

UNIVERSIDADE PAULISTA
GUILHERME WILLIAM UDO SANTOS

**Elementos do radioteatro presentes no radiojornalismo e
na publicidade radiofônica**

SÃO PAULO
2014

GUILHERME WILLIAM UDO SANTOS

**Elementos do radioteatro presentes no radiojornalismo e
na publicidade radiofônica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Adami

**SÃO PAULO
2014**

Udo, Guilherme.
Elementos do radioteatro presentes no radiojornalismo e na
publicidade radiofônica / Guilherme William Udo Santos. - 2014.
72 f.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade
Paulista, São Paulo, 2014.

Área de Concentração: Comunicação e cultura midiática.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Adami.

GUILHERME WILLIAM UDO SANTOS

**Elementos do radioteatro presentes no radiojornalismo e
na publicidade radiofônica**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista – UNIP para a
obtenção do título de Mestre em
Comunicação.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

_____/_____/_____
Prof. Dr. Antonio Adami (orientador)
Universidade Paulista — UNIP

_____/_____/_____
Profa. Dra. Solange Wajnman
Universidade Paulista — UNIP

_____/_____/_____
Profa. Dra. Mônica Rebecca Ferrari Nunes
Escola Superior de Propaganda e Marketing — ESPM

DEDICATÓRIA

À minha mãe, representação maior do amor.

AGRADECIMENTOS

Ao meu dedicado orientador, Prof. Dr. Antonio Adami, por acreditar no meu projeto de pesquisa e ser provocador, me fazendo sempre refletir e formular novas ideias.

À minha mãe, Elza Udo, que não mediu esforços para a minha formação, como pessoa e profissional, batalhando por sempre acreditar no meu potencial e com seu amor infinito sempre guiando suas atitudes.

À Universidade Paulista — UNIP que, ao me receber em seu Programa de Pós-graduação em Comunicação, possibilitou toda a estrutura necessária para a realização desse trabalho.

À Prof. Dra. Anna Maria Balogh que com sua dedicação e inspiração me fez enxergar um novo mundo, me fez criar histórias e, melhor que isso, entender o processo para criá-las.

Às minhas amigas do Programa Pós-graduação em Comunicação, Amanda Trballi e Pércia Helena Sabbag, que me deram ânimo e fizeram os dias mais divertidos. E, também, por estarem junto comigo em Lisboa (Portugal) para um bom turismo e uma participação memorável no Lusocom 2012.

Aos meus amigos, porque quem os tem, tem tudo!

“Sem fantasia a dor é muita.”

Macedonio Fernández

RESUMO

Esta pesquisa aborda o rádio, enquanto veículo de comunicação, e os meios sonoros como plataforma para conteúdos trabalhados dentro da conceituação de Armand Balsebre para a Linguagem Radiofônica, ou seja, o conceito da expressividade da linguagem. O radioteatro possibilita ao ouvinte, em um processo de criação conjunta onde ele também participa, criar um universo de imagens pressupostas a partir da audição. Com o advento de novas tecnologias sonoras e os aparelhos de som portáteis, se faz urgente um olhar repensado sobre o senso de “audição”, pois o público se encontra em um processo de reaprendizado do ouvir. A riqueza da linguagem radiofônica, com as palavras, trilhas, efeitos e silêncios, é pouco aproveitada na produção de radiofoniae na produção sonora contemporânea brasileira em diferentes gêneros e formatos. Buscamos, então, apresentar formas de valorizar o imaginário do ouvinte no que tange à criação, produção e recepção de produtos simbólicos radiofônicos, com a perspectiva de resgate da cultura da oralidade apoiados por conceitos como a Paisagem Sonora, de Murray Schafer e a peça radiofônica alemã. Para exemplificar, apresentamos análises de elementos do radioteatro e da narrativa ficcional presentes também em outros gêneros, tais como o Radiojornalismo e a Publicidade.

Palavras-chave: Comunicação; Rádio; Linguagem Radiofônica; Paisagem Sonora; Radiojornalismo; Narrativas.

ABSTRACT

This research addresses the radio and sound media as a platform for contents worked within the concept of Armand Balsebre for radio language: the concept of expressive language. The Radio Theater allows the listener to create a universe of assumed images from the hearing, in a process of co-creation, where the listener takes part. With the advent of new sound technologies and portable sound players, a new sense of hearing becomes urgent, because the audience is in a process of relearning the hearing. The wealth of radio language, with words, tracks, effects and silences, is little exploited in contemporary Brazilian radio and sound production in different genres and formats. We seek, then, present ways to enhance the imagination of the listener regarding the creation, production and reception of radio symbolic products, with the prospect of rescuing the culture of orality. We still intend to carry out elemental analyzes of Radio Theater and fictional narrative also present in other genres, such as Radio Journalism and Advertising.

Key-words: Communication; Radio; Radio Language; Soundscape; Radio Journalism; Narratives.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	12
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 — AFINAL, O QUE É “LINGUAGEM RADIOFÔNICA”?.....	19
1.1 A linguagem radiofônica.....	19
1.2 Armand Balsebre e sua contribuição	21
1.3 Imagens sonoras: conceituação.....	27
CAPÍTULO 2 – A IMERSÃO DO OUVINTE ATRAVÉS DA PAISAGEM SONORA E A PEÇA RADIOFÔNICA ALEMÃ.....	30
2.1. A Paisagem Sonora segundo Murray Schafer	30
2.2. A Paisagem Sonora no rádio	33
2.3. A peça radiofônica alemã: o Hörspiel.....	37
2.4. O Filme Acústico	39
2.5. O Hörspiel no Pós-Guerra e a Nova Peça Radiofônica	41
2.6. O caminho do Novo Hörspiel à Arte Acústica	43
CAPÍTULO 3 — INFORMAÇÃO E DRAMATURGIA: GÊNEROS E FORMATOS RADIOFÔNICOS EM BUSCA DA CRIATIVIDADE E EXPLORAÇÃO DA LINGUAGEM	45
3.1. Gênero Jornalístico ou Informativo	48
3.2. Gênero Publicitário ou Comercial.....	51
3.3. Gênero Dramático ou Ficcional.....	53
CAPÍTULO 4 – AS DIVERSAS POSSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS DAS PEÇAS RADIOFÔNICAS JORNALÍSTICAS BRASILEIRAS	56
CONCLUSÃO	64

REFERÊNCIAS.....68

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA71

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Prof. Dr. Armand Balsebre	22
Figura 2. O grupo The World Soundscape Project.....	30
Figura 3. Murray Schafer.....	31
Figura 4. Orson Welles em estúdio de rádio	45
Figura 5. Gravação de O Direito de Nascer	47
Figura 6. Milton Jung.....	57
Figura 7. Heródoto Barbeiro	58

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do rádio, em meados de 1910 e 1920, ele tem se mostrado um dos meios de comunicação mais promissores e de maior potencial, entre os demais, para trabalhar a narrativa, seja real ou ficcional. O ato de narrar, como aponta Walter Benjamin (1996), representa a troca de experiências. Narrar é algo que faz parte do homem de forma inerente, que integra histórias contadas, narração de fatos e acontecimentos diários como forma de interação social, troca e ensinamentos. Este hábito acabou gerando uma tradição oral, que persiste até os dias de hoje.

A referida tradição oral é estudada por André Leroi-Gourhan (1990) em sua obra *O gesto e a palavra*. Ao longo de sua pesquisa, o historiador aponta que a origem da tradição remete aos primórdios dos nossos tempos, pois não havia suporte para registro das narrativas. Alguns clássicos, como *A Ilíada* e até a *Odisséia* de Homero, são tidos como poemas que eram recitados de memória e só posteriormente foram registrados pela escrita.

Os elementos sonoros utilizados no gênero ficcional no rádio (principalmente no radioteatro, que teve seu ápice produtivo entre 1930 e 1960) aparecem também em outros gêneros, tais como a Publicidade, Radiojornalismo e programas de entretenimento, pois compõem a paisagem sonora na construção da linguagem radiofônica, tão defendida por Schafer (2011) em suas obras, principalmente no livro *A afinação do mundo*.

O rádio, assim como o *podcasting*, CDs, mp3, rádio *online*, etc., é mediador de cultura, particularmente a popular. Assim, o rádio cumpre seu papel histórico em criar condições para a interlocução entre diferentes espaços, como um meio que possibilita um elo intersocial. O meio é capaz de abrigar os mais diferentes formatos de narração: romance, biografia, drama, folclore, novela; considerando que o tempo de atenção do ouvinte é cada vez menor e cada vez mais requisitado, daí uma peça de radioteatro, por exemplo, não ter mais que cinco a sete minutos. Conforme Brecht, o rádio é instrumento para a construção e/ou resgate de uma identidade local e também para a mobilização e a criação de uma sociedade mais justa, através de obras que democratizem a informação, o conhecimento e o entretenimento de qualidade.

A tarefa da radiodifusão, como tudo, não se esgota ao transmitir [...] informações. Além disso, tem que organizar a maneira de pedir informações, isto é, converter os informes dos governantes em respostas às perguntas dos governados. A radiodifusão tem que tornar possível o intercâmbio. (BRECHT, 2005, p.42)

O radioteatro pode ser definido como uma série de cenas e sequências, com diálogos, descrições e elementos radiofônicos que contam uma história. Dominou o espectro radiofônico durante cinco décadas (desde 1922 no Brasil). Isso ocorreu antes mesmo do surgimento e disseminação dos programas de auditório, como aponta Marcos Napolitano (2008, p. 13): “na segunda metade dos anos 1940, o rádio se consolidou como fenômeno cotidiano, ligado à cultura popular urbana, veiculando principalmente melodramas (novelas) e canções”.

As radionovelas sempre foram o carro-chefe para o rádio, tendo grande força entre 1930 e 1960. Seu formato consiste em uma história folhetinesca dividida em capítulos de aproximadamente 52 minutos, o chamado “tempo de arte”, ou seja: em uma hora de emissão, este era o tempo dedicado ao programa em si, ficando os 8 minutos restantes para o intervalo comercial. Hoje, este formato é explorado na televisão atestando o gosto da população pelo gênero. As telenovelas são assunto nas redes sociais e até no café da tarde da população brasileira.

A linguagem radiofônica preza pela redundância, ritmo, efeitos e ruídos, silêncio, trilhas musicais, *background* e locução. Estas características são encontradas na produção publicitária de hoje (que ainda possibilita certa vida à ficção no rádio). A publicidade radiofônica utiliza o texto narrativo para construir uma história e seduzir os ouvintes com personagens carismáticos, tempos bem marcados, vozes adequadas, e muitas vezes se apoiando no humor.

Resumindo, então, a linguagem radiofônica é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do 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, 2005, p.329)

É fato que o ser humano se interessa sempre por uma boa história, seja ela um drama, comédia ou suspense. Então, por que não podem estar no *dial* no formato de áudio? O predomínio da programação musical e do noticiário

reduziu muito o potencial criativo do rádio, ainda que esse se utilize de recursos dramáticos em sua montagem, como também aponta Balsebre (2005, p.335):

Pode-se definir a reportagem de rádio como “dramaturgia da realidade” e o radioteatro como “dramaturgia da ficção”. Por exemplo, numa cobertura esportiva, a narrativa é de suspense e tem como objetivo responder quem ganhará e por quantos gols.

Pretendemos aqui entender quais elementos expressivos da linguagem radiofônica estão presentes na produção atual do Radiojornalismo e Publicidade Radiofônica, tendo como problema localizar esses elementos difusos dentro da programação contemporânea. Assim, os objetivos que elencamos para esta pesquisa são:

- Demonstrar a tendência que a sociedade tem em ouvir e contar histórias;
- Elencar as características da linguagem radiofônica e suas possibilidades para a ficção de forma a construir o imaginário do ouvinte, mostrando como a criatividade aliada a elementos do rádio pode recriar a programação radiofônica atual de forma atraente;
- Valorizar a ficção como formato para novas mídias que se utilizem somente do áudio;
- Analisar a classificação de gêneros e formatos radiofônicos e a fusão destes através dos elementos constitutivos da linguagem radiofônica, na perspectiva de criar um senso de audição diferente.

Acreditamos que há uma boa perspectiva da ficção ocupar maior espaço no rádio, pois cada vez mais outros formatos, como a Publicidade, revivem o gênero com uma boa receptividade do público. A atenção do ouvinte para fórmulas narrativas vem sendo aguçada através de trabalhos isolados e é um potencial a ser explorado em novos programas e formatos na programação atual do espectro radiofônico. Neste sentido, confiamos que o trabalho denote interesse social e relevância científica, dado o pouco material disponível e publicado sobre o campo.

Muito se fala sobre a ficção no rádio durante seu passado glorioso, mas pouco se discute sobre as possibilidades atuais de formatos para este gênero e como a linguagem radiofônica e sua construção tão específica pode ser explorada. Cremos ainda que a originalidade do tema está em apresentar caminhos a serem percorridos na produção de peças radiofônicas que valorizem a linguagem do meio e a tradição oral de narrar.

A pesquisa surge então para agregar à reflexão contemporânea que foca somente no conteúdo a ser transmitido. Esperamos com esse trabalho poder apontar caminhos estéticos e expressivos que valorizem o rádio, enquanto meio de comunicação, e também o conteúdo que ele expressa, sem com isso tirar credibilidade da informação. Assim, a presente pesquisa se justifica em um mundo que pouco pensamos em explorar as mídias mais antigas em sua totalidade, transformando-as em objetos atraentes em tempos que a internet atrai grande parte do público, mas não consegue engolir as outras mídias.

Portanto, esta dissertação se trata de pesquisa qualitativa, pois buscamos explorar e entender os processos envolvidos na produção de programas do gênero radioteatro, no que tange ao uso da linguagem radiofônica e sua característica expressiva. Segundo Creswell (2010, p.26), a pesquisa qualitativa é “um meio para explorar e para entender o significado que os indivíduos ou os grupos atribuem a um problema”. Considerando as colocações metodológicas de Creswell, este estudo pretende apontar elementos da linguagem radiofônica e sua utilização em diferentes gêneros e formatos de programas radiofônicos para tentar localizar as fusões destes com o radioteatro, corroborando com a força expressiva da linguagem radiofônica e seu potencial a ser explorado dentro da programação contemporânea.

A abordagem qualitativa permite ainda que apresentemos não somente dados puros, mas as implicações deles na atualidade das emissoras radiofônicas, bem como as possibilidades que se apresentam para o gênero dramático dentro do rádio, não somente em formatos de ficção, mas em gêneros híbridos como o educativo-cultural e outros que possam vir a ser desenvolvidos.

Pretendemos utilizar a pesquisa histórica para apresentar, de forma breve, como a narrativa foi trabalhada no rádio brasileiro; a pesquisa bibliográfica para apoiar a teoria expressiva do rádio e sua linguagem — com grande aporte dado pelo pesquisador Armand Balsebre; peças audiovisuais para análise da produção atual; e artigos em periódicos para contextualizar a pesquisa em meio à produção

acadêmica contemporânea, promovendo um avanço teórico em relação às pesquisas atuais e visando conciliar os estudos sobre a própria linguagem e sua aplicação para as novas mídias com propostas de atuação efetiva no presente contexto social. A pesquisa ainda compreende a realização de entrevistas para coleta de informações históricas e tendências da direção das emissoras do espectro radiofônico atual em relação ao tema.

