



Radiojornalismo e suas múltiplas fontes sonoras¹

Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva

Docente: Centro Universitário Belas Artes, Unisa – Universidade de Santo Amaro e
Faculdades Oswaldo Cruz.²

Resumo

Com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação o radiojornalismo apurou diferentes técnicas de transmissões, gravações, edições, montagens e reproduções dos mais diferentes formatos do gênero jornalístico. No entanto, ao longo deste processo é possível observar, que a ênfase durante a construção da mensagem radiofônica ainda recai no texto verbal-oral, quando a singularidade da linguagem deste meio é caracterizada pelo mosaico de sons que a compõem. A proposta deste artigo é contribuir para uma abordagem estética da linguagem radiofônica no jornalismo considerando as suas possibilidades de construção de sentidos a partir da exploração de todos os seus elementos sonoros, ou seja, músicas, efeitos, ruídos e silêncios.

Palavras-chave

radiojornalismo; rádio; arte acústica, ruído

Corpo do Trabalho

1. Linguagem radiofônica: o mosaico sonoro

Em um contexto no qual espaço e tempo são suprimidos pelas novas tecnologias de gravação/reprodução e emissão sonora à distância, a radiofonia enfrenta o desafio de reinventar nossas formas de entreter e informar o ouvinte.

“Comunicações por micro-ondas, satélites, fibras óticas, redes digitais e celulares alteraram radicalmente as relações espaço-tempo da aventura humana, mas não tiraram do rádio

¹ Trabalho apresentado no NP 06 – Rádio e Mídias Sonoras do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom 2006

² ² Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC – São Paulo, autora do livro: Rádio- A Oralidade Mediatizada publicado pela Annablume, coordenadora do Circuito Interno de Rádio na Faculdade Oswaldo Cruz há 08 anos, Produtora Executiva do Programa Solidários - veiculado pela Rádio América São Paulo em 2004, professora universitária há 13 anos. julira@uol.com.br.

informativo o seu papel codjuvante nessa aventura. Precursor de todas estas tecnologias, oportunisticamente foi incorporando e se adaptando a todas elas, superando-se para não ser superado.” (Medistch, 2001:116)

Durante este percurso de desenvolvimento tecnológico o rádio informativo buscou formas de superar a condição de instrumento técnico de transmissão de dados para se consolidar enquanto um meio de informação ágil, abrangente e versátil. Um meio de comunicação capaz de acompanhar o desenvolvimento do fato através de coberturas ao vivo; abrir, ainda que limitado, espaço para que o receptor também seja emissor através dos diferentes canais de interação, de confrontar simultaneamente diferentes fontes/opiniões locadas em diferentes espaços, de aprofundar e analisar os fatos através de debates, entrevistas e reportagens combatendo “(...) as teorias o que situam como incapaz de uma comunicação de maior nível que a simples transmissão de notícias.” (Faus, 1973:194)

Neste processo, a medida que avançam os recursos técnicos o rádio informativo busca formas de articular os diferentes elementos que compõem a mensagem radiofônica para conquistar a atenção de um ouvinte cada vez mais disperso e inserido em um contexto permeado por diferentes estímulos, estes quase sempre visuais. Na conquista desta escuta a ênfase quase sempre recai sobre o texto, pois como explica Manzano “geralmente, a normatização da linguagem radiojornalística contempla apenas aspectos verbais do texto radiofônico.”(2003:113)

No entanto, aprendemos com a proposta de incorporação do ruído na música pelo compositor futurista italiano Luigi Russolo³ em 1913, com as experimentações da artes acústicas do poeta multimídia John Cage, com as *Hörspiel* – as peças radiofônicas alemãs -, com as radionovelas brasileiras das décadas de 40 e 50 e tantas outras ousadias sonoras; que a linguagem radiofônica não é exclusivamente verbal-oral. Assim sendo, a mensagem radiofônica é resultado de um mosaico sonoro no qual palavra escrita, músicas, efeitos sonoros, silêncio e ruídos são incorporados em uma sintaxe singular ao próprio rádio.

