



Princípios da Peça Radiofônica Reportagem¹

Nivaldo Ferraz²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Com uma revisão crítica em parte das regras objetivas de manuais sobre radiojornalismo, este documento tenta defender o uso dinâmico das possibilidades sonoras pertencentes à expressão radiofônica como elementos informativos e, sobretudo, o redimensionamento desses elementos à frente, e não ao fundo da reportagem de rádio. Propõe agregar à reportagem de rádio o uso de música que apoie a sonoridade de forma participativa na narrativa, de ruídos naturais ou produzidos e de recursos dramáticos pertencentes à tradição radiofônica como alternativas narrativas que recompõem a história que a reportagem relata.

PALAVRAS-CHAVE: rádio; radiojornalismo; reportagem; música; dramatização.

Introdução

“A reportagem é uma narrativa, simplesmente uma narrativa. Ela depende muito do poder de observação do narrador, da maneira de transmitir essa observação em palavras e saber concatenar bem a forma de expressá-la...” (ABRAMO in BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 40). Esta frase, de Cláudio Abramo, jornalista de carreira exemplar no meio impresso, é um dos condutores que mediam os conceitos utilizados para a produção de reportagens de rádio por principais livros que tratam do assunto no Brasil. Ela abre o capítulo dedicado à reportagem do livro *Manual de radiojornalismo – Produção, ética e internet*, de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima. A escolha de indicar com exemplo de jornalismo impresso – deslocado, portanto, do meio que o livro trata – como deve ser uma reportagem no rádio, não recai apenas nesta obra, de

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Doutorando do Programa em Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Mestre em Comunicação pela ECA-USP. Professor de radiojornalismo e coordenador do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Jornalista formado pela Universidade Metodista de São Paulo. Trabalhou como roteirista e intérprete em produções de ficção para rádio da extinta agência Lintas Publicidade e da Rádio USP. Atuou como jornalista nas rádios Gazeta e Cultura de São Paulo, nas funções de redator, repórter, diretor e apresentador de programas. email: nivaldoferraz@usp.br.



forma casual. Ao contrário, a insistente visão representa um sinal da cultura do jornalismo de rádio brasileiro que, em livros anteriores à obra de Barbeiro e Rodolfo de Lima, é mostrada como resultado de influência histórica de modos de operação e produção do jornalismo impresso. Marcam-se nos livros que tratam da evolução histórica do radiojornalismo menos relação com o meio rádio, do que com o conteúdo jornalístico herdado fortemente dos fundamentos e das ferramentas para a prática do jornalismo impresso: o uso da palavra. Essa evolução naturalista de história do radiojornalismo brasileiro tenta tratar, de forma também naturalista, da adaptação de um meio (rádio), submetido ao ponto de partida e à tradição e de outro meio (impresso).

A aceitação de uma visão naturalista da evolução histórica do rádio brasileiro provoca a visão de igual valor sobre o princípio e a evolução do radiojornalismo. Aos pesquisadores se estabelece a dificuldade de encontrar experiências de repórteres de rádio com autoria própria, que tenham expandido o que está nos manuais de radiojornalismo. A visão naturalista da evolução do nosso rádio, apontado como forma e regra, é revista em artigo pelo pesquisador, doutor e professor do curso superior do Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, Eduardo Vicente, que realça a necessidade de um olhar para a questão autoral no rádio brasileiro, mais atenta do que a repetida reprodução do naturalismo da história do rádio aliada à evolução social do Brasil.

Assim, as práticas historicamente estabelecidas no âmbito da produção radiofônica acabam assumindo um importante papel mesmo num contexto de grandes mudanças tecnológicas, situação que torna fundamental um questionamento sobre o processo histórico que levou à sua consolidação. Desnaturalizar o desenvolvimento histórico dessas práticas e compreender que outras possibilidades de produção já foram exploradas no Brasil pode nos ajudar a assumir uma visão mais abrangente sobre as potencialidades do rádio e de sua linguagem, capaz de iluminar os caminhos possíveis para o veículo em seu contexto atual.³

Trata-se de difícil tarefa para pesquisadores contemporâneos do rádio brasileiro encontrar os sinais de uma evolução do radiojornalismo autônoma e independente do processo histórico no Brasil. Toma-se essa autonomia também no sentido do aproveitamento das características específicas do rádio. Os principais manuais de radiojornalismo alternam-se, entre aceitar que o rádio e suas especificidades podem dar ampla dimensão à produção jornalística no meio e cerrar as fronteiras, negando ao