A coleta de dados também se faz a partir de uma série de prescrições, cujos instrumentos mais usados são os questionários, os formulários e as entrevistas que podem ser estruturadas, padronizadas, contendo perguntas que seguem um roteiro pré-estabelecidos. (SANTAELLA, 2001, p.149)

Para o desenvolvimento da pesquisa, optamos por iniciar a discussão definindo dois constructos básicos: linguagem radiofônica e paisagem sonora. A partir da apresentação destas definições, através das obras de Armand Balsebre e Murray Schafer, partimos para a análise dos gêneros radiofônicos e seus formatos dentro das atuais emissoras nacionais, sempre analisando conteúdos que possam remeter ao radioteatro.

Essa análise se baseia não somente em dados percebidos, mas também em informações das próprias emissoras obtidas através de material disponível para consulta bibliográfica.

Na pesquisa qualitativa, os dados são coletados e posteriormente interpretados, levando em conta as particularidades do contexto em que foram retirados e a própria reflexão do pesquisador acerca do tema, de modo que uma análise sobre a produção passada somada aos referenciais teóricos possa levar a um entendimento da produção atual e apontamentos do que poderá ser o rádio e sua produção ficcional no futuro.

O processo de pesquisa envolve as questões e os procedimentos que emergem, os dados tipicamente coletados no ambiente do participante, a análise dos dados indutivamente construída a partir das particularidades para os temas gerais e as interpretações feitas pelo pesquisador acerca dos significados dos dados. (CRESWELL, 2010, p.26)

Assim, pretendemos que o relatório final da dissertação traga os dados explícitos, mas também nossas inferências acerca do que representa o radioteatro para a produção radiofônica, considerando inclusive a história do meio rádio, sempre

com base na linguagem radiofônica e suas peculiaridades que cada vez mais são exploradas.

O *corpus* da pesquisa deve ser classificado de acordo com a proposta vigente de gêneros e formatos radiofônicos e, então, contraposto com a proposta expressiva da linguagem radiofônica que Armand Balsebre (2007) apresenta em sua obra. Outros teóricos que embasam nosso pensamento e serão apresentados ao longo do trabalho são Schafer (2011) e Brecht (2005), que já foram bases de outras pesquisas sobre linguagem sonora e radiofônica e aqui aparecerão trabalhados em conjunto, de forma que a somatória de seus pensamentos, juntamente com os nossos, resulte em uma visão contemporânea da expressividade da linguagem do rádio.

Na análise também levaremos em conta o fato da necessidade de um diferente senso de audição construído a partir de uma cultura do ouvir a ser edificada.

CAPÍTULO 1 — AFINAL, O QUE É “LINGUAGEM RADIOFÔNICA”?

1.1 A linguagem radiofônica

Cada meio de comunicação de massa é detentor de características específicas de sua natureza que são adaptadas de forma a atender de maneira eficiente o processo de comunicação. Não poderia ser diferente com o rádio, que se utiliza dos sons — e, principalmente, da oralidade — como elaboração estética das mensagens. A audição é o sentido que deve ser aguçado pelo elemento que liga o meio ao receptor.

Como “um meio cego”, o rádio lança signos no éter e luta contra a fugacidade para perpetuar a sua mensagem na memória de seus rádio-ouvintes. Sem a possibilidade de retorno ou correção, o signo sonoro, efêmero e inscrito temporalmente, encontra em cada ouvinte a sua possibilidade de ressonância e, portanto, de perpetuação. No entanto, concorrendo com inúmeras informações que chamam a atenção do seu rádio-ouvinte, o rádio recorre à redundância (repetição das peças comerciais durante a programação e do nome do produto, marca ou serviço, no decorrer do texto do comercial) e ao seu poder de sugestão, a fim de retirar seu potencial ouvinte do estado de ouvir para o de escuta atenta e fazê-lo adentrar um universo permeado de elementos já há muito conhecidos. (SILVA, 1999, p.41)

O receptor deve ter sua atenção aguçada para imaginar o que lhe é contado através do rádio, portanto, devemos articular os elementos da linguagem radiofônica — que podem ser resumidos em dois: som e ausência dele — para que o ouvinte crie imagens e se relacione com a mensagem. Um dos dois elementos básicos dessa linguagem pode ser desdobrado, já que o som é tudo aquilo que irrompe o silêncio, como locução, trilha sonora, efeitos, ruídos. Assim, a relação estabelecida por esses desdobramentos do som com a ausência dele (o silêncio) traduz no rádio tudo aquilo que o emissor deseja expressar. Segundo Mario Kaplún, em sua obra *Producción de programas de radio*, muito conhecida entre os radialistas brasileiros, existem alguns preceitos que não devem ser esquecidos ao se articular essa linguagem: clareza, simplicidade, motivação, exemplificação, a própria linguagem, sintaxe, estilo, modéstia, citação de números e dados e, por fim, a reiteração. Detalhamos a seguir já com as nossas interpretações:

- **Clareza** — é essencial ser compreendido e para tanto devemos transmitir toda e qualquer informação de maneira clara, tentando prever questionamentos e respostas dos ouvintes, bem como suas reações.
- **Simplicidade** — por natureza, o rádio não é o meio dos grandes detalhes, mas sim das informações e falas curtas e breves; fatos e informações profundas e extensas não cabem dentro de sua linguagem, que deve despertar um desejo de saber mais no interlocutor, que pode recorrer posteriormente a outros meios.
- **Motivação** — em um mundo cada vez mais imagético e guiado pelo imediatismo, é essencial capturar a atenção do ouvinte desde o primeiro momento, ou seja, as primeiras frases ditas decidem se ele vai ou não continuar escutando aquilo que temos para expressar; uma boa opção é introduzir a comunicação com algo familiar, cotidiano e conhecido do interlocutor.
- **Exemplificação** — transformar a informação em exemplos é uma das melhores maneiras de se fazer entendido, é como podemos aguçar e criar imagens nas mentes dos ouvintes.
- **Linguagem** — por linguagem aqui se deve compreender o uso do idioma e suas características em função das características do meio, portanto, recomendamos o uso de um vocabulário simples e familiar — o que não quer dizer simplista e de pouco valor. O uso de nomes populares e expressões conhecidas, ao invés de termos técnicos, é sempre bem visto.
- **Sintaxe** — esse tópico se refere à articulação das estruturas do idioma dentro da mensagem a ser informada, ou seja, no rádio, devemos pensar sempre em facilitar o entendimento da informação da locução que vem somada a outros elementos sonoros, portanto, o uso da estrutura direta formada pelo sujeito seguido do verbo e dos complementos é a melhor opção.

- **Estilo** — a coloquialidade e a informalidade reinam no meio radiofônico que deve ter as falas personalizadas e recheadas de comentários e opiniões, já que ali se cria uma relação muito grande entre emissor e receptor.
- **Modéstia** — de alguma maneira é uma reiteração do tópico anterior, no rádio não cabe um linguajar professoral ou de tom superior, a melhor saída é sempre criar uma relação próxima ao ouvinte.
- **Manejo de dados e números** — citar dados pode realmente dar credibilidade, mas em um meio essencialmente sonoro pode causar confusão, portanto, cite poucos números e arredondar é essencial. Fazer comparações de montantes pode gerar uma comunicação mais efetiva.
- **Reiteração** — não se pode esquecer a característica mais básica e essencial do rádio: ele é um meio fugaz. Hoje, com a tecnologia, podemos disponibilizar aquele conteúdo de forma a ser acessado posteriormente, mas em uma transmissão convencional, o ouvinte não tem a possibilidade de voltar atrás e escutar trechos perdidos, assim, se torna essencial que se reitere informações importantes de tempos em tempos, sempre com linguagem simples.

Portanto, a linguagem radiofônica nada mais é do que a maneira como são estruturadas as ideias para que sejam compreendidas pelos ouvintes através dos recursos disponíveis, que articulados estabelecem um discurso.

Se a linguagem radiofônica é isso que apresentamos acima, a produção nacional vem carecendo desta identidade expressiva, pois cada vez menos se apoia nos elementos apontados e elencados, perdendo o interesse do ouvinte para fatores externos à comunicação que deveria ser efetivada.

1.2 Armand Balsebre e sua contribuição

Em sua obra, *El lenguaje radiofónico*, Armand Balsebre apresenta a teoria expressiva do rádio através de um sistema semiótico radiofônico, demonstrando que

a linguagem radiofônica é portadora de uma gramática e de uma semântica específicas e muito bem estruturadas. Ou seja, a linguagem radiofônica só é efetiva quando utiliza todos os seus componentes de maneira harmônica, pois isolados são meros ruídos. Em definição básica, a linguagem radiofônica é:

O conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação é determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivos de reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes. (BALSEBRE, 2007, p.27)¹

Para estabelecer a teoria expressiva do rádio, Balsebre lembra que Rudolf Arnheim publicou *Radio, an art of sound*, em 1936, defendendo que o rádio não era somente um veículo que difundia informações, mas, sim, um meio de comunicação e expressão; questões que não se apoiam somente na terminologia, mas sim em conceitos que regem a fundamentação de Balsebre.



Figura 1. Prof. Dr. Armand Balsebre, Universitat Autònoma de Barcelona – UAB, no III Encontro Interinstitucional de Grupos de Pesquisa de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. UNIP-SP, 25/11/2009. Acervo organizado pelo Professor Doutor Antonio Adami.

¹ Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no-sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora y imaginativo-visual de los radioyentes. (Tradução nossa)

O professor ainda defende a tripla função do rádio, que é tido como meio de difusão, comunicação e expressão, mas pontua de maneira correta que com a grande segmentação do veículo e uma programação cada vez mais especializada, visando o imediatismo, tornou o uso dessas funções pobre, assim, a arte ficou de lado dando lugar para um rádio voltado para a informação e serviço, paralelo a outro voltado para a pura programação musical.

Esse uso do veículo contribuiu, segundo Balsebre, para o desaparecimento do radiodrama. Nesta pesquisa, procuramos mostrar como um uso consciente da linguagem expressiva do rádio pode enriquecer produções e, com isso, provar a permeabilidade e persistência da dramaturgia nos gêneros contemporâneos. Não que o radiodrama esteja presente hoje, mas ele perpassa algumas de suas características para produções atuais. Assim, concordamos com o pesquisador, mas sinalizamos mudanças nos tempos atuais.

Em sua proposta, Armand apresenta os componentes da linguagem radiofônica como sistemas expressivos com base na palavra, música e efeitos sonoros, a partir dos estudos de Abraham Moles. O diferencial do espanhol está em acrescentar o silêncio como sistema expressivo não sonoro às estruturas dessa articulação. Neste ponto, ele vai contra uma série de teóricos (entre os quais destacamos Mariano Cebrián Herreros) que defendem que o silêncio é a ausência dos componentes básicos da linguagem radiofônica.

Defendemos o silêncio como um componente radiofônico essencial, tanto que no tópico anterior relatamos que a linguagem é composta do som e de sua ausência. Mas o que nos leva a tal conclusão? Talvez um ditado popular caiba muito bem “o silêncio diz mais do que mil palavras”. Afinal, o silêncio é o espaço necessário para que ocorra a interpretação. Sem ele o ouvinte não tem espaço para refletir, processar e criar.

[...] delimita núcleos narrativos e constrói um movimento afetivo: o silêncio é a língua de todas as fortes paixões, como o amor, o medo, a surpresa, a raiva. Quanto mais intenso for o sentimento menos palavras poderão defini-lo. O silêncio é ainda um elemento distanciador que proporciona a reflexão e contribui para o ouvinte adotar uma atitude ativa em sua interpretação da mensagem. Mas não se deve esquecer que se a atenção cessa depois de 6 a 10 segundos de duração constante de uma mesma forma sonora, sucede o mesmo quando se trata de uma forma não sonora. Ou seja, a partir de uma determinada duração o silêncio atua negativamente no processo comunicativo. (BALSEBRE, 2005, p.334)

A linguagem radiofônica engloba o uso da voz humana, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, que atuam isoladamente ou combinados entre si de diversas formas. Cada um destes elementos contribui, com características próprias, para o todo da mensagem. Os três últimos trabalham, em grande parte, o inconsciente do ouvinte, enquanto o discurso oral visa ao consciente (FERRARETTO; 2001, p. 26).

O uso do silêncio, quando contextualizado dentro de uma estrutura sintática, tem a possibilidade de adquirir significados que, por sua vez, podem realçar a importância da continuidade sonora, ou podem atuar como um signo, ou seja, representar um mistério, uma dúvida, a morte, a expectativa (SILVA, 1999, p. 73).

O rádio é uma experiência única e individual, o silêncio é elemento articulador da materialização de imagem mental que o ouvinte deve criar, ou seja, não queremos receptores passivos, mas, sim, aqueles que frente a uma informação sonora sejam capazes de se relacionar e viajar nas ondas do rádio.

Ana Baumworcel, ao analisar a obra de Balsebre em seu artigo *Armand Balsebre e a teoria expressiva do rádio*, aponta que a possibilidade de algo ter vários significados é provida pelo silêncio, pois dramaturgia da realidade é construída pelo emissor, mas é o ouvinte que, em silêncio, produz suas próprias ilusões. A pesquisadora ainda aponta que outro elemento pouco explorado nas produções atuais é o efeito sonoro.

A unidade conceitual da palavra, da música, do silêncio e dos efeitos especiais é perdida quando ocorre uma combinação entre esses elementos, gerando uma possibilidade expressiva de valor maior. É essa combinação que cria condição para o ouvinte produzir imagens e transformar o meio cego, como apontado por McLuhan na sua obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, em um meio imagético através das imagens auditivas.

Balsebre se mostra ao longo de sua obra como um apaixonado pela mídia sonora e ainda afirma que a chegada da televisão foi um dos elementos decisivos para que uma evolução das possibilidades criativas e expressivas do rádio ocorresse, já que os pesquisadores voltaram sua atenção para a imagem. Aqueles que ainda estudam o rádio, abordam apenas a função comunicativa. Baumworcel engrossa o coro e diz que no Brasil predominam os livros que abordam a história do rádio e sua técnica, enquanto no mercado profissional pouco se cria de novo. Balsebre, bem como Arnheim, considera que a expressão no rádio não se limita ao

radioteatro, mas vale também para a programação de uma maneira geral, incluindo boletins de notícias, jornalismo e debates. Apesar de contrapormos gêneros e sabermos que a transposição de elementos de um para o outro — no caso do drama para o jornalismo — não pode ser total e irrestrita, o uso de elementos pontuais podem tornar a produção mais interessante ao ouvinte.

O estudioso aponta que a linguagem radiofônica não pode ser reduzida a mera linguagem verbal como muitos jornalistas defendem, reduzindo a capacidade expressiva do meio. “Se produz uma exagerada relevância do monólogo expositivo, uma das formas expressivas da palavra, e se ignoram outras, o que impede que seja vista a amplitude expressiva da linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 2007, p.24).²

Já o pesquisador Luiz Alberto Sanz (1999, p.31) afirma existir uma separação entre realidade e ficção, ou seja, o jornalista deve informar e para isso ser comprometido com a verdade, mas “a utilização de técnicas dramáticas não implica descompromisso com a verdade, implica reconhecimento e compromisso com a subjetividade”. A imparcialidade é mito do jornalismo, já que ela nunca ocorre, pois o jornalista seleciona palavras, perguntas e todo o material de forma que articulem a história da maneira que deseja, através de critérios subjetivos. Ou seja, tudo isso confirma o apresentado por Balsebre ao afirmar que o jornalismo é a “dramaturgia da realidade” e o radioteatro é a “dramaturgia da ficção” (2007, p.146).

