Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora

Reflexões para um Uso Criativo

Guilherme William Udo Santos

Bookerfield

Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora

Reflexões para um Uso Criativo

Guilherme William Udo Santos

Bookerfield

Editora Chefe
Marcia A. A. Marques
Coordenadora Editorial
Isabela Arantes Ferreira
Bibliotecária
Aline Graziele Benitez
Diagramação
Marcos Antonio Ribeiro Pereira
Arte da Capa
Matheus Lacerra
Imagem da Capa
Freepik
Revisão
O autor

O conteúdo deste livro está licenciado sob uma licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial Não Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

2021 by Bookerfield Editora
Copyright © Bookerfield Editora
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Bookerfield Editora
Os autores cedem à Bookerfield Editora os direitos para esta edição

Esta obra é de natureza digital (e-book). Versões impressas são permitidas, não tendo a Bookerfield Editora qualquer responsabilidade pela confecção e distribuição de exemplares físicos deste conteúdo.

Todos os manuscritos da obra passaram por rigorosa avaliação cega pelos pares, baseadas em critérios científicos e imparciais, recebendo a aprovação após atender os critérios técnicos estabelecidos pelo Conselho Editorial.

Todo o conteúdo do livro e de artigos individuais é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, não sendo a Bookerfield Editora responsável por quaisquer eventuais irregularidades.

Situações como plágio, má conduta ética/científica ou dados e resultados fraudulentos são de responsabilidade do autor, comprometendo-se a Bookerfield Editora em investigá-las rigorosamente e tomar as ações cabíveis.

O download, compartilhamento e referenciação da obra são permitidos mediante atribuição de crédito aos autores e à Editora. A comercialização desta obra é expressamente proibida.

Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora: Reflexões para um Uso Criativo

Editora Chefe Marcia A. A. Marques
Coordenadora Editorial Isabela Arantes Ferreira
Bibliotecária Aline Graziele Benitez
Diagramação Marcos Antonio Ribeiro Pereira
Revisão O autor

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Santos, Guilherme William Udo
Expressividade da linguagem radiofônica e sonora [livro eletrônico] : reflexões para um uso criativo / Guilherme William Udo Santos. -- São Paulo : Bookerfield, 2021.
PDF

ISBN 978-65-89929-18-5

1. Comunicação 2. Linguagem 3. Rádio I. Título.

21-78895 CDD-302.2344

Índices para catálogo sistemático:

1. Rádio : Linguagem : Comunicação : Sociologia 302.2344

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

DOI 10.53268/BKF21091000

Bookerfield Editora
São Paulo – Brasil
Telefone: +55 (11) 99841-4444
www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor declara não haver qualquer interesse comercial ou irregularidade que comprometa a integridade desta obra; declara que participou da elaboração e revisão da obra, atestando a confiabilidade dos dados e resultados; declara que a obra está livre de plágio acadêmico; declara que a publicação desta obra não fere qualquer outro contrato por ele firmado; declara ter atendido eventuais exigências de outras partes, como instituições financiadoras, para a publicação desta obra.

À minha mãe (*in memorian*), a representação maior do amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que bravamente estiveram nas salas de aula em que estive e que exerceram com amor o ofício de professor. Acredito sempre na educação por causa de vocês - e o professor que sou hoje é reflexo de ter sido aluno de vocês!

Na minha trajetória acadêmica, encontrei pessoas importantes que me guiaram e auxiliaram. Esse livro não seria possível sem Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva, Natalício Batista dos Santos Jr., Marisa Almeida e Tatiana Boulhosa, pessoas às quais agradeço profundamente.

APRESENTAÇÃO

O presente livro é uma versão revisada e atualizada da dissertação de mestrado que defendi durante o meu curso, assim, a pesquisa que realiza está aqui representada, ainda que em linguagem revista para atender ao novo meio e formato.

