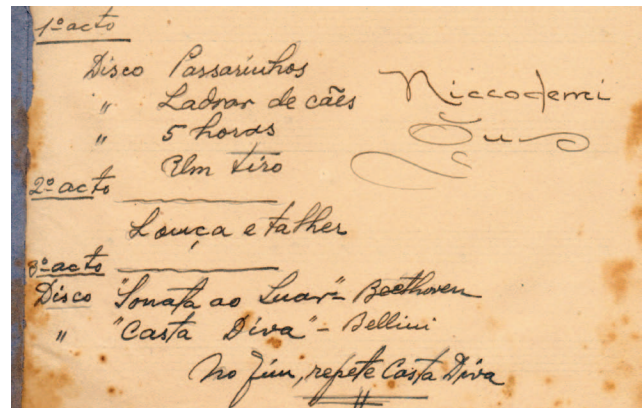


Figura 4 – Fragmento da folha de rosto do roteiro de Madrugada, dia e noite

Sem indicação de autoria e aprovado na Repartição Central de Polícia, em 19 de agosto de 1938, o roteiro de *Rosas de Nossa Senhora* limita-se, além das falas dos atores, a poucas indicações de entonação e movimento no palco. No entanto, logo em seguida, para comemorar um ano de irradiações do *Teatro Farronpilha*, Pery Borges prepara a adaptação radiofônica do romance *O guarani*, de José de Alencar, que se afasta, de modo considerável, da mera reprodução ao microfone da encenação teatral. Em uma folha à parte, são relacionadas músicas e efeitos. O **script** em si apresenta também observações datilografadas em vermelho, apontando a interação com os ruídos.

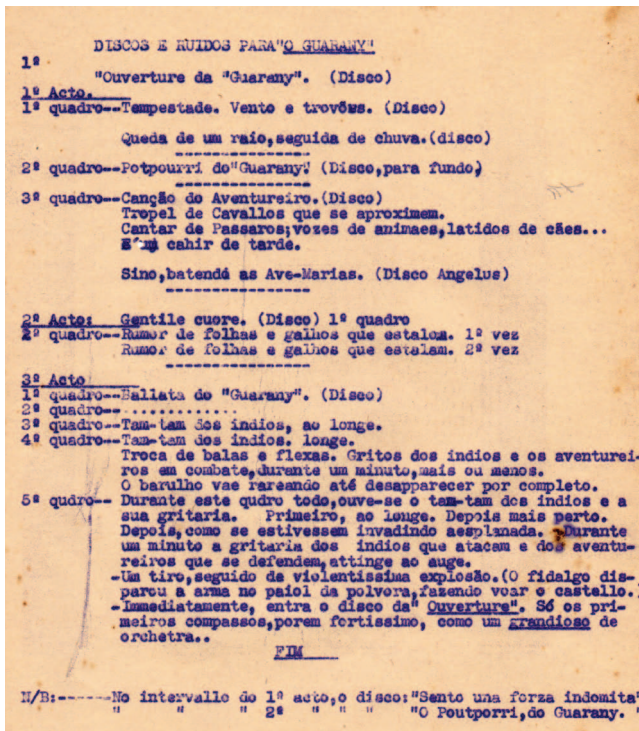


Figura 5 – Indicações referentes à sonoplastia para O guarani

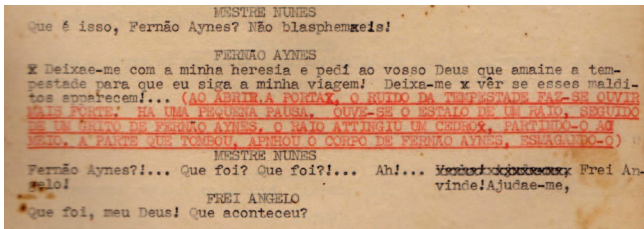


Figura 6 – Fragmentos da folha A do roteiro de O guarani

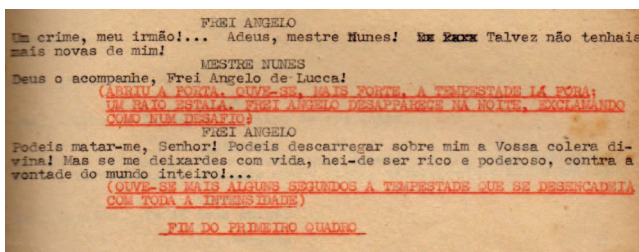


Figura 7 – Fragmentos da folha C do roteiro de O guarani

Considerações finais

Os cinco roteiros analisados demonstram uma consciência por parte da equipe responsável pelo *Teatro Farrouphilha* a respeito da necessidade de dar um tratamento radiofônico ao que, até então, era apenas cênico. De um roteiro para o outro, no entanto, é impossível, pelo material remanescente deste primeiro ano de apresentações, identificar um progressivo – ou não – aprimora-