A transmissão da emoção é o que potencializa o rádio, é esse o fato que o torna meio de expressão. O colorido da voz — através da entonação, volume, intensidade, melodia — é que confere emoção ao discurso e, portanto, o que chama a atenção do ouvinte é como a informação é dramatizada. A voz humana tem um enorme potencial sugestivo e pode conferir tensão, credibilidade, tristeza, alegria e outros sentimentos ao discurso, ou seja, pode conduzir o receptor ao longo da sua aventura sonora. Como aponta Silva, “a voz tem papel imprescindível, pois na sua coreografia vocal — no ritmo, na entonação, na vocalização — podem-se inscrever elementos que proporcionem a identificação com o seu ouvinte” (1999, p.66).

Mas alguns temem que a utilização de recursos como a música, o silêncio ou os efeitos sonoros no jornalismo possa prejudicar a credibilidade da mensagem.

²En la información radiofónica se produce una exagerada relevancia del monólogo expositivo, una de las formas expresivas de la palabra, y se ignoran otras, que impiden ver la amplitud expresiva del lenguaje radiofónico. (Tradução nossa)

Aqui defendemos o contrário, pois são esses elementos que geram uma maior identificação do ouvinte e um relacionamento mais efetivo com a mensagem.

Se analisarmos os transmissores de notícia, o rádio é o meio que as transmite com maior rapidez e essa pode ser a justificativa para o fato apresentado. A significação da linguagem radiofônica é determinada por um conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes. Assim, o processo de percepção radiofônica tem importância primordial na configuração semiótica da linguagem radiofônica e se fundamenta na codificação e decodificação das formas sonoras e não-sonoras constituintes da mensagem. Portanto, a mensagem radiofônica nada mais é do que um ouvinte entendendo ou interpretando uma mensagem.

Balsebre pontua que perceber é o resultado de reunir e processar os dados que os nossos sentidos nos fornecem. A percepção é o conhecimento sensorial completo de um objeto, então, quem percebe um objeto tem consciência dele como totalidade, tornando assim a percepção como um ato totalizador. A percepção radiofônica caminha assim também, sua gama complexa e múltipla de sensações influi neste processo.

Junto ao ato da percepção vem a imaginação, um sentido interno que nos permite reproduzir sensações mesmo na ausência dos objetos que as provocam. A imaginação no processo radiofônica é o sentido interno que, com os dados das sensações auditivas somados ao conhecimento da realidade referencial, o ouvinte tem por sua capacidade de percepção multissensorial, construindo uma imagem a partir do objeto sonoro percebido: a imagem auditiva.

O ouvinte produz imagens auditivas porque atua com a imaginação no processo de construção/reconstrução de uma realidade multissensorial a partir de sensações auditivas.

A imagem auditiva é o resultado de relacionar a consciência ou conhecimento da realidade que o ouvinte tem ao objeto sonoro-radiofônico que percebe. Nesta relação analógico-simbólica se encontra a chave do fenômeno imaginativo-visual da percepção radiofônica.³ (BALSEBRE, 2007, p.198)

³La imagen auditiva es el resultado de relacionar la conciencia o conocimiento que de la realidad tiene el radioyente con el objeto sonoro-radiofónico que percibe. En esta relación analógico-simbólica o de identificación-reconocimiento se encuentra la clave del fenómeno imaginativo-visual de la percepción radiofónica. (Tradução nossa)

Em uma análise simples, percebemos que ao contrário da imagem, o som não vale por mil palavras, a palavra pode contextualizar, mas o som pode revelar aquilo que não foi dito. A paisagem sonora (que trabalharemos mais adiante) por detrás da palavra apela aos sentidos, atuando como uma potencializadora de imagens, que são primeiro auditivas e depois visuais, transportando o ouvinte para o lugar da notícia, proporcionando-lhe uma vivência do acontecimento. É o poder visualizador da rádio. O tal meio cego revela-se assim o mais visual de todos, superando a sua maior fraqueza.

1.3 Imagens sonoras: conceituação

Existem diversos termos utilizados por pesquisadores que abordam os efeitos sugeridos pelo som e sua conceituação. Assim, cabe aqui, uma revisão bibliográfica, para uma definição mais acertada do conceito utilizado nesta pesquisa.

Para Schaeffer (1966), um "objeto sonoro" é uma unidade sonora capaz de sugerir sentido. Sua argumentação, ainda apresenta essa definição através da conceituação do que não é o objeto sonoro defendido por ele, assim, esse objeto não é a fonte que gera o som, nem seu suporte de registro, nem sua notação escrita e, muito menos, um estado de espírito.

Somado a isso, Haye, pesquisador argentino, defende a multissensorialidade do rádio:

Apesar de a unidade significativa do discurso radiofônico se apoiar exclusivamente em elementos sensoriais audíveis, com base nessa dimensão exclusivamente sonora, o rádio deve alimentar sua vocação de se constituir em um meio de caráter multissensorial. O estímulo acústico de possibilitar esse caráter mediante sua enorme capacidade evocadora e criadora. Esse atributo permite que se desdobre o princípio de visibilidade por meio do qual sujeitos, objetos, situações e cenários são "mostrados" à imaginação do ouvinte. (HAYE, 2004, p.45)

Retomamos Balsebre para então compreender o caminho da construção do sentido em uma mensagem radiofônica:

Em uma primeira fase, diante do roteiro, o autor da imagem sonora do rádio torna visível no texto escrito "o audível", sua memória auditiva; em uma segunda fase, torna sonora (imagem sonora) a visualização do texto escrito;

e, na terceira fase, visualiza, na imaginação do ouvinte (imagem auditiva), o estímulo auditivo que a imagem sonora gera.⁴ (BALSEBRE, 2007, p.175)

O pesquisador faz uma distinção entre imagem sonora e imagem auditiva, porém, alguns autores não se utilizam desta distinção em suas pesquisas, como Silva (1999) e Haye (2004).

Essa imagem que se constrói com base em sons, elementos acústicos, adquire uma especificidade que a distingue da imagem estruturada por elementos visuais em diferentes técnicas. A imagem sonora surge na tela imaginativa do ouvinte como uma granulação fina, resultado de um processo perceptivo entre impressões pessoais e representações sensoriais sonoras apreendidas pela audição. (SILVA, 1999, p.78)

Mediante a construção de imagens sonoras, o realizador radiofônico estimula no ouvinte a participação por meio de um processo que exige determinado nível de atenção e uma aptidão interpretativa, mas o ouvinte é recompensado pela gratificação que a decodificação é capaz de suscitar.⁵ (HAYE, 2004, p.163)

Haye ainda aponta uma tipologia das imagens sonoras, que podem ser objetivas ou físicas quando se referem a uma realidade evidente criada por meio do objeto real e seu som, ou subjetivas quando o ouvinte contribui com o seu repertório para associar o som a pessoas, lugares e situações.

A análise do pesquisador prossegue existindo ainda as seguintes divisões:

- Relativa ao movimento: imagem sonora estática é aquela que pode ser comparada a um quadro, onde a ação se desenrola em um único momento e local, enquanto a imagem sonora dinâmica pressupõe passagem de tempo e mudança de local físico, a ser compreendida de acordo com as paisagens sonoras (assunto que abordaremos a seguir);

⁴En una primera fase, mediante el guión, el autor de la imagen sonora de la radio hace visible en el texto escrito, "lo audible", su memoria auditiva; en una segunda fase, hace sonora (imagen sonora) la visualización del texto escrito, y, en la tercera fase, visualiza en la imaginación del radioyente (imagen auditiva) el estímulo auditivo que genera la imagen sonora. (Tradução nossa)

⁵Mediante la construcción de imágenes sonoras el realizador radiofónico estimula en el oyente la actitud participante a través de un proceso que exige sus niveles de atención y su aptitud interpretativa pero que lo recompensa con la gratificación que la decodificación es capaz de suscitar. (Tradução nossa)

- Relativa ao tratamento estético: impressionismo versus expressionismo. Segundo definição do próprio pesquisador:

Na realização radiofônica, os sons podem alcançar uma centralidade equivalente àquela dada à luz pelos impressionistas, convertida na autêntica protagonista do quadro: os objetos só se vêem à medida que a luz incide sobre eles, permitindo captar a visão momentânea e fugaz que seus efeitos produzem.⁶ (HAYE, 2004, p. 64, grifos nossos)

Existem aquelas que podem ser consideradas imagens sonoras expressionistas:

Caso se apoiem no anímico e manifestem certa predisposição para a deformação e para o grotesco, pelo estridente e pelo misterioso. As formas expressionistas podem exaltar as imagens em detrimento do conteúdo e exibem a vontade de inventar ou criar uma realidade nova e imaginária, frente à realidade concreta. (HAYE, 2004, p.164-165)

⁶En la realización radiofónica los sonidos pueden alcanzar una centralidad equivalente a la que los impresionistas asignaron a la luz, convertida en la autêntica protagonista del cuadro: los objetos solo se ven en la medida en que la luz incide sobre ellos, permitiendo captar la visión momentânea y fugaz que sus efectos producen. (Tradução e grifos nossos)

CAPÍTULO 2 — A IMERSÃO DO OUVINTE ATRAVÉS DA PAISAGEM SONORA E A PEÇA RADIOFÔNICA ALEMÃ

2.1. A Paisagem Sonora segundo Murray Schafer

No final da década de 1960, surge um movimento com o intuito de analisar o ambiente acústico como um todo, era o início do *The World Soundscape Project*. O projeto foi estabelecido na Simon Fraser University pelo pesquisador R. Murray Schafer, que mais tarde postulava a definição de “paisagem sonora” (em inglês *soundscape*, um neologismo que faz referência a *landscape*, “paisagem”). Para Schafer (2011), a paisagem sonora é o ambiente sonoro, ou seja, qualquer parte do ambiente e seus sons que possam ser um campo de estudos. Podemos então associar a paisagem sonora ao universo constituinte da sonoplastia do mundo, portanto, o termo engloba som, silêncio, ruído e todas as variantes desses elementos.



Figura2. O grupo The World Soundscape Project na Simon Fraser University. Da esquerda para a direita: R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield. Fonte: <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>, acesso em 22 de dezembro de 2013.

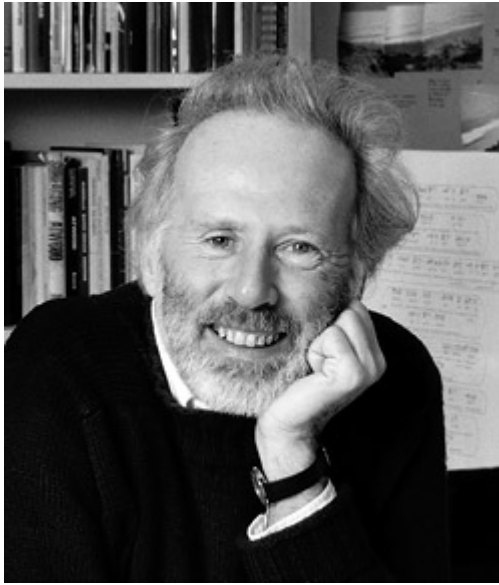


Figura 3. Murray Schafer.
 Fonte: <http://www.artsalive.ca/>, acesso em 2 de fevereiro de 2014.

Um simples olhar para o universo sonoro no qual fomos imersos no século XX aponta para dois aspectos: a presença do ruído, fruto da revolução industrial; e a poluição sonora, que ocorre justamente com a presença exacerbada do primeiro elemento. Não queremos aqui dizer que o silêncio desapareceu neste momento, isso já havia ocorrido há tempos, pois conforme novas tecnologias que facilitavam a vida do homem surgiam, mais barulhento ficava o mundo, assim “o número de decibéis evolui na mesma medida em que surgem novas engenhocas facilitadoras da vida cotidiana. A carroça traz consigo muito mais ruído do que o cavaleiro medieval” (JOSÉ, 2006, p.2).

Schafer aponta que ao longo dos anos muitos ruídos aportaram nas paisagens sonoras e, por isso, ela se torna cada vez mais barulhenta. O aumento desses ruídos influencia totalmente o modo de ouvir, fato que aponta a urgente necessidade de um novo senso de audição, já que a transformação da paisagem sonora da qualidade de *hi-fi* para *lo-fi* — nos termos de Schafer — tira o foco de escuta do homem. Explicamos, em um ambiente *hi-fi* temos uma alta fidelidade sonora, ou seja:

É aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos.

Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõem menos frequentemente. (SCHAFFER, 2011, p.71)

Já uma paisagem sonora *lo-fi* o som acaba sendo mascarado por outros ruídos, perde-se a compreensão individual e pode-se perceber somente o todo. Nossos ouvidos estão acostumados com essa percepção generalizada e, por esse motivo, Schafer propõe uma limpeza dos ouvidos, nos fazendo voltar a escutar, o famoso “ouvido pensante”, defendido pelo pesquisador. Essa limpeza tem um pressuposto simples: o de que cabe a cada um de nós identificar os sons que compõem as paisagens sonoras do mundo contemporâneo.

Tudo isso faz com que o homem acabe perdendo sua escuta focada, tornando o seu discurso algo totalmente chapado, com simples palavras soltas que até comunicam, mas não sensibilizam o ouvinte. Schafer, em seus escritos, propõe que façamos uma limpeza dos ouvidos, passando a “escutar” através de um “ouvindo pensante”.

Ouvir é um ato passivo, automático, enquanto que escutar implica uma atenção desperta, ativa, que formula perguntas e sugere respostas, que se antecipa à ação futura que talvez vá incrementar a audição. Ouvir não põe em jogo mais do que os canais do ouvido. Escutar engloba todo o circuito do pensamento. (BELAU apud FERRARETTO, 2001, p.28)

Assim, Moles considera que existem quatro formas distintas de escutar:

Escuta ambiental: Tudo o que o ouvinte busca no meio de comunicação rádio. É um fundo musical ou de palavras.

Escuta em si: O ouvinte presta atenção marginal interrompida pelo desenvolvimento de uma atividade paralela.

Atenção Concentrada: Supõe um aumento no volume de som do receptor, superando os sons do ambiente e permitindo a concentração do ouvinte na mensagem radiofônica.

Escuta por Seleção: O ouvinte sintoniza intencionalmente um determinado programa e a ele dedica sua atenção. (MOLES apud FERRARETTO, 2001, p.28)

E Ferraretto complementa:

As formas de recepção definidas por Moles não são permanentes ao longo da sintonia em uma determinada programação. Em proporção variável, chegam a se interpenetrar. Por exemplo, uma pessoa liga o rádio em uma emissora determinada julgando ser aquela programação o melhor pano de fundo para a realização das suas atividades. Misturam-se aí, de certo modo, duas formas de recepção distintas por ambiente e por seleção. Imagine-se, de outra parte, uma situação em que o ouvinte busca um fundo sonoro para

acompanhar suas atividades (ambiente). As canções vão se sucedendo e, em dado instante, uma lhe desperta uma atenção marginal (escuta em si). Na sequência, uma notícia muito importante faz com que esta pessoa focalize seu interesse na transmissão que, momentaneamente, interrompe a programação musical (atenção concentrada). (FERRARETTO, 2001, p.29)

Enquanto Schafer pontua a vulnerabilidade do nosso ouvido, que se encontra sempre aberto e suscetível a qualquer som que esteja dentro da frequência sonora audível pelos humanos. Não selecionamos que som ouvimos, apesar de podermos realizar uma escuta seletiva e pensada.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (Schafer, 2011, p.67)

2.2. A Paisagem Sonora no rádio

De forma breve e resumida, podemos apontar que Balsebre nos demonstra que a Radiofonia é resultante de vibrações que são processadas pelo corpo humano, portanto, a linguagem radiofônica pode se apoiar em três elementos: oralidade, sonoridade e silêncio. O primeiro deles é representado pela palavra falada, como som fonético; enquanto o segundo é todo e qualquer som musical ou efeito sonoro. O silêncio, portanto é a ausência destes fatores.