Este livro aborda o rádio, enquanto veículo de comunicação, e os meios sonoros como plataforma para conteúdos trabalhados dentro da conceituação proposta pela pesquisadora brasileira Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva e pelo pesquisador espanhol Armand Balsebre para a Linguagem Radiofônica, ou seja, o conceito da expressividade da linguagem, que 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 radiofonia e na produção sonora contemporânea brasileira em diferentes gêneros e formatos. Buscamos, então, apresentar formas de valorizar a imaginação do ouvinte no que tange à criação, produção e recepção de produtos simbólicos radiofônicos, com a perspectiva de resgate da cultura da palavra apoiados por conceitos como a Paisagem Sonora, de Murray Schafer e a peça radiofônica alemã.

PREFÁCIO

Era da saturação, da hipertrofia do olhar, da interface da tela, da visualidade. Decorrente de um processo civilizatório que elegeu a visão como o sentido mais adequado e confiável para o conhecimento, para a sociabilidade e, portanto, para as trocas comunicativas, debruçar-se sobre a materialidade de um meio essencialmente sonoro como o rádio, pode ser reconhecido como um desafio.

Na década de 1990, quando iniciei minha pesquisa de mestrado sobre a estética radiofônica, o levantamento bibliográfico sobre o meio resultava principalmente em obras que abordavam o aspecto histórico, a importância social do primeiro meio de comunicação eletrônico de massa em um país de dimensões e desigualdades sociais continentais e os usos político-mercadológico. Havia também os conhecidos manuais que apresentavam orientações e 'dicas' de como apurar e produzir notícias, realizar coberturas para um veículo que se destacava pela agilidade, credibilidade, abrangência social e versatilidade de consumo, afinal com o 'radinho' de pilha era possível acompanhar a programação em qualquer espaço da casa, da rua, do trabalho e até nos estádios de futebol, como imortalizado pelo "Zé do Rádio', Ivanildo Firmino dos Santos, torcedor do Sport Recife, famoso por carregar junto ao ouvido um radinho durante as partidas do time do coração, realizadas na Ilha do Retiro, o Estádio Adelmar da Costa Carvalho.

A necessidade e intenção de identificar, compreender e analisar o potencial da linguagem essencialmente sonora da radiofonia brasileira para construir sentido, relatar fatos e narrativas sem desprezar os elementos descritivos e expressivos dos acontecimentos e seus personagens – especialistas, anônimos -, me conduziram a um diálogo com diversas áreas do conhecimento e suas subáreas tais como a antropologia, etologia, a biologia, história, comunicação, psicologia e artes. O contato com a perspectiva do medievalista Paul Zumthor e da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira me ajudaram a compreender como a permanência da oralidade na miscigenada cultura brasileira contribuíam para a configuração de um jeito único, singular e brasileiro de fazer rádio. A inventividade de John Cage e a pesquisa de Rudolf Arnheim publicada em *Estética Radiófonica,* aliadas à compreensão de como nosso corpo é afetado e percebe os estímulos sonoros me cedeu *régua e compasso* (como diz o poeta) para escutar a potencialidade da sintaxe da estética sonora e, portanto, da radiofonia brasileira. A cada transformação do meio rádio e das plataformas digitais de áudio, motivada pela incorporação de novas tecnologias, essa escuta ressoa e me coloca em sintonia com a importância e pertinência de se aprofundar sobre a potencialidade de construir sentido e vínculos por meio de conteúdos sonoros. Uma jornada

que encontra parceria com diversos pesquisadores brasileiros, sobretudo, os integrantes do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e mais recentemente, Guilherme Udo.

O livro **Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora: Reflexões para um Uso Criativo** de Guilherme Udo traz uma relevante contribuição para pesquisadores e comunicadores que apostam no potencial expressivo da linguagem radiofônica para a produção de conteúdo, sobretudo os informativos, com potencial de acionamento da imaginação do ouvinte-internauta entendido como coautor. No contexto de múltiplas ressignificações dos processos comunicativos mediados por dispositivos móveis com conexão extensiva, o texto do Prof. Ms Guilherme William Udo Santos acrescenta ao universo de pesquisas e reflexões sobre a midiamorfose da radiofonia um enfoque a partir da dramaturgia, área de interesse e pesquisa do autor alimentada desde a graduação.