³ VICENTE, Eduardo. **Em busca do rádio de autor**: apontamentos para uma rediscussão crítica da história do rádio no país. Significação: Revista da Cultura Audiovisual. n. 36, 2011. p.90-91.



mesmo tempo a possibilidade de o som ser protagonista de uma informação. A dualidade dos manuais entre a permanência do uso da palavra quase que exclusivamente e a aceitação de que o som da notícia informa, mas deve ser exposto como pano de fundo, tornando-se uma informação subliminar, abre um abismo entre o radiojornalismo e as potencialidades sonoras do rádio.

1. A reportagem pela palavra e o som de fundo como modelo tradicional do radiojornalismo

Os manuais de radiojornalismo conhecidos no Brasil praticamente falam em unísono sobre a forma de produção das reportagens feitas ao vivo ou gravadas e editadas. A *palavra* prevalece, não só como a luz mais clara, mas por vezes como a única luz possível a esclarecer de forma inequívoca e rápida a informação que se quer transmitir, mesmo nas reportagens editadas, em que é maior a possibilidade de manipulação de sons captados na cena do fato ou mesmo produzidos em estúdio.

Desta forma, elementos importantes da comunicação radiofônica, como a sonoridade inerente a qualquer fato e a música são não apenas subaproveitados como informações na produção da notícia, como, em certos termos, orienta-se nos manuais o uso contido, para que não atrapalhe as intenções postas na palavra.

Um dos mais conceituados e estudados entre os teóricos da produção radiojornalística, Luiz Artur Ferraretto, ao abordar a reportagem em seu livro *Rádio – o veículo, a história, a técnica* a trata por aproximação 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. O grifo é nosso). 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. O grifo é nosso). Nas abordagens de Ferraretto estão claras as intenções de enfatizar a predominância da narração composta exclusivamente por palavras. E é notável também a intenção clara da eliminação de detalhes, o que vai tornar a reportagem curta, entregue a um modelo de produção industrial em que a melhor participação do repórter é a que está resolvida em um minuto e 30 segundos de conteúdo.

Mais radicalmente em desfavor das possibilidades sonoras da reportagem no rádio vai outro trabalho de estudiosa considerada em meios acadêmicos, Magaly Prado, que trata do universo conformista da produção, tanto de programas quanto de



reportagens entregues ao modelo comercial de emissora, com informações curtas. A autora propõe pouca intervenção de reportagem no que considera a diversidade de programação de uma emissora de rádio. Em nome de *grades* – o termo já indica a prisão – de emissoras, chega a propor a participação da reportagem (PRADO, 2006, p. 10) descomposta em seu todo, sendo utilizada pela produção de programas como elementos esartejados, em favor de interesses comerciais, ou tratamento de outros assuntos da programação da emissora.

Um dos ícones utilizados por décadas no ensino e aprendizado do radiojornalismo, *A informação no rádio – Os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*, não é exatamente um manual de produção jornalística para o meio, pois a autora Gisela Swetlana Ortriwano escolheu concentrar seu texto na evolução do rádio no Brasil, sua linguagem e características. Por esse motivo trata de produção de conteúdos em poucas páginas, mas nas oito linhas em que se refere à reportagem, define que “em rádio é necessário que o repórter saiba verbalizar bem, falar de improviso e ter boa dicção para que o ouvinte possa entender as mensagens” (ORTRIWANO, 1985, p. 101). Nova demonstração de despreocupação, no processo de produção da reportagem, com a sonoridade para compor informações com a narrativa, em situação de edição.

Como outros manuais sobre radiojornalismo, o da Rádio Itatiaia, quando aborda a questão do som ambiente para o repórter que está na rua, o faz como 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). Aceitável observação, já que em qualquer situação a comunicação do repórter de rádio com o público não pode ser transmitida sem proporcionar entendimento. Mas a relação deste manual com o som ambiente estaciona nesta fase. Nenhuma palavra a respeito de seu uso possível na constituição da reportagem, nem de fundo, nem como fator informativo.