Sendo assim, a paisagem sonora em uma peça radiofônica é tudo aquilo que diz respeito à sonoridade e ao silêncio, espaço no qual será inserida a oralidade, posteriormente ou concomitantemente. Sendo assim, ao conjunto sonoridade e silêncio iremos chamar de “sonoplastia”, que pode envolver os seguintes elementos: música, trilha e efeito sonoro.

A música é definida por Maria de Lurdes Sekeff (1998, p.36) como “um sistema de signos, promovendo comunicação e expressão. Sistema sintático de semântica autônoma é linguagem portadora de qualidades, linguagem icônica que só fala dela mesma e, por isso, com um alto poder de sugestão”. Esse elemento é apresentado em sua íntegra na programação radiofônica, portanto, como uma peça específica e isolada.

Na programação atual de nossas rádios, é comum encontrarmos programas que são meros *playlists*, ou seja, um agrupamento de músicas de estimulação rítmica parecida ou contrastante que são veiculadas uma na sequência de outra, com pouca ou nenhuma intervenção de locutores.

Já a trilha é um trecho de uma música, um corte na sua integridade, reconhecível ou não, que serve como suporte para a oralidade. A edição desses trechos, selecionados cortes e forma de junção são escolhas artísticas que atendam à demanda solicitada pela peça radiofônica. Segundo Kaplún, ela pode ter diversas funções:

Função gramatical: como signo de pontuação. [...] Pode ser utilizada para separar séries, blocos ou mesmo separar um assunto do outro.

Função expressiva: quando [...] é usada para contribuir para um clima emocional, uma atmosfera sonora.[...]

Função descritiva: [...] muitas vezes descreve paisagens, nos dá a referência de um lugar.

Função reflexiva: [...] é usada como tempo de repouso para o ouvinte. Enquanto ouve um trecho de música o ouvinte pode pensar na informação recebida há pouco, e dessa forma se prepara para absorver as informações seguintes.

Função ambiental: [...] usada como ambientação sonora, apenas como reprodução do som do ambiente. (KAPLÚN, 1978, p.163)

O efeito sonoro entra para quebrar a ordem, nos termos de Schafer, ele seria um elemento que quebra o silêncio, que vem alterar o que estava ocorrendo. Assim, seu uso, normalmente, tem como foco chamar a atenção do ouvinte para algo. Deseja-se criar um impacto no que está sendo ouvido.

Em um estudo apresentado ao NP Mídia Sonora em Rádio, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Carmen Lucia José e Marcos Julio Sergl apresentam a relação desses elementos com a paisagem sonora:

A paisagem sonora retida na memória do cidadão é recriada nas mídias, por meio de ambiências sonoras presentes no inconsciente do receptor. A proposta de Schafer de uma escuta mais focada encontra ressonância na referencialização da paisagem sonora nas mídias.

(...)As definições de Schafer a respeito dos elementos formadores de cada evento sonoro: ruído (interferência sonora, sons que interferem); silêncio (recipiente dentro do qual o evento musical é colocado, caixa de possibilidades); timbre (cor do som); amplitude (perspectiva na música — vai do som mais frágil ao mais robusto; do mais fraco ao mais forte possível); melodia (combinação de sons); textura (diferentes interlocutores com pontos de vista opostos, diálogo de linhas); e ritmo (articulação de um percurso, como degraus, dividindo o todo em partes) apontam para a sistematização de um referencial para a sonoplastia. A paisagem sonora é a interação de todos esses elementos.

A subdivisão feita por Schafer sobre os eventos ouvidos em: som fundamental (aquele que domina na paisagem sonora: o som dos motores na metrópole e do tráfego aéreo: grandes blocos sonoros); sinais (quaisquer sons para os quais a atenção é direcionada, sons destacados — ouvidos conscientemente: aparelhos de rádio e televisão, sons de trânsito nas ruas, ar-condicionado); marca sonora (som que identifica uma coisa, um lugar, um produto — quando ouvido, remete quem ouve imediatamente àquele objeto ou produto — que possui qualidades que o tornam específico de determinada comunidade, que induz a uma determinada sensação, a um local, a um cheiro, ou seja, cria um referencial sonoro para uma locação temporal, emocional ou geográfica); evento sonoro e objeto sonoro (menores partículas independentes da paisagem sonora), indica a subdivisão adotada na sonoplastia.

O som fundamental é o texto, o som verbal-oral. A música também pode ser considerada som fundamental, na medida em que a escolha do elenco de músicas de determinada emissora identifica a direção artística adotada. Os sinais são nomeados como trilha na sonoplastia. Eles atuam como ambiência sonora (como pano de fundo) determinada pelo texto verbal-oral. A marca, o evento e o objeto sonoro se tornam os efeitos sonoros na sonoplastia. (JOSÉ, 2006, p.14)

Os dois pesquisadores vão além e propõem uma definição para paisagem sonora dentro do contexto da linguagem radiofônica:

Em áudio, a paisagem sonora é uma composição sonoplástica em que os elementos constituintes da sonoridade são selecionados e associados para compor um ambiente acústico para a palavra falada, do mesmo modo que, na escrita, muitas vezes a descrição confecciona um ambiente para o personagem desenvolver uma ação. Os recursos da sonoridade, trilhas e/ou efeitos sonoros, são escolhidos para construir um fundo sonoro em que o texto verbal-oral será locado. Ainda: é uma seleção/associação sonora que expande os sons numa linha horizontal em altitude constante ou, através dos ritmos, em diferentes altitudes, construindo um tempo/espaco virtual para um determinado texto verbal.

(...)resulta da interface sintática entre trilhas e efeitos sonoros para confeccionar o nível semântico da peça radiofônica, composto já de algumas indicações usuais de produção que constituem referência na radiofonia. Aqui, algumas dessas indicações:

1 — a paisagem sonora de vinhetas da rádio é confeccionada para indiciar a direção artística ou o público-alvo da emissora, a mudança de estimulação entre as músicas do bloco, passagem de tempo, mudança de lugar, de qualidades, etc.;

2 — a paisagem sonora da vinheta de abertura/encerramento é confeccionada para apresentar a editoria do programa ou do programete, como prefixo dos mesmos, isto é, para criar uma marca de reconhecimento;

3 — a paisagem sonora de chamadas e spots é confeccionada para contextualizar produtos e serviços, eventos, instituições, etc.;

4 — a paisagem sonora de abertura para documentário ou reportagem é confeccionada como sumário do programa, como contraponto sonoro à programação musical do programa, como panorama histórico-geográfico do tema, como retrato sonoro de grande audiência de uma personalidade ou de uma época;

5 — a paisagem sonora de vinhetas variadas é confeccionada para, pela redundância, indicar algumas peças fixas da grade, como por exemplo: Hora Certa, Tempo e Temperatura, Trânsito, Utilidade Pública. (JOSÉ, 2006, p.14)

Essa divisão somente apresenta o uso das paisagens sonoras nos produtos existentes na rádio brasileira, mas não aponta caminhos que faltam ser explorados. Vemos citações aos gêneros que nos propomos analisar, mas não apreendemos como esgotadas nestas definições as possibilidades para eles. O potencial criativo do veículo é muito grande para se limitar às definições antes apresentadas.

Paisagens sonoras podem ser utilizadas como recurso de ambientação: um exercício simples é tentar retratar através de sons o dia a dia de um indivíduo. A exploração através de efeitos, ruídos e silêncios unidos com trilhas sonoras podem representar as ações realizadas neste cotidiano. A paisagem serviria como um retrato sonoro.

Sendo assim, elementos deste retrato não poderiam estar presentes em uma peça radiofônica? Mais adiante discutiremos gêneros e formatos e abordaremos de forma mais profunda algumas peças, mas de antemão podemos falar sobre a reportagem. Esse formato poderia abrigar elementos sonoros que registrassem a “paisagem” em que os indivíduos retratados estão imersos.

Dar esses elementos ao ouvinte é fornecer ferramentas para que ele apure sua audição, interprete o que está além do verbal e possa depreender outras interpretações do assunto abordado. Em resumo, transferimos parte do poder de entendimento para o público que passa a ter como “dever” uma escuta mais apurada, mais minuciosa, mais atenta, como diria Schafer, e, com isso, não só enriquecemos nosso produto, como fomentamos uma sociedade com poder de interpretação.

A interpretação se torna lúdica quando fomentada por informações sensoriais contidas na paisagem sonora e, portanto, a assimilação da informação se torna atraente e mais fácil de ser executada. Por isso, a apropriação de elementos que em tese se relacionam ao ficcional (mas que na verdade são elementos da narrativa), por informações jornalísticas pode auxiliar na apreensão da informação.

O lúdico provém do mito que é baseado no ritual. Todos temos ritos, independente de crenças e religiões, pois um rito nada mais é, segundo o dicionário *Houaiss*, do que “qualquer processo de cunho sagrado ou simbólico, susceptível de estabelecer e desenvolver costumes”. Deste modo, o ato de entrar no carro e ligar o rádio, ou acordar com a voz de um locutor sendo emanada, é um ritual que muitos têm.

Por isso, dentro da construção de uma paisagem sonora, as rádios ainda respeitam alguns preceitos, mesmo que de forma não consciente. Atendemos a algumas leis da natureza:

Ainda que seja tácito que a programação radiofônica, assim como a de todas as mídias, esteja submetida às leis de mercado, vigentes no sistema capitalista, salientamos que os ritmos da cultura e os da natureza subjazem, inconscientemente, à indústria do entretenimento. A partir da análise das “desimportâncias”, menos comprometidas com as aparências factuais, apontamos que a elaboração das pautas e dos roteiros dos programas de rádio, organizados simbolicamente, aproxima-se à ciclicidade da natureza. Reiteram a oposição claro-escuro. Sujeitam-se ao aparecimento e desaparecimento da lua, como a programação musical da maioria das emissoras, organizada em dois turnos: das 6h às 19h e das 20h às 6h.[...]O rádio, como ser da cultura, reproduz em suas pautas mecanismos simbólicos cuja intenção é superar as perdas que desestabilizam o homem. Cruzamento entre os processos da natureza e os da segunda realidade. Bachelard [...], em seu artigo “Devaneio e Rádio”, descreve-nos uma transmissão radiofônica apta a transportar o ser falante à sua mais profunda intimidade. A voz do locutor empurra-nos para mais longe, ao centro, ao umbigo do sonho, a um ponto obscuro e ininterpretável. (NUNES, 1993, p.38)

A paisagem sonora, portanto, auxilia na construção do mito, na realização do ritual e transporta o ouvinte para aquele “espaço” na qual ele (imerso em suas interpretações) realiza o rito de passagem com o rádio, tornando-se elemento crucial para a existência do meio; existência esta condicionada ao término do processo, que é a interpretação do que se transmite pelo receptor.

2.3. A peça radiofônica alemã: o Hörspiel

Para os fins desta pesquisa, escolhemos a abordagem alemã para o entendimento de peça radiofônica, pois o conceito corrobora nosso pensamento sobre o tratamento estético da informação no rádio e o uso expressivo da linguagem radiofônica, já que a Alemanha é o berço de um fenômeno: a convivência pacífica entre o rádio e experimentos estéticos. Esse processo, que teve seu apogeu entre 1929 e 1935, teve como principais atores os artistas de vanguarda ao refletirem sobre a rádio arte ou arte acústica. Logo com as primeiras transmissões em 1923, surge o Hörspiel, que em tradução literal significa “jogo para o ouvido”, mas o termo ficou conhecido como peça radiofônica. As peças eram fruto da mistura entre arte e técnica e tão apreciadas no país que eram elaboradas de forma sistemática por

dramaturgos, diretores de teatro, literatos e profissionais das primeiras rádios alemãs. Naquela época, três formas de produção artística podiam ser identificadas no rádio:

- O Hörspiel como extensão do palco: no qual a peça radiofônica era baseada em formas artísticas ditas puras, como a literatura e o teatro. Era a difusão de textos chamados clássicos por meio de adaptações de dramas e romances.
- A peça radiofônica escrita para a linguagem do novo meio: os artistas começavam a explorar o potencial expressivo do veículo, criando uma prática mais complexa. A peça radiofônica inglesa *A comedy of danger* (1924), de Richard Hughes, é um exemplo clássico ao narrar a entrada de pessoas em uma mina onde as luzes se apagam. Hughes suprimiu a visão dos personagens e através deste artifício colocou-as nas mesmas condições de percepção do ouvinte. Em 1928, o alemão Friedrich Wolf introduz um recurso ao Hörspiel com *SOS Rao-Rao-Foyn / Krassin rettet Italia*, uma peça que tinha por tema uma reportagem radiofônica ao vivo (o exemplo mais clássico desse recurso foi criado dez anos depois por Orson Welles, *A Guerra dos Mundos*). Friedrich criou uma narrativa que abordava o acidente de uma aeronave que sobrevoava o Polo Norte. Porém, outros recursos dramaturgicos também surgiram como o uso de som por meio do seu poder sugestivo de maneira que os sons introduzissem os ouvintes nas dimensões dos pensamentos e emoções internas dos personagens, ferramenta utilizada por Eduard Reinacher na peça radiofônica *Der Narr mit der Hacke* (O tolo e a picareta), de 1930, cuja trama gira em torno de um monge japonês que cava um túnel em uma montanha que isola um vilarejo de todo o resto do mundo. Os habitantes têm como sinal do monge o som de sua picareta, ouvido durante toda a peça. Quando o monge termina a passagem que servirá a todo o povo do vilarejo, o ouvinte descobre que, na sua juventude, o monge matou um homem com a picareta e seu trabalho é uma forma de redenção pelo seu pecado.
- O Hörspiel como experimentação sonora: essa prática partia de um ponto diferente ao propor a expansão do meio rádio. Hans Flesch, diretor da Rádio

Hora Berlim afirmou que “precisamos moldar não somente o novo meio, mas um novo conteúdo: nosso programa não pode ser criado numa escrivinha” (FLESCH apud CORY, 1992, p.339). Em outubro de 1924, a peça *Zauberei auf dem Sender* (Microfone mágico), de Flesch, era transmitida em Frankfurt, e com ela, ele já desafiou convenções radiofônicas da época, ao utilizar interrupções, efeitos sonoros e distorção dos tempos musicais.