Expandindo do dispositivo eletrônico-rádio para toda e qualquer plataforma digital de distribuição de conteúdo sonoros, como os agregadores de podcast e *streaming*, a retomada da discussão sobre os elementos constituintes da linguagem sonora é uma oportunidade de trazer à tona questões como a tridimensionalidade do corpo subtraída pelos processos de abstração inerentes às trocas comunicativas mediadas por aparelhos tecnológicos eletrônicos e digitais. É Villem Flusser no livro *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*, que nos chama a atenção para o processo de abstração no qual o homem, de sua dimensão tridimensional, ou seja, de corpo que ocupa um espaço concreto, segue rumo à nulodimensionalidade ocupando um espaço virtual, um corpo convertido em dígitos. Ao pensar sobre a palavra vocalizada, música, trilha, o efeito sonoro, silêncio e o ruído Udo coloca em pauta a importância do corpo no processo de comunicação. Pois ao abordar a presença do som nos processos comunicativos contemporâneos marcados pela interface da tela, abre espaço para uma escuta ativa sobre o espaço que conteúdos sonoros têm reconquistado no cotidiano do internauta-ouvinte pautado pela instantaneidade e profusão infinita de informações.

A eleição do radioteatro brasileiro e a *hörspiel* alemã como fios condutores da obra, encontra ressonância com a prática que nos constitui enquanto seres que aprenderam que narrar uma história embala outras histórias. É possível deduzir que por meio da discussão sobre as estruturas da narrativa na radiofonia, o autor estabeleça um diálogo com o cenário contemporâneo marcado pelo aumento do consumo de conteúdos sonoros digitais mapeado por institutos de pesquisa de mídia e empresas de plataformas de *streaming*, assim como pelo surgimento e pela adesão de usuários ao *Clubhouse*, uma rede social digital exclusivamente sonora. O

livro **Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora: Reflexões para um Uso Criativo** resultado da pesquisa de mestrado de Guilherme Udo traz para o primeiro plano o questionamento enfrentado por pesquisadores e produtores brasileiros, sobre como qualificar os conteúdos compartilhados na rede por emissoras de rádio, empresas de comunicação de diversos setores como audiovisual, mídias impressas e pelo ouvinte *prosumer*, àquele que produz e distribui conteúdo? Udo aposta no caminho que inclui a reflexão e discussão sobre a ontogênese da audição, a potencialidade expressiva de cada elemento sonoro da estética radiofônica, a complexidade da experiência individual de ouvir rádio e os recursos de técnicas dramáticas. Uma trajetória que acrescenta recursos para potencializar a criação e compartilhamento de conteúdos inventivos e provocantes, inclusive os voltados para a informação.

Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva

DOI 10.53268/BKF21091098

SUMÁRIO

EXPRESSIVIDADE DA LINGUAGEM RADIOFÔNICA E SONORA: REFLEXÕES PARA UM USO CRIATIVO 13
INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1
AFINAL, O QUE É "LINGUAGEM RADIOFÔNICA"? 16
A linguagem radiofônica 16
Contribuições para a compreensão da estética radiofônica 18
Imagens sonoras: conceituação 22

CAPÍTULO 2
A IMERSÃO DO OUVINTE ATRAVÉS DA PAISAGEM SONORA E A PEÇA RADIOFÔNICA ALEMÃ 25
A Paisagem Sonora segundo Murray Schafer 25
A Paisagem Sonora no rádio 27
A peça radiofônica alemã: o Hörspiel 32
O Filme Acústico 33
O Hörspiel no Pós-Guerra e a Nova Peça Radiofônica 35
O caminho do Novo Hörspiel à Arte Acústica 37

CAPÍTULO 3
INFORMAÇÃO E DRAMATURGIA: GÊNEROS E FORMATOS RADIOFÔNICOS EM BUSCA DA CRIATIVIDADE E EXPLORAÇÃO DA LINGUAGEM 38
Gênero Jornalístico ou Informativo 40
Gênero Publicitário ou Comercial 43
Gênero Dramático ou Ficcional 45