No radiojornalismo a inclusão e consideração destes elementos sonoros seja na gravação de uma entrevista fora dos estúdios, seja na utilização de trechos de uma música cujo tema se

³ A introdução do ruído, do som considerado como não-musical, portanto, não periódico, na linguagem musical tem como precursor o compositor futurista italiano Luigi Russolo, autor do manifesto de 1913 intitulado “A arte dos ruídos” . Russolo ao constatar que, após a Revolução Industrial a paisagem sonora passou a ser dominada pelo ruído decide incentivar os compositores a explorá-lo nas suas possibilidades tímbricas.

relacione com o da reportagem “favorecem a compreensibilidade, provocam a intervenção da imaginação do ouvinte e, sobretudo, dão credibilidade à informação.” (Prado, 1989:89)

“Nossas cores são o som e nosso pincel é o microfone (...) por isso, é importante entrevistar um administrador de aeroporto tendo como som de fundo o ruído dos jatos manobrando na pista; um operário junto da linha de montagem de uma fábrica de automóveis, ou uma professora com crianças brincando ao redor...” (Chantler, 1998:102)

Trata-se, portanto, da consideração dos elementos não-verbais como fonte jornalística, pois como explica Manzano “reconhecer as possibilidades dos sons em radiojornalismo é contemplá-lo como signos potencialmente semelhantes a outras formas de representação da linguagem” (2003:114).

1.1 O silêncio – ausência de som ou som significante

A Revolução Industrial, além das implicações políticas e econômicas, traz consigo um sensível aumento do ruído, barulho, transformando radicalmente a paisagem sonora dos centros urbanos, assim como o modo de ouvir, pois promovem uma mudança perceptiva decorrente de uma sensibilidade diferenciada cuja origem se encontra na transformação desta paisagem sonora. “O cidadão deste final de século parece ter-se habituado a esse ruído perpétuo, relegando o hábito de escutar ao de apenas ouvir: (...) há uma crescente tendência a se ouvir maior quantidade de sons contínuos, sobretudo em altos índices de decibéis” (Duarte 1995: 22).

Em contraponto, o silêncio, ou melhor, a sua ausência, começa a entrar na pauta das preocupações dos estudiosos atentos aos índices de decibéis acima do suportável pelo ouvido humano e que fazem parte do nosso cotidiano, mas, concomitantemente, ainda prevalece a noção de silêncio como morte alimentando a necessidade de se estar sempre emitindo e produzindo sons. “O homem gosta de fazer sons e rodear-se com eles. Silêncio é o resultado da rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som como teme a ausência da vida. (...) O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: ‘Estou vivo!’ O som introduzindo-se na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o” (Schafer 1991: 72-73).

Atualmente, a qualquer hora em diferentes ritmos e entonações, a voz e a sonoplastia coordenam programas sejam de entretenimento ou informativo que procuram estabelecer um processo de identificação com seu público-alvo de forma contínua. No entanto, o

silêncio também pode surgir como matéria significante/sígnica na elaboração de um texto informativo.

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, o descaso, a desinformação. Mas deve estar contextualizado para que não seja interpretado como uma falha, um ruído, e, neste caso específico, dentro do processo de comunicação compreendido por Emissor — Canal/Código — Receptor, um ruído é tomado como uma interferência indesejável no canal. Dentro desta mesma idéia, Schafer define o ruído a partir da seguinte ilustração: “Ruído é a estática no telefone ou o desembrulhar balas do celofane durante Beethoven. (...) Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir” (1991: 68-69) Portanto, quando o ruído surge como uma interferência nas emissões radiofônicas (que não se dá apenas no canal em decorrência de uma falha técnica ou semântica, como mencionamos, mas também no código, ou seja, na questão do repertório, na adequação da mensagem ao perfil do receptor-ouvinte implicando a necessidade da redundância da informação) adquire a dimensão de um som indesejável. Por outro lado, quando um ruído é incorporado intencionalmente em uma obra radiofônica, ganha status de ‘efeito sonoro’; deixa de ser uma interferência para participar da composição da cenografia acústica ou para desempenhar um papel central dependendo das combinações sintáticas realizadas, acentuando o potencial sugestivo intrínseco à linguagem do meio.

A característica essencial da peça radiofônica é sua forte força associativa, que surge de suas palavras e ruídos. A palavra que a nós se dirige no mundo da nossa sala, desperta em nós associações mais abrangentes do que a palavra lida ou a palavra no palco. (...) Mais significativo ainda do que a palavra pode ser o ruído, quando for empregado de forma correta e parcimoniosa, não como acompanhamento supérfluo da palavra, mas como key sound. (Wickert 1980: 127)

1.2. O efeito sonoro ou o ruído desejável

Em função de explorar um só sentido e contar com uma única fonte de estímulos (o som), a mensagem radiofônica corre o risco de provocar a fadiga e a monotonia da sua informação, mas, ao mesmo tempo, o seu aspecto unisensorial dá-lhe um dos seus mais importantes

trunfos, o poder de sugestão, que é acentuado à medida que se exploram os seus elementos com vistas a alimentar a imaginação do ouvinte com uma proposta variada de imagens auditivas. Portanto, para acentuar o poder de sugestão incorporado na palavra articulada pela voz e, conseqüentemente, atrair a escuta do ouvinte, a música e o ruído assumem diferentes funções de acordo com a sua natureza física e com seu significado para o ouvinte.

A inclusão de ruídos (efeitos sonoros) em uma obra radiofônica tem como tendência o objetivo de provocar a associação do ouvinte com o objeto sonoramente representado. No radiojornalismo a sua utilização colabora na construção da credibilidade e da autoridade do programa.

O ruído fornece informações, pistas, atua como índice⁴ do objeto representado a fim de que o ouvinte reconheça e estabeleça associações, que pelo caráter referencial assumido pelo ruído dá-se por contigüidade. O índice por manter uma relação factual, efetiva com o seu objeto chama a atenção de seu intérprete exercendo sobre ele uma influência compulsiva, fornecendo-lhe direções e instruções. No radiojornalismo, por exemplo, quando se objetiva descrever uma cena de rebelião deve-se considerar além das sonoras com os protagonistas do fato, os ruídos que compõem o cenário acústico. Há ainda a possibilidade de reconstituir no estúdio elementos sonoros deste universo que representem a referida cena, o conhecido som ambiente, que conforme destaca Chantler é um fenômeno curioso pois “nós simplesmente não o percebemos na realidade, mas ele cresce e parece saltar para fora do rádio quando é transmitido”(1998:102)

Ao empregar ruídos que componham o ambiente, a paisagem, o cenário acústico, o produtor tem como meta utilizá-los de tal forma que possibilite ao ouvinte identificar objetos e imaginá-los associados.

No começo de uma cena, ouvimos a sirene de um navio, e imediatamente aparecem na nossa fantasia, sem que tenham de se tornar conscientes isoladamente, imagens tais como navio, neblina, viagem, porto, mar, ondas horizonte.... um cenário nunca poderia criar tais associações. (...) O palco sobre o qual transcorre a peça radiofônica é tão amplo como a

⁴ O índice encontra-se na tríade ícone-índice-símbolo presente nos três tipos básicos de relações que podem existir entre signo e objeto, segundo a Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce. “Os índices são afetados pelos seus objetos para os quais eles remetem, apontam, enfim indicam. São índices uma batida na porta (...), os olhares e entonações da voz de um falante (...), direções e instruções para um ouvinte ou leitor etc.” (Santaella 1995:158)

imaginação do ouvinte. A limitação ao aspecto acústico é mais uma vantagem do que uma desvantagem. (sic). (Wickert 1989: 125-131)

Geralmente este conjunto de ruídos articulados são trabalhados para ficarem em segundo plano, como “fundo sonoro”, paralelamente à música e ao texto do locutor, pois devido ao seu aspecto referencial, na maioria das vezes, estão subordinados às intenções do texto verbal-oral e da música.

Essa imagem que se constrói a partir de sons, de 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.

A música que apóia freqüentemente a palavra nos diferentes gêneros e formatos radiofônicos, além de incrementar os efeitos que resultam da palavra ou do ruído na conformação desta imagem sonora, pode ser explorada menos como meio de ilustração e mais como interpretação, comentário e tipificação, isto é, com funções críticas, principalmente no radiojornalismo. A fim de diferenciarmos a música que faz parte dos programas em geral da utilizada numa peça radiofônica propriamente dita (um drama, uma vinheta, ou um noticiário) com diferentes objetivos e funções, nos referiremos a esta última como “trilha sonora”.

1.3 Trilha Sonora

Acerca do caráter expressivo dos elementos da radiofonia, Arnheim (1980:27) considera a música como a sua matéria-prima básica cujos parâmetros devem ser aplicados tanto na performance do locutor (cuja musicalidade é intrínseca à fala ainda que sob alguns aspectos encontra-se perdida neste contexto da supremacia da vista), como nos efeitos sonoros, pelo fato de considerar o rádio como uma arte acústica cujo trabalho consiste em representar o mundo para o ouvido.

Enquanto trilha sonora no rádio, a música é utilizada com diferentes funções de acordo com o tipo de programa na qual é empregada, segundo o pesquisador latino-americano Mário Kaplún (1994:167 a 175). Por exemplo, nos programas de radiojornalismo é geralmente utilizado com função fática e, segundo Kaplún, com “função gramatical”, ou seja, são

utilizados trechos de música como signo de pontuação: “trechos de música com frase musical mais breve para separar parágrafos de um mesmo texto, ou com frase musical mais longa para para passar de um assunto para outro.”

No entanto, é nos “radiodramas” que a música é explorada com maior intensidade, assumindo diferentes funções e objetivos. Nas radionovelas da época de ouro do rádio brasileiro, a trilha sonora teve um significativo espaço de criação. Kaplún destaca duas funções básicas para a música empregada enquanto trilha neste tipo/formato de programa: a descritiva e a expressiva.

A primeira tem como objetivo situar o ouvinte no ambiente tanto espacial (um país determinado, um campo, um centro urbano, uma favela) quanto temporal (a época de Napoleão ou de Júlio César) no qual transcorre a ação, descrevendo-o. “Às vezes, a música descreve tão bem uma sensação sonora que chega inclusive a substituir com vantagem os efeitos sonoros de um ambiente dispensando-os (...). O trajeto de um pequeno trem rural está muito bem musicalizado por Villa-Lobos na sua segunda *Bachianas Brasileiras*” (Kaplún 1994: 169).

A função expressiva (diferentemente da função expressiva jakobsoniana), é também encontrada em outros formatos, além do radiodrama, contribui para suscitar um clima emocional, para criar uma atmosfera sonora, assim como para caracterizar o caráter de um personagem procurando adequar determinadas características da música a diferentes personalidades (cf. a peça *O Pedro e o Lobo*). “Tanto ou mais que no cinema, o comentário musical ajuda a criar em torno das palavras, o ambiente peculiar requerido para provocar no ouvinte uma determinada identificação emocional” (Kaplún 1994: 168).

Essas duas funções destacadas, geralmente são empregadas como fundo sonoro, como um meio de complementação, intensificação ou estruturação dos processos de ação dramática falada. A música da peça radiofônica, escrevia Pfister (apud Klippert 1980: 50), “tem o poder de dar atmosfera para uma cena, permanecendo de fundo, talvez quase inaudível. Motivos característicos e timbres típicos fixam o lugar do acontecimento. Elementos melódicos e acordes ajudam essencialmente a desenhar situações psíquicas e suas modificações. A dinâmica, o tempo e o ritmo apóiam — preparando ou sublinhando a posteriori — a intensidade do diálogo.”

No radiojornalismo, a presença da música pode ser destacada em pelo menos dois momentos. Primeiro na concepção da estética sonora da emissora, ou seja, nos diversos tipos de vinhetas, nas aberturas e encerramentos de diferentes programas da grade de programação, nas entrevistas ao vivo. Neste caso a música é empregada para estabelecer uma identificação entre a emissora e seu público-alvo. Em um segundo momento nos diferentes formatos de programas (entrevistas, reportagens, documentários, etc) nos quais dentre outros objetivos, há a utilização de trilhas em função do fato, do tema em questão.

É importante observar em que sistema estão sendo trabalhados os elementos da linguagem radiofônica nos seus diferentes gêneros e formatos. A orientação pode ser explorar a palavra enquanto um sistema convencional e arbitrário, o ruído como acompanhamento supérfluo da palavra, como ancoragem, e a trilha como um BG apenas ilustrativo; ou, ao contrário, a partir da sonoridade e expressividade de cada um, aproximar-se do objeto representado “escoando marcas qualitativas de intensidades” (Bigal 1993: 53) e diminuindo a distância clássica entre objeto e signo tão discutida desde de Platão até Saussure até e os teóricos da semiótica peirceana, passando pela discussão lúcida de Jakobson sobre a função poética.

A tendência da organização/montagem dos elementos da linguagem radiofônica é ser realizada predominantemente através do paralelismo, ou seja, os elementos da sonoplastia, embora tecnicamente ocorram ao mesmo tempo que a performance do locutor, em nenhum momento se entrecruzam, se justapõem. Em geral é uma trilha, que pode ou não ser interrompida por um ruído/efeito sonoro, empregada como um fundo sonoro a partir da introdução do texto verbal-oral neste processo de representação sonora. Trata-se de uma estruturação dominada pela continuidade/linearidade e pela contigüidade.

Werner Klippert (1980), ao condenar enfaticamente a utilização da trilha sonora como um fundo sonoro ilustrativo, do ruído apenas com função referencial e da palavra vocalizada como um meio e não um fim, certamente está se reportando ao caráter da simultaneidade, que é intrínseca ao rádio, mas que não é devidamente explorado. Quando sonoplastia e texto entram em equivalência, um traço da materialidade da palavra é emprestada à sonoplastia e vice-versa. Trata-se da transmutação do verbal em sonoplastia (efeito sonoro e trilha) e da sonoplastia em verbal num processo de equivalência, justaposição dos sentidos em que paralelismo e simultaneidade se equilibram.

No radiojornalismo, a discussão sobre a estética da radiofonia amplia as possibilidades de relacionamento com o ouvinte e com a realidade a ser sonoramente representada, pois como nos diz Manzano “é tempo de diálogos possíveis entre diversos segmentos: a música, o rádio, o radiojornalismo, a radioarte para que um aprenda com o outro, e um aprenda do outro elementos que façam respirar as práticas e os pensares.” (2003:118)

Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf (1980). **A Estética Radiofônica**. Barcelona, editora Gustavo Gilli.

BANG, Claus (1991). “**Um Mundo de Som e Música**”, Trad. Vera Bloch et al. Em: RUUD, Even (org.) *Música e Saúde*. São Paulo, editora Summus.

BIGAL, Solange (1993). **Afinal, O Que é Criação Publicitária ? O Estético na Publicidade**. São Paulo, editora Razão Social.

CASÉ, Rafael (1995). **Programa Case. O rádio Começou Aqui**. Rio de Janeiro, editora Mauad.

CHANTLER, Paul e HARIS, Sim (1998). **Radiojornalismo**. São Paulo, editora Summus.

DUARTE, Hebísa de Araújo Valente (1999). **Os Cantos da Voz: Entre o Ruído e o Silêncio**. São Paulo: Annablume.

FAUS BELAU, Angel. (1981). **La Radio: Introduccion a um médio desconocido**. Madrid, Editorial Latina.

JAKOBSON, Roman (1994). **Lingüística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paes . São Paulo, editora Cultrix.

KAPLÚN, Mário (1994). **Produccion de Programas de Radio - El Guión La Realización**. 2 edição, México, Editorial Cromocolor.

KLIPPERT, Werner (1980) “**Elementos da Linguagem Radiofônica**”, Trad. George Bernard Sperber. Em *Introdução à Peça Radiofônica*. São Paulo, editora EPU.

MANZANO, Rodrigo (2003). **Ouvido-Repórter; por um radiojornalismo acústico**. In: *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*. UCS, Caxias do Sul, vol. 02, n. 3, p.111-120.

MEDITSCH, Eduardo (2001). **O Rádio na era da informação. Teoria e técnica do novo radiojornalismo**. Florianópolis, Editora Insular.

MENEZES, Philadelpho (org.) (1992). **Poesia Sonora Poéticas Experimentais da Voz no Século XX**. São Paulo, editora Educ.

MORAIS, Wilma (1987). **Sonoras Imagens**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

ORTRIWANO, Gisela (1985). **A Informação no Rádio: Os Grupos de Poder e Determinação dos Conteúdos**. São Paulo, editora Summus.

PRADO, Emílio (1989). **Estrutura da Informação Radiofônica**. Trad. Marco Antônio de Carvalho. Vol. 35, São Paulo, editora Summus.

SANTAELLA, Lúcia (1995) **A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração**. São Paulo, editora Ática.

SCHAFER, Murray (1991). **O ouvido pensante**. Trad. Maria Fonterrada et al. São Paulo, editora UNESP.

SPERBER, George (org.) (1980). **Introdução à Peça Radiofônica**. Trad. George B. Sperber. São Paulo, São Paulo, editora E.P.U.