2.4. O Filme Acústico

Em 1926, surge a peça radiofônica *Der tönende Stein* (A pedra sonora), de Alfred Braun, diretor da Rádio Berlim. Essa obra foi denominada pelo próprio autor como "filme acústico". Porém é o cineasta Walther Ruttmann (1887-1941) que apresenta a obra mais elaborada do gênero. Ele, em 1928, cria o primeiro filme acústico com *Wochenende* (Fim de semana), uma gravação paga por Hans Flesch. Na peça, o autor se vale da banda sonora de uma película cinematográfica para registrar sons que eram produzidos em estúdio e manipulá-los por meio de uma montagem. Posteriormente, este material seria apresentado através de radiodifusão.

A dramaturgia desta peça acabava por estimular a imaginação do ouvinte, que criava espaços onde a ação do filme sonoro transcorre. Pela narrativa, o ouvinte é conduzido a perceber a transição de um extenuante dia de trabalho para a suavidade de um dia de descanso. Ao terminar o repouso, volta-se à realidade do trabalho em uma metrópole moderna. Através de cortes, fusões e justaposições, Ruttmann criou um discurso sonoro com a lógica da montagem cinematográfica, já que a fita magnética só surgiria nos anos 1940. Diria Alfred Braun:

Filmes acústicos — chamávamos assim a peça para rádio naqueles dias em Berlim, em que um diretor de rádio tinha de criar tanto seu próprio material original quanto seus scripts de trabalho — eram obras nas quais se transferiam conscientemente as técnicas do cinema para o rádio, a fim de que as imagens fluíssem oniricamente e mudassem em rápida sucessão, imagens reduzidas, imagens superpostas, close-ups se misturando ou se alternando, e tomadas longas. Cada uma dessas pequenas imagens era posicionada em um plano acústico particular, circundadas por um set acústico particular:

- 1 minuto de rua com música alta de uma quadra de Leipzig;
- 1 minuto de uma marcha de protesto;
- 1 minuto da bolsa de valores num dia de quebra;
- 1 minuto de fábrica com sua sinfonia de máquinas;
- 1 minuto de estádio de futebol;
- 1 minuto de estação de trem etc. (BRAUN apud CORY, 1992, p.339-340)

A montagem cinematográfica tem uma importância nas composições radiofônicas de modo geral e foi motivo de reflexão ao longo de todo o século XX. Klippert (1980) menciona em Elementos da peça radiofônica, que escreveu em 1977, as reflexões da teórica soviética Tatiana Martschenko. Ela entendia a montagem como um elemento indissociável da peça radiofônica, já que o próprio pensamento humano é um processo de montagem:

O nosso próprio modo de pensar é semelhante à montagem na sua velocidade, é muito mais semelhante à montagem do que qualquer ação visível. Se um autor quisesse subordinar o aspecto imagético de uma peça teatral ou de um filme cinematográfico à lógica da montagem do nosso pensamento imediato, o espectador defrontar-se-ia com um caos, que não seria passível de percepção ou compreensão. A peça radiofônica, contudo, tem a possibilidade de acompanhar o fluxo do nosso pensamento subjetivo. (Martschenko apud Klippert, 1980, p.31)

Partindo da teoria de Eisenstein e Pudovkin, segundo a qual a montagem “é a justaposição racional, sensível e funcional de trechos, detalhes, fragmentos, e da qual resulta não apenas uma soma, mas uma nova qualidade” (Martschenko apud Klippert, 1980, p.30), a pesquisadora chega a concluir que não são idênticos os processos de montagem cinematográfica e da montagem radiofônica, já que a montagem no rádio pode ser realizada:

Mediante a pausa pura (fusão no filme); mediante a mixagem por fusão (fusão sobreposta no cinema); mediante o texto do locutor ou narrador (de forma análoga aos títulos ou comentários em subtítulos no cinema); mediante o cenário acústico e a pausa (a paisagem, etc., no filme); mediante a música (idem para o filme); mediante a mudança da perspectiva acústica ou do ponto de partida da fonte sonora (enquadramento e perspectiva no filme), etc. (Martschenko apud Klippert, 1980, p.30-31)

Martschenko ainda aponta as possibilidades do corte e da mixagem, cujos resultados podem gerar alterações no tempo narrativo, aumentando-o ou diminuindo-o, fazendo-o dar saltos seja para frente ou para trás e, desta forma, criando uma simultaneidade entre acontecimentos passados e presentes.

Porém, por mais interessantes que os trabalhos de "filme sonoro" fossem, sua repercussão na época não foi expressiva por três motivos: o alto custo de produção, já que sua gravação era feita em película; pouca audiência e precariedade dos receptores de rádio da época; e por ser um tipo de intervenção vanguardista com conotação de oposição à política da época, sendo que criadores como Friedrich Bischoff, Hans Flesch, Alfred Braun, Ernest Hardt e Eduard Reinacher sofreram perseguições.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o rádio alemão passa a desempenhar um papel político de motivação das massas e o Hörspiel, a peça radiofônica em sua modalidade literária tradicional, se desenvolve com aumento da audiência e estimulado pelo programa de venda de receptores de rádio a preços populares promovido por Joseph Goebbels.

2.5. O Hörspiel no Pós-Guerra e a Nova Peça Radiofônica

Em 1947, com *Draussen vor der Tür* (Do lado de fora da porta) — drama sobre um soldado alemão que retorna a sua casa, de Wolfgang Borchert, ocorre o renascimento da peça radiofônica literária após a Segunda Guerra. Borchert empregava um recurso dramaturgico muito semelhante ao utilizada por Eduard Reinacher em *Der Narr mit der Hacke* (1930). Os sons simbólicos utilizados por Borchert eram o barulho de dedos batendo em portas e portas se abrindo e fechando.

Com a produção de *Träume* (Sonhos), de Günter Eich, em 1951, o Hörspiel é impulsionado novamente. Como aponta Mark E. Cory, a história da radioarte na Alemanha aponta o período dos anos 1950 e começo dos 1960 como a era clássica

da peça radiofônica, já que surgem textos de Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Peter Hirche, Fred von Hoerschelmann, Wolfgang Hildesheimer, Leopold Ahlsen e Wolfgang Weyrauch, entre muitos outros, cujos trabalhos foram discutidos enquanto obra literária.

A partir dos anos 1960, a peça radiofônica passa a ser repensada em seus fundamentos, abrigando diferentes correntes de pesquisa, surgindo a Neue Hörspiel (nova peça radiofônica), como denominou o dramaturgo alemão e diretor do Studio Akustische Kunst da WDR, Klaus Schöning. Vários acontecimentos contribuíram para a retomada do debate sobre o Hörspiel.

O primeiro deles ocorreu em 1961 com a publicação de *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* (A peça radiofônica: meios e possibilidades de uma peça sonora total), livro do autor austríaco Friedrich Knilli. Esta obra abalou o Hörspiel clássico, já que o autor afirmou que tal modelo estava exaurido por tratar-se de um discurso eminentemente literário, e não genuinamente sonoro. Knilli diria:

Hoje, o autor de peças radiofônicas [Hörspiel] pode somente livrar-se da estreiteza da peça radiofônica verbal [Worthörspiel] expandindo a dimensão acústica da peça radiofônica tradicional, experimentando meios e possibilidades tanto da música eletrônica (Meyer-Eppler, Eimert) quanto da musique concrète (Pierre Schaeffer). (KNILLI apud CORY, 1992, p.352)

As experimentações seminais de Paul Pörtner também contribuíram para a retomada das discussões sobre o Hörspiel. Entre 1964 e 1969, Pörtner realizaria os seus Schallspielstudiei (Estudos de jogos sonoros), que eram obras nas quais ele se valia dos processos de compressão, extensão e abstração de sons não-verbais a partir de material verbal (palavras). Assim, ele abria uma gama de possibilidades criativas, rompendo com a tradição literária ao desconstruir a semântica e o discurso verbal organizado.

Nada como o trabalho de Pörtner havia sido transmitido como peça radiofônica [Hörspiel] desde a guerra. E embora Paul Pörtner tenha significativamente se apoiado na música eletrônica em seus estudos de Jogos Sonoros (estudos 2 e 3), a peça radiofônica [Hörspiel] tornou-se acessível e interessante novamente para a vanguarda através dessa constelação de Knilli, Pörtner e Schitthener. (CORY, 1992, p.354-355)

A Rádio Sudoeste Stuttgart transmitia *Fünf Mann Menschen*, de Ernest Jandl e Friederick Mayröcker, em 1968. A obra era composta por peças radiofônicas de cinco minutos em forma de vinhetas, que viriam a receber o Prêmio dos Cegos de Guerra para Peça Radiofônica. As vinhetas apresentavam nascimento, vida e morte na moderna sociedade ocidental por meio de uma visão crítica.

O Seminário de Música Nova de Colônia, promovido em conjunto com o departamento de Hörspiel da WDR em 1970, trouxe o compositor Mauricio Kagel para abordar o tema "Música como peça radiofônica", defendendo o apagamento das fronteiras entre as duas formas artísticas para benefício de ambas e, a partir dos anos 80, a peça radiofônica começa a ganhar relevância na vida e na consciência sociocultural das pessoas.

2.6. O caminho do Novo Hörspiel à Arte Acústica

Com as perspectivas abertas pelo Hörspiel nas últimas décadas do século XX, o universo da criação radiofônica foi expandido. Nas palavras de Klaus Schöning:

Desde muito tempo, escritores, compositores, poetas sonoros, cineastas, reconheceram o desafio criativo apresentado pela ideia de ligar as suas atividades artísticas avançadas com as novas possibilidades da eletroacústica. Isso levou a uma emergência de uma forma de arte à qual tenho me referido como arte acústica ou ars acustica desde 1970. Uma nova arte de mídia, cujo desenvolvimento pode ser associado a um caminho entre artes e instituições, um caminho com muitas rotas alternativas dentro e fora da esfera do rádio. (Schöning, 1997, p.12)

Acontece em 1985, a Primeira Acústica Internacional, festival promovido pelo Westdeutscher Rundfunk–WDR e organizado pelo WDR3-Hörspiel-Studio. O tema era "Compositores como Hörspiel-makers" e o evento visava chamar a atenção para o trabalho interdisciplinar de compositores de Hörspiel e para o novo campo de possibilidades do que passou a se chamar arte acústica.

Em novembro de 1989, com a criação do grupo Ars Acustica, representantes de emissoras de rádio estatais da Europa, da América e da Austrália se comprometeram a pesquisar e desenvolver a linguagem artística do rádio. O grupo é

um fórum internacional de investigação, produção e difusão de arte acústica, apoiado pela European Broadcasting Union–EBU.

CAPÍTULO 3 — INFORMAÇÃO E DRAMATURGIA: GÊNEROS E FORMATOS RADIOFÔNICOS EM BUSCA DA CRIATIVIDADE E EXPLORAÇÃO DA LINGUAGEM

Um termo importante para o entendimento desta pesquisa é “narrativa”. Optamos por utilizar a palavra segundo duas acepções presentes no *Houaiss*: “2. exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens 3. conto, história, caso”.

Assim, percebemos claramente que a narrativa é o rádio e o rádio é a narrativa e que segundo não existiria sem o primeiro. Afirmamos isso com base em momentos históricos do meio que são cruciais para a dramaturgia, como a já muito difundida transmissão do drama radiofônico *The War of The Worlds*, de Orson Welles, já citada por nós neste trabalho.



Figura 4. Orson Welles em estúdio de rádio. Fonte: http://www.war-of-the-worlds.co.uk/gall_r2.htm, acesso em 5 de março de 2013.

Em comemoração ao *Halloween*, em 30 de outubro de 1938, esse episódio foi transmitido em uma série que era difundida pela Columbia Broadcasting System Radio Network. A peça radiofônica iniciava-se com uma simulação de noticiário em áudio, na qual se sugeria ao ouvinte uma invasão alienígena à Terra. O trecho foi sustentado com tanto realismo que grande parte da população acabou por acreditar que os fatos que eram descritos na transmissão realmente estava ocorrendo. Naquele momento, era dado um grande passo para a ficção no rádio, uma vez que ficava provado de forma empírica que, mesmo sem recursos imagéticos, a mobilização de um enorme número de pessoas era possível através do rádio.

Welles criou um verdadeiro caos com sua peça principalmente em New Jersey, mas também em Newark e Nova York. Ao utilizar uma linguagem radiofônica que reproduzia uma cobertura jornalística, além de um texto com jargões jornalísticos, o então futuro diretor de cinema depois de fazer um texto de abertura, criou a simulação de um programa musical fictício e a sua interrupção por um boletim especial urgente que informava que havia sido detectadas várias explosões no planeta Marte e alguns objetos se dirigindo em direção à Terra.²⁶ Após essa notícia urgente, o fictício programa musical é interrompido várias vezes por manchetes dadas pelos locutores em estúdio informando uma invasão de marcianos, intercaladas por supostas entrevistas externas, efeitos sonoros, simulação de falhas técnicas, silêncio em alguns momentos para se criar suspense, terror, medo. Welles conseguiu assim sugerir para os ouvintes que não prestaram atenção no texto inicial ou que sintonizaram a emissora depois dessa abertura, imagens sonoras de uma invasão, de uma forma que a caracterização dos cenários, das personagens e das ações tinha tal grau de veracidade que, assim como as personagens da peça, os ouvintes também entraram em pânico.

Aliadas à credibilidade do rádio, as imagens sonoras de Guerra dos mundos construídas pela combinação adequada dos elementos constituintes da peça – o texto, a voz, os efeitos sonoros, a trilha musical, o silêncio e o tratamento técnico – eram perfeitamente verossímeis. (VIANNA, 2009, p.48)

Mas antes, já em 1924, a BBC de Londres transmitia a peça *A Comedy of Danger*, Richard Hughes, dando os primeiros passos para a ficção no rádio. A obra se passava em uma mina de carvão e se tornou pioneira para que no futuro transmissões como a de Orson Welles acontecessem. Outro feito internacional que merece ser lembrado é o trabalho de Samuel Beckett, *Words and Music*, em 1962. Esta foi a primeira obra com especial dedicação à sonoplastia, levando em conta, na sua criação, o uso de trilhas de forma que as palavras pudessem interagir com a música.

Já no Brasil, Oduvaldo Vianna é famoso por ter elaborado cerca de cem novelas e foi responsável por *Fatalidade*, a primeira radionovela escrita por um autor

brasileiro. O fato é importante e vale ser lembrado, já que a população tem *O Direito de Nascer*, do cubano Felix Caignet, como o grande feito da época em sua memória afetiva.



Figura 5. Gravação de *O Direito de Nascer*. Fonte: <http://www.teledossie.com.br/>, acesso em 2 de abril de 2013.

Informação é narrativa e, portanto, a forma como desejamos contar algo pode fazer toda a diferença. A seguir, detalhamos os gêneros que serão analisados na conclusão desta pesquisa através dos conceitos até aqui explicitados, de forma a facilitar a compreensão da terminologia por nós empregada, já que esse assunto “gêneros e formatos” é polêmico e está longe de ser um consenso entre os diversos autores e pesquisadores.

Não existe uma divisão rígida e consideramos que devemos seguir a classificação como uma forma mais didática de entendimento do meio que não se prende a meras classificações, mas que se torna mais compreensível ao se reduzir, algumas vezes, em algumas terminologias que auxiliam no seu entendimento.

Aqui, vamos utilizar a classificação de André Barbosa Filho (2003) e iniciamos com a diferenciação entre gênero e formato proposta pelo autor:

- Gênero: classificação mais ampla que se baseia na mensagem e o teor que ela traz ao ouvinte.
- Formato: são moldes ou modelos que os programas radiofônicos podem se enquadrar ao trabalhar a mensagem.