CAPÍTULO 4
AS DIVERSAS POSSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS DAS PEÇAS RADIOFÔNICAS JORNALÍSTICAS BRASILEIRAS 47

CAPÍTULO 5
CONSIDERAÇÕES FINAIS 53

EXPRESSIVIDADE DA LINGUAGEM RADIOFÔNICA E SONORA: REFLEXÕES PARA UM USO CRIATIVO

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 *Odisseia* 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; e o tempo de atenção do ouvinte é cada vez mais requisitado, tendo se alterado nos últimos anos, garantindo escutas que podem passar de uma hora com os podcasts. Conforme Brecht, o rádio é instrumento para a construção e/ou resgate de uma identidade local e 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 8minutos 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 dramatúrgicos 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, tendo como problema localizar esses elementos difusos dentro da programação contemporânea.

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.

CAPÍTULO 1

AFINAL, O QUE É "LINGUAGEM RADIOFÔNICA"?

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, já que sua linguagem, que deve despertar um desejo de saber mais no interlocutor, que pode recorrer posteriormente a outros meios, inclusive baseados na linguagem sonora, como o podcast..
- **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.

Contribuições para a compreensão da estética radiofônica

No Brasil, um dos principais nomes que desbravaram a pesquisa sobre a estética radiofônica é de Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva, sendo que até a publicação da obra que reflete a sua pesquisa de mestrado *Rádio: oralidade mediatizada* (1999), as pesquisas sobre o rádio focavam em seu aspecto histórico e na relevância social do meio. Já na Espanha, Armand Balsebre em sua obra, *El lenguaje radiofónico* (2007), 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)

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.

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 pode 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).

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 Júlia Lúcia, “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. 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 radiofônico é o conhecimento 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. (BALSEBRE, 2007, p.198)

Em uma análise simples, percebemos que ao contrário da imagem, o som não vale por mil palavras, a palavra pode o 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, demonstrado assim a sua maior potência.

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 significante 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. (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 participaçãopor 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. (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 reportório 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);
- 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. (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)

CAPÍTULO 2

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

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 Frayser University pelo pesquisador R. Murray Schafer, que mais tarde postularia 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.

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. (SCHAFER, 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 podem remeter a um processo entre o emissor e receptor, mas sem vínculo. 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 escutar implica uma atenção desperta, ativa, que fórmula 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)

Schafer pontua, portanto, a vulnerabilidade do nosso ouvido, que se encontra sempre aberto e suscetível a qualquer som que esteja dentro da frequência sonora audível pelos humanos. Assim, 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)

A Paisagem Sonora no rádio

De forma breve e resumida, podemos apontar que Júlia Lúcia e Balsebre nos demonstram 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 um trabalho sonoro é tudo aquilo que diz respeito à sonoridade e ao silêncio, espaço no qual será inserida a oralidade, posteriormente ou concomitantemente. Dessa maneira, 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 algo específico e isolado.

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. Também podemos encontrar composições em bancos sonoros que remetem à temática, tempo e sentimentos diversos. 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 ou ajudar na criação da paisagem sonora.

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/espaço 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 possibilidade 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 e expressão: 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.

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*). Freiedrich criou uma narrativa que abordava o acidente de uma aeronave que sobrevoava o Polo Norte. Porém, outros recursos dramatúrgicos 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 escrivaninha” (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.

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 como 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.

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 dramatúrgico 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 peçaradiofônica), 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 Schitthenner. (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 1980, a peça radiofônica começa a ganhar relevância na vida e na consciência sociocultural das pessoas.

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 chama 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.

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 estavam 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. 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.

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.

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 prepõe 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, consequentemente, 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.

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 atiça a imaginação.
> - E a televisão não atiça 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 acomprar 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 dramatúrgica;
- 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.

Gênero Dramático ou Ficcional

Este é o gênero que, por natureza, deveria explorar 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 a adivinhar e a 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 descobre tateando. 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)

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);
- 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 de curta duração, com foco em uma única situação em sua trama, 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.

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.

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 possibilidade 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 meio, 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 recurso 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 em trabalhos radiofônicos

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 recobrar 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 expressiva 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 dramatúrgico 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 ouvir 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.

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 blogs 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, consequentemente, 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 em que o receptor passa a ser emissor e disponibiliza suas ideias, produtos e conteúdos, na era digital, através da internet. Concluímos 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.

Concluímos 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 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.

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.

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 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, consequentemente, sua importância ganham valor frente a conteúdos mal trabalhados, meramente informativos, que acabam, por sua vez, não tendo espaço na audição do ouvinte.

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, consequentemente, 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.

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

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

_____. **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.

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

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, Haydèe 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 Vasconcelos 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.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acústico 12, 23, 25, 27, 29, 33,35

Alemã 8, 10, 12, 25, 32, 33, 35, 36, 56

Arte 9, 12, 14, 19, 32, 37, 55, 56, 58, 62

Articulação 17, 19

Assinatura 44

Auditivo 23

B

BG 44

Boletim 38, 40, 48

Brasileiros 10, 11, 16

C

Caminho 11, 12, 15, 23, 30, 37, 52

Captado 49

CBN 42, 43, 52

Cenário 10, 23, 35, 39, 43, 45, 51

Científica 15

Cinematográfica 33,35

Clareza 17, 48

Classificação 39, 40

Codificação 22, 24, 52

Comercial 12, 14, 16, 40, 43

Comunicação 8,11, 13, 15,20, 26, 27, 44, 47, 49, 50, 51, 56,58, 62

Contemporâneo 10, 19, 26

Coreografia 21

Credibilidade 9, 15, 18, 21, 39, 44, 51, 54

Criativo 10,13, 15, 30, 37, 53

Crônica 40

D

Debate 21, 36, 41

Difusão 19, 32, 37

Ditadura 51

Diversas 9, 12, 20, 28, 41, 47, 53

Documentário 30, 41, 51

Dramaturgia 10, 12, 19, 20, 33, 38, 45, 51, 53, 54, 58

E

Economia 50

Edição 47, 48

Entretenimento 13, 14, 31, 40, 49

Entrevista 39, 41, 47, 48

Esquetes 46

Essencial 9, 17,19, 41

Estético 15, 24, 32, 47, 49, 50

Estilo 17, 47, 60

Exemplificação 17

Exploração 30, 38, 40, 41, 43, 44, 46

Expressão 19, 21, 27, 30, 46, 50, 52, 54, 55

Externa 39, 41

F

Festival 37

Ficcional 12, 13, 31, 40, 45

Filme 12, 33,35, 60

Formatos 8, 12, 13, 15, 31, 38,41, 43, 44,46, 49, 51, 54, 55

G

Gêneros 8, 12, 13, 19, 21, 30, 31, 38,42, 46, 51, 55

Gramática 18, 28, 60

Guerra 33, 35, 36, 37, 39, 56

I

Imagem 20, 22,24, 56

Imersão 12, 25

Indivíduo 30, 31, 60

Industrial 25

Informação 11,13, 15, 17, 19, 20, 21, 28, 31, 32, 38,41, 43, 47,49, 51,54, 56,58

Instrumento 13

Interdisciplinar 10, 37, 62

J

Jingle 44

Jornalista 21, 41, 47,50, 52

L

Linguagem 8,21, 27,29, 32, 37, 38, 41, 43,51, 53,58, 60

Literária 35, 36

Locução 14, 16, 17, 42, 44, 54

Lúdico 31, 44

M

Manejo de dados 18

Manipulação 49

Mídia 10, 11, 20, 28, 31, 37, 56, 57

Militar 51

Mito 21, 31, 32, 57

Mixagem 35

Modéstia 17

Motivação 17, 35

Multissensorial 22, 23, 43

Música 10, 14, 15, 18,21, 26,31, 33,40, 44,49, 52, 54, 55

N

Nacional 18, 60, 62