Para Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima, a reportagem ocupa um capítulo importante. Com a clareza de poucos manuais, há referência a respeito da captação e uso do som ambiente:

Por uma característica própria do radiojornalismo, 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. Sons de carro no trânsito, chuvas, buzinas, execução de uma



música, refrão de torcedores e manifestantes dão colorido especial à reportagem.⁴

Porém, assim como em outros livros e manuais que falam do tema, esses autores não abordam o tratamento da sonoridade de uma reportagem com seu espaço-tempo estabelecido no produto, como é possível e viável em produções apropriadas para o rádio. A questão da palavra, devemos lembrar, é importante e muito prezada como elemento da constituição sonora do rádio. Estudiosos referem-se a ela desde os primórdios do meio.

O estudioso espanhol Armand Balsebre estabelece as forças de importância no triângulo formado pelo que ele chama de “palavra radiofônica”, música e efeitos sonoros. Nessa relação, atenta para a importância da palavra na comunicação radiofônica.

Sin embargo, porque es el instrumento habitual de expresión directa del pensamiento humano y vehículo de nuestra socialización, la palabra es indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico. Aquellos creadores que prescinden de la palabra en sus obras radiofónicas, rara vez consiguen éxito comunicativo, aunque, desde una perspectiva experimental, se les pueda reconocer un gran valor por lo que representan de aportación al desarrollo del lenguaje radiofónico.⁵

Recolocada a palavra em seu importante lugar para a comunicação radiofônica, reforça-se que no radiojornalismo brasileiro, pela tradição emprestada pelo jornalismo impresso, a palavra ocupa demasiado espaço, e que uma parte dele poderia ser ocupada por estímulos e propostas para utilização do som. Observa-se que na citação acima as percepções e tratamentos a respeito dos conteúdos do rádio e de suas possibilidades ganham vida própria – Balsebre fala sobre “obras radiofônicas” e “criadores”, perspectivas que serão retomadas mais adiante.

Por enquanto reforça-se que os manuais sobre radiojornalismo não consideram as palavras do espanhol Emílio Prado, um dos teóricos acompanhados por estudiosos e práticos do rádio, mas aparentemente não lido em suas evidências, quando deixa clara a separação entre radiojornalismo e jornalismo impresso:

Primeiro: a estrutura da informação radiofônica tem pouco a ver com a mídia impressa. Segundo: é necessária uma outra atitude vital diante das notícias.

⁴ BARBEIRO e LIMA. **Manual de radiojornalismo**: produção, ética e internet. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p.41.

⁵ BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 1994, p.33.



As estruturas funcionais que aqui se propõem são dinâmicas em si mesmas como o é o rádio, mas estão dirigidas pela tentativa de compreender o meio em si mesmo – longe do servilismo histórico imposto ao rádio pela ‘prestigiosa’ cultura impressa. O desconhecimento dessas estruturas leva a uma subutilização das possibilidades desse meio, diminuindo a eficácia em sua utilização clássica e impossibilitando qualquer alternativa.⁶

A atuação mecanizada dos jornalistas na rotina de suas equipes, ainda nos dias de hoje com influência da linguagem do jornalismo impresso, passado contemporaneamente para uma influência da linguagem dos sites de notícias, leva a uma audição de informações homogêneas em seus formatos. Empobrece as possibilidades inerentes ao rádio. Faz com que estejam posicionados no lugar em que Balsebre chama de adversários da linguagem radiofônica, aqueles que negam que as formas expressivas do rádio podem reconhecer-se em linguagem própria (BALSEBRE, 1985, p. 15). Estão nesta posição porque usam certas características do rádio, como a rapidez e o imediatismo, aplicados aos meios de produção da mensagem, tornando essa produção também imediata e rápida o tempo todo, seja ela qual for: uma nota simples de 3 frases sobre uma colisão em uma via importante da cidade, ou uma reportagem que fala sobre as formas alternativas de se aproveitar lixo reciclável, parece terem valores editoriais semelhantes, pelo trabalho que aos profissionais dedicam à formulação de conteúdo e formatação de cada uma dessas informações, e pelo tempo-espaço final que ocupam na emissão. Há uma confusão cômoda entre as características do meio de expressão e as possibilidades de produção de conteúdos para este meio, que não incluem a exigência de serem criados e formatados de afogadilho, com pressa, apenas porque o rádio tem como características a rapidez e o imediatismo.

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 viva 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.⁷

⁶ PRADO, Emilio. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989, p.15-16.

⁷ ARHEIM, Rudolf. in MEDITSCH, Eduardo. **Teorias do rádio**: textos e contextos. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 64-65.



Algo pode ser mudado para que a diversidade inicie a quebra da hegemonia no formato da informação pelo rádio, a começar por conceber com mais frequência nas programações o modelo da reportagem como uma pequena peça radiofônica, formada por possibilidades infinitas do ponto de vista estético e narrativo. Estar-se-ia, desta forma, a buscar o que se quer conceber como *peça radiofônica reportagem*.

2. O som que vai do fundo à frente

Um dos problemas da predominância da palavra no radiojornalismo sobre outros elementos de informação possível pelo rádio, é que essa palavra costuma ser tratada pelos manuais como a *palavra objetiva*, que estaria, por sua fórmula, livre da subjetividade. Para os pesquisadores, professores e profissionais que admitem essa concepção do uso farto da palavra como a forma objetiva de tratar a informação, portanto, aplicável à reportagem para rádio, o que foi feito com a palavra resolve apenas aparentemente o problema da informação a ser dada. Está fora do modo de produção a possibilidade de pensar que o rádio pode propagar outros tipos de som que não a voz emitindo palavras nas informações. Prado aborda com coerência a relação da objetividade e da subjetividade nas informações radiofônicas, tentando afastar da compreensão o erro que o autor indica ser uma defesa do uso da palavra como se ela fosse a cura, se usada com imparcialidade, da subjetividade que é característica do gênero humano.

Depois de apoiar-se em exemplo dado por outro teórico espanhol do rádio, Angel Faus, que apontava proibição, sobretudo nos Estados Unidos, de aditivos técnicos, como efeitos e reverberações, em nome da objetividade na transmissão de informações, Prado conclui 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.⁸

O que se destaca nessa relação do jornalismo de rádio com a objetividade que se tenta impor na construção da informação radiofônica é que o meio, os jornalistas, as redações e as empresas, por uma marca histórica, escolhem não confrontar as

⁸ PRADO, Emilio. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989, p.37.



dificuldades que podem ter em lidar com o controle da criatividade que certamente brota da combinação dos conceitos possíveis que compõem a informação pelo rádio.

Essa atitude no dia-a-dia das redações e produções de radiojornalismo gera, por um lado, um fastio na lida com a criatividade, um automatismo na produção, edição e encarceramento de produtos que passam de comunicadores para ouvintes. Por outro lado, os comunicadores das principais emissoras que difundem notícias no Brasil têm automatizado, eles também, o ouvinte, que – como normalmente está a fazer outra atividade além de ouvir rádio – acostumou-se na expectativa desanimadora da repetição dos formatos, conteúdos e estética da produção.

Trata-se de um mimetismo transmitido pelas ondas sonoras, pelas vias digitais, pela comunicação em celulares. Parece haver nessa gama de comportamentos esperados – de produtores da notícia e dos ouvintes – certo conformismo que acompanha a história contemporânea dos meios eletrônicos de comunicação de massa no Brasil.

A questão, portanto, não está resolvida sequer do ponto de vista jornalístico, já que, até menos que no próprio meio em que os fundadores e teóricos do radiojornalismo beberam como fonte – o jornalismo impresso, que possui espaço para detalhamento, aprofundamento e discussão – pelo rádio a teoria e a prática se supõem corretas por estarem apoiadas exclusivamente nas ferramentas da objetividade.

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.⁹

Uma forma de avançar estética e informacionalmente na *peça radiofônica reportagem* é fazer o som se manifestar à frente, negando seu papel de coadjuvante. Ao dar espaço a este estabelecimento sonoro, a *peça radiofônica reportagem* se aproximará das características do veículo pelo qual está sendo transmitida, mostrando-se mais arraigada e menos violenta para com os princípios do rádio.

Para não sair dos exemplos simplórios de captação sonora ambiente que os manuais de radiojornalismo tratam, como manifestações de categorias nas ruas de uma cidade, torcedores se manifestando devem ocupar mais tempo-espaço nas reportagens, vindo do fundo à frente, ao ponto de compor a narrativa. Podemos dizer que “Deste

⁹ PRADO, Emilio. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989, p.36.



modo o rádio se opõe às teorias que o situam como incapaz de uma comunicação de maior nível que a simples transmissão de notícias, quando a capacidade tem confirmado sempre o desconhecimento da natureza do fenômeno radiofônico” (apud FAUS. In PRADO, 1989, p. 28)

A questão que se coloca é a manipulação e utilização do som como um componente tão presente na narrativa a ponto de tornar a peça radiofônica reportagem mais repleta de sonoridade, ficando muito provavelmente maior do que os tradicionais 1 minuto e meio de duração. O som não só informa se estiver aliado a uma narrativa de uma *peça radiofônica reportagem*, como também tem capacidade de levar o ouvinte para dentro da história que o repórter tenta contar, remetendo esse novo produto que o radiojornalismo pode possuir aos âmbitos da arte radiofônica mais pura. Desta forma, podemos recobrar os conceitos de obra para a peça radiofônica reportagem, de artista de rádio para o repórter que produz sua peça composta com elementos de expressão radiofônica, e de meio de expressão criador de um universo completo para o rádio.

O artista de rádio deve desenvolver a maestria de limitar-se ao audível. O que mede seu talento é a capacidade de produzir o efeito desejado apenas com os elementos sonoros, e não a possibilidade de inspirar os ouvintes a complementarem a falta de imagem adicionando vida ao realismo. Pelo contrário: se a obra demanda tal suplementação é porque é ruim, não alcançou seus objetivos por seus próprios meios, teve um efeito incompleto.¹⁰

O som não necessita da imagem para se apoiar. Estudiosos, professores e admiradores do rádio podem rever a versão de que o som conduz o ouvinte à imagem que ele (som) evoca. Pois se o rádio, como disse Balsebre, é não só um meio de difusão, mas um meio de expressão (BALSEBRE, 1994.), também como afirmou Rudolf Arnheim, ao rádio nada falta. “Pois a essência do rádio consiste justamente em oferecer a totalidade somente por meio sonoro” (ARNHEIM in MEDITSCH, 2005, p. 62). Assim é também com o som. A ele não faz falta a imagem. Podemos representar uma notícia inteira apenas com produção de efeitos, em inversão diametral ao formato da reportagem no radiojornalismo tradicional, ou de uma simples notícia anunciada em uma rádio *all news*, com palavras. E, como a palavra é poderosa no rádio, ela pode enunciar tudo, resolver tudo, empobrecer tudo por seu uso excessivo.

¹⁰ ARNHEIM, Rudolf. in MEDITSCH, Eduardo, org. **Teorias do rádio: textos e contextos**. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 62.



Essa capacidade da utilização sonora pode ser potencializada quando o rádio se restabelecer como centro da atenção especial do ouvinte, e não como componente da paisagem, não como ouvido em segundo plano pela audiência, enquanto se faz outra tarefa simultânea. Será necessário recobrar a atenção que o rádio possuía em seus primórdios. A mensagem de que se trata e que propõe um novo formato, estética e narrativa para a *peça radiofônica reportagem* precisa, assim como o som promovido a narrador, de mais atenção do que possui hoje. Assim como o som ambiente e produzido em estúdio deve vir à frente da reportagem, saindo do fundo e se ombrear à narrativa do repórter, o rádio deve sair do fundo das atividades paralelas da audiência contemporânea e reconquistar seu espaço-tempo na percepção do ouvinte. Segundo previsão do canadense R. Murray Schafer em seu ensaio *Rádio Radical*, este tempo está chegando, pois o rádio

hoje é a pulsação de uma sociedade organizada para satisfazer a um máximo de produção e de consumo. É evidente que isto é temporário...E se a civilização industrial está em declínio – e ela efetivamente está – ritmos radiofônicos alternativos podem estar mais próximos do que imaginamos.¹¹

Ainda que tarde a chegar o momento que Schafer anuncia, a *peça radiofônica reportagem* tem sua contribuição para propor ao ouvinte um momento – ao menos – de quebra de ritmo na audiência de informações e de quebra de expectativa do tempo, pela apresentação de um formato que conta com diversidade sonora.

3. A música na notícia

Não apenas para embalar a informação dada pelo repórter; menos ainda para relacionar o que diz a letra da música com o tema da reportagem, como fazem à larga os repórteres de rádio de hoje, o uso da música que se propõe, investido na *peça radiofônica reportagem*, é tê-la como um importante elemento narrativo que localiza o ouvinte. A música usada como elemento entrelaçado no quadro de significações da *peça radiofônica reportagem* é o que se busca. O ponto ideal de ocupação de espaço sonoro pela música é tê-la desprendida de seu conceito inicial de arte pura, para ser lançada como componente fundamental no quadro narrativo de uma reportagem de rádio, remetendo-a (a música) a seu lugar original de música radiofônica.

¹¹ SCHAFER, Murray. In ZAREMBA & BENTES. **Radionova**: constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: RJ, ECO, Publique, 1997, p. 31.



Teniendo em cuenta que la radio no es solo un medio de difusión, el uso del lenguaje musical en la radio no hay que entenderlo como una realidad ajena al sistema semiótico del lenguaje radiofónico. La música en la radio es la música radiofónica, valor de uso comunicativo y expresivo específicamente radiofónico.¹²

Na composição que pode ser a *peça radiofônica reportagem* a música tem lugar na condução do ouvinte a espaços sonoros oníricos profundos, mesmo sendo ela música radiofônica na definição de Balsebre. A música deve ser ela também trazida do fundo à frente na tradição da reportagem de rádio, sendo partícipe evidente das emoções que a narrativa propõe. Para o ouvinte, a viagem sonora com música se intensifica em uma *peça radiofônica reportagem*.

Ocorre o mesmo com a alternância entre sons fortes e suaves, os quais num momento enchem com sua força o espaço acústico até transbordar, para no momento seguinte deixá-lo completamente vazio outra vez. Então o ouvinte cego escala as alturas com a melodia, salta nas profundezas, é carregado sobre o abismo por um contra-movimento; num momento ele se sente num emocionante e comovedor campo de forças, em seguida está só no vazio, com um tímido lamento. Num certo momento o espaço está repleto de vozes e tudo se move em formação, em seguida é ocupado pela discórdia de sons simultâneos que não se entendem, para por fim se encontrarem num fluxo de perfeita harmonia.¹³

A música usada com essa força recupera os matizes criativos do rádio como meio expressivo, e pode dar, sem detrimento da suposta objetividade da informação, uma gama de sensações a arremessar o ouvinte na proposta da ação da *peça radiofônica reportagem*. “Se a arte musical tem a ver com sensações, juntam-se a estas, no caso da *peça radiofônica*, representações sensoriais, correlações conceituais e impressões pessoais” (KLIPPERT in SPERBER, 1980, p.46)

4. Um exemplo viável

As *peças radiofônicas reportagens* não apenas são viáveis, como aproximações delas podem ser ouvidas nas chamadas reportagens especiais ou séries de datas comemorativas, incluso pertencentes a emissoras comerciais, onde o espaço para a criação é mais limitado. Exemplo disso é uma reportagem especial feita pelo jornalista e

¹² BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994, p.90.

¹³ ARHEIM, Rudolf. in MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 62.



Gerente de Jornalismo da Rádio CBN São Paulo, Leonardo Guida Stamillo, por ocasião de sua estada em Pequim, em outubro de 2010. Stamillo fez uma reportagem sobre a capital chinesa, seus sons, suas particularidades, atrativos turísticos e problemas urbanos. Em 9 minutos e 11 segundos equilibrou narrativa pela palavra com sons da cidade e música de origem oriental que participa da reportagem. Os sons registrados ficam à frente – como pode ser utilizado para melhor se adequar ao meio expressivo rádio – e não ao fundo apenas criando ambiente. Eles dialogam com o ouvinte porque os tempos-espacos dados à participação dos sons e da música são mais longos, trazendo a sensação do modo de vida da cultura oriental tradicional, sensação embalada na reportagem por uma música tranquila de origem oriental. A reportagem de Stamillo, chamada *Viagem Zen à China* foi apresentada dia 25 de outubro de 2008 no programa *Caminhos Alternativos*, de Fabíola Cidral e Pétrea Chaves, pela Rádio CBN São Paulo.¹⁴

Stamillo mostra em entrevista a sua intenção com a reportagem:

A idéia era transportar o ouvinte para o país. Além do uso do som ambiente, fiz muitas descrições e me coloquei como personagem da reportagem. Lembro de ter escrito alguns offs em primeira pessoa e de ter colocado muito das minhas impressões, recursos que acabam sendo pouco usados no cotidiano da reportagem.¹⁵

O interesse em trazer o exemplo é por observar a dinâmica utilizada pelo jornalista Leonardo Guida Stamillo para captar os sons, elaborar o roteiro e, na edição, promover os sons captados (música e efeitos naturais) como participantes na narrativa.

Não se rejeita a palavra, tampouco os sons que compõem as peças radiofônicas desde sempre no meio, e por isso devem participar da formulação da nova proposta. “O ruído torna-se assim prova da existência e tem função de voz. Um ruído, quando empregado como único meio de expressão, ‘preenche o espaço’. Sinaliza um espaço que permite ao ouvinte fazer associações” (KLIPPERT in SPERBER, 1980, p.52)

E os sons, seja música ou ruídos, se não captados no ambiente natural, podem ser produzidos *na peça radiofônica reportagem*, acompanhando a tradição evidente da peça radiofônica, não da reportagem em radiojornalismo, cuja admissão de ruídos

¹⁴ Viagem Zen à China. Reportagem disponível no blog do programa *Caminhos Alternativos*, em <http://cbn.globoradio.globo.com/programas/caminhos-alternativos/2008/10/25/UM-BATE-PAPO-COM-ARNALDO-JABOR-QUE-ACREDITA-QUE-O-EQUILIBRIO-E-UMA-ILUSAO-E-QUE-VIVER.htm>, a 52’05” do arquivo do programa disponível na página, acessado em 10/05/2012.

¹⁵ STAMILLO. Leonardo Guida. Entrevista concedida pelo jornalista ao autor em 10/05/2012.



ambientes é mais aceitável se eles forem naturais. Se mesmo nas reportagens tradicionais de rádio o uso da música – um elemento gravado e produzido fora da captação sonora ambiental do fato narrado – é aceitável para auxiliar na condução ou comentário do assunto, sendo ela um elemento levado à reportagem no processo de edição em estúdio, não se percebe o problema em fazer o mesmo com ruídos produzidos neste ambiente artificial, a participarem da *peça radiofônica reportagem*.

Um avião a jato pode ser imitado com um secador de cabelos; um trem, pelo friccionar rítmico de duas folhas de lixa; o trote de cavalos, batendo-se duas meios cascas de coco vazias; o fogo, amassando papel celofane perto do microfone; e finalmente a chuva cai sobre uma peneira fina de arame.¹⁶

A *peça radiofônica reportagem* pode ser composta desses sons se necessário. E pode ser composta ainda de mais um elemento que não se aborda em reportagens e que a aproxima ao modelo do *feature*¹⁷: a representação do fato para além da narrativa por uma voz, mas com a possibilidade de dramatização da história.

5. **Dramatização na *peça radiofônica reportagem***

O que se propõe e ainda não encontrado como referência no radiojornalismo brasileiro para compor a *peça radiofônica reportagem* é o fator da dramatização do fato abordado, quando possível e quando concordado por parte dos envolvidos na história que o jornalista de rádio pretende contar. Para se chegar a uma produção de roteiro que exponha com características de dramatização radiofônica a história que a *peça radiofônica reportagem* trata, sem vilipendiar preceitos éticos do jornalismo, do radialismo, e morais de pessoas e entidades supostamente envolvidas no que a dramatização expõe, há de se fazer todos os processos de pesquisa jornalística apurados, checados, e aceitos pelas partes da questão. Seriam suficientes as técnicas do jornalismo investigativo aplicadas em sua totalidade e esgotadas para se chegar à dramatização de um fato em questão.

¹⁶ KLIPPERT, Werner. In SPERBER, George Bernard. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

¹⁷ Para saber mais sobre o gênero e sua história, consultar trabalhos de SCHACHT, R. C. e BESPALHOK, F. L. B. **Um gênero entre o jornalismo e a arte: o feature radiofônico**, disponível em <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/16939/1/R1184-2.pdf>, acessado em 10/05/2012 e SCHACHT, Rakelly Calliari. **O feature radiofônico alemão: tendências e transformações**, disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1168-1.pdf>, acessado em 10/05/2012.



A tradição da dramatização no rádio vem dos princípios deste meio. Para o estudioso espanhol Balsebre a primeira emissão de um radiodrama, chamado *Danger*, do autor Richard Huges, ocorreu em 1924 pela Rádio BBC de Londres. (BALSEBRE, 1994, p.178). Desde então e sobretudo na Europa e Estados Unidos, o formato criou tradição não repetida na América, especificamente no Brasil.

Mas é um recurso absolutamente utilizável por pertencer ao rádio e por dar em uma *peça radiofônica reportagem* uma versão subjetiva e representativa do fato que se quer narrar, alternando a massante – do ponto de vista sonoro – função do repórter que narra com insistência. “El código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, la música, los efectos sonoros y el silencio, delimitado y estructurado por el montaje radiofónico, representa la imagen sonora del radiodrama.” (BALSEBRE, 1994, p.177)

Para adquirir o espaço de representação necessário pelas técnicas de dramatização pelo rádio há de se investir em formação e reconstrução cultural de jovens jornalistas e radialistas que, em colaboração, podem construir esse novo formato.

Mas será necessária também a descentralização dos espaços tradicionais por onde circula o repórter de rádio. Uma das falácias a atacar essa ideia é o provérbio popular circulante em redações de radiojornalismo há décadas: “lugar de repórter é na rua”. Ao contrário, para que uma dramatização com todas suas qualidades radiofônicas represente cenicamente o que o repórter quer narrar, o mesmo deve deixar um pouco – claro que não totalmente – o espaço público (rua) e ir um pouco para o espaço privado (vida das pessoas), a fim de observar e captar as informações em nova dinâmica. A proposta evidentemente se refletiria em discussão sobre quebra da agenda diária do jornalismo, assunto que não cabe neste documento discutir.

6. Conclusão

Avançar em uma linguagem que insiste em se repetir a despeito das oportunidades de alternativas de representação das notícias, com exploração de todas as potencialidades do meio de expressão rádio. Essa é uma tarefa que pede para ser executada, diante de uma petrificação simplista da palavra informativa com pouca criatividade.

A possibilidade de redescobrir as inumeráveis narrativas do rádio e executar formas criativas de informar devem nortear avanços, em um terreno árido pela imposição de uma velocidade que não necessita ser constantemente acelerada. A informação no rádio pode alternar ritmos e sons, utilizando para isso os vários



elementos sonoros que compõe possíveis narrações: palavra, efeitos, vozes dramatizadas, sons produzidos, música. Teremos então a *peça radiofônica reportagem*.

Referências

ARHEIM, Rudolf. in MEDITSCH, Eduardo, org. **Teorias do rádio: textos e contextos**. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.

BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 1994, p.33.

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

CARVALHO, André, coord. **Manual de jornalismo em rádio**. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1998.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Dora Luzzatto, 2007.

KLIPPERT, Werner. In SPERBER, George Bernard. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

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

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

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

SCHAFER, Murray. In ZAREMBA & BENTES. **Radionova: constelações da radiofonia contemporânea**. Rio de Janeiro: RJ, ECO, Publique, 1997.

SCHACHT, Rakelly Calliari. **O feature radiofônico alemão: tendências e transformações**, disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1168-1.pdf>, acessado em 10/05/2012.

SCHACHT, R. C. e BESPALHOK, F. L. B. **Um gênero entre o jornalismo e a arte: o feature radiofônico**, disponível em <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/16939/1/R1184-2.pdf>, acessado em 10/05/2012.

Viagem Zen à China. Reportagem disponível no blog do programa *Caminhos Alternativos*, em <http://cbn.globoradio.globo.com/programas/caminhos-alternativos/2008/10/25/UM-BATE-PAPO-COM-ARNALDO-JABOR-QUE-ACREDITA-QUE-O-EQUILIBRIO-E-UMA-ILUSAO-E-QUE-VIVER.htm>, a 52'05" do arquivo do programa disponível na página, acessado em 10/05/2012.

VICENTE, Eduardo. **Em busca do rádio de autor: apontamentos para uma revisão crítica da história do rádio no país**. Significação: Revista da Cultura Audiovisual. n. 36, 2011. p. 87-100.