Assim, encontramos cinco gêneros básicos: musical, educativo-cultural, jornalístico ou informativo, publicitário ou comercial e dramático ou ficcional. Para os fins desta pesquisa, destrincharemos os três últimos.

3.1. Gênero Jornalístico ou Informativo

Aqui, o rádio procura fornecer ao ouvinte informações e notícias atualizadas. Alguns defendem que o meio é o mais propício a isso, já que é muito imediato e, por esse motivo, é sempre o primeiro a apresentar os fatos. Rabaça e Barbosa (2001) classificam o jornalismo da seguinte maneira:

a) informativo — ênfase à notícia objetiva, à informação pura, imparcial, impessoal e direta; limita-se a narrar os fatos; b) interpretativo — embora a notícia, a informação de fatos correntes, continue sendo o ingrediente básico, verifica-se uma sensível tendência ao gênero interpretativo, em substituição à rigorosa objetividade da notícia presa aos fatos. [...]c) opinativo — representado principalmente nos editoriais e em alguns artigos, crônicas e notas. Não se deve confundir interpretação com opinião: a interpretação é constituída de elementos adicionais que tornam a informação mais explícita e contextualizada; opinião é o ponto de vista expresso, é o juízo que se faz do assunto; d) de entretenimento — representado pelas matérias recreativas (notícias, notas, crônicas ou artigos de variedades). A função de entretenimento, no entanto, abrange os veículos jornalísticos de modo geral e está presente até mesmo nas matérias de teor preponderantemente informativo [...]. (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p.405)

A divisão acima apresentada, baseada no tratamento da informação, já aponta para a classificação de formatos dentro deste gênero. Assim, cada formato estaria condicionado a uma forma de como apresentamos a notícia ou os fatos. Desta maneira, o jornalismo é repleto de diferentes formatos e possibilidades de exploração da estética radiofônica.

São formatos básicos deste gênero:

- Boletim: uma síntese dos principais acontecimentos do dia em uma curta duração que se repete ao longo da programação;
- Crônica: o foco está no autor que escolhe uma temática para desenvolver de acordo com o seu olhar;
- Debate: mediados por um apresentador, diversas pessoas discutem sobre um mesmo tema, mostrando seus pontos de vista, o ouvinte também pode acrescentar suas ideias;
- Documentário: é um formato que preza pelo hibridismo, pois reúne os outros formatos aqui apresentados a favor de um tema ou assunto, procura abordar de forma criativa e profunda aquilo a que se propõe e, portanto, não economiza nos seus recursos, sendo raro na programação atual;
- Entrevista: é o formato no qual um depoimento é passado para um ou mais jornalistas do quais se espera imparcialidade e objetividade na formulação de questionamentos;
- Externa: matéria veiculada do local em que o fato ocorreu, a intenção é levar ao ouvinte não só a informação, mas o clima e ambientação do local, a premissa é válida, mas o repórter deve ser habilidoso para conseguir construir essa paisagem sonora em conjunto com a informação;
- Jornal: programa de média ou longa duração que reúne os outros formatos aqui apresentados, diferente do documentário, o jornal não aborda um único assunto e utiliza cada um dos outros formatos para explorar um tema específico de acordo com o esquema que melhor lhe cabe;
- Nota: um informe muito curto sobre determinado fato;

- Programas esportivos: são as transmissões ao vivo de eventos esportivos;
- Reportagem: aqui está o grande potencial do gênero, pois devido à sua duração mais longa e seu conteúdo mais aprofundado, permite apresentar o conteúdo sob o olhar prismático, que reflete diversas análises, pontos de vista, podendo trazer uma variedade de personagens. Para pontuar e dar fôlego ao formato, uma exploração mais criativa e interessante da linguagem radiofônica pode ser feita ao se utilizar trilhas, efeitos, paisagens sonoras.

Acima, listamos os formatos básicos e mais conhecidos, mas a divisão pode ser aprofundada, como discute José Marques de Melo no livro *Gêneros Jornalísticos no Brasil*, em que reúne uma reflexão coletiva a cerca dos gêneros no país e lembra que a divisão é efêmera, uma vez que está totalmente vinculada a situação econômica e cultural. O pesquisador divide os gêneros em hegemônicos e em complementares, tornando a discussão profunda e de essencial conhecimento para os estudiosos da área. Porém, quanto mais subdividimos os gêneros e formatos, mais abrimos distância de conteúdo e sua exploração plástica, foco deste trabalho. Assim, optamos pela apresentação resumida destes elementos, já que, além do já exposto, os formatos jornalísticos no rádio são tenuamente divididos e muitas vezes é possível perceber um transitando pelo outro:

No jornalismo, nem o relacionamento íntimo dos gêneros, nem as tênues fronteiras que os diferenciam impediram a criação de outros gêneros. Um exemplo é quando a notícia acaba transformando-se em reportagem. A primeira é o fato mais cru, que traz só o acontecimento em si; já a reportagem é o acontecimento ampliado e contextualizado. Claro que o processo de criação e transformação de gêneros do jornalismo não tem a agilidade da literatura, mas também acontece de uma forma lenta e progressiva. (BARBOSA FILHO, 2003, p. 56–57)

A maior parte da produção atual dos programas radiofônicos deste gênero — principalmente de rádios que se dedicam somente a ele, como CBN e Rádio Estadão — mostra-se pobre ao explorar somente locução e vinheta. Apoiando-se somente na oralidade e na crença de que o ouvinte está ali somente para escutar a verbalização dos fatos.

Raras exceções ocorrem, como apontam algumas pesquisas que já analisavam a qualidade estética do conteúdo informativo apresentado nas rádios:

A produção radiojornalística têm especificidades em sua dinâmica, se trata do conteúdo informativo ou interpretativo. [...] Ao analisarmos três séries de reportagens da Rádio Eldorado São Paulo, consideramos que se trata de conteúdos especiais e, conseqüentemente, com maior tempo e elaboração. Desta forma, as possibilidades de uso das ferramentas de estética e narrativa radiofônica disponíveis são maiores. Nas quinze reportagens analisadas não observamos a utilização de um dos principais elementos da narrativa radiofônica: o silêncio. Em nenhuma das produções seu potencial como reforço e destaque da mensagem ou como marca de tensão foi explorado. As trilhas sonoras, ao contrário, apareceram em 100% dos *offs* dos repórteres. Vale ressaltar, entretanto, que os usos dados a essas trilhas variaram de uma produção a outra, circulando entre as funções expressiva e descritiva. Ainda que ambas convivam, a primeira delas predomina nas reportagens, principalmente aliada aos personagens e às histórias de vida, explorando o caráter emocional dessa função. Em alguns casos, essa predominância leva, através da trilha selecionada, a uma sensação apelativa e demasiado dramática, deixando de lado a função jornalística da reportagem. A função descritiva, embora apareça também no uso de trilhas sonoras, predomina na aplicação de sons ambiente e efeitos, de maneira a transportar o ouvinte ao palco dos acontecimentos, aproximando-o tanto da informação quanto da audiência.

Consideramos que nas séries de reportagens da emissora é possível identificar uma preocupação em explorar no áudio o potencial multissensorial da linguagem radiofônica, aplicando esse caráter ao jornalismo de maneira a colaborar com a construção da narrativa. A exploração desses potenciais permite facilitar a transmissão e contextualização da informação através da recriação de cenários e acionamento das memórias individual e coletiva do público. (JOSÉ, 2006)

Não negamos aqui a importância de que sejam narrados os acontecimentos noticiosos, mas vemos também que uma preocupação com trilhas, ambientação (paisagem sonora) e outros detalhes da linguagem do meio, pode auxiliar na compreensão do que se deseja transmitir, bem como tornar tudo mais atraente, como já expomos anteriormente.

As informações jornalísticas dentro das atuais das emissoras são trabalhadas com nenhum ou quase nenhum apoio na expressividade da linguagem. Assim, não é raro encontrarmos em programas conhecidos, como o tradicional Jornal da CBN, os formatos radiofônicos informativos nus e crus, sem nenhum potencial expressivo de trilha, efeitos ou mesmo inflexões vocais do narrador que chamem a atenção do ouvinte e facilitem a compreensão do conteúdo transmitido.

3.2. Gênero Publicitário ou Comercial

- Rádio? Por que eu deveria anunciar no rádio? Não dá pra ver nada... não tem imagens.

- Ouça, você pode fazer coisas no rádio que provavelmente não conseguiria fazer na TV.
- Isso eu queria ver.
- Tudo bem, veja isso (pigarreira). Pessoal, quando eu der a deixa, quero que uma montanha de chantilly de 200 metros role sobre o lago Michigan, que foi drenado e agora está cheio de chocolate quente. Depois a Real Força Aérea do Canadá sobrevoará o lago carregando 10 toneladas de cereja ao marrasquino que serão despejadas no chantilly para a alegria de 25 mil extras. Muito bem... entra a montanha (o vergar e o ranger da montanha e o impacto na água)
- Entra a Força Aérea! (barulho de muitos aviões)
- Entra a cereja ao marrasquino... (assobio de bomba caindo! – de cereja atingindo o chantilly)
- OK, 25 mil extras manifestando alegria... (barulho de grande multidão. O som vai crescendo e para repentinamente)
- Agora... quer tentar fazer isso na televisão?
- Bem...
- Veja só... o rádio é um meio de comunicação muito especial porque atíça a imaginação.
- E a televisão não atíça a imaginação?
- Sim, até 21 polegadas. (MC LEISH, 2001, p. 179)

Este é o gênero que hoje é mais explorado no quesito criatividade e possibilidades da linguagem radiofônica, já que ele é responsável por seduzir o ouvinte que deve se sentir atraído a comprar algum produto, serviço ou até mesmo uma ideia — que é o caso de campanhas publicitárias institucionais e governamentais.

Podemos citar seis formatos básicos neste gênero:

- Assinatura: texto curto, normalmente relacionando uma marca a um programa, são exemplos clássicos as expressões “apresentado por” e “patrocinado por”;
- BG: deriva da palavra *background*, é uma simples locução com um fundo musical, daí a derivação do termo;
- *Jingle*: anúncio cantado, normalmente com uma melodia de fácil assimilação para que o ouvinte possa memorizar e repetir;
- *Spot*: anúncio de maior duração que se utiliza de todos os elementos da linguagem radiofônica para sua composição, normalmente se apoia em alguma estrutura dramática;

- Testemunhal: é quando a publicidade se utiliza da credibilidade do comunicador que atesta a qualidade daquilo que está sendo veiculado, este formato também é muito utilizado em programas televisivos que trabalham o *merchandising*;
- Vinheta: normalmente é a abertura de um programa que traz a assinatura de alguma marca associada.

Os *jingles* e os *spots* são dois formatos muito utilizados de forma artística, o que rende bons frutos, já que eles, por serem mais extensos e com um cunho mais lúdico, permitem a exploração do humor e do silêncio, dois elementos que chamam muita atenção do ouvinte, afinal, o riso é um dispositivo ritualístico do prazer humano e a ausência de som no rádio chama atenção, pois, em um primeiro momento, costumamos pensar que houve alguma falha na transmissão e acabamos sendo surpreendidos pelo novo significado dado àquela ausência.

3.3. Gênero Dramático ou Ficcional

Este é o gênero que explora todos os recursos da linguagem radiofônica, pois se utiliza da música, efeitos, oralidade e silêncio a fim de construir personagens e paisagens sonoras para narrar histórias que podem ser reais ou fictícias. É um gênero por vezes renegado e esquecido no momento atual do rádio, mas, por outro lado, é desafiador.

O gênero dramático evoca o passado, adianta o futuro e coloca ambos no presente. Representa-os. Talvez por isso nos pareça um gênero tão próximo, tão familiar, porque imita a vida, recria situações que vivemos ou que gostaríamos de ter vivido. Desde as máscaras africanas até as crianças calçando os sapatos dos pais, o homem se revela um animal de imitação. Repetimos o que vemos. E o reinventamos. Desdobramo-nos. Fantasiamo-nos. Não há quem não goste de atuar e ver atuar. O gênero dramático atrai como o espelho, tanto os atores como os atuados, porque vemos refletida nossa própria vida nas vidas alheias. (LÓPEZ VIGIL, 2003, p.132)

A ficção radiofônica, como se sabe, é mágica por tudo que ela deixa à adivinhar e à reconstituir mentalmente. O espaço não é prisioneiro de uma representação muito precisa e é continuamente remodelado por tudo que surge aos ouvidos. É também um espaço táctil, que se descobretateando.

No radiodrama, as palavras se tornam um trampolim para as paisagens, para os cenários e para os rostos que elas deixam a imaginar. Quanto aos ruídos, eles conservam toda a sua ambiguidade, sua polissemia. (CHION, 2000, p.51)⁷

Seus formatos basicamente podem ser resumidos no seguinte esquema:

- Radioteatro: alguns definem como a peça de teatro para ser transmitida pelo rádio, a dramatização sonora de algum texto teatral, mas podemos ir além disso, apontando o radioteatro como o formato que explora as inúmeras possibilidades da linguagem radiofônica para narrar e envolver o ouvinte em uma história de cunho fictício, optamos, portanto, em abarcar nesta terminologia todos os formatos que trabalham a dramaturgia no rádio;

Com efeito, ao ser elaborada a partir de uma forma de pensar oriunda do teatro, a linguagem do radioteatro recorre a determinadas fórmulas e recursos que, tendo por finalidade sanar a ausência dos elementos ópticos, ausentes no rádio, definem, por excelência, o espetáculo cênico: a voz de um narrador para informações cenográficas; a criação, por meios técnicos, de impressões espaciais coreográficas; a utilização da música como recheio para entreatos ou de peças musicais alegres, tristes, lentas ou movimentadas, para a criação dos “climas” de monólogos interiores ou para colorir prólogos, epílogos, cenas “pomposas” ou de multidões etc. (MONTAGNARI, 2004, p.146)

- Radionovela: são dramas de longa duração divididos em capítulos, tiveram sua origem no folhetim em jornais impressos, migraram para o rádio e dali foram para a televisão, sendo, hoje, um dos formatos televisivos mais aclamados pelo público, com grande audiência e receita publicitária. No rádio, a época áurea ocorreu em meados de 1930 e 1950;
- Seriado: “formado por peças independentes umas das outras — tramas diferenciadas com começo, meio e fim —, focalizando personagens centrais fixos” (BARBOSA FILHO, 2003, p.118);

⁷ La fiction radiophonique, on lesait, est magique, par tout ce qu'elle laisse à deviner et à reconstituer mentalement. L'espace n'y est pas prisonnier d'une représentation trop précise, et il est sans arrêt remanié par tout ce qui surgit à l'oreille au fure et à mesure. C'est aussi un espace tactile, qu'on découvre à tâtons[...]. Dans le drame radiophonique, les mots demeurent un tremplin vers des paysages, de décor et des visages qu'ils laissent à imaginer. Quant aux bruits, ils y conservent toute leur ambiguïté, leur poly-sémie. (Tradução nossa)

- Poemas dramatizados: o poema é uma das obras escritas que mais preza pela oralidade e encontra no rádio um meio de expressão ideal, onde pode ter suporte de trilhas e efeitos;
- Esquetes: normalmente com temas que tendem ao humor, são peças curtas que são transmitidas ao longo da programação.