Narrar 10, 13, 15, 32, 40, 45, 47, 48

Noticia 9, 15, 21, 22, 27, 38, 40, 42, 47, 49, 51, 53

O

Oral 9, 13, 15, 16, 18, 20, 27, 28, 42, 45, 46, 53, 54, 58

Orientação 48

Ouvinte 8, 10,28, 31,33, 38,45, 49,51, 52, 54, 55, 57

P

Paisagem 8, 12, 13, 22, 25,32, 35, 41, 48, 50, 52, 54, 57

Palco 32, 43

Peça 8, 12, 15, 16, 25, 30, 31,39, 45,47, 49, 51, 52, 54,58

Pesquisa 8,11, 13, 15, 18,26, 28, 29, 32, 35,42, 48, 51, 52, 54, 56,58

Poemas dramatizados 46

Poluição 25

População 14, 38, 39, 53

Possibilidades 12, 15, 20, 29, 35,37, 40, 42, 44,48, 53

Potencial 9,11, 13, 15, 16, 21, 22, 30, 32, 41,43, 50, 51, 54, 55

Programação 9, 15, 16, 19, 21, 27, 28, 30, 31, 40, 41, 46, 48, 51, 52

Publicidade 13,15, 44, 58

R

Radiofônica 8,10, 12,16, 18,38, 40,46, 47, 49,58

Radionovela 14, 39, 46, 51, 54

Reflexões 10,13, 34

Reiteração 17, 18

Renascimento 35

Reportagem 15, 30, 31, 33, 41, 42, 47,49, 52

Retrato 30, 31

Revolução 25

Ritual 31, 32, 44

S

Semântica 18, 28, 36

Seriado 46

Silêncio 8, 10, 14, 16, 18,21, 25, 27,29, 31, 39, 42, 44, 45, 47, 52, 54,56

Simbólico 8, 31, 32, 35

Simplicidade 17

Sintaxe 9, 17

Som 8, 10, 15,17, 19, 22, 24,30, 33, 35, 36, 42, 44, 47,49, 51, 54

Sonoplastia 25, 27, 29, 39

Sonora 8,10, 12,14, 16,33, 35, 36, 39, 41,43, 45, 48, 50,52, 54,58

Spot 30, 44, 58

T

Televisão 14, 20, 29, 44, 46, 53

Testemunhal 44

Tradição 13, 15, 36, 53

Transformação 25, 42, 51

Turístico 52

V

Vinheta 30, 37, 42, 44

Voz 20, 21, 31, 32, 39, 46, 49, 51, 53, 55, 57

SOBRE O AUTOR

GUILHERME WILLIAM UDO SANTOS

Doutorando em Artes no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). Professor nos cursos de graduação e pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, professor no Unicentro Drummond e Diretor Pedagógico da ANP - Educação e Cultura. Atuou como docente no EAD Laureate (Universidade Salvador), na Escola Nacional de Teatro e no Colégio Anglo-Brasileiro. Foi Analista Pedagógico Sênior na Faculdade das Américas. Mestre em Comunicação pela Universidade Paulista, Especialista em Design Instrucional pelo SENAC-SP, Especialista em Linguística e Ensino de Línguas pelo Centro Universitário UniSEB, Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Claretiano, Especialista em Língua Portuguesa pela Faculdade AVM, Especialista em Educação, Comunicação e Tecnologias em Interfaces Digitais pelo Centro Universitário UniSEB, Licenciado em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho, Licenciado em Teatro pelo Centro Universitário Ítalo Brasileiro, Licenciado em Letras (Português, Inglês e Espanhol) pela Universidade Cruzeiro do Sul, Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Ator formado pela Escola Incenna e Diretor Teatral pela SP Escola de Teatro. Ganhador do prêmio Expocom Nacional 2010 na categoria Audiovisual - Modalidade Programa Avulso de Áudio/Rádio com o trabalho de conclusão de curso de sua graduação “Zumpa Audiocast”, apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Para contato, acesse www.guilhermeudo.com

Bookerfield

Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora

Reflexões para um Uso Criativo

www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com
@bookerfield
Bookerfield Editora

Bookerfield

Expressividade da Linguagem Radiofônica e Sonora

Reflexões para um Uso Criativo

www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com
@bookerfield
Bookerfield Editora

ISBN 978-658992918-5