mento em termos de uma linguagem para o meio. A valer as datas de submissão à censura teatral, não há, neste sentido, uma sequência. O *script* de *O guarani*, com sua folha de recomendações para sonoplastia, apresenta-se como o exemplar mais aprimorado. Nele, de fato, Pery Borges parece considerar tanto uma dimensão semântica como uma estética. Cotejado com os demais, dá a entender uma oscilação entre um teatro lido ao microfone e um outro, já mais rádio, interpretado e construído com música e efeitos sonoros. Na versão de *O guarani* e, na menos elaborada, de *Madrugada, dia e noite*, surge uma embrionária opção por um construir imagens mentais ou sensações a partir do som que atija a imaginação, representando, evocando, formando ou criando cenas na cabeça do ouvinte. Mesmo assim, a narrativa, a exemplos dos palcos teatrais de então, centra-se nos diálogos, com a expressividade da voz a reforçar e, mesmo, – por que não? – dar significado à palavra.

Pouco mais de dez anos depois e sob a predominância das novelas, a dramaturgia radiofônica e, com ela, o próprio meio têm já uma linguagem delineada. Uma reportagem de 1948, na *Revista do Globo*, demarca bem este momento:

O som é, para o rádio, tão importante como fotografia para o cinema. É o que transmite a ideia do ambiente e da intensidade do drama. Possui três aspectos: sonoplastia, contra-regra e sonotécnica. A primeira é a montagem sonora do programa: efeitos musicais que fazem fundo de cena ou que separam as cenas. Auxiliam, com a música, as palavras do intérprete. Há algum tempo atrás, qual-quer um fazia isto, ou melhor, pensava que fazia. Hoje, é um técnico quem o faz. Assim como os sábios pesquisam nos laboratórios, existem indivíduos que vivem nas discotecas procurando novos efeitos, tentando novas descobertas, novas ilustrações. O contra-regra encarrega-se de completar aquilo que as palavras não podem especificar. É o senhor dos mil ruídos. Barulho de passos, bater de portas, ruído de talheres, arrastar de cadeiras etc. A sonotécnica diz respeito à execução da parte musical dos programas pela mesa de controle e pelo operador. Grava também a voz dos atores para que possam mais tarde eliminar as falhas. (VIDAL, 9 out. 1948, p. 47/ 72).

O próprio uso da voz na interpretação dos atores e atrizes vai se sofisticar na virada dos anos 1940 para

a década seguinte. Como se observou anteriormente com base em descrição de Luiz Maranhão (1998, p. 63):

A voz indicava [...] o papel que poderia ser dado ao ator ou atriz, definindo tipos específicos para homens e mulheres. A do *galã* deveria ser aveludada e romântica, situada entre o grave e o agudo. Sua contraparte feminina, a *mocinha*, poderia soar doce, suave e ingênua, ao interpretar a sofredora, vítima de vilões, inocente ante as maldades do mundo, ou insinuante, a sugerir possibilidades amorosas, em personagens agraciados pela sorte ou perseguidos por desventuras. A voz madura caracterizava o *centro dramático*, quando transmitia confiança e seriedade, e *cômico*, ao, pelo contrário, indicar descontração em tom de galhofa. Do *vilão* ou *vilã*, exigia-se uma voz cortante, por vezes sibilante, indicando maldade na frase pronunciada entre os dentes ou na gargalhada soturna. Os *caricatos* caprichavam na voz esganiçada e de pronúncia deficiente, numa fala, por vezes, arrevesada em que predominavam cacoes e redundâncias. Havia, ainda, os *excêntricos*, cuja voz, mais neutra, adaptava-se aos sotaques estrangeiros ou aos tipos exóticos. (FERRARETTO, 2002, p 170-1).

Posicionados na origem do processo que vai levar a este refinamento futuro, os roteiros remanescentes do programa *Teatro Farrroupilha*, de Pery Borges e Estelita Bell, referentes ao ano de 1938, demarcam justamente esta transição do teatral em direção ao radiofônico. É um trabalho que os indícios existentes permitem identificar como de repercussão junto aos ouvintes. Dezenas de cartas, cartões e telegramas chegam a cada semana aos estúdios da PRH-2, atestando esta relação. Décadas depois, atriz reconhecida também no teatro e na televisão do Rio de Janeiro¹⁴, Estelita Bell (14 jul. 1999) lembraria:

A minha maior lembrança do *Teatro Farrroupilha* sempre foi a grande aceitação do público. Eu tenho até hoje centenas de cartas dos fãs, várias com fotografias de crianças que também faziam parte do nosso público. Outras são de proprietários de cinemas do interior indignados, porque, aos domingos, as suas salas de exibição esvaziavam. Todos queriam ouvir o *Teatro Farrroupilha*.

14 Atriz contratada pela Rede Globo de Televisão, Estelita Bell participou de diversas novelas e especiais, além de ser presença constante nos programas de Chico Anysio. Ex-colega na Rádio Mayrink Veiga, o humorista credita a ela o incentivo inicial para que atuasse, considerando-a uma das maiores atrizes com quem trabalhou (ANYSIO, 22 jan. 2009).

Como boa parte do acervo pessoal da dupla Pery e Estelita, a maioria destas cartas perdeu-se após a morte da atriz e radialista. Em sentido contrário, procurou-se aqui recuperar parcela desta memória da radiodifusão sonora, demarcando o papel dela e de seu marido na história do meio e de sua linguagem na capital do Rio Grande do Sul.

Referências

ANYSIO, Chico (Francisco Anysio de Oliveira Paula Filho). Entrevista por telefone em 22 de janeiro de 2009.

ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1, p. 61-98. (Coleção NPs Intercom, 5).

BELL, Estelita (Esther Daniotti Borges). Entrevistas por telefone, em 14 de julho de 1999, e pessoal, em 6 de setembro de 1999.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madri: Cátedra, 1994. 256p. (Signo e Imagen, 35).

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais*. Canoas: Editora da Ulbra, 2002. 258p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 1.504p.

GASTAL, Manoel Braga. Entrevistas pessoais em 3 de agosto de 1999, 23 de maio de 2000 e 9 de junho de 2006.

GLOBONEWS. *Arquivo N*. Rio de Janeiro, 2006. Programa de TV a respeito dos 70 anos da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro.

GOLIN, Cida. Paul Zumthor e a poética da voz. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1, p. 259-267. (Coleção NPs Intercom, 5).

HISTÓRIA ILUSTRADA DE PORTO ALEGRE. Porto Alegre: Já, 1997. 194p.

HOMENAGEADO o diretor-fundador da Farrroupilha. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 jul. 1943. Recorte sem identificação.

MARANHÃO FILHO, Luiz. *Rádio em todas as ondas*. Recife: Editora da UFPE, 1998. 174p.

MEDEIROS, Ricardo. *Dramas no rádio: a radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60*. Florianópolis: Insular/ Fundação Franklin Cascaes, 1998. 122p.

MEDITSCH, Eduardo. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Insular/ Editora da UFSC, 2001. 304p.

_____. Rudolf Arnheim e o potencial expressivo do rádio. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1, p. 99-111. (Coleção NPs Intercom, 5).

O SEGUNDO radioteatro criado no Brasil. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 5 set. 1943. p. 9.

PERY e Estelita: marcos da era radioteatral no Sul presentes no aniversário da Farrroupilha. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 jul. 1962. p. 16.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987. 640p.

RÁDIO Farrroupilha incorporada, ontem, aos Diários Associados. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 1º maio 1943. p. 14.

RÁDIO FARROUPILHA. *Grande Teatro Farrroupilha*. Porto Alegre, 29 jul. 1962. Fita rolo.

RÁDIO FARROUPILHA. *Teatro Farrroupilha*. Porto Alegre, 12 mar. 1938¹⁵. Roteiro de *Alma forte*, original de Dario Niccodemi.

RÁDIO FARROUPILHA. *Teatro Farrroupilha*. Porto Alegre, 5 jun. 1938. Roteiro de *Minha casa é um paraíso*, original de Luiz Iglesias.

RÁDIO FARROUPILHA. *Teatro Farrroupilha*. Porto Alegre, 28 jun. 1938. Roteiro de *Madrugada, dia e noite*, original de Dario Niccodemi.

15 As datas, quando não indicadas, referem-se às de aprovação pela censura na Repartição Central de Polícia do Rio Grande do Sul.

RÁDIO FARROUPILHA. *Teatro Farrroupilha*. Porto Alegre, 19 ago. 1938. Roteiro de *Rosas de Nossa Senhora*, sem autoria indicada.

RÁDIO FARROUPILHA. *Teatro Farrroupilha*. Porto Alegre, 4 set. 1938¹⁶. Roteiro de *O guarani*, original de José de Alencar.

ROMO GIL, María Cristina. *Introducción al conocimiento y práctica de la radio*. México: Diana, 1994. 122p.

SOLIDARIEDADE A PERY BORGES. Porto Alegre, 1944. Manuscrito.

VIDAL, Rubens. A volta do folhetim. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 468, p. 45-7/ 72, 9 out. 1948.

ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1, p. 249-257. (Coleção NPs Intercom, 5).

16 Data de irradiação da adaptação de *O guarani*. A de aprovação pela censura está ilegível no roteiro.