Neste gênero encontramos inúmeras possibilidades que não se resumem aos formatos citados acima. No momento em que o rádio se reinventa, podemos repensar os formatos, criar hibridismos e imbricamentos. A exploração da linguagem radiofônica deve guiar as experimentações e o limite deve ser o suporte. Não devemos nos limitar por classificações de gêneros e formatos, mas sim, pelo meio, sua linguagem e intenção do que queremos transmitir.

CAPÍTULO 4 — AS DIVERSAS POSSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS DAS PEÇAS RADIOFÔNICAS JORNALÍSTICAS BRASILEIRAS

São muitos os manuais de radiojornalismo conhecidos no Brasil e seu discurso é uniforme quando abordam a produção das reportagens feitas ao vivo ou gravadas e editadas. O elemento chave apontado é sempre a palavra, apontada como a forma inequívoca e rápida para se transmitir informação. Apesar disso, esses manuais concordam com o fato notório de que o rádio é feito por palavra, música, efeitos sonoros e silêncio, porém fica evidente que os autores colocam a palavra em destaque, em sobreposição aos outros elementos constituintes da linguagem. Assim, diversos elementos importantes da comunicação radiofônica, como a sonoridade inerente a qualquer fato e a música são não apenas subaproveitados como informações na produção noticiosa como o seu uso é condenado pelos manuais, ou pelo menos invocado de forma contida, para que a palavra brilhe.

Luiz Artur Ferraretto trata a reportagem em sua obra por meio do conceito de notícia, que seria “o fato narrado com o mínimo de detalhes possíveis e que, em rádio é representado, entre outros, pelos textos das sínteses noticiosas” (FERRARETTO, 2007, p.252). Refere-se também a uma aptidão do repórter em tratar de “narrar, de forma clara e audível, um fato, não raro enquanto este ocorre.” (FERRARETTO, 2007, p.253). Em suas abordagens fica clara a sua sugestão para a predominância da narrativa, portanto da palavra, estimulando até que o repórter desenvolva algum estilo em sua forma de narrar. Ele também invoca a reportagem curta, eliminando os detalhes.



Figura 6. Milton Jung. Fonte: Época São Paulo, blog Adote São Paulo, 15 de maio de 2012, acesso em 12 de fevereiro de 2014.

Já Milton Jung prefere cuidar da questão da ética na edição da palavra de entrevistados em sua obra, que apresenta um relato do seu dia a dia como jornalista de rádio, mais do que um manual. O autor, quando aborda a reportagem, alerta para a responsabilidade do jornalista para com a verdade objetiva: “O repórter na rua escolhe o personagem com quem vai gravar e quais perguntas serão feitas para ilustrar a reportagem. O editor, por sua vez, avalia o ‘ponto de corte’ de uma fala.” (JUNG, 2011, p.108). Ao longo de sua obra, não encontramos referências ao uso do som e seu tratamento estético na mensagem jornalística para o rádio.

Outro manual levanta a questão do som ambiente na reportagem quando o repórter que está na rua, mas traz o assunto por meio de um alerta para que o profissional não deixe o som atrapalhar a emissão da palavra: “o importante é observar se o ambiente é adequado a uma entrevista ou boletim. Fugir de bandas de música, caixas amplificadoras, grandes ruídos que podem prejudicar o entendimento e a qualidade de som.” (CARVALHO, 1998, p.52). A orientação é totalmente plausível, porém, o autor não avança na temática, abordando as possibilidades criativas, expressivas e de reforço de informação que uma paisagem sonora pode trazer ao conteúdo expresso em palavras.



Figura 7. Heródoto Barbeiro. Fonte: <http://36congressojornalistas.com/>, acesso em 20 de setembro de 2013.

Na contramão, Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima trazem a reportagem como um capítulo importante de seu manual, assim, com a clareza de poucas obras, há referência a respeito da captação e uso do som ambiente: "as reportagens ao vivo reproduzem sempre o som ambiente. Isso dá o clima do acontecimento. É impossível e nem é desejável impedir que o som ambiente passe para a reportagem" (BARBEIRO e LIMA, 2001, p.41).

A influência da linguagem do jornalismo impresso leva a uma atuação mecânica dos jornalistas, o que empobrece as possibilidades inerentes ao rádio. Assim, muitos se apoiam na rapidez e imediatismo do veículo para justificar uma produção imediata e rápida o tempo todo, sem critérios, portanto, notas simples sobre o trânsito na cidade acabam tendo a mesma importância editorial e estética que uma série de reportagens sobre a educação pública no país, seja pelo trabalho que os profissionais dedicam ao conteúdo e sua edição, seja pelo tempo que ocupam na programação. Desta forma, o que se tem como momentos característicos das reportagens atuais para rádio e do trabalho do repórter não demonstra grande evolução do que observou o estudioso Rudolf Arnheim:

Geralmente falta ao repórter esse raro talento de narrar de forma coerente e vivida o que acontece, num improviso em que submeta as suas palavras ao som ambiente nos momentos certos. Quase sempre temos uma narração mutilada, o fiasco de quem pode perder horas em frente à máquina de escrever para desenvolver um 'estilo', mas que naturalmente não tem nenhum, a não ser um horroroso e rasteiro blá-blá-blá adornado com frases mortas e a estupidez usual dos piores jornais. (ARNHEIM, 2005, p. 64-65)

A predominância da palavra no radiojornalismo sobre outros elementos de informação possível pelo rádio tem como um de seus problemas o fato de que essa palavra costuma ser tratada pelos manuais como a palavra objetiva, que estaria livre da subjetividade, o que traz uma zona de conforto para as produções radiojornalísticas. Para os profissionais, pesquisadores e professores que defendem essa concepção e apoiam o uso exacerbado da palavra como a forma objetiva de tratar a informação, está fora de cogitação a possibilidade do rádio propagar outro som que não o da voz emitindo informações através das palavras. Prado aborda essa relação da objetividade e da subjetividade nas informações radiofônica com coerência, concluindo que

Justificar a mudança de um veículo em função da falácia da objetividade não deixa de ser um recurso fácil e pouco crível... a manipulação é inevitável tanto com a utilização de todos os recursos expressivos do rádio como sem eles, o que nos leva a pensar que a não utilização destes recursos não responde aos interesses da objetividade. (PRADO, 1989, p. 37)

Na relação do jornalismo de rádio com a objetividade que se tenta impor na construção da informação radiofônica se destaca o fato de que o meio, os jornalistas, as redações e as empresas, preferem não enfrentar as dificuldades que podem ter ao pensar de maneira criativa. Esta atitude leva a um automatismo na produção da informação radiofônica, tornando homogêneos os produtos transmitidos, o que acaba levando ao conformismo do ouvinte que, como normalmente escuta ao rádio realizando outras tarefas, acostuma-se com a repetição dos formatos e da estética de produção. Por outro lado, os avanços conseguidos pela investigação radiofônica, realizado especialmente nos EUA e Inglaterra, têm sido utilizados unicamente para o rádio de entretenimento. O rádio

informativo permanece ancorado nas velhas fórmulas e afastado da busca de uma nova expressividade (PRADO, 1989, p. 36).

Fazer o som se destacar, surgir à frente da voz, é uma forma de trabalhar a reportagem com outro viés estético, negando o papel coadjuvante da linguagem radiofônica neste tipo de peça, fazendo com que a reportagem se aproxime mais das características do veículo transmissor, que, por sua vez, acaba não sendo violentado em seus princípios ao ter mais que a voz falada como único recurso utilizado. Compor a narrativa com a sonoridade das manifestações que tanto tem ocorrido nesses anos 2000, destacando as palavras de ordem bradadas pela multidão, executar uma música e até mesmo o barulho de uma torcida no estádio deveriam ocupar um espaço maior nas reportagens. Podemos dizer que “Deste modo o rádio se opõe às teorias que o situam como incapaz de uma comunicação de maior nível que a simples transmissão de notícias” (FAUS apud PRADO, 1989, p. 28).

A manipulação do som, seja captado ao vivo no local do acontecimento, seja reproduzido nos estúdios quando se editar uma reportagem, é um elemento que torna a narrativa mais interessante e valorizada em sua sonoridade, aumentando inclusive a sua duração média que hoje é tão pequena na maioria dos veículos. Essa sonoridade explorada na peça radiofônica tem um poder narrativo tão expressivo quanto o da palavra do repórter. Afinal, esses sons transportam o ouvinte para dentro da história, a paisagem sonora valoriza o rádio como meio de expressão.

O rádio se reestabelece como centro da atenção do ouvinte quando se potencializa a capacidade de utilização sonora, ou seja, o rádio passa de um elemento de segundo plano entre os sons para o de destaque a atenção. Ou seja, se faz necessário recobrir a atenção que o veículo possuía em seus primórdios. A mensagem transmitida com trabalho estético narrativo precisa de mais atenção do que possui hoje.

Balsebre, em sua obra, colocou que os jornalistas se baseiam muito na palavra e, portanto, acabam por definir a linguagem radiofônica como sendo somente verbal, excluindo todas as suas outras características. Essa afirmação continua valendo hoje: “se produz uma exagerada relevância do monólogo expositivo, uma das formas expressivas da palavra, e se ignoram outras, o que

impede que seja vista a amplitude expressiva da linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 2007, p.24).

Reforçamos que a dramaticidade contribui para que a atenção do ouvinte seja conquistada e, com isso, mantida durante a transmissão da mensagem, já que o uso da linguagem ficcional gera uma identificação e cumplicidade grande do ouvinte.

Nossa noção do dramático deriva-se em primeiro lugar de coisas excitantes observadas na natureza e na vida humana (...). A palavra dramático tem um significado natural em relação a quaisquer acontecimentos repentinos, surpreendentes, perturbadores ou violentos, ou a situações e sequências caracterizadas pela tensão (...). Diz-se comumente que o conflito faz o drama, porém a surpresa e, muito particularmente, a tensão são indícios mais verdadeiros. Ambos nascem do conflito. (SANZ, 1999, p.27)

A economia na era do *broadcast* exigia programas de grande sucesso, algo grandioso, para atrair audiências enormes. Hoje a realidade é oposta. Servir a mesma coisa para milhões de pessoas ao mesmo tempo é demasiado dispendioso e oneroso para as redes de distribuição destinadas à comunicação ponto a ponto. Ainda existe demanda para a cultura de massas, mas esse já não é mais o único mercado. Os *hits* hoje competem com inúmeros mercados de nicho, de qualquer tamanho. E os consumidores exigem cada vez mais opções. A era do tamanho único está chegando ao fim e em seu lugar está surgindo algo novo, o mercado de variedade (KASEKER, 2009, p.198).

É nesse cenário que vemos que a dramaturgia é a alma do rádio, não com suas formas associadas ao gênero dramático, mas sim, ao considerarmos que a linguagem radiofônica cria algo, mesmo que para transmitir uma informação ou fato, sendo essa criação de caráter dramático por ser uma reprodução. Essa dramaturgia da informação presente no jornalismo é simplesmente uma forma de comunicação, mas não altera a credibilidade, somente torna aquela comunicação mais eficiente ao levar em consideração a linguagem do meio, bem como a atenção do ouvinte que fica mais direcionada.

Como apresentam Freire e Lopez (2011), “o rádio vive hoje um período de revisão e metamorfose”. Essa transformação camaleônica é um dos trunfos deste meio capaz de se adaptar as necessidades de cada momento. Atualmente, precisamos repensar o meio e sua programação, apresentar novas propostas que atendam à demanda do público e, talvez, um maior aproveitamento do potencial expressivo de sua linguagem seja o primeiro passo para essa mudança.

Assim, refletir sobre a dramaturgia no rádio nos tempos de hoje, em que a quantidade da informação é infinitamente maior, não é apenas pensar em ver no

meio as peças teatrais clássicas transpostas para a linguagem sonora ou até mesmo que as saudosas radionovelas sejam veiculadas novamente, ou então que novas produções neste formato surjam.

Muitos pesquisadores já diziam que as formas expressivas do rádio não devem ficar restritas somente ao radioteatro, mas podem ser exploradas em outros gêneros e formatos, como Arnheim, já em 1980. Para corroborar, Luiz Alberto Sanz (1999, p.31) afirma que existe sim uma separação, mas ela não se dá entre jornalismo e drama, mas sim entre realidade e ficção, “a utilização de técnicas dramáticas não implica descompromisso com a verdade, implica reconhecimento e compromisso com a subjetividade”. Outro exemplo é Prado (1989, p.18), que em sua obra aborda que em nome da “objetividade” uma utilização “raquítica” das potencialidades do rádio é feita no jornalismo ali praticado.

Mais recentemente, dois estudos de Ana Baumworcel (1999; 2005) demonstram que a credibilidade da mensagem não é comprometida pelo uso de outros elementos da linguagem radiofônica que não a voz. Em *Sonoridade e resistência, a Rádio Jornal do Brasil na década de 1960*, a pesquisadora analisa o documentário de retrospectiva de 1968 e chega à conclusão que elementos, como o som das passeatas estudantis, tiros, gritos dos manifestantes, puderam trazer um sentido mais apurado em um momento que o Brasil sofria com a censura, ou seja, por um lado, notícias sobre o movimento estudantil não poderiam ser veiculadas, por outro, de forma furtiva, o ouvinte era informado sobre a movimentação através desses elementos, enquanto a voz do locutor narrava aquilo que a ditadura militar desejava que fosse transmitido.

No seu outro texto, *Vladimir Herzog e a Rádio Jornal do Brasil*, a pesquisadora reforça o valor do silêncio, que defendemos aqui como elemento de grande expressão. Assim, quando o locutor utiliza a pausa — “(...) foi encontrado (pausa) enforcado” — ele cria um momento de tensão, gerando uma grande expectativa no ouvinte. São pequenas inserções de dramaticidade no contexto jornalístico que acabam por valorizar a informação transmitida, dando um brilho que para o ouvinte faz toda a diferença no processo de decodificação das mensagens sonoras transmitidas ao longo da programação.

Mais recentemente, em 2010, algumas reportagens especiais e séries que trabalham com datas comemorativas também exploraram o poder expressivo do veículo, trabalhando o radiojornalismo para apresentar realmente uma peça

radiofônica. Assim, a Rádio CBN São Paulo apresentou, em 25 de outubro de 2010 no programa Caminhos Alternativos, apresentado por Fabíola Cidral e Pétrea Chaves, uma reportagem especial feita por Leonardo Guida Stamillo intitulada Viagem Zen à China. O jornalista viajou para Pequim em outubro de 2010 e apresentou a capital chinesa em 9 minutos e 11 segundos em um trabalho que balanceava a narrativa de palavras faladas com sons e músicas orientais, retratando assim, as particularidades, pontos turísticos e até problemas urbanos da cidade. O jornalista ousou e não apresentou esses elementos como mera paisagem, mas sim os destacou, deixando-os à frente.

CONCLUSÃO

Como conclusão, assinalamos a importância de entender a ficção como um gênero dos mais importantes na produção radiofônica, onde estão as mais diversas experimentações de linguagem e onde estão também as maiores possibilidades criativas do meio rádio. Na internet, a possibilidade da construção de blogues para a exposição de trabalhos de novos escritores, e até para maior interatividade com determinados autores, também nos chamou muita atenção, pois podemos dessa forma ter acesso a informações e possibilidades narrativas que antes do advento dessa tecnologia talvez fosse impossível.

No período compreendido entre as décadas de 1930 e 1950, chamado “Era de Ouro do rádio”, o radioteatro foi sendo lapidado e aprimorado, chegando a ser o gênero favorito de toda a população e, conseqüentemente, sendo um dos primeiros a migrar para a televisão. Atualmente, as possibilidades de uso para a dramaturgia são diversas, já que dispomos de muitas ferramentas tecnológicas a seu favor, afinal, um usuário intermediário de um computador pessoal pode, com auxílio de alguns programas de fácil comando, gravar sua voz e editá-la para contar algo. Um novo universo para a tradição oral, agora até virtual, em um processo onde o receptor passa a ser emissor e disponibiliza suas ideias, produtos e conteúdos, na era digital, através da internet. Concluimos aqui que o rádio nesse sentido criativo se aproxima muito da internet, ainda mais porque ambos os meios consideram muito a velocidade da informação e trabalham com o conceito de “tempo real”.

O que também propomos para o radiojornalismo brasileiro é a dramatização de fatos noticiosos, no intuito de se criar um roteiro que seja expressivo, com as características da dramatização radiofônica presentes no radioteatro, mas que não violem preceitos éticos do jornalismo, bem como os preceitos morais relacionados aos envolvidos.

Concluimos que a dramaturgia pode ajudar no entendimento de fatos sociais, elucidar questões e até mesmo tornar palatável uma notícia que teria um impacto mais forte. Percebemos que isso ocorre constantemente na teledramaturgia, que teve origem na radiodramaturgia. Podemos também pensar no uso de trechos ficcionais para complementar outras produções, já que uma boa dramatização pode render uma reconstituição de uma situação ou fato de forma que o ouvinte se

entretenha e preste mais atenção ao que está sendo falado e ao que está acontecendo política, econômica e socialmente.

Portanto, mais do que criar um novo formato ou recriar a radionovela, podemos utilizar a radiodramaturgia dentro de outros formatos existentes, inclusive jornalísticos, reforçando o potencial expressivo da linguagem radiofônica, de forma que tornemos evidente a criatividade ao trabalhar peças sonoras, fazendo o conteúdo atraente, não somente pelo seu teor informativo, mas também pelo seu trabalho plástico, sem perder credibilidade ou valor de informação. O que apontamos para o futuro dos produtos sonoros é a mescla e fusão de conteúdos e formatos. Quanto mais opções com conteúdo atraente e sem perder a sua essência, melhor para o rádio.

Busca-se no gênero informativo um espelho da realidade, ou seja, o que se transmite não é o real. Apesar de filosófica, a discussão pode ser entendida da seguinte maneira: o rádio apenas relata o que ocorre. O ouvinte não vive a situação de forma real. Assim, para que o relato se torne agradável e coerente, uma dramaturgia é construída. Citando novamente Balsebre, uma vez que o jornalismo é a “dramaturgia da realidade” e o radioteatro é a “dramaturgia da ficção” (2007, p.146), o rádio é por essência dramaturgia pura em qualquer um de seus conteúdos.

A partir da pesquisa realizada, percebemos que hoje a narrativa radiofônica se apóia muito em uma narrativa oral com inflexões na locução do comunicador, porém, como o uso de trilhas, efeitos e música para construir uma paisagem sonora não descredenciaria o que se está transmitindo. Frente a isso, por que não repensar a produção sonora e radiofônica atual, que atende a diversos nichos, está presente em um *dial* cada vez mais diverso e em outros meios, como a internet, e tentar utilizar todo o potencial expressivo da linguagem radiofônica?

Segundo Antonio Adami, que aborda o rádio como o principal meio dos anos 1920 a 1950 em seu texto *The Brazilian Culture through the Radio Waves*, apresentado no evento Radio Evolution, realizado em setembro de 2011 em Portugal, o rádio é mutável, atual e mediador da cultura brasileira.

Após 1922, o rádio deste país tropical rapidamente atinge as massas e se torna popular. Através do rádio, o Brasil inicia um processo de autoconhecimento, descobrindo a si mesmo e sendo ele mesmo. A cultura brasileira disseminada através do rádio atinge níveis regionais, locais e nacionais. O radiojornalismo interage e realiza a mediação da sociedade. A radionovela integra rodas as regiões do país. Os programas humorísticos

fazem a representação do governo e da luta social. A música através do rádio promove a reunião de multidões em volta dos artistas. O rádio é fonte de informação, lazer, socialização e cultura. (ADAMI, 2011, p.3, tradução nossa)

A expressividade do ser humano não parece ter limites claros e objetivos, então, fica a questão: por que impomos limites à expressão de uma informação no rádio? Se outras formas de expressão mais antigas como o teatro já apresentavam a simbiose entre informação e espetáculo, é mais do que possível a interação destes dois fatores que parecem tão distantes, mas que esperamos ter aproximado ao longo da discussão desta pesquisa, que procura valorizar a expressão no rádio.

Ao pensarmos o rádio como meio da expressão artística e cultural de um povo, veremos a eminente necessidade de retratar nele as ideias, pensamentos e opiniões de todas as classes que compõem essa sociedade, além de comportamentos, valores, hábitos e até costumes e crenças, tornando possível a manifestação das sensações e sentimentos humanos através do som. Como Balsebre pontuou, a arte reconcilia a forma e o conteúdo, a função e a expressão, o objetivo e o subjetivo. Portanto, o rádio atual poderia (re)descobrir a dramaticidade no jornalismo, afinal, o rádio informativo também poderia emocionar.

Em resumo, a palavra, a música, o silêncio e os efeitos especiais deixam de ser uma unidade quando combinados e se modificam, potencializando a expressividade do rádio. As combinações que criam melhores condições para que os ouvintes possam formar imagens auditivas, indispensáveis ao entendimento da mensagem, pois, só através delas é que o veículo vai conseguir estimular, envolver e atrair. Assim, tudo depende da arte da composição sonora para reforçar a expressividade da linguagem radiofônica, a força da mensagem está contida na forma em que ela é transmitida. Se elaborarmos esteticamente um conteúdo, seu apelo, sua penetração e, conseqüentemente, sua importância ganham valor frente a conteúdos mal trabalhados, meramente informativos, que acabam, por sua vez, não tendo espaço na audição do ouvinte.

Acreditamos no potencial expressivo do meio e que não é necessário manipular fatos, lançar mão de recursos sensacionalistas, mas sim, valorizar a emoção do acontecimento, ou seja, achar drama na própria mensagem, utilizando o meio com mais criatividade diante de tudo o que pode proporcionar enquanto meio informativo e expressivo através de todas as suas ferramentas. Assim, explorar as

potencialidades de expressão do meio, alternando palavras, vozes, sons, efeitos, ruídos e silêncios, é trazer para o veículo a verdadeira peça radiofônica.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Antonio. The Brazilian Culture through the Radio Waves. In: **Radio Evolution**. Portugal: Universidade do Minho, 2011.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: **Teorias do rádio: textos e contextos**. Organização: Eduardo Meditsch. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 2007.

BARBEIRO, Heródoto e LIMA, Paulo Rodolfo. **Manual de radiojornalismo: produção, ética e internet**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BARBOSA FILHO, André. **Gêneros radiofônicos: os formatos e os programas em áudio**. São Paulo: Paulinas, 2003.

BAUMWORCEL, Ana. Armand Balsebre e a teoria expressiva do rádio. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 28, 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

_____. **Sonoridade e resistência: a Rádio Jornal do Brasil-AM na década de 1960**. Dissertação, Mestrado da Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: UFF, 1999.

CHION, Michel. Radio-fiction. In: **DOSSIER DE L'AUDIOVISUEL**. Aujourd'hui, demain, laradio. Número 90, Paris: INA, mar./abr. 2000. p. 49-51.

_____. Os espaços de silêncio em A Guerra dos Mundos. In: MEDITSCH, Eduardo. **Rádio e Pânico**. Florianópolis: Insular, 1998, p. 45–53

_____. **Vladimir Herzog e a Rádio Jornal do Brasil**. Trabalho apresentado no III Encontro da Rede Alfredo de Carvalho. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2005.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. Tradução: Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRECHT, Bertold. Teoria do rádio. In: **Teorias do rádio: textos e contextos**. Organização: Eduardo Meditsch. Florianópolis: Insular, 2005.

CORY, Mark E. Soundplay — The polyphonous tradition of German radio art. In: Kahn, Douglas; Whitehead, Gregory (eds.). **Wireless imagination: sound, radio and the avant-garde**. Cambridge, Massashusetts (USA): The MIT Press, 1992. p.331-371.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2010.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio: história e técnica**. Rio Grande do Sul: Sagra-Luzzatto, 2007.

FREIRE, Marcelo; Lopez Debora Cristina. Linguagem radiofônica e jornalismo: um estudo das estratégias estéticas das séries de reportagens da Rádio Eldorado. In: **LOGOS 35 Mediações sonoras**. v.18, nº 02, 2º semestre 2011.

Grande Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa: UOL. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 3 de março de 2013.

HAOULI, Janete El. Mordendo a própria cauda: peça radiofônica alemã e experimentação de vanguarda. In: **Mídia, Cultura, Comunicação**. São Paulo, Editora Arte & Ciência, 2002. BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydêe Dourado de Faria. (Org.). São Paulo, 2002, p. 167-180.

HAYE, Ricardo. **El arte radiofónico: algunas pistas sobre La constitución de su expresividad**. Buenos Aires: La Crujia, 2004.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Julio. **Paisagem Sonora**. Trabalho apresentado ao NP Mídia Sonora e Rádio, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Intercom, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0550-1.pdf>. Acesso em: 2 de novembro de 2013.

KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory (eds.). **Wireless imagination: sound, radio and the avant-garde**. Cambridge, Massachusetts (USA): The MIT Press, 1992.

KASEKER, Mônica. **Modos de ouvir: a constituição do *habitus* do ouvinte de rádio no cotidiano familiar**. Curitiba: UFPR, 2009.

KAPLÚN, Mario. **Producción de programas de radio: el guión — la realización**. México: Editorial Cromocolor, 1994.

KLIPPERT, Werner. "Elementos da peça radiofônica". In: SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980. p. 11-102.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra: volume 1 — Técnica e Linguagem**. Portugal: Edições 70, 1983.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. **Manual urgente para radialistas apaixonados**/José Ignacio López Vigil. Tradução Maria Luísa Garcia Prada. São Paulo: Paulinas, 2003.

LUNA, Sergio Vasoncelos de. **Planejamento de pesquisa: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultirx, 2002.

MOLES, Abraham. **La comunicación y los mass media**. Bilbao: El mensajero, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950–2980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica**. São Paulo: Annablume, 1993.

PRADO, Emílio. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989.

PRADO, Magaly. **Produção de rádio: um manual prático**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

RODRÍGUEZ, ÁNGEL. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual/Ángel Rodríguez**. Tradução Rosângela Dantas; revisão técnica Simone Alcântara Freitas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANZ, Luiz Alberto. **Dramaturgia da informação radiofônica**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Tradução: Marisa Trincha Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHÖNING, Klaus. Ouvir peças radiofônicas. Em defesa de uma criança abandonada (1979). In: SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980. p.167-188.

_____. On the archaeology of acoustic art in radio (1997). In: **Sound Klangreise Journey**. Studio Akustische Kunst (155 Werke, 1968-1997). Köln: Westdeutscher Rundfunk. p.12-21.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.

SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

VIANNA, Graziela Valadares Gomes de Mello. **Imagens sonoras no ar: a sugestão de sentido na publicidade radiofônica**. 2009. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-09092009-120319/>>. Acesso em: 16 de novembro de 2013.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAMI, Antonio. **Peças radiofônicas gravadas na Deutsche Welle**. Bonn-Alemanha: DW, 2006.

_____. Radioconto, radioromance, radiopoesia: o rádio educativo. **Revista USP**, São Paulo, nº 56, p. 86–91, 2002–2003.

ARNHEIM, Rudolf. **A estética radiofônica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: **Informação e documentação; referências–elaboração**. Rio de Janeiro; ABNT, 2000.

AVILA, Renato. **Som digital**. Rio de Janeiro: Brasport, 2003.

BAIRON, Sérgio. (Org.). **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BARBOSA F., André. **O conteúdo no rádio digital: a necessária aproximação entre tecnologia e linguagem**. São Paulo: Paulinas, 2005.

BAITELLO Jr., Norval. Cultura do ouvir. In: **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005.

BARBEIRO, Heródoto. **Manual de Radiojornalismo**. Heródoto Barbeiro, Paulo Rodolfo de Lima. - Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BARBERO, Jesus-Martin. **Dos Meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

CEBRIÁN HERREROS, M. **Información Audiovisual: concepto, técnica, expresión y aplicaciones**. Primera reimpresión: mayo 1998. Madrid: Editorial Sintesis, Segunda reimpresión: septiembre 2007.

CÉSAR, Cyro. **Rádio: a mídia da emoção**. São Paulo: Summus, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. 1.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

DINES, Alberto. **O papel do jornal**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

HOUAISS. Dicionário. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

KLÖCKNER, Luciano. **O repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história.** Porto Alegre, RS: Ed. AGE: EDIPUC, 2008.

LACATOS, E.M. **Técnica de Pesquisa.** São Paulo: Atlas, 1982.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MCLEISH, Robert. **Produção de rádio.** São Paulo: Summus, 2001.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. **Rádio e teatro: memória e possibilidades.** Acta Scientiarum Human and Social Sciences. Maringá, v. 26, nº 1, p. 145–149, 2004.

Disponível em:

<http://www.ppg.uem.br/docs/ctf/Humanas/2004_1/15_392_03_Eduardo%20Montagnari_Radio%20e%20teatro.pdf>. Acesso em: 10 de dezembro de 2013.

NUNES, Mônica Rebeca Ferrari e VALENTE, Heloísa Duarte. ...E la nave va: Imagens de memória, tempo e espaço. In: **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade.** (org.) Lia Tomás. São Paulo: EDUC, 1998.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos.** 3ª ed. São Paulo: Summus, 1985.

PRATA, Nair. **WEBradio: novos gêneros, novas formas de interação.** Florianópolis: Insular, 2009.

REDE GLOBO. **Princípios editoriais das Organizações Globo.** Sábado, 06 de agosto de 2011. Disponível em:

<<http://cbn.globoradio.globo.com/editorias/pais/2011/08/06/PRINCIPIOS-EDITORIAIS-DAS-ORGANIZACOES-GLOBO.htm>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa.** São Paulo: Hacker, 2000.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento sonoro, visual, verbal: aplicações na hipermídia.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANZ, Luiz. **Dramaturgia da informação radiofônica.** Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

TAVARES, Mariza (org.). **Manual de redação CBN.** São Paulo: Globo, 2011.

TAVARES, Mariza; FARIA, Giovanni (orgs.). **CBN, a rádio que toca notícia.** Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

TAVARES, Reynaldo. **Histórias que o rádio não contou.** São Paulo: Negócio, 1997.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz:** entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VIEIRA, A. G. Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua Crítica. In: **Psicologia:** Porto Alegre, n° 14, p. 599–608, 2001.

ZAMPAR, Sílvia. **O uso do grotesco no humor das rádios FM de público jovem de São Paulo:**Rádio Mix e 89 FM. 2012. Dissertação de Mestrado em Comunicação — Instituto de Ciências Sociais e Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, p. 145