UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUSTAVO NASCIMENTO DOS SANTOS

**Um cinema para os ouvidos:
mapeando o radiodocumentário**

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUSTAVO NASCIMENTO DOS SANTOS

**Um cinema para os ouvidos:
mapeando o radiodocumentário**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Área de Concentração Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santos, Gustavo Nascimento dos
Um cinema para os ouvidos:: mapeando o radiodocumentário
/ Gustavo Nascimento dos Santos. -- São Paulo: G. N.
Santos, 2016.
243 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Eduardo Vicente
Bibliografia

1. Rádio 2. Cinema 3. Documentário 4. Som 5. História do
Rádio I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 791.44

**Um cinema para os ouvidos:
mapeando o radiodocumentário**

Gustavo Nascimento dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre.

Presidente (Prof. Dr. Eduardo Vicente): _____

Membro: _____

Membro: _____

Membro: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2016

*E se o rádio se tornasse uma forma de arte?
Então, seu conteúdo seria totalmente
transformado. Ele deixaria de funcionar como
escravo da tecnologia das máquinas,
mecânica e cronometrada. Deixaria de
palpitar conforme os espasmos da produção e
do consumo. Iria sobrepujar os impedimentos
da mecanização, apaziguar a fúria dos
mascates e regateiros e calar as vozes dos
apresentadores de notícia.*

MURRAY SCHAFER,
O Rádio Radical e a Nova Paisagem Sonora,
(2008, p. 244).

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus avós, Rose e Leo (*in memoriam*), Fina e Nelson.

Aos meus pais, Lia e Nelson e ao meu irmão Arthur, pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador, Eduardo Vicente, pela abertura para as mudanças de percurso, e pelo encorajamento que me motivou durante todo o processo de pesquisa. Obrigado, Gafanhoto!

Aos professores de som: João Godoy e Eduardo Santos Mendes.

Aos professores e profissionais entrevistados para essa pesquisa: Silvain Gire, David Dunaway, Marcia Detoni, Eduardo Webber, Júlio de Paula, Irineu Guerrini Jr. e Filomena Salemme.

Aos colegas que compartilham a paixão pelo rádio, e que de alguma forma, foram interlocutores durante a pesquisa: Paula Scarpin, Guilherme Alpendre, Tiago Mali e Nalu Béco.

Aos amigos sonoros, que me apontam outras formas de ouvir o mundo: Bernardo Marquez, Daniel Turini, Fábio Carvalho, Fernanda Porto, Fernando Henna, Guile Martins, Paulo Gama, Tales Manfrinato.

Aos amigos, sempre de coração aberto: Ângelo Ravazi, Daniel Grinspum, Livia Rojas, Márcia Beatriz, Marcelo Prisco, Marcelo Moreno, Pedro Arantes, Raul Arthuso, Túlio D'El Rey, Yuri Amaral e tantos outros que não caberiam nessa página.

Aos amigos que me acolheram em Paris e também me ajudaram a compreender suficientemente o francês a ponto de escrever esse trabalho: Clement Jusforgues, Serge de Portzamparc, Philippe Urvoy, Frederic Morestin, Mathieu Loisel, Pascale Dubois e Jaqueline Nikiforos.

À Livia Velasco, Pedro Henrique Santos, Fernanda Nascimento e Norka Bonetti, pela generosidade dos conselhos.

À Anna Júlia Santos, que me deu força para continuar.

Às forças divinas, que iluminam o desconhecido.

RESUMO

SANTOS, Gustavo Nascimento dos. **Um cinema para os ouvidos: mapeando o radiodocumentário**. 2016. 243f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

Este estudo busca demonstrar de que maneira o documentário, gênero originalmente cinematográfico, desenvolve-se no rádio. Entendido como uma narrativa autoral de não-ficção, trata-se de um gênero radiofônico pouco conhecido no Brasil. Para mapeá-lo, analisamos esse objeto sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, buscamos contextualizá-lo dentro de um campo de estudo do Rádio Autoral. Considerando sua estreita relação com o documentário audiovisual, comparamos essas duas formas de abordagem e representação do real. Buscamos, em seguida, a definição de um conceito de radiodocumentário, apontando para as diferentes terminologias que congregam esse repertório de peças ao redor do mundo. Posteriormente, elencamos os elementos que compõe sua linguagem e descrevemos seu desenvolvimento histórico em alguns países, sob a perspectiva técnica e estética. Além disso, discutimos a presença do dispositivo documental no passado do rádio brasileiro e contextualizamos a presença do gênero no Brasil. Considerando que as novas formas de distribuição de áudio em plataformas digitais vêm transformando, nas últimas duas décadas, o modo de produção, difusão e o status cultural do radiodocumentário, propomos um estudo comparativo de dois modelos representativos do panorama contemporâneo: a webrádio francesa *ARTE Radio* e o programa semanal americano *This American Life*. Por fim, analisamos alguns exemplos de radiodocumentários desses dois modelos.

Palavras-chave: rádio, cinema, documentário, som, narrativa.

ABSTRACT

SANTOS, Gustavo Nascimento dos. **A cinema for the ears: a map of the radio documentary**. 2016. 243f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

This research aims at demonstrating how the documentary, originally a film genre, develops into a radio format. Understood as an authorial nonfiction narrative format, it is a radiophonic genre almost unknown in Brazilian radio. To map it, we analyzed this object in several aspects. Firstly, we attempted a contextualization within the "authorial radio" field of study. Considering its close relationship with the audiovisual documentary, we compared these two formats with respect to their approach on representing reality. We, then, pursued a definition for the concept of radio documentary, pointing at the different terminologies of this repertory from around the world. Later, we listed the elements that compose its language and described the historical development of the radio documentary under the technical and aesthetic perspective in some countries. Furthermore, we discussed the presence of the documentary approach format in Brazilian radio and demonstrated how the genre presents itself in Brazil. Noticeable changes regarding the production model, distribution and the cultural status of the radio documentary have been noticed over the past two decades. A comparative review with respect to two contemporary models was then proposed: the French web radio *ARTE Radio* and the weekly American radio show *This American Life*. Finally, we analyzed some examples of these two models.

Keywords: radio, cinema, documentary, sound, narrative.

Lista de Figuras

Figura 0: Fotografia de Yann Paranthoën durante a gravação do radiodocumentário <i>Un Paris-Roubaix parmi 100</i> (1982).....	capa
Figura 1: Fotografia de Yann Paranthoen durante as filmagens do documentário <i>Au fil du son</i> (2007), de Patrícia Arcila.....	p.50
Figura 2: Imagem da página inicial do <i>site</i> da ARTE Radio.....	p.121
Figura 3: Imagem do editorial do <i>site</i> da ARTE Radio.....	p.124
Figura 4: Imagem do <i>site</i> do programa <i>This American Life</i>	p.142

Lista de Tabelas

Tabela 1: Distância entre o papel social e o evento.....	p.53
Tabela 2: Tipos de estratos sonoros segundo Deleu (2013).....	p.54
Tabela 3: Tipologia do radiodocumetário segundo Deleu (2013).....	p.58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Capítulo 1. Rádio Autoral: em busca da valorização da criatividade no rádio.....	16
1.1 A dimensão autoral no rádio	16
1.2 A marginalidade dos estudos sobre Rádio Autoral.....	18
1.3 O "estado da arte" nos estudos de rádio autoral no Brasil.....	21
Capítulo 2. O documentário no rádio	23
2.1 O documental no cinema e no rádio	23
2.2 Documentário: uma etiqueta perigosa.....	26
2.3 O documentário no rádio: um objeto sonoro mal identificado.....	28
2.4 Radiodocumentário: uma proposta de definição	40
Capítulo 3. Elementos do radiodocumentário	42
3.1 Linguagem radiofônica e seus elementos segundo Balsebre	42
3.2 O radiodocumentário como mutação de gêneros pré-existentes	43
3.2.1 Entrevista	43
3.2.2 Reportagem	44
3.2.3 Crônica	44
3.2.4 Debate	45
3.2.5 Leitura.....	46
3.2.6 O programa musical.....	46
3.2.7 Hörspiel ou Peça Radiofônica	46
3.3 A noção de Estratos Sonoros como modo de análise do documentário radiofônico	47
3.3.1 Estrato Plástico	47
3.3.1.1 A Dimensão Técnica do som	47
3.3.1.2 A dimensão imaginária do som	50
3.3.2 Estrato Cinético.....	51
3.3.3 Estrato Comunicacional	52
3.3.4 Estrato Diegético e Narrativo	53
3.3.5 Estrato Verbal.....	53
3.4 Tipologias do radiodocumentário segundo Deleu	55
3.4.1 Radiodocumentário Participativo.....	55
3.4.2 Radiodocumentário Poético	55
3.4.3 Radiodocumentário Observacional.....	56
3.4.4 Radiodocumentário Ficcional.....	56
3.5 A questão do ponto de vista segundo a tipologia de Friedman.....	59
3.5.1 Autor onisciente intruso	60
3.5.3 "Eu" como testemunha	62
3.5.4 Narrador-protagonista	62
3.5.5 Onisciência seletiva múltipla	63
3.5.6 Onisciência seletiva	63
3.5.7 Modo Dramático	64
3.6 O radiodocumentário na perspectiva do ouvinte	65
Capítulo 4. Uma breve História do radiodocumentário.....	66
4.1 Antecedentes: o rádio e o cinema — de Vertov aos filmes acústicos na Alemanha ..	66
4.2 O documental na tradição inglesa do <i>feature</i>	68
4.3 Reality Radio nos EUA	73
4.4 O <i>documentaire radiophonique</i> na tradição francesa.....	77
4.5 O <i>Feature</i> na Austrália.....	79
4.6 O documentário radiofônico na Itália.....	83

4.7 Festivais, prêmios, museus e associações relacionadas ao radiodocumentário ao redor do mundo.....	87
Capítulo 5 - Rádio e o documental no rádio brasileiro.....	91
5.1 O dispositivo documental no passado do rádio brasileiro	91
5.2 Radiodocumentário no Brasil: uma revisão bibliográfica.....	95
5.3 Radiodocumentário no Brasil: a partir de pesquisa na internet.....	99
5.4 Radiodocumentário no Brasil: a partir das entrevistas	100
5.4.1 A contribuição da BBC Brasil	101
5.4.2 Os radiodocumentários jornalísticos de Marcia Detoni	103
5.4.3 Os radiodocumentários na Rádio Cultura	104
5.4.4 O caso de Júlio de Paula: Um radiodocumentarista no Brasil?	106
5.4.5 As Reportagens Especiais de Filomena Salemme na Rádio Eldorado.....	108
5.5 Conclusão.....	110
CAPÍTULO 6 - Possibilidades do radiodocumentário na era digital: estudo comparativo de ARTE Radio e This American Life	112
6.1 Estudo de caso: <i>ARTE Radio</i>	115
6.1.1 ARTE Radio: da criação da rádio	115
6.1.2 ARTE Radio: proposta editorial.....	116
6.1.3 ARTE Radio: Estrutura física, humana e financeira	118
6.1.4 ARTE Radio: modo de funcionamento	119
6.1.5 ARTE Radio: características gerais.....	120
6.1.6 ARTE Radio: divisão por categorias.....	122
6.1.7 ARTE Radio: divisão por categorias.....	123
6.1.8 ARTE Radio: preocupação com a dimensão técnica	126
6.1.9 ARTE Radio: assinatura sonora	127
6.2 <i>Arte Radio</i> : Análise das obras	128
6.2.1 Análise de "Qui a connu Lolita?"	128
6.2.2 Análise de Grand-Amour.....	136
6.3 Sobre <i>This American Life</i>	140
6.3.1 This American Life: Origem	140
6.3.2 This American Life: Distribuição	141
6.3.3 This American Life: Formas de busca da programação.....	141
6.3.4 This American Life: Formato.....	142
6.4 Análise do Episódio #164 <i>Crime Scene</i>	143
6.5 Análise comparativa	148
7. Considerações finais.....	150
8 - Referências.....	152
8.1 Livros, teses e artigos	152
8.2 Documentos publicados na internet:	158
8.3 Roteiros.....	160
8.4 Folhetos.....	160
9. Apêndices e Anexos	161
9.1 Apêndice A - Entrevista com David Dunaway	162
9.2 Apêndice B - Entrevista com Eduardo Webber.....	166
9.3 Apêndice C - Entrevista com Filomena Salemme	171
9.4 Apêndice D - Entrevista com Irineu Guerrini Jr.....	175
9.5 Apêndice E - Entrevista com Júlio de Paula.....	179
9.6 Apêndice F - Entrevista com Márcia Detoni	184
9.7 Apêndice G - Entrevista com Silvain Gire.....	189
9.8 Apêndice H - Entrevista com Thomas Pappon	195
9.9 Apêndice I - Decupagem de <i>Qui a connu Lolita?</i>	199

9.10 Apêndice J - Decupagem de <i>Crime Scene</i>.....	219
9.11 Anexo A - Lista dos vencedores do Prix Itália entre 1953 e 2015.....	237
9.12 Anexo B - Lista dos radiodocumentários do Prêmio Roquete-Pinto	241
9.13 Lista dos radiodocumentários de Júlio de Paula	242

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa fundamenta-se no conceito de "rádio possível", desenvolvido a partir de 2006 pelo professor Eduardo Vicente (2011; 2015), como "estratégia de abordagem do passado e do presente do rádio, no sentido de prospectar suas dimensões autorais, experimentais e expressivas para uma exploração mais radical de suas novas possibilidades de utilização" (VICENTE, 2011, p.89) geradas a partir das tecnologias digitais. Partimos do pressuposto que devemos compreender melhor o rádio enquanto meio de expressão e não "unicamente como um meio de difusão de informação (verbal, musical) a públicos distantes e heterogêneos" (BALSEBRE, 1994, p. 14). Como criticou Murray Schaefer: "O rádio hoje é a pulsação de uma sociedade organizada para satisfazer a um máximo de produção e de consumo" (SCHAEFER, 2008, p.244).

Nesse enfoque, busca-se pensar o universo radiofônico a partir de um repertório de programas, distanciando-se da visão aparelhocentrista do rádio que predomina nos estudos da área. A representação dominante que se faz do rádio é o da mídia ao vivo, de um rádio assentado sobre características do imediatismo e da instantaneidade, de um rádio produzido a partir da simplicidade da linguagem de estúdio, que no nosso entender trata-se da voz registrada em primeiro plano alternada por música e/ou efeito pré-gravado.

Existe um universo de programas radiofônicos, minoritários em termos de volume de produção, que se valem das especificidades expressivas da linguagem radiofônica. Esses programas são aqueles que se realizam a partir de procedimentos técnico-artísticos mais complexos, a saber: roteirização, gravação, montagem e mixagem.

Essas etapas de concepção e realização — herdadas historicamente do teatro e do cinema, principalmente — estabelecem uma lógica de produção artesanal incomum ao modelo predominante no rádio. Esse tipo de modelo de produção de rádio chamaremos de "rádio elaborado", traduzindo a expressão francesa *émission élaborée* que é utilizada para definir tanto o formato da ficção, como da não-ficção.

Assim, o que nos interessa é que esse "rádio elaborado" deixa de produzir programas pautados pela lógica do imediatismo, e portanto da fugacidade, e passa a manufaturar obras acabadas, perenes. Ele nunca foi a tônica da produção dominante não só pelo seu elevado custo de produção mas também porque na sua faceta jornalística, o rádio glorificou em demasia o imediatismo e a instantaneidade, e na sua faceta como veículo de entretenimento foi subjugado pelo imperativo das rotinas produtivas de uma programação 24 horas no ar.

Esse "rádio elaborado", no que pudemos perceber, encontrou sua expressão principalmente no seio das rádios públicas da Europa, América do Norte e Austrália.

No entanto, assistimos recentemente ao fenômeno da convergência digital, mudança tecnológica que está afetando a ordem econômica e produtiva da indústria radiofônica, que alguns teóricos nomeiam de Post-Radio¹. Além das novas formas de distribuição de conteúdo, esse novo cenário tem se mostrado um terreno fértil para antigos gêneros do "rádio elaborado"; aqueles que se desenvolvem na Época de Ouro (1940-1950) e depois desaparecem ou são marginalizados. Alguns autores (DELEU, 2000; MADSEN, 2010; BARRELL, 2011; MCHUGH, 2012; BEAUVOIR, 2015) têm preconizado, observado e apontado para esse processo de renascimento. A ideia é sintetizada por Tony Barrell: "A arte de construir programas de rádio elaborados está experimentando um ressurgimento desde que o podcast reascendeu a demanda por esse tipo de programa"² (BARRELL, 2011, p.295).

A escolha por esse objeto respalda-se em outro aspecto do conceito de "rádio possível": "a busca na ampliação de nossos conhecimentos sobre a história, produção e contexto atual do rádio em outros países, tanto no sentido do contato com um repertório de produções mais abrangente quanto com outros modelos de organização do meio" (VICENTE, 2015, p.12).

Assim, ao nosso ver, devemos repensar o tipo de produção que se faz no rádio brasileiro contemporâneo.

Neste trabalho, buscamos iluminar um desses formatos que situamos na lógica de produção da "rádio elaborada". O radiodocumentário, como iremos demonstrar adiante, desenvolveu-se em diversos países — principalmente dentro

¹ Termo utilizado pelo GRER - Groupe de Recherche et d'études sur la radio.

² Do original: "The art of constructing radio feature programs is experiencing a renaissance as podcasts reignite demand for this type of program".

das rádios públicas — mas é pouco conhecido no Brasil. Aspiramos apontar para um dos caminhos possíveis de uma produção mais sofisticada, mais perene e que responde aos novos rumos do uso social do rádio.

No livro *A Televisão levada a sério* (2000), Arlindo Machado empreende uma análise da televisão dando ênfase em um repertório de programas de qualidade artística. Segundo ele: "o acervo de obras criativas e inquietantes produzidas pela televisão não é maior nem menor do que aquele acumulado por outras linguagens" (MACHADO, 2000, p.10). Assim, esse o caminho proposto pelo autor ao olhar a televisão inspira nossa abordagem do rádio.

Desse modo, no âmbito desse trabalho, buscamos explorar esse objeto sobre diferentes pontos de vista.

No primeiro capítulo, refletimos a respeito da marginalidade dos estudos acerca do "rádio autoral" no mundo e no Brasil.

No segundo capítulo, debatemos a relação entre o documentário na sua forma audiovisual e radiofônica; investigamos a terminologia e propomos, por fim, uma definição.

No terceiro capítulo, tratamos dos elementos que constituem o radiodocumentário e oferecemos ferramentas de análise a partir de autores como Deleu e Friedman.

No quarto capítulo, traçamos um panorama histórico do radiodocumentário em alguns países e elenca projetos (festivals, prêmios, museus e associações) que fomentam o gênero.

No quinto capítulo, debatemos a presença do gênero no Brasil.

No sexto capítulo, propomos um estudo de caso comparando dois modelos de produção contemporâneos nos quais o radiodocumentário se manifesta: a webrádio francesa *ARTE Radio* e o programa semanal americano *This American Life*. Em seguida, analisamos três peças utilizando dos conceitos apresentados no terceiro capítulo: *Qui a connu Lolita?* (2009), de Mehdi Ahoudig e Anouk Batard; e *Grand-Amour* (2006), de Mathilde Guermonprez; e o episódio #164 *Crime Scene*, do programa *This American Life*.

CAPÍTULO 1. RÁDIO AUTORAL: EM BUSCA DA VALORIZAÇÃO DA CRIATIVIDADE NO RÁDIO

1.1 A dimensão autoral no rádio

*"O radio é uma arte original posto que possui uma linguagem, uma técnica e meios que lhe são próprios."*³

JEAN TARDIEU

O francês Pierre Schaeffer (2010) classificou o cinema e o rádio como *artes-relé*. O termo *relé* estava, no início do século XX, associado à retransmissão de sinais telefônicos ou de rádio recebidos de outro local. No seu entendimento, o microfone e a objetiva — ou seja o aparato óptico da câmera cinematográfica — eram instrumentos mecânicos destinados à reprodução técnica ou à produção de uma forma de expressão. E, assim sendo, para tornar-se uma forma de arte cada um deles precisou buscar sua própria linguagem como meio de expressão. O cinema forja sua linguagem e alcança seu status cultural a partir da segunda metade da década de 1910. E o rádio? Como ele passa a sistematizar uma linguagem e autonomia expressiva para desenvolver narrativas?

Em *Ensaio sobre o rádio e o cinema*, o autor, no início dos anos 1940, queixa-se de que o rádio era artisticamente pouco explorado, uma "artilharia sem artilheiros: engenheiros sabem fundir os tubos, e os químicos fabricar os projéteis, mas ignora-se a balística e arte de utilizá-la" (SCHAEFFER, 2010, p.34). René Sudre, outro francês, em um livro publicado em 1945, *Le Huitième Art - Mission de la Radio* tenta também elevar o rádio ao patamar de "oitava arte".

As duas décadas seguintes vêm como uma breve resposta às reivindicações de ambos autores — Schaeffer mesmo irá produzir experimentações radiofônicas no *Studio d'Essai*⁴ — em um período de explosão do fenômeno radiofônico em escala mundial conhecido como a "época de ouro" do rádio que representa o momento de

³ IN: TARDIEU, 1969, p.28, tradução nossa.

⁴ O Studio d'Essai foi um espaço de criação radiofônica dirigido por Pierre Schaeffer entre 1943 e 1945 na RTF. Em 1946, quando se passa a direção para Jean Tardieu, ele torna-se o Club d'Essai. Funciona como espaço de liberdade para músicos, poetas, técnicos e escritores até 1963.

maior investimento econômico, importância social e política e, de modo consequente, é também o mais agudo no desenvolvimento da sua linguagem.

Para além de um rádio espetáculo — que é a tônica do rádio comercial desenvolvido majoritariamente nos EUA ou no Brasil — o modelo de radiofonia estatal europeu, principalmente, propiciou experimentos de alguns autores que buscaram explorar suas potencialidades experimentais e artísticas: as peças didáticas de Bertold Brecht (1920/1930), a atividade de Walter Benjamin na rádio alemã (1927-1932), as peças escritas pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett para a BBC (1956-1962), a trilogia de documentários (1967-1977) produzidas pelo pianista canadense Gleen Gould, a *Rádio Radical* proposta pelo canadense Murray Schafer, para citar alguns.

Apesar desses esparsos esforços, e principalmente após o advento da televisão que vem ocupar boa parcela do espaço social do rádio na vida cotidiana, não foi no sentido da exploração da sua própria materialidade plástica que avançou historicamente a lógica da produção hegemônica do rádio, mas, principalmente, na exploração de duas de suas características particulares, definidas por Ortrivano (1985, p.78-81) como o imediatismo e a instantaneidade. Na inflação de tais características — em detrimento de outras como a sensorialidade — que se manifesta como "rádio de fluxo" ou "rádio serviço"⁵, como protótipo dominante, uma forma de rádio na qual a fugacidade sonega as possibilidades de qualidade artística.

Priorizou-se a utilização do aparato radiofônico como meio de transmissão. Um rádio que exprime aquilo que existe fora dele, os conteúdos que ele é "convidado a veicular" (TARDIEU, 1969, p.26). Num texto que compõe o livro *Grandeurs et Faiblesses de la Radio*, o poeta, escritor e "homem do rádio"⁶, Jean Tardieu, ao refletir sobre a vocação do rádio e seu diálogo com as outras formas de arte, afirma que "a radiodifusão desempenha dois papéis ao mesmo tempo, fundamentalmente diferentes: um de transmissão [de outras artes], e outro de criação". No segundo caso, o rádio "inventa novos modos de expressão e mesmo uma nova arte, mas mesmo nessa ação criadora muitas vezes surpreendente e

⁵ Balsebre usa o termo "rádio serviço" para se referir ao uso do rádio como veículo de informações cotidianas (dados de meteorologia, trânsito, etc.).

⁶ Tradução da expressão francesa *homme de radio*. Este é um termo generalizante muito comum para designar aqueles que trabalham no rádio, tanto técnicos, quanto apresentadores ou jornalistas. Jean Tardieu (1903-1995) dirigiu o atelier de criação radiofônica Club d'Essai entre 1946 a 1963.

revolucionária, ele permanece tanto o renovador como herdeiro de grandes formas imemoriais da cultura" (TARDIEU, 1969, p.26).

Para todo esse conjunto de experiências de vanguarda ou experiências criativas utiliza-se um termo que é um guarda-chuva conceitual: "rádio autoral". Assim, ela abarca uma grande variedade de gêneros radiofônicos, com *praxis* distintas, entre eles: rádio-arte, rádio-poesia, radiodocumentário, *feature*, *hörspiel*, teatro radiofônico, filme acústico, rádio-paisagem, arte acústica.

Todas essas subdivisões, categorias, gêneros, estão contidos, se reúnem e se mesclam nesse grande grupo maior que podemos chamar de rádio autoral, que é resultado de uma série de operações criativas de autores no sentido da valorização de uma autêntica linguagem radiofônica, na exploração dos recursos e potencialidades expressivas do meio sonoro oposta às rotinas de produção exercidas e reiteradas no âmbito da "rádio de fluxo" ou "rádio serviço".

1.2 A marginalidade dos estudos sobre Rádio Autoral

Allan Weiss postula que "não há uma única entidade que constitui o 'rádio', ao contrário, existe uma infinidade de rádios. Radiofonia é um domínio heterogêneo, no nível do seu aparato, sua prática, suas formas e suas utopias"⁷ (WEISS, 2001, p.1, tradução nossa). Assim, o reconhecimento histórico e cultural que fazemos do rádio ainda é limitado. Alguns autores como LEWIS (1981), BALSEBRE (1994), COLEMAN (2010), BARRELL (2005) comentaram a negligência acadêmica em considerar o rádio como objeto de conhecimento. Alguns recorrem a hipótese cultural (Balsebre, Lewis e Coleman), outros colocam em questão a imaterialidade do som como os fatores dessa negligência (Barrell).

Eles têm argumentado que a falta de reconhecimento para os produtores de rádio e de seu trabalho, além da carência de teoria e crítica para o rádio em geral, são os fatores que contribuem à falta de status cultural do rádio. A extensão dos estudos sobre rádio, comparada à tradição de outros meios audiovisuais, tais como

⁷ Do original: "There is no single entity that constitutes "radio"; rather, there exists a multitude of radios. Radiophony is a heterogeneous domain, on the levels of its apparatus, its practice, its forms, and its utopias"

o cinema ou a televisão, é ainda pouco representativa. Vejamos o que afirma Balsebre:

As razões para a inexistência de correntes científicas que investigassem sistematicamente os recursos expressivos do rádio também deve-se buscar numa série de preconceitos históricos que caracterizaram a opinião de uma certa *intelligentzia*, que tradicionalmente subestimou a importância do meio em função de sua suposta vulgaridade e da sua escassa importância cultural, frente à outros meios supostamente mais sérios [...] O uso do termo audiovisual, que hoje utilizamos para significar indistintamente o rádio ou a televisão, consagrou inconscientemente a subordinação do mundo audio-imaginativo da rádio ao mundo sonoro-visual da televisão⁸ (BALSEBRE, 1994, p.9, tradução nossa).

Na introdução do livro *Radio Drama*, que reúne artigos sobre a ficção no rádio, Peter Lewis afirma haver uma negligência por parte dos estudiosos e da crítica em analisar as peças radiofônicas:

Nenhuma das pessoas que se poderia esperar de serem suficientemente entusiasmadas com o objeto [o rádio drama] para uma investigação e escrever sobre ele — os críticos dramáticos, estudiosos literários, historiadores culturais, sociólogos do *mass media* — mostraram muito interesse nele, especialmente na Grã-Bretanha, embora a rádio BBC seja seriamente reconhecida por fornecer o melhor serviço de rádio no mundo e seja motivo de inveja em muitos países⁹ (LEWIS, 1981, p.1, tradução nossa).

Em um artigo mais recente sobre o rádio drama na era digital, Coleman acrescenta uma explicação econômica para o fenômeno:

Porque o rádio é relativamente barato de se produzir e tão facilmente acessível, ele é muitas vezes tomado como um meio de comunicação e entretenimento. Rádios estão muitas vezes em segundo plano, um pano de fundo sonoro constante para a vida cotidiana, uma atividade secundária; aparentemente um meio [de comunicação] não essencial. A essa situação se deve a conta para a falta de atenção acadêmica e crítica¹⁰ (COLEMAN,

⁸ Do original: "Las razones de la inexistencia de distintas corrientes científicas que sistemáticamente investigasen los recursos expresivos de la radio hay que buscarlas también en la serie de prejuicios históricos que ha caracterizado la opinion de una cierta *intelligentzi*, que tradicionalmente subestimó la importancia del medio en función de su supuesta vulgaridad y escasa importancia cultural, frente a otros medios supostamente más sérios [...] el uso del término audiovisual, que hoy utilizamos para significar indistintamente a la radio o a la televisión, ha consagrado inconscientemente a subordinación del mundo audio-imaginativo de la radio al mundo sonoro-visual de la television"

⁹ Do original: "None of the people one might expect to be sufficiently enthusiastic about the subject to research in and write about it - dramatic critics, literary scholars, cultural historians, sociologists of the mass media - have shown much more interest in it, especially in Britain, even though BBC Radio has serious claims to provide the best radio service in the world and is the envy of many countries"

¹⁰ Do original: "Because radio is relatively cheap to produce and so easily accessible, it is rather taken for granted as a means of communication and entertainment. Radios are often on in the background,

2010, p.8, tradução nossa).

Já o produtor radiofônico Tony Barrell, um dos mais fecundos realizadores de *feature* na Austrália, analisado em um artigo da pesquisadora Eurydice Aroney, aponta para características intrínsecas da matéria sonora como um dos fatores que levaram à escassez de produções acadêmicas sobre o tema:

[o rádio] é efêmero, e isso é um de seus maiores atributos, bem como seus maiores inconvenientes. Ele é invisível e uma vez que ele se foi, é inaudível. Você não pode agarrar um programa de rádio e olhá-lo durante um tempo. Você não pode congelar um pouco de um programa de rádio e apenas ouvir um pouco dele. Você não pode pará-lo no tempo. Ele tem de ser experienciado¹¹ (BARRELL apud ARONEY, 2005, p. 398, tradução nossa).

Balsebre (BALSEBRE, 1994, p.12) aponta para uma mudança no âmbito da produção como causa dessa lacuna de estudos, ao afirmar que a chegada da televisão teve sua parcela de responsabilidade ao fazer migrar, a partir dos decênio de 1950-1960, o interesse econômico-empresarial e com ele muitos profissionais do rádio — como técnicos, escritores, apresentadores e atores — contribuindo para a estagnação da linguagem no rádio, reproduzindo-se então a partir de "uma repetição de fórmulas e códigos que nos induz a pensar que tudo já foi inventado" (BALSEBRE, 1994, p.12). No modelo de rádio comercial, a lógica de investimentos rentáveis levada à cabo por grupos de grande interesse econômico e político organizou as demandas informativas, culturais e de entretenimento do público segundo segmento de interesse, oferecendo a cada segmento uma programação especializada criada para satisfazer o consumo imediato.

Além disso, o autor afirma que os estudos do rádio estiveram quase exclusivamente centrados na delimitação da sua função comunicativa como "o estudo da projeção social e política do meio, o seu desenvolvimento como instrumento de propaganda política na Europa do entre-guerras ou como instrumento da publicidade comercial no *golden age* dos anos 1930-1940 nos

a constant audio backdrop to everyday life, a secondary activity; a seemingly non-essential medium. This is held to account for the lack of academic and critical attention"

¹¹ Do original: "[radio] It's ephemeral, and that's one of its greatest attributes as well as its greatest drawbacks. It is invisible and once it's gone, it's inaudible. You can't hold up a radio program and look at a bit of it. You can't freeze a bit of a radio program and just listen to a bit of it. You can't stop it in time. It has to be experienced."

Estados Unidos, [...] ou o estudo dos fenômenos sociológicos[...]" (BALSEBRE, 1994, p.12).

Segundo Allen Weiss, "[mesmo] considerações acerca do radio *mainstream*¹² excluíram a [análise] estética; e a história da radiofonia experimental tem sido, até recentemente, absolutamente reprimida"¹³ (WEISS, 2001, p.6, tradução nossa). A pesquisadora Margaret Hall resume a necessidade desses estudos:

A história da rádio arte e do rádio experimental pode ser lida como uma "contra-história" do rádio, funcionando paralela e contrariamente à canônica história do *broadcasting*, que se concentrou principalmente no rádio enquanto um meio de massa.¹⁴ (HALL, 2015, p.24, tradução nossa).

1.3 O "estado da arte" nos estudos de rádio autoral no Brasil

Considerando que os autores ao redor do mundo queixam-se da falta de atenção acadêmica ao "rádio autoral", o caso brasileiro é ainda mais crítico. A bibliografia acerca do tema no Brasil é um terreno bastante infértil, principalmente em virtude da escassa produção autoral na paisagem radiofônica brasileira.

As autoras Schachat e Bespalhok (2004), ao analisar o feature radiofônico, comentam que "o gênero permanece praticamente desconhecido no Brasil, isolado pela falta de referências e material fonográfico em língua portuguesa, o que dificulta, muitas vezes, a exemplificação" (SCHACHAT, BESPALHOK, 2004, p.1)

O que encontramos no panorama de estudos acadêmicos sobre o rádio autoral são exemplos recentes e pontuais:

- A tese de doutorado *Radiopaisagem*, de Janete El Haouli, publicada em 2000.

¹² Mainstream ("corrente principal") é um termo inglês que designa o pensamento ou gosto corrente da maioria da população, inclui tudo que diz respeito a cultura popular, e é disseminado principalmente pelos meios de comunicação de massa. Preferimos manter o termo em inglês.

¹³ Do original: "Considerations of mainstream radio have been for the most part excluded from aesthetic and cultural discourse, and the history of experimental radiophony has until recently been utterly repressed"

¹⁴ Do original: "The history of radio art and experimental radio can be read as a 'counter-history' of radio, one which works both in parallel with as well as against the grain of a canonical broadcasting history, which has focused mainly on radio as a mass medium."

- O artigo *Teatro Farroupilha, de Pery a Estelita: Pioneirismo e definição de uma linguagem própria para o meio rádio* (2011), de Luiz Artur Ferraretto, no qual o autor analisa roteiros de programa de rádio teatro dos anos 1930/1940.

- As contribuições do Prof. Eduardo Vicente no campo da ficção radiofônica: *Radiodrama em São Paulo: a história de Zé Caolho*, de Dias Gomes (2011), no qual o autor se debruça sobre uma peça radiofônica veiculada da Rádio Bandeirantes em 1952 e o trabalho de pesquisa de livre docência: *Radiodrama em São Paulo: Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano* (2015).

- As três coletâneas de artigos organizadas por Zarembo e Bentes: *Rádio Nova: Constelações da Radiofonia Contemporânea — volumes I, II e III* (1996, 1997, 1999).

- Os dois livros *Teorias do Rádio - volumes I e II* (2005 e 2008), organizados por Eduardo Meditsch.

No entanto, especificamente sobre radiodocumentário a bibliografia em português é ainda ínfima e poucos trabalhos tratam do gênero no Brasil. Voltaremos ao assunto de maneira detalhada no item 5.2.

Ou seja, há um longo caminho a ser percorrido no sentido de ampliar e adensar esse viés de pesquisa e, portanto, lançar luz sobre qualquer um dos aspectos do rádio autoral é uma tarefa necessária. Este trabalho concentra seus esforços em uma dessas possibilidades: um gênero radiofônico que, a partir de dispositivos documentais, propõe narrativas sonoras de não-ficção.

CAPÍTULO 2. O DOCUMENTÁRIO NO RÁDIO

A comparação entre as duas formas de documentário — a audiovisual e a radiofônica — é inevitável. Segundo o francês Christophe Deleu (2013, p.09) - autor do livro *Le Documentaire Radiophonique* — o estudo mais profundo e abrangente sobre a arte do documentário no rádio — este se desenvolve primeiro na sua forma cinematográfica para então migrar para o rádio e, posteriormente, para a televisão. Poderíamos tomar a definição de documentário cinematográfico e transportá-la para o rádio sem uma série de reflexões? Ela daria conta dos aspectos particulares do gênero documentário na sua forma radiofônica?

2.1 O documental no cinema e no rádio

Segundo o *Dicionário de Comunicação* (1987), o documentário cinematográfico é:

[Um] filme baseado em situações verídicas, aspectos da natureza e da vida humana, realizado com objetivos principalmente científicos, culturais, informativos e didáticos. O documentário é o mais antigo gênero cinematográfico e não se limita simplesmente ao registro dos fatos, ambientes ou situações que lhe servem de tema; pode também comentar, opinar, propor interpretações sociológicas, psicológicas, políticas, etc. (RABAÇA, BARBOSA, 1987, p.216).

Como veremos adiante, a genética do documentário no rádio contém os procedimentos originalmente cinematográficos — o roteiro, a filmagem sonora, a montagem e a mixagem. O tempo necessário à sua produção e as etapas de produção técnico-artísticas do radiodocumentário o aproximam mais do cinema do que propriamente do modelo da empresa radiofônica.

No entanto, há uma enorme diferença das ferramentas analíticas, considerando que:

Historicamente a imagem tem sido o referencial para a fruição e a reflexão sobre o cinema documentário. Considera-se que há um centro ordenador, um lugar, no qual se concentra o conteúdo de onde emana a experiência do cinema: a tela. Esse universo imagético definido pelos limites

bidimensionais da tela vem orientando, desde o início da história do documentário, a percepção e as discussões do que seja esse cinema" (PESSOA, 2011, p.13)

Desse modo, essa perda de referencial exige um novo conjunto de conceitos para discussão. Em vista disso, antes de nos debruçarmos em uma proposta de definição do documentário no rádio, faremos uma breve reflexão acerca das diferenças na apreensão do mundo histórico, operadas dentro dos processos documentais do cinema e do rádio.

No cinema, os filmetes dos irmãos Lumière, produzidos em 1895, já revelam uma lógica documental. Eles demonstram o quanto a câmera, por sua própria natureza enquanto aparato técnico, constitui uma ferramenta ótima para a representação da realidade pró-filmica¹⁵. Desse modo a imagem é, no documentário cinematográfico, o suporte de sua "autenticidade". Quando incorpora-se o registro sincrônico do som, o efeito de "autenticidade" é intensificado.

A questão da "autenticidade" no documentário — além das questões entre o que é "real" ou representado, entre ficção e não-ficção, o que é parcial ou imparcial no discurso, etc. — é motivo de intenso debate dentro da crítica cinematográfica e no âmbito do *film studies*. Não ambicionamos, no escopo deste trabalho, adentrar nos desdobramentos teóricos dessa discussão, apenas salientar que o aparato óptico e a base material sensível da película (e posteriormente da câmera de vídeo) captam a realidade a partir de um ponto de vista, registram aquele presente fílmico, tornando-o passado documentado e a posterior projeção cria a ilusão de uma realidade objetiva. Embora essa objetividade possa ser profundamente discutida, o conjunto do aparato audiovisual — câmera/som — somado aos recursos de montagem tem certa aptidão para servir de "testemunha" — mesmo que imperfeita — de um determinado evento e reconstruí-lo em um objeto fílmico.

No caso do rádio, ele baseia-se numa característica definida por Mário Kaplún por "unisensorialidade". Segundo o autor:

Essa primeira limitação é evidente, aparece logo que se compara o rádio com a televisão e o cinema. O rádio somente emite sons. É unisensorial: pode valer-se de um só e único sentido, a audição, que é limitada. O visual

¹⁵ Tomamos o termo realidade pró-filmica segundo a definição de Sourieau, na qual: "pro-filmic reality is part of the real world which is placed in front of the cinematic camera and acquires a physical and organic relation to the film" (Braningan, Buckland, 2014, p.133)

não existe. Frente a um receptor de rádio, somos como cegos, o ouvinte deve assumir uma voluntária cegueira (KAPLÚN, 2008, p.83).

O microfone, usado isoladamente enquanto testemunha direta dos eventos, é menos eficiente já que segundo Michel Chion (1998, p.112) "95% da realidade visível não produz sons". Assim, ele não cria o mesmo vínculo que a câmera na sua relação direta com as coisas. Segundo Werner Klippert (1980, p.13):

O instrumento mais notório no processo de transmissão de um acontecimento acústico é o microfone. [...] O sentimento de autenticidade [...] cria-se de imediato. Contudo, se observarmos este fenômeno mais de perto, perceberemos que trata-se de uma ilusão (KLIPPERT, 1980, p.13).

Assim, observamos que há diferenças ontológicas entre o aparato audiovisual e o radiofônico enquanto instrumento de registro e representação do real.

Entendemos que, no caso do rádio, marcado pela unisensorialidade, a questão da autenticidade de um evento sonoro depende da ética do autor, já que o referencial com o evento original é frágil. Os vestígios do "real" que ligam o objeto sonoro à realidade histórica dependem que ela produza sons. A não ser em casos de "paisagens sonoras", boa parte dos casos de radiodocumentário registram eventos nos quais ocorrem interações. Sem a imagem que sirva então de referência, o documentarista sonoro pode, por exemplo, forjar facilmente um registro sonoro "falso" que seja interpretado como documento autêntico.

Embora Kaplún defina como uma limitação, consideramos que a unisensorialidade é também um trunfo. Ela cria um outro efeito do documentário sonoro comparado ao audiovisual. Na situação acusmática¹⁶ de escuta, o efeito evocativo dos sons criam no radio-ouvinte a sensação de imersão em um determinado espaço. As imagens são produzidas na imaginação do ouvinte por meio da característica da sensorialidade¹⁷, definida por Ortriwano (1985, p.81). "Como o rádio não possui uma tela física, a mente do ouvinte deve se tornar o plano de projeção, estimulado pela secundariedade da linguagem e pelos signos oferecidos para a formação de imagens mentais" (SCHACHT, BESPALHOK, 2004). Cria-se na

¹⁶ Situação acusmática é aquela na qual o ouvinte não tem a referência visual da fonte emissora.

¹⁷ O conjunto dessas características serão descritas mais adiante nesse trabalho.

escuta radiofônica um efeito de "presença", enquanto que na situação de recepção do documentário audiovisual os eventos estão representados no passado.

Desse modo, entendemos que a sensibilização de apenas um dos sentidos — que é uma aparente deficiência — configura, no momento da fruição, uma outra experiência. Pois se o documentário audiovisual tem a competência em criar representações da realidade, a habilidade que o radiodocumentário tem é evocá-la, provocando a sensação no ouvinte de tempo presente e imersão.

Outra consequência perceptiva criada pelo rádio é a sensação de intimidade. A voz, gravada em proximidade, produz um efeito de presença que traz ao ouvinte a sensação de alguém que fala diretamente.

Assim, diante da precariedade dessa reconstituição acústica de uma situação que se desenrola diante do microfone, o documentário, no caso radiofônico, se articulou por meio da convergência de dispositivos radiofônicos anteriores a ele¹⁸, enumerados por Deleu: entrevista, reportagem, crônica, debate, leitura, programa musical e *Hörspiel*.

2.2 Documentário: uma etiqueta perigosa

O documentário cinematográfico é um gênero universalizado, reconhecido pelo público e pela crítica. Embora o triunfo comercial do filme de ficção o supere, ele conta com uma rede capilarizada de espaços de veiculação não-comercial — como festivais — e comercial, como por exemplo salas de cinema, canais de televisão e plataformas de distribuição de conteúdo (Netflix). Esse conjunto de espaços de divulgação lhe confere seu status social.

Já no rádio, o documentário é quase um desconhecido. Não existe uma "radiofilia". Até recentemente, os radiodocumentários estavam empoeirados nas fitas das rádios. Essa "radiofilia" pode se desenvolver a partir do momento em que existe uma difusão online. Algumas emissoras começam a disponibilizar seus antigos conteúdos de programas elaborados (documentários, ficções) em arquivos online (BBC Archive¹⁹, RAI Teche²⁰, Podium Podcast²¹). Outras produções podem ser

¹⁸ Esses dispositivos serão discutidos adiante no item 3.2.

¹⁹ A BBC disponibiliza antigos programas através do *site*: <http://www.bbc.co.uk/archive/>.

descobertas por meio da difusão em plataformas digitais de sons (como SoundCloud). Tal rótulo, "documentário", para nomear certos programas de rádio ou obras radiofônicas, não é vulgarizado. Esse trabalho vai trilhar um terreno ainda pouco explorado, buscando iluminar o assunto. Mas, porque "documentário"? A crítica vem debatendo com afinco sobre a definição de documentário cinematográfico, e como afirma o estudioso Guy Gauthier:

Para escapar do lado poeirento e didático que sua etimologia lhe confere, o documentário tentou se separar do documento inventando para si outro nome, ou tentando precisar sua função social, seu método, ou sua proximidade com a experiência concreta, a de que a visão, mais tarde reforçada pelo ouvido, testemunha imperfeitamente. [...] Tudo que não era o cinema dominante foi empurrado para as margens e etiquetado como "documentário", daí um amontoado heteróclito onde encontramos outros cinemas minoritários, eles também em busca de um campo de acolhimento: o cinema experimental, o ensaio, o poema, o panfleto, a reportagem, etc. (GAUTHIER, 2011, p.195).

No universo audiovisual a etiqueta "documentário" serviu de guarda-chuva conceitual para um grupo de filmes que negavam o paradigma hegemônico da ficção. Assim, o debate principal centra-se na diferenciação entre o "cinema do real" e o "dominante cinema de ficção".

Um documentário audiovisual cria rituais sociais (como na sua exibição na sala de cinema) e cria um objeto social (quando materializa-se na forma de película e/ou DVD). Tais fenômenos conferem ao objeto fílmico seu status cultural que exigem, na sua etapa de distribuição, rótulos bem definidos — seja pela imprensa especializada, seja pelos festivais ou na própria publicidade feita para o filme.

Já o radiodocumentário produz um acontecimento social efêmero. Ele não desfruta historicamente do mesmo status social. Ainda mais frágil é a etiqueta "documentário" no território do rádio por algumas características da empresa radiofônica. Ele está, de algum modo, diluído no meio da programação, em uma profusão de "programas de rádio". Além de documentário, há diferentes terminologias (reportagem, programa especial ou *feature*) que expressam a forma documental que queremos estudar.

²⁰ A RAI disponibiliza uma seleção do seu catálogo através do *site*: <http://www.teche.rai.it/>.

²¹ Em 2016 o conglomerado de mídia espanhol Grupo Prisa lançou uma plataforma de podcast que resgata programas antigos. Disponível em: <http://www.podiumpodcast.com/esenciales/>.

Além disso, o rádio caracterizou-se por ser uma mídia de fluxo, no qual, como descreve Balsebre, "os profissionais são muitas vezes submetidos ao automatismo das rotinas de produção, em um processo produtivo que mitificou excessivamente o imediatismo" (BALSEBRE, 1994, p.10, tradução nossa). Assim, é dentro de uma conjuntura de urgência — na qual "ir para o ar" é determinação incontornável — que os programas são realizados. Mesmo programas elaborados — ou seja, aqueles que exigem maior empenho da empresa radiofônica, como é o caso do radiodocumentário — tendem ao abandono por parte das emissoras. Lia Calabre comenta ao referir-se ao contexto dos anos 1940 e 1950:

Funcionando dentro de uma lógica empresarial, as emissoras de rádio não se preocuparam com a preservação de suas histórias. As tarefas estavam centradas no dia a dia. O objetivo principal era o da manutenção e da ampliação da audiência, o que significava uma busca constante de novidades nos modelos de programação e nas atrações artísticas (CALABRE, 2002, p.21).

Assim, a dificuldade principal na pesquisa do radiodocumentário no passado está em reconhecê-lo e identificá-lo em meio a uma vasta produção heteróclita.

Essa mesma lógica persistiu de forma ampla nas décadas posteriores. É só a partir do advento da internet que as rádios hertzianas vêm, pouco a pouco, tornando público seu acervo. Essa recente conjuntura favorece novas abordagens de pesquisa, uma vez que, pode-se ter contato imediato aos acervos antes empoeirados nas prateleiras das rádios.

2.3 O documentário no rádio: um objeto sonoro mal identificado

Nos pareceu adequado, no percurso de investigação historiográfica, debater a questão da terminologia. Explicar por que adotamos "radiodocumentário" em detrimento de outra forma.

Tomando de empréstimo a expressão de Guy Gauthier²², podemos dizer que o documentário no rádio é um "um objeto sonoro mal identificado".

²² Tomamos de empréstimo a expressão de Guy Gauthier (2011, p.11): "objeto fílmico mal identificado"

Provavelmente o trabalho mais aprofundado e extenso acerca do tema, é o livro *Le documentaire radiophonique* (2013), do francês Christophe Deleu. Nele, o autor afirma que o documentário no rádio é uma produção de estatuto incerto e fluido ao longo de sua história.

Desse modo, no decorrer do processo de investigação, uma das primeiras questões que se impôs, tratando-se de uma pesquisa realizada em português e no Brasil foi de investigar essa terminologia, já que não temos uma tradição consolidada do gênero, tampouco a cristalização de um "rótulo" em português para essas narrativas sonoras de não-ficção.

Nas leituras dos textos em português acerca do tema (JOSÉ, SERGL, 2015; SILVA, RANGEL, 2011) há duas terminologias: "radiodocumentário" partir da tradução do inglês *radio documentary* ou "documentário radiofônico", tradução do francês da expressão *documentaire radiophonique*. Assim, durante as entrevistas realizadas com profissionais brasileiros de rádio (constam transcritas nos Apêndices B, C, D, E, F e H) investigamos qual dos termos era mais comum no cotidiano das rádios que trabalhavam com o formato. Discutiremos a questão da produção brasileira de maneira aprofundada no Capítulo 5. Adotamos, portanto, o termo radiodocumentário, pois apareceu com mais frequência nas entrevistas.

Assim, a maior dificuldade é situar as fronteiras tênues que separam o radiodocumentário da radioreportagem elaborada, do *feature*, do filme acústico, da arte radiofônica e da ficção radiofônica (ou em inglês, o *radio drama*).

Alguns autores ou instituições rejeitam o termo documentário, outros o adotam. Nesse sentido, buscaremos investigar os aspectos constitutivos desse gênero e situá-lo em relação aos outros que são correlatos.

Na França, o termo *documentaire* para tratar de certas peças radiofônicas aparece logo no pós-guerra (experiências como aquelas desenvolvidas no seio do *Atelier de Création Radiophonique*, exploradas no próximo capítulo) e, embora nas décadas seguintes o vocábulo caia em desuso dentro da rádio pública ao ser substituído por outros, tais como *radio de création* ou *émission élaborée*, a terminologia volta a aparecer nas descrições de programas a partir de 2000 (DELEU, 2013), seja no âmbito da descrição das rádios (*ARTE Radio, France Culture*), seja nos festivais dedicados ou na bibliografia. Além disso, podemos

encontrar o termo *documentaire de création* ou *création radiophonique* em autores que buscam diferenciá-lo da radioreportagem jornalística.

Na língua inglesa, e principalmente na tradição europeia, temos o conceito de *feature* que é historicamente anterior ao de *radio documentary*. Embora ambos sejam com frequência usados como sinônimos, o *feature* é um conceito mais amplo e aparece de maneira recorrente nos departamentos dedicados de emissoras estatais tais como *Feature Department* na *Danish Radio* (Dinamarca) ou *Feature Unit Department* da BBC (Inglaterra).

É consenso entre os autores (CAMACHO, 2007; DELEU, 2013; MADSEN 2010, 2014a) que o dispositivo documental aparece e se desenvolve primeiro na sua forma cinematográfica e posteriormente as experimentações são realizadas no rádio. Assim, o termo documentário é usado na sua versão cinematográfica ainda no cinema silencioso para designar filmes como *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty. No entanto, retratar a sua história no rádio se torna uma tarefa mais complicada em função da ausência de registros dessas primeiras experiências, já que eram transmitidas ao vivo e não sobraram mais do que os roteiros e, ainda, porque as próprias instituições radiofônicas não adotam o termo documentário a priori.

Em outros autores, como Robert McLeish e Walter Alves, encontramos o termo documentário em uma visão bastante restrita e jornalística. Consideramos reducionista esse tipo de definição, pois confunde o radiodocumentário com a reportagem de longa duração ou o programa especial, o que nos parece extremamente limitador diante do potencial artístico do gênero:

Um documentário apresenta somente fatos, baseado em evidência documentada - registros escritos, fontes que podem ser citadas, entrevistas atuais e coisas do gênero. O objetivo fundamental é informar, mostrar uma história ou situação sempre se baseando na reportagem honesta e equilibrada (MCLEISH, 2001, p.191).

O radiodocumentário consiste no tratamento de um tema ou assunto determinado analisado desde distintos ângulos. Por consequência, nele podem empregar-se outros formatos de rádio (notícia, comentário, conversa, entrevista ou relatório, mesa redonda ou drama).²³ (ALVES, 1982, p.54, tradução nossa).

²³ Do original: "El documental radial consiste en el tratamiento de un tema o asunto determinado analizándolo desde distintos ángulos. Por consiguiente, en él pueden emplearse los otros formatos de radio (noticia, comentario, charla, entrevista o reportaje, mesa redonda y drama)"

Esse tipo de visão, exemplificada nessas duas citações, a respeito do radiodocumentário elimina uma gama de obras radiofônicas documentais nas quais a informação não é o objetivo principal. No entanto, a percepção de Alvez a respeito do hibridismo do gênero, ou seja, que no radiodocumentário diversos dispositivos (notícia, entrevista, drama, etc.) são amalgamados, nos parece adequada e converge para a definição de Deleu, adotada neste trabalho e aprofundada mais adiante. O repúdio à essa vinculação direta do radiodocumentário com a informação também aparece entre os documentaristas de rádio, como exposto por Biewen: "*Radio-makers* explicitamente rejeitam a noção que sua principal tarefa seja apresentar fatos e informação. [...] Não é o suficiente para eles transmitir fatos. Eles reúnem palavras e sons e música, e agrupam-os, meticulosamente, em uma experiência".²⁴ (BIEWEN, 2010, p.8, tradução nossa).

Deste modo, consideramos mais apropriadas as perspectivas amplas. Tal como apresentada por Stephen Smith: "Documentários portam um rico senso de personalidade e detalhe - ou um conjunto substancial de material investigativo original [...] Na essência do estilo documental estão momentos gravados *on tape* no qual a história se desenrola em frente ao ouvinte"²⁵ (SMITH, 2001, p.1, tradução nossa).

Ou ainda, o entendimento que faz a renomada radiodocumentarista franco-australiana Kaye Mortley, que traz uma perspectiva ampla ao conceito:

[O radiodocumentário é] um nome que damos (por "falta de outro melhor") a um tipo de rádio onde o real desliza para outra coisa ("ficção" ou "arte", talvez)... um tipo de rádio onde o objetivo é menos de instruir e de informar (embora nem a informação nem o ensino sejam excluídos) do que criar um universo (no sentido amplo) tecido de sons reais. O assunto importa pouco, não sendo mais do que um pretexto para o autor falar sobre algo mais universal — ou, mais íntimo do que o assunto em si. Porque por trás de tudo documentário de criação, deve haver um autor.²⁶ (MORTLEY apud DELEU, 2013, p.56, tradução nossa).

²⁴ Do original: "Radio makers explicitly reject the notion that their primary job is to present facts and information.[...] It's not enough for them to convey facts. They gather words and sounds and music, and assemble them, painstakingly, into an experience".

²⁵ Do original: "Documentaries convey a rich sense of character and detail - or a substantial body of original investigative material. [...] At the heart of documentary style are moments recorded on tape which the story unfolds in front of the listener".

²⁶ Do original: "Un nom que l'on donne [un peu "faute de mieux"] à un type de radio où le réel glisse vers autre chose ["la fiction" ou "l'art" peut-être] ... un type de radio dont le but est moins d'instruire et d'informer (bien que ni l'information, ni l'enseignement n'en soit exclus) que de créer un univers (au sens large) tissés de sons réels. Le sujet importe peu, n'étant souvent qu'un prétexte permettant à

E, por fim, podemos citar uma elocubração de Pierre Chevalier, conselheiro do documentário na emissora *France Culture* (em 2009), que especula a respeito da capacidade de construção de um outro real dentro do radiodocumentário:

Eu acredito que o documentário radiofônico não é somente uma transmissão do real, uma comunicação do real, uma informação do real com frequência ligada à atualidade, mas é uma produção de um outro real, um real diferente de realidade, um real virtual. Quer dizer, [um real] maquinado, composto, produzido com ajuda de dispositivo.²⁷ (CHEVALIER apud DELEU, 2009, p.05).

Assim, voltemos a um aspecto já citado, mas que cria alguns entraves à pesquisa, e, curiosamente está presente em contextos diferentes, que consiste na renúncia sistemática ao termo *documentário* pelas instituições e emissoras radiofônicas, ou por alguns autores, como Yann Paranthoën.

Deleu relata que na França a noção de documentário nos programas da rádio pública está presente desde 1968, quando da criação do *Atelier de Création Radiophonique*, mas cai em desuso até aproximadamente os anos 2000: o termo foi rejeitado durante várias décadas entre os profissionais de rádio, "é apenas recentemente que a noção de documentário retornou com força para qualificar as produções que queríamos distinguir das emissões ao vivo feitas em estúdio"²⁸ (DELEU, 2013, p.13, tradução nossa), afirma o autor. E parece relevante que, no contexto americano encontremos o mesmo repúdio ao termo. John Biewen, ao descrever o contexto da criação da *American RadioWorks*²⁹ em 1998, também relata a aversão dos produtores ao "rótulo" de documentário. Esse pequeno caso é bastante elucidativo:

O objetivo [do *American Radio Works*] era fazer programas de uma hora explorando questões da recente História Americana, com ênfase em histórias humanas. Estes programas seriam distribuídos para as estações de rádio em todo o país [...] na esperança de que eles os transmitissem. Um

l'auteur de parler de quelque chose de plus universel - ou de plus intime que ledit sujet. Car derrière tout documentaire de création, il doit y avoir un auteur".

²⁷ Do original: "Je crois que le documentaire radiophonique n'est pas seulement une transmission du réel, une communication du réel, une information sur le réel souvent liée à l'actuel, mais que c'est la production d'un autre réel, un réel différent de la réalité, un réel virtuel. C'est-à-dire machiné, composé, produit à l'aide de dispositifs".

²⁸ Do original: "Ce n'est que récemment que la notion de documentaire est revenue en force pour qualifier des productions qu'on voulait distinguer des émissions de studio en direct".

²⁹ Unidade de documentários da American Public Media (APM).

gerente de uma grande estação nos ofereceu alguns conselhos de marketing: "Faça o que fizer" — ele disse — "não chame esses *radio-shows* de documentários. Isso é a morte instantânea. As estações de rádio não irão colocá-los no ar. Os diretores do programa vão temer o abandono em massa da audiência. [...] Chame-o de um "especial", ou um "relatório especial." Uma "extravagância sonora", ou algo assim. Tudo, menos de um "documentário!"³⁰ (BIEWEN, 2010, p.24, tradução nossa).

Há também o caso particular do realizador francês Yann Paranthoën. Conhecido como *tailleur de son*, ou seja, lapidador de som, ele prefere comparar o seu trabalho de realização radiofônica ao de pintor ou de escultor:

Eu não gosto da palavra documentário, pois para mim o trabalho sonoro tem simultaneamente um pouco de música, um pouco de ficção e um pouco de informação. Quando eu faço um trabalho sobre os cortadores de pedra da minha cidade, é preciso que haja um pouco de informação (que saibamos como eles viveram, como ele foram explorados, etc) mas é preciso também que seja um trabalho musical no nível dos sons e que haja uma ficção ao mesmo tempo. Acho necessário esses três percursos simultâneos.³¹ (PARANTHOËN apud DELEU, 2013, p.56, tradução nossa).

Alain Veinstein, criador dos programas *Les Nuits Magnetiques* (1978-1999) e *Surpris par la Nuit* (1999-2009), espaços radiofônicos onde temos a impressão de ouvir documentários, segundo Deleu (2013, p.54), refuta o termo pois atribui a ele uma conotação demasiadamente jornalística: "Eu não gosto do termo documentário pois me parece que implica um trabalho jornalístico e eu defendo uma rádio de criação"³² (VEINSTEIN apud DELEU, 2013, p. 54, tradução nossa).

No entanto, na França, a partir de 2000, o termo se cristaliza definitivamente. *ARTE Radio* já adota o termo como uma de suas categorias desde 2002 e o importante festival de rádio *Longueur D'Ondes* premia documentários desde 2003. Segundo Deleu, a chegada do produtor Pierre Chevalier na *France Culture* em 2006,

³⁰ Do original: "The aim was to make one-hour programs exploring issues and recent American history, with an emphasis on human stories. These programs would be distributed to stations across the country [...] in hopes they would broadcast them. A manager at a major station offered us some marketing advice. Whatever you do, he said, don't call these shows documentaries. That's instant death. Stations won't air them. Program directors will fear mass abandonment by their audiences; [...] Call it a "special," or a "special report." A "sonic extravaganza," or something. Anything but a "documentary!"

³¹ Do original: "Je n'aime pas le mot documentaire, car pour moi le travail sonore tient à la fois de la musique, de la fiction e de l'information. Quand je fais un travail sur le tailleurs de pierre de mon village, il faut qu'il y ait de l'information (qu'on sache comment ils ont vécu, comment ils été exploités, etc) mais il faut aussi que se soit un travail musical au niveau de sons et qu'il y ait une fiction au même temps. Il me faut ces trois parcours simultanés".

³² Do original: "Je n'aime pas le terme documentaire car il me semble qu'il implique en travail journalistique or je défends une radio de création".

como responsável do programa *Sur les docks: l'heure du documentaire*, é fundamental para consolidação do termo documentário, no seu sentido amplo, e sobretudo entende-o como um modo de produção específico. Segundo as palavras do próprio Chevalier: "Um documentário *Sur les docks* é um trabalho radiofônico sobre o real. Ele se constrói a partir de sua observação e sua análise de um ponto de vista de produção e realização".³³ (CHEVALIER apud DELEU, 2013, p.52, tradução nossa).

Já o termo *feature*, usado na Inglaterra, Canadá, Austrália e Alemanha, refere-se às peças radiofônicas de não-ficção elaboradas artisticamente. John Theochrasis, que foi coordenador de redação de *features* na BBC, considera:

O *feature* não pode ser definido de forma resumida ou fechada, é um conceito amplo, em que se encaixam diversas possibilidades. A palavra tem uma significação múltipla, que não só esclarece o compartilhamento de informações reais, mas também indica forma, estruturação e estilo. [...] O *feature* é uma produção sonora que utiliza as diferentes possibilidades do rádio, para estimular a fantasia do ouvinte com informações reais, provocar o ouvinte e, ao mesmo tempo, fortalecer sua percepção do mundo e da existência humana (THEOCHRASIS apud SCHACHT; BESPALHOK, 2004).

No Brasil, o termo *feature* foi traduzido para o português por Mauro Silva no manual *Produção de Rádio*, de Robert McLeish (2001), simplesmente como "programa especial". A tradução é complicada pois temos no cotidiano das rádios brasileiras o uso da palavra "especial" para aqueles programas esporádicos, que são feitos fora da grade, normalmente em função de efemérides, comemorações de datas especiais. Eduardo Webber, profissional de rádio há mais de 30 anos e atualmente coordenador da Rádio Cultura de São Paulo, afirma:

O *feature* a gente conhece, mas no rádio brasileiro ninguém sabe o que é. Ele é atemporal, não tem uma linguagem específica. O conceito é a mistura de várias linguagens ou vários elementos: poesia, ruído, um documentário. São vários elementos misturados. Mas quem faz *feature* no Brasil? Eu não sei, me apresenta! Mas no conceito jornalístico, até onde eu sei, é matéria de gaveta, que pode ir ao ar em qualquer dia. Existem concursos internacionais de *features* na Alemanha, Inglaterra, etc. São programas de autores que têm um tempo para produzir, o que nós não temos. E recursos. Aqui no Brasil não temos isso (informação verbal)³⁴.

³³ Do original: "Un documentaire SLD [Sur les docks] est un travail radiophonique sur le réel. Il donne à entendre à partir de son observation et son analyse un point de vue de production et de réalisation".

³⁴ Entrevista com Eduardo Webber transcrita no Apêndice B.

Em inglês, embora possamos encontrar, segundo ARONEY (2005, p. 398), os termos *feature* e *documentary* sendo utilizados algumas vezes de maneira intercambiável, como sinônimos³⁵, há importantes nuances a serem identificadas: "Geralmente quando um trabalho de rádio é descrito somente como documentário isso implica uma abordagem mais investigativa e jornalística do material, ou que ele simplesmente grave eventos atuais com uma pequena interpretação dramática ou criativa"³⁶ (ARONEY, 2005, p.398, tradução nossa).

Como nos Estados Unidos o termo *feature* não é usual, McHugh afirma que *documentary* acaba sendo seu substituto direto na tradição americana: "Enquanto os "features" são hoje, ao menos na Europa e Austrália, associados com técnicas de produção de áudio imaginativas e complexas e um tratamento criativo da narrativa, nos EUA, formatos similares podem ser descritos como "documentários" ³⁷ (MCHUGH, 2012, p.10, tradução nossa).

De acordo com Kurt Fisher (FISCHER apud CONLEY, 2007, *online*), o termo *feature* é adotado na Alemanha Ocidental após a Segunda Guerra, sem ser traduzido para o alemão. "O termo, que vem do latim *facere* ou *factura*, foi tomado pelo jornalismo impresso anglo-saxônico para definir o noticiário que apresenta a informação mais trabalhada e exposta de forma interessante, atrativa" (BESPALHOK; SCHACHT, 2009, p.517). A palavra em inglês apresenta inúmeros significados, tais como como "*característica, propriedade, atração especial* e — em termos de jornalismo — um *feature story* designa uma reportagem elaborada (CONLEY, 2007, *online*).

Convém notar que o termo *feature*, no rádio, é anterior ao termo documentário. Autores como MADSEN (2005) e CAMACHO (2007) encontram nos *features* britânicos, principalmente naqueles produzidos pela BBC na década de 1930, e na tradição dos *filmes acústicos* alemães, experimentos fundadores de uma

³⁵ No prêmio Prix Itália, por exemplo, a categoria *Radio Documentary* aparece desde 1953 e, no entanto, as obras submetidas são muitas vezes submetidas pelos departamentos de *features* das rádios concorrentes.

³⁶ Do original: "Usually when a radio work is described only as a documentary it implies a more investigative, journalistic approach to the material, or that it simply records actual events with little dramatic or creative interpretation".

³⁷ Do original: "While "features" are today, in Europe and Australia at least, associated with imaginative and often complex audio production techniques and a creative treatment of narrative, in the US, similar formats can be described as "documentary".

gênese do radiodocumentário, seja pelo uso de sonoras (sons atuais gravados fora do estúdio), seja pelo tratamento criativo utilizado na sua montagem :

Em 1930, o filme documentário torna-se uma categoria reconhecida. O radiodocumentário estava em grande parte ainda na sua infância, no entanto. O mais notável dos experimentos pioneiros com *actuality* e o novo *feature* vieram da principiante BBC e sua *Radio Research Unit*. Foi aqui onde os primeiros documentários elaborados e formas de reportagem no rádio foram trilhadas, embora na Rádio Berlin vamos encontrar o primeiro uso expressivo de gravação de *actuality* editada simultaneamente para criar um filme escutado (Weekend, 1931)³⁸ (MADSEN, 2014a, p.382, tradução nossa)

Para John Biewen, *radio feature* é uma grande tenda conceitual onde um autor "usa o som para contar histórias verdadeiras artisticamente"³⁹ (BIEWEN, 2010, p.5).

Já o realizador Tony Barrell concebe o *feature* como um conceito que abarca diversos tipos de programas, tratando-o como uma tipologia mais ampla. Segundo Barrell:

O *feature* é um termo mais útil que documentário, que é apenas um tipo de *feature*. Longo ou curto, o *feature* não precisa ser de não-ficção e pode ser puro jornalismo — um simples registro de áudio de um evento — ou um depoimento. Pode ser uma conversa sem mediação ou intervenção de um âncora. Pode ser uma "fatia da vida real" [...] apenas sons atuais. Ele pode ser uma ruminância, meditação, exposição, performance ou sátira histórica, biográfica, literária ou filosófica — cuidadosamente escrita. Pode ser uma fantasia. [O *feature*] pode usar técnicas do drama, ele pode tocar as memórias e as emoções. Pode ser poético. O *feature* vai além do simples, da apresentação dos fatos, opiniões e narração explicativa. É uma experiência que pode ser ouvida e apreciada mais de uma vez ⁴⁰ (BARRELL, 2011, p.297, tradução nossa).

O ponto de vista de Barrell é corroborado por Patrick Conley. Para o autor:

³⁸ Do original: "In 1930, the documentary film had become an acknowledged category. Radio documentary was largely still in it's infancy, however. The most notable of the pioneering experiments in "Actuality" and new "feature" broadcasting came from the fledgling BBC and its Radio Research Unit. It was here that the earliest "feature" documentary and reportage forms in radio were trilled, although in Berlin radio we find the first expressive usage of the recorded actuality edited together to create a hear picture (Weekend, 1931)."

³⁹ Do original: "they use sound to tell true stories artfully".

⁴⁰ Do original: "Feature is a more useful term than 'documentary', which is just one kind of feature. [...] It can be a 'slice of real life', actuality, or an event that has no interviews, narration or mediation by a chair or presenter, just actual sound. It can be a carefully written historical, biographical, literary or philosophical rumination, meditation, exposition, perform- ance, satire. It can be a fantasy. A feature can be noise and excitement. It can use the techniques of drama. It can tap memory and emotions. It can be poetic. The feature goes beyond the simple, literal presentation of facts, opinions and explanatory narration. It is an experience that can be heard and enjoyed more than once."

Um *feature* deve ser mais que apenas um puro documentário de rádio [...] no qual o conteúdo informativo é mais importante do que o *design* artístico. [...] Tecnicamente falando, [*feature*] é um programa de rádio elaborado, de 30 a 60 minutos, de um campo semântico relacionado ao *radio drama*, que pode conter desde todos os elementos de som original (entrevistas) e textos de autores (épicas ou cenas) até ruídos e música.⁴¹ (CONLEY, 2007, *online*, tradução nossa).

Deste modo, segundo as características do *feature* elencadas pelos autores acima mencionados (BARRELL, BIEWEN, CONLEY) podemos concluir que o radiodocumentário está contido dentro do *feature*, mas que nem todos os *features* se classificariam como *documentário*. No entanto, mais uma vez frisamos que, conforme demonstram os usos pelos autores e profissionais, as fronteiras são fluidas.

Além disso, o radiodocumentário resvala numa outra categoria radiofônica, ligada não à tradição de programa radiofônico elaborado⁴² que estávamos tratando, mas ao radiojornalismo. "Ao conceituar o documentário [de rádio], uma das primeiras dificuldades que se apresenta diz respeito à sua diferenciação em relação à grande reportagem ou reportagem especial" (FERRARETO, 2014, p.224), nos lembra Ferrareto. José e Sergi vêem "o [radio]documentário, como gênero que complexificou a reportagem" (JOSÉ, SEGL, 2015, p.73).

Já Gil e Muñoz (2002, p. 69) apresentam quatro pontos que diferenciam o documentário da grande reportagem⁴³: (1) nos documentários se recolhe uma abundância de depoimentos, as entrevistas são mais longas e espontâneas; (2) a reportagem requer uma edição comprimida das falas, mais veloz, enquanto no documentário respeita-se o tempo da fala, procura-se não desnaturalizar os depoimentos por uma montagem demasiadamente brusca; (3) o tempo de produção e realização de um documentário é largo e pausado, sem a pressão dos prazos e a urgência da notícia, que caracteriza a reportagem; (4) o documentário, por sua

⁴¹ Do original: "A feature should be more than just a pure radio documentary, as is known from school broadcast, in which the information content is more important than the artistic design. [...] Technically speaking, it is a 30- to 60-minute, elaborate broadcast from a semantic field related to a radio drama, that can contain all the elements from original sound (interviews) and author texts (epic or scenic type) to noise and music".

⁴² A expressão 'rádio elaborado' é tomada aqui como uma tradução direta do francês de *émission élaborée*, que designa os programas feitos a partir de um processo de gravação e montagem, em oposição aos programas transmitidos ao vivo.

⁴³ Grande Reportagem é o termo utilizado para reportagens de "fôlego", com maior duração e uma abordagem mais profunda da informação.

extensão e unidade temática, se converte em um "programa em si mesmo". Ferrareto acrescenta:

Extrapolando o que ocorre com qualquer outra produção radiofônica, o documentário depara-se com a necessidade de possuir um alto nível de elaboração, conteúdo e forma combinados de maneira a garantir uma atenção quase constante por parte do ouvinte. [...] Trata-se, de fato, de um espaço nobre dentro da programação, um algo mais para além do tratamento do cotidiano de acontecimentos, opiniões e serviços. (FERRARETO, 2014, p.225).

Não obstante, encontramos também, principalmente em manuais práticos (HARRIS; CHANTLER, 1998), o radiodocumentário enquadrado ao lado da reportagem especial na qual a diferença se dá pela quantidade de sonoras:

As reportagens especiais dão a oportunidade de contar uma história com maior profundidade. Esse tipo de matéria tem pelo menos uma sonora, com o repórter fazendo a ligação entre as diferentes partes do caso. Ela é, na verdade, um notícia lida no estúdio e ilustrada com alguma gravação. Seu tempo pode ser de 35 segundos ou um pouco mais, contendo apenas uma sonora. O documentário jornalístico fica no outro extremo: ele pode ter uma hora de duração e apresentar várias sonoras (CHANTLER, HARRIS, 1998, p.164).

Do outro lado dessa balança, há uma fronteira, também porosa, que separa radiodocumentário e a ficção radiofônica. No campo dos estudos cinematográficos, a problematização na distinção entre ficção/não-ficção é a preocupação de muitos autores (NICHOLS, 2005; ODIN, 2012) e algumas obras contemporâneas tais como *Jogo de Cena*⁴⁴ (2007), de Eduardo Coutinho, ou *Dez*⁴⁵ (2002), de Abbas Kiarostami, se utilizam dessa ambiguidade na sua construção estética, não dando elementos suficientes para o espectador definir claramente qual chave de leitura deve utilizar para obra, aprofundando esse impasse.

Na narrativa radiofônica, a questão da autenticidade da representação do real recai no campo da recepção e depende ainda mais da ética do autor. Em função da plasticidade da matéria sonora, o autor radiofônico pode, tendo o domínio adequado dos códigos de representação, forjar a "autenticidade" de uma cena, construindo-a

⁴⁴ O exemplo foi extraído do artigo "Notas Sobre Ficção e Documentário no Cinema Contemporâneo" (2015), Jean Carlos Pereira da Costa; que aborda a questão na obra de Eduardo Coutinho

⁴⁵ O exemplo foi extraído do artigo "Contaminações entre ficção e documentário: Apontamentos sobre o real na obra de Abbas Kiarostami", de Silvia Cristina de Paiva Pereira

totalmente em estúdio. As experiências célebres de *Maremoto* (1924), de Gabriel Germinet, e *A Guerra dos Mundos* (1938), de Orson Welles, simbolizam a incrível ambiguidade possível de se criar. No primeiro caso, os ouvintes pensavam que ouviam a transmissão "autêntica" do pedido de socorro de uma embarcação que naufragava em alto mar. Já no segundo, a adaptação do romance homônimo de H.G Wells, em forma de um falso noticiário de rádio, fez os ouvintes pensarem que marcianos invadiam a Terra. Lillian Zarembo comenta que "embora não se possa afirmar que Orson previra o desenrolar trágico da narrativa [...] fica evidente, através da análise do *script* do programa, suas intenções de farsa, de burlar a clareza [...] onde cada fala constrói uma cena picotada da realidade" (ZAREMBA, 1996, p.83).

Não só na intencionalidade dos autores repousa esse limiar. Ao longo da pesquisa, por exemplo, a audição de um *feature* australiano *Death of a Wombat* (1959), ganhador do *Prix Itália* de melhor documentário naquele ano, trouxe mesma dúvida, pois poderia ser também uma ficção. Trata-se da história de um Vombate, um marsupial típico australiano, numa tentativa de escapar de um incêndio na floresta. Apenas escutamos a música instrumental e dramática (composta especialmente para a obra) e a voz do narrador, cheia de nuances, especialmente dramática e profunda. Essa peça parece bastante uma versão radiofônica de um típico documentário televisivo sobre animais da *Discovery Channel* ou *National Geographic Channel*, no qual o narrador relata no tempo presente as peripécias das criaturas, descreve suas características fisiológicas, suas rotinas sexuais e alimentares, enfim, usa uma série de recursos para humanizá-los. No entanto, num documentário audiovisual deste tipo, são as imagens que denotam o caráter de autenticidade. As imagens seriam "documentais". Aqui, no caso radiofônico, embora o mesmo dispositivo seja posto em prática, na ausência das imagens da "realidade" — ou seja, do vombate, da floresta, do fogo — é estabelecida uma outra relação: o ouvinte é convidado a projetar suas próprias imagens "documentais".

Cabe ressaltar que as fronteiras são fluidas; os gêneros historicamente se mesclam.

2.4 Radiodocumentário: uma proposta de definição

Assim, diante dessa multiplicidade de terminologias, etiquetas e pontos de vista a respeito de como o dispositivo documental se desenvolveu no rádio partiremos para uma proposta de definição de radiodocumentário. Adotaremos neste trabalho a definição proposta pelo autor francês Christophe Deleu que afirma o seguinte:

Por radiodocumentário entendemos: dispositivo de caráter didático, informativo e/ou criativo, que apresenta documentos autênticos, que supõe o registro de sons, uma seleção destes operadas por um trabalho de montagem, seu agenciamento segundo uma construção determinada, sua exibição definitiva efetuada a partir de um trabalho de mixagem, segundo uma realização pré-estabelecida, nas condições que não são aquelas do rádio ao vivo ou do "falso ao vivo".⁴⁶ (DELEU, 2013, p.79, tradução nossa)

Analisemos as escolhas operadas por Deleu para sua definição:

- **Dispositivo de caráter didático, informativo e/ou criativo:** o autor retoma uma definição do documentário no cinema, que resta pertinente no rádio. A persistência de uma lógica informativa no rádio pode eclipsar formas de expressão do radiodocumentário mais experimentais que se utilizam de procedimentos no qual o objetivo pode ser o deleite estético. O radiodocumentário não necessariamente deverá cumprir uma missão "educadora" ou considerar necessariamente qualquer outro compromisso jornalístico de conduzir ao entendimento ou debate acerca de um fato.

- **Apresenta documentos autênticos:** o autor permite aqui fazer a distinção entre ficção e documentário. Essa argumentação também está presente em Bill Nichols: "A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade dele nos transmitir uma impressão de autenticidade" (NICHOLS, 2005, p.20). Essa autenticidade dos documentos sonoros depende de uma "leitura documentarizante", tomando de empréstimo o termo utilizado por Roger Odin (ODIN, 2012) ao analisar filmes documentários:

Diremos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a

⁴⁶ Do original: "Par "documentaire radiophonique", nous entendons: dispositif à caractère didatique, informatif e (ou) créatif, présentant des documents authentiques, qui suppose l'enregistrement de sons, une sélection de ceux-ci opérée par un travail de montage, leur agencement selon une construction déterminée, leur mise en ondes définitive effectuée par un travail de mixage, selon une réalisation préalable, dans des conditions qui ne sont pas celles du direct ou du faux direct"

instrução de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico (ODIN, 2012, p.23).

A leitura documentarizante, no caso do rádio, depende da percepção do ouvinte para estabelecer a autenticidade dos documentos sonoros ali apresentados.

- **Registro do sons:** os sons da obra devem ser previamente registrados, em oposição aos sons apresentados usualmente no rádio, aqueles produzidos e difundidos ao vivo.

- **Montagem:** no radiodocumentário, os sons obedecem a um critério de escolha e montagem, segundo a concepção empreendida por um autor.

- **Não é a condição de produção do ao vivo ou do "falso ao vivo":** para diferenciar os programas feitos ao vivo, ou daqueles feitos ao vivo gravados e posteriormente transmitidos como se estivessem sendo feitos ao vivo, do documentário, é preciso analisar as condições de realização. Segundo Deleu (2013, p.81), a colocação desse critério na sua definição serve para diferenciar o que ele chama de um programa feito *en direct* (ao vivo) de um programa *élaborée* (elaborado), termo usado no francês para aqueles programas montados, de feitura artesanal, elaborada. Em termos metodológicos, o autor ressalta que a análise das produções midiáticas não pode ser considerada como um texto fechado, sem levar em consideração seu circuito de produção.

Capítulo 3. Elementos do radiodocumentário

3.1 Linguagem radiofônica e seus elementos segundo Balsebre

Utilizaremos a definição de linguagem radiofônica exposta por Armand Balsebre:

A linguagem radiofônica é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representado pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivos da reprodução sonora e pelo conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativa-visual dos radiouvintes⁴⁷ (BALSEBRE, 1994, p.27, tradução nossa).

Balsebre, assim como Lídia Camacho, em *A Imagem Radiofônica* (1999, p.13), dividem a "gramática" radiofônica em quatro elementos: palavra, música, efeitos sonoros e silêncio. O radiodocumentário utiliza-se, assim como qualquer programa de rádio, igualmente destes elementos. Iremos definir e descrever brevemente as características de cada um deles.

A **palavra** tem a função comunicativa primordial por meio da discursividade verbal. Segundo Lidia Camacho (1999, p.14), "a palavra é o pilar principal onde descansa a linguagem radiofônica e em torno da qual se articulam os outros elementos sonoros". Desde o ponto de vista técnico podemos distinguir a palavra entre: monólogo, diálogo e voz em *off*.

A **música** "nos serve para criar imagens sonoras, umas vezes como expressão sentimental, outras como descrição de coisas, feitos, situações ou ambientes" (CAMACHO, 1999, p.20, tradução nossa). Segundo Camacho, (idem, p.21) a música tem função: **descritiva** — quando aliada a outros elementos auxilia na descrição de um espaço ou tempo específico; **expressiva** — quando evoca ou reforça estados de ânimo (tristeza, alegria, raiva) de um personagem ou ação; **narrativa** — quando antecipa um acontecimento; e **ritmica** — quando cria ou complementa o ritmo de uma ação.

⁴⁷ Do original: "Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representado por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expressivos de la reproducción sonora y por el conjunto de factores que caracterizan el proceso de perception sonora y imaginativa-visual de los radioyentes".

Os **efeitos sonoros** correspondem aos sons não-verbais e não-musicais. Segundo Camacho (1999, p.23) eles podem ser: gravados previamente (provenientes de coleções de discos e bibliotecas sonoras⁴⁸), gravados *in loco*, trucados ao vivo (ou *foley*), ou gerados digitalmente. Eles podem ter as mesmas funções que a música: descritiva, expressiva, narrativa ou ritmica. Adotamos nesse trabalho uma nomenclatura vinda da produção de som de filmes, dividindo os efeitos sonoros em "ambientes" (sons em segundo plano que estabelecem continuidade), "ruídos" (sons naturais ou humanos de curta duração), "efeitos" (sons não-naturais de curta duração) e "atmosfera" (sons não-naturais longos).

O **silêncio**, na sua função narrativa, é um elemento que serve para marcar uma separação espaço-temporal, assim como pode, na sua função expressiva, criar expectativa e tensão dramática.

3.2 O radiodocumentário como mutação de gêneros pré-existent

Deleu (2013, p.66) entende o documentário radiofônico como mutação de sete gêneros pré-existent: a entrevista, a reportagem, a crônica, o debate, a leitura, o programa musical e o *hörspiel*. Vamos definir cada um deles.

3.2.1 Entrevista

A entrevista, segundo McLeish, tem como objetivo "fornecer, nas próprias palavras do entrevistado, fatos, razões ou opiniões de um determinado assunto, de modo que o ouvinte possa tirar uma conclusão no que diz respeito à validade do que está sendo dito" (MCLEISH, 2001, p.43).

Vaume e Dupont (1969) definem três tipos de entrevista, de acordo com a sua função:

- **Entrevista Rito** é aquela que apenas estabelece uma presença, seu objetivo é cerimonial. É a voz que autentifica um evento, uma catástrofe, um *fait divers*, uma notícia da vida política ou cultural. É aquela entrevista em que "a estrela, ao descer do avião, se endereça com familiaridade ao público" (DUPONT, VAUME, 1969, p.134, tradução nossa). Trata-se de obter um depoimento onde o importante é de ser pronunciado *hic et nunc*, ou seja, aqui e agora.

⁴⁸ Até os anos 1990, essas coleções gravadas em discos LP, sendo a BBC Sound Effects Library a mais conhecida. Atualmente em formato digital a Sound Ideas é um exemplo dessas coleções.

- A **Entrevista Pedagógica** introduz um nível de significação muito mais rico. Trata-se do cientista que explica o sentido de uma descoberta. É um tipo de entrevista que conduz a uma espécie de busca comum na qual o entrevistador e o entrevistado abrem as trilhas de uma atividade criativa, já próxima do ensaio, na qual as formas do diálogo entre ambos organizam, esclarecem, tornam eloquente o material bruto da comunicação pessoal (DUPONT; VAUME, 1969, p.136).

- **Entrevista Confissão** é aquela que "tem como propósito, quaisquer que sejam os meios ou técnicas empregadas, mostrar a verdade nua, espontânea ou profunda. Às vezes, mergulha-se na interioridade de um indivíduo privilegiado. [...] Às vezes, a confissão torna-se documento — psicológico, sociológico, antropológico — e serve, a partir da intenção de um autor, para revelar um universo"⁴⁹ (DUPONT, VAUME, 1969, p.136, tradução nossa).

3.2.2 Reportagem

A reportagem é anterior à criação do rádio. Ela está presente no jornalismo literário desde o início do século XIX. O termo "adquire muitos sentidos quando vai ao rádio" (DELEU, 2013, p.71). Para René Sudre (1945, p. 86) a radio reportagem é na sua origem "a descrição verbal feita *in loco* sobre um acontecimento. É a forma mais característica do rádio". Podemos enquadrar nessa primeira definição a narração de eventos esportivos. Aos poucos, com a simplificação dos meios técnicos de gravação e recursos de montagem, aparece a reportagem gravada, na qual a entrevista e outros recursos podem somar-se à narração feita pelo repórter.

3.2.3 Crônica

Trata-se de um dispositivo simples, ou seja, "texto lido ou dito ao microfone e que diz respeito a um tema particular: crônica científica, literária, política, etc." (PROT apud DELEU, 2013, p.74, tradução nossa). A crônica está entre o jornalismo e a literatura e é "um texto desenvolvido de forma livre e pessoal, a partir de fatos e

⁴⁹ Do original: "C'est celle qui se donne pour objet, quels que soient les techniques ou les moyens employés, de montrer la vérité nue, spontanée, ou profonde. Tantôt la plongée dans l'intériorité d'un individu privilégié. [...] Tantôt la confession devient document - psychologique, sociologique, anthropologique - et sert, dans l'intention des auteurs, à révéler le monde."

acontecimentos da atualidade, com teor literário, político, esportivo, artístico, etc." (RABAÇA, BARBOSA; 1987, p.187). Diferentemente da reportagem, a crônica não prescinde do acontecimento. Mas, ao contrário, ela paira sobre os fatos, "fazendo com que se destaque no texto o enfoque pessoal (na qual encontram-se juízos implícitos e explícitos) do autor" (RABAÇA, BARBOSA; 1987, p.187). Segundo Ferrareto (2014, p.190) a crônica faz parte dos textos opinativos, ao lado do editorial, do comentário e da crítica.

Podemos citar como exemplo no Brasil as introduções de Salomão Schwartzman no programa *Diário da Manhã*⁵⁰, na Rádio Cultura de São Paulo (103,3 FM).

3.2.4 Debate

Também chamado de "mesa redonda" trata-se do dispositivo que reúne em um mesmo lugar pessoas que dialogam e expressam seus pontos de vista em torno de um tema ou vários temas propostos. Pode-se, ou não, utilizar um intermediador que distribui o direito à palavra e, ocasionalmente, controla o tempo de fala. É um formato que migrou com enorme sucesso para televisão⁵¹ muito utilizado no radiojornalismo esportivo e em programas de caráter político-eleitoral. René Sudre milita pelo desenvolvimento desse formato pela sua liberdade de expressão, espaço de espontaneidade e improvisação que oferece aos oradores.

Segundo Deleu (2013, p.75), certos radiodocumentários podem produzir o efeito de debate por meio da montagem alternada das opiniões convergentes ou divergentes de diferentes entrevistados, dando a impressão ao ouvinte de um debate; sem que esses oradores tenham jamais se encontrado. No entanto, esse dispositivo pode se desenvolver de forma espontânea no decorrer de uma gravação documental, como no radiodocumentário citado por Deleu, *Cancer du sein, parcours de Femmes*⁵², de Claire Hauter Deleu. Nele, mulheres que se encontram numa associação debatem sobre como lidam com a doença em comum: o câncer no seio.

⁵⁰ Disponível em: <http://cultura.fm.cmais.com.br/diario-da-manha/programas-na-integra>.

⁵¹ Além da profusão de programas de debate esportivo e político, temos programas especializados em temas como juventude (Barraco na MTV) ou temas femininos (Saia Justa na GNT).

⁵² Difundido no programa Sur Les Docks, da France Culture, em 17 de novembro de 2009.

3.2.5 Leitura

A leitura de textos literários é, segundo Deleu (2013, p.76), um gênero antigo no rádio e, à diferença da crônica, o radialista não se dirige diretamente ao ouvinte. Encontramos esse dispositivo principalmente em documentários de vocação cultural, no qual o autor se utiliza de trechos de livros ou artigos de jornal como fontes primárias e através da leitura dá voz à esses documentos. Esse recurso é amplamente utilizado em documentários da Rádio Cultura.

3.2.6 O programa musical

O rádio, desde os primórdios, foi usado como meio de divulgação da música seja feita ao vivo em estúdio, antes do aperfeiçoamento das técnicas de fonofixação, seja após a consolidação da indústria fonográfica como veículo de divulgação de música pré-gravada. A música em rádio apresenta-se de duas formas: como conteúdo da programação e como linguagem.

No radiodocumentário, ela é usada evidentemente como linguagem podendo figurar no espaço diegético da narrativa ou como elemento exterior a ele.

3.2.7 Hörspiel ou Peça Radiofônica

O gênero surge na Alemanha no início dos anos 1920. Na tradução literal do alemão: "jogo para os ouvidos" ou "jogo de escuta". George Bernard Speber (1980, p.03) traduz para o português como "peça radiofônica", apoiando-se na denominação francesa do gênero. No entanto, assim como no Brasil, Deleu (2013, p.76) coloca que o gênero é praticamente desconhecido na França. Trata-se de "uma peça radiofônica composta de elementos sonoros heterogêneos. Musicas, ruídos, vozes e silêncio que se misturam para dar corpo à um obra [...] onde de um caráter desprendido de qualquer forma de hierarquização"⁵³ (BAUDOUIN apud DELEU, 2013, p.76, tradução nossa). O *hörspiel* tem uma finalidade estética e não explicativa do mundo.

⁵³ Do original: "Une pièce radiophonique composée d'éléments sonores hétérogènes, Musiques, bruits, voix et silence s'y mélangent pour donner corps à une œuvre [...] dont de caractère l'affranchit de tout forme de hiérarchisation"

As considerações de Klaus Schöning ilustram com clareza:

No conceito de peça radiofônica cabem muitos aspectos. A peça radiofônica funde gêneros tradicionais. Nela se confundem: literatura, música, a arte dramática. A peça radiofônica pode ser: a realização acústica de texto e partitura. Mas também: a montagem de materiais acústicos originais (documentários): literatura de fita magnética. Nela diluem-se: o lírico, o épico, o dramático. Nela fundem-se: fala, ruído, música" (SCHÖNING, 1980, p.167).

3.3 A noção de Estratos Sonoros como modo de análise do documentário radiofônico

Para a análise dos programas, adotaremos como metodologia duas noções propostas por Deleu (2013): a decomposição das obras em **Estratos Sonoros** (DELEU, 2013, p.89) e a análise das tipologias: Documentário Participativo, Documentário Poético, Documentário de Observação e Documentário Ficcional.

Para elaborar um conceito apropriado a dar conta das especificidades da mídia radiofônica, Deleu se apoia em dois outros teóricos. Primeiro, retoma a ideia do filósofo francês Étienne Souriau de que cada arte se apoia sobre *qualias*: "conjunto de dados sensíveis organizados tendo para cada arte um caráter absolutamente dominante" (SOURIAU apud DELEU, 2013, p. 89). E adapta para o rádio a terminologia de "estratos" (no francês, *strates*⁵⁴) que Jean-Claude Soulanges (apud DELEU, 2013, p. 89) utiliza para análise de produções audiovisuais. Deleu justapõe o termo "sonoro" para tratar do discurso radiofônico.

3.3.1 Estrato Plástico

Trata-se da matéria sonora em si, tanto na sua dimensão técnica (condições de registro, montagem, mixagem e difusão do som) quanto em sua dimensão imaginária (o poder evocador do som na perspectiva do ouvinte).

3.3.1.1 A Dimensão Técnica do som

⁵⁴ A tradução poderia ser também para o termo "camadas". No entanto, adotamos a tradução "estrato" por preservar a raiz do termo.

No que toca a dimensão técnica, temos a textura do som como resultante de uma cadeia produtiva formada pelo que Michel Chion (CHION, 1994, p.13-24) chamou de efeitos técnicos de base — captação, fonofixação, remodelagem, telefonia e amplificação⁵⁵ — sendo os três primeiros os mais determinantes na construção plástica dos radiodocumentários.

A escolha do tipo de microfone e do suporte de fonofixação (ótico, fita magnética, fita cassete, áudio digital) são fatores que determinam a qualidade da textura sonora. Façamos um paralelo com a imagem para ilustrar a dificuldade do estudo do estrato plástico do som. Ao observar uma imagem tomada com uma câmera, conseguimos determinar uma série de informações sobre a dimensão técnica do objeto fílmico. Podemos inferir — mesmo que de maneira aproximada — qual lente (grande angular, normal ou tele-objetiva) foi utilizada para determinada tomada, já que ela imprime sua perspectiva ao quadro. Ou, pela qualidade da textura da imagem identificamos a qualidade do suporte: uma câmera VHS, 35mm ou HD. A técnica imprime de maneira inequívoca seus traços na imagem.

No caso do som, apenas pela escuta de um determinado registro, não é possível determinar indubitavelmente qual tipo de microfone foi utilizado: nem seu tipo de transdução — a saber: dinâmico, condensador ou de fita — nem sua direcionalidade — a saber: omni-direcional, cardióide, hipercardióide. Um ouvido treinado pode apenas levantar uma hipótese do uso de tal ou qual tecnologia. Por exemplo, sabemos que para obter um efeito de voz aveludada e grave (que alguns chamam de "voz de deus") típica de locutores de rádio, utiliza-se microfones condensadores de diafragma largo — como o Neumann TLM 103 ou o U87. Ou do outro lado da escala, um ouvido treinado reconhece, pela falta de fidelidade, um som gravado com um gravador de Mp3 de baixa qualidade. Um microfone dinâmico, por exemplo, oferece um som mais comprimido, com menos ambiência e uma voz mais chapada — onde o espaço acústico torna-se menos presente — enquanto um microfone condensador, mais sensível, tende a dar mais definição e brilho aos sons e, ao mesmo tempo, tende a preservar a espacialidade sonora. Vale destacar que essas texturas dependem muito de outros fatores, tais como a intensidade do som a ser gravado e a distância entre o microfone e a fonte sonora.

⁵⁵ Chion fala ainda de "geração", referindo-se ao processo de criação de sons sem a utilização de microfones, a partir de sintetizadores. Esse processo é pouco utilizado no radiodocumentário.

Tampouco o suporte de fonofixação pode ser determinado só pela escuta. Pode-se garantir, só pela escuta, que determinado som foi gravado em fita magnética ou digitalmente? Nem sempre. Um ouvido treinado pode detectar apenas alguns efeitos sutis — a banda passante mais estreita, alguma distorção ou chiado que denote o suporte — que cada uma das tecnologias imprime no resultado final.

No entanto, mesmo que a técnica não seja objetivamente identificável, são essas escolhas que vão formar o estrato plástico de uma peça radiofônica. Assim, para fins de pesquisa, apenas a partir do relato dos realizadores, com a descrição da utilização das técnicas para criar os efeitos desejados, que teremos os elementos necessários para a análise das condições técnicas do estrato plástico das obras. Apenas a partir da escuta dos programas, qualquer análise é especulativa.

O uso da captação monofônica ou estereofônica no momento da gravação são exemplos de que a escolha operada pelo documentarista tem efeitos diretos sobre o estrato plástico. "A aparição do estéreo teve influências sobre a escritura radiofônica. Graças a ele, os espaços sonoros ganharam em relevo"⁵⁶ (DELEU, 2013, p.94, tradução nossa). O célebre radiodocumentarista francês Yann Paranthoën, que começa seu trabalho no final da década de 1960, por exemplo, faz uma escolha bastante consciente do uso das técnicas: "Não se deve exaltar a técnica, ter uma admiração ilimitada pelo estéreo, por exemplo. No meu trabalho, eu coloco voluntariamente o mono no estéreo: a mistura é interessante. [...] O estéreo, isso é um fato, valoriza a voz, mas a torna menos íntima. E é por isso que registro sempre as vozes em mono: a emoção fica mais evidente"⁵⁷ (PARANTHOËN, 1990, p.29). O autor declara que escolhe "gravar as entrevistas em mono pois garante uma melhor reconstituição da voz humana, em particular seu calor" (PARANTHOËN apud DELEU, 2013, p.94) enquanto utiliza o estéreo para os ambientes "afim de criar uma profundidade do campo sonoro" (PARANTHOËN apud DELEU, 2013, p.94). Ao que parece, esse critério perdura na tradição francesa, dado que Silvain Gire, responsável editorial da *ARTE Radio*, relata encorajar um procedimento semelhante:

⁵⁶ Do original: "L'apparition de la stéréo a eu des influences sur l'écriture radiophonique. Grâce à elle, les espaces sonores ont gagné en relief."

⁵⁷ Do original: "Il ne faut pas sublimer la technique, ne jurer, par exemple, que par la stéréo. Dans mon travail, je mets volontarierement de la mono dans la stéréo: le mélange est intéressant. [...] La stéréo, c'est un fait, donne plus d'importance à la voix, mais elle la rend plus intime. C'est pour ça que j'enregistre toujours les voix en mono: la tendresse passe beaucoup mieux".

Registramos muitas vezes a voz da pessoa em mono para fazer a entrevista e registramos a mesma pessoa na sua vida em estéreo e, depois nós sobrepomos as duas. Então, vamos escutar a pessoa em diversos planos. E isso é muito bonito. O plano estereofônico vai representar a pessoa no seu ser social, na sua interação com os outros, com o mundo e a voz mono vai ser sua voz interior⁵⁸ (Informação verbal, tradução nossa).⁵⁹

Dentre as técnicas estereofônicas temos, entre as mais comuns, a M/S, a ORTF e a Binaural. Silvain Gire revela que nas produções da ARTE Radio o microfone MS é o mais utilizado pois, por sua característica de mono-compatibilidade, ele permite escolher entre mono e estéreo durante a mixagem. Durante o documentário *Au Fil du Son* (2007), de Pilar Arcila, que acompanha a rotina de trabalho de Yann Paranthoën, podemos observá-lo utilizando-se da técnica ORTF para a gravação dos ambientes em estéreo, curiosamente com um guarda-chuva para proteger os microfones do vento.

Figura 2: Yann Paranthoën durante as filmagens de *Au fil du son*.⁶⁰

3.3.1.2 A dimensão imaginária do som

A voz tem um protagonismo no estímulo da imaginação da escuta radiofônica. Segundo Michel Chion, "ela tende a emergir em relação aos outros sons, tende a captar a atenção, mesmo a se fazer escutar ou fazer imaginar em meio a todos os

⁵⁸ Do original: "On enregistre souvent la voix de la personne on mono pour faire l'entretien et on enregistre la même personne dans sa vie en stéréo et on superpose les deux. Donc on va entendre la personne sur plusieurs plans. Et ça c'est très beau. La stéréo ça va être le personne dans son être social, dans son interaction avec les autres, avec le monde et la voix mono va être ça voix intérieur. " (informação verbal).

⁵⁹ Entrevista com Silvain Gire no Apêndice G.

⁶⁰ Imagem digitalizada do livro (PARANTHOËN, 1990, p.31).

outros sons"⁶¹ (CHION apud DELEU, 2013, p.96). Essa situação de escuta acusmática cria uma relação particular, havendo segundo Hartje (apud DELEU, 2013, p.96), um deslocamento entre uma "ausência objetiva" — já que a voz radiofônica vem de lugar nenhum — e uma "presença subjetiva" — já que escutamos como se alguém nos falasse diretamente.

Assim, características paraverbais da voz indicam uma série de informações para o ouvinte. Segundo Deleu (2013, p.96) podemos tentar adivinhar a identidade, a idade, o sexo, a profissão, origem geográfica de um entrevistado a partir da sua voz.

3.3.2 Estrato Cinético

Diferentemente do audiovisual, no qual o suporte imagético e o corte permitem a decomposição da obra em fragmentos, no rádio a decupagem dos sons, a partir do produto acabado, torna-se uma tarefa mais difícil. Já que os sons se sobrepõem e podem entrar e sair com *fade ins* e *fade outs* sua duração é incerta. Isolar os fragmentos sonoros é uma tarefa imprecisa. "Esse tipo de análise só será possível tendo em conta as condições de produção, observando-se a mixagem de um programa, ou se apoiando sobre o plano de mixagem de tal produção"⁶² (DELEU, 2013, p.100, tradução nossa).

Assim, a duração de um fragmento sonoro não é mais do que indicativa, é uma suposição que depende da sensibilidade do analista.

Segundo Deleu (2013, p.102) há apenas dois tipos de procedimentos técnicos que permitem passar de um fragmento sonoro a outro: a transição pelo corte e a transição mixada.

A **transição pelo corte** se realiza quando há um silêncio — mesmo aquele de curtíssima duração já pode ser percebido pelo ouvinte. Este tipo de transição cria um efeito de ruptura.

A **transição por mixagem** se caracteriza, ao contrário, por uma integração suave a partir das modulações de intensidades de entrada e saída de dois

⁶¹ Do original: "elle tend a émerger par rapport à tous des autres sons, à capter l'attention, voire à se faire entendre ou imaginer dans tout autre son qu'elle-même"

⁶² Do original: "Ce type d'analyses ne serait possible qu'en tenant compte des conditions de production, en observant le mixage d'une émission, ou en s'appuyant sur le plan de mixage de telle ou telle production".

fragmentos sonoros (a saber, *fade in* e *fade out*). Esse tipo de transição busca criar um efeito de continuidade.

Um outro aspecto do estrato cinético é o estudo do **ritmo**, sendo este o determinado pela percepção do ouvinte. Cada obra produz, após a audição de sua totalidade, uma sensação de agilidade ou dilatação. O ritmo tem aspectos subjetivos, relacionados por exemplo à capacidade de retenção da atenção do ouvinte a partir da suas qualidades narrativas, e aspectos objetivos, relacionados à quantidade, variedade e velocidade dos estímulos sonoros. A alternância de elementos sonoros (palavra, música, efeitos e silêncio), assim como variações do estrato plástico (mudaças nas texturas e intensidades) tendem a modelar a percepção do ritmo.

3.3.3 Estrato Comunicacional

Segundo Deleu: "Trata-se dos papéis ou dos comportamentos endossados pelos diferentes protagonistas da interação radiofônica"⁶³ (DELEU, 2013, p.111, tradução nossa). O estatuto desses papéis está dividido entre aqueles que concebem o documentário (autor, jornalista, radialista, produtor) e aqueles que tornam-se personagens ou atores sociais.

Os papéis sociais desempenhados pelos personagens foram definidos por Dorothy Heathcote em outro campo de estudos — no uso do drama na educação — e adaptados para o documentário cinematográfico por De Jong (2012, p.240). Tais papéis parecem uma ferramenta útil e pertinente também para o radiodocumentário.

Segundo De Jong (2012), o papel assumido pelos atores sociais tem diferentes distâncias em relação à um determinado evento abordado: "quanto mais se distancia do evento, o papel torna-se tanto menos imediato e mais interpretativo"⁶⁴ (DE JONG, 2012, p.242, tradução nossa). Heathcote propõe oito papéis, são eles: o participante, o guia, o demonstrador, a autoridade, a testemunha, o pesquisador, o crítico e o artista.

⁶³ Do original: "Il s'agit des "rôles" ou des "comportements" endossés par les différents protagonistes de l'interaction radiophonique".

⁶⁴ Do original: "As you move away from the 'event', the role becomes both less immediate, and more interpretative".

Na figura a seguir encontra-se a tradução da tabela proposta por Heathcote onde esses diferentes papéis estão dispostos na sua relação com o evento. Para uma descrição mais aprofundada consultar De Jong (2012, p.242-245).

Tabela 1: Tradução nossa da tabela de Dorothy Heathcote (apud DE JONG, 2012, p.241).

3.3.4 Estrato Diegético e Narrativo

É, segundo Deleu (2013, p.117), onde encontra-se a construção formal do documentário. O termo diegese, que vem da filosofia grega, é utilizado na teoria cinematográfica para análise da narração fílmica principalmente a partir dos anos 1950, segundo a definição de Etienne Souriau⁶⁵, como um dos níveis de existência do universo fílmico, e refere-se ao "mundo imaginário proposto por um filme" (SOURIAU apud BRANIGAN; BUCKLAND, 2014, p.133).

3.3.5 Estrato Verbal

Refere-se propriamente ao conteúdo semântico da palavra, o estilo da linguagem e as maneiras de se exprimir. Pode-se analisar também aspectos

⁶⁵ O termo aparece no artigo "The struture of the filmic universe and the vocabulary of filmology" (1951).

propriamente literários como a utilização do tempo verbal (presente ou passado) utilizado pela história.

A seguir temos a tabela 2, que sintetiza os estratos sonoros⁶⁶:

Tipo de estrato	Composição dos estratos
Estrato plástico	<ul style="list-style-type: none"> - Dimensão técnica do som (condições de registro e de difusão) - Dimensão imaginária do som (descrição das vozes, etc)
Estrato cinético	<ul style="list-style-type: none"> - Duração dos sons - Transições (o corte e a mixagem) - Ritmo - Efeito sonoro
Estrato comunicacional	<ul style="list-style-type: none"> - Denominação dos sons - Papéis e comportamentos desempenhados pelos diferentes protagonistas da interação, informação sobre o espaço, dispositivos - Espaço-tempo e espaço-Lugar
Estrato diegético e narrativo	<ul style="list-style-type: none"> - Tipos de construção - Procedimentos de narração
Estrato verbal	<ul style="list-style-type: none"> - Conteúdo e sentido - Registro do idioma

⁶⁶ Tradução nossa de DELEU, 2013, p. 125

3.4 Tipologias do radiodocumentário segundo Deleu

Uma importante contribuição de Christophe Deleu (2013, p.29-37) é a adaptação para o radiodocumentário da tipologia de modos de abordagem do documentário cinematográfico propostas por Bill Nichols (1991, p.65) e, posteriormente, acrescida pelo mesmo autor (idem, 2005, p.135 - 177).

As modalidades de abordagem documental importadas de Nichols por Deleu são: Documentário Participativo ⁶⁷, Documentário Poético, Documentário Observacional e Documentário Ficcional. Deleu não inclui a modalidade "documentário expositivo" pois, na opinião desse autor, não se encontra expressão na sua forma radiofônica, já que no seu dispositivo subentende-se a utilização de comentários sobre imagens. Deleu frisa, no entanto, que "o papel da voz *off* no documentário de exposição influenciou certos tipos de documentário no rádio"⁶⁸ (DELEU, 2013, p.28, tradução nossa)

3.4.1 Radiodocumentário Participativo

Trata-se do programa de rádio de caráter informativo e/ou explicativo do mundo. Ele se organiza entorno de um contrato discursivo que inclui a presença de um mediador em estúdio que representa a mídia (um jornalista, por exemplo), que entrevista testemunhas ou especialistas sob a forma de enquête. Caracteriza-se pela denominação dos sons. Dentro dessa categoria, Deleu delimita três subcategorias, segundo a natureza do mediador: radiodocumentário participativo de tipo jornalístico, radiodocumentário participativo de tipo crônica e radiodocumentário participativo de tipo biográfico ou autobiográfico. O produto final é percebido mais como um programa de rádio do que uma obra.

3.4.2 Radiodocumentário Poético

Deleu agrupa duas categorias de Nichols: o modo poético e o modo reflexivo. Esse tipo de radiocoumentário procura explorar as qualidades estéticas do rádio

⁶⁷ Deleu utiliza-se do termo "documentaire d'interaction". Optamos, entretanto, pelo termo "participativo" utilizado pelo tradutor de NICHOLS, 2001 na tradução do inglês "participatory mode".

⁶⁸ Do original: "Le rôle de la voix off dans de documentaires d'exposition a influencé certains types de documentaires à la radio"

para criação de um universo sonoro. Caracteriza-se pela ausência de um mediador, ausência de denominação dos sons. Ele vale-se especialmente de sons não-verbais.

3.4.3 *Radiodocumentário Observacional*

Esse modo se baseia principalmente na herança de uma forma de abordagem explorada pelo Cinema Direto — dos quais Robert Drew, Frédéric Wiseman são exemplos — no qual a câmera busca uma "transparência" ao registrar os eventos com a mínima intervenção na realidade, enquanto a montagem tenta potencializar a impressão de uma temporalidade autêntica. Segundo Soulages ele é "fundado sobre uma autonomia explícita do mundo diegético"⁶⁹ (SOULAGES apud DELEU, 2013, p.199, tradução nossa). Caracterizado pela ausência de entrevista, narração ou interferências extra-diegéticas, o "ouvinte tem a impressão de escutar um fragmento do real que se desenrola diante dele". (DELEU, 2013, p.199).

É um gênero marginal, principalmente por uma razão evidente: 95% da realidade visível não produz sons (CHION, 1998, p.112). O modo de abordagem aparece em alguns trechos de documentários.

3.4.4 *Radiodocumentário Ficcional*

Deleu adapta o conceito de "documentário performático" de Nichols (2005, p.169) para criar essa tipologia, que reúne conceitos antagônicos, assim como práticas de produção opostas — como pontua Deleu (2013, p.208). Essas peças operam na criação de um universo sonoro-diegético próprio e seu contrato discursivo com o ouvinte opera de forma ambígua ou alternada entre uma leitura documentarizante ou ficcionalizante (ODIN, 2012, p.13-14). Esse hibridismo, segundo Deleu (2013, p.30) pode efetuar-se a partir de diferentes dispositivos:

- O espaço do documentário e da ficção são distintos dentro da obra: o documentário introduz a ficção de modo evidente dentro da sua estrutura narrativa e/ou a partir de códigos reconhecíveis deixando claro para o ouvinte a fronteira entre ambos.

⁶⁹ Do original: "fondé sur une autonomie explicite du monde diégétique"

- Vale-se da mescla do espaço documental e ficcional onde o ouvinte não pode discernir, dentro da obra, se o que ouve provém de um ou de outro campo
- A fusão total dos dois gêneros: o ouvinte acredita ouvir um documentário, quando trata-se de uma ficção, ou a operação ocorre inversamente.

A tabela 3, a seguir, resume a tipologia do radiodocumentário, segundo Deleu (2013)⁷⁰:

Especificidades	Documentário Participativo	Documentário Poético	Documentário Observacional	Documentário Ficcional
Modo discursivo	- Presença da instância mediática na narração - Narração linear - Denominação dos sons	- Ausência da instância mediática na narração - Narração não linear - Ausência da denominação dos sons	- Ausência da instância mediática na narração - Narração linear - Denominação dos sons	- Depende do tipo de documentário ficcional (se respeita a fronteira entre os gêneros, se fusiona os gêneros ou os inverte)
Propósito ou objetivo (natureza do contrato com o ouvinte)	Explicativo	Estético	Explicativo ou Patético (que busca provocar comoção emocional)	Explicativo e/ou Estético ou de divertimento
CrITÉRIOS positivos de avaliação	- Claridade de propósito radiofônico	- Beleza do espaço sonoro - Valor artístico	- Restituição de um "real" sem filtro interpretativo - Valor informativo	- Capacidade da mídia de imitar ou ilustrar o real - Exploração da dimensão "imaginária" do real
CrITÉRIOS negativos de avaliação	- Padronização das formas - Didatismo	- Perda de pontos de referência para o ouvinte - Estetização ("arte pela arte", "instrumentalização do real")	- Impossibilidade ontológica de se reproduzir o "real" tal qual se apresenta - Espetacularização da palavra	- Ruptura do Pacto de Autenticidade - Insuficiência da tentativa de dar conta do real
Registro de Escuta (escuta dominante)	Escuta Figurativa (origem do som) e codal (o sentido da mensagem)	Escuta Reduzida (o som enquanto matéria sonora)	Escuta Figurativa (origem do som) e codal (o sentido da mensagem)	Escuta Codal e/ou Reduzida

⁷⁰ Tabela extraída de DELEU, 2013, p.239. Tradução nossa.

3.5 A questão do ponto de vista segundo a tipologia de Friedman

A análise do "ponto de vista" como instrumento crítico torna-se extremamente importante no caso do radiodocumentário, que apesar de tratar-se de uma peça de não-ficção, apresenta uma estrutura narrativa. Portanto, para a análise dessa sua estrutura iremos buscar na literatura uma tipologia que dê conta dessa tarefa. Em, *O ponto de vista da ficção* (2002), em artigo escrito originalmente em 1967, Norman Friedman estabelece categorias para análise do ponto de vista do narrador na literatura. Ligia Chiapini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, ao tratar do trabalho de Friedman, elenca algumas perguntas principais para compreender a narração:

1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)? (LEITE, 2007, p. 25).

Embora, esteja tratando precisamente de teoria literária e de ficção, a transposição dessa tipologia nos parece pertinente. Troquemos simplesmente, na citação a seguir o sujeito da frase, a "arte da literatura", por "a arte do radiodocumentário", e teremos uma descrição precisa:

A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu medium verbal a um só tempo amaldiçoada e abençoada pela capacidade fatal de falar. Seus vícios são os defeitos de suas virtudes: de um lado, sua amplitude e profundidade de significação excedem grandemente o escopo da pintura, da música ou da escultura; de outro, sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais das pessoas, lugares e eventos é menor na mesma medida. (FRIEDMAN, 2002, p.168)

Embora possa também sensibilizar o ouvinte com os sons, a arte da narrativa radiofônica apresenta muitos pontos de contato com a literatura que "se pode expressar mais ideias e atitudes, apresenta imagens qualitativamente mais débeis" (FRIEDMAN, 2002, p.168). Assim, a ausência de imagem e a importância do verbo enquanto elemento central na construção da narrativa, colocam lado a lado o discurso literário e o radiofônico.

Por essas semelhanças estruturantes e para nosso propósito consideramos essa tipologia de Friedman apropriada para análise de radiodocumentários. Não incluímos a categoria nomeada por Friedman de "Câmera" por não se adequar ao nosso estudo. Ligia Leite também refuta o conceito: "O nome dessa categoria me parece um tanto impróprio. A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar." (LEITE, 2007, p.62). Finalmente, as categorias são:

3.5.1 Autor onisciente intruso

É a primeira categoria proposta por Friedman. Ligia Leite explica:

Esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, [...], por trás, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. (LEITE, 2007, p.27)

Nas narrativas radiofônicas encontramos esse tipo de ponto de vista narrativo em muitos dos programas do *RadioLab*, da WNYC. Nos programas, Jad Abumrad e Robert Krulwich são âncoras e exercem essa onisciência intrusa na narrativa. Há invariavelmente um narrador que conduz a história e eles, além do papel de introduzir e contextualizar a história, invadem a narrativa quando questionam, opinam, interrompem o fluxo com pensamentos, perguntas e percepções. No Episódio como *Galápagos*⁷¹, Tim Howard introduz o programa descrevendo sua viagem às Ilhas Galápagos. Imagine que estamos no avião com Tim, essa é a cena. Ele descreve o momento em que os comissários de bordo abrem o compartimento e começam a disparar um spray. Ouvimos os sprays passando a nosso lado. Robert e Jad invadem a história com opiniões sobre a utilidade daquilo. Esse tipo de interação é uma marca do programa e isso lhe confere um grande dinamismo

⁷¹ Disponível em: < <http://www.radiolab.org/story/galapagos> >

Eis a nossa transcrição do trecho:

(Início: 00:51)

Jad Abumrad:

Hey, I'm Jad Abumrad

Robert Krulwich:

I'm Robert Krulwich

Jad Abumrad:

This is RadioLab. And today...

(Som de avião começa entrar em fade)

Jad Abumrad:

We begin on a plane.

Robert Krulwich:

Thank you, Brooke

Jad Abumrad: *Witch (fala sorrindo) carries our newly married producer Tim Howard to the Galapagos.*

(vozes do avião)

Tim Howard:

So I took the plain from Quito... We had just finished our honeymoon that morning, me and Brooke.

(voz do comandante fala sobre as condições metereológicas, em espanhol)

Tim Howard:

They make announcements and in a certain point the flight attendants, they open all of the overhead bins and they walk up and down....spraying..... some sort of.... (pausa na fala, ouvimos ao fundo um novo elemento, o som dos compartimenos sendo abertos cada vez mais perto) ...insecticide.

Robert Krulwich:

Hmmm...

Jad Abumrad:

For what? For like... hum....

Robert Krulwich:

Invasive species, I think...

Tim Howard:

Yeah.. Like whatever bug's might of snok on the plain...

(fim: 01:35)

3.5.2 Narrador onisciente neutro

Segundo Ligia Leite:

O narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro, fala em 3ª pessoa. Também tende ao SUMÁRIO embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras

questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara (LEITE, 2007, p.32).

Esse tipo de recurso é o mais recorrente nos radiodocumentários que tendem ao gênero jornalístico. A série de doze programas *O Povo Cigano no Brasil*⁷² produzida pela Rádio Senado é um exemplo desse tipo de narração.

3.5.3 "Eu" como testemunha

Temos o desaparecimento da onisciência. Lígia Leite resume da seguinte forma:

O NARRADOR-TESTEMUNHA dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Ele narra em 1ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. No caso do "eu" como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos (LEITE, 2007, p.37).

Temos esse tipo de recurso discursivo no pequeno documentário da ARTE *Radio, Chienne de Droite* (2013)⁷³, de Charlotte Rouault e Benoît Bories. No documentário, a protagonista Charlotte conta a história de sua cadela Cumbia, que aparentemente tem preconceitos sociais.

3.5.4 Narrador-protagonista

Neste caso, também não há onisciência. Vejamos como explica Ligia Leite:

⁷² A série está presente na edição em CD produzida pela ARPUB para o Prêmio Roquete Pinto em 2010.

⁷³ A tradução seria "Cadela de Direita". A peça, de 5 minutos de duração, está disponível em: < http://arteradio.com/son/616233/chienne_de_droite >, acesso em 10 julho de 2016.

O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Como no caso anterior, ele pode servir-se seja da CENA seja do SUMÁRIO, e, assim, a DISTÂNCIA entre HISTÓRIA e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável (LEITE, 2007, p.43).

Um exemplo desse recurso está na série de quatro radiodocumentários curtos *Y'a deux écoles*⁷⁴, de Delphine Saltel⁷⁵. Ele tem como ponto de partida um dilema pessoal: qual a melhor opção entre escola pública ou escola privada? A autora constrói uma narrativa em primeira pessoa na qual o seu fluxo de pensamentos e questionamentos é intercalado com cenas, que apresentam diálogos da autora com suas filhas, vizinhos e outros pais de alunos. Percebemos todo o microcosmo do seu bairro. Ela discute questões de classe, da cultura e da sociedade.

3.5.5 Onisciência seletiva múltipla

Ligia Leite resume da seguinte forma:

Aqui o que se perde é o "alguém" que narra. Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA (LEITE, 2007, p.47).

Desse tipo é o documentário da *ARTE Radio*, *Qui a connu Lolita?* (2009)⁷⁶, de Mehdi Ahoudig e Anouk Batard. Nele, as diversas entrevistas, montadas sem intervenção de um narrador, compõem um painel descritivo e analítico do misterioso caso de Lolita e suas duas filhas, encontradas mortas no seu apartamento na periferia de Marselha.

3.5.6 Onisciência seletiva

Esta categoria é semelhante à anterior, mas Ligia Leite explica que:

⁷⁴ A tradução seria "Há duas escolas" Disponível em:

<http://arteradio.com/son/61657725/y_a_deux_ecoles_1_les_deux_fleuves>, acesso em 10 de junho de 2016

⁷⁵ Delphine Saltel é documentarista sonora (*Journal d'une jeune prof, Une amie de trente ans* ARTE Radio). Ela recebeu prêmios por seus documentários *Journal de Mohammed* et *Yi* difundidos na France Culture.

⁷⁶ "Quem conheceu Lolita?". Disponível em: < http://arteradio.com/son/491214/qui_connu_lolita >, acesso em 20 de julho de 2016.

Trata-se de uma só personagem e não de muitas. É, como no caso do NARRADOR- PROTAGONISTA, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente (LEITE, 2007, p.44).

No radiodocumentário *Paresse*⁷⁷, de Guillaume Mignard, Bertrand é um parisiense que conta sua rotina preguiçosa sustentada pelo pequeno salário oferecido pelo seguro desemprego. O autor (o radiodocumentarista) desaparece. Ouvimos Bertrand no seu apartamento, jogando video-game ou no café. As entrevistas são montadas de modo que o percebemos sempre inserido nas cenas.

3.5.7 Modo Dramático

Trata-se da última categoria de Friedman que utilizaremos nesse trabalho:

Agora que já se eliminou o autor e, depois, o narrador, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ÂNGULO é frontal e fixo, e a distância entre a HISTÓRIA e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de CENAS (LEITE, 2007, p.44).

O pequeno documentário *Grand-amour*⁷⁸ (2006), da *ARTE Radio*, utiliza esse tipo de recurso. Nele, o ouvinte testemunha uma grande cena interativa entre Marguerite, uma senhora de 82 anos, que encontra um antigo amor e sua sobrinha. A obra é analisada com mais detalhes adiante, no item 6.3.

A série de três documentários de Claire Hauter, *Dans la ambulance*⁷⁹ (2007), acompanha a rotina de dois motoristas de ambulância especializados em psiquiatria, usa também esse recurso.

⁷⁷ A tradução seria "preguiça". Disponível em: <<http://arteradio.com/son/2859/paresse>>, acesso em 20 de julho de 2016

⁷⁸ Disponível em: http://arteradio.com/son/22502/grand_amour.

⁷⁹ Disponível em: http://arteradio.com/son/58015/dans_l_ambulance.

3.6 O radiodocumentário na perspectiva do ouvinte

Por seu caráter informativo, o radiodocumentário nos "faz saber" sobre algo. Por seu caráter didático, ele nos faz aprender sobre coisas novas. Por seu caráter criativo, os bons radiodocumentários proporcionam experiências estéticas incríveis. O poder evocativo dos sons nos fazem criar imagens radiofônicas e imergir em uma realidade virtualizada. Durante essa pesquisa visitei outros tempos e lugares. Visitei o Marrocos com Mehdi Ahoudig, viajei de trem pelos séculos na região italiana do Friuli com o Pasolini⁸⁰, fui à Galápagos com *RadioLab*, entrei num convento na Itália. Atravessei a Rota 66 com David Dunaway. Porque a experiência do rádio, pela sua característica da oralidade e da sensorialidade, é herdeira da mais antiga forma de narrar: a narrativa oral. E ela liberta a imaginação para deslocamentos para além do tempo e do espaço. A tela do radiodocumentário é a imaginação do ouvinte. É nela que ele projeta as imagens.

Além disso, o rádio não monopoliza nossos outros sentidos, nem nosso corpo. Podemos realizar outras atividades simultaneamente à fruição. Meu corpo está livre para descascar batatas, alcançar o ônibus ou correr no parque enquanto ouço um documentário. Seu espaço de fruição é um fone de ouvido.

Assim, a fruição estética do ouvinte é a imagem radiofônica. São as imagens e as representações que ele cria por meio da sensorialidade. Posso descrevê-lo no seu estrato estético, no entanto nenhuma descrição poderá ser capaz de dar conta das relações que estabelecemos com os sons, que são de ordem mais subjetiva do que aquela que estabelecemos com uma imagem. Cada ouvinte cria uma relação diferente com sons que são mais ou menos familiares. Por exemplo, um ouvinte pode estar mais acostumado a um determinado sotaque e percebê-lo como familiar, associá-lo a uma pessoa que ele conhece, pelo tipo de voz. Essa mesma voz hipotética pode ser incompreensível para outro ouvinte e lhe causar estranheza e/ou dificuldade de compreensão.

⁸⁰ Disponível em: <http://www.teche.rai.it/1953/04/paesaggi-e-scrittori-il-friuli/>

CAPÍTULO 4. UMA BREVE HISTÓRIA DO RADIODOCUMENTÁRIO

Não se pretende esgotar aqui o tema da história da forma documental no rádio, apenas apontar para os cenários de alguns países e, preferencialmente, para aspectos que influenciaram o conceito de radiodocumentário utilizado presente trabalho.

4.1 Antecedentes: o rádio e o cinema — de Vertov aos filmes acústicos na Alemanha

Sendo o desenvolvimento da linguagem cinematográfica historicamente anterior ao rádio, sua influência na sistematização da linguagem radiofônica é notório. Merece menção o cineasta russo Dziga Vertov pois entre 1916 e 1917 funda o que ele chama de *Laboratório de Escuta* e concebe a ideia do *Radio Pravda*. Ele foi um dos primeiros cineastas a se interessar pela investigação do potencial expressivo do som enquanto linguagem, que propunha a gravação, a organização e a montagem dos sons. Manifestava que o rádio não deveria retransmitir óperas, literatura ou peças teatrais; mas "fotografar" ruídos e sons. Propôs conceitos como o *Radio Olho*, *Radio Cine* e o *Filme Acústico*. Ele utilizava um gravador com disco de cera, provavelmente o modelo 1900 ou 1910 da Pathephone (CAMACHO, 2007, p.20) para gravar ruídos nas ruas de São Petesburgo. Vertov afirmava:

Tive a ideia original sobre a necessidade de ampliar nossa habilidade de organizar os sons, de escutar não somente o canto dos violinos, o repertório usual dos discos de gramofone, mas transcender os limites da música ordinária. Decidi que o conceito de som incluía todo o mundo audível. Como parte dos meus experimentos gravei uma serraria (VERTOV apud DOUGLAS, 1992, p.10).

Embora as limitações técnicas não tenham permitido que Vertov pudesse realizar plenamente o que sua imaginação vislumbrava, suas ideias permanecem.

A década de 1920 marca o início do transmissão radiofônica de maneira quase simultânea ao redor do mundo. A KDKA, de Pittsburgh, considerada a primeira emissora regular no mundo é licenciada nos EUA e começa a operar em 1920, a BBC na Inglaterra é criada em 1922, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro,

de Roquette Pinto e Henri Morize, é oficialmente instalada em abril de 1923. Ainda insipiente e por limitações técnicas do período, o rádio opera exclusivamente ao vivo.

A ficção no rádio se estabelece muito rapidamente sob a forma de adaptações de obras teatrais — em 1923 a BBC leva ao ar obras de Shakespeare — e, em seguida, desenvolve uma dramaturgia concebida especialmente para o meio, criando-se assim gradualmente as bases para um genuíno código de expressão artístico radiofônico (CAMACHO, 2007, p.45). Esse processo irá culminar, já na segunda metade da década de 1920 e se desenvolver de maneira decisiva na década seguinte, em formas como o *radio drama* na Inglaterra, no *théâtre radiophonique* na França, na radionovela no Brasil. Essas formas, nitidamente ligadas ao campo da ficção, eram realizadas a partir de roteiros, encenadas por atores em estúdio e compreendidas pelos ouvintes como obras imaginadas. Esse tipo de produção será importante para o desenvolvimento de uma linguagem específica para a narrativa radiofônica, que irá influenciar posteriormente o desenvolvimento dos *features*, inicialmente na Inglaterra e no período pós-guerra na Alemanha.

Essa influência da linguagem da ficção radiofônica — historicamente anterior — será decisiva no desenvolvimento de uma linguagem propriamente documental. Nesse sentido, há dois casos que podemos mencionar no qual um dispositivo documental é utilizado numa narrativa de ficção e a ambiguidade ficção/não-ficção confunde os ouvintes: *Maremoto* (1924), de Gabriel Germinet, evoca ficcionalmente o pedido de socorro do naufrágio de um barco, e, posteriormente, a célebre emissão *Guerra dos Mundos* (1938), de Orson Welles. São exemplos de ficções radiofônicas no qual o dispositivo narrativo documental é utilizado de forma a questionar os limites entre ficcional e documental. Lembrando que, segundo Nichols, "a credibilidade da impressão de realidade documental muda historicamente"⁸¹ (Nichols, 1997, p.66, tradução nossa). O *hörspiel* na Alemanha irá desempenhar papel importante na evolução desses códigos de representação.

No que concerne o filme acústico, ele se desenvolve sobretudo na Alemanha a partir da introdução tecnológica da gravação em som óptico no cinema a partir da segunda metade da década de 1920. Alguns desses autores, ligados às vanguardas

⁸¹ Do original: "La credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente".

artísticas, tentando alargar os limites expressivos de narrativas puramente sonoras, vão propor a produção de filmes sem imagens. Historicamente, poderíamos qualificar esses filmes como os primeiros documentários sonoros, embora não fossem realizados para o rádio, mas para serem projetados na sala escura.

Em 1926, Alfred Braun, então diretor da Radio Berlin produz sua peça radiofônica *Der Töned Stein* (A Pedra Sonora) utilizando o conceito de filme acústico: uma montagem de trechos alternando *close-ups* com planos gerais: um minuto de uma fábrica com sua sinfonia de máquinas, um minuto de uma manifestação, um minuto de ambiente de fábrica, um minuto de um estádio de futebol, um minuto de estação de trem, etc.

Outro célebre filme acústico, *Weekend* (Final de Semana), de 1928, do cineasta alemão Walter Ruttmann, se utiliza do suporte ótico para gravar e montar ruídos da cidade, representando, em imagens sonoras, um final de semana em Berlim. Ele faz uma montagem rápida criando uma sonoridade fluida e sem cortes.

4.2 O documental na tradição inglesa do *feature*

Historicamente, o uso de um dispositivo documental combinado ao tratamento aprofundado dos sons no rádio manifesta-se no seio da BBC. Ao remontar essas origens do documentário, Virginia Madsen encontra o documental no *radio feature* pioneiros da British Broadcasting Corporation (BBC) que datam do início da década de 1930. No entanto, segundo a autora, *Radio Features* antes e depois da Segunda Guerra Mundial soavam mais como *radio dramas* do que o que consideramos hoje por documentários, pois eram majoritariamente feitos a partir de um roteiro previamente escrito e interpretado por atores ao vivo (MADSEN, 2013, p.127). O próprio surgimento do conceito de *feature* dentro da tradição inglesa se confunde com o surgimento do *Radio Drama*, muito em função da própria organização da produção dentro da BBC. Paddy Scannell aponta que em 1928 uma Unidade Especial de Pesquisa foi instalada na matriz da BBC, em Savoy Hill, com o propósito de pesquisar, criar e experimentar. "A BBC considerava o *feature* como uma fonte de expressão original única para o meio radiofônico"⁸² (CROOK, 1999, p.202).

⁸² Do original: "The BBC regarded the radio feature as a source of original expression unique to the radio medium".

Segundo Lawrence Gilliam, a *Features Unity* inicialmente fazia parte do *Drama Department* da BBC.

Muito do que sabemos sobre esses *features* está reunido no livro *The Stuff of Radio* (1934), de Lance Sieveking, já que as peças não eram registradas antes de 1933/34. Não tivemos acesso ao livro, mas Madsen o utiliza como fonte para sua pesquisa. A autora aponta a peça *Crisis in Spain*, de E. A. Hardings, produzida por Sieveking, que foi ao ar ao vivo em junho de 1931, como possivelmente o marco das primeiras experiências de *features* no rádio britânico. Segundo Crook, a peça era uma "mistura criativa de telefonemas e ambiências radiofônicas para dramatizar a abdicação do rei da Espanha" (CROOK, 1999, p.202). Madsen aponta que o trabalho de Hardings, além de fundamental na introdução de estatísticas, fatos e informações no *radio entertainments*, lançou as bases de uma tradição de montagem do material documental.

Podemos citar alguns *features* feitos na BBC durante o período. Em 14 de maio de 1932, em comemoração à mudança de sede da BBC de Savoy Hill para Portland Place, foi ao ar o *feature The End of Savoy Hill* que condensava em 106 minutos de montagem sonora uma retrospectiva da História da BBC de 1922 a 1932 (STREET, 2002, p. 46).

O trabalho pioneiro de Lawrence Gilliam 'Opping 'Oliday (15 de setembro de 1934), na BBC, aparece como o primeiro *documentary feature* a permitir que as pessoas se expressassem por elas mesmas.

Foi desde o departamento da BBC chamado *Radio Research Unit* onde se produziu o que havia de mais notável nos experimentos com *actualities*⁸³, ou *sonoras*, ou seja, gravações feitas fora do estúdio (MADSEN, 2014, p. 382). Também nesse decênio vimos o surgimento do documentário cinematográfico e, segundo a autora, as duas formas de expressão evoluem em paralelo, preocupando-se em fazer o que John Grierson, o primeiro a cunhar o termo *documentário*, chama de "tratamento criativo da realidade". Em muitos aspectos, essas sobreposições se devem ao fato de que aqueles que trabalhavam para os filmes documentários,

⁸³ O termo *actuality* aparece em outros autores como SMITH (2001) e indica o registro feito *in loco*, o que chamamos no Brasil de sonora. Segundo o autor: "At the heart of the documentary style are moments recorded on tape in which the story unfolds in front of the listener [...], where events play out in real time." Segundo MADSEN é o que os alemães chamam the O-Ton. "the Germans called O-Ton, or Originalton: meaning 'original sound' (wild sound, actuality, ambiance in English) (MADSEN, 2005, p.194)

trabalhavam também nos *radiophonic films*⁸⁴. O poeta W. H. Auden, o compositor Benjamin Britten e o produtor D. G. Bridston, que trabalhavam no departamento *Northern Region Features* da BBC, são exemplos de autores que atuavam em ambas as formas. Foi nesse departamento, sediado em Manchester, onde foram produzidas a série *Stell* (1937), *Coal* (1938), *Cotton* (1939) e *Wool* (1939), quatro crônicas sobre o tema industriais, e outros dois *features* *The Classic Soil* (1939) e *They Speak for Themselves* (1939), que usavam muito material gravado em locação (STREET, 2002, p.60). O que caracterizava essas produções para o rádio, e de alguma forma aproximava-as do modo de produção cinematográfico, era o recurso da montagem e o tempo, não só o tempo de duração das peças, que eram maiores que reportagens (*news*) feitas para o rádio, mas "o tempo de envolvimento com o assunto, o tempo de fazer o projeto acontecer e o tempo de pensar com e a partir do meio de expressão" (MADSEN, 2013, p.128). D. G. Bridston, um dos produtores de *Coal* (1938), descreve a imersão e intensidade do processo de gravação durante o radiodocumentário que trata da vida de mineiros em Durham, no norte da Inglaterra:

O trabalho de um mês foi feito para realizar o programa... [enquanto nós] nos familiarizávamos com todos os aspectos da vida dos mineiros. Fomos com os homens em turnos de noite e de dia. Nós ajudamos com os cortes, o carregamento e a barragem. Tínhamos sujeira em incrustada em nosso couro cabeludo e em todos os poros de nossos corpos. [Uma das nossas produtoras] Joan [littlewood] viveu com a família de um mineiro⁸⁵ (MADSEN, 2013, p. 128, tradução nossa).

Dentre os pioneiros nessas imersões temos também a produtora Olive Shapley, do escritório da BBC em Manchester. Ela foi um das primeiras a levar o rádio para fora do estúdio, utilizando-se de um "gravador de disco dentro de um caminhão e microfones conectados à uma mesa portátil de controle dentro da van" (MADSEN, 2013, p.129). Embora essas experiências fossem minoritárias e tecnicamente custosas, elas criavam um espaço em que pessoas anônimas pudessem, segundo o desejo de Shapley: "falar por elas mesmas no rádio". Mas, de qualquer forma, o gênero não se estabeleceu de maneira efetiva, a partir dessas estratégias de apreensão do real: "O documentário pré-guerra lutou para trazer a

⁸⁴ Termo também usado por Madsen (MADSEN, 2013, p.128)

⁸⁵ Do original: "A month's work went to making the programme... [as we] familiarised ourselves with every aspect of the miner's life. We went on shift with the men by night and morning; we helped with the hewing, loading and putting, we got the dirt ingrained into our scalps and every pore of our bodies. [one of the producers] Joan [Littlewood] lived with a miner's family".

realidade para dentro do estúdio ou para levar o rádio a campo utilizando-se de volumosos, sensíveis e desajeitados gravadores de disco da época"⁸⁶ (MADSEN, 2013, p.129, tradução nossa).

O advento da Segunda Guerra Mundial conduziu ao uso mais urgente da linguagem do documentário radiofônico, na qual a escuta paciente e a observação dos acontecimentos deu lugar à um novo estilo, um híbrido de drama e documentário, no qual prevalecia a persuasão do discurso de um *host* carismático e produzia-se roteiros intencionalmente escritos em *plain-spoken english*, que tinham pretensão de emular a linguagem falada quotidianamente. Mas por outro lado, a guerra trouxe consigo um maior controle dos conteúdos e os roteiros deveriam ter a chancela de órgãos de censura governamentais.

Com o intuito de estreitar as relações entre Inglaterra e EUA, numerosas co-produções ao vivo foram realizadas entre a BBC e redes americanas dentro desse modelo de produção de *feature* sendo as mais notáveis: *An American in England* (1942) e *Transatlantic Call: people to people*, ambas na parceria BBC/CBS. Na primeira, uma série de seis programas produzidos desde a Inglaterra e mais quatro programas produzidos nos EUA, o produtor Norman Corwin tinha por objetivo mostrar aos americanos a bravura do povo inglês sob o efeito da guerra. Para isso, Corwin, intencionalmente, evitava entrevistar oficiais do governo, e focava-se nas pessoas comuns. Soldados, marinheiros, trabalhadores, mineiros, o homem do elevador. Todos eram entrevistados no estúdio, efeitos e ruídos eram produzidos ao vivo para ambientar as entrevistas e a *The Orchestra Of the Royal Air Force*, regida por Benjamin Britten, tocava música composta por ele especialmente para o programa.

Transatlantic Call: people to people, escrito e narrado por diferentes autores, entre eles o folclorista Alan Lomax, ilustra de maneira significativa como a questão documental aparece nesse momento. Os programas eram feitos a partir de roteiros e estes produzidos a partir de uma intensa pesquisa nos locais das gravações. Era uma série de grande orçamento produzida duas vezes por semana. O programa de número 39, por exemplo, que foi ao ar em 31 de outubro de 1943, levava o ouvinte para uma escola em New Jersey e outra em Manchester. Lomax conduzia o ouvinte

⁸⁶ Do original: "Pre-war documentary had struggled to bring reality into the studio, or to take radio into the field using a bulky, sensitive and awkward disk recorders of the early era".

dentro da escola, mas tudo era feito a partir de um roteiro prévio, chancelado pelo Departamento de Informação de Guerra, mas escrito e "interpretado" pelos próprios estudantes e professores de modo a parecer documental, incluindo diálogos e ruídos do corredor⁸⁷.

Na década de 1950, o departamento de *features* da BBC, dirigido por Laurence Gilliam, é de alguma forma o responsável por encorajar um estilo de programa de rádio em formato longo produzido por autores que incorporavam diversas camadas de formas — panoramas, atualidades, retratos sonoros, reportagens, documentários históricos interpretados, ensaios poéticos. Ainda assim, essas peças radiofônicas tinham um caráter literário muito pronunciado. Segundo os produtores e historiadores, Gillian tinha certa resistência a programas "escritos" mais com a fita magnética do que com a caneta (MADSEN, 2013, p.30).

O trabalho de Denis Mitchell para BBC North Region é crucial na utilização da montagem de material gravado em externa. Mitchel passa poucos anos no rádio e depois migra para fazer documentários na televisão. Seus features feitos para o rádio na segunda metade dos anos 1950 — *In Prison* (1957), *Night in the City*, *On Tour* (1958), *Morning in the Streets* (1959) e *Soho Story* (1959) foram posteriormente adaptados para televisão. O trabalho de Mitchell inaugura uma nova poética no rádio:

[Denis Mitchell] foi o primeiro produtor de rádio a concretizar plenamente o potencial criativo da montagem. Ele foi o pioneiro no uso do gravador de fita portátil, gravando depoimentos e os sons da vida cotidiana das ruas, bares, ruas e pensões das cidades do norte. Explorando as possibilidades criativas da montagem em fita, Mitchell entrelaçou juntos fatos e sons ambientes para criar 'retratos sonoros' impressionistas de subculturas e ocorrências ocultas da vida cotidiana⁸⁸ (FRANKLIN, LONG, 2011, p.03, tradução nossa).

Sobre *Night in the City*, de 1955, Madson descreve brevemente a peça, na qual o microfone se desloca em meio às ruas de Manchester e encontra aqueles que dormem nas ruas e sob as pontes:

⁸⁷ Os manuscritos estão disponíveis na íntegra na Biblioteca do Congresso Americano: <<https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms040138/?sp=2>>.

⁸⁸ Do original: [Denis Mitchell] was the first radio producer to fully realize the creative potential of montage. [He] pioneered the use of the mobile tape recorder, recording testimony and the sounds of everyday life in the streets, pubs, homes and boarding houses of Northern cities. Exploiting the creative possibilities of montage tape editing, Mitchell wove together actuality and ambient sound to create impressionistic 'sound portraits' of subcultures and the hidden occurrences of everyday life".

Nós gravamos o som assustador do vento assoviando à deriva através de ruas reverberantes. E então, uma série de vozes [...] você ouve o espaço, a voz daqueles que vivem a vida depois da meia-noite nas ruas. Você sente o frio. Você quase pode vê-los quando se aproximam do microfone, mas é algo mais do que ver, é uma audio-visão. É mais próximo de tocar. A atmosfera tem o hábito de permanecer com você como se você estivesse estado ali, como se fosse sua própria experiência⁸⁹ (MADSEN, 2013, p.131, tradução nossa).

Um relato bastante sumário, mas preciso, do radialista australiano Richard Connolly, que conheceu por dentro a BBC e as estações de rádio pública na França, Itália e Alemanha em 1971, compara as formas de abordagem da BBC e as outras rádios públicas européias, ilustra a ligação estreita que o modo inglês de abordagem da linguagem radiofônica tem com a palavra escrita:

Eu devo resumir a diferença que observei entre [as emissoras] continentais e a BBC. Simplificando por uma questão de brevidade, eu diria que os produtores das emissoras continentais [França, Itália e Alemanha] favorecem uma abordagem baseada na técnica, fundada no meio [radiofônico] em si: a ousadia experimental, com uma significativa taxa de fracassos, mas com impressionantes sucessos para compensar. Na BBC a abordagem é mais baseada na palavra. Isso é mais seguro, talvez, mais ligado ao texto, mas a tradição de boa escrita na Inglaterra (muito invejada pelo continente, eu suponho) traz sucessos de tipos diferentes⁹⁰ (CONNOLLY, 1983, p.22, tradução nossa).

4.3 Reality Radio nos EUA

Em um artigo de Saul Carson, datado de 1949, publicado na revista *Hollywood Quarterly*⁹¹ intitulado *Notes toward an Examination of the Radio Documentary* demonstra que já na metade dos anos 1930 alguns pioneiros já experimentavam sair do estúdio para fazer registros:

⁸⁹ Do original: "We catch the eerie sound of whistling drifting through reverberant streets, caught on the wind. And then, a series of voices. [...] you hear the space, the voice of those who live the life after midnight on the streets. You feel the chill. You can almost see them as they come to the microphone, but is something more than seeing, this audio vision. It's closer to touch. The atmosphere has a habit of remaining with you almost as if you had been there, as if it were your own experience".

⁹⁰ Do original: "I should summarise the difference I observed between the continentals and the BBC [...]. Simplifying for the sake of brevity, I would say that the Continental program-makers favour a technique-based approach, founded in the medium itself: boldly experimental, with an appreciable failure rate but some stunning successes to compensate. At the BBC the approach is more word-based. This is safer, perhaps, more tied to a text, but the tradition of good writing in Britain (much envied on the Continent, I thought) brings successes of a different kind".

⁹¹ A revista atualmente chama-se "Film Quarterly".

Richard Pack e Mitchel Grayson reuniram aparelhos desajeitados com os quais gravaram sons autênticos e entrevistaram pessoas reais ao longo da orla de Nova Iorque, no mercado da praça Washington, e sob a ponte do Brooklyn. A estação de rádio municipal de Nova Iorque, a WNYC, permitiu que os dois jovens juntassem os seus registos em programas, que foram difundidos com regularidade. Não tenho a certeza se os *shows* foram então chamados de "documentários", mas isso é o que eram — em um certo sentido⁹² (CARSON, 1949, p.69, tradução nossa).

É o professor Charles Hardy III, em um artigo intitulado *Authoring in Sound: An Eccentric Essay on Aural History, Radio, and Media Convergence* (1999) quem tenta contar a fragmentada história do radiodocumentário nos EUA. Segundo ele, um programa chamado *Chevrolet Chronicles*, comissionado pela fábrica automobilística, vai ao ar em outubro de 1930 e é o embrião de uma forma de rádio que usava registos pré-gravados. Cada programa de trinta minutos era apresentado por um ex-combatente da Primeira Guerra, o aviador Eddie Rickenbacker. Ele apresentava gravações de depoimentos narrados em primeira pessoa de heróis de guerra. O programa teve enorme sucesso e surgiram inúmeros imitadores.

Um fator político acaba coibindo o desenvolvimento do gênero, já que "no início dos anos 1930, no entanto, as grandes redes de rádio conspiraram para manter todas as gravações fora do ar, uma decisão supostamente feita para proteger os artistas, mas implementada, de fato, para aumentar o seu controle sobre o conteúdo"⁹³ (HARDY III, 1999, p.7, tradução nossa).

Segundo Hardy III (1999) essa proibição, associada às dificuldades técnicas de montagem e registro impostas pela gravação em disco, vai moldar o som do rádio americano durante a "época de ouro" e o impulso documental vai irromper sob a forma de dramatizações. Essa forma tem no programa *The March of Time* (1931-1945) seu cânone. Utilizava-se uma voz empostada, que narrava os acontecimentos, alternada por performances de atores previamente roteirizadas.

A tecnologia de gravação magnética criada pelos alemães durante a Segunda Guerra e que transformou de maneira profunda o cinema documentário vai impactar

⁹² Do original: Richard Pack and Mitchel Grayson packed clumsy apparatus with which they recorded authentic sounds and interviewed real people along the New York waterfront, in Washington Market, and under Brooklyn Bridge. New York City's municipally owned station, WNYC, allowed the two youngsters to wrap their assorted reports into programs that were broadcast with regularity. I am not sure whether the shows were then called "documentaries", but that's what they were - in a sense.

⁹³ Do original: "Early in the 1930s, however, the major radio networks colluded to keep all recordings off the air, a decision purportedly made to protect artists but implemented, in fact, to increase their control of content."

igualmente a expressão documental no rádio. As gravações em exteriores poderiam ser feitas com mais desenvoltura, liberdade e menor custo. "Os produtores pós-guerra puderam pela primeira vez criar documentários sonoros sofisticados e multicamadas a partir da mixagem de duas ou mais fitas pré-gravadas para uma fita master"⁹⁴ (HARDY III, 1999, p.8, tradução nossa). A fita magnética dava enorme liberdade artística na montagem: a possibilidade de edição cortando os pedaços com tesoura e colando-os novamente com fita adesiva.

Carson (1949) menciona a criação, em 1946, de uma Unidade de Documentários dentro da Columbia Broadcasting System, a CBS. Ela foi encabeçada por Robert P. Heller:

Eles montaram uma unidade de documentário que foi dada à uma liderança talentosa, com orçamento e tempo para fazer o seu trabalho. Tempo suficiente para levar a cabo o que [John] Grierson chama de primeiro princípio do documentário: o domínio do "material" no momento da cena e tempo para um período de imersão e para tornar-se "íntimo" do material⁹⁵ (CARSON, 1949, p.70, tradução nossa).

O projeto radiofônico de Norman Corwin, de 1947, *One World Flight* é um dos mais ousados do período. Ele buscava explorar as potencialidades expressivas do novo recurso: um microfone itinerante. Para compor os treze episódios, ele viajou durante meses trinta e sete mil milhas ao redor do mundo e gravou mais de cem horas de material: desde uma entrevista com o Papa, sons de vilarejos na Índia, sobreviventes da Europa devassada pela guerra a fazendeiros na Austrália e Nova Zelândia. Corwin aspirava "abrir um portal para um mundo agora arruinado pela guerra e que estava pronto para se reconstruir" (MADSEN, 2013, p.130). O aperfeiçoamento da fidelidade da gravações tornava possível capturar não só as vozes, mas também, o entorno acústico, trazendo ao ouvinte uma dimensão tátil do espaço. Assim, "as capacidades do gravador magnético portátil começam a ser

⁹⁴ Do original: "Post-war producers could for the first time create sophisticated and multi-layered sound documentaries by mixing down from two or more pre-recorded tapes onto a mastering machine."

⁹⁵ Do original: "They set up a documentary unit which was given talented leadership, a budget, and time to do its work, time to carry into effect what Grierson calls the documentary's first principle, the mastery of "material on the spot", time for the dig-in period for coming "into intimacy" with the material."

sentidas, uma nova geração de imaginação para o radiodocumentário surgiria" ⁹⁶ (MADSEN, 2013, p.130, tradução nossa).

Outros programas vão aparecer nessa segunda metade dos anos 1940 — principalmente na ABC (*Slums*, 1947), na CBS (*The Eagles Brood*, 1947) e na NBC (*Living*, 1948) — e, vão consolidar, segundo Hardy III (1999), uma fórmula de documentário de rádio baseado em trecho gravados fora do estúdio.

No início da década de 1950, no entanto, "a televisão rapidamente substitui o rádio como fonte principal de notícia e meio para *storytelling*, tirando do rádio o dinheiro e o talento criativo no mesmo momento que a tecnologia da fita magnética estava revolucionando o áudio documentário americano" ⁹⁷ (HARDY, 1999, p.8, tradução nossa). O documentário rapidamente transforma-se numa arte esquecida.

A rádio Pacífica — uma rádio independente fundada por ativistas de esquerda a partir de São Francisco, feita por voluntários e financiada pelos próprios ouvintes — é apontada por Hardy III e por David Dunaway ⁹⁸ como um celeiro de uma produção de documentários de cunho social e político, inspirados — principalmente durante a década de 1960 — pelos movimentos de contra-cultura. Segundo Dunaway (informação verbal) ⁹⁹ a Pacífica vai formar o *staff* para trabalhar na National Public Radio (NPR) na década seguinte.

O aparecimento do gravador de fita cassete, a partir do final da década de 1960, e o surgimento da NPR, em 1971, vai abrir espaço ao formato de programas criados a partir de gravações e montagem. Esse contexto favoreceu o surgimento de uma nova geração de produtores *freelancers*. Os documentários vão ao ar principalmente dentro de programas de notícias como *All Things Considered* (a partir de 1971) e *Morning Edition* (a partir de 1979). Eles serão inseridos dentro da programação diária como pequenas séries documentais, chamadas de *Special Features*, produzidas por repórteres ou autores. Podemos citar como representantes dessa geração: Scott Carrier, David Isay, Alan Hall, Joe Richman, Davia Nelson e Nikki Silva (conhecidas como Kitchen Sisters), David Dunaway, entre tantos outros.

⁹⁶ Do original: "As the capacities of the portable magnetic recorded began to make themselves felt, a new generation of radio documentary imagination would emerge"

⁹⁷ Do original: "Television quickly replaced radio as the nation's primary news and story-telling medium, drawing off the money and creative talent at the same time that reel-to-reel tape was revolutionizing the American audio documentary."

⁹⁸ Informação verbal: entrevista no Apêndice A.

⁹⁹ Em entrevista no Apêndice A.

Atualmente, assistimos nos EUA o ressurgimento do formato em função das novas formas de consumo do formato de áudio por meio do *podcasting*. Esse novo espaço de criatividade está bem contextualizado na série de artigos do livro *Reality Radio: Telling true stories in sound* (2010), organizado por John Biewen.

4.4 O *documentaire radiophonique* na tradição francesa

Christophe Deleu é professor da Universidade de Strasbourg e documentarista. Estuda e desenvolve, desde 2000, sua pesquisa acadêmica em torno do documentário radiofônico, tendo se tornado a principal referência no assunto na França principalmente depois da publicação do livro *Le documentaire radiophonique* (2013).

Segundo o autor, "em função da ausência de arquivos sonoros antes de 1945, torna-se difícil de saber como as emissões de rádio eram apresentadas na antena. Assim encontrar o primeiro programa que faça referência ao documentário torna-se uma tarefa impossível" (DELEU, 2013, p.45). O que o autor relata é que o termo "radioreportagem" precede o "radiodocumentário" e apenas poucas referências ao termo são encontradas nos documentos que descrevem os programas ou nas revistas de crítica especializadas em rádio. Uma pequena exceção à um artigo escrito por Jean Cocteau, *Naissance d'un documentaire*¹⁰⁰, no qual descreve seu maravilhamento diante das técnicas de mixagem utilizadas na criação de um programa intitulado *L'Amour à Harlem*, que foi ao ar em 1937: "Nada me intriga, nada excita mais meu gosto do novo, entre os métodos inéditos, como a trucagem que permite tomar a nossa voz, de mistura-la a outras, de sobrepô-las a orquestras e a tumultos da multidão"¹⁰¹ (COCTEAU apud DELEU, 2013, p.45, tradução nossa).

Assim, segundo o autor, embora essas esparsas referências ao gênero sejam encontradas, o documentário não se desenvolveu na França antes da Segunda Guerra Mundial. Lembramos que o modelo adotado pela França de 1945 até os anos 1980 é do monopólio estatal sobre a radiodifusão.

O *Studio D'essai*, fundado em 1942 por Pierre Schaeffer, na *Radiodiffusion Nationale* teve papel fundamental no desenvolvimento de uma linguagem musical a

¹⁰⁰ "Nascimento de um documentário".

¹⁰¹ Do original: "Rien ne m'intrigue, rien n'excite mon goût du neuf, des méthodes inédites, comme le trucage qui permet de prendre notre voix, de la mêler à d'autres, de les superposer à des orchestres et des tumultes de foule".

partir de ruídos que resultou na "música concreta". Ele tornou-se um espaço de experimentação radiofônica, reunindo poetas e escritores. Um experimento pontual de Jacques Peachmard marca o início de uma construção documental para o rádio. Ele relata sua primeira experiência em 1944 como documentarista, que consistia em registrar os sons de uma locomotiva que ligava Paris à cidade de Brest:

A ideia estava no ar, e nós a pensávamos de diferentes formas: fazer um documentário radiofônico concebido exatamente da mesma forma que um documentário cinematográfico [...] Um documentário, não uma reportagem. Um microfone que toma os sons como uma câmera as vistas: sem necessidade de um repórter [...] essas duas emissões são o primeiro esboço do documentário radiofônico ¹⁰² (PEACHMARD apud DELEU, 2013, p.46, tradução nossa).

Em 1946, o poeta e dramaturgo Jean Tardieu herda a experiência de Schaeffer e o espaço é rebatizado de *Club d'essai* e vai durar até 1963. O programa tem caráter experimental e trabalha, principalmente, para promover a poesia no rádio. Mas há espaço para experimentações em formato de documentário "essencialmente diferentes da reportagens inspiradas num estilo de curtas-metragens cinematográficos, com sonoras e comentários", cita Deleu (2013, p.48).

Em 1947, em um programa chamado *Notre Temps*, o mesmo Jacques Peuchmard, acompanhado de Henri-François Rey, propõe um "ensaio documental", uma peça de quatorze minutos sobre o universo de um trabalhador de uma fábrica.

Segundo Deleu, o documentário se configura de maneira irregular dentro da rádio francesa nos anos seguintes. Eles são pequenos módulos dentro da grade de jornalismo. *Ainsi va le monde* (1946-1952) e *Le monde come il va* (1954-1957) são apresentados dentro do *Journal Parlé*, da RTF, e não são necessariamente apresentados como documentários.

O surgimento do programa *Atelier de Création Radiophonique* (ACR) em 1969 será um marco para a produção do que se chama na França de "rádio de criação" ou "rádio elaborada" que é o trabalho criativo para a produção de obras artísticas, a partir da matéria sonora, da montagem e da mixagem, destinadas a serem

¹⁰² Do original: "L'idée était dans l'air, on y pensée de différents côtés: faire un documentaire radiophonique conçu exactement de la même façon qu'un documentaire cinématographique [...] Un documentaire, non point un reportage. Un micro que prends des sons comme une caméra les vues: pas besoin de reporter [...] Ces deux émissions [...] sont un premier essai de documentaire radiophonique".

difundidas pelo rádio. De 1969 a 2001 o programa foi dirigido por René Farabet; de 2001 a 2011 por Frank Smith e Philippe Langlois; ficou um período fora do ar e atualmente é dirigido por Irène Omélianenko.

O ACR é o programa com maior tempo de existência. Lá, temos o trabalho de radiodocumentaristas de ofício, como René Farabet (três vezes ganhador do Prix Itália), Kaye Mortley e Yann Paranthoën (talvez o mais célebre entre eles). Um grupo de pessoas que dedicaram suas vidas à essa arte.

Deleu (2013) cita diversos programas no passado como: *Les matinée des autres* (1977-2006, na France Culture), *Nuits Magnétiques* (1978-1999, na France Culture), *Le bon Plaisir* (1984-2003, na France Culture) e *Là-bas si j'y suis* (1989-2014, na France Inter).

Atualmente, os programas que ainda estão no ar na *France Culture*, além do ACR, são: *La Fabrique de L'Histoire* (desde 1999), *Sur les Docks* (desde 2006) e *Les Pieds sur terre* (desde 2002). Na France Inter podemos citar o programa *Interception* (desde 1999).

E temos ainda a webrádio *ARTE Radio*, que desde 2002 tornou-se um importante espaço de fomento da produção de radiodocumentários. Ela será discutida em detalhe no Capítulo 6.

4.5 O Feature na Austrália

Segundo Virgínia Madsen, na Austrália, o termo *feature* é adotado para se referir a documentários para o rádio. O que há de mais importante produzido dentro do gênero foi realizado a partir da rádio estatal nacional australiana *Australian Broadcasting Corporation* (ABC), que teve sua fundação em 1929, com uma forte influência dos moldes de programação da BBC. Antes da Segunda Guerra Mundial poucos programas poderiam ser classificados como documentários, embora a introdução dos primeiros estúdios móveis de gravação (instalados em vans) a partir de 1938 tenham tornado possível a gravação de cenas no exterior e a introdução de uma "expressão documental" em alguns programas ou em *radio dramas* baseados em fatos reais ou notícias.

Durante a Segunda Guerra, assim como em outros países, os programas de *talks* e *features* tornam-se importantes instrumentos de propaganda política e

aumento da moral. "Outras formas de *feature* emergem em formatos multifacetados: eles oferecem os primeiros "filmes radiofônicos" compostos de longas cenas de *actualities* gravadas (MADSEN, 2014, p.383). Em 1941, por exemplo, Lawrence Cecil, um prestigiado produtor de dramas radiofônicos, e um correspondente de guerra, Cester Wilmot, estavam presentes no ataque dos australianos à Bardia e gravam a batalha para ABC, a partir da *Field Broadcast Unity*, uma unidade móvel da emissora.

Imediatamente após a Segunda Guerra, em dezembro de 1945, a unidade móvel da ABC coloca no ar a série *Theirs be the Glory* onde o correspondente Frank Legg entrevista em primeira mão as testemunhas das batalhas da campanha em Nova Guiné.

A partir de 1947, Colin Simpson, que posteriormente se tornou um escritor australiano renomado, produz um trabalho bastante "expressivo e autoral" (MADSEN, 2014, p.383): uma série de documentários para ABC chamada "Australian Walkabout". Eles eram:

Uma espécie de contrapartida pacifista ao que os correspondentes de guerra estavam fazendo com o equipamento móvel de gravação. Simpson, acompanhado por um técnico do PMG103 e um volumoso gravador de fita magnética [...]. Ele viajou com caçadores de crocodilo no Golfo de Carpentária, num pequeno veleiro de coleta de pérolas em Broome [península no noroeste da Austrália], num farol em Nova Guiné. Para o documentário de uma hora em 1948 ele se juntou a uma expedição científica na Terra de Arnhem e voltou com registros inéditos de música Aborígine¹⁰⁴ (INGLIS, 2006, p. 164, tradução nossa).

Duas passagens de produtores estrangeiros de *features* vão marcar fortemente a ABC. Em 1946, o americano Norman Corwin, vai à Austrália com um gravador de fita magnética para coletar material para a sua série *One World Flight*, faz visita à ABC (INGLIS, 2006, p.165). Em 1948, o produtor de *features* D. G. Bridson da BBC de Londres passa quase todo o ano na emissora ABC colaborando e aconselhando a implementação do primeiro *Feature Department* na rádio, além de realizar diversos documentários dramáticos com o ator Peter Finch e o

¹⁰³ Postmaster General's Department - nome do departamento de correios e telégrafos australiano até 1975.

¹⁰⁴ Do original: "A sort of a peacetime counterpart of what war correspondents had been doing with mobile recording equipment. Simpson, accompanied by a PMG technician and a bulky wire recorder [...] (he) travelled with crocodile shooters in the Gulf of Carpentaria, in a pearling lugger off Broome, on patrol in New Guinea. For a hour-long feature in 1948 he joined a scientific expedition to Arnhem Land and brought back previously unrecorded Aboriginal music".

compositor John Antil. Desde a inauguração do departamento, um grande número de escritores como Ruth Park, D'Arcy Niland, Dympha Cusack, Charmian Clift, George Johnson, Ralph Petersen e Colin Free são comissionados para produzir *features* como *freelancers*. Eram "pagos de 15 a 25 guinéus por trabalho" (INGLIS, 2006, p.165) e vão produzir no decênio de 1948-49 dez vezes mais *features* do que nos anos anteriores (MADSEN, 2014, p.383).

A herança do modelo de produção e a abordagem da BBC serão notados até meados dos anos 1970, segundo Madsen (MADSEN, 2014, p.382). Esses escritores exploravam a linguagem radiofônica na "fronteira entre o *feature* e o drama" (INGLIS, 2006, p.165). O *feature* de Ivan Smith *Death of a Wombat* (1959), que ganha o prêmio de melhor documentário no *Prix Itália*, é um ótimo exemplo dessa fase. A peça, que fica no limite entre o *feature* e o drama, é construída unicamente a partir de uma narração poética e de música instrumental. A obra narra a história de um vombate, um marsupial australiano, na tentativa de escapar de um incêndio florestal. Há poucos elementos que qualificariam essa peça como radiodocumentário.

A grande mudança de linguagem teria todo o potencial de acontecer com a chegada dos gravadores magnéticos portáteis, mas a possibilidade de manipulação oferecida por essa tecnologia é parcialmente eclipsada pela chegada da televisão na segunda metade dos anos 1950. No entanto, pode-se notar algumas ousadias criativas, tal qual as propostas do poeta John Thompson, que no decênio de 1950/60, se notabiliza por editar centenas de horas de entrevistas gravadas com escritores e políticos e estruturá-las em "retratos sonoros" (MADSEN, 2014, p.383).

A partir de 1970, a influência do estilo de documentários do *cinema vérité* e o espírito libertário (*zeitgeist*), presente numa nova geração de radialistas, vão impulsionar um movimento de inovação dentro da ABC chamado *Radio Action Movement* que "finalmente permitiu aos rádio documentaristas tornarem-se mais autores" (MADSEN, 2014, p.383).

A figura de Richard Connolly, editor do *Feature Department* na ABC, é decisiva nessa transformação dos paradigmas da programação. Segundo ele, "alguns produtores de rádio dentro da ABC formaram o *Radio Action Movement* (RAM), que adotou uma atitude forte em relação à gestão e influenciou as mudanças

de programação no começo dos anos 1970"¹⁰⁵ (CONNOLLY, 1983, p.24, tradução nossa). Connolly viaja em 1971 para Europa com uma bolsa de estudos *Churchill Fellowship* durante seis meses para estudar a *cultural spoken-word radio* e conhece as rádios públicas na Itália, Alemanha, França e Inglaterra. Ao voltar à Austrália, influenciado pela criatividade dos programas culturais europeus, principalmente pelo programa *Atelier de Création Radiophonique*, da *France Culture*, ele declara:

De maior interesse para mim foram os programas do *Atelier de Création Radiophonique*, que é dirigido por Alain Trutat e oferece finos programas na grade regular nas noites de domingo na rede *France Culture*. Este programa de três horas de duração pode consistir de um único trabalho, ou mais frequentemente uma série de obras. Às vezes, consiste em várias obras (talk, documentários, música, poesia) tudo sobre uma determinada pessoa ou oscilando em torno de um tema específico — mas sugestivamente, dando a devida atenção ao fato de que o rádio é um meio associativo e opera em vários níveis, como um poema. A abordagem de M. Trutat é radiofônica e seus programas tendem a ser marcadamente documentários. Os elementos documentais, muitas vezes sendo 'tratados' com muita mixagem e cortes e o uso de sons particulares como símbolos. O ACR cresceu a partir dos eventos de 1968, e os seus interesses muitas vezes refletem essa origem. Trutat diz que seus programas oferecem insights, e não julgamentos, e isso é verdade¹⁰⁶ (CONNOLLY, 1983, p.23, tradução nossa).

Ele propõe aos programadores da ABC uma produção aos moldes do *Atelier de Création Radiophonique*, "um ambicioso exercício criativo com duração de três horas e meia" (CONNOLLY apud INGLIS, 2006, p.360) com elementos de literatura, música e *spoken arts*. Em março de 1973, o programa *Sunday Night Radio Two* vai ao ar.

The World of JK, de Robert Peach, é um dos *features* que é difundido pelo programa. A obra, sobre um garoto de onze anos surdo, é o primeiro documentário australiano a utilizar as técnicas de estereofonia e ganha o *Prix Itália*, em 1974. A

¹⁰⁵ Do original: "Programme-makers in radio formed a Radio Action Movement (RAM), which adopted a strong attitude towards management and was influential in bringing about the programme changes of the early 1970s".

¹⁰⁶ Do original: "Of most interest to me were the programs of the *Atelier de Création Radiophonique*, which is headed by M. Alain Trutat and provides fine programs for a regular 3-hour Sunday night spot on the *France Culture* network. This three-hour program may consist of a single work, or more often a number of works. Sometimes it consists of several works (talk, documentary, music, poetry) all on a particular person or hovering around a particular theme - but suggestively, paying due attention to the fact that radio is an associative medium and operates at various levels like a poem. M. Trutat's approach is radiophonic and his programs tend to be markedly documentary, the documentary elements often being 'treated' with much mixing and cutting and the use of particular sounds as symbols. The *Atelier* grew out of the events of 1968, and its interests often reflect that origin. Trutat says that its programs offer insights, not judgments, and this is true."

partir disso, Andrew MacLennan introduz *features* estereofônicos na ABC Classic FM.

Em 1985, o historiador Tim Bowden estabelece o *Social History Unit* na ABC, que produzia programas como *Talking History* e *That's History*, apresentando documentários de longa duração a partir das premissas das pesquisas em História Oral. Os anos 1980 vê o surgimento de outros autores importantes como Kaye Mortley, Tony Barrell, Jane Ulman, Philip Ulman e Russel Stapleton.

Kaye Mortley é um caso específico, pois inicia sua carreira na ABC e passa a produzir de maneira independente desde Paris, tornando-se referência na documentário de criação francês.

Segundo Madsen (2014, p.383) atualmente a ABC continua sendo o espaço mais importante de produção de radiodocumentários na Austrália. Eles estão atualmente disponíveis na internet no *site* da emissora e via *podcast*.

A quantidade de programas produzidos indica a efêvecência do gênero naquele país, podendo citar os programas: *360documentaries*, *Hindsight*, *Encounter*, *Radio Eye*, *Street Stories*, *Long Story Short* e *The Listening Room*.

4.6 O documentário radiofônico na Itália

O historiador da rádio italiana Gianni Isola afirma que os pioneiros do gênero radiodocumentário na Itália desenvolvem as primeiras experiências no seio do radiojornalismo praticado na rádio *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* (EIAR), que sob controle fascista monopoliza a radiodifusão sob todo o território até a Segunda Guerra.

Ao imprevisto e ao entusiasmo de alguns jovens iniciantes como Gigi Michelotti e Lina Artuffo, podemos indicar no programa *Vozes do Mundo* (1932), e na atividade de um grupo de convidados como Pia Moretti e Vittorio Veltroni, o nascimento do moderno documentário radiofônico italiano.¹⁰⁷ (ISOLA apud AMATO, 2005, online, tradução nossa).

¹⁰⁷ Do original: All'improvvisazione e all'entusiasmo di alcuni giovani neofiti come Gigi Michelotti e Lina Artuffo, se possiamo indicare nella rubrica Voci del Mondo (1932), quindi nell'attività di un gruppo di inviati come Pia Moretti e Vittorio Veltroni (1937), la nascita del moderno documentario radiofonico italiano.

Durante a Segunda Guerra e, principalmente após o desembarque das tropas americanas na Sicília em 1943, vemos o desenvolvimento do fenômeno do rádio de guerra na qual as estações de rádio contam com o apoio, e às vezes total controle, do *Psychological Warfare Branch*¹⁰⁸. Muitos radialistas fugidos da EIAR vão engrossar as frentes anti-fascistas nas rádios do sul e posteriormente na *Rádío Roma* e *Rádío Firenze* (AMATO, 2005, online). Segundo Gianni Isola, o primeiro documentário ao vivo foi *A Liberação de Firenze*, uma "obra nascida no foco da batalha graças a coragem e a iniciativa do jovem cronista Amerigo Gomes, da *Rádío Firenze*, que tirou da imobilidade os instrumentos de gravação a sua disposição colocando-os sobre um carrinho preso a sua bicicleta"¹⁰⁹ (ISOLA apud AMATO, 2005, online, tradução nossa).

Após a Segunda Guerra, o modelo radiofônico italiano foi, assim como em grande parte dos países europeus, centralizado na figura do Estado. Segundo Raffaele Vicenti¹¹⁰, foi na RAI que o "documentário, ao menos durante alguns períodos, foi um dos seus produtos de ponta" (VINCENTI, 2013, p.21).

Segundo o autor, podemos delinear quatro fases ou tendências na produção de radiodocumentários na RAI Italiana.

O primeiro período e/ou tendência, que opera sobretudo o decênio de 1950 até meados de 1960, o documentário é "obra de um punhado de jornalistas, na maioria jovens, cheios de curiosidade intelectual, de tendência humanística e de empatia com o meio radiofônico"¹¹¹ (VINCENTI, 2013, p.21, tradução nossa). Sob a direção do redator-chefe Antonio Picone Stella e o diretor Vittorio Veltroni os jornalistas tiveram "liberdade e espaço de ação para aprofundar a realidade com singulares programas originais"¹¹² (VINCENTI, 2013, p.21, tradução nossa). Desse período, Vincenti destaca dois jornalistas: Aldo Salvo (desde 1947) — pela sugestão de suas ambientações sonoras — e Sergio Zavoli (desde 1949) — pelo rigor das suas investigações.

¹⁰⁸ Psychological Warfare Branch foi um órgão do governo militar anglo-americano encarregado de exercitar o controle dos meios de comunicação de massa italianos durante a guerra.

¹⁰⁹ Do original: "opera nata nel fuoco della battaglia grazie al coraggio e all'inventiva del giovane cronista di Radio Firenze Amerigo Gomez, che ovviò all'inamovibilità degli strumenti di registrazione a sua disposizione ponendo questi strumenti su un carretto legato alla propria bicicletta".

¹¹⁰ Raffaele Vicenti trabalhou na RAI entre 1972 e 2012. Publicou: "Elogio del documentario Radiofonico".

¹¹¹ Do original: "fu opera di un manipolo di giornalisti, in maggioranza giovani, pieni di curiosità intellettuale, di tensione umana e di empatia col mezzo radiofonico".

¹¹² Do original: "libertà e spazio d'azione per approfondire la realtà con singoli programmi originali".

Esse período (1950/60) é também o mais profícuo em termos de produção, inclusive com a colaboração de artistas de outros campos. Temos como exemplo, um radiodocumentário *Il Friuli*, do cineasta Pier Paolo Pasolini, que vai ao ar em 1953 no programa *Paesaggi e Scrittori*¹¹³. A partir de uma coletânea de textos de escritores locais¹¹⁴ que abrangem o século XVI ao XIX, Pasolini constrói uma viagem pelo tempo e pelo espaço, sobre a região do Friuli, no norte da Itália.

O documentário se abre com um canto tradicional, seguido do apito do trem que indica o início da viagem. Uma voz narrativa descreve a paisagem e atores interpretando excertos de obras de autores que falaram da região [o Friuli]. Uma narração radiofônica original, rica de sons dialetais, ruídos, vozes e atmosferas populares que descrevem o ambiente linguístico e literário do Friuli. Pasolini orienta, assim, o ouvinte à descoberta do território friulano através das palavras dos escritores que com o seu olhar souberam colher os elementos fundamentais da paisagem do seu tempo¹¹⁵.

A segunda linha de tendência diz respeito a uma dimensão mais propriamente radiofônica, na qual "a exploração das possibilidades sonoras e formais do meio, atuando sobretudo através da música eletrônica e concreta"¹¹⁶ (VINCENTI, 2013, p.22, tradução nossa). A partir de 1955, com a iniciativa de Luciano Berio e Bruno Maderna, entra em funcionamento na RAI de Milão o *Estúdio de Fonologia*:

Com a utilização da moderna fita magnética, aumentaram as possibilidades de montagem e manipulação dos sons recolhidos, e nasce um procedimento análogo à montagem cinematográfica: a fono-montagem, uma prática de elaboração do material sonoro que visava criar uma narrativa sonora [...]. Os microfones foram levados para fora do estúdio e foi feito o uso de cenas sonoras captadas *on the ground*. O diretor, depois, utilizava-se desse material, manipulava-o, mixava-o à músicas, vozes, efeitos criados eletronicamente: formava-se assim textos sonoros comparáveis à partituras,

¹¹³ Disponível em: < <http://www.teche.rai.it/1953/04/paesaggi-e-scrittori-il-friuli> >. Acesso em 20 de julho de 2016.

¹¹⁴ Trata-se de Ermes di Colloredo (1622 - 1692), Pietro Zorutti (1792 -1867), Carlo Betocchi (1899 - 1986), Caterina Percoto (1812-1887), Ardengo Soffici (1879-1964), Giosuè Carducci (1835 -1907) Ippolito Nievo (1831 -1861).

¹¹⁵ Descrição retirada do site: <<http://www.teche.rai.it/1953/04/paesaggi-e-scrittori-il-friuli>>. Do original: "Il documentario si apre con un canto tradizionale, seguito dal fischio del treno che indica l'inizio del viaggio. Una voce narrante descrive il paesaggio e gli attori [...] interpretano brani tratti dalle opere degli autori che hanno parlato di questa terra. [...] Una narrazione radiofonica originale, ricca di suoni dialettali, rumori, voci e atmosfere popolari che descrivono l'ambiente linguistico e letterario del Friuli. Pasolini guida dunque l'ascoltatore alla scoperta del territorio friulano attraverso le parole degli scrittori che con il loro sguardo hanno saputo cogliere gli elementi fondamentali del paesaggio del loro tempo".

¹¹⁶ Do original: "l'esplorazione delle possibilità sonore-formale del mezzo, attuata soprattutto attraverso la musica elettronica e concreta".

nascia assim a "escritura sobre a fita"¹¹⁷ (AMATO, 2005, *online*, tradução nossa).

Desde esse importante laboratório de experimentação musical surge o primeiro radiodocumentário estereofônico *Napoli: ascolto di una Città*, de Mario Pogliottu e Ennio Mastrostefano, que ganha o *Prix Itália* em 1962; além de *Sessanta decibel per il signor Adamo*, de Carlo Bonciani e Danilo Colombo, ganhadores da categoria em 1964.

Desta tendência de produção Vincenti cita o programa *Audiobox* (1981-1998), de Armando Adolgo e Pinotto Fava, como um dos poucos espaços na RAI onde esse espírito da experimentação sonora continua, embora de maneira mais tímida que nos anos 1960/1970.

Segundo Vincenti, uma terceira tendência se desenvolve sobretudo nos anos 1970, quando por diversos motivos, principalmente financeiros, os profissionais da RAI saem cada vez menos para realizar gravações externas (VINCENTE, 2013, p.22). Deste modo, se origina um estilo que convencionou-se chamar "docudrama" ou "docuficção", uma tendência a trabalhar majoritariamente em estúdio que impulsiona a procura da realidade para um formato mais próximo da ficção. Assim, "do encontro entre a linguagem e a lógica do documentário, do teatro e da montagem de estúdio nasce um estilo híbrido de narrar, posicionado entre a autenticidade e o artifício, com ampla utilização de atores e outros elementos ficcionais"¹¹⁸ (VINCENTE, 2013, p.22, tradução nossa). Neste modo de produção, destacam-se os trabalhos de Giorgio Bandini, Giorgio Pressburguer e Carlo Quartucci.

O período dos anos 1980 é o menos produtivo em termos de documentários. Os poucos produzidos, sobretudo na RAI 1, tem como objetivo concorrer à prêmios internacionais, principalmente o *Prix Itália*.

¹¹⁷ Do original: Con l'utilizzo del moderno nastro magnetico, aumentarono le possibilità di montaggio e manipolazione dei suoni raccolti, e nacque un procedimento analogo al montaggio cinematografico: il fonomontaggio, una pratica di elaborazione dei materiali sonori che ha lo scopo di creare un racconto sonoro. [...] I microfoni venivano fatti uscire dagli studi di registrazione e ci si avvaleva di scenografie sonore catturate on the ground. Il regista, poi, utilizzava questo materiale, lo manipolava, lo mixava a musiche, voci, effetti creati elettronicamente: si formavano così dei testi sonori paragonabili a partiture, nasceva la "scrittura su nastro".

¹¹⁸ Do original: "Dall'incontro tra i linguaggi e le logiche del documentario, del teatro e del montaggio in studio nasce uno stile di racconto ibrido, in bilico tra autenticità e artifício, con ampio ricorso ad attori e altri elementi finzionale"

Ainda segundo Vinceti, a quarto tendência, se dá a partir da metade dos anos 1990, quando a criação de radiodocumentários ressurgiu com o entusiasmo de uma nova geração de diretores, técnicos, colaboradores externos da RAI, acadêmicos, escritores e intelectuais que cultuam a arte radiofônica. Dessa nova onda de aficionados estão: Alberico Gisota, Maria Chiara Martinetti, Paolo Morawski, Chiara Galli, Paolo Modugno, Lorenzo Pavolini, entre outros.

4.7 Festivais, prêmios, museus e associações relacionadas ao radiodocumentário ao redor do mundo

Ao longo da pesquisa verificamos a existência de diversos prêmios, festivais e associações que têm por objetivo valorizar, reconhecer, fomentar, financiar e/ou desenvolver as formas de "rádio elaborado"; entre elas, o radiodocumentário.

Prix Itália: prêmio internacional promovido desde 1948 pela rede de televisão italiana RAI. Desde 1953, são eleitos os melhores radiodocumentários ao redor do mundo. É talvez a mais antiga premiação do radiodocumentário. Produções originárias de países da Europa Ocidental (França, Alemanha, Inglaterra, Dinamarca) e EUA concentram a maior quantidade de premiações, porém países do Leste Europeu (Hungria, Polônia, Iugoslávia) ou, ainda, Austrália, Canadá e Índia também tiveram obras premiadas, o que demonstra a presença global do gênero.

Prix Europa - The European Broadcasting Festival¹¹⁹: é estabelecido em 1987 em Berlim para laurear as melhores produções europeias em televisão, rádio e mídias *online*. Desde 1997, premia os melhores radiodocumentários do ano.

Festival Longueur d' Ondes¹²⁰: acontece anualmente, desde 2003, na cidade de Brest, na região da Bretanha, oeste da França. Durante uma semana, o festival propõe eventos variados tais como sessões de escuta, conferências, debates e oficinas acerca do rádio em todas as suas formas (ficção, reportagem, música, revista sonora, criação sonora, crônica e documentário). Na edição de 2016 foram quinze mesas dedicadas ao documentário, tratando de temas como a estética do documentário radiofônico, o financiamento e a venda de projetos de documentário, autores discutindo seus processos de criação, etc. Nesta edição, uma ideia interessante foi colocada em prática: a *Maratona de Montagem*, na qual foi proposta à quatro equipes de dois autores a realização de uma montagem a partir

¹¹⁹ Informações obtidas no *site* do festival: www.prixeuropa.eu

¹²⁰ Informações obtidas no *site* do festival: www.longueur-ondes.fr

de um mesmo material sonoro de 180 minutos contendo entrevistas, ambientes, cenas sonoras, etc. Em dois dias de trabalho as equipes deveriam realizar uma criação de quinze minutos. O festival dedica, desde 2008, dois prêmios aos documentários: *Prix de la création documentaire – catégorie "grandes ondes"*, que reconhece autores profissionalizados e *Prix de la création documentaire – catégorie "petites ondes"*, que premia autores iniciantes e estudantes. A Associação *Longueur d'Ondes* mantém o site www.ousopo.org, uma plataforma *online* com centenas de criações sonoras.

Third Coast International Audio Festival (TCIAF): é uma associação de rádio localizada em Chicago. Desde 2000, ela faz a curadoria de "histórias em áudio"¹²¹ enviadas de todo o mundo e as agrupa em um programa chamado *Re:Sound* (que vai ao ar pela WBEZ de Chicago). Além de disponibilizar todas as peças *online* pelo site — contam com mais de 1700 histórias — a TCIAF promove o *Third Coast Filmless Festival*, uma competição internacional bianual dos melhores programas. Conhecido informalmente como o "Sundance do rádio" (FEDER, 2011), em referência ao renomado festival cinematográfico, a organização promove também audições públicas dos documentários em eventos organizados em cinemas, bares e cafés de Chicago ao longo do ano.

Sheffield Documentary Festival: festival cinematográfico inglês dedicado à documentários, a partir de 2015, passa a promover sessões de radiodocumentários e inaugura uma categoria de premiação: *In The Dark Audio Award*.

International Feature Conference (IFC): conferência itinerante realizada anualmente desde 1975, majoritariamente em países europeus, exceto em duas edições — nos EUA (1982) e Canadá (2003). A primeira conferência realizada em Berlim a partir da iniciativa da sueca Ake Blomström, do realizador alemão Peter Leonhard Braun e do belga Andries Poppe, embora tenha reunido apenas 16 participantes, teve a presença de radialistas importantes como René Farabet (Radio France), Knud Ebbesen (Copenhague), Michael Littleton (Dublin) e Alfred Treiber (Viena) e tinha como principal objetivo estreitar os laços entre os realizadores de *features* dos diferentes países. Segundo Braun, "[A primeira conferência] foi um grande passo no desenvolvimento, na modernização e no progresso qualitativo dos radiodocumentários não só do centro em Berlim, mas em um grande número de

¹²¹ Do original: "audio stories"

centros"¹²² (BRAUN, 2016, *online*, tradução nossa). Desde 1986, a IFC entrega o *Åke Blomström Award*, um prêmio ao melhor *feature* do ano.

Phonurgia Nova¹²³: uma associação criada em 1983 a partir de uma ideia de Pierre Schaeffer, presidida atualmente por Christian Leblé. Tem como objetivo valorizar o som e o rádio nas suas dimensões artísticas, entre elas o radiodocumentário. Estabelecida primeiramente em Paris, desde 1986, ela se situa em Arles e atua como uma editora de livros tendo publicado uma quinzena de títulos importantes. Promove diversos cursos e oficinas de curta duração com os principais autores da realização sonora na França como Kaye Mortley, Félix Blume e Mehdi Ahoudig. Realiza ainda o *Prix Phonurgia Nova*. A associação alimenta um *site* www.sonosphere.org e desde 2007 colabora com o **Museu Réattu**, em Arles, na programação de obras radiofônicas.

Association pour le développement du documentaire radiophonique (ADDOR)¹²⁴: foi criada em 2009 por realizadores, professores e responsáveis pela difusão. A associação pretende fomentar um espaço de trocas, aprendizado, escuta e valorização do documentário radiofônico. Promove encontros de escuta com os realizadores, oficinas de criação e debates. Em 2015, a ADDOR em parceria com o SNAC (Sindicato Nacional dos Autores e Compositores). Publicou um longo documento *Guia do Documentarista Sonoro*¹²⁵, que faz uma radiografia bastante ampla da situação do documentário radiofônico na França.

RadioDoc Review: é uma revista *online* de críticas e artigos sobre radiodocumentários e *features*. Fundada em 2013 pela pesquisadora australiana Siobhan McHugh, a iniciativa está ligada à Universidade de Wollongong e reúne nomes importantes da academia como Virginia Madsen, David K Dunaway e John Biewen.

¹²² Do original: "It was to be a mega-step in development, pursuing the modernization and the qualitative progress of radio documentaries not only from the centre in Berlin, but from a whole number of centres". Disponível em: < <https://ifc2.wordpress.com/the-genesis-of-ifc/> > acessado em 10 de agosto de 2016.

¹²³ Informações obtidas no *site*: <<http://www.phonurgia.org/>>

¹²⁴ Associação para o Desenvolvimento do Documentário Radiofônico. Informações obtidas no *site* www.addor.org

¹²⁵ Disponível em: <http://addor.org/IMG/pdf/guide_documentariste_2015.pdf> acessado em 20 de julho de 2015.

Goûter d'écoute d'ARTE Radio: desde 2003, a webrádio *ARTE Radio* organiza sessões mensais de escuta pública de suas obras na *Maison de la Poésie*, em Paris.

CAPÍTULO 5 - RÁDIO E O DOCUMENTAL NO RÁDIO BRASILEIRO

Este capítulo se vincula ao conceito de "rádio possível", proposto pelo Prof. Eduardo Vicente, no qual:

As novas alternativas para a produção e veiculação sonora abertas pelas tecnologias digitais e pela internet tornam fundamental uma rediscussão crítica dos referenciais teóricos, da estética, das práticas de produção e da história do rádio no país, de modo a nos oferecer uma visão mais abrangente do veículo, que nos permita explorar suas múltiplas possibilidades de uso social nesse seu novo momento (VICENTE, 2015, p.04).

Sendo assim, buscando "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" (VICENTE, 2011, p. 90) não poderíamos ignorar o contexto brasileiro mesmo não havendo no país uma tradição reconhecida de documentários feitos para o rádio.

Especificamente para esse capítulo, a investigação foi realizada em três eixos principais: pesquisa a partir da bibliografia existente sobre radiojornalismo; pesquisa a partir desses nomes de autores, obras e artigos na internet e, por último, entrevistas realizadas com alguns profissionais e estudiosos de rádio de São Paulo.

5.1 O dispositivo documental no passado do rádio brasileiro

Para compreender um pouco mais de que modo se configurou o desenvolvimento tecnológico e social do rádio no Brasil e contextualizar a utilização de um dispositivo documental, iremos traçar brevemente como a reportagem no rádio brasileiro se desenvolveu, principalmente a partir das "sonoras", ou seja, do uso de trechos de gravações externas. Entendemos que a radioreportagem — no ato de sair às ruas para registrar os acontecimentos — configura-se como um formato historicamente anterior e necessário à aparição do radiodocumentário.

Nivaldo Ferraz (2016) faz a revisão aprofundada da reportagem no rádio. O período de 1920-30, marcado por enormes dificuldades técnicas, é considerado uma fase de implantação e consolidação do radiojornalismo, sendo que "nos anos 20, nossos jornalistas no rádio limitavam-se aos jornais falados, predominantemente a

leitura dos jornais impressos ao microfone das emissoras, e às crônicas." (FERRAZ, 2016, p.62). Nesses termos o *Repórter Esso - A testemunha Ocular da história* (1941 - 1968) e o *Grande Jornal Falado Tupi* (a partir de 1942) eram os protótipos dos programas de jornalismo, que centravam-se na notícia falada.

As primeiras experiências de reportagem feitas a partir do local dos fatos eram "as transmissões de jogos de futebol ao vivo a partir dos estádios [que] já estavam estabelecidas desde 1931" (FERRAZ, 2016, p.60). Edileuza Souza descreve como se fazia na época:

Uma das inovações da rádio era a colocação de um locutor atrás do gol. Quando acontecia um escanteio ou uma falta perto da meta, esse locutor irradiava o lance, no lugar do narrador titular. Por isso, quem transmitiu o gol de Baltazar pela seleção brasileira na abertura da Copa de 50 não foi o locutor principal, Pedro Luís, mas sim o repórter de campo, Otávio Muniz (SOUZA apud FERRAZ, 2016, p. 60).

No entanto, as reportagens transmitidas fora do estúdio se tornarão uma realidade mais tardiamente. Segundo Ferraz (2016), se em 25 de janeiro de 1937 ou 1937¹²⁶, na Rádio São Paulo, temos a primeira experiência de reportagem a partir do lugar dos fatos — quando o repórter volante João Ferreira Fontes cobre a parada militar do evento comemorativo do aniversário de São Paulo — é apenas na década de 1950 que vemos uma operação contínua e rotineira de reportagem no programa *Comandos Continental*, organizado por Carlos Palut para a *Emissora Continental* do Rio de Janeiro. Segundo Nivaldo Ferraz:

A reportagem radiofônica feita na rua, com transmissão direta por repórter, tomou corpo naquela emissora carioca a partir das bem sucedidas coberturas de Carnaval, iniciadas ou em 1951 ou em 1952. Nelas, entrevistava-se pessoas envolvidas na reportagem, levando as fontes ao ar em sistema ao vivo ou diferido¹²⁷ (FERRAZ, 2016, p.64).

As reportagens gravadas em externa eram feitas com pouca infraestrutura e com gravadores de fita magnética numa "situação em que a precariedade

¹²⁶ Há uma divergência das datas das fontes. SOUZA (1994, p.78) registra o fato como tendo ocorrido em 25 de janeiro de 1936 e CARDOSO e ROCKMAN (2005, p. 79) no mesmo dia e mês mas no ano de 1937.

¹²⁷ "Diferido" é o conceito utilizado pela escola predominantemente gaúcha de estudos e produção de radiojornalismo, da qual Ferraretto e Klockner são dois dos expoentes. Em São Paulo, nas redações de rádio, prefere-se o termo "reportagem editada" (FERRAZ, 2016, p.65).

tecnológica imperava", como qualifica Ferraz. A descrição feita por Sampaio ilustra as dificuldades:

A máquina de gravar era um trambolho, coisa enorme, pesada [...] [Precisava de] mais de uma pessoa [para carregar]. Geralmente tinha o locutor, o repórter, o operador e o auxiliar, que muitas vezes era o próprio motorista. O motorista ajudava a carregar a máquina, carregar a máquina, imagina, hoje você tira do bolsinho um gravador e grava e passa ao mundo inteiro, via satélite, ou você passa o que quiser. Antigamente era um trambolho. Pesava o quê? Mais de 20 quilos (SAMPAIO apud BESPALKOK, 2006, p. 76).

Diante das adversidades técnicas que Ferraz descreve na produção da radioreportagem e do modelo comercial adotado pelo rádio brasileiro é possível conjecturar que uma produção de documentários, ainda que insipiente, não tenha acontecido nas emissoras brasileiras de rádio, aos moldes do que começava a surgir contemporaneamente na Europa e Estados Unidos.

É notório que o período entre 1940 e 1955 configura-se como a fase de apogeu do rádio brasileiro, no qual ele desenvolve seu maior potencial criativo, infelizmente raro no *dial* atual. "O período iniciado na década de 1940 é considerado a "época de ouro" do rádio brasileiro, caracterizado por uma programação eclética, com programas de auditório, radionovelas, programas humorísticos, esporte e jornalismo" (NEUBERGER, 2012, p.66). Tratava-se de um rádio feito ao vivo, a partir do estúdio, mas podemos encontrar em alguns programas um formato que buscava uma aproximação com a realidade: eram os chamados "programas dramatizados".

Sob influência de célebres programas radiofônicos americanos como *The March Of Time*, *Hello Americans* ou *American in England*; o rádio brasileiro teve nessas criativas produções, normalmente seriadas, a utilização constante do recurso da dramatização da realidade:

Para representar e interpretar uma realidade, o roteirista concebia seus programas com personagens, suas devidas falas, música (gravada ou muitas vezes produzidas ao vivo) e ruídos que não eram os fenômenos sonoros originais daquela realidade, mas sim retirados de discos de sonoplastia ou mesmo reconstituídos em estúdio, com os recursos disponíveis de contraregra. (GUERRINI JR., 2016, p.03).

O pesquisador Irineu Guerrini Jr. dedica dois estudos (GUERRINI JR., 2013, 2016) à investigação dessas dramatizações, que eram muito populares entre 1940 e 1950:

Deve-se lembrar de uma característica do rádio da época, em que quase tudo era feito ao vivo e dentro de um estúdio ou auditório: a relativa dificuldade de um diretor/produtor sair do estúdio para gravar a fala de alguém, pois os aparelhos de gravação eram muito grandes, e especialmente nos anos quarenta, as poucas gravações realizadas fora do estúdio tinham que ser feitas com discos, ou precários gravadores de fio, que não permitiam a edição (ainda não havia gravadores de fita nas emissoras brasileiras) (GUERRINI JR., 2013, p.26).

Entre esses programas baseados em fatos reais dramatizados está *O Crime não compensa*, transmitido pela *Rádio Record* entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950, que reconstituía cenas de crimes:

Era um dos programas que, como se dizia na época "radiofonizava" (isto é, dramatizava, com personagens, falas, efeitos sonoros e música) crimes que, como poucas exceções aconteceram no Estado de São Paulo em várias épocas históricas, do século XIX à primeira metade do século XX [...] o programa era conduzido por um delegado na vida real [...] ele que escolhia os casos a serem dramatizados, retirados dos arquivos da Polícia Civil de São Paulo e, em alguns programas, dos arquivos da polícia de Minas Gerais, já que a Rádio Inconfidência, de Belo Horizonte entrava em cadeia com a Rádio Record. Em todos esses programas esse policial era Artur Leite de Barros Jr., identificado no ar apenas como "Dr. Leite de Barros" (GUERRINI JR., 2016, p.72).

Essa breve descrição nos dá a dimensão dessa estreita ligação que esses programas tinham com a realidade, "tinham portanto uma característica documental, uma natureza de não-ficção" (GUERRINI JR., 2013, p.25). Embora seja uma afirmação arriscada, podemos considerar que essas dramatizações expressam portanto os anseios do rádio da época de documentar a realidade, que eram obstruídos pelas dificuldades técnicas, econômicas e/ou ideológicas.

Logo após, entre 1955 e 1970, o rádio é marcado por um período de decadência — principalmente em função da evasão de financiamento e de profissionais para televisão — e verifica-se a predominância da lógica do "vitrolão" (NEUBERGER, 2012, p.67).

Na chamada “fase vitrolão” da história da radiofonia brasileira, que inicia nos anos 50 e se estende por todo os 60, o rádio sofre o impacto do advento da televisão e inclusive chega a ter sua morte decretada, por obra da obsolescência total que lhe atribuem diante do surgimento do novo meio. Passa de uma era de espetáculo para um período no qual a maioria das emissoras se limita a rodar discos em praticamente toda sua programação (ZUCOLOTO, 2004, p.34).

Esse novo contexto econômico e social irá reconfigurar de maneira decisiva a produção de programas mais elaborados. Assim, se nessa mesma época, a partir da metade dos anos 1950, a chegada da tecnologia de gravação magnética portátil poderia permitir a eclosão de formas mais livres da reportagem, saindo do estúdio, etc, a evasão de recursos e pessoal vai também enxugar os quadros do rádio, impondo uma nova forma de produção. Nesse sentido, o desenvolvimento de um gênero oneroso como o radiodocumentário é impraticável.

E no âmbito da radioreportagem, o contexto político — principalmente a partir de 1964 — irá coibir, mais uma vez, a aparição de uma rádio inovadora.

5.2 Radiodocumentário no Brasil: uma revisão bibliográfica

Como o radiodocumentário aparece na literatura a respeito do rádio no Brasil? Há poucas referências na literatura pesquisada (as obras encontram-se listadas na bibliografia) sobre o gênero. Uma obra clássica dos estudos de rádio no Brasil como *A informação no Rádio: Grupos de Poder e a determinação dos conteúdos* (1985), de Gisela Swetlana Ortriwano, não nos dá muitas pistas sobre o assunto.

O maior esforço no sentido de fazer um levantamento do repertório de programas do gênero produzidos encontra-se difuso em um artigo dedicado apenas ao contexto paulistano intitulado *Reportagens especiais, documentários e séries de reportagens: profundidade nas ondas do rádio* (SILVA, RANGEL; 2011, p.181-199). O artigo trata do radiodocumentário apenas de maneira tangencial.

Baseando-se em entrevistas com profissionais das principais rádios de notícia de São Paulo - *Rádio Jovem Pan AM*, *Rádio Bandeirantes AM*, *Rádio Eldorado AM* (atualmente *Rádio Estadão*), *Band NEWS FM*, *Rádio CBN* e *Rádio Cultura Brasil AM* — as autoras afirmam que “a reportagem especial, a série de reportagem e o documentário [...] têm espaço modesto na grade de programação das emissoras”

(SILVA, RANGEL, 2011, p.182). Em quase todas as emissoras essas produções aparecem como exceções na programação e os profissionais devem conciliar seu trabalho na redação com a produção desses formatos. Não há dedicação exclusiva e os programas são produzidos em paralelo com outras atividades, sem dedicação exclusiva, ou fora do horário de trabalho. Há pouco espaço para uma produção autoral e essas emissoras concebem esses gêneros de maneira bastante restrita num formato de episódios curtos. O depoimento de Francisco Prado, da *Rádio Bandeirantes AM*, ilustra o quanto essas produções são restritivas: "cada episódio deve apresentar cinco ou seis sonoras curtas, de no máximo vinte segundos" (PRADO apud SILVA, RANGEL, 2011, p.189).

Duas ocorrências destacam-se entre todas as emissoras pesquisadas pelas autoras: a *Rádio Eldorado* durante o período entre 2002 e 2005 teve uma profissional, a repórter Filomena Salemme, dedicando-se exclusivamente à produção de "reportagens especiais" — algo raro entre emissoras comerciais. E outro profissional, Eduardo Webber, coordenador da *Rádio Cultura Brasil* (antiga *Rádio Cultura AM*), relata a presença de documentários na grade há pelo menos 30 anos.

Entrevistamos esses dois profissionais Salemme e Webber — as transcrições encontram-se na íntegra no Apêndice deste texto — para compreender mais profundamente as ocorrências do radiodocumentário nas emissoras.

No artigo, *O rádio e o disco em São Paulo: a trajetória do Grupo Eldorado*, de Eduardo Vicente, a produção da emissora comercial paulistana é citada:

No que se refere à linguagem radiofônica, o aspecto mais significativo da atuação da emissora [Eldorado FM] foi a produção de diversos documentários e reportagens que se utilizaram amplamente de recursos de pós-produção como efeitos, som ambiente, música (utilizada de forma expressiva, e não simplesmente como BG) e texto locutado. Destacaria, entre muitos, a série Vozes do Timor, produzida por Rosely Forganés a partir daquele país, e as reportagens produzidas a partir da Expedição Rádio Eldorado Rio Tietê, que em 2008 percorreu os seus 1.140 Km (VICENTE, 2009, P.342).

Outra aparição do radiodocumentário na literatura encontra-se no artigo *Metaprogramas como estratégia para o ensino de rádio e para o resgate da memória do veículo* (2010), de Thays Renata Poletto, que apresenta o uso do formato de radiodocumentário como exercício acadêmico:

Entre 2003 a 2007, 118 alunos do curso de Comunicação Social das habilitações de Rádio e Televisão e de Jornalismo, da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) foram convidados a estudar e produzir radiodocumentários [...] reunindo trechos de outras produções, pesquisa histórica e depoimentos. [...] A série de radiodocumentários traz edições sobre os principais programas de rádio no Brasil nas décadas de 20, 30, 40, 50, 60, 70 e 80 e sobre outros assuntos como a música no rádio, as cantoras do rádio, as radionovelas, mulheres no rádio, programas de auditório, profissionais do rádio, o drama, o esporte, o humor e o jornalismo no rádio. [...] Convivemos com os esforços para criação e gravação de bons programas de rádio que não têm como ser transmitidos. Os motivos são muitos: a instituição de ensino não possui uma emissora (mesmo que na internet), as informações dos programas apresentam curto período de interesse ou valor por conta de sua própria fugacidade (especialmente nas produções que tratam de fatos jornalísticos) ou mesmo porque os programas não atendem às expectativas ou exigências de emissoras locais, comerciais ou não (POLETTTO, 2010, p.112).

Mauro Sá Rego Costa (UFRJ) menciona o radiodocumentário no artigo *Para criar o site Radioforum, em busca de um rádio inventivo* que divulga a criação do *site Radioforum*, que surge a partir da aspiração de um grupo de produtores de rádio, teóricos e radioartistas (Mauro Costa, Janete El Haouli, Chico Mello, Vera Terra, Lilian Zarembo). Um dos objetivos do *site* foi a criação de um espaço virtual onde:

Se possa acessar gêneros radiofônicos que não tem espaço de veiculação no Brasil mas que são produzidos por radioartistas brasileiros, e estrangeiros que têm interesse em divulgar suas produções aqui, como programas de radioarte, de radiodrama (na linha do *neue hörspiel* alemão), documentários sonoros (*features*), paisagens sonoras ou a poesia sonora (COSTA, 2013, p.79).

Embora a iniciativa seja uma excelente ideia e seu esforço louvável, quando acessado em junho de 2016, o *site* www.radioforumbr.com estava desatualizado e contava com apenas um (1) radiodocumentário¹²⁸, *Concerto de trem supervias ramal Saracuruna*. Trata-se de uma peça de 14 minutos, sobre uma viagem de trem entre Duque de Caxias e a Central do Brasil. Ouvimos a peça na íntegra, porém sua audição revela que não há nenhuma articulação narrativa, trata-se mais de uma paisagem sonora do que um documentário.

¹²⁸ Gravado pela turma da disciplina Educação e Comunicação: Rádio I da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense 2010. UERJ. Edição final de Mauro S. R. Costa no Estúdio de Som e Musica da FEBF/UERJ em 2013. Técnico de Estúdio: Marcelo Lopes. Disponível em <https://radioforumbr.com/radiodocumentario/> (acessado em 14 de junho de 2016).

A Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação ¹²⁹ (EXPOCOM), espaço de divulgação destinado aos melhores trabalhos experimentais produzidos exclusivamente por estudantes no campo da Comunicação, promove uma premiação anual e dentre os vencedores um dos programas chama a atenção: o ganhador do prêmio de 2012 na categoria: "Programa avulso de áudio/rádio". Trata-se de um interessante audio-guia intitulado *Percurso dos 200 Anos de Jequitinhonha* ¹³⁰. Na descrição dos autores:

É um convite para um passeio pelas ruas de Jequitinhonha, cidade localizada no Vale do Jequitinhonha, nordeste de Minas Gerais. O caminhante é guiado por uma narrativa sonora construída e gravada por jovens locais. Composto por paisagens sonoras cotidianas da cidade, como o ruído das águas correntes do rio Jequitinhonha, o percurso conduz o ouvinte a pontos representativos da história da cidade (MACIEL, ACÁCIO, VIANA, 2012, p.01).

A contribuição dos pesquisadores Carmen Lucia José e Marcos Júlio Sergl, em um breve capítulo de cinco páginas intitulado *Documentário Radiofônico: estruturas padrão e desviante*, no livro *Voz e Roteiros Radiofônicos* (2015) se dá no nível teórico. Os autores propõe dois conceitos: documentário radiofônico padrão e desviante. O primeiro seria a "estrutura resultante do movimento que se origina na estrutura da notícia, que se reestrutura com a reportagem e, finalmente afirma outra estrutura com especificidade de documentário radiofônico padrão" (JOSÉ; SERGL, 2015, p.72). O segundo, o documentário radiofônico desviante, seria "originário do diálogo metalinguístico realizado entre as muitas e variadas estruturas do documentário cinematográfico com possíveis estruturas de documentário radiofônico" (idem, 2015, p.72).

A proposta é interessante: o documentário padrão como complexificação da reportagem e o documentário desviante como aquele que se aproxima da linguagem do cinema. No entanto, os autores não fundamentam os conceitos de forma satisfatória.

¹²⁹ Descrição obtida no *site* do evento. Disponível em <http://www.portalintercom.org.br/premios_new/expocom/apresentacao11> (acessado em 15 de junho de 2016),

¹³⁰ Disponível em: <https://soundcloud.com/caioparanhos/percurso-sonoro-dos-200-anos> (acessado em 15 de junho de 2016).

Um texto que merece menção é o *Manual do Radiodocumentário*, escrito por Detoni exclusivamente para orientação dos alunos do seu curso, sem objetivo de publicação e que foi divulgado — não oficialmente — na internet. Esse texto tornou-se involuntariamente a mais completa referência em português sobre o assunto, o que revela a grande lacuna bibliográfica a respeito do tema.

Em suma, essa amostragem na literatura denota também o quão vaga é a presença do radiodocumentário no Brasil.

5.3 Radiodocumentário no Brasil: a partir de pesquisa na internet

A pesquisa na internet¹³¹ demonstrou que o radiodocumentário é produzido recentemente — principalmente nos últimos três ou quatro anos — de maneira não-profissional por apaixonados e, principalmente, por estudantes de jornalismo no âmbito acadêmico. Esses radiodocumentários são feitos como Trabalhos de Conclusão de Curso, Iniciações Científicas e outros projetos ligados a cursos de Comunicação. Esses cursos têm utilizado o radiodocumentário com uma função didática dentro do meio acadêmico. O baixo custo dos meios de produção, o barateamento dos gravadores digitais e a difusão por meio dos *podcasts* são provavelmente os fatores que levam a esse fenômeno. No entanto, são trabalhos nenhuma ou limitada veiculação por emissoras de rádio.

Os três radiodocumentários — *São Paulo Madrugada*, *Dia de Trabalho* e *O Bairro da Liberdade*¹³² — produzidos em 2000, por Rodrigo Manzano, em âmbito acadêmico, foram comprados e transmitidos em 2010 pela *Rádio Jovem Pan AM* de São Paulo, dentro do programa *RádialArte!*, apresentado por Mauro Costa.

Em 2010, o *Prêmio Roquete Pinto - I Concurso de Fomento à Produção de Programas Radiofônicos*, foi promovido pela Associação das Rádios Públicas do Brasil (ARPUB), em parceria com o Ministério da Cultura. Foram realizadas 228 horas de produção inédita em quatro gêneros radiofônicos: radiodocumentário, radiodramaturgia, infantojuvenil e rádio-arte. Infelizmente, a iniciativa não teve continuidade nos anos seguintes, mais o resultado final reuniu representantes de

¹³¹ A pesquisa foi realizada entre fevereiro de 2014 e julho de 2016 a partir do buscador do Google e nas plataformas de compartilhamento de conteúdo SoundCloud.com e Youtube.com

¹³² disponível em: <<http://radios.ebc.com.br/radioarte/edicao/2016-02/confira-os-radiodocumentarios-som-paulo-de-rodrigo-manzano>>, acessado em 12 de maio de 2016.

várias partes do Brasil e foi importante na promoção de documentários de longa duração. A lista encontra-se no Anexo B. Eduardo Webber comenta que alguns desses documentários foram veiculados na programação da *Rádio Cultura Brasil* (antiga *Cultura AM*). Esses documentários não estão disponíveis *online*, foram distribuídos em um box de quatro CDs às rádios públicas.

Em 2011, a partir da iniciativa do Ministério da Cultura, no âmbito do programa *Mais Cultura*, o projeto *Nossa Onda* apoiou a produção de obras radiofônicas inéditas dos gêneros radiodocumentário ou radioconto, tendo como tema a "diversidade cultural". De 297 projetos enviados, 52 foram selecionados dos quais 31 eram radiodocumentários. Além de disponibilizar as peças para difusão em rádios comunitárias, o projeto promoveu na Cinemateca de São Paulo¹³³ durante três dias sessões públicas de escuta dos radiodocumentário. Infelizmente, os programas não estão disponíveis *online*.

A partir de março de 2015, a *Rádio Bandeirantes* (AM 840, FM 90,9) de São Paulo, colocou no ar nas noites de domingo o programa *RádioDoc*. Produzidos e apresentados pelo jornalista Caetano Cury, os oito documentários produzidos até o momento¹³⁴ apresentam um formato entre 20 e 30 minutos de duração, ou seja, são longos para os padrões do rádio brasileiro.

5.4 Radiodocumentário no Brasil: a partir das entrevistas

Em função da escassez de informações na bibliografia, deliberamos organizar uma investigação a partir de entrevistas para mapear essa produção. Reconhecemos o limite dessa empreitada, mas trata-se de um primeiro passo no sentido de inventariar esse repertório, mesmo que modesto.

Tivemos como ponto de partida algumas perguntas como: já existiu uma tradição de radiodocumentário em São Paulo dentro do rádio público ou comercial? Qual a terminologia utilizada pela emissora e pelos profissionais? Como eram feitos esses documentários? Quanto tempo e envolvimento o profissional dedicava à concepção e produção dessas peças? Quais os meios técnicos para o registro e

¹³³ De acordo com o folheto distribuído no durante o evento, que aconteceu entre os dias 17 e 19 de junho de 2011.

¹³⁴ A pesquisa encerrou-se no dia 30 de agosto de 2016.

montagem dos sons? Onde os estão os limites entre reportagem e documentário para esses profissionais?

As entrevistas foram estruturadas por pautas, mas não seguiram uma estrutura fixa de perguntas. As entrevistas, gravadas e posteriormente transcritas, encontram-se no Apêndice deste trabalho.

5.4.1 A contribuição da BBC Brasil

A BBC, como visto no item 4.2, é o berço do gênero *feature* e desenvolve ainda hoje uma consistente produção de radiodocumentários.

Segundo Leal (2008), a BBC começa em 1938 o *BBC World Service*, destinado à transmissão de notícias em diversos idiomas, por meio de ondas curtas. O serviço brasileiro em português, a *BBC Brasil*, começa a transmitir, nesse mesmo ano. Esse espaço contratava brasileiros para produção dessas transmissões. Ao menos a partir dos anos 1970, período que nossa pesquisa pôde alcançar, a *BBC Brasil* tornou-se um lugar de aprendizado desses profissionais, pois entravam em contato com outra concepção de programas de rádio, sendo o radiodocumentário um desses gêneros. A BBC contava com um departamento de treinamento que oferecia vários cursos e instrumentalizava os profissionais. Irineu Guerrini Jr. e Márcia Detoni nos contam que fizeram um desses cursos, realizado em três semanas, que chamava-se *Documentaries and Features* (informação verbal).

Irineu Guerrini Jr., por exemplo, trabalhou na BBC entre 1976 e 1979. Ele relata que a diferença tecnológica entre a realidade brasileira e a inglesa era, na época, era muito maior do que atualmente. Ao chegar em Londres, ele surpreende-se, por exemplo, com uma vitrola que marcava o ponto exato de entrada e saída da faixa do disco.

Nesse período, o serviço brasileiro era transmitido no período noturno, diariamente, durante 2 horas e 15 minutos. Ele relata que, em função da equipe enxuta, não havia muito tempo para produção de documentários. Ocasionalmente, ele fez algumas produções com registros fora do estúdio, como uma série sobre os sons de Londres e outra sobre grandes salas de concerto. Mas ele afirma que eram mais reportagens especiais do que radiodocumentários. Mesmo assim, a passagem de Guerrini na BBC na década de 1970 é importante, já que ao entrar em contato

com novas formas de abordagem na produção, utiliza desse conhecimento apreendido para reformular a programação da *Rádio Cultura* de São Paulo, da qual ele será o diretor entre 1983 e 1986.

A jornalista Márcia Detoni trabalhou na *BBC Brasil* entre 1989 e 2003 como repórter. Em paralelo à sua função no dia a dia da emissora desenvolveu trabalhos no gênero radiodocumentário. Seu trabalho nesse campo foi pioneiro, já que foi a realizadora — em português — com a experiência mais prolongada e profícua que encontramos ao longo da nossa investigação. Ela realizou diversas viagens para produção dos seus radiodocumentários: percorreu vários países do Leste Europeu, África, Ásia e inúmeros estados do Brasil. Além dessa produção na BBC, ao voltar ao Brasil em 2003, tornou-se uma referência no assunto no meio acadêmico e continuou a produzir o gênero. Trataremos da produção dela mais atentamente no próximo item.

Thomas Pappon entra na BBC Brasil em 1997. Ele relata que muitas produções bastante ousadas foram feitas por ele e por colegas. Em 1998, ele fez o documentário *40 anos de Bossa Nova*, dividido em oito programas de uma hora, a partir de longos depoimentos. O trabalho ganhou um prêmio no *New York Festival*. O autor lembra também de *O Século do Pop*, uma série de seis documentários de uma hora, que contam a história da música pop.

Pappon cita alguns outros, como: *História das Copas* (1994), de Ricardo Acampora, uma série de quinze episódios de onze minutos, cada um sobre uma das Copas do Mundo de Futebol, de 1930 a 1994; a série de Américo Martins sobre Revolução Iraniana — no qual o jornalista vai para o Irã durante duas semanas colher material; um documentário sobre economia e política na Coreia do Sul feito pelo jornalista Rogério Simões; uma produção sobre as Ilhas Malvinas feita em 2002 por Augusto Gazir — enviado para produção de campo em Porto Stanley durante duas semanas.

Ou seja, a *BBC Brasil* apostou durante certo período, mesmo que pontualmente, em uma produção de radiodocumentários em formato longo.

No entanto, a partir de 2006, a *BBC Brasil* deixou de produzir rádio, passando a atuar apenas com jornalismo na internet.

5.4.2 Os radiodocumentários jornalísticos de Marcia Detoni

Radiodocumentarista é uma identidade profissional inexistente no Brasil. Márcia Detoni é talvez quem mais se aproximou, durante certo período, dessa identidade. Embora trabalhando dentro de uma linguagem bastante jornalística e com recursos técnicos limitados — um gravador de fita cassete — produziu belos radiodocumentários quando trabalhou na *BBC Brasil*, entre 1989 e 2003.

A autora relata que mesmo tendo uma experiência anterior na *Rádio Guaíba*, no Rio Grande do Sul, é apenas na Inglaterra onde ela descobre o gênero, por meio do *Training Department*, que oferecia uma capacitação de três semanas em documentários e *features*.

Segundo ela, quando havia recursos disponíveis no orçamento, a *BBC Brasil* tinha uma política interna que estimulava uma produção elaborada. Durante esse período ela produz diversas séries de documentários. Ela adjetiva seu trabalho de jornalístico. Seguindo os conceitos de Deleu (2013), esses trabalhos são documentários do tipo participativo. Os documentários mais importantes da autora¹³⁵ nesse período são:

1994 - **Leste Europeu: Do Comunismo ao Capitalismo. Um Retrato da Transição.** Sobre a situação econômica e social dos países do Leste Europeu cinco anos depois da queda do muro de Berlim. Formato: dez radiodocumentários de quinze minutos. Gravações realizadas nos onze países da antiga cortina de ferro. Transmitida pelas emissoras: CBN (Rede Nacional), *Gerais FM* (MG), *Rádio Guaíba* (RS) e emissoras universitárias da rede BBC.

1996 - **Minha Pátria, Minha Língua.** Assunto: os países e territórios de língua portuguesa. Série produzida por ocasião da criação da comunidade dos países de língua portuguesa. Gravações realizadas em: Portugal, Angola, Cabo Verde, Goa, Guiné Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Macau, Timor Leste. Formato: nove episódios de vinte minutos. Transmitidos pelas emissoras da rede BBC no Brasil.

1997 - **Abre o Olho Brasil.** Assunto: a crise financeira nos trigres asiáticos. Gravações no Japão, Malásia, Tailândia e Indonésia. Formato: quatro documentários de dez minutos. Transmitidos pelas emissoras da rede BBC.

1997 - **Que Droga é Essa?** Assunto: o abuso e o tráfico de drogas no Brasil. Gravações realizadas em: SP, RJ, BA, RS, MG e AM. Formato: cinco documentários de vinte minutos. Transmitidos pelas emissoras da rede BBC. *Prêmio Nacional de Jornalismo "Sem Drogas: Mas Vivo do que Nunca" do Programa da ONU para o Controle Internacional de Drogas e dos Ministérios da Justiça, Educação e Saúde.*

¹³⁵ Informações cedidas pela autora.

O volume de investimento de produção em viagens e o tempo de dedicação do profissional são impensáveis aos padrões do rádio brasileiro de hoje. Em 2003, Marcia Detoni organizou um curso de extensão na USP com o título de *Retratos Sonoros: produzindo documentários e reportagens em áudio*, reunindo acadêmicos e alguns profissionais de emissoras paulistas como Leonardo Stamillo, que posteriormente realizou alguns documentários para a CBN.

No Brasil, Márcia Detoni realiza ainda produções importantes, percorrendo várias cidades para registrar os acontecimentos *in loco*. Podemos citar a série de cinco radioreportagens *Rompendo o Silêncio* (2004), sobre o abuso e a exploração sexual infantil no Brasil. A obra foi transmitida por quatro emissoras da *Rádioráds* e foi ganhadora do *Prêmio Tim Lopes para Projetos de Investigação Jornalística* (2004) e teve a menção honrosa no *Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog* (2005).

Atualmente, a Prof. Dra. Márcia Detoni é responsável pela disciplina de rádio no curso de Jornalismo da Universidade Mackenzie. Ela ensina o radiodocumentário aos alunos da graduação e relata que o gênero é utilizado frequentemente pelos estudantes.

5.4.3 Os radiodocumentários na Rádio Cultura

Os depoimentos de Irineu Guerrini Jr., diretor da *Rádio Cultura* de São Paulo entre 1983 e 1986; e Eduardo Webber, funcionário desde 1982 e atual coordenador da emissora; coincidem em identificar uma produção, ainda que esporádica, de radiodocumentários de longa duração — ocupando trinta minutos ou uma hora da grade — a partir dos anos 1980.

De acordo com Irineu Guerrini Jr., a programação da *Rádio Cultura* em 1983, quando ele assume a direção, era quase como um "toca-discos". A despreocupação com programas elaborados era tamanha que ele relata que a quantidade de discos do acervo era suficiente para três ou quatro meses de programação e quando as opções na discoteca acabavam, se tocavam os mesmos discos novamente.

Ele promoveu uma reformulação importante na abordagem, principalmente dos programas musicais, "introduzindo programas mais bem produzidos, feitos em estúdio" (informação verbal). Isso abriu espaço para a eclosão de alguns radiodocumentários. Guerrini Jr. relembra:

No que toca a produção de documentários posso citar como principal exemplo um documentário sobre o Vital Brasil pelo Gregório Bacic. Na época ele tinha uma companheira que era da família do Vital Brasil. O Vital Brasil teve muitos filhos e netos, etc. Ela era aparentada dele. Então, esse programa foi feito em três lugares: aqui em São Paulo, em Niterói e em Campanha, no Sul de Minas, que era a cidade onde ele nasceu. Esse trabalho foi bem elaborado: tinha música, tinha o aproveitamento de um antigo programa da Rádio Nacional que era uma biografia do Vital Brasil. Chamava-se *Honra ao Mérito*, patrocinado pela ESSO. E um dos programas homenageia o Vital Brasil. A *Rádio MEC* no Rio e essa rádio de Campanha ajudaram com a estrutura técnica.¹³⁶ (informação verbal)

Segundo Eduardo Webber, a partir da década de 1990, o volume de produção cresce timidamente. O programa semanal *Cultura Brasileira* era um espaço destinado a acolher os programas especiais, biografias, reportagens longas e radiodocumentários. Não havia um produtor fixo do programa. Webber identifica vários radialistas e jornalistas que, durante a década de 1990, quando se interessavam por um assunto em particular, ou havia uma efeméride, se esmeravam em fazer radiodocumentários, normalmente trabalhando para além da sua carga horária. Webber resume:

Alguns produtores que fizeram documentários entre o final dos anos 80 e durante a década de 1990 foram: João Abdalla, Inimá Simões, Valêncio Martins, Marilu Cabañas, Cirley Ribeiro. Alguns exemplos de documentários feitos: *Isso não é justo - O Dia Internacional da Criança* (1996); *Tocando a Vida* (1997) da Marilu Cabañas, *História da Vida Privada no Brasil* (1998), da Martha Fonterrada; *Outra Margem do Ocidente* (1998) e *Central do Brasil* (1998), ambos do João Abdalla; *Folclore Paulista* (1998), dois programas da Terezinha Campos. *Pasquim, 50 anos, tribunal da dívida* (1999). Tiveram outros como *70 anos de Curiosidade no Rádio Brasileiro* (1992), do Valêncio Martins. O *rádio paulista segundo Fausto Macedo* (1997) que eu fiz foram 4 programas. O Fausto Macedo era um radialista que trabalhou aqui que foi voluntário da *Rádio Record* na revolução de 1932, então ele começou a trabalhar no rádio com 16 anos e saiu daqui numa ambulância e morreu duas semanas depois. Então, fiz uma série com ele que era um especial, mas a gente pode chamar de radiodocumentário, em que ele contava como era, tem trechos de programas antigos. Isso entrava no *Cultura Brasileira*. A repórter Marilu Cabanãs fez vários especiais: sobre Caiçaras, sobre invasão de terra, etc. que são programas que podem ser classificados como reportagens longas, mas também como documentários. Ai, você tem as efemérides: "Bossa Nova, 40 anos, vai pro *Cultura Brasileira*". Glauber Rocha, 20 anos da morte, vai pro *Cultura Brasileira* (informação verbal).¹³⁷

¹³⁶ Entrevista transcrita no Apêndice D.

¹³⁷ Entrevista transcrita no Apêndice B.

A dificuldade de pesquisa e de identificação desses programas está no fato de que a maioria deles encontra-se apenas em fitas magnéticas, aparentemente em bom estado de conservação, mas empoeiradas no acervo da *Rádio Cultura*. Para audição desses programas seria necessário um enorme empenho de catalogação e digitalização desse acervo. No entanto, o tempo e os custos para realização dessas tarefas não caberiam dentro do propósito dessa pesquisa.

Para além do *Cultura Brasileira*, houve entre 1996 até aproximadamente 2010, o *Programa de Estudante*, coordenado por Webber. Era um programa feito a partir da compilação de programas produzidos em universidades e, eventualmente, o radiodocumentário figurava ali.

Apesar desse representativo repertório de produções no formato de radiodocumentário. Webber afirma: "a *Rádio Cultura* nunca teve uma política clara quanto à produção de documentários. A gente nunca teve isso: 'olha, vamos fazer documentário!' com nome de programa, assim: *Cultura DOC*, por exemplo. A gente nunca teve isso."

Nos últimos anos, no entanto, em função da crise financeira da instituição e da diminuição dos profissionais, os programas elaborados são cada vez mais raros seja na *Cultura FM*, seja na *Cultura Brasil AM*.

5.4.4 O caso de Júlio de Paula: Um radiodocumentarista no Brasil?

O percurso de Júlio de Paula na *Rádio Cultura* é um caso singular. Um radialista, bastante preocupado com a qualidade do som, que busca explorar a matéria sonora e propor novas linguagens. Não se trata de um jornalista fazendo rádio. Ele relata inclusive que, durante um período de sua trajetória na rádio, considerou-se um radiodocumentarista. Atualmente, pelo pouco espaço de experimentação aberto pela emissora, explora ainda a linguagem do rádio em um trabalho autoral, que, segundo ele, está mais ligado aos formatos da radioarte.

Formado em Rádio e TV na Unesp de Bauru, Júlio de Paulo entrou na *Rádio Cultura* como estagiário, em 1994. Seu trabalho de conclusão de curso, feito no

âmbito acadêmico *Spix e Martius: a terceira viagem*¹³⁸, uma série de treze programas, foi exibido na *Cultura FM* na época. Ele nos conta em detalhes:

Foi uma adaptação do diário de viagem do século XIX. E foram roteiros que fiquei uns dois anos trabalhando. Tinham dois atores, inserções de depoimentos de biólogos, botânicos, gente que refez o trecho da viagem. Teve uma entrevista com o Paulo Vanzolini, por exemplo, falando de sapos. Ele tinha estudado bastante o Spix. Era um programa que já abria muito pra a linguagem do documentário e, ao mesmo tempo, era uma livre re-criação, porque eu não tinha o *soundscape* do século XIX. Então, eu recriei a Mata Atlântica de 1817 ou a Amazônia de 1819 a partir de arquivos. Ao mesmo tempo foi um trabalho bem *naïf* porque eu tinha 21 anos (informação verbal)¹³⁹.

De Paula identifica os anos 1990 da *Rádio Cultura* como o período de maior abertura para programas elaborados:

Nesses anos 1990, a gente tinha uma *Rádio Cultura* sem dinheiro, um orçamento muito enxuto, mas como a rádio sempre se pagou, ou seja, a estrutura estava paga. E como não tinha dinheiro e tinha menos visibilidade política também. Então a gente tinha muito mais liberdade de criação a ponto das pessoas novas aqui, como eu, conseguirem fazer coisas legais. Essa época, da Regina Porto, foi o ápice da produção de radiodocumentários na minha opinião. Tinha liberdade de criação, boa vontade e tempo. Esse fator tempo era fundamental. Todo esforço para produzir isso: "Para tudo e nós vamos fazer isso!". Era uma opção de programação. Se repetia alguns programas na grade para produzir com mais tempo outros programas. E ficava-se assim, um mês todo em cima de uma coisa (informação verbal)¹⁴⁰.

De Paula relembra programas no qual participou com gravações de campo como *Quinjengue, viola e Maracá - tradições musicais do Povo Brasileiro*, do etnomusicólogo Paulo Dias. Em 1995, realiza seu primeiro documentário, junto com Priscila Pfromm: *Cafundó, Tirivimbundo*. Segundo ele, foi um projeto simples, com registro *in loco*, "filmado" durante um dia, mas onde havia um esmero técnico e uma aborgadem criativa da realidade:

[Nesse documentário] nós saímos do estúdio. Era o retrato de uma comunidade na Mata do Tição, perto de Sorocaba. [...] Uma matéria de jornal me chamou atenção sobre essa comunidade e eu fui atrás. [...] Usávamos um [gravador] DAT. Gravávamos entrevistas e *soundscaes*.

¹³⁸ Disponível em: < <http://culturafm.cmais.com.br/spix#> >, acessado em 30 de julho de 2016.

¹³⁹ Entrevista transcrita no Apêndice E.

¹⁴⁰ Entrevista transcrita no Apêndice E.

Sempre tive essa preocupação com a imersão, essa ideia de fazer o ouvinte se transportar para um lugar que não o terreno do estúdio (informação verbal).¹⁴¹

Segundo ele, entre 1996 e 1997, principalmente sob a direção de Regina Porto, pensava-se na programação do mês a partir de um tema único. Ele relembra: "Para tudo e vamos falar um mês sobre Koellreutter, um mês sobre Rússia, um mês sobre tradições da Espanha". A partir dessa proposta saíam programas musicais e também documentários.

Após um período no qual se dedicou a documentários na *TV Cultura*, Júlio de Paula volta à emissora de rádio em 2000. Entre 2001 e 2011, dirigiu e produziu o programa semanal dedicado à música popular brasileira *Veredas: Música e Tradição Popular no Brasil*. Ele relata que a maior parte da produção era dedicada à programação musical feita em estúdio, mas diversas vezes produziu programas a partir de gravações feitas em locação. Dos documentários lembrados, os mais relevantes são: *Recife, carnaval que passa*, feito totalmente nas ruas da capital pernambucana durante o carnaval; *O Mistério do Boi*, rodado em Parintins, sobre a festa do Boi-Bumbá; e *Yanomami: o povo das últimas veredas*, um documentário produzido partir de um material de arquivo em fitas cassete feito pela fotógrafa Cláudia Andujar com os Yanomami, entre os anos 1970 e 1980.

Há, nos documentários que tivemos acesso, um intenso tratamento criativo da montagem e uma busca por qualidade técnica da captação — algo raro no Brasil — o que, sem dúvida, merece destaque dentro do cenário brasileiro de produção desse gênero.

A lista completa de radiodocumentários de Júlio de Paula consta no Anexo C.

5.4.5 As Reportagens Especiais de Filomena Salemme na Rádio Eldorado

Filomena Salemme começou como repórter na *Rádio Diário do Grande ABC* em 1988, trabalhou na CBN (quando ainda era Excelsior). Entrou na *Rádio Eldorado* (atual *Rádio Estadão*) em 1993 como repórter e saiu, em 2013, como editora-chefe. Segundo ela, a *Rádio Eldorado* teve um período, entre 1999 e 2002, que, como

¹⁴¹ Entrevista transcrita no Apêndice E.

repórter especial, conseguiu espaço para produzir "reportagens especiais", que lhe renderam cinco prêmios de jornalismo.

Seu depoimento (transcrito no Apêndice C) revela o quanto a proposta de um modo de produção de rádio elaborado é incompatível com o modelo do rádio comercial. Suas "reportagens especiais" eram divididas em cinco capítulos de três a quatro minutos e eram difundidas ao longo da semana, dentro do jornal. Em alguns casos esses capítulos eram justapostos e veiculados aos finais de semana. Ela descreve com detalhes as dificuldades das rotinas de produção da rádio comercial e que essas reportagens eram feitas com muito empenho pessoal. Ainda, relata que o termo radiodocumentário nunca foi usado na *Rádio Eldorado*, tampouco em outras rádios comerciais.

Embora a produção de Salemme não se configure como radiodocumentário, incluímos esse relato para ilustrar a dinâmica de produção do rádio comercial, que, por seu caráter de urgência torna-se incompatível com as formas do rádio elaborado.

No livro *Rádio Eldorado - A rádio Cidadã*, João Lara Mesquita tenta exaltar o caráter inovador da programação da rádio e campanhas promovendo questões ligadas ao meio ambiente e direitos humanos, no período que dirige a rádio, entre 1982 e 2002. Uma dessas campanhas — talvez a mais simbólica delas — é em favor da despoluição do Rio Tietê. A primeira reportagem para essa campanha foi feita em 1990. Produzida e transmitida ao vivo pela equipe da Rádio Eldorado descendo o Rio Tietê e pela equipe da BBC percorrendo o Rio Tâmisa foi um grande acontecimento radiofônico. João Lara Mesquita explica:

Uma equipe descia o Tâmisa descrevendo como o rio havia sido despoluído, depois que os londrinos, irritados com o cheiro fétido e a falta de vida, passaram a se unir para reclamar uma ação energética que mudasse a situação. Depois, o pessoal da BBC contaria sobre as ações do governo de Londres para limpar e devolver a vida ao Tâmisa. Enquanto isso, nossos repórteres, Rosely Tardelli e Marco Antônio Sabino, navegariam o Tietê lembrando sua importância para a história de São Paulo e do Brasil. (MESQUITA, 2008, p.179).

Segundo o depoimento de Salemme, essas campanhas se tornariam uma tradição e anualmente no dia 22 de setembro, quando da comemoração do aniversário do Rio Tietê, reportagens, mais ou menos elaboradas, seriam

produzidas, a depender dos recursos humanos e financeiros disponíveis. Ela mesma chega a fazer uma dessas reportagens *in loco*: "eu lembro que fiz a narração direto do barco: 'nós estamos aqui no Rio Tiête, etc..' eu descrevia o rio, coloquei o gravador para pegar o barulho da água".

Em 2009, o jornalista Flávio Perez faz uma reportagem *Expedição Rio Tietê do Século XXI* percorrendo mais de 1.000 km durante treze dias. Mesmo com todo o investimento, o resultado não gera uma reportagem longa. A reportagem segue o formato: cinco capítulos de três ou quatro minutos. "No rádio comercial cinco minutos já é muito", constata Salemme.

Dentre as produções mais relevantes Salemme relembra reportagens investigativas que lhe renderam prêmios, como *Um retrato da fome* (2002), feita em São Paulo, Bahia e Piauí:

Falei com o meu chefe sobre ir pro Piauí, que tinha o pior IDH na época. E meu chefe falou que não tinha dinheiro para isso. Eu pesquisei bastante e consegui apoio de ONGs. A rádio conseguiu permuta para uma passagem. Então eu descobri também fome nos casarões do Pelourinho. Por trás daquela beleza que corresponde exatamente a expressão "para inglês ver" tinha casos de fome. Gente sobrevivendo com o sopão da igreja. Ai usamos a mesma passagem com escala em Salvador. Eles me deram duzentos reais em verba para gastos de produção, hospedagem, etc. Eu tive que me virar. Mas eu sempre fui uma repórter que quando eu cismava que tinha que fazer eu fazia, pagava do meu bolso, etc. É que era investimento na minha carreira. Ai fui, viajei sozinha, fiquei num hotel de vinte reais a diária... felizmente deu tudo certo. (informação verbal).¹⁴²

5.5 Conclusão

O que é possível avaliar após essa intensa pesquisa é que, em função da escassez de informação sobre o tema, não é possível, nesse momento, redigir uma História do Radiodocumentário no Brasil. Apresentamos aqui alguns fragmentos que iluminam o tema. Podemos apenas afirmar que não se desenvolveu no país uma tradição nesse sentido. O gênero apenas se manifestou em tentativas esparsas, normalmente fruto de "iniciativas individuais que acharam brechas em determinados momentos para fazer alguma coisa mais elaborada", segundo Irineu Guerrini Jr..

O que pudemos identificar é que não há nesses trabalhos um caráter propriamente autoral. O que se nota, na maioria das vezes, são trabalhos feitos

¹⁴² Entrevista transcrita no Apêndice C.

dentro das redações de radiojornalismo na qual a urgência do noticiário — obrigatoriamente pautado pela eficiência e agilidade — inibe qualquer pretensão autoral.

Além disso observamos — salvo o caso de Júlio de Paula — que há uma divisão do trabalho, inerente à estrutura técnica das emissoras, que impossibilita o controle artístico total da obra. O trabalho de composição sonora — ou seja, a montagem e mixagem dos sons — é delegado, nessas emissoras, a um técnico de som da rádio que insere os efeitos e música, às vezes sem nem mesmo a participação ou supervisão do radialista ou do jornalista.

Assim devemos apontar que esses trabalhos — em termos de qualidade técnica, artística e criativa — se distanciam muito do nível de elaboração que encontramos na produção estrangeira.

CAPÍTULO 6 - POSSIBILIDADES DO RADIODOCUMENTÁRIO NA ERA DIGITAL: ESTUDO COMPARATIVO DE ARTE RADIO E *THIS AMERICAN LIFE*

*"The audio storytelling community is growing,
along with the public appetite
for exemplary audio documentary/features."
(MCHUGH, 2014, p. 31)*

A pesquisadora australiana Siobahn McHugh, criadora do *RadioDoc Review*¹⁴³, é, sem dúvida, uma referência importante no universo do radiodocumentário. Mesmo tratando-se de uma entusiasta, sua voz não ecoa solitária. Outros indícios apontam um resurgimento do formato. Embora ainda marginalizado pelo rádio de fluxo, alguns autores (DELEU, 2000; MADSEN, 2010; MCHUGH, 2014; BEAUVOIR, 2015) têm verificado, desde 2000, um futuro mais promissor ao radiodocumentário. Vejamos o que afirma Madsen:

Uma segunda onda ou renascimento [do radiodocumentário] tem estado em evidência desde 2000 ao redor do mundo por causa do ambiente digital do rádio expandido e programas elaborados através de *streaming* e *download*¹⁴⁴ (MADSEN, 2014, p.384).

Com o advento da convergência digital e o surgimento de plataformas gratuitas de trocas de som como *Soundcloud*¹⁴⁵, com a popularização do *podcast* — fenômeno de 2004 que ganhou novo fôlego mais recentemente com a universalização dos *smartphones* — aliada à crescente capacidade da internet e das mídias sociais para conectar grupos de interesse comuns, a contação de histórias por áudio (ou *storytelling*) vive um ressurgimento nos anos recentes. Esse fenômeno está estreitamente relacionado ao terreno do rádio, mas caminha também de forma paralela, principalmente na forma de distribuição via *podcast*. Cada vez mais o aumento da capacidade de memória dos *smartphones* e a universalização da banda larga permite aos usuários o arquivamento dos programas.

Essas novas formas de narrativas em áudio, dentre as quais algumas se utilizam dos recursos do radiodocumentário, caracterizam-se por um maior cuidado

¹⁴³ Trata-se de uma revista *online*.

¹⁴⁴ Do original: "A second new wave or renaissance has been in evidence since the 2000s around the world because the expanded digital environment for radio and high-content programs through streaming and download"

¹⁴⁵ <https://soundcloud.com>.

com a qualidade técnica dos sons, aproveitando-se dessas mudanças que se efetuam na recepção. Os ouvintes digitais tendem a consumir o áudio com fones de ouvido. Eduardo Vicente observa:

Por essa via, também o rádio acabou se integrando, em alguma medida, às novas práticas de consumo de mídia que se associaram ao desenvolvimento desses equipamentos, permitindo a escuta individual, com fones de ouvido, em uma substituição do uso de aparelhos de rádio portáteis, cada vez menos comuns no meio urbano (VICENTE, 2015, p.06).

Dentre os pioneiros dessa nova fase figuram alguns exemplos: programas radiofônicos surgidos na rede pública americana que tornam-se *podcasts* extremamente populares nos EUA — tais como *This American Life* (desde 1995) e *RadioLab* (desde 2002). Tomam forma e ganham prestígio iniciativas independentes baseadas em *crowdfunding* — *99% Invisible* (desde 2010) — e *crowdsourcing* — *Radio Ambulante* (desde 2011). Ou, ainda, instituições inovadoras, como o canal cultural de televisão franco-alemão *ARTE*, que propõem um modo de produção totalmente novo tal qual a experiência da webrádio francesa *ARTE Radio* (desde 2002).

Esse recente cenário encontra-se em espantosa transformação e tende ao crescimento de público e de investimentos.

Em relação ao crescimento de público, o exemplo mais notável de narrativa de áudio serializada — que em muitos aspectos é também um radiodocumentário — distribuído sob a forma de Podcast foi *Serial*, de Sarah Koenig, cuja primeira temporada saiu em 2014 atingindo rapidamente cinco milhões de *downloads*¹⁴⁶ no *iTunes*¹⁴⁷. Produzida pelos mesmos criadores de *This American Life*, como um especial, dividido em doze episódios, a série investiga o caso do jovem de origem muçulmana Adnan Syed, acusado pelo assassinato de sua ex-namorada, uma estudante de origem sul coreana, ocorrido quinze anos antes, em 1999. Apesar do formato longo, a qualidade literária da narração, transformou a série em um sucesso de público e crítica, em escala internacional. A segunda temporada, sobre um soldado americano na guerra do Afeganistão, foi ao ar em dezembro de 2015.

¹⁴⁶ Informação extraída de <<https://www.theguardian.com/technology/2014/nov/18/serial-podcast-itunes-apple-downloads-streams>>, acesso em 15 de agosto de 2016.

¹⁴⁷ O primeiro episódio da primeira temporada de *Serial* foi lançado em 07 de setembro de 2014. O podcast ficou em primeiro lugar durante várias semanas. Figurava entre os 10 mais baixados do iTunes até a data de 30 de agosto de 2016.

Em relação ao crescimento de investimentos no setor, podemos indicar o interesse que começa a movimentar grandes empresas radiofônicas do segmento da área na criação de plataformas de distribuição de conteúdo via *podcast*. Um exemplo é a criação do *Podium Podcast* (a partir de 2016), do *Grupo Prisa*, maior conglomerado espanhol comunicação.

Diante desse cenário mais recente, nos propusemos analisar dois casos: o modelo de produção da web rádio *ARTE Radio* e o do programa americano *This American Life*. Esse estudo comparativo implicou uma escuta prolongada de diversas peças de ambas experiências. O reconhecimento de toda essa produção é uma tarefa impossível no âmbito dessa pesquisa. Buscamos, portanto, descrever seu modo de funcionamento e apontar para a linguagem que cada um desenvolve.

6.1 Estudo de caso: *ARTE Radio*

Com um acervo de mais de 2000 peças radiofônicas¹⁴⁸, produzidas desde 2002, pioneira na difusão exclusivamente na internet, *ARTE Radio* alcançou um status cultural bastante singular no panorama radiofônico francês contemporâneo, tornando-se referência na produção de rádio autoral, visto a quantidade de prêmios recebidos¹⁴⁹ e a quantidade crescente da audiência, que alcançou 784.000 seguidores no *SoundCloud*¹⁵⁰. A qualidade artística e técnica da sua produção é notável e tornou-se referência na produção de radiodocumentários na França.

6.1.1 *ARTE Radio: da criação da rádio*

ARTE Rádio é financiada totalmente pelo canal de televisão *ARTE*. Não tem publicidade ou outras fontes de renda. Por isso, nos parece fundamental contextualizar o canal de televisão, tendo em conta que promover uma rádio na internet sob demanda, em 2002, em um momento anterior mesmo à aparição do *podcasting*¹⁵¹ como canal de distribuição do conteúdo sonoro. Esse contexto demonstra o pioneirismo da *ARTE Radio*.

A criação do canal de televisão *ARTE* em 1992 surge de um ambicioso projeto binacional de um canal cultural de serviço público franco-alemão. Cabe comentar que a sigla *ARTE* é oficialmente um acrônimo de *Association Relative à la Télévision Européenne*¹⁵².

A sede na França, denominada *ARTE France*, está situada em Issy-les-Moulineaux. Dedicase principalmente à coprodução e aquisição de programação para difusão pela antena e pela *web*. O canal é de propriedade da *France Télévisions* (45%), do Estado Francês (25%), da *Radio France* (15%) e do *Instituto Nacional do Audiovisual* (15%), porém tem total autonomia política e editorial. Dados de 2013¹⁵³ apontam uma audiência média de 2% na França.

De acordo com entrevista realizada com Silvain Gire (Apêndice G), co-

¹⁴⁸ Em julho de 2015 o *site* contava 2052 peças radiofônicas.

¹⁴⁹ Prêmio Itália e 4 vezes o Prêmio Europa.

¹⁵⁰ SoundCloud é uma plataforma *online* de publicação de áudio sediada em Berlim, Alemanha, fundada por Alexander Ljung e Eric Wahlforss em Agosto de 2007. Os dados dos seguidores foram

¹⁵¹ O iTunes propõe o Podcast em 2004.

¹⁵² Associação Relativa à Televisão Européia.

¹⁵³ Communiqué de Presse 30.12.2013. Disponível em: <<http://download.pro.arte.tv/uploads/Audiences-2013.pdf>>.

fundador da rádio¹⁵⁴, os propósitos do projeto de criação da rádio surge sob a impulsão de Jérôme Clément, então diretor do canal *ARTE*. Em primeiro lugar sabia-se que, por uma questão de limite orçamentário, seria uma rádio com programação sob demanda e exclusivamente na *web*. Gire não precisa cifras, mas, segundo ele, o orçamento anual de produção, em 2002, era, excluindo os salários, o equivalente a uma hora de produção de um documentário televisivo. Foram abertos dois postos de trabalho; um para um realizador técnico, cargo ocupado por Christophe Rault; e um para diretor editorial, ocupado por Gire.

A proposta inicial de Clément era que a rádio adotasse uma linguagem tradicional e propusesse um conteúdo ligado à produção da televisão, realizando debates, *talk shows*, entrevistas, etc.. Segundo Gire: "na época a palavra de ordem do marketing era que a *web* deveria prolongar e enriquecer [o conteúdo da televisão]".

No entanto, Gire se opõe ao projeto inicial, reescrevendo-o nos moldes de uma rádio elaborada, totalmente desvinculada do conteúdo do canal de televisão, com uma proposta editorial radicalmente oposta ao modo de produção do rádio tradicional. Surpreendentemente ele teve carta-branca da direção da *ARTE*.

6.1.2 *ARTE Radio: proposta editorial*

Assim, Silvain Gire promove uma proposta de rádio radicalmente diferente, como "curta-metragens sonoros"¹⁵⁵, nos quais os objetivos eram "valorizar a qualidade do som. Propor uma oferta inédita ao invés de responder a uma demanda. Criar uma revista sonora que seja um eco da atualidade, do nosso mundo e da vida que levamos nele. Fazer algo único que nos pareça e nos agrade"¹⁵⁶ (GIRE apud LA SPIRALE, 2008).

Apesar da participação de Rault, um jovem recém formado, como fundador da rádio, Gire acaba concentrando a função de editor-chefe. Sua concepção de rádio se vale das características específicas da distribuição digital:

¹⁵⁴ Entrevista no Apêndice G.

¹⁵⁵ Esse é um dos termos utilizados para se referir ao conteúdo no *site*.

¹⁵⁶ Do original: " Mettre en valeur la qualité du son. Proposer une offre inédite au lieu de répondre à une demande. Créer un magazine sonore qui soit un écho décalé de l'actualité, de notre monde et des vies qu'on y mène. Faire quelque chose d'unique qui nous ressemble et nous plaise.

A *webrádio* não é exatamente como o rádio. A diferença é que a *webrádio*, isso que atualmente chamaríamos de *podcast*, é uma experiência. O rádio [tradicional] trata-se de uma cumplicidade, um acompanhamento, uma presença, que está lá, ao lado, que te [o ouvinte] pega pela mão, e que não te solta mais. Podemos largá-lo, podemos voltar a ele, [o ouvinte] não perde jamais essa mão. Podemos ir ao banheiro e voltar. Podemos ligar e desligar. O *podcast* é bem mais análogo [...] à leitura de um livro. O ouvinte escolheu o que ele quer escutar [...]. O *podcast* permite uma experiência, uma relação com uma obra. Ela foi pensada, concebida, ela tem um ritmo, um começo e um fim¹⁵⁷ (Informação verbal).

Nos comentários de Gire, notamos uma formulação consciente em distanciar-se das funções, caras ao rádio tradicional, historicamente construídas de "informar, educar e entreter", que segundo Kaplun (KAPLUN, 1978, p.19) seriam os objetivos principais de um programa de rádio. Há uma determinação em conceber uma nova forma de relação com o ouvinte relacionada a uma "escuta concentrada" e "seleção intencional" do programa. Ou seja, nega-se a função ambiental e de companhia, na acepção definida por Abraham Moles (apud ORTRIWANO, 1985, p.82), normalmente associada ao "rádio de fluxo".

Gire ainda tece outras reflexões esclarecedoras sobre como o projeto editorial procura transformar a natureza da relação que estabelece com os ouvintes:

E essa é uma experiência no sentido onde eu estou [o ouvinte] em uma relação solitária com o *podcast* [...], em general concentrado. E se sou interrompido por um toque de telefone ou preciso ir ao banheiro, faço como quando leio um livro, eu pauso [a peça] e então retomo. Então, [a rádio de criação] é para mim como uma experiência de leitura, eu estou só frente a um texto que me "abre janelas de imagem" na cabeça [...]. É por isso que não precisamos de comentário ou de narrador na rádio de criação da maneira como eu a pratico¹⁵⁸ (Informação verbal).

¹⁵⁷ Entrevista no Apêndice G. Do original: "La radio-web n'est pas exactement comme la radio. La difference c'est que la radio-web, ça qu'on appellerait maintenant le podcast, est une experience. La radio est une cumplicité ou un accompagnement, c'est une présence, qui est là, a cotê, qui vous tiens la main, et que ne vous perde pas. On peut la lacher, on peut la rependre. On perdre jamais cette main. On peut aller au toilet, on reviens. On peut étaintre, on peu re- allumé. Le podcast est beaucoup plus analogue [...] a la lecture d'un livre. L'auditeur a choisit c'est qu'il veut écouter [...] le podcast permet un experience, un rapport avec une ouvre. Elle a était pensé, elle a était consú, elle a un ritme, un début, une fin".

¹⁵⁸ Entrevista no Apêndice G. Do original: "Et cette une expérience dans le sense où je suis dans un rapport solitaire avec le podcast [...], en général avec un rapport concentré. Et si je suis intérompu par un coup de téléphone ou j'ai envie de y aller au toilet, je vais comme avec un livre, je fais pause et après je reprend. Donc, c'est pour moi une experience de lecture, et comme dans la lecture je suis seul face a un text qui me fénetre des images dans la tête [...]. C'est pour ça que on a pas besoin de comentoire ou de narrateur dans la radio de création tel que je la pratique."

Para Gire, em função do tipo de escuta que *ARTE Radio* pretende, não há necessidade de narrador, de comentários de uma voz *over* que contextualiza os eventos narrados, ou introduz os personagens. São outros os recursos a serem utilizados pelo autor para fazer compreensível o assunto ou apresentar o personagem. Ele é, nesse sentido, bastante radical: acredita que o poder de imersão proposto pelos sons evoca uma experiência que dispensa esse recurso. Nas suas palavras:

O *podcast* é uma experiência vivida diretamente: clica-se e estamos no Brasil. Não é preciso introdução, por exemplo. Na *ARTE Radio* se um documentário se passa em Kinshasa, eu [o ouvinte] estou em Kinshasa. Eu não estou lá para aprender alguma coisa sobre Kinshasa, porque estou lá. É isso que para mim é fundamental. Eu não quero aprender algo sobre os imigrantes ilegais [por exemplo], eu estou com eles. As pessoas que falam para *ARTE Radio* não falam ao jornalista, elas falam [diretamente] ao ouvinte¹⁵⁹ (Informação verbal).

A ausência de narrador marca o estilo das peças produzidas, pois os autores têm que recorrer a outros expedientes para introduzir aos ouvintes informações importantes como o lugar, o tema ou simplesmente identificar quem fala.

6.1.3 *ARTE Radio: Estrutura física, humana e financeira*

ARTE Radio tem uma estrutura física no prédio sede da *ARTE France*, em Issy-les-Moulineaux. Essa estrutura conta com um pequeno estúdio aparentemente improvisado ao lado da recepção do prédio: uma sala de gravação de não mais que uma dezena de metros quadrados, uma sala de mixagem modesta, um almoxarifado com alguns bons gravadores e bons microfones, e um pequeno escritório.

A equipe fixa também é bastante reduzida. O pessoal da rádio conta com Silvain Gire que atua como diretor responsável pela escolha da produção, uma assistente de produção (atualmente Chloé Assous-Plunian) e dois responsáveis técnicos (Arnaud Forest e Samuel Hirsh), que dividem o salário de um posto trabalhando uma semana cada um, alternadamente; e são responsáveis por mixar

¹⁵⁹ Entrevista no Apêndice G. Do original: "Le podcast c'est une expérience vécue directement: on clique, on est en Brésil. On n'a pas besoin d'introduction, par exemple. [...] sur ARTE Radio si un documentaire se passe à Kinshasa, je clique et je suis à Kinshasa. Je ne suis pas là pour apprendre quelque chose sur Kinshasa, je suis à Kinshasa. Ce ça pour moi qui est fondamental, cette expérience. Je ne veux pas apprendre quelque chose sur le sans papier, je suis avec un sans papier. [...] Les gens qui parlent pour ARTE Radio ne parlent pas au journaliste, ils parlent à l'auditeur."

os programas e orientar os autores. Além disso, há alguns anos um estagiário trabalha por meio período. Ou seja, de maneira contingente a equipe fixa de *ARTE Radio* conta com cinco pessoas.

No que diz respeito ao orçamento, os dados mais recentes a que pudemos ter acesso, publicados em 2012 em artigos de diversos jornais¹⁶⁰ por ocasião da festa de dez anos, apontavam para um orçamento anual de 200.000 euros para a produção dos programas (excluindo os salários da equipe fixa).

6.1.4 *ARTE Radio: modo de funcionamento*

Além do orçamento limitado e da equipe fixa, a rádio conta com colaboradores, chamados de autores, que enviam seus projetos por escrito. "Qualquer um pode nos propor um projeto"¹⁶¹. Para orientar os proponentes sobre quais tipos de projeto e como eles devem ser apresentados, o *site* publica um texto, com um título bastante irônico: *Comment se voir refuser un projet?*¹⁶².

Segundo Gire, chegam na sua caixa de correio de três a cinco projetos diariamente. Ele faz pessoalmente a triagem e tenta responder a todos, embora, nem sempre com bom humor, afirma ele. Não são aceitos programas já realizados, "salvo raríssimas exceções como algumas *cartas postais*"¹⁶³. Assim, o projeto deve ser delineado por escrito e enviado por e-mail.

Os projetos escolhidos devem apresentar uma proposta clara de realização e viabilidade técnica, não apenas um assunto sobre o qual tratar. Gire exemplifica com o projeto *Permanence*, da autora Frédérique Pressman. A autora tinha bem claro o que queria fazer:

Meu namorado é alcóolatra. Ele parece decidido a iniciar um tratamento. Quinta-feira ele tem uma consulta às onze horas num médico especializado pela primeira vez. Tenho o consentimento do médico e do meu namorado [para realizar o registro]. Eu conheço o consultório, não tem ar-condicionado ou reverberação no cômodo. Eu posso colocar dois microfones mono, um para o paciente, outro para o médico. Eu mesma, por descrição, estarei num

¹⁶⁰ Diversos meios de comunicação franceses, como publicaram entre novembro e dezembro de 2012 artigos e entrevistas sobre ARTE Radio. Essas entrevistas estão referenciadas na bibliografia.

¹⁶¹ Do original: "n'importe qui peut nous proposer un projet", afirmou Gire em entrevista para o jornal *Liberation* em 2012.

¹⁶² "Como ter seu projeto recusado?" In: http://www.arteradio.com/blog-article/5/comment_se_voir_refuser

¹⁶³ Cartas postais é uma categoria de programas que veicula majoritariamente paisagens sonoras

almoxarifado, ao lado. [...] A consulta deve durar uma hora e eu espero reduzi-la a 10 minutos.¹⁶⁴ (informação verbal)

Assim, segundo Gire, um projeto "pensado, claro, tecnicamente realizável tem grandes chances de ser aceito". Após a aceitação do projeto, o autor recebe o equipamento para realizar o programa e pode gravar, seja em locação, seja no estúdio, a depender da demanda do projeto. Após a gravação, o próprio autor é responsável pela primeira montagem do material. Depois a montagem é avaliada por Gire, que pode fazer observações e mudanças. O programa então é mixado por um dos responsáveis técnicos. Até 2015, mais de 300 autores colaboraram com a rádio, totalizando mais de 2000 peças radiofônicas.

Outro detalhe institucional: as peças estão todas sob domínio da *Creative Commons* podendo ser copiadas, gravadas e difundidas segundo as regras da licença.

6.1.5 ARTE Radio: características gerais

No *site* as criações sonoras da *ARTE Radio* são designadas pelo termo *son*, que em francês é literalmente "som". No entanto, entendemos que a tradução simples desse termo, para fins acadêmicos e em português, traria certas ambiguidades ou equívocos. Em algumas sinopses do próprio *site* são usados ainda termos como *création* (criação), *œuvre* (obra), *courte-métrage sonore* (curta-metragem sonoro) ou ainda *émission* (emissão, que é o termo mais popular em francês para designar programas de rádio ou televisão). A tradução de nenhuma delas nos parecia conveniente para abarcar todas as categorias. Por outro lado, nos parece que adotar simplesmente o termo "programa", em português, seria pouco adequado, já que se refere a produções mais longas e indica periodicidade. Assim, para designar aquilo que é produzido pela *ARTE Radio* adotei o termo peça radiofônica ou simplesmente peça.

¹⁶⁴ Entrevista no Apêndice G. Do original: "Mon copain est alcoolique. Il semble décidé à entamer un traitement. Jeudi il a rendez-vous à 11h chez un médecin addictologue pour la première fois. J'ai l'accord du médecin et de mon copain. Je connais le cabinet, y'a pas de clime et pas de réverb' dans la pièce. Je peux placer deux micros mono sur le bureau, l'un pour le patient l'autre pour le doc. Moi-même et par souci de discrétion je serai dans un cagibi à l'écart [...] L'entretien doit durer une heure que j'espère réduire à 10 minutes."

O *site* da rádio¹⁶⁵, sua plataforma virtual, fazia parte inicialmente do portal da televisão ARTE¹⁶⁶ e rapidamente ganhou autonomia. O *design* do *site* apresenta uma estrutura em forma de *grid* vertical marcado pela ausência de imagens. Nele há um *tocador*¹⁶⁷ em *streaming*¹⁶⁸ onde o usuário pode acessar o conteúdo sonoro *online*. Ao entrar no *site* o editorial é apresentado à esquerda da tela e as colunas à direita servem para realizar a busca no acervo, que podem ser feitas por tema, por autor, por duração ou por data. O acervo é também dividido por categorias: Atualidades, Reportagens, Criações, Documentários, Ficções e Crônicas; cada categoria tem uma cor, que orienta o usuário na navegação pelo conteúdo.

Figura 2: imagem da página inicial do *site* www.arteradio.com¹⁶⁹

Há ainda a possibilidade de escolher entre as "mais escutadas" ou "mais compartilhadas". Ao clicar sobre uma peça ela é automaticamente endereçada ao

¹⁶⁵ Disponível em: <www.arteradio.com>.

¹⁶⁶ Disponível em: <www.radio.arte.tv>.

¹⁶⁷ Tradução de player, um software que executa os arquivos em formato mp3.

¹⁶⁸ Streaming (ou fluxo de mídia (português brasileiro) é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia em uma rede através de pacotes. É frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da Internet. Em streaming, as informações não são armazenadas pelo usuário no HD.

¹⁶⁹ Data de acesso: 04 de julho de 2015

tocador e uma pequena ficha técnica da peça é visualizada à esquerda. Nessa ficha encontra-se o nome da peça, um subtítulo, uma pequena citação entre aspas retirada da peça, os autores, uma breve sinopse, data de registro, data de difusão e outras informações técnicas como mixagem e realização. A partir de uma peça é possível encontrar outras seguindo os *links* de palavras-chave ou três sugestões de outras peças que dialogam com a primeira. Pode-se ainda escutar as peças de maneira randômica ou fazer o *download* de cada uma em formato *mp3*.

No que pudemos depreender, algumas características são fundamentais no modo de produção de *ARTE Radio* que a diferem de uma rádio tradicional, de fluxo: programação sob demanda, ausência de formatação de gênero ou duração pré-determinada do conteúdo, a perenidade do conteúdo, um modelo de produção baseado em autores independentes, flexibilidade do tempo de produção, permanência da programação no acervo, qualidade técnica e, ainda, a produção de um conteúdo que obriga a escuta ativa.

A programação sob demanda é a característica fundamental da qual decorrem outras, pois permite que a rádio se desenvolva fora de uma lógica de produção de uma rádio com grade de programação e uma demanda de produção de centenas de horas semanais. *ARTE Radio* faz de 20 a 30 minutos por semana. Segundo Gire, os autores têm de três a cinco dias para produzir uma reportagem de cinco minutos.

A permanência da programação no acervo é outra característica fundamental, pois, desse modo, a programação funciona como uma biblioteca sonora. Pode-se ouvir de maneira randômica; ou eleger o que quer se ouvir a partir de uma busca por categoria (Criação, Documentário, Crônica, etc.), por autor, por tema, por ordem cronológica, por duração; ou ainda pode se guiar por uma das três sugestões que cada peça direciona. Além disso, outra diferença da "rádio de fluxo" é a oportunidade de reouvir uma peça ou ainda compartilhá-la.

6.1.6 *ARTE Radio: divisão por categorias*

O acervo é dividido por categorias: Notícias, Reportagens, Criações, Documentários, Ficções e Crônicas.

As peças da categoria Notícia começaram a ser produzidas em 2004. São

peças em formatos bem curtos (de um a três minutos), normalmente tem um tom crítico de algum aspecto da cultura, da política, do próprio rádio ou da publicidade. Apresentam um espírito de ironia e humor satírico que se assemelha um pouco a charges de jornal e uma montagem que experimenta técnicas de *collage*¹⁷⁰. Se utilizam muitas vezes de um recurso de montagem rápida de arquivos sonoros de outras origens: sons de outras rádios (*bricolage sonore*), depoimentos de políticos, trechos de programas de televisão, falsos depoimentos, falsos locutores, etc.. Interferências, *collages*, *non-sense*, *zapping* de materiais e texturas sonoras, *found footage*. Enfim, muita irreverência, com ou sem relação com as notícias.

A categoria Reportagem tem um formato mais claro: trata-se de uma forma narrativa a partir de um personagem ou um assunto. O *site* divide as reportagens em quatro subcategorias: intimidade, sociedade, assuntos estrangeiros e arte.

A categoria Criação é ampla. Agrupando paisagens sonoras, cartões postais, "massagens sonoras" — isso mesmo, massagens —, músicas e propõe outras experiências sensíveis através do som.

A categoria Documentário congrega peças de não-ficção, normalmente de longa duração. São obras mais complexas que reportagens, geralmente com mais personagens.

A categoria Ficção reúne as narrativas ficcionais, feitas geralmente em estúdio, em subcategorias: "comédias", "dramas" e "leituras".

A categoria Crônica agrupa peças nas quais a palavra é o elemento central: o texto, a leitura, a literatura, a poesia. Exploração da voz nua, sem ruídos, nem ambientes.

6.1.7 ARTE Radio: divisão por categorias

Embora o *site* da rádio tenha sido a plataforma inicial, atualmente, o conteúdo pode ser acessado de diversas outras formas, como: utilizando o aplicativo para celular *ARTE Radio Mobile*, assinando o conteúdo dos *podcasts* via *Itunes*, ou pelo *site SoundCloud.com*.

As peças vão ao ar uma vez por semana. Assim, o hábito de consumo que o

¹⁷⁰ Collage é uma técnica de criação artística que consiste em organizar uma criação plástica pela combinação de elementos separados, de várias naturezas: trechos de jornal, gravuras, objetos diversos.

ouvinte estabelece com a rádio é mais próxima ao vínculo de uma revista semanal. Essa periodicidade é facilitadora de uma fidelização de ouvintes, criando assim uma rotina de escuta. *ARTE Radio* empenha-se em publicar uma programação heterogênea, tendo a cada semana um conteúdo variado "como numa caixa de bombons", comparação que Gire faz reiteradamente nas entrevistas. Segundo ele, a cada semana tenta-se ter "uma pequena pílula sonora de um ou dois minutos, uma reportagem de formato médio, uma criação sonora mais livre e um documentário 'de fôlego' ou uma ficção longa" (informação verbal)¹⁷¹.

Assim, explicar *ARTE Radio* tal como uma *revista sonora* é uma ideia bastante tentadora e nos parece pertinente. Além disso, a difusão do conteúdo vem acompanhada de um texto editorial semanal que resume e apresenta os programas. Parece-nos bastante esclarecedor transcrever aqui um desses editoriais. Com o título de "Ma petite Europe"¹⁷², publicado em 12 de junho de 2015, traduzido abaixo:

Édito / 12 juin 2015

MA PETITE EUROPE

Trois minutes dans la tête d'un gamer.
 Le zapping de toutes les infos d'un coup.
 Tir à gauche, tir à droite, un gardien de but en binaural. La chanson qui balance, Ginette par Christian Olivier.
 Une belle histoire d'exil dans Ma petite Italie et une belle histoire d'amour dans Mon petit Portugal.
 Au château des SDF à la retraite.
 Comment j'ai appris la France sur des cassettes de Brel.
 ARTE Radio distribue ses bonbons à volonté. Choisissez (par genre, par thème ou par durée) parmi nos 2000 créations originales. Tout est fabriqué avec nous par des auteurs intermittents.
 Chaque jour des nouveautés à podcaster et emporter avec l'appli ARTE Radio Mobile.

Figura 3: imagem do editorial de 12 de junho de 2015

Cada grifo colorido habilita um *link* para a escuta da peça. A tradução nossa do editorial da Figura 4 encontra-se abaixo:

¹⁷¹ Entrevista no Apêndice G.

¹⁷² Disponível em: <http://www.arteradio.com/edito/615844/ma_petite_europe/>

MINHA PEQUENA EUROPA

Três minutos dentro da cabeça de um gamer. O zapping de todas as notícias de uma só vez. Bola na direita, bola na esquerda, um goleiro em binaural. A canção que balança de Ginette, por Christian Olivier. Uma bela história de exílio em Minha pequena Itália e uma bela história de amor em Minha pequena Portugal. No castelo dos aposentados Sem Teto. Como eu descobri a França através das fitas cassete de Jacques Brel. ARTE Radio distribui bombons à vontade. Escolha (por gênero, por tema ou duração) entre nossas 2000 criações originais. Tudo é fabricado conosco com autores intermitentes. Cada dia novidades para *podcaster* e levar pra casa com o aplicativo ARTE Radio Mobile".¹⁷³

Nesse editorial estão apresentados:

- *Dans les pixels: dentro da cabeça de um gamer*¹⁷⁴, uma radioreportagem de três minutos feita com a técnica de gravação binaural¹⁷⁵, sobre um jogador de videogame viciado em *League of Legends*.

- Da categoria Notícia: *Balayage FM* é uma série paródica de quatro minutos dos jornais radiofônicos franceses. Propõe um passeio bem humorado na FM a partir de uma montagem em *zapping* de notícias e falsas notícias. Tem um caráter metalinguístico: uma apresentadora que hesita ao falar o nome do programa, um estagiário que corta o som do programa, um apresentador que é interrompido por um pedido de pizza, um entrevistado embriagado, um jornalista da meteorologia: "faz calor no sul do país e depois...é...eu não sei" e outras bobagens.

- Da categoria Ficção: *Ginette* é oitavo capítulo de uma série na qual Christian Olivier propõe declamações poéticas, de canções de bandas populares, acompanhadas por uma montagem de ruídos. Nesse episódio, a letra da canção Ginette do grupo *Têtes Raides* é declamada acompanhada de uma atmosfera composta de sons do mar, ventos e pássaros.

¹⁷³ Título: MA PETITE EUROPE "Trois minutes **dans la tête d'un gamer**. Le zapping de toutes les infos d'un coup. Tir à gauche, tir à droite, un gardien de but en binaural. La chanson qui balance, Ginette par Christian Olivier. Une belle histoire d'exil dans Ma petite Italie et une belle histoire d'amour dans Mon petit Portugal. Au château des SDF à la retraite. Comment j'ai appris la France sur des cassettes de Brel. ARTE Radio distribue ses bonbons à volonté. Choisissez (par genre, par thème ou par durée) parmi nos 2000 créations originales. Tout est fabriqué avec nous par des auteurs intermittents. Chaque jour des nouveautés à podcaster et emporter avec l'appli ARTE Radio Mobile.

¹⁷⁴ de Martin Bodréro, publicado em 17.06.2015

¹⁷⁵ A técnica de gravação binaural se utiliza de 2 microfones omnidirecionais posicionados a uma distância similar à distância média de um cabeça separados por um anteparo que imita uma cabeça ou pela própria cabeça do técnico de som posicionando os microfones miniaturizados sobre seus próprios ouvidos. Pelo efeito de atraso relativo dos sons e sutis variações de timbre e intensidade nos diferentes microfones, a sua reprodução feita por fones de ouvido recria uma estupenda sensação de lateralidade e profundidade, sendo a técnica de maior verossimilhança espacial. Alguns chamam de som 3D. A técnica não produz o mesmo efeito quando reproduzida por alto-falantes.

- Da categoria Reportagem: *Ma petite Italie* e *Mon petit Portugal*. São duas reportagens que fazem parte da série *Ma Petite Europe* sobre parisienses evocando países que desconhecem. Em *Ma petite Italie*, realizada na Cité Internationale de Paris, a autora Delphine Saltel costura sonoramente o ensaio de alunos de canto operístico (e que falam mal italiano) com depoimentos de franceses de origens diversas, com alguma (ou nenhuma) relação com a Itália. Em *Mon Petit Portugal*, Élise Andrieu, constrói uma reportagem de doze minutos com alguns depoimentos: um jovem basco conta uma história de arrependimentos de um amor que partiu para Portugal, um cliente de um bar português, em Paris, tenta definir a melancolia do Fado, outro personagem nos fala do fascínio por Fernando Pessoa. Além de trechos de cenas sonoras de uma partida de petanca de velhinhos portugueses em um parque parisiense.

- Na categoria Documentário: *La Vie de Château*, de Raphaël Mouterde e Elisa Monteil, é uma peça de quarenta minutos. Foi gravada no castelo Villers-Cotterêts, a 85 km de Paris, que funcionou como casa de repouso de velhos indigentes entre 1889 e 2014. O documentário, além de reconstruir a história do castelo, acompanha o momento da dramática mudança dos moradores para um novo espaço.

- Na categoria Reportagem: *J'ai appris la France sur des cassetes de Brel*, de Nina Almberg, é uma reportagem de dez minutos sobre uma mulher que explora suas memórias através das músicas de Jacques Brel, gravadas em fitas cassete.

6.1.8 ARTE Radio: preocupação com a dimensão técnica

As produções de *ARTE Radio* apresentam um apuro técnico surpreendente, desde a captação até a mixagem. Embora não tenhamos instrumentos qualitativos para demonstrar tais atributos, a beleza sonora das texturas é evidente a ouvidos treinados.

Segundo Gire, o cuidado com a qualidade do som foi fundamental desde o início. Por essa razão aos autores não é permitido gravar com equipamento amador. São oferecidos *kits* de equipamentos que incluem gravadores digitais do renomado fabricante Nagra (ARES-BB é a versão digital do mítico gravador analógico), microfones Schoeps e Neumann, incluindo microfones M/S e binaurais. Esse tipo de

esmero técnico não faz parte das rotinas produtivas da rádio tradicional.

Na mixagem, há também uma exploração dinâmica e de tessitura sonora maior do que o padrão de uma rádio tradicional, que costuma operar dentro de uma pequena variação da dinâmica sonora. Algumas vezes opta-se por sons, ambientes, atmosferas muito graves, ou muito agudas, que não são utilizadas na rádio tradicional, normalmente equalizada para uma tessitura média. E percebe-se uma escolha sistemática na manutenção de uma dinâmica natural das vozes com um uso muito contido de compressores de som. Esse tipo de escolha de masterização, nos quais há momentos de pianíssimos de voz, forçam também o ouvinte a escutar em boas caixas de som ou em fones de ouvido, pois de outro modo, não conseguem desfrutar da riqueza técnica das peças em todo seu potencial.

6.1.9 ARTE Radio: assinatura sonora

A assinatura sonora *ARTE Radio* é ouvida sempre ao entrar no *site* e é inserida ao final de cada peça. Enquanto objeto sonoro ele varia, mas mantém o seu estrato verbal fixo: "arte radio ponto com" e no estrato estético apresenta variações. Como na introdução da série americana *Os Simpsons*, em que a cada episódio cria-se uma entrada diferente da família no sofá, *ARTE Radio* cria algumas variações dessa assinatura. Assim, sempre que entramos no *site* uma proposta diferente: vozes diferentes (femininas, roucas, masculinas, infantis, robóticas, em coro) ou um tom diferente (sussurado, fortíssimo, melodioso, seco, etc).

6.2 Arte Radio: Análise das obras

Dentre as mais de mil obras classificadas como documentário pelo *site ARTE Radio* escolhemos duas obras que são representativas da abordagem proposta por Silvain Gire, ou seja, a construção de narrativas sonoras sem a intervenção do narrador. Iremos analisar adiante *Qui a connu Lolita?*, de Mehdi Ahoudig e Anouk Batard, e *Grand-Amour*, de Mathilde Guermonprez.

6.2.1 Análise de "Qui a connu Lolita?"

Escolhemos o radiodocumentário *Qui a connu Lolita?*¹⁷⁶, de Mehdi Ahoudig e Anouk Batard, para demonstrar uma proposta de análise a partir de um processo de decupagem. Realizado em 2009 pela *ARTE Radio* e pela *Radio-Grenouille*, uma rádio associativa de Marselha, ele foi difundido pela primeira vez no evento *Marseille sur écoute*¹⁷⁷, entre 29 de setembro e 04 de outubro de 2009. A partir dessa data está disponível para o público no *site da ARTE Radio*.

Consagrando muitos meses à pesquisa, entre janeiro de julho de 2009, os autores tentam ir além do *fait divers*, buscando compreender as contradições de um bairro, de uma comunidade. O documentário reconstitui um misterioso acontecimento. Em 20 de janeiro de 2009, uma mulher e seus dois filhos são encontrados mortos no seu apartamento do bairro de *Saint-Pierre*, em Marselha. A excepcionalidade da tragédia a tornou capa dos jornais franceses.

Trata-se, seguindo a tipologia proposta por Deleu (2013) de um documentário poético, marcado pela ausência da instância mediática na narração, ausência da denominação dos sons e com propósito estético. Em termos de proposta narrativa temos, segundo a tipologia de Friedman (2002), o uso da "onisciência seletiva múltipla".

Inicialmente, ouvimos crianças brincando ao redor. O ambiente é estereofônico. Os passos raspados no chão áspero dão a sensação de proximidade. Estamos num pátio de um conjunto residencial? Provavelmente. Uma certa tranquilidade vespertina ou dominical é sugerida. Trata-se do jogo do esconde-esconde. O timbre das vozes nos indica um grupo heterogêneo, de uns quatro a

¹⁷⁶ Quem conheceu Lolita?

¹⁷⁷ Marselha à escuta

doze anos. É um trecho de dezesseis segundos sem falas em primeiro plano. A primeira voz em primeiro plano é grave, masculina, com certa idade e um sotaque pronunciado. Nada a identifica, que não suas próprias características plásticas. Eis o trecho, de 38 segundos:

(início: 00:16)

Voz Masculina #1:

*Escute, é....mais que um triste fait divers....
... na época em que estamos...
... que uma jovem morra com seus dois filhos...
... morra de fome, de solidão, do que seja...*

(Intervalo de nove segundos sem fala. ouve-se mais os sons do ambiente: um carro passa à esquerda, as crianças que continuam a brincar, leves batidas metálicas)

Voz Masculina #1:

*... nós a encontramos sobre a cama... essa moça...
... com uma criança em cada lado... que estavam mortas também.
... todos os três... mortos...*

(Intervalo de seis segundos sem fala)

(fim: 00:54)

O som do ambiente descrito acima vem para primeiro plano, por nove segundos, até a entrada do novo trecho de voz. É uma mixagem sutil, o tempo da fala é distendido. A montagem dá protagonismo aos sons ambientes, promovendo ao ouvinte a imersão no espaço. Esse intervalo de nove segundos sem fala abre espaço para o ouvinte pensar sobre o que acabou de ouvir, sentir e imaginar os espaços. Os ambientes sugerem algo sobre essa voz? Seria essa a voz de um vizinho ou da polícia? Alguém que testemunhou o caso? Alguns dos depoentes se identificam durante suas falas, outros não. Torna-se uma tarefa do ouvinte identificar essas pessoas e responder às suas próprias perguntas. Abre-se muito espaço para interpretação e divagação.

As crianças brincando de esconde-esconde — que é o fundo dos primeiros dois minutos da obra — além de criar um contraste macabro e inquietante com o conteúdo da fala (a descrição de uma cena de morte) pode ser lida como a metáfora da obra como um todo. O jogo de esconde-esconde sintetiza a própria busca do documentário, que se constrói como um quebra-cabeça.

A primeira sequência segue. O ambiente continua: crianças correm, gritam, jogam bola ao longe. Esses sons fazem a ligação entre a **Voz #1** e a **Voz#2**.

(início: 00:54)

O ambiente em continuidade com trecho anterior: vozes das crianças brincando e pássaros.

Voz Masculina #2:

*Em 20 de janeiro de 2009,
o ex-companheiro da madame Dos Reyes,
irá alertar o proprietário... seu proprietário.
Porque ele tinha conhecimento do que de fato os aluguéis não foram pagos por algum tempo...*

Intervalo de três segundos sem fala. Vozes das crianças vêm para primeiro plano.

Voz Masculina #2:

*E assim é por meio dele que o caso é disparado de alguma forma.
E eles vão abrir o apartamento.
E vamos fazer essa descoberta macabra...*

Entram as graves badaladas dos sinos, ao longe.

Voz Masculina #2:

*...dessa mãe que é entre seus filhos, certo?
Sobre a cama, e os três, é claro, estão mortos há algum tempo...
um tempo bastante longo de um ponto de vista médico-legal.
Pois podemos supor que havia passado dois meses.*

Intervalo de três segundos sem fala. Sinos.

Voz Masculina #2

*... e no apartamento, o que é impressionante?
É que estamos em um apartamento que está mobiliado...
uh, maneira relativamente simples, hein.
Mas normal e bem organizado, limpo.*

Intervalo de quatro segundos sem fala

Voz Masculina #2 ...

*então, aquilo que no entanto não deixou de questionar os investigadores
e nos inquieta é a ausência de alimentos...*

Intervalo de dois segundos sem fala

Voz Masculina #2

*...e mesmo qualquer outro objeto de consumo corrente.
Nem mesmo um pacote de fraldas,
nada mesmo.*

(fim: 02:12)

O fato do ambiente ser contínuo (crianças correm, gritam, jogam bola, ao longe) coloca essas duas vozes em um mesmo espaço de leitura. Essa segunda voz, que tem um discurso mais analítico do caso e nos faz pensar em um investigador da polícia, ou algo assim, tem o mesmo estatuto da primeira. Nesse trecho é introduzido o som das badaladas dos sinos. Eles irão perpassar toda a obra. Eles funcionam como pontuações rítmicas, criam uma imensa sensação de profundidade dos espaços, geram um estado de espírito e um clima de mistério,

lembram a onipresença da igreja — e da religiosidade. Mas também são sons que parecem julgar as falas, cometários dos autores.

Lolita e seus filhos foram encontrados aparentemente dois meses depois da morte. Não há uma autoridade que confirme o que realmente aconteceu. Foi assassinato ou suicídio? Quem matou Lolita? Não teremos as respostas. Não é isso que importa. Não se trata de uma história de detetives e não há um guia ou um narrador. Ouvimos apenas um mosaico de testemunhas, com suas versões fragmentadas da história, os rumores, vestígios de um passado difícil de se reconstituir.

Temos a seguir uma nova atmosfera. Trata-se em um som senoidal, grave (com a fundamental ao redor de 70Hz), que evoca um novo estado de escuta. Outros timbres com intervalos menores, se somam a esse. Escutamos sinais de telefone ocupado ao longe. Uma melodia no Xilofone evoca um sino.

(início: 02:24)

Voz feminina, num sussurro doce:

Marseille sur écoute..... Qui a connu Lolita?

Uma voz masculina, também num sussurro repete:

Marseille sur écoute.....

(fim: 02:50)

É a única intervenção direta dos autores sobre o espaço diegético criado pelo documentário.

Num corte seco vamos para segunda sequência.

O som do trânsito, das moedas no balcão e as falas indicam uma padaria. Tudo é gravado simultaneamente, provavelmente com um microfone M/S. As vozes pertencem ao espaço e se deslocam, da direita para a esquerda. Os clientes entram e saem da padaria, enquanto o padeiro opina sobre o assassinato. Ele acha que foi suicídio.

A gravação em MS nos dá uma imagem sonora bem clara. Podemos distinguir o espaço de cada um na cena. Continuamos a ouvir a rotina da padaria quando o depoimento vem para o primeiro plano, em mono. A clientela entra e sai: "uma pizza de queijo, por favor. Ali é três queijos?". A padeira ao fundo responde: "Esse é *roquefort*. Senão tem *roquefort* de cabra". Isso sugere que a vida segue, apesar do ocorrido. O padeiro conta que a filha de Lolita vinha fazer as compras:

(início: 03:52)

Padeiro:

Ela vinha, assim com o papel na mão. E tinha anotado o que tinha na lista, e era isso. Num momento, eu não a vi mais, exato.... ohh.....isso remonta a um momento.... Julho...agosto, setembro, outubro...ah... ela não veio mais.... Não, não....vamos dizer o mês dez. A última vez que eu a vi...eh... eu recusei um cheque Eu disse a ela: "olhe, você dirá a sua mãe que ela venha me ver porque...bem... tenho um cheque, dois cheques que voltaram do banco. "Precisamos acertar as contas". Ela me disse sim, ela partiu. Bom, depois eu não a vi mais.

(fim: 04:13)

No final da sequência temos uma fusão entre os sons da padaria com uma nova atmosfera de efeitos de aproximadamente doze segundos: um bafo grave martelante, com sininhos de vento e sons ao contrário. Aqui também a função da atmosfera é de ligação, pois conecta as duas cenas. Também exerce uma função expressiva pois é um comentário sonoro sobre a negligência da comunidade com o caso.

Seguimos para terceira sequência.

O ambiente da padaria se funde lentamente a um outro espaço, com vozes de mulheres e cachorros. Ouvimos uma voz feminina, com um sotaque fortíssimo:

(início: 04:56)

Voz feminina:

Eu da minha janela, tem a janela da cozinha em baixo... Bom, o que era surpreendente era que as persianas estavam sempre fechadas. E ficaram fechadas durante cinco, seis meses ANTES das mortes. Isso eu posso garantir.

(Intervalo de quatro segundos sem fala. Sons do ambiente: vozes femininas discutem ao fundo, cachorros ao longe, ruídos de cozinha ao longe)

Voz feminina:

Os lençóis permaneceram durante meses no varal... (sons de sacos plásticos) ... e eu posso te dizer também uma coisa: a caixa de correios estava cheia... bem cheia... (ouvimos em primeiro plano sons dos gestos, com as mãos, tac-tac)

Intervalo de dez segundos sem falas. Ouvimos quatro badaladas fortes, à esquerda. Vozes à direita.

Voz feminina:

Então eu a vi grávida. Depois eu nunca vi o bebê... nem posso dizer como era a criança. Aconteceu algumas vezes quando eu chegava em casa, de poder ouvir... o choro... o choro do bebê... mas... depois de um momento nada mais ouvi... pensei que ela tivesse ido embora.

(fim: 05:59)

Não há identificação de que trata-se da vizinha. Mas pelo conteúdo da fala é, sem dúvida, a vizinha. Há uma sutileza no estrato plástico: na primeira fala, quando ela refere-se à janela, podemos sentir o som entrando e saindo do eixo do microfone. Provavelmente ela vira a cabeça em direção à janela. Podemos fazer a leitura de que a janela encontra-se à esquerda da personagem. Quando ela fala da caixa de correio estar cheia, temos também um "gesto sonoro", ela bate uma mão contra a outra. Talvez, um ouvinte inserido na cultura francesa ou da periferia de Marselha possa ler, visualizar e significar mais propriamente esse gesto. E outros detalhes significantes no registro verbal (sotaque ou escolha dos vocábulos) também nos escapam.

A quarta sequência é introduzida por leves sininhos de vento à esquerda, que pontuam uma mudança de sequência. Esse mesmo timbre foi utilizado na passagem da segunda para terceira sequência. Como ele já foi apresentado aqui sua aparição é mais sutil.

Essa quarta sequência (de 05:57 a 06:45) é uma cena de 48 segundos que não tem uma função narrativa clara, não faz a história andar. Ouvimos ruídos de passos e uma bola quicando do lado direito. Um grito de um jovem, à direita: "Atenção, a cabeçaaaa!". Grito de outras pessoas, no meio. Um grito de outro jovem, à esquerda: "Atençãaaaaoo, cabeça!!". A bola repica forte no chão. Temos um momento raro no rádio no qual imaginamos um movimento "para cima". Para além da representação esquerda/direita cria-se um espaço vertical.

A voz de um senhor reclama: "ah... é muito fácil... acertamos alguém e depois...". Os jovens, em coro, se aproximam. Um deles queixa-se: "nós não temos uma quadra!". "Não tem nada pros jovens", protesta o outro. O clima é de hostilidade. É uma cena difícil de descrever pois os eventos sonoros se sobrepõem. Mas, ao lado desse senhor, o microfone é acuado.

A cena tem uma beleza plástica que intensifica-se pela gravação estereofônica. Aqui, um dos momentos onde a expressividade está nas condições técnicas de gravação. A partir da metade da cena (06:27) temos novamente o sino, ao longe, à esquerda. Ele é quase como um gongo de uma briga de *boxe*. Surge para apartar o pequeno tumulto e reestabelecer a ordem. A questão que se coloca é: onde é esse lugar? É o pátio do apartamento onde morava Lolita? É uma praça nas proximidades? Não há qualquer indicação. Mas a cena revela um espaço de tensão

social. Nos diz muito do que é aquela comunidade. Um jovem grita: "Vamos jogar, vamos jogar". Os jovens voltam a jogar. Um cachorro passa latindo.

O sino nos leva para quinta sequência.

Uma porta de madeira grande e pesada range. Uma sineta é tocada duas vezes. Uma voz masculina, delicada e gravada em proximidade: "Ela veio à igreja? Ela talvez tenha vindo rezar, eu não sei. Mas eu... eu jamais a encontrei". Assim somos introduzidos a um novo personagem: o padre.

Essa é uma cena longa (de 06:53 a 09:47) de quase três minutos. O que sustenta a cena não é tanto o que diz o padre sobre Lolita, mas a intromissão de um bêbado na cena. Gravada também de modo estereofônico (provavelmente um MS) a reverberação do lugar lhe confere enorme beleza plástica. Temos uma clara noção espacial da chegada e saída do bêbado pois a voz do padre torna-se uma referência no primeiro plano. O bêbado faz sua aparição com passos rastejantes, da esquerda para direita, perguntando: "Alguém poderia ligar para Monetta para mim?". O padre responde, à direita: "Como?". O bêbado se aproxima e fala à direita: "Boa noite!". Os documentaristas e o padre respondem. O bêbado começa a filosofar balbuciante, à esquerda, o padre tenta lidar com a situação, à direita. Eles riem. O bêbado insiste: "Alguém poderia ligar para Monetta para mim?". O padre faz uma brincadeira com as palavras: "Você percebe o seu estado?"¹⁷⁸. O padre consegue continuar com o depoimento. Novamente, após alguns instantes, é interrompido pelo bêbado pedindo uma moeda. A intervenção do bêbado é bem humorada: "Me dê uma moeda! Para beber um café. E prometo que os convido para meu casamento". Depois de mais uma conversa o padre continua a falar em primeiro plano e o bêbado vai saindo, com sua voz reverberando cada vez mais por toda a igreja: "Vocês não têm nem mesmo um euro?".

É um grande momento do rádio enquanto expressão artística.

Na sexta sequência temos Yves, o Pastor.

Ele demonstra claramente um discurso racista: "Os negros, é delicado saber como se chamam, porque eles tem sobrenomes parecidos. Ai confundimos todos, não é fácil."

¹⁷⁸ Em francês, "Monetta" é homófona de "mon état", que significa "meu estado". O padre pergunta: "Você quer dizer o seu estado: "Vous appelez votre état?"

O documentário é construído assim, em uma sucessão de dezesseis sequências, praticamente autônomas. A impressão é que estamos acompanhando uma busca.

As vozes dos documentaristas aparecem raras vezes, nunca fora da cena. Temos ainda os depoimentos do sobrinho de Lolita, do vice-procurador que investiga o caso, do diretor da escola, da dona de um pequeno restaurante cabo-verdiano, e de outras vizinhas.

Aos poucos vamos mentalmente criando uma imagem daquele espaço, daquelas pessoas.

Sugerimos a escuta do documentário na íntegra utilizando a decupagem completa no Apêndice K.

Ele está disponível em: <http://arteradio.com/son/491214/qui_connu_lolita>

6.2.2 Análise de *Grand-Amour*

Grand-Amour, subtítulo *Marguerite vive o grande amor aos 82 anos*¹⁷⁹, é um documentário de 2006, de Mathilde Guermonprez.

Trata-se, a partir da tipologia de Deleu (2013) de um documentário de observação pois somos convidados a ouvir um "real autônomo", sem o filtro imperativo de uma instância narradora. Em termos de narração ele é do tipo "dramático", segundo a tipologia de Friedman (2002).

A autora registra sua interação com sua tia Marguerite, de 82 anos. Mas o que há de grande interesse na história dessa senhora? Ela tem uma grande história de amor para contar: Marguerite conhece Jean, nos anos 1940, e tem uma única e intensa noite de amor com o moço. A guerra que os separa fez com ela conheça Robert, o homem com o qual teria seus filhos e dividiria a vida por mais 60 anos. Após descobri-la viúva, Jean a procura novamente. Ela inicialmente fica reticente em aceitar seus convites, mas acaba por concordar e agora vivem um caso de amor na velhice. Essa é a história por trás do documentário, mas que não é narrada. Tudo nos é contado a partir de um encontro numa tarde de primavera entre a sobrinha e sua tia anciã. O ouvinte é convidado a participar desse encontro. Vivemos essa tarde junto com a documentarista, que se utiliza de um microfone estereofônico¹⁸⁰, nos fazendo sentir imersos pela cena. Não há narrador, não há descrição: simplesmente estamos lá.

Chegamos à casa de Marguerite assim:

(início: 00:00)

Ambiente de cidade, um carro passa da direita para esquerda. Ruído da porta que se abre e risadas.

VOZ 01 (uma voz feminina e jovem):

"Coucou"

VOZ 02 (uma voz feminina, rouca e idosa, com reverberação, vem se aproximando):

"Bom dia!"

Ouvimos a televisão ao longe, os beijinhos próximos e entramos na casa. O som da televisão fica mais próximo enquanto elas conversam.

VOZ 01:

"Você cortou o cabelo, não?"

¹⁷⁹ Do original: *Grand-amour - Marguerite vit le grand amour à 82 ans*

¹⁸⁰ Provavelmente aqui foi utilizada uma captação com um microfone M/S, já que a imagem sonora é bastante precisa durante todo a peça.

(Ouvimos os passinhos de pantufas a reverberar pela sala)

Voz 02:

Você quer beber alguma coisa?

(Fim: 00:35)

Nós, ouvintes, estamos lá nesse ambiente familiar compartilhando essa cena privada. Um buquê de flores sobre a mesa dispara a conversa sobre Jean, o novo namorado de Marguerite. Estamos sentados à mesa, vivenciando o encontro, ouvimos o ruído da geladeira. O relógio à esquerda transmite calma ao momento. Não é um depoimento, mas um diálogo. Os passos de pantufa descem uma escada, sugerem uma passagem de tempo, um corte. Os ruídos nos dão a sensação do espaço. Elas sentam-se à mesa. Marguerite mostra algumas fotos: "aqui ele tinha 20 anos", descreve Jean e os presentes que ele lhe deu: "aquela boneca de porcelana, foi ele também que me ofereceu". O interesse recai sobretudo nesse aspecto extraordinário de uma história de reencontro, de um amor na velhice, na dificuldade da família em aceitar a substituição do marido morto. E a documentarista não se priva de perguntas íntimas: "Você o acha bonito?", "Você está apaixonada?", "Nesse baile, quando você se conheceram, você o beijou?". As duas riem juntas, há uma leveza espetacular no momento que transmite a sensação de bem estar das confidências partilhadas.

O ambiente de passarinhos nos leva ao jardim, com suas folhas secas, onde caminhamos com elas, enquanto comentam os cuidados com as hortaliças. É apenas nesse momento, que é a metade da peça, que vamos conhecer o nome dos personagens e suas relações de parentesco, e isso está diluído na diegese, quando Marguerite grita para um vizinho, ao longe: "É a minha querida sobrinha!".

O nome da personagem principal vem à tona apenas na cena seguinte, de volta à casa. Enquanto Marguerite cozinha o jantar, canta uma música com seu nome: "Si tu veux, faire mon bonheur, Marguerite; si tu veux faire mon bonheur, Marguerite, donne-moi ton cœur"¹⁸¹. Um belo momento radiofônico, delicado e tocante.

Elas jantam uma sonora sopa.

¹⁸¹ Esse trecho pode ser traduzido por: "Se você quiser fazer minha felicidade, Marguerite; se você quiser fazer minha felicidade, Marguerite, dá-me o teu coração". Música de Henry Fragson (1869-1913).

Depois do jantar, Marguerite conta, em meio à muitas risadas e em um diálogo intercalado pelo *tic-tac* constante e calmo do relógio da cozinha, como é habituar-se a ter relações sexuais com o novo parceiro: "na primeira vez eu não ousei me desvestir", "ele descobriu meus seios e é verdade que tenho belos seios para minha idade...". Mathilde alimenta as confissões: "Deve ser bizarro se mostrar nua diante de um homem que você não está habituada, depois de ter se mostrado nua à um mesmo homem 60 anos atrás...". Ela mesmo responde: "Fazia 20 anos que eu não fazia nada disso". As duas caem na gargalhada, são momentos de catarse coletiva. "Estou vivendo algo que eu não imaginaria jamais".

"Você tem os olhos que brilham quando você fala dele", Mathilde comenta num momento de silêncio. Uma grande risada explode e uma constatação serena: "Eu o amo, ora. Parece bizarro na minha idade". Outra risada, outro silêncio, o *tic-tac*. Há olhares acontecendo ali, que não podemos ver. Há uma intensidade nessa troca, como uma revelação dos segredos que estão sendo compartilhados. Nesse momento, de silêncio entre as duas, realçado pelo relógio, Marguerite vira o jogo e coloca a ausência de amor na vida de Mathilde em debate: "ah? Isso virá talvez um dia para você...". "Sim". Ambas pigarreiam, tentando cobrir o silêncio e Marguerite complementa: "Às vezes é preciso esperar...vai acontecer...te falta o amor".

Dois aspectos tornam pertinentes o comentário dessa peça. Em primeiro lugar, há uma valorização do espaço sonoro a partir da utilização de uma captação estereofônica. A autora escolhe utilizar seus microfones preservando a qualidade reverberante dos espaços e, ao mesmo tempo, mantém o personagem e ela mesma, durante quase todo desenrolar da peça, de maneira equidistante do microfone.

Esse procedimento tem duas consequências estéticas: (1) uma horizontalidade do espaço da palavra – o diálogo não é hierarquizado acusticamente; e (2) a criação de um espaço de escuta "virtual" dentro da diegese, onde o ouvinte ocupa um terceiro lugar, como um observador privilegiado de uma cena sonora que se desenrola diante dele. Além disso, nessa peça temos a exploração do espaço íntimo de maneira profunda, mas ao mesmo tempo, respeitosa, algo que, a meu ver, o rádio consegue explorar melhor do que o documentário audiovisual.

Um outro detalhe interessante acontece, em termos de discurso, que é essa reviravolta que conclui a narrativa. Nesse momento final da peça, Marguerite coloca em pauta a intimidade da documentarista, operando uma inversão de papéis. A documentada passa a questionar a documentarista.

6.3 Sobre *This American Life*

Em 2016, *This American Life* alcançou 21 anos de produção e soma mais de 550 episódios de uma hora. Tem uma audiência semanal de aproximadamente 2,2 milhões de ouvintes nos Estados Unidos por sua difusão em 509 rádios espalhadas no território e, constantemente, alcança o primeiro lugar na lista do *iTunes Store*¹⁸² como o *podcast* com maior número de *downloads*. Por seu pioneirismo, sucesso e qualidade, tornou-se um protótipo dos programas de *storytelling* americanos, influenciando largamente a linguagem de outros como *Radio Lab* – dedicado ao universo da ciência e curiosidade – e *Rádio Ambulante* – uma espécie de *This American Life* em espanhol, segundo seu criador, o escritor Daniel Alarcon¹⁸³.

O reconhecimento e fama de *This American Life* foi ainda maior com o lançamento de *Serial*, em 2014. Trata-se de uma série especial de Sarah Koenig, cuja primeira temporada saiu em 2014. A obra tornou-se um acontecimento radiofônico e ultrapassou as fronteiras americanas.

Antes de analisarmos a linguagem de um dos programas, vamos delinear, sumariamente, alguns aspectos da conjuntura de produção e difusão desses programas, assim como fizemos com *ARTE Radio*, o exemplo francês.

6.3.1 *This American Life*: Origem

This American Life (TAL) começou a ser produzido em 1995, tendo como criador e anfitrião Ira Glass. O percurso de Glass no rádio teve início na *National Public Radio* (NPR), de Washington, como repórter e apresentador em *All Things Considered* e *Talk of the Nation*. Mudou-se para Chicago em 1989, trabalhando como repórter. Entre 1990 e 1995, ele produz ao lado de Gary Covino um programa semanal local chamado *The Wild Room*, para Chicago Public Radio. Graças ao sucesso do programa, em 1995, a *MacArthur Foundation* ofereceu 150.000 dólares para produzir um programa com escritores e artistas de Chicago o que incentivou Glass a esboçar um novo programa. Associado ao fomento da WBEZ, uma estação não-comercial de Chicago, eles conseguem um orçamento para o primeiro ano que

¹⁸² A *iTunes Store* é um serviço *online* de áudio e vídeo operado pela Apple Inc. dentro do programa *iTunes*, lançado 2003, que permite ao usuário acessar e comprar conteúdo.

¹⁸³ Daniel Alarcon comenta seu propósito em entrevista:

<http://www.motherjones.com/media/2012/10/novelist-daniel-alarcon-interview-radio-ambulante>

soma 243.000 dólares para custos com estúdio, marketing, locação do tempo de antena do satélite, e salário de quatro funcionários, além de escritores e repórteres *freelancers*.

Um orçamento apertado mesmo para o padrão da rádio pública americana. O programa foi ao ar em 17 de novembro de 1995 com o título *Your Radio Playhouse*. A partir do episódio #17, difundido em 21 de março de 1996, o programa foi rebatizado para *This American Life*. Em junho de 1996, o programa estabelece uma parceria com a *Public Radio International* (PRI) para distribuição em escala nacional. Atualmente, ele é veiculado por 509 estações afiliadas da PRI alcançando um público de 2,1 milhões de ouvinte. Seu acervo conta com 595 episódios¹⁸⁴.

6.3.2 *This American Life: Distribuição*

Além da veiculação feita pela PRI para suas afiliadas, o programa foi gradualmente tornando-se uma plataforma digital. O acesso de toda a programação em *streaming* ficou disponível a partir de 1998. Para o *download* em mp3, o processo teve diferentes etapas. Entre 1998 a 2005, era possível fazer o *download* da versão em mp3 no site *Audible.com* por 4 dólares o episódio. A partir de 2006, o episódio mais recente fica gratuitamente disponível para *download* em mp3 durante uma semana, após sete dias o *link* é removido. Os episódios antigos podem ser comprados por 0,95 dólares no *iTunes Store*.

6.3.3 *This American Life: Formas de busca da programação*

O site oficial www.thisamericanlife.org hospeda o acervo integral da produção e permite várias formas de busca. Além de disponibilizar o horário e o dia da semana em que o programa é veiculado na ondas hertzianas, das afiliadas em cada Estado americano, o site propõe diversos tipos de pesquisa no extenso arquivo sonoro.

A busca pode ser feita por ordem cronológica ou de maneira randômica (num *player* que toca os arquivos de maneira aleatória).

¹⁸⁴ Entre 1995 e agosto de 2016.

O ouvinte pode também navegar por diferentes episódios clicando nas palavras-chave (*tags*) que os categorizam: ativismo, crime, família, viagens, ciência, religião, etc.. Ao clicar sobre os autores de cada "ato", o ouvinte pode acessar outros episódios nos quais aquele autor colaborou. Outro modo de busca é por locação: a partir de um mapa, o ouvinte pode escolher pelos episódios a partir de onde o tema se vincula ou onde foram gravados. Ainda há uma "curta lista de favoritos", uma "lista de favoritos" e uma "lista de favoritos mais antigos" onde há seleções de episódios. Cada episódio e cada ato contam com uma pequena sinopse.

Figura 5: imagem do *site* do programa *This American Life*¹⁸⁵.

6.3.4 *This American Life*: Formato

Um ano após o lançamento do programa, um artigo do Chicago Tribune, apresenta algumas perguntas acerca do formato de *This American Life*: "Is it true-life documentary? Short fiction forum? Talk show? Surreal radio drama? (CARLOZO,

¹⁸⁵ Data de acesso: 15 de agosto de 2015

1996, *online*). O formato evoluiu bastante, mas acaba sendo um pouco de tudo. O documentário está presente sempre. Talvez seja uma versão mais bem comportada (ou careta) do *feature* da tradição inglesa.

O programa tem frequência semanal e duração de uma hora. Cada programa tem um único tema (salvo raras exceções), que é explorado em diversos atos, onde cada ato é produzido em parceria pela equipe e pelos colaboradores *freelancers*. Os programas normalmente começam com uma apresentação feita por Ira Glass que introduz o tema.

Os relatos são, muitas vezes, narrativas em primeira pessoa na qual a voz do jornalista guia o ouvinte, como um narrador onisciente dos fatos. Entrevistas *in loco* com a intervenção do autor são intercaladas por comentários dele em outro espaço-tempo, em uma montagem que articula dois momentos: (1) o da investigação com o momento de descrição e contextualização; e (2) a reflexão sobre os fatos. Cada ato tem unidade dramática, ou seja, a história se encerra nela mesma. A música é bastante utilizada, assumindo diversas funções expressivas: tanto para impor ritmo, como para comentar a ação ou ainda como interlúdio entre os atos.

6.4 Análise do Episódio #164 *Crime Scene*

O episódio #164 *Crime Scene*¹⁸⁶, de 07/07/2000, narra em quatro atos as histórias escondidas nas cenas de crimes.

Iremos inicialmente descrever cada um dos atos para dar uma ideia geral de todo o programa.

No prólogo (quatro minutos), Ira Glass entrevista o médico legista Dr. Dragovic em Pontiac, Michigan, que descreve como cada cena de crime esconde uma história. Ele relata um caso resolvido no qual, a forma como a língua fora perfurada pelo tiro confirmou um homicídio e não um suicídio, como outras evidências levavam a crer. No primeiro ato intitulado *How do we know?*¹⁸⁷ (quatro minutos), Enrico Togneri, um criminologista forense de Nevada, explica o que pode ser descoberto a partir de evidências deixadas na cena do crime: do formato do respingo de sangue à mordida num pedaço de queijo.

¹⁸⁶ Disponível em: < <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/164/crime-scene> >

¹⁸⁷ Como sabemos?

No segundo ato, *Grime Scene*¹⁸⁸ (treze minutos) a repórter Nancy Updike passa dois dias com Neal Smither, que trabalha limpando cenas de crime. No ato três, *A Criminal Returns to the Scene of the Crime* (21 minutos), Katie Davis faz uma reportagem pessoal sobre seu vizinho que volta à vizinhança onde atuava para treinar baseball com um grupo de garotos, a *Little League*. No ato quatro *What Police Cannot Do*, o ator Matt Maloy lê uma história de Aimee Bender, do livro *The Girl in the Flammable Skirt: Stories*.

Temos aqui uma proposta de narração muito diferente do que vimos anteriormente nos dois exemplos franceses. Nota-se, dentre as categorias propostas por Friedman (2002), uma aproximação maior com o ponto de vista de um "autor onisciente intruso".

Utilizando a tipologia de Deleu, temos um exemplo de um "documentário participativo". No modo discursivo, há a presença da instância midiática em vários níveis. Além de Ira Glass – que é o âncora¹⁸⁹ e produtor do programa – temos os outros produtores de cada ato que são também os narradores de cada trecho. Há uma narração linear e a denominação dos sons. O contrato com o ouvinte é de natureza explicativa e há clareza no propósito, padronização das formas e didatismo. A atividade cognitiva do ouvinte é menos requisitada. Segue à risca o manual de radiojornalismo: "nunca se deve largar a mão do ouvinte, é preciso conduzi-lo". *This American Life* faz exatamente isso. E com muito êxito.

O documentário começa com ruídos mecânicos repetitivos, de uma máquina de pequeno porte. A gravação é estereofônica, mas a imagem sonora não é muito aberta¹⁹⁰. Logo em seguida, o ruído baixa de volume abrindo espaço para a voz de Ira Glass – já conhecido do público fiel – em primeiro plano. Ele nos indica precisamente onde estamos e o que ouvimos:

(início: 00:06)

Ira Glass:

Estou no escritório do Dr. L.J. Drakovic, que examina cadáveres para a polícia em Pontiac, Michigan. E ele está projetando imagens deste carrossel de slides, todos eles vítimas de assassinato. Eles são close-ups de partes do corpo.

(fim: 00:16)

¹⁸⁸ A tradução seria: 'Cena do Crime'.

¹⁸⁹ Em inglês, o termo utilizado é 'host'.

¹⁹⁰ Imagem aberta é aquela que a diferença entre sons da direita e esquerda são maiores, dando maior sensação de espaço.

Para os ouvintes regulares do programa a voz de Ira Glass é inconfundível. Seu timbre, sua cadência e acentuações particulares são familiares. Ela imprime uma marca registrada ao programa. Cria essa relação individualizada do comunicador-ouvinte tão cara ao universo radiofônico. Em termos de sonoridade temos uma voz gravada em primeiríssimo plano (com alguns *pops*¹⁹¹ inclusive, de tão perto).

Continuamos com a voz de Ira agora com outra textura: estamos no escritório do Dr. Drakovic:

(início: 00:17)

Ira Glass (no escritório):

Quer dizer, enquanto você folheia estas coisas, esse é o slide show mais macabro que eu já vi. É exatamente como cada slide é...

(Percebemos o deslocamento do microfone de Ira para o Dr. Drakovic)

Dr. Drakovic:

Uma outra história, sim. Cada crime é uma história nele mesmo, um romance...

(Entra música #01. Clima de mistério, entra em *fade in*, em segundo plano)

Dr. Drakovic:

E ele se abre em muitas direções.

(Sobe música #01 para primeiro plano)

(fim: 00:41)

Aqui temos um momento que permite analisar a dimensão técnica do som. O início da fala do Dr. Drakovic entra no eixo do microfone. Isso denota as condições de registro. Nesse caso podemos deduzir que um único microfone foi usado para registrar ambas as vozes.

Temos também um exemplo do uso expressivo da música. A fala do Dr. Drakovic é dividida em duas, e a música introduz um estado de ânimo. Essa mesma música vai continuar por mais dois minutos aproximadamente (até 02:26) quando irá sair em um longo *fade out*. Ela adquire uma função rítmica. Ela vai se alternar entre o primeiro e o segundo plano, ocupando os espaços entre as falas.

Em seguida, Ira introduz e contextualiza a história principal:

¹⁹¹ Pops é o nome dado no jargão técnico aos efeitos distorsivos causados pelo deslocamento de ar da emissão vocal quando se está muito próximo ao microfone.

(início: 00:41)

(Música #01 em segundo plano)

Ira Glass:

Para ilustrar, ele me conta essa história: Quando ele trabalhava para o escritório do legista do Condado de Wayne, em Detroit, havia uma jovem moça – esta história, aliás, talvez não seja adequada para crianças – enfim, havia essa jovem que aparentemente se suicidou tomando a arma de seu namorado, colocando-a em sua boca, e disparando. A polícia, os outros médicos legistas, todo mundo pensou que era um suicídio. Mas algo sobre o caso incomodava Dr. Drakovic. A mulher não tinha um histórico de depressão. Não havia nenhuma nota.

(Voz do Dr. Drakovic entra "suja" com o ambiente do escritório. Música continua em segundo plano)

Dr. Drakovic:

Meus colegas me provocavam como sendo paranóico e vendo coisas onde elas não estavam. Eu fiz o exame... eu fiz o exame da cavidade oral. E, neste caso particular, a língua apresentou dois orifícios.

(Música continua em segundo plano)

Ira Glass:

Isso é muito estranho, Dr. Drakovic me explicou, porque normalmente – novamente, isto fica um pouco inapropriado para menores – geralmente, quando as pessoas atiraram na própria boca, eles apontam a arma para cima, na direção do cérebro. Sua língua não fica nem um pouco ferida. Mas aqui, a língua deve ter sido esmagada, empurrada com força contra o cano da arma.

(Música continua em segundo plano)

Dr. Drakovic:

Agora, quem neste mundo, tentando acabar com a vida, vai infligir dor e desconforto adicional empurrando o cano da arma contra a língua? A menos que seja outra pessoa. Na minha avaliação disso, este foi um homicídio.

(Música sobe, para em primeiro plano durante dois segundos e vai para o segundo plano novamente.)

Dr. Drakovic:

Então eu disse aos detetives que essa foi a minha descoberta.

(Música sai em fade.)

Dr. Drakovic:

Eles voltaram para entrevistar o namorado. E eles disseram, "Nós sabemos que você atirou nela." Ele disse: "Não, eu não fiz isso." Eles disseram: "Sim, nós sabemos. O médico nos disse." Ele disse: "O doutor?" Eles disseram: "O médico que fez a autópsia." Ele disse: "Que autópsia!? Liguei para o escritório do legista há duas semanas."

(Mesma música volta.)

Dr. Drakovic:

... e eles me disseram que nunca faziam autópsias em suicídios.

Ira Glass:

Claro, por que chamar ao escritório do legista para fazer essa pergunta, se você não está planejando matar alguém? Não demorou muito tempo para a polícia obter uma confissão desse cara. Como o Dr. Drakovic diz: "cada cena do crime é um romance."

Ira Glas (no estúdio)

Hoje, em nosso programa de rádio, "Cenas de Crime" e as histórias por trás deles. De WBEZ, Chicago e Public Radio International, "This American Life". Eu sou Ira Glass.

(fim: 02:50)

Esse trecho sintetiza bem a linguagem empregada por *This American Life*. Fundamentalmente a narrativa está sustentada pela palavra. Cada sonora¹⁹² é intercalada pela fala do narrador que conecta com novas informações, sintetiza alguma ideia e encaminha para próxima sonora.

Embora a narração de Ira seja gravada posteriormente e provavelmente roteirizada no papel, na voz de Dr. Drakovic há sempre um tom de informalidade que busca dissimular o dispositivo da leitura. Ele fala ao ouvinte como se contasse a história a um amigo. Às vezes, dirige-se diretamente ao ouvinte, como em: "esta história, aliás, talvez não seja adequada para crianças".

Outra marca do texto é que as frases são curtas. Sua voz alterna ritmos e pausas buscando manter o interesse do ouvinte. Ele tem ótima fluência, articulação e rapidez.

O ponto de vista narrativo, recorrente na maior parte dos atos de *This American Life*, é esse do "autor onisciente intruso". O narrador contextualiza a história, antecipa informações, descreve estados de espírito do personagem, reitera informações importantes –inclusive o nome do personagem.

O programa foi decupado e traduzido na íntegra e consta no Apêndice L desse trabalho.

¹⁹² Sonora é jargão que refere-se ao trecho gravado in loco. Em inglês é chamada de 'actuality'

6.5 Análise comparativa

Os modelos de produção e direção editorial de *ARTE Radio* e *This American Life* produzem resultados estéticos diferentes.

Pudemos notar que a direção editorial de *ARTE Radio*, ao mesmo tempo que incentiva uma produção autoral, impõe certas regras — salvo raras exceções — que formam sua identidade: a "ausência de narrador" e "ausência de música não-diegética".

Essa visão do radiodocumentário representa uma "certa escola francesa" — ancorada na tradição de trabalhos de "rádio de criação"¹⁹³ como de Yann Paranthöen — na qual a ausência do recurso estilístico do narrador obriga o autor a pensar a forma do seu trabalho. Esses documentários estão ligados à uma abordagem poética da realidade. São documentários normalmente imersivos e que usam a característica da sensorialidade, a dimensão imaginativa dos sons e a plasticidade da matéria sonora. A Entrevista Confissão é mais recorrente.

Outro dado (estrato plástico) é que *ARTE Radio* faz o uso recorrente da estereofonia pensando em um ouvinte que escuta com fones de ouvido. Essa imersão no universo dos sons e isolamento do mundo ao redor, gera uma experiência estética muito mais profunda das peças. Muitas vezes as peças utilizam de direção, distância ou texturas dos sons como expressão e forma de geração de sentidos.

This American Life representa, por outro lado, uma "escola" de radiodocumentários baseados na palavra enquanto elemento principal.

A direção editorial de *This American Life* propõe uma padronização do formato, com o uso intenso do narrador. Não podemos dizer que trata-se de uma "escola americana" já que na tradição inglesa da BBC, nos documentários da RAI e mesmo na France Culture, a presença da instância midiática é recorrente dentro da construção narrativa.

Outras características são: a agilidade da narrativa (a dramaturgia e música atuam para manter a atenção do ouvinte), a denominação dos sons, a clareza dos propósitos e a visão explicativa sobre o mundo. Dentro das categorias propostas por Deleu (2013), seus programas estariam dentro do Documentário Participativo

¹⁹³ A expressão é a tradução do francês *radio de création*

(consultar item 3.4.1). A Entrevista Pedagógica (consultar item 3.2.1) é a mais usada.

Algumas diferenças estéticas são, ao nosso ver, decorrência das "janelas de exibição". Como *ARTE Radio* é exclusivamente online, ela presume um ouvinte "atento" que seleciona intencionalmente a peça que deseja escutar. Desse modo, suas obras são pensadas uma atitude de escuta concentrada. Não há uma condução, o ouvinte deve fazer as conexões necessárias. Ele deve encontrar os sentidos, identificar os lugares, personagens e outros elementos. As obras têm espaços de interpretação.

Já em *This American Life*, a presença constante da instância midiática facilita a compreensão, pois reiteram-se algumas informações essenciais. Esse didatismo justifica-se pois são programas feitos para dois modos de difusão: *online* (através do *download* ou *podcast*) e através da veiculação na rádio hertziana. Por esse segundo modo de difusão, os programas presumem, também, uma escuta marginal do ouvinte (aquela escuta na qual ele executa atividades paralelas) ou fragmentada (aquela na qual o ouvinte começa a ouvir o programa a partir de certo ponto).

Em relação a música, a diferença é também marcante: enquanto *ARTE Radio* praticamente renuncia o uso de música extra-diegética nos programas, em *This American Life* ela assume um papel importante impondo seus ritmos e nuances.

Comparando as peças em relação ao estrato cinético, podemos afirmar que o ritmo acelerado da voz de Ira Glass (e dos demais produtores de *This American Life*), as frases curtas, a variação dos elementos, e o uso da música transmitem a sensação de velocidade ao ouvinte. Em *ARTE Radio*, ao contrário, temos uma maior sensação de distensão temporal.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ingressei no mestrado do PPGMPA com um projeto intitulado "Possibilidades do Rádio Autoral: o caso da webradio *ARTE Radio*", cujo objetivo era desenvolver um estudo sobre estética radiofônica. A partir da análise crítica de um repertório de obras buscaríamos compreender como os principais elementos da linguagem (voz, música, efeitos sonoros e silêncio) eram articulados dentro dos seis gêneros (reportagem, criação, documentário, notícia, ficção e crônica) propostos pela webrádio francesa.

Não obtendo bolsa de estudos para realizar uma parte importante da pesquisa inicial¹⁹⁴ — que previa um período de investigação na França a fim de aprofundar a escuta do idioma, coletar uma bibliografia especializada e entrevistar realizadores — o fenômeno contemporâneo *ARTE Radio* visto (e ouvido) de longe era como a ponta de um *iceberg*. Não parecia possível apreendê-lo, remotamente, com propriedade. Decidi, então, abordar apenas um dos gêneros — o radiodocumentário — e escolher exemplos de outro contexto. O que deveria ser um fechamento de enfoque, tornou-se um abertura. Sendo uma pesquisa feita a partir do Brasil, pareceu-me importante contextualizar o gênero antes de debruçar-me propriamente sobre um modelo de produção estrangeiro ou um repertório de autores desconhecido por aqui. Mantendo a abordagem do caso francês, trouxe também à tona o programa americano *This American Life*, para servir como contraponto.

A elaboração de uma breve história do gênero de cada país (França e EUA), paulatinamente, transformou-se num panorama mundial. Algumas histórias se cruzavam — um programa como *An American in England*, feito em parceria entre a emissora inglesa BBC e americana CBS, ou o caso do realizador inglês D. G. Bridson, que passa um ano na Austrália implementando o *Feature Department* da ABC, por exemplo — e as referências bibliográficas nos levaram naturalmente para outros países. Não pude deixar de delinear o desenvolvimento histórico do gênero documentário nesses países, inventariando os autores, as obras e as emissoras importantes no passado e no panorama contemporâneo tais como a BBC (Inglaterra), ABC (Austrália) e a RAI (Itália) onde o gênero também se desenvolveu. Em função do idioma, o caso alemão foi tratado tangencialmente, a partir de textos

¹⁹⁴ Fiz uma viagem antes do início da pesquisa, no final de 2013, que permitiu coletar alguma bibliografia e realizar a entrevista com Silvain Gire (Apêndice G).

traduzidos para o inglês, como o do realizador Peter Braun (1999), mas devemos apontar que o *feature* tem uma efervescência notável naquele país.

A pesquisa demonstrou a miríade de terminologias que nomeiam um mesmo objeto e pudemos instaurar um debate a respeito do gênero no Brasil. Além disso, conceituamos alguns elementos que constituem o gênero, a partir de autores como Balsebre (1994), Deleu (2013) e Friedman (2002), que podem ser valiosos para futuros pesquisadores brasileiros.

No que toca a questão da produção brasileira, entendo que contribuímos seja ampliando um debate a respeito da Radio Autoral, seja no levantamento de um repertório de obras e na geração de novos dados, coletados a partir das entrevistas transcritas nos apêndices desse trabalho. No entanto, no Brasil, a produção de radiodocumentários ainda é um fato extraordinário, mesmo na *Rádio Cultura* de São Paulo, como pudemos demonstrar. A trajetória do gênero é tímida, frágil; se perde em exemplos pontuais ao longo de décadas. Assim, tendo como parâmetro o cenário nacional, responder à essa simples pergunta — o que é o radiodocumentário? — foi, em si, um dos desafios que norteou a pesquisa.

Reconhecemos também a limitação da nossa perspectiva de pesquisa, já que tratamos de um assunto vasto e, ao mesmo tempo, tão rarefeito no Brasil. Além disso, enquanto pesquisador-ouvinte, algumas nuances dos idiomas (inglês e francês) dos programas podem ter passado despercebidas. Porém, sabíamos do risco do desafio e o ponto de partida foi extrapolar o regionalismo das pesquisas sobre rádio no Brasil, ouvindo e pesquisando para além das fronteiras. Por fim, nos esforçamos em abrir caminho para outras pesquisas, iluminando esse terreno tão desconhecido quanto fascinante.

Convidamos o leitor à escuta dessa experiência radiofônica. Em português, por enquanto, temos poucos radiodocumentários disponíveis, mas quiçá por pouco tempo. Aspiramos que este estudo estimule a produção de um rádio mais autoral, mais experimental, mais artístico, renovando as fórmulas pré-concebidas. Que inspiremos uma produção de radiodocumentários no Brasil e que o rádio possa ser pensado e produzido, efetivamente, a partir do seu potencial expressivo — como um cinema para os ouvidos.

8 - REFERÊNCIAS

8.1 Livros, teses e artigos

ALVES, Walter. **Radio: La mayor pantalla del mundo**. Equador: Belen Editorial, 1982.

ARNHEIM, Rudolf. **Estética Radiofónica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980

ARONEY, Eurydice. **Radio Documentaries and Features: Invisible Achievements**. Radio in the World: Papers from the 2005 Melbourne Radio Conference. p.397-405. Melbourne, Austrália: RMIT Publishing, 2005

BALSEBRE, Armand. **El Lenguaje Radiofónico**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994

BAMBERGER, Manuel. **La Radio en France et en Europe**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

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

BARRELL, Tony. **Torque Radio: The Radio Feature**. IN: AHERN, Steve (ORG). Making Radio - A practical Guide to working in radio in digital age. p. 295-304. Austrália: Allen & Unwin, 2011.

BAUMWORCEL, Ana. **Radiojornalismo e sentido no novo milênio**. In: MOREIRA, Sonia Virgínia; DEL BIANCO, Nélia R. (Orgs.). Desafios do rádio no século XXI. São Paulo: INTERCOM; Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

BEYLOT, P. (ORG), **Les magazines de reportage à la radio**. N. 84. Paris: CinémActionn, 1997.

BIEWEN, John. **Reality Radio - Telling True Stories in Sound**. EUA: University of North Carolina Press, 2010.

BOURCEREAU, Rémi. **L'espace dans de documentaire radiophonique**. Memóire de Fin d'études. Paris: École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2009.

BRANIGAN, E.; BUCKLAND, W. **The Routhledge Encyclopedia of film theory**. EUA: Routhledge, 2014.

CALABRE, Lia (2002). **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

CAMACHO, Lidia Camacho. **El Radio Arte- Un genero sin fronteiras**. Trillas. México, 2007

_____. **La imagem radiofónica**. México: McGRAW-Hill, 1999.

CASTRO, Luciana. **Análise dos Padrões de Voz no Cinema: a comunicação oral humana em duas versões de Nutty Professor**. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Saúde). UFRJ. Rio de Janeiro, 2001

CHARAUDEAU, P.. **Aspects du discours radiophonique**. Langages, discours et société n°1". Paris: Didier Erudition, 1984.

CHEVAL, J.. **Les radios en France, histoire, état et enjeux**. Apogée. Rennes, 1997.

CHANTLER, P.; HARRIS, S. **Radiojornalismo**. São Paulo: Summus, 1998.

CHAVES, Glenda R. Gonçalves. **A Radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999)**. Belo Horizonte: UFMG, 2007

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011

_____. **Le Son**. Paris: Nathan, 1998.

_____. **La voix au Cinema**. Paris: Cahiers du Cinema, 1993.

COLEMAN, Josephine. Hear today... Gone Tomorrow: Radio docudrama in the digital age. 2010. 78f. Dissertação (Mestrado em History of film and Visual Media). Londres: University of London, 2010

CONLEY, Patrick. **60 Years of Radio Feature in Germany - with reference to the still unresolved question: What is a feature?**. IN: ZINDEL, Udo; REIN, Wolfgang. Das Radio-Feature: Ein Werkstattbuch. Alemanha: Praktischer Journalismus: 2007.

CONNOLLY, Richard. **Australian Broadcasting Commission Radio: Culture and the Spoken Word**. IN: **Australian Cultural History. No 2, 1982-1983**: Institutions and Culture in Australia (S. L. Goldberg and F. B. Smith, eds.). Pages 22-37. Australian Academy of the Humanities and the History of Ideas Unit, Australian National University, Canberra: 1983.

COSTA, Mauro S. R. **Rádio, Arte e Política**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CROOK, Tim. **Radio Drama: Theory and practice**. Nova Iorque: Routledge, 1999.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DE JONG, Wilma. **Creative Documentary: Theory and Practice**. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2012

DELEU, Christophe. **Le documentaire radiophonique**. Paris: L'Harmattan, 2013

_____. **Le documentaire radiophonique: un genre marginal... plein d'avenir.** École supérieure de journalisme de Lille - Les Cahiers du Journalism n.7: Junho, 2000

DEL BIANCO, Nélia R. (Org.). **O Rádio Brasileiro na Era da Convergência. Grupo de Pesquisa de Rádio e Mídia Sonora.** Intercom. São Paulo, 2012a

_____. **Rádio e o cenário da convergência tecnológica.** In: _____. **O Rádio Brasileiro na Era da Convergência.** Grupo de Pesquisa de Rádio e Mídia Sonora. Intercom. São Paulo, 2012b

DOUGLAS, Kahn. **Histories of sound once removed.** IN: *Wireless Imagination: Sound, Radio and Avant-Garde.* The Mit Press, Massachussets, 1992

DUPONT, A.; Vaume, H. **La radio interroge: de l'interview-rite à l'interview-confession.** IN: TARDIEU, Jean. (ORG.) *Grandeurs et faiblesses de la radio.* Paris: UNESCO, 1969.

DUVAL, René. **Histoire de la radio en France.** Paris: Alain Moreau, 1979.

El Haouli, Janete. **Radiopaisagem.** 2000. 104f. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio: Teoria e Prática.** São Paulo: Summus, 2014

FERRAZ, Nivaldo. **Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem.** 2016. 396f. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

FORD, Charles. **Influence du micro sur la dramaturgie du réel.** IN: TARDIEU, Jean. *Grandeurs et faiblesses de la radio.* Paris: UNESCO, 1969

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.** Revista USP. São Paulo, n. 53, p.166-182. 2002

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2011.

GIL, C.; MUÑOZ, J. J. **La Radio: teoría y práctica.** Espanha: Instituto Oficial De Radio Y Televisión, 2002.

GUERRINI JR., Irineu. **O rádio dramatiza a realidade: Estados Unidos e Brasil (1938-1973).** 2016. 130f. Pesquisa de Pós-doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

_____. **Túlio de Lemos e seus admiráveis roteiros.** São Paulo: Terceira Margem/Fapesp, 2013.

HARDY III, C.; DEAN, P. **Oral History in Sound and Moving Images Documentaries**. IN: Thinking about Oral History: Theories and Applications. CHARLTON, Thomas; MYERS, Lois; SHARPLESS, Rebecca (ORG.). Inglaterra: Altamira Press, 2008.

INGLIS, Kenneth S. **This is the ABC: The Australian Broadcasting Commission: 1932-1983**. Austrália: Melbourne University Press, 2006.

JOSÉ, C. L.; SERGL, M. J. **Voz e Roteiros radiofônicos**. São Paulo: Paulus, 2015.

KAPLUN, Mário. **Producción de programas de radio: el guión - la realización**. Quito: Ediciones Ciespal, 1978.

KATZ, E.. **La recherche sociale sur la radiodiffusion : propositions pour un nouveau développement**. Paris: Radio France e INA, 1978.

KLIPPERT, Werner. **Elementos da peça radiofônica**. P. 11-110. IN: SPERBER, George B. (ORG.) Introdução à Peça Radiofônica. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

KRONLUND, Sonia. **Les Pieds sur Terre - Nouvelles du Réel**. França: Actes SUD / France Culture. 2012

LEAL, Laurindo Lalo Filho. **Vozes de Londres: Memórias Brasileiras da BBC**. São Paulo: Edusp, 2008.

LEITE, Ligia C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.

LEWIS, Peter. **Radio Drama**. Nova Iorque: Longman Group Limited, 1981

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. **Máquina e Imaginário**. Edusp. São Paulo, 2011.

MACIEL, W. R. F.; ACÁCIO, B. R. R.; VIANNA, G. V. G. **Percursos dos 200 Anos de Jequitinhonha: uma experiência do Núcleo de Áudio da ACS-Jequi**. Intercom, 2012.

MADSEN, Virginia M. **Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation**. The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media Volume 3 Number 3, 2005.

_____. **A Call to Listen: The 'New' Documentary in Radio—Encountering 'Wild Sound' and The 'Filme Sonore'**. IN: Historical Journal of Film, Radio and Television, p. 391 - 410. V.30, 2010

_____. **"Your ears are a portal to another world" : the new radio documentary imagination and the digital domain** IN: **Radio's New Wave - Global Sound in Digital Era**. LOVIGLIO, Jason; MICHELE, Hilmes (ORG.). Routledge. Londres, 2013.

_____. **Radio Documentary**. IN: A Companion to the Australian Media. FOLEY, Bridget. P.382-384. Australian Scholarly, Australia, 2014a.

_____. **Podcasting**. IN: A Companion to the Australian Media. FOLEY, Bridget. P.340-341. Australian Scholarly, Australia, 2014b.

MARTINS, Nair Prata Moreira. **Webradio: novos gêneros, novas formas de interação**. UFMG. Belo Horizonte, 2008.

MCHUGH, Siobhan. **Oral history and the radio documentary/feature: Introducing the 'COHRD' form**. IN: The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media. Volume 10. Issue 1. 2012

MCLEISH, Robert. **Produção de Rádio - Um guia abrangente de produção radiofônica**. São Paulo: Summus, 2001.

MESQUITA, João Lara. **Eldorado: a radio cidadã**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008.

MIRANDA, Orlando. **A Era do Rádio**. In: Nosso Século. Abril Cultural, nº 17, s/d.

NEUBERGER, Rachel S. A. **O rádio na era da convergência das mídias**. Cruz das Almas, Bahia: Editora UFRB, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus: São Paulo, 2005.

_____. **La Representación de la realidad**. Espanha: Paidós Ibérica, 1991.

NOISEAU, Etienne. **Le documentaire radiophonique, une approche du réel par le son**. Bélgica: INSAS, 2003

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Revista Significação, número 37. São Paulo, Universidade de São Paulo: 2012.

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

PARANTHÖEN, Yann. **A propos d'un tailleur de son**. França, Arles: Éditions Phonurgia Nova, 2002.

POLETTTO, Thays. **Metaprogramas como estratégia para o ensino de rádio e para o resgate da memória do veículo**. IN: FERRARETO, L. A.; KLÖCKNER, L. (Org.) E o rádio? Novos horizontes midiáticos. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

RICHARD, Lionel. **De la radio et de l'écriture radiophonique**. França: Semen, 1985.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: Estética e Técnica das artes-relé 1941-1942**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

SCHAFER, Murray. **O Rádio Radical e a Nova Paisagem Sonora**. IN: MEDITSCH, Eduardo. Teorias do Rádio - Volume II. p.237-250. São Paulo: Insular, 2008.

SILVA, Júlia Lúcia O. A.; RANGEL, Patrícia. **Reportagens Especiais, documentários e série de reportagens: profundidade nas ondas do rádio**. IN: MOREIRA, Sonia. 70 Anos de radiojornalismo no Brasil: 1941-2011. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011.

SMITH, Stephen. **Living History**. IN: BIEWEN, John (ORG.). Reality Radio - Telling True Stories in Sound. EUA: University of North Carolina Press, 2010.

SOBRINO, Miguel. A. O. **Radio y post-radio en España: una cohabitación necesaria y posible**. Revista Área Abierta. Vol.12. número 2. Espanha: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

SOUDRE, René. **Le Huitieme Art: mission de la radio**. Paris: René Julliard, 1945.

SOUSA, S. S. G.; HUEB, M. G. **A produção de conteúdo radiofônico em tempos virtuais - vale a pena ouvir de novo**. IN: DEL BIANCO, Nélia R. (Org.). O Rádio Brasileiro na Era da Convergência. Grupo de Pesquisa de Radio e Mídia Sonora. São Paulo: Intercom, 2012

SPERBER, George B. (ORG.) **Introdução à Peça Radiofônica**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

STREET, Seán. **A Concise History of British Radio: 1922-2002**. Inglaterra: Kelly Publications, 2002.

TARDIEU, Jean. (ORG.) **Grandeurs et faiblesses de la radio**. Paris: Unesco, 1969

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, p.87-100. São Paulo: PPGMPA/ECA-USP, 2011

_____. **Radiodrama em São Paulo: Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano**. 2015. Trabalho de pesquisa de Livre Docência, Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

_____. **O rádio e o disco em São Paulo: a trajetória do Grupo Eldorado**. IN: KLÖCKNER, Luciano e PRATA, Nair (Org.). História da Mídia Sonora-experiências, memórias e afetos de Norte a Sul do Brasil. Edipucrs: Porto Alegre, 2009

VICENTI, Raffaele. **Elogio del documentario radiofonico**. IN: Il Calendario Del Popolo - Rivista di Cultura: "La Radio C'é" - Número 761. Roma: Sandro Teti Editore, 2013.

WEISS, Allen S. **Radio Icons, Short Circuits, Deep Schisms**. IN: _____, Experimental Sound And Radio. EUA: New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2001

ZAREMBA, Lillian (ORG). **Entre Ouvidos. Sobre Rádio e Arte**. Rio de Janeiro: Soarmec Editora / Oi Futuro, 2009

ZAREMBA, Lillian (ORG); BENTES, Ivana. **Rádio Nova: Constelações da Radiofonia Contemporânea I**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996

_____; _____. **Rádio Nova: Constelações da Radiofonia Contemporânea II**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997

_____; _____. **Rádio Nova: Constelações da Radiofonia Contemporânea II**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **As perspectivas do rádio na sociedade da informação: reflexões sobre a programação das emissoras públicas**. Florianópolis: UFSC, 2004.

_____. **A notícia no rádio pioneiro e na 'época de ouro' da radiofonia brasileira**. In: CUNHA, Márgda Rodrigues da, e HAUSSEN, Doris Fagundes (orgs.). **Rádio brasileiro: episódios e personagens**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

8.2 Documentos publicados na internet:

Association pour le développement du documentaire radiophonique (ADDOR). **Le Guide du documentariste**. 61f. 2015. Disponível em: <<http://www.addor.org/Guide-du-documentariste-sonore>>. Data de acesso: 20 de março de 2016.

AMATO, Andrea. **Cenni Storici sul documentario radiofonico in Italia**. Università di Torino, 2005. Disponível em: <<http://www.radioparole.it/radiodocumentario.html>> Data de acesso: 10 de julho de 2016.

BEAUVOIR, Charlotte de. **El documental radiofónico en la era digital: nuevas tendencias en los mundos anglófono y francófono**. RAZÓN Y PALAVRA - Revista Electrónica Iberoamérica Especializada em Comunicación, 2015. Colômbia. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N90/Varia/13_Beauvoir_V90.pdf>. Data de acesso: 10 de junho de 2016.

BRAUN, Peter Leonhard. **The Genesis of the International Feature Conference**. Amsterdã, 1999. Disponível em: <<https://ifc2.wordpress.com/>>

the-genesis-of-ifc/>. Data de acesso: 21 de agosto de 2016.

CARLOZO, Lou. **Radio Verité - 'This American Life'-- A Slacker Version Of 'A Prairie Home Companion'--takes Radio In a New Direction And Puts Wbez-fm On The National Syndication Map.** Chicago Tribune. 28 de junho de 1996.

Disponível em: < http://articles.chicagotribune.com/1996-06-28/features/9606290168_1_ira-glass-wbez-public-radio>. Data de acesso: 10 de julho de 2015

CARSON, Saul. **Notes toward an Examination of the Radio Documentary.**

Hollywood Quarterly, Vol.4. 1949, pp. 69-74. University of Califórnia Press.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1209386>. Data de acesso: 3 de junho de 2016.

CONLEY, Patrick. **60 Years of Radio Feature in Germany - with reference to the still unresolved question: What is a feature?.** 2007. Disponível em: <

http://www.radio-feature.de/definition/definition_en.html >. Data de Acesso: 10 de maio de 2014.

CONNOLLY, Richard. **Australian Broadcasting Commission Radio: Culture and the Spoken Word. IN: Australian Cultural History. No 2, 1982-1983:** Institutions and Culture in Australia (S. L. Goldberg and F. B. Smith, eds.). Pages 22-37.

Australian Academy of the Humanities and the History of Ideas Unit, Australian National University, Canberra: 1983. Disponível em:

<<http://poeticsresearch.com/article/radio-richard-connolly-1982-abc-radio-2/>>. Data de acesso: 5 junho de 2016

COURAU, Laurent. **Entrevista com Silvain Gire concedida em 2008.** Revista

Eletrônica La Spirale. Disponível em: < <http://www.laspirale.org/texte.php?id=82> >.

Data de Acesso: 05 de junho de 2014

DELEU, Christophe. **Le documentaire radio en quête d'identié. E-Dossier.** INA.

2013. Disponível em: <[http://www.ina-expert.com/layout/set/pdf/e-dossier-le-](http://www.ina-expert.com/layout/set/pdf/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html)

[documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html](http://www.ina-expert.com/layout/set/pdf/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-radio-en-quete-d-identite.html) >.

Data de acesso: 6 junho de 2016

FEDER, Robert. **Audio visual: 'Filmless Festival' honors radio docs as art form.**

Time Out Chicago. 16 de outubro de 2011. Disponível em:

<<https://www.timeout.com/chicago/tv/audio-visual-filmless-festival-honors-radio-docs-as-art-form>>. Data de acesso: 5 de junho de 2016

GIRE, Silvain. **Comment se voir refuser un projet.** ARTE Radio. Disponível em:

<http://www.arteradio.com/blogarticle/5/comment_se_voir_refuser_un_projet>

Data de Acesso: 06 de junho 2015

HARDY III, Charles. **Authoring in Sound: An Eccentric Essay on Aural History, Radio, and Media Convergence.** 1999. West Chester University. Diponível em: <

http://www.albany.edu/faculty/gz580/documentaryproduction/authoring_in_sound.html >. Data de acesso: 20 de julho de 2016.

LUDTKE, Melissa. **Entrevista com David Isay. Radio Documentaries Take Listeners Into Dark Corners.** Nieman Reports. S/d.

Disponível em: <<http://niemanreports.org/articles/radio-documentaries-take-listeners-into-dark-corners>>

SCHACHT, R. C. e BESPALHOK, F. L. B. Um gênero entre o jornalismo e a arte: o feature radiofônico. 2004. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/16939/1/R1184-2.pdf>, acessado em 10/05/2012.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **As transformações da notícia de rádio na fase pós-televisão.** Estudos de Jornalismo e Mídia, v. I. n. 1. Programa de Pós Graduação em Jornalismo. UFSC. Florianópolis: 1º Semestre de 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1896/1805>>. Data de acesso: 1 de junho de 2014.

8.3 Roteiros

Alan Lomax collection (AFC 2004/004), American Folklife Center, Library of Congress

Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms040138/> > Data de Acesso: 10 junho de 2016

8.4 Folhetos

Secretaria do Audiovisual. Ministério da Cultura. **Folheto da Mostra Nova Onda.** [São Paulo]: Junho de 2011

9. APÊNDICES E ANEXOS

9.1 Apêndice A - Entrevista com David Dunaway

Entrevista com o professor e radiodocumentarista americano David Dunaway, realizada no dia 21 de maio de 2016 em São Paulo.

Gustavo Nascimento dos Santos: Can you briefly how you start working with radio?

David Dunaway: I'm David Dunaway. I was born and raised in Greenwich Village, in New York City. At time one of the largest cities in the world and I came to radio because it was all around me: Cutting Edge Radio (public, student and commercial radio). Greenwich Village is where the bohemians and artists got to live. They come there because the streets were too narrow that the bourgeoisie needed for deliver their goods for their big houses. So, the wagons couldn't fit in so they skip over Greenwich Village either to the bottom of Manhattan or to midtown. And my parents were bohemians and activists.

SANTOS: And when and how radio came into your life?

DUNAWAY: The story goes like this: I was a new graduated studio in Berkeley, witch is part of the University of California and Berkley itself is a bohemian place and a good university. In those days they didn't teach radio at all. I got tired of the limited discourse that took place in some of our classroom. I was in comparative literature and everybody spoke four languages and read in the original - not me - but I had a few languages and what happened is that I got tired of the limited way of speaking and knowing the world. Good university, but they didn't reach out. So I went down the hill from Berkley to KPFA FM (www.kpfa.org) was broadcasting. And KPFA was the first listener sponsored radio station in the world. They start the left wing Pacifica Network. I actually wrote an article about Pacifica witch is in the Journal of Radio, if you are curious. Pacifica was pacifist, agains war. Group of people who were followed by the FBI, by the CIA, but they made radio and they would train anybody that walked in the door. And they had pretty high standards because no one was doing anything like that.

SANTOS: Very interesting. How did this training work?

DUNAWAY: The training ran over ten, fifteen weeks. And you could walk in, and you went to training and helped out around the station and suDavid Dunawayenly you could help produce for air. I was a leader in many ways. My pieces are a good introduction to the radio content. It's a very controversial. It's the only left wing media broadcasting in the USA, with stations in Washington D.C., New York City, San Francisco (witch is KPFA), Los Angeles and Houston. So they cover the biggest cities in America. But they are always under attack.

SANTOS: When Pacifica starts?

DAVID DUNAWAY: It started in 1946 in California and it's still going on, barelly. But the station in Houston, for example, their tower was dynamited, blowed up three times.

SANTOS: By who?

DUNAWAY: Right wing. Yeah, we are not allowed to call right wingers as terrorists, only for left wingers. (laughs)

SANTOS: So, your work on radio starts at Pacifica, that's it?

DAVID DUNAWAY: Yes! I walked in. I said: "I wanna learn about radio". I went to the training, then I work there on and off for eleven years. Then I went off to KUNM, from University of New Mexico, witch is a student-community and public station part of NPR (National Public Radio)

SANTOS: And when did you start doing documentaries?

DUNAWAY: Immediately. My first documentary series was funded by the National Endowment for the Arts and I think it was 1977. It was on music and politics in USA, witch is also my dissertation. It's call "Pie in the Sky". It comes from a famous song from a leftwing activists. The Industrial Workers of the World, IWW, had a great songwriter by the name of Joe Hill, and he wrote a song, who chorus goes:

"You'll get pie in the sky
when you die, that's a lie.

Long hair preachers come out every night,
Try to tell you what's wrong and what's right.
But they ask you when they speak so gently I say
I don't believe you night or day

You will eat, bye and bye,
In that glorious land above the sky;

Work and pray, live on hay,
You'll get pie in the sky when you die (that's a lie)"

DUNAWAY: It's about heaven. And is denying the existence of heaven.

SANTOS: Amazing! So, in that time, in the 1970's, there were others doing documentaries for radio?

DUNAWAY: National Public Radio (NPR) came online in 1970, it was when they start broadcasting. And they needed people who were good at community public radio. But there wasn't anyone except for Pacifica Radio. So they took all their staff from this activists, we call them radio activists. So NPR hired most of our top producers. And they brought incredible resources to documentaries. The first of this is a guy named Chris Koch and he started one of the two magazines that we have: Morning Edition and All Things Considered. Well, he was the first producer of All Things Considered. He had worked with civil rights movements in the 1960's, like Equality for Blacks, and he have done some incredible documentary work there and he brought that tradition and skill from Pacifica to NPR. And I mentioned that there's a history of NPR that I lent to Eduardo Vicente that you maybe want to read because it gives you the background about how documentaries begin to circulate in the USA. In the 1940's and 1950's the **Network Radio Programming** included radio documentaries. CBS Radio, the Columbia Broadcast System, was one of the leaders. There is also the **American Broadcasting Company** (ABC) and the **National Broadcast Company** (NBC). And even today those are the three principal networks on radio and television, particularly television. That was commercial radio. Those commercial stations carried documentaries in both: television and radio. And they were famous for them. Because in radio long form, programs of twenty minutes or longer are the ones witch get the awards, witch everybody remembers. And so, they were doing that and they got their plenty of awards by airing documentaries, but by the 1960's the people who are producing documentaries were like my friend at Pacifica Radio and that was too liberal for the commercial networks - CBS, ABC and NBC. So by 1970, when NPR starts, documentaries continued on television, but they were pretty much done in radio. So, there was a new place for documentaries and it was NPR. Without NPR there wouldn't really be any tradition of radio documentaries today. And NPR itself was a product of Pacifica Network. Because they scooped up all of our producers and suddenly they found themselves not quite in the news business but in the news and documentary business.

SANTOS: And what defines the boundary between the news and the documentary?

DUNAWAY: First, let me give you another reading. The history of the american radio documentary movement is written by Charles Hardy about 5 or 10 years ago. He wrote an essay. He's a Oral Historian. If you type on Google you'll probably find this essay. And it's exactly what you're looking for. There's a little corner about me in there as well as some of the other american documentary producers. So you'll might enjoy that. In this particular article, you'll find others that I've already worked with. Adi Givens, for example. She did a series on the Bill of Rights for example, that was extraordinary. Then Laurie Garrett. She was the first science reporter for NPR and later on she won the Pulitzer Prize witch is the highest honor in american journalism. And she did many documentaries. She did a series on genetics that was very good, then she begin doing public health documentaries. So Laurie, Adi and I worked closely together. I'll tell you a story: I was doing a documentary on a group of musicians who were performing in Las Vegas. And it was like a school, like expatriates in Hollywood in some sense, or the playwrights at the Yale School of drama. We were our own little school in Berkley. So, anyway, we were all working there all the time and I didn't know how to get the right sound effect for the piece I was working on and I walked out and I said: "Hey, Laurie, what do I do for a roulette wheel?". And, without a pause, Laurie said: "Marble in hub cap". I went out and took a hub cap and rolled the marble around the hub cap. It was just perfect! Just what I needed. I meant, sound effect are tricky, you have to run then really low, but it worked nice, I've tough. And that tells you something about the creative spirit that we had as a community at KPFA. So, that's a few people. There's another person who is very important from the same movement and her name is Bari Scott (www.svproductions.org). She is african american, she came out of the civil rights movement herself and very strong personality and she sat up at KPFA the Third World Department, because she felt that issues of people of color were not having their issues addressed except by white people so she wanted to address those things in documentaries and interviews but from a black and third world perspective. And she is still active now. She works with a National Science Foundation.

SANTOS: Well, the documentary in USA is based manly in a very strict narrative conduction. There were documentary makers trying to build their stories just with "actualities", I mean, without "continuity"?

DUNAWAY: We all did it in various ways. My documentary on Woody Guthrie, "Americas Balladeer", for the Pacifica Network. I have an opening segment and a closing segment in one hour, and everything else is no continuity. So, it's something that depends of the subject and the mood. "There

isn't one size that fits all", as we say in English. Sometimes you do in this way, sometimes you do in that, whatever seems the most appropriate. David Isay today, skipping ahead a few decades, does in his StoryCorps (www.storycorps.org) makes documentaries just of pieces of interview, solid actuality. And he is very much in vogue now. And gets big Prizes!

SANTOS: Who give prizes for radio documentaries in USA?

DUNAWAY: The Corporation for Public Broadcasting used to give out awards. It was the biggest prize. They went out of business. After that the Federation of the Community Broadcasters gave out and still does give out awards. Community Stations are different than Public Stations because Community Stations are built into their community and train people locally like KPFA does. The difference is that in the big cities you have both, Community and Public Radios. Community Stations are down to the ground. They will announce your cat is lost. They will tell you where to get a ride to Chicago. They are very community oriented. NPR Stations tend to be in big city and slick and take their material of the feed from Washington, where NPR is based. Feed is the program that comes from the satellite, today. In the old days tapes were "bicycled" around, it means that one station aired then they took it to another station, and so on.

SANTOS: Like it was with the films distribution!

DUNAWAY: Yes, exactly. So, the NFCB - National Federation of Community Broadcasters - they gave out the "Golden Reel", the "Silver Reel" and the "Bronze Reel". Adi Givens, the woman I mentioned earlier, set up the prizes system. That's probably the biggest award. There's others: "The Gabriel Award" given out by the Catholic Church, there is the "Golden Mic" award given out by a right wing group called the American Legion. I won all this awards. The Communicator Awards also. And maybe the most prestigious today is the New York Festival, that includes a awards in different categories like radio documentary, radio biography and radio history. They are in New York City and they like to think of themselves as "Oscar of Radio", but some of us are not convinced.

SANTOS: But are the prizes important in terms of recognition or even to gather people together and became spaces for changes between the radio-makers?

DUNAWAY: The prizes don't help radio, particularly. They help the individuals who win the prizes gets funding for their next series.

SANTOS: Can you briefly describe how the documentaries are produced in USA?

DUNAWAY: Here is how it goes: You have to raise the money yourself and you raise it by writing grant applications. An application is when you apply to get a grant. It is a form you fill out. So, you write the grant application and in that form you put the prizes you won and the series that you have produced, etc. It's usually a government institution, like the "National Endowment for the Arts", the "National Endowment for the Humanities", and some private foundations.

SANTOS: How the introduction of digital technology has affected the production of documentaries?

DUNAWAY: I was studying the BBC and the Denmark's Radio at the moment we made a transition from analog to digital and I published an article on how the sound design changed and how working conditions changed. The way you produce the radio changed dramatically between analog and digital, and digital echo the analog aesthetics, so people grew up in one era took their sound design and moved it into the digital era. Another way that changed is distribution. The way distribution's documentary use to work in USA is the following: there were two routes to distribute, one was through the network and the other was as a freelancer independent producer. The independent producer would buy time on the satellite and would send up his own program, on the time, or series either way. And then would be downlinked, downloaded into each station, and you would send out a notice on something like a ticker tape. The network on the other hand, in those days was just NPR, but later on there was PRI (Public Radio International), would distribute. They have their own time, their own satellite, but you would still use the satellite transponders to receive it. So go up to the satellite, just like today, and download either from network or individual freelance. Today, the way documentaries are distributed on the two networks is through the "content depot". You no longer transfer via satellite, although some exceptions, you use FTP (File Transfer Protocol) to send your program to the "content depot" and then the network or individual stations will take back to then using FTP again, and they have full fidelity sound. That's critical for us producers. We produce in WAV or AIFF, so we don't want to mess up with other formats. Today, the way individual producers distribute is through PRX, a twelve year old system, which stands for Public Radio Exchange. And the major producers have profiles on PRX. I'm not sure if individuals can access programs. Usually are stations or networks that go to PRX to pick up the series. It's a on demand system. For example, my series on Peet Seeger was picked up by Radio Canada, Channel 1 and 2, and when they aired the producer receives royalty, like a book. The precise word to use here is "carry", the stations "carry" your program. That's how you win the game in documentary. You maximize your carriage by having a whole lot of stations, hundreds of stations carrying your program or series. PRI will only take on projects, a documentary, if they are

convinced that a hundred of their stations will buy it. Freelance documentaries, if it's big time, it goes to PRI if it can handle a hundred stations or more. NPR doesn't really produce many documentaries in long form. Their documentaries goes into the two magazine programs: All things Considered and Morning Edition. So you pitch NPR, that has editors all over the country, and then they....the intern talk to the editors of the two programs and if they liked, they assigned and then you go through an edit.

SANTOS: So how it works? You go offer the documentary to them with the material already recorded or you send them the script, the project?

DUNAWAY: You have to send them a script before they will tell you to go ahead. But if you can approach them with the piece already produced, well, they will take it apart and reassemble it. And will say, for example: hold this specific sound to the end so it has a strongest impact. That's what they will do. On the telephone...Well, here is the way it works: you send them a script, the script has timings for each piece, built in. You have your "actuality", each one, already. And you read the script, they are listening, at the other side of the country on telephone. And you play the actuality, it's kind of a live mix. So I read my continuity, play the "actuality", play the sound, read the script. And they time it. You might say it take so long, but they don't trust you. They time it themselves as you got through and edit. And then finally at the end they say: "ok, it was like six and a half minutes, we need to get to five and a half minutes, I'd like you to think about dropping this piece, this piece and this piece, and if we did that run through it again". And then you run through it again and turns out five and a half minutes and everybody is happy. And then you FPT it to the content depot. And they pull it off. Is that clear?

SANTOS: How does sound reproduced around you in a room differs from a sound reproduced on headphones?

DUNAWAY: It's an aesthetic question that you are asking. Well, there is two parts for the answer. The first part is that with traditional earphones and traditional recording technique, the headphones surround you and create an stereo effect. And they also cut you off. I'm going to speak metaphorically: they cut you of from other people in the room, they cut you of other sounds around you, they cut you of from your sound environment. Sound reproduced in a room is unique to that room because of the unique characteristics of that room: furniture, high of the ceiling, many other acoustic factors. When you hear through headphones you are getting, like a mainlining, when you stick a needle in your arm. I don't stick needles, but you have to imagine, that suddenly you are just taken away from the rest of the world. The second part of this is that is a recording technique called "binaural recording" and that is a technology that was divided specifically to present sound in a different way through headphones. If you listen to a binaural recording through speaker it sounds a lot like stereo. If you listen to it through a headphone it's like you are in the middle of the action and I imagine that a VR is going to find pretty soon the binaural recording techniques. The binaural recording offers the equivalent of immersion in a field like that. And binaural recording's the best and most professional is essentially a process of re-recording. You take a stereo feed and you put it into the head. And the head is designed with microphones inside, so you record the stereo sound again through a binaural head. And that what creates the capacity, the greater integration of the sound into your headphones.

SANTOS: Is anyone using binaural techniques for radio documentaries?

DUNAWAY: For radio documentary no. I don't no anyone using it in documentaries. But if you want to listen it in drama, you should listen to science fiction drama call Ruby The Galatic Gumshoe, by Thomas Lopez, produced by ZBS Foundation. In documentaries, I'm not sure honestly if someone uses it. Partly because it is an artificial technique.

SANTOS: I think that's enough. Thank you for your time, David.

DUNAWAY: It's all my pleasure.

9.2 Apêndice B - Entrevista com Eduardo Webber

Entrevista com Eduardo Webber, coordenador da Rádio Cultura de São Paulo, realizada nos estúdios da Rádio Cultura em 26 de julho de 2016.

Gustavo Nascimento dos Santos: Você poderia descrever brevemente seu percurso no Rádio?

Eduardo Webber: Eu sou formado em Rádio e Televisão pela FAAP, em 1980. Dou aulas ainda na FAAP. Comecei fazendo no rádio programa para uma produtora que se chamava Cordel, que era do Chico de Assis, um dramaturgo importante aqui de São Paulo. Trabalhou no teatro de Arena, etc. E fazendo programa popular para o Instituto Universal Brasileiro, que era um curso de correspondência que existiu. Depois disso, vim para Rádio Cultura, em 1982, e fiz programa infantil, "O Curumim". Depois, programa para o público adolescente, "Matéria Prima", que era apresentado pelo Sérgio Groisman. Ambos no AM. E fiz gravações de concertos para o FM, isso no início dos anos 80. Depois disso, durante 12 anos fui produtor e diretor de uma revista diária da rádio que era o "Estúdio 1200", que tinha notas culturais, reportagens, tocava música, tínhamos alguns quadros também, sobre profissões (amolador de facas, o alfaiate, o barbeiro, um investigador da própria polícia, etc) ou um quadro sobre culturas de São Paulo. Paralelamente a isso, eu fiz radiodramaturgia -fiz alguma coisa; fiz alguns documentários pro "Cultura Brasileira", depois virei coordenador da rádio e fiz mais programas musical e especiais. Fiz o "78 Rotações", "As canções nascem assim", "O mundo musical de Eduardo Gudin", várias séries, programas especiais. O ano passado fui diretor de um programa que chamou "Memória Popular Brasileira", que era assim: um gaúcho, o Vanderlei Cunha, que tinha um acervo, ele trabalhou em rádio entre 1966 e 1971, e nesse período ele fez muitas entrevistas com músicos. Essas fitas estavam com boas condições e quem eram esses entrevistados? Caetano Veloso, Sidney Miller, Torquato Neto (o único registro de voz do Torquato Neto no rádio ele que tem), Gilberto Gil, Júlio Medaglia, Décio Pignatari, Pixinguinha, um monte de gente. Então, a gente fez uma série com ele de 26 programas chamado "Memória Popular Brasileira", re-utilizando esse material radiofônico de arquivo, que estava em fita de rolo e cassete, e transformando num novo programa.

SANTOS: E esse programa era um documentário?

WEBBER: Era um programa especial, de memória. Não tinha uma forma de documentário não. Porque documentário, na minha opinião, é preciso que tenha um documento sonoro, o documento visual, ou de texto, alguma coisa. Mas não pode ser só sobre uma pessoa. Ele deve incluir várias visões, senão é só um registro, não chega a ser um documentário, como a gente imagina um documentário, como ele nasceu no cinema. Acho que você precisa disso. Eu fiz uma série que chama "Biografia", que inclusive voltou ao ar, que não é um documentário, mas tem um pouco desse fundamento. O que é esse fundamento? Tem pesquisa bibliográfica, tem documentação do ano que foi o registro sonoro. Então, por exemplo, no final do "Biografia" tem a indicação das músicas que tocaram no programa, vêm com um trecho dela, por exemplo: "De frente pro crime", gravação do LP tal, lançado em tal data. Você tem alguns elementos do documentário, onde você dá o registro da fonte com precisão. Mas não que seja de fato um documentário. Têm umas coisas que são meio híbridas, você não sabe muito o que pode ser. Mas são programas que pela característica dele, ele pode ir hoje pro ar ou daqui a 10 anos. O "Biografia" foi feito em 2001, hoje está no ar. Quer dizer, como eu peguei tudo morto, artistas que raramente estavam vivos. Eu peguei pra documentar Elis Regina, Wilson Batista, Sidney Miller, então a história do cara não vai mudar, não tem mais história. O que pode ter é um outro registro diferente, uma nova gravação da música.

SANTOS: Então, poderíamos dizer que a perenidade do material é uma característica inerente ao documentário? Ele deve sobreviver ao tempo?

WEBBER: Acho que é um dado. Acho que o documentário, ou o tempo de vida de um documentário, é maior do que o tempo de vida de um programa de entrevista com um artista, que pode ser muito factual. O documentário tem que abranger um leque maior de fatos e de tempo.

SANTOS: Como a Rádio Cultura diferencia radiodocumentário de programas especiais?

WEBBER: A Rádio Cultura nunca teve uma política clara quanto à produção de documentários. A gente nunca teve isso: "olha, vamos fazer documentário!", com nome de programa, assim: "Cultura DOC", por exemplo. A gente nunca teve isso. Mas tivemos séries de programas onde entrava o radiodocumentário. Como o programa semanal "Cultura Brasileira", que cabia o documentário, como cabia programas especiais. No "Cultura Brasileira", por exemplo, teve um programa sobre os 40 anos do Golpe Militar. Aí é um documentário, tem registro, foram ouvidos personagens, e tal. Mas tinha programa dentro do "Cultura Brasileira" que era assim: "Concerto Pop número 01", o que era isso? Era um programa musical com registros de músicos eruditos tocando música popular. Então, o foco não era só documentário. Teve um sobre 40 anos da Bossa Nova. Um que eu fiz que chamava

"Noites de Junho" que é sobre as festividades juninas em São Paulo, tem a Inezita Barroso falando da história da música junina, fui à uma quermesse, registrei lá um grupo tocando quadrilha ao vivo, registrei padre, gente cantando como era a música no passado, depoimentos de pessoas que tinham memória de como era a festa junina no passado, jovens falando o que era a festa junina no presente, porque eles vão em quermesse.

SANTOS: "Noites de Junho" você considera um documentário?

WEBBER: Isso é um documentário!

SANTOS: Qual era o meio de gravação na época ?

WEBBER: Gravado em fita cassete, mas era um gravador com ótima resposta de frequência de 20Hz à 20 KHz.

SANTOS: De que ano é esse trabalho?

WEBBER: É do final dos anos 1990.

SANTOS: E como era a montagem desse material? Havia uma narração?

WEBBER: Havia uma narração de um locutor que alinhava todo o programa. Geralmente é assim que trabalhamos. Raros documentário não tinham o papel do narrador. Não é que seja difícil de construir a narrativa, mas em termos de comunicação mais popular o narrador acaba sendo importante. Imagine que o rádio tem uma função que não é apenas o trabalho artístico, mas você deve se comunicar com alguém. E o público acho que tem essa necessidade de ter um interlocutor. De ter alguém que esteja conversando com ele. Isso ajuda a segurar a audiência no meu ponto de vista.

SANTOS: Isso é uma orientação editorial?

WEBBER: Não, acho que é algo que está dentro das pessoas que estão fazendo rádio. Eu não vejo que seja algo imposto. É a própria maneira de fazer a profissão que acaba levando a isso. Se você fizer uma coisa pequena é mais aceitável. Mas, ainda assim, até o ouvinte se ligar ao que está acontecendo, você pode perder a comunicação. Imagine que o ouvinte liga o rádio na metade do programa. Ninguém liga o rádio para ouvir o programa x, às oito horas da noite. O ouvinte simplesmente liga lá, dá uma saída, volta. Se o ouvinte não sabe o que está acontecendo, se não tem o que chamamos de linguagem fática. A ausência de narrador funciona se você tem uma escuta num auditório. No rádio é mais difícil, não que não funcione, não que não deva ser feito, nem que não deva ser experimentado, mas no próprio dia-a-dia você acaba evitando isso.

SANTOS: ...ou seja, por ser uma mídia de fluxo, o rádio acaba evitando experimentar...

WEBBER: Eu acho importante ter programas experimentais, que exigem uma audição atenta do ouvinte. Mas a pergunta que temos que fazer é: quantos ouvintes estão nessa onda? De uma escuta atenta hoje? Acho que em 1950 você tinha mais gente com o ouvido atento, as pessoas sentavam para ouvir o programa. Hoje, quem é que senta para ouvir o programa em tal horário? Talvez só no futebol.

SANTOS: Ou no carro também... Mas, você acredita que acessibilidade dos programas de rádio na internet está criando uma nova postura dos ouvintes?

WEBBER: Os ouvintes hoje, quando gostam do programa eles voltam ao *site* para ouvir. Então, as rádios trabalham com a ferramenta do Podcast, que é uma palavra que eu particularmente não gosto, mas do arquivo disponível. Então os ouvintes pedem pela central de relacionamentos, eles ficam atentos: "olha, eu ouvi tal programa e não está postado ainda". Há uma demanda até mesmo por programas jornalísticos. Algo que foi ao ar as 8 da manhã e o cara quer re-escutar à noite. Mas, principalmente porque o ouvinte é fã do apresentador. Acho que no rádio, por isso que eu falo da linguagem fática, o ouvinte gosta muito do cara que tá apresentando. Então, como ele tem essa empatia com o camarada, se ele perder alguma coisa ele quer saber o que o cara falou diferente e tal.

SANTOS: O Salomão Schwartzman era um pouco esse tipo de comunicador empático aqui na Cultura, né? Eu me lembro de ouvi-lo no "Diário da Manhã".

WEBBER: Esse é um dos programas que o pessoal quer que publique na íntegra na internet. Eu não vejo sentido, mas tem um público fiel. A crônica faz até sentido ser publicada, mas a notícia que vai no programa... ela esfria. Eu desgosto. Eu só colocaria a crônica, mas querem o programa na íntegra, enfim. Mas nesse exemplo a gente vê a importância do comunicador, que dá credibilidade ao que a gente está ouvindo. E pra segurar audiência. É claro que algumas figuras são polêmicas. O Salomão [Schwartzman], tem gente que ama e gente que detesta. Ele tá ali entre a cruz e a caldeirinha, como a gente costuma falar.

SANTOS: Voltando mais propriamente ao radiodocumentário. Onde você identifica o início dessa tradição aqui no Brasil, pelo menos aqui no Estado de São Paulo?

WEBBER: Acho que... se você procurar na turma antiga, tipo, se você pegar o Carlos Spera, que era um repórter da Tupi. Talvez já tenha algo. Mas... acho o seguinte: algumas emissoras até investiram em radiodocumentário... empresas grandes...

SANTOS: Quais exatamente você se refere?

WEBBER: Talvez a CBN, talvez a Globo, a Bandeirantes. Mas não é um gênero que está nas rádios comerciais assim. As vezes as emissoras comerciais apresentam matérias de investigação que são premiadas....matérias investigativas... não sei se documentário seja muito comum. Acho que num bom período do rádio os documentários foram feitos por emissoras públicas.

SANTOS: Qual a diferença entre o radiodocumentário e a grande reportagem?

WEBBER: As coisas são misturadas, né? Mas acho que na reportagem você está cobrindo um fato e o documentário é uma coisa mais abrangente.

SANTOS: Aqui na Rádio Cultura, quem faz o documentário?

WEBBER: Pode ser o produtor, ou o jornalista, isso depende. Eu citei aquele sobre os 40 anos do golpe militar. Não era só o produtor que fazia. Envolve algumas pessoas, uma equipe. Tinha, por exemplo, o João Abdalla que ia fazer o programa, mas tinha o repórter que ia fazer tal entrevista, ele marcava. Tinha uma produtora: "olha, consegui falar com o Jarbas Passarinho". Ou seja, dependia do tamanho da produção. No caso de "Noites de junho", por exemplo, eu fiz sozinho. Eu fiz dois programas em 1999 "A voz do Sertão" e "Herdeiros do Baião" sobre Luiz Gonzaga, que é um programa musical, mas eu considero um documentário. Porque? Tinha o uma data comemorativa, tipo os 80 anos do nascimento dele, algo assim, era em dezembro que o programa ia ao ar. O que que eu fiz: durante o ano inteiro, todo nordestino que vinha aqui eu perguntava: "o que você acha do Luiz Gonzaga? Conta uma história". Então, peguei depoimento do Gilberto Gil, Zeca Baleiro, Elba Ramalho, Gereba. Para falar do Luiz Gonzaga. Eu sabia que iria ao ar em dezembro, mas desde janeiro comecei a colher material. E o Valvênio Martins tinha feito uma entrevista com ele em 1987 lá em Exu, a terra dele. Então, o primeiro programa era "A voz do sertão" tinha mais o Luiz Gonzaga falando. E o segundo programa, "Os Herdeiros do Baião", tinha a outra geração, com Dominginhos, etc. Tem até uma história curiosa, onde eu faço um paralelo sobre um fato. Eu pego o Luiz Gonzaga falando e a Carmélia Alves contando a mesma história, do mesmo jeito. Duas versões da mesma coisa. E daí a Carmélia fala: "mas todo mundo sabe, que o verdadeiro herdeiro do Gonzaga é o Dominginhos", e daí eu colocava o Dominginhos falando. Ou seja, havia uma construção da narrativa assim. E teve tempo de produção, e isso valoriza o tema. Mas, acho que o que é diferente da tradição de produção na europa, é que aqui, enquanto eu fazia isso, eu tinha outros afazeres aqui na rádio: eu tinha que tocar o programa "Estudio 1200", eu dava aulas. O gerenciamento do tempo é outro, é multifacetado. Não há grandes recursos para produção. Todas as emissoras públicas passam por sérias dificuldades, pessoal, recursos. E com o próprio desenvolvimento tecnológico cada vez é preciso uma equipe menor para ficar no ar. Então, você tem falta de recurso e tecnologia facilitando ir ao ar com menos pessoas, então a realidade faz com que haja corte de muita gente. E sem pessoas você não faz um trabalho como esse, que demanda muito tempo. E como você tem pouca gente, você precisa desse quadro para colocar o dia-a-dia no ar. Eu não tenho o luxo de pegar alguém para deixar um mês trabalhando para fazer um programa de 1 hora. Nem eu, nem a Rádio Mec, nem a Inconfidência de Minas, nenhuma rádio. Porque simplesmente não dá. Porque, além da mão de obra envolve transporte e outros recursos para viabilizar.

SANTOS: Então podemos identificar o custo de hora na grade como um dos entraves para o radiodocumentário. Haveriam outros?

WEBBER: Esse é um deles. Outro entrave: eu não sei se a audiência está preparada para ouvir uma coisa de fundo no dia-a-dia, a não ser no final de semana. As pessoas estão buscando coisas curtas. As pessoas hoje querem ouvir coisas de 3 minutos. Uma coisa de 5 minutos já é longa. Então, esse tempo de escuta mudou muito. Como o tempo de ver, mudou muito. Eu não sei se as pessoas estão preparadas para ouvir algo na íntegra. É uma questão de hábito da audiência.

SANTOS: Mas você acredita que, por outro lado, a cultura do podcast pode mudar esses hábitos, voltando à uma ideia de escuta atenta?

WEBBER: Tem mas acredito que a cultura do podcast é também uma cultura do "quero ter". Não sei se o cara quer ouvir. O cara que baixa o programa, o cara quer ter. Quantos discos, livros, etc. que compramos e nunca ouvimos? Isso vale também para podcast. Ele cai nessa tendência ao acúmulo. Não sei se a quantidade de downloads reflete necessariamente um aumento da qualidade da escuta.

SANTOS: Poderíamos elencar então alguns documentários feitos no âmbito da Rádio Cultura.

WEBBER: No programa "Cultura Brasileira", que era um programa semanal, que existiu na década de 1990, teve um monte de documentários, vários programas foram feitos. Tudo que era diferente ia no "Cultura Brasileira", ou seja, era um grande depósito de programas que não tinham um dono. Alguns produtores que fizeram documentários entre o final dos anos 80 e durante a década de 1990

foram: João Abdalla, Inimá Simões, Valvêncio Martins, Marilu Cabañas, Cirley Ribeiro. Alguns exemplos de documentários feitos: "Isso não é justo - O Dia Internacional da Criança" (1996); "Tocando a Vida" (1997) da Marilu Cabañas, "História da Vida Privada no Brasil" (1998), da Martha Fonterrada; "Outra Margem do Ocidente" (1998) e "Central do Brasil" (1998), ambos do João Abdalla; "Folclore Paulista" (1998), dois programas da Terezinha Campos. "Pasquim, 50 anos, tribunal da dívida" (1999). Tiveram outros como "70 anos de Curiosidade no Rádio Brasileiro" (1992), do Valvêncio Martins. "O rádio paulista segundo Fausto Macedo" (1997) que eu fiz foram 4 programas. O Fausto Macedo era um radialista que trabalhou aqui que foi voluntário da Rádio Record na revolução de 1932, então ele começou a trabalhar no rádio com 16 anos e saiu daqui numa ambulância e morreu duas semanas depois. Então, fiz uma série com ele que era um especial, mas a gente pode chamar de radiodocumentário, em que ele contava como era, tem trechos de programas antigos. Isso entrava no "Cultura Brasileira". A repórter Marilu Cabanãs fez vários especiais sobre Caiçaras, sobre invasão de terra, que são programas que podem ser classificados como reportagens longas, mas também como documentários. Ai, você tem as efemérides: "Bossa Nova, 40 anos, etc" vai pro "Cultura Brasileira", Glauber Rocha, 20 anos da morte, vai pro "Cultura Brasileira". Então, ai nesse grande programa, cabiam musicais, especiais, e documentários. Isso foi nos anos 1990, 2000. Tinha também o "Programa do Estudante", começou em 1996 e durou até meados de 2010, onde recebíamos programas feitos por alunos no âmbito acadêmico. Lá eventualmente compilávamos documentários feitos na universidade. Mas, hoje, a equipe da rádio não comporta fazer. Para você ter uma ideia, hoje tenho na produção: 3 locutores, 1 assistente de produção e 2 estagiários para das conta de uma rádio 24 horas. Já o departamento de jornalismo da rádio, que cuida das duas emissoras, a Cultura FM e a Cultura Brasil (AM), faz notas, "Diário da manhã", etc. Tenho um redator de manhã, um redator da tarde, o âncora, uma produtora e dois estagiários. Ou seja, seis pessoas para uma programação de mais de 10 horas por semana. O resto é música. Porque programa especial demanda muito tempo de produção. O "Biografia" que foi feito em 2001 é um programa atemporal, é um programa que você pode repetir. E ele tá no ar agora porque não tem gente pra fazer. Ele é um programa de 1 hora que demorava para produzir pelo menos 20 horas na semana pra fazer e só fui fazer o "Biografia" porque eu trabalhava na época no "Diário da Manhã" e consegui um espaço para produzir. Eu não o chamo de documentário, mas de especial, mas tem fatos documentais. Eu lia, pegava depoimento de jornal. Você ouve, é legal, mas e pra fazer? Demora 20 horas, 25 horas.

SANTOS: No início da entrevista você se referiu ao uso de documentos visuais, imagéticos. O que você quis dizer exatamente?

WEBBER: O documentário ou você usa gravação sonora... para ser considerado documentário você tem que ter o documento, a autenticidade. Na televisão você tem uma fotografia. No rádio você usa ou o registro sonoro ou o que eu fazia dando crédito era ler o trecho do jornal: "Na Folha de São Paulo, dia tal, fulano falou". Eu lia o texto. É uma forma de verbalizar o documento, trecho de jornal, livro. O "Biografia" tentava dar a visão completa do artista dentro de uma hora sem a utilização de entrevista, depoimento, só com o narrador alinhavando, segurando a onda. Na montagem do programa eu usava a música não só de maneira ilustrativa, as vezes ela negava o que o narrador falava. E o roteiro era construído em cima do tempo das músicas, tudo calculado, planejado, no roteiro. Por isso demorava 20 horas pra fazer. Foram 51 programas.

SANTOS: E o formato de feature?

WEBBER: O feature a gente conhece, mas no rádio brasileiro ninguém sabe o que é. Ele é atemporal, não tem uma linguagem específica. O conceito é a mistura de várias linguagens ou vários elementos: poesia, ruído, um documentário. São vários elementos misturados. Mas quem faz feature no Brasil? Eu não sei, me apresenta! Mas no conceito jornalístico, até onde eu sei, é matéria de gaveta, que pode ir ao ar em qualquer dia. Existem concursos internacionais de features na Alemanha, Inglaterra, etc. São programas de autores que tem um tempo para produzir que nós não temos. E recursos. Aqui no Brasil não temos isso. Eu conheci um autor Finlandês, que fez um sobre a floresta amazônica, por exemplo, que me contou que onde ele mais investiu foi na locação de 4 cavalos para registrar um som binaural. Imagina isso aqui! Impossível!

SANTOS: Algum outro programa que você se lembra ?

WEBBER: No final de 1989 mais ou menos, teve "Vinícius: poesia, música e paixão", que era a história do Vinícius de Moraes com depoimentos do Francis Hime, Baden Powell, Toquinho, as mulheres dele, etc. Eram depoimentos colhidos no Rio de Janeiro pelo João Máximo. Desse material saíram também módulos, como "Jobim por Antônio Brasileiro". Qual é a estrutura: Uma vinheta, uma fala do locutor, um depoimento do Tom Jobim, uma música relacionada ao depoimento e um desanúncio. E são a partir dessas efemérides que saem as ideias. Por exemplo, 5 anos da morte do Jobim. Dai quando o Marcos Valle veio aqui na rádio, eu peço a ela para contar uma historinha

envolvendo Tom Jobim. Dai veio o Pery Ribeiro, Jonnhy Alf, etc. Esses módulos tinham 5 ou 10 minutos e entravam na programação do dia para esse evento, a comemoração dos 5 anos da morte dele. Nesses módulos teve também "O sob olhar estrangeiro".

SANTOS: Então podemos identificar 1990-2000 como um momento de maior produção de radiodocumentários.

WEBBER: A grande produção foi ali. Eu não conheço a história da rádio anterior aos anos 1980. Mas sempre foi uma produção esporádica. Mas a rádio educação era uma orientação mais clara nos anos 1980. Tinha um propósito do governo de levar educação ao público, etc. Hoje esse propósito ficou mais no nome: "Fundação Padre Anchieta - Centro Paulista de Rádio e TV Educativa". Hoje, embora o nome esteja na razão social, falamos mais em rádio pública. No final dos anos 1980 isso acontece. Isso me fez lembrar uma coisa. Entre 1983 e 1987, mais ou menos, foi criado do SINRED - Sistema Nacional de Radiodifusão Educativa - onde a proposta era ter uma produção distribuídas em várias praças. E lembro que nesse período fizemos um documentário sobre Paranapiacaba. Outro, que não era documentário, era mais musical que chamava "Reunindo Nordeste" que o Irineu Guerrini, que era diretor da Rádio Cultura na época, chamou o diretor e produtor, Rodger Rogério, e seu apresentador, José Rômulo da Rádio Universitária de Fortaleza para fazer o programa aqui de São Paulo. Eu fui produtor na época, fizemos mais de 20 programas. Nós fomos pra Guarulhos gravar. Eu ia gravar ao vivo com o Nagra, um Nagra mono, aquele de cinema.

SANTOS: Então a Rádio Cultura tinha recursos técnicos disponíveis para gravar com qualidade fora do estúdio?

WEBBER: Sim! Lembro que uma vez fui gravar num apartamento no Cambuci uma banda de Maracatu com a Ibeji. [risos] Você não acredita! Teve maracatu, sanfoneiro. Ela reuniu um monte de músicos. Ali a gente saiu com 3 programas de meia hora... teve uma hora que alguém bate na porta do apartamento, entra um sanfoneiro, fala uma coisa e eles começam a tocar! Ao vivo, foi incrível. O programa saiu fechado, só foi por vinheta de abertura e encerramento. A gente saia mais da rádio naquela época. Mas isso foi em 1984...

9.3 Apêndice C - Entrevista com Filomena Salemmme

Entrevista com a radiorepórter, ex-editora-chefe da Rádio Eldorado e professora Filomena Salemmme. Entrevista realizada na Faculdade Casper Líbero em 12 de agosto de 2016.

Gustavo Nascimento dos Santos: Você poderia descrever brevemente seu percurso no rádio?

Filomena Salemmme: Eu sou de Santo André então primeiro trabalhei na Rádio Diário do Grande ABC, em 1988, onde eu aprendi tudo. Depois trabalhei 3 anos na CBN quando ainda era Excelsior. Eu era correspondente no ABC e naquela época os Sindicato dos Metalúrgicos faziam greve todos os dias, eles quebravam as fábricas. As manifestações paravam a cidade. Eu cobria de orelhão em orelhão. A gente tirava o bocal do telefone e plugava do gravador em duas saídas que a gente com uns plugs que chamava de jacarezinhos. Cada repórter tinha o seu. E entrava ao vivo. Depois, em dezembro de 1993, Entrei na Rádio Eldorado (que depois em 2012 virou Rádio Estadão) e só fui sair em 2013. Foram 20 anos... e nos últimos três anos me dedico a lecionar rádio aqui na Faculdade Casper Líbero. Eu sempre gostei de fazer rádio. Nunca quis ir para televisão. Eu gosto de rádio porque ele não tem imagens. Ter que descrever e interpretar os fatos... isso instiga muito mais o repórter.

SANTOS: O motivo da minha entrevista é tentar destacar algumas experiências de reportagens especiais que você fez durante um período da Rádio Eldorado.

SALEMME: Ganhei 5 prêmios de jornalismo com radioreportagem, dois deles foram o "Prêmio Garcia Marques". Ele me entregou pessoalmente. Por isso tenho o "Cem anos de Solidão Autografado". Um desses prêmios foi por uma reportagem sobre fome que chama "Um retrato da fome". Quando o Lula foi eleito em 2002, ele falou que fome seria o grande tema do governo dele. E fiquei pensando que era difícil falar de fome pelo rádio o é difícil... porque é muito abstrato. Como você vai emocionar o ouvinte? Na televisão, por exemplo, você mostra a Dona Maria com a panela vazia e você não precisa nem falar, porque a imagem já diz. E o que me instigou foi: "Como eu vou mostrar a fome pelo rádio?". Então eu viajei, fui pro sertão do Piauí. Então com a sonora eu consegui mostrar a fome. Isso foi uma série especial. A gente fazia uma série especial de segunda à sexta, com 5 capítulos. Eu tinha muita liberdade. Então, cada capítulo eu fiz um tema: a fome no Nordeste, a fome na região urbana, outro sobre o projeto "Alvorada" do FHC, o quarto sobre o projeto "Fome Zero" e por fim fiz sobre iniciativas que já estavam em vigor, sobre o Betinho.

SANTOS: E eram programas de quanto tempo? Meia-hora?

SALEMME: Não! Três minutos e meio.

SANTOS: Três minutos e meio? Só?

SALEMME: Porque era uma reportagem. O rádio comercial tão tem nada muito longo. A única rádio que tinha era Rádio Cultura, não sei se ainda tem. Ela fazia reportagens um pouco maiores, de 15 minutos, 20 minutos, meia hora. Na rádio comercial 5 minutos já é muito!

Eu fui repórter carrapato do Lula em 2002. Eu falei com o meu chefe sobre ir pro Piauí, que tinha o pior IDH na época. E meu chefe falou que não tinha dinheiro para isso. Eu pesquisei bastante e consegui apoio de ONGs. A rádio conseguiu permuta para uma passagem. Então eu descobri também fome nos casarões do Pelourinho. Por trás daquela beleza que corresponde exatamente a expressão "para inglês ver" tinha casos de fome. Gente sobrevivendo com o sopão da igreja. Ai usamos a mesma passagem com escala em Salvador. Eles me deram 200 reais em verba para gastos de produção, hospedagem, etc. Eu tive que me virar. Mas eu sempre fui uma repórter que quando eu cismava que tinha que fazer eu fazia, pagava do meu bolso, etc. É que era investimento na minha carreira. Ai fui, viajei sozinha, fiquei num hotel de 20 reais a diária... felizmente deu tudo certo.

SANTOS: então mais do que uma política da Radio Eldorado, foi um projeto impulsionado pela paixão?

SALEMME: Sim, de paixão. Rádio é isso. Não sei se eu era um ponto fora da curva, mas eu sempre gostei de contar histórias, sempre fiz reportagens.

SANTOS: Você lembra de outras histórias que você saia da rádio para fazer?

SALEMME: Eu fiz outra reportagem sobre trabalho infantil em 2001.

SANTOS: Qual era o formato dela? Era um documentário?

SALEMME: Não, era reportagem mesmo. Eram sempre 5 capítulos, de 3 a 4 minutos no máximo. Eu ganhei o prêmio Ayrton Senna com essa. Fui pesquisar no acervo do Estadão. Porque naquela época não tinha Google. Achei a Abrinc, uma ONG, e eles tinham recebido uma denuncia de crianças trabalhando na plantação de tomates. Entrei em contato com o sindicato de uma cidade chamada

Ribeirão Branco, a 300km de São Paulo. O sindicato confirmou a história. Ai eu marquei com o presidente do sindicato, fui até lá. O carro da rádio me levou até lá. Chegamos lá, entramos nas fazendas, eu e o motorista, fugindo dos capatazes, andando agachada.

SANTOS: E você ia com um técnico de som?

SALEMME: Não, sempre sozinha. Nessa o motorista me acompanhou. Ia eu o um gravador de fita K7. Eu levava um gravador a mais, pilhas. Eu não levava um gravador melhor porque era os outros eram muito pesados. Eu levava esse pequeno Sony de fita K7 mesmo.

SANTOS: Tinha um microfone externo ou ia direto nele?

SALEMME: Não, gravava direto nele. Então, eu consegui entrevistar algumas crianças e teve um cara que me chamou atenção e falou: "olha, você tem que conversar com o Gildeão". Lá eles faziam as caixas de tomate. E eles ganhavam 5 centavos por caixa. Esse cara me contou que o Gildeão, um menino de 10 anos, estava fazendo caixa e um prego furou o olho dele. Então eu fui contar essa história. Falei com a mãe dele, ela concordou com a entrevista, etc. Entrevistei o menino, e quando eu coloquei no ar a matéria um advogado ouviu, me ligou e queria ajudar a família. Porque eles não tinham assistência nenhuma. O menino quase perdeu o olho.

SANTOS: E você fazia as descrições visuais em loco ou depois em estúdio?

SALEMME: Variava. Eu fazia in loco, mas se depois eu achava que a gravação não estava muito boa eu refazia. Eu posso passar para você ouvir. Essa a própria criança contando. Eu falo hoje para os meus alunos: a sonora é melhor do que qualquer texto. É ótimo quando se usa a sonora. E o personagem ele é sempre o Rei. Quando você faz um documentário de rádio, o seu texto só liga uma sonora na outra. A matéria prima ou é o ambiente ou a entrevista. Lá tinha o som dos meninos que batiam os martelos para fazer as caixas de tomate e eu capturava todo o som possível.

SANTOS: Mesmo com esse gravador?

SALEMME: Mesmo com ele. Eu abro a matéria com esse som. E aí explico para o ouvinte que o som é a batida do martelo. Que é um martelo que eles batem rápido, que eles fazem uma caixa por minuto, 5 centavos por caixa, etc, para daí chegar na história do Gildeão. E esse menino conseguiu ganhar uma casa como indenização, com a ajuda do advogado. E ele foi a primeira criança no país a conseguir um auxílio por invalidez, auxílio doença.

SANTOS: E qual era o formato? Essa foi mais longa?

SALEMME: Não, eram sempre 5 capítulos, de 3 a 4 minutos no máximo.

SANTOS: E além da entrevista, quais outros recursos você usava?

SALEMME: Eu mantinha meu gravador ligado. Sempre. Nessa matéria da fome fui para uma cidade no interior do Piauí, chamada Esperantina. Eu cheguei para gravar com uma mulher e ela não queria nem saber de mim. Mas eu fiquei com o gravador ligado, conversando, ela ficou de cócoras e começou a quebrar uns cocos, então no som, você ouve ela quebrando os cocos. Então você consegue imaginá-la naquele lugar.

SANTOS: E você já experimentou construir uma reportagem só com sonoras, por exemplo?

SALEMME: Não, nunca. Mesmo ela sendo a matéria prima principal. Sempre usava as linhas de texto para contextualizar. Eu tinha pouco tempo pra fazer. Essa matéria da fome eu gravei em 3 dias. Eu fui pro sertão do Piauí e voltei em 1 dia e meio. Depois cheguei em São Paulo, fui numa favela, etc. e na semana seguinte tinha que estar no ar. Foi engraçado que quando eu ganhei esse prêmio eu fui pro México receber e o Marcelo Canelas, da Globo, também ganhou na categoria TV, com um programa também sobre fome. E ele tinha passado 2 meses fazendo a matéria, em 8 Estados, várias pessoas na equipe, produtor, etc. Enfim, no meu caso, eu fui pauteira, produtora, editora, enfim no rádio se faz tudo sozinho.

SANTOS: E além desse gravador K7 a rádio já chegou a investir em equipamentos melhores? Ou estereofonia, por exemplo?

SALEMME: A gente tinha um problema de orçamento. Depois que eu fui para direção da rádio a gente tinha um gravador digital, o Marantz que era usado eventualmente, quando era uma reportagem muito especial. Como as reportagens que fazíamos no rio Tiête. Uma vez eu naveguei no rio Tietê com um professor. Naveguei na parte da marginal e fui indo até Pirapora e nesse eu levei o Marantz.

SANTOS: Que ano foi isso exatamente?

SALEMME: Não lembro.

SANTOS: E qual era o formato? Essa foi mais longa?

SALEMME: Não passava de quatro minutos. Mas eu lembro que eu fiz a narração direto do barco: "nós estamos aqui no rio Tiête, etc, eu descrevia o rio, coloquei o gravador para pegar o barulho da água". Porque assim você insere o ouvinte no que você tá contando.

SANTOS: Mas eram raras vezes que usava esse gravador melhor. Porque era muito pesado. Eu mesmo não gostava muito. Incomodava. Então pro dia a dia nem pensar, porque é uma correria, duas três matérias por dia.

SANTOS: Então a Rádio Eldorado nunca teve um programa especial, de reportagens longas? Ou documentários?

SALEMME: Não, nunca teve.

SANTOS: E esse termo: radiodocumentário? Ela usa?

SALEMME: Não usávamos esse termo. Usávamos "série especial". Porque dividíamos em capítulos para poder veicular um capítulo por dia. Porque 10 minutos! Você não consegue numa rádio comercial. Numa rádio comercial, nenhuma reportagem tem esse tempo. Exceto talvez a Marilu Cabañas que fazia reportagem na rádio Cultura. Ela fazia realmente documentário. Documentário mesmo, em todo o período que estive na Eldorado, nunca foi feito.

SANTOS: Nem 10 minutos?

SALEMME: Não.

SANTOS: Meia hora então, nem pensar?

SALEMME: Nem pensar! Se fazia programas de estúdio. Mas nada com história, sonora. E essa expressão "radiodocumentário" não se usa em rádio comercial e nem é comum no Brasil. Talvez na NPR. O termo se usa mais na academia, nas universidades.

Alguns TCCs aqui da faculdade eles têm até meia-hora, mas a gente orienta os alunos em dividir em capítulos. Porque senão não veicula em nenhum lugar. Você vai encontrar alguma coisa na rádio Cultura, que durante um período fazia isso, nos anos 1990, 2000. Agora não sei se ainda fazem.

SANTOS: E esses programas ficam arquivados?

SALEMME: Nem sempre. Não tem um catálogo organizado. A gente quando precisava resgatar alguma coisa era um sacrifício. Talvez agora esteja um pouco melhor porque contrataram uma pessoa pra cuidar disso. Na minha época a discoteca estava digitalizando mas não tinha dinheiro para digitalizar o arquivo.

SANTOS: Eu achei pesquisando na internet uma experiência de um repórter chamado Flávio Perez que teria feito um documentário percorrendo o rio Tietê.

SALEMME: Eu era chefe de reportagem nessa época. Todo dia 21 de setembro, era o dia do Tietê e a gente tinha que fazer alguma coisa sobre o tema, era uma tradição da rádio Eldorado. A gente já não sabia mais o que fazer. E ele fez uma expedição, "Expedição Tietê". A gente fez um roteiro longo. Mas também foi uma reportagem, naquele formato de 5 de 4 minutos.

SANTOS: Mas teve um investimento da rádio nisso?

SALEMME: Investimento que não era muito grande. A gente acho que conseguiu até um patrocínio para essa expedição. O que a gente fazia, às vezes, no caso dos especiais era veicular aos sábados era veicular a série de uma vez só juntando todos os capítulos.

SANTOS: A nova peça era reeditada?

SALEMME: Não, só juntava tudo. Ou a gente exibia os 5 capítulos no mesmo dia ao longo do jornal que começava às 5 e terminava às 10, a gente colocava um a cada hora. Isso era comum também.

SANTOS: Então de algum modo essas "Séries Especiais" tinham um estatuto diferente,

SALEMME: Sim, eles tinham uma vinheta diferente, etc. Teve uma época que banalizou, teve um chefe, não lembro qual, cismou que toda semana tinha que ter especial. Então tinha uma escala de repórteres para fazer o que de certa forma banalizou e nem chamava mais especial. Teve uma vez que me pautaram para fazer uma série que chamava "Lindas de Morrer" sobre cirurgia plástica. Daí a gente tinha que fazer. Ai fazia coisa por telefone. Não era investigativa. Partia do chefe. O melhor tempo foi quando eu era a única repórter especial. E para rádio era muito caro. Mas eu cheguei num nível que eu ganhava como chefe de reportagem, então ou eu virava chefe ou eu ia embora. E depois que você vira editora-chefe você vê que o orçamento do rádio é muito baixo. Naquela época e até 2013 tinham umas 40, 45 pessoas na redação. Hoje deve ter uns 15. Reduziu muito. O corte foi violento. E foi um dos motivos de sair de lá. Fiquei 5 anos como editora-chefe.

SANTOS: Então para fechar, não tivemos tradição de radiodocumentário na Eldorado...

SALEMME: Não... e esse esse termo parece meio velho radiodocumentário, nas rádios comerciais se fazem "Especiais". A gente usa esse termo para diferenciar da reportagem declaratória. Na BAND NEWS você ouve as vezes, mas tem muita coisa por telefone. Pouco trabalho de campo. Até me surpreendi que fizeram recentemente uma série no Haiti, mas nem nesse caso acho que seja um radiodocumentário, era uma série com reportagens de no máximo 5 minutos. Essa expressão "radiodocumentário" não se usa em rádio comercial e nem é comum no Brasil. Talvez na NPR. O termo se usa mais na academia, nas universidades. Documentário mesmo se faz na BBC. Tenho um amigo, Paulo Cabral, que estava trabalhando na BBC e eles vieram fazer um documentário na Amazônia, ele veio com produtor, passou um mês na Amazônia, com equipamento de som

apropriado, etc. Isso sim é que é radiodocumentário. Em rádio comercial você não tem dinheiro para isso. Não posso tirar um repórter ou um produtor um mês da pauta, porque não tenho gente. A gente colocava esse nome porque se a gente nomeasse como documentário o que a gente estava fazendo era vender gato por lebre. Veja o caso da reportagem "Um retrato da Fome": Eu voei pra Salvador num dia, no dia seguinte fui pro Piauí fiquei meio dia, voltei à noite pra São Paulo; no dia seguinte fui para favela gravar uma sonora, escrevi e editei no terceiro dia e na segunda-feira estava no ar. É um ritmo de trabalho insano. Não tem dinheiro para me deixar fora da redação. É falta de recurso mesmo. O rádio não tem esse recurso. A BBC tem recursos estatais, é diferente. Mandar um produtor e um repórter numa reportagem na Amazônia, ficar um mês com equipamento e tudo. Isso no rádio no Brasil é impensável.

SANTOS: Em algum momento histórico você já viu isso? Na sua época na Excelsior ou alguma história do passado? Algo antes dos anos 1970?

SALEMME: Nos anos 1970 não sei, até porque tinha ditadura, etc. Mas do tempo que eu tenho de rádio não tem nada assim. Eu viajei muito com essas matérias, mas eu tinha que brigar muito com isso. E viajava para ficar um dia e voltar no dia seguinte já para finalizar a coisa. Então, ficar uma semana viajando, um semana pesquisando, isso jamais. Eu tinha uma semana para elaborar tudo e na outra segunda-feira tinha que estar no ar. Eu varava noite, vinha decupando as fitas no avião. Acordava de madrugada, mais cedo para fazer, senão não tinha condições de terminar. Era pauleira mesmo. Minhas reportagens eram como filhos. Eu achava que eu tinha que contar e ia. Acho que eu nasci pra isso. Fiquei muito frustrada quando virei chefe porque eu não queria parar. Mas quando você fira chefe percebe que é uma questão de orçamento mesmo. Não tinha como deixar alguém de fora do trabalho do dia a dia.

SANTOS: Então, você poderia resumir e citar algumas dessas "Séries Especiais" que você fez mais marcantes?

SALEMME: Fiz "O retrato da Fome", "O retrato da Habitação". Nesse eu peguei o carro da reportagem e saí por São Paulo gravando pessoas que moravam na rua em São Paulo. Lembro de uma gravação que fiz com um morador que morava num buraco na Passagem Tom Jobim, perto ali da Av. Tiradentes. Eu mandei o motorista parar, desci e fui gravar com o cara. E era um barulho insuportável. E eu começo a reportagem com esse barulho, dizendo que esse era o menor dos problemas de tal sujeito, etc. Uma mulher num cortiço, me conta de uma casa sem janela, e que o sonho dela era ter uma janela. Claro que abri minha matéria com o sonho dela que era ter uma janela. Quando eu fui receber o prêmio Gabriel Garcia Marques na segunda vez eu aproveitei para fazer uma matéria sobre o trânsito no México. A rádio pagou para eu ficar 1 dia a mais lá. Eu fiz uma produção antes, etc. Viraram três capítulos. Essa do tomate chamava: "Adultos precoces". Eu sempre gosto de fazer um capítulo mais positivo. Nessa eu fui pro sertão da Bahia, numa cidade que chamava Riachão do Jacuipe, onde as crianças antes trabalhavam no sisal e tinham crianças que se beneficiavam de um programa que chamava "Unidade de Jornada Ampliada" e lá as crianças, almoçavam, jantavam, e as famílias ganhavam um salário de 25 reais. Eu entrevistei uma mãe que falou chorando pra mim: "Meus filhos trabalhavam no sisal, hoje eu ganho 75 reais com meus filhos". Eles iam para casa almoçados, com banho tomado, etc. Era uma revolução na cidade. Não tem como fazer por telefone.

SANTOS: E, para sintetizar, qual foi o período mais importante dessas reportagens?

SALEMME: Foi entre 1999 e 2002, mais ou menos.

SANTOS: E aí você fazia só essas reportagens?

SALEMME: Só essas reportagens. Pense numa pessoa feliz! Era eu... eu fazia coisas menores também. Quando o Brasil estreitou as relações comerciais com a China e o Lula foi pra lá minha chefe pediu para eu fazer alguma coisa. Era para o dia seguinte. Eu fui atrás de pessoas que estavam aprendendo chinês. Eu chamei de "China, que país é esse?". Eu contei um pouco do que a gente sabia sobre a China. Eram matérias que tinham 3, 4 minutos, as vezes 5. Outra sobre o dia do professor, por exemplo. Essas menores eram baseadas em efemérides principalmente.

SANTOS: Bom, muito obrigado, então, Filomena.

9.4 Apêndice D - Entrevista com Irineu Guerrini Jr.

Entrevista com o Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior, realizada nas dependências da Faculdade Casper Libero de São Paulo no dia 01 de agosto de 2016.

Gustavo Nascimento dos Santos: Você poderia descrever brevemente seu percurso no rádio ?

Irineu Guerrini Jr.: Eu tive duas grandes experiências no rádio. A primeira delas foi na BBC, entre janeiro de 1976 a julho de 1979. E foi uma descoberta para mim sair daqui naquela época. Eu tenho a impressão que naquela época o gap tanto tecnológico como de concepções ainda era maior então eu comecei a ver coisas lá que eu nem sonhava, sabe? Essa experiência mudou a minha concepção de rádio, de como fazer, o que não fazer, etc. Até porque éramos poucos na sessão brasileira. Contando o chefe da sessão éramos onze apenas. Então, todos nós tínhamos que fazer quase tudo.

SANTOS: A BBC Brasil então era um departamento da BBC?

GUERRINI JR.: A BBC tem uma grande área lá que se chama "External Services" que são os serviços que eles mantêm para outros países em outras línguas. Eles tem o World Service que é a transmissão em inglês para o mundo. Naquele tempo eles tinham 39 línguas diferentes. Então quando a gente descia para cantina era uma ONU ou uma Torre de Babel, se você quiser... você ouvia as mais diferentes línguas e tal e a gente.

SANTOS: Então o serviço não era separado por país, mas por língua?

GUERRINI JR.: Era assim, a América Latina era dividida em Spanish America, com uma programação especial para os países de fala espanhola, e para o Brasil em Português. Então, tinha programação diferente para países Africanos, para Europa Oriental, para Antiga União Soviética, em várias línguas. Era bem variado.

SANTOS: E qual o tamanho da produção da BBC Brasil na época?

GUERRINI JR.: Olha, no meu tempo, porque naquele tempo - e até 2005 - havia transmissão em ondas curtas. Lá nós começávamos às 21h e íamos até às 23h15. Naquele tempo eram 2h15 diárias, mas quando era horário de verão lá - aqui ainda não havia horário de verão - a gente tinha que começar uma hora mais tarde, então era das 22 às 00h15. Para manter sempre no mesmo horário aqui no Brasil.

SANTOS: Claro, pois havia necessidade de fidelizar o público..

GUERRINI JR.: Exato, porque senão era uma confusão. Tinha que manter o mesmo horário.

SANTOS: Então, o transmissor não era totalmente dedicado à programação para o Brasil...

GUERRINI JR.: A BBC tinha um conjunto de transmissores. E havia esse transmissor que era usado para transmitir em português para o Brasil e quando terminava a nossa transmissão, o mesmo transmissor era utilizado para transmitir para os países de língua espanhola, que naturalmente estão ao oeste - México, América Central, a parte Andina da América do Sul, etc.

SANTOS: E antes da BBC você teve uma experiência com rádio aqui no Brasil?

GUERRINI JR.: No rádio, não. Trabalhei na TV Cultura de outubro de 1968 a janeiro de 1976, quando fui para Londres. Prestei alguns testes, fui passando, abriu uma vaga e fui chamado.

SANTOS: Sua formação é como jornalista?

GUERRINI JR.: Não, sou formado em Ciências Sociais pela USP. Entrei em 1964. No meu tempo, existia o Curso de Comunicação aqui da Casper Líbero, mas nem existia ainda a Escola de Comunicações e Artes da USP.

SANTOS: Então, você descrevia que quando você chega lá você nota algumas diferenças entre o rádio brasileiro da época e a BBC...

GUERRINI JR.: Sim. Eu era ouvinte da BBC aqui antes de ir para Londres, então eu percebia um certo sabor...de uma coisa diferente do que se fazia aqui... meu pai já ouvia BBC. E chegando lá, naturalmente eu vi uma outra realidade, uma outra concepção de programas de rádio. Por exemplo, a idéia de uma pessoa que é dona do programa, você produz, você narra, você concentra a informação, com a ajuda de outras pessoas evidentemente. E diferenças tecnológicas também. Por exemplo, lá a gente descia para o estúdio para gravar. Naquele tempo era tudo com fita, claro, não tinha nada digital. Então, eu e outros colegas brasileiros estávamos numa mesa gravando um programa X, podia entrar material pré-gravado, etc, uma entrevista com alguém, algo assim, mas para fazer o programa a gente ia pro estúdio e tal...

SANTOS: Essas duas horas e quinze minutos diários eram feitas tudo ao vivo?

GUERRINI JR.: Não, o noticiário era feito ao vivo, mas muitos programas eram gravados, num dia antes, geralmente. Então, nesse exemplo, a gente estava lá gravando e alguém errava uma palavra e não parava a gravação. A fita continuava rodando, a gente marcava no roteiro qual o tempo que houve aquele erro e depois a gente consertava isso com o técnico. Ele cortava fisicamente a fita e

emendava. E aqui não, era muito raro você cortar uma fita, porque acho que as fitas eram muito mais caras aqui. Fita lá era uma coisa assim, que não tinha importância cortar... servia só para aquele programa. E as vezes, a gente mesmo, se ocupasse todo o horário de estúdio para gravar, a gente mesmo cortava na sala da redação, com gilete.

SANTOS: Porque o técnico não era brasileiro?

GUERRINI JR.: Não, mas eles eram bem espertos, eles sacavam onde era para cortar. Então a gente mesmo fazia. E também, a gente aprendia a cortar mantendo o ritmo. Ou por exemplo, outra coisa que vi lá que era total novidade para mim: eles tinham 2 técnicos, um técnico principal e um assistente. Eles tinham vários tocadores de disco no estúdio. Uma vez fui gravar um programa que eu usava trechos de faixas de discos, 7 ou 8 trechos, começando no meio. Então, cheguei para esse assistente e expliquei onde entrava e começava cada trecho e ele anotava num papel. E então fui gravar, e era gravado direto, como se fosse ao vivo.

SANTOS: Era o que poderíamos chamar de "falso ao vivo"?

GUERRINI JR.: Isso. Como se fosse ao vivo. Era só uma narração minha e essas músicas. Ai, começamos a gravar e entrava a primeira música, certinho. Voltava para mim e entrava a segunda música: certinho! E eu dizia: "vai ser bom assim no mato". E sabe como é que era? Depois eu fui ver isso. Esses toca discos, conforme você movimentava o braço, ele tinha um mostrador mecânico onde rodavam os números projetados num dial, então ele sabia que aquela música iria entrar do 365 ao 483. E ele marcava lá. E a segunda música iria entrar do 674 ao 790. e assim por diante. E saía perfeito. E era muito difícil você achar um sonoplasta que fazia isso assim aqui. Nunca vi esse tipo de recurso nos tocadores de disco aqui. Isso para ilustrar a diferença de tecnologia. Porque a BBC era tão grande e poderosa que eles encomendavam equipamentos para os fabricantes. Não sei se você chegou a conhecer o gravador Uher? Eles tinham uns portáteis que também eram muito bons. Que era como um Nagra, mais simples. Que também usava a tira colo, com bateria ou pilhas grandes. Então o que a gente usava na BBC não era o Uher de fábrica, mas um modelo especialmente feito para BBC. Então, pra mim, toda a parte tecnológica era novidade. E claro que toda a liberdade de expressão era uma novidade, porque quando saí daqui ainda era ditadura, né? Vlado, que foi assassinado, tinha sido assassinado 2 meses antes de eu sair. Eu conheci ele, falei com ele dois dias antes dele ser torturado e morto. Então, essa liberdade era uma coisa maravilhosa.

SANTOS: E vocês podiam transmitir sem censura?

GUERRINI JR.: Nunca teve censura. Claro que a gente tinha bom senso também. Ninguém fazia proselitismo político. Isso não. Mas a gente informava o que era preciso. Por exemplo, caso de tortura, que eram abafados aqui, a gente divulgava tranquilamente lá. Porque de alguma forma as informações chegavam até lá, as vezes cartas anônimas, ou a correspondente da BBC que ficava aqui em São Paulo, a Jan Rocha, era muito corajosa.

SANTOS: E nesse período, então, a BBC Brasil fazia documentários?

IGUERRINI JR.: Às vezes, sim. Mas é importante salientar que existe uma fronteira que nem sempre é muito clara entre o que é uma reportagem longa e um documentário. Eu não sei como você vê essa questão. Muitas vezes o que a gente tem é uma reportagem longa: você sai, você grava o depoimento de um, de outro, você intercala sua narração, junta tudo, etc. Não sei se isso é exatamente um documentário no sentido mais estrito. Me parece que um documentário, além de ter essas coisas, claro, tem que refletir mais, incorporar ambientes diferentes, sons...tem que ser uma coisa mais elaborada e aprofundada também para você chamar de documentário. A gente às vezes tentava fazer uma coisa assim. Por exemplo, fiz uma série sobre os sons de Londres em que eu fui gravar em loco com uma moça que me ajudou. Isso já entrava no terreno propriamente do documentário, mas acho que os melhores exemplos lá não estavam entre nós brasileiros, mas na produção local, porque claro que eles tinham muito mais recursos e mais tempo. Então, tinha muita coisa interessante lá que eles faziam usando música, ruídos, uma série de elementos que caracterizam propriamente o que é o documentário.

SANTOS: Então, na sua opinião, a diferença entre a grande reportagem e o documentário está no tempo de amadurecimento e na forma de abordagem de conteúdo?

GUERRINI JR.: Tudo, tudo. A profundidade, o tempo de produção, a maturação, a pesquisa, etc. Uma reportagem longa você é obrigado a fazer num dia, porque é o que deu, porque vai ao ar a noite. Acabou! Ou você tem no máximo 2 ou três dias. Mas um documentário, normalmente é feito com mais tempo. Acho que um bom exemplo é um documentário que fizemos na Rádio Cultura sobre o Vital Brasil. Aquilo é, sem dúvida nenhuma, um documentário. Aquilo lá foi gravado em três Estados, tem todo um trabalho de pesquisa, levantamento de sons, de uso de trechos de um programa antigo da Rádio Nacional que homenageava o Vital Brasil - onde nesse arquivo havia dramatização e tudo. Esse é, sem dúvida, um documentário. Acho que quando eu 23:56 dirigia a

Rádio Cultura, essa foi uma das produções mais elaboradas que a gente fez em matéria de documentário. Ele tem mais de uma hora esse programa. Foi em 1984, 1985.

SANTOS: E como era a diferença entre o feature e o radiodocumentário lá na BBC Brasil.

GUERRINI JR.: É um pouco como define o Robert McLeish, naquele livro "Produção de Rádio". No feature entramos no terreno mais da poesia... poesia no melhor sentido da palavra: o máximo de significado num mínimo de significantes. É uma abordagem mais livre da linguagem onde pode entrar música, versos, etc... Tudo isso ajudando a transmitir um aspecto da realidade. O feature tem um outro tipo da abordagem, é mais híbrido do que o documentário. Mas as fronteiras não são tão nítidas. As vezes uma reportagem longa é tão bem feita, usa tantos elementos sonoros que o resultado final se aproxima de um documentário.

SANTOS: Então, para fecharmos o bloco da BBC, você lembra de mais alguma coisa?

GUERRINI JR.: Eu fiz uma série sobre as grandes salas de concerto de Londres. Não sei se eu poderia chamar de documentário, mas era uma tentativa de fazer uma produção um pouco mais elaborada e tal. Fiz uma outra série, utilizando o fantástico acervo da BBC, que na época tinha mais de 1 milhão de discos. E nesse acervo, tinha muita música brasileira gravada por estrangeiros, muitas vezes gravações raríssimas e eu fiz uma série sobre esse material. Chamava assim: "Do Guarani à Bossa Nova", não fui eu quem deu esse título, não gosto muito, mas... eram 10 programas de 30 minutos. Saiu inclusive uma reportagem na Folha de São Paulo, na época, o que não era tão comum, citando.

SANTOS: Existiu aqui no Brasil, antes dos anos 60, alguma rádio que fazia documentário?

GUERRINI JR.: Que eu me lembre, ou que eu tenha conhecimento, não. Até porque naquele tempo, não era fácil fazer uma gravação externa. Até existiam aparelhos de gravação de discos externos, mas era uma coisa difícil. Eram trambolhos. O que eu acho que de certo modo se aproximava do documentário eram dramatizações de fatos da vida real, ou mesmo jornalísticos, que procuravam ser fiéis à uma certa realidade. Eu trato exatamente desse assunto no livro sobre o Túlio de Lemos. Todos os programas são dramatizados, todos. Sem exceção. Com atores, com música, efeitos sonoros, etc. Mas, muitas vezes esses programas se referiam a fatos da realidade contemporânea. E depois fiz uma outra pesquisa para o CIP, que tem cujo título foi tão impactante que tornou-se uma expressão popular: "O crime não compensa". Era da Rádio Record. Eram também dramatizações de crimes que aconteceram principalmente em São Paulo. 35:23 Eram dramatizações, com a visão da polícia.

SANTOS: Você acha que, de algum modo, esses programas expressavam uma aspiração de se fazer documentário que eram impedidas pelas dificuldades técnicas da época?

GUERRINI JR.: Olha, eu até arriscaria dizer alguma coisa deste tipo sim. Já que não dava para fazer a gravação... embora o Túlio de Lemos levasse, uma ou outra vez, o gravador de discos - ele chamava de "máquina de gravação" - para gravar uma fala de alguém. Por exemplo, na casa do Oswald de Andrade, ele leva o gravador. Eu não tive acesso à essa gravação, mas a filha dele, Marília de Andrade, comenta isso. Mas era raro ele levar o gravador. Havia na época muitos desses programas policiais. Isso seguindo a tendência americana, onde havia muitas e muitas dessas dramatizações de crimes reais. Mas sempre tinham a visão da polícia.

SANTOS: Mas esse é o momento onde o rádio elaborado chegava mais próximo da realidade, é nas dramatizações onde a realidade encontra uma forma de expressão artisticamente elaborada no rádio?

GUERRINI JR.: De alguma forma sim. No EUA a maior exemplo é a série "March of Times", que era exatamente isso. E eles tinham uma enorme quantidade de atores. Eles tinham todos os recursos possíveis. Eu até reproduzo as fotos que mostram 3 ou 4 pessoas no estúdio para fazer os ruídos de sala. Eram programas elaboradíssimos. E tinham atores especializados em personagens específicos. Tinham atores especializados em Hitler, que devia saber muito bem alemão, e ele fazia os discursos como se fosse o Hitler. Outro que era especializado no Rei da Espanha. Eu cito uma passagem em que o filho do Rei estava em Nova Iorque e ele ouve o trecho: "Mas meu pai não está aqui!". A similaridade era tamanha que o confunde. Então eram programas que talvez tivessem a intenção de ser como que um documentário da realidade, mas não eram, eram dramatizações feitas com atores, com ruídos, e tudo. E isso ocorreu muito no Brasil também. O Túlio de Lemos era o Rei de fazer isso. Todos os programas eram dramatizados. Isso é basicamente década de 1940 e 1950. O Dias Gomes também fazia pela Rádio Bandeirantes. O Tulio trabalhava na Rádio Tupi e Difusoras Associadas, do Assis Chateaubriand.

SANTOS: E voltando para BBC, nos anos 70, algum outro contemporâneo seu trabalhava com documentário.

GUERRINI JR.: Eu diria que as vezes, mas não chegava a ser documentário, talvez fossem mais reportagens longas, pelo que eu me lembro. Eu era um dos mais interessados nisso. Esse do

"Guarani à Bossa Nova" eu lembro que tive mais tempo para fazer, incluindo um ou outro depoimento, coisas que eu tirava de livros. Na época eu pedi para meus pais enviarem meus livros que estavam aqui por correio.

SANTOS: E esses trechos de livros eram lidos por você mesmo?

GUERRINI JR.: Não, eu normalmente colocava outra pessoa para ler os livros que eu citava.

SANTOS: E depois então desse momento na BBC ?

GUERRINI JR.: Então eu volto para TV Cultura e em agosto ou setembro de 1983 eu passei a dirigir as duas emissoras de rádio, a Cultura AM e FM. Isso foi até julho de 1986. Fizemos algumas coisas interessantes, principalmente na abordagem dos programas musicais. Quando eu cheguei a rádio era quase como um toca discos e começamos a introduzir programas mais produzidos, feitos em estúdio. E também começamos a gravar concertos, às vezes vários por semana, nas salas de São Paulo: no Municipal, na sala Cultura Artística, etc. No que toca a produção de documentários posso citar como principal exemplo um documentário sobre o Vital Brasil pelo Gregório Bacic. Na época ele tinha uma companheira que era da família do Vital Brasil. O Vital Brasil teve muitos filhos e netos, etc. Ela era aparentada dele. Então, esse programa foi feito em 3 lugares: aqui em São Paulo, em Niterói e em Campanha, no Sul de Minas, que era a cidade onde ele nasceu. Esse trabalho foi bem elaborado: tinha música, tinha o aproveitamento de um antigo programa da Rádio Nacional que era uma biografia do Vital Brasil. Chamava-se "Honra ao Mérito", patrocinado pela ESSO. E um dos programas homenageia o Vital Brasil. A Rádio MEC no Rio e essa Rádio de Campanha ajudaram com a estrutura técnica. Lá na Cultura teve a Regina Porto, que fez algumas coisas na época. E mais recentemente o trabalho do Júlio de Paula, no programa "Veredas". Ele fez coisas muito interessantes.

SANTOS: E nessas outras rádios educativas fora de São Paulo, como a Rádio MEC no Rio, você tem conhecimento de produções elaboradas nesses outros pólos?

GUERRINI JR.: Tem uma coisa aqui, outra lá, mas eu ousaria dizer que a produção de documentários nunca foi uma política mais bem definida, ou estabilizada. Partiu muito mais de iniciativas individuais que acharam brechas em determinados momentos para fazer alguma coisa mais elaborada. Como regra geral é isso.

SANTOS: De acordo com o depoimento do Eduardo Webber e do seu essa ideia se aplica, mas, na sua opinião, poderíamos estender essa padrão para outras rádios públicas educativas?

GUERRINI JR.: Acho que sim. Por que, em geral, elas trabalham com poucos recursos. Porque o documentário é um programa relativamente caro de se fazer. É mais barato fazer um programa musical: você recebe as gravações da gravadora e põe lá um Dj para dizer umas abobrinhas lá e tá feito. Outra coisa é fazer um documentário: tempo, pesquisa, vontade, experiência de quem faz.

SANTOS: No caso específico da Cultura, antes do período em que você atua como diretor, havia esse tipo de linguagem? Alguém conhecia esse gênero?

GUERRINI JR.: Praticamente não. A Cultura FM era um toca-discos, muito raramente se fazia uma gravação fora. Talvez uma vez ao ano. A AM era uma mistura de várias coisas, re-transmitindo o que a FM passava e em outros horários tinha curso de línguas. Então, os documentários eram feitos em experiências esparsas. E a sua ausência era reflexo da falta de recursos, da necessidade de fazer tudo muito depressa, então... documentário precisa de mais aprofundamento, mais recursos, etc.

SANTOS: E nas emissoras comerciais de São Paulo?

GUERRINI JR.: A Bandeirantes tem um setor de documentação o CEDON, que é bem organizado. Tem o Milton Parron com o programa "Memória". Talvez ele saiba de alguma coisa... Talvez a Filomena Saleme possa te ajudar nisso também. Ela trabalhou na Rádio Eldorado, foi editora-chefe. E lembrei de uma coisa interessante também: fiz uma pesquisa para o CIP (Centro Interdisciplinar de Pesquisa) aqui da Fundação Casper Libero sobre três experiências de programas de rádio feitos por pessoas com transtornos mentais no Estado de São Paulo: o programa "Rádio Tan-Tan" em Santos, o "Papo Cabeça" na Rádio Cultura de Amparo e o "Maluco Beleza" na rádio Educativa de Campinas (esse continua no ar). O "Papo Cabeça" que é o mais elaborado deles, quem fez a pós-produção e a edição foi o Júlio de Paula. E são programas primorosos, as edições são ótimas. É muito legal.

9.5 Apêndice E - Entrevista com Júlio de Paula

Entrevista com o radialista e radiodocumentarista Júlio de Paula, realizada nos Estúdios da Rádio Cultura de São Paulo, no dia 26 de julho de 2016

Gustavo Nascimento dos Santos: Você poderia descrever brevemente seu percurso no rádio?

Júlio de Paula: Sempre trabalhei com rádio, e sempre trabalhei aqui na Rádio Cultura. Desde meu projeto de conclusão de curso, eu fiz Rádio e TV na UNESP em Bauru, e meu TCC foi uma série aqui em 1994: "Spix e Martius - a terceira viagem".

SANTOS: Era ficcional?

DE PAULA: Então, não. Já tinha um caráter documental. De certo modo, meu percurso tem uma raiz nesse projeto. Eu sempre me interessei pelo documentário e ali tinha uma questão de recuperar uma viagem do século XIX. São 13 programas, recentemente foi colocado no *site*. Ele me abriu 3 frentes: a ideia de documentário, de cultura popular e também a ideia de re-criação, interesse por História, etc. E depois dessa série eu acabei ficando por aqui. Ele foi pro ar na época pela Cultura FM, como uma série. Apesar de eu ser estagiário na época. Esses anos 1990 foram um período muito interessante da rádio. Nesses anos 1990 a gente tinha uma Rádio Cultura sem dinheiro, um orçamento muito enxuto, mas como a rádio sempre se pagou, ou seja, a estrutura estava paga, mas não tinha dinheiro extra e menos visibilidade política. Então a gente tinha muito mais liberdade de criação a ponto das pessoas novas aqui, como eu, conseguiam fazer coisas legais. Essa época, da Regina Porto, foi o ápice da produção de radiodocumentários na minha opinião. Tinha liberdade de criação, boa vontade e tempo. Esse fator tempo era fundamental. Todo esforço para produzir isso: "Pára tudo e nós vamos fazer isso!". Era uma opção de programação. Se repetia alguns programas na grade para produzir com mais tempo outros programas. E ficava-se assim, um mês todo em cima de uma coisa. Depois dessa série eu trabalhei como assistente da Regina Porto, acompanhando o processo de montagem dela.

SANTOS: Qual era a função dela aqui?

DE PAULA: Primeiro ela era produtora e diretora de programas. Depois ela dirigiu a rádio. Nessa época ainda era fita rolo. Tinha o Fubá que era nosso técnico (ainda está aí), mas o produtor montava o programa junto com o técnico, fazia o trabalho em colaboração. Eu fiquei depois uns três anos fora, entre 1997 e 2000, trabalhando com roteiro, pesquisa e produção de documentário na TV Cultura. Um desses documentário foi, por exemplo, "Piano e Ganzá - O mundo musical de Mário de Andrade".

SANTOS: Ou seja, mesmo fora do rádio você acabou o documentário acabou cruzando seu caminho.

DE PAULA: É... então quando eu volto em 2000 estamos num outro momento do rádio.

SANTOS: Antes de irmos para esse momento, você lembra de documentários que você fez aqui nessa época dos anos 1990?

DE PAULA: Uma série dessa época que eu lembro que foi bem legal, muito importante para mim, foi uma série do Paulo Dias que chamava "Quinjengue, viola e Maracá - tradições musicais do Povo Brasileiro". Eu produzi e dirigi com ele. O Paulo é etnomusicólogo e ele fez as gravações de campo.

SANTOS: Ou seja, mesmo sendo uma rádio dedicada principalmente à música erudita tinha um espaço para veiculação de radiodocumentário também?

DE PAULA: Sim, tinha um espaço. Nessa grade de programação dos anos 1990, o grosso era música clássica, com horários e janelas que abriam para o Jazz, para música instrumental brasileira, e para programas especiais que não eram de música exatamente. Por exemplo, "Spix e Martius" não é um programa musical, é uma viagem de dois naturalistas alemães pelo Brasil. Então, tinha esse espaço que é fundamental. Em algum momento isso se dilui na programação da Cultura FM e ela vira um espaço estritamente de música clássica.

SANTOS: Como era a estrutura do "Spix e Martius"? Ele foi roteirizado?

DE PAULA: Foi uma adaptação do diário de viagem do século XIX. E foram roteiros que fiquei uns 2 anos trabalhando. Tinham 2 atores. Inserções de depoimentos de biólogos, botânicos, gente que refez o trecho da viagem. Teve uma entrevista com o Paulo Vanzolini, por exemplo, falando de sapos. Ele tinha estudado bastante o Spix. Era um programa que já abria muito pra a linguagem do documentário e, ao mesmo tempo, era uma livre re-criação, porque eu não tinha o soundscape do século XIX. Então, eu recriei a Mata Atlântica de 1817 ou a Amazônia de 1819 a partir de arquivos. Ao mesmo tempo foi um trabalho bem naïf porque eu tinha 21 anos...

SANTOS: Você se lembra de outros?

DE PAULA: De 1996 para 1997 tiveram séries grandes e pontuais. Tipo: "Pára tudo e vamos falar um mês sobre Koellreutter, um mês sobre Rússia, um mês sobre tradições da Espanha. Esses foram coisas que marcaram. E dentro desse mês saiam programas musicais e também documentários,

sempre em torno daquele tema. Em 1995 fiz meu primeiro documentário "Cafundó, Turivinbundo", ele tem uns 15 minutos. Esse nós saímos do estúdio. Era o retrato de uma comunidade na Mata do Tição, perto de Sorocaba. Nesse momento a Regina Porto dirigia a rádio. Uma matéria de jornal me chamou atenção sobre essa comunidade e eu fui atrás. Esse foi em co-autoria com a Priscila Pfromm.

SANTOS: Conta mais como foi feito esse documentário. Quais dispositivos foram utilizados?

DE PAULA: Foi um dia de gravação apenas. Fizemos entrevistas e paisagens sonoras. A gente foi um dia antes fazer o contato e no dia seguinte passamos o dia lá gravando. Paulo Dias foi como técnico de gravação e ajudou lá. Eu que montei.

SANTOS: Qual gravador vocês usavam na época?

DE PAULA: Usávamos um DAT. Gravávamos entrevistas e soundscapes. Sempre tive essa preocupação com a imersão, essa ideia de fazer o ouvinte se transportar para um lugar que não o terreno do estúdio. Pouco depois desse teve um documentário que foi a primeira vez que gravei com índios. Eram os 25 anos da Escola Paulista no Xingú. Era em 1995 mais ou menos. O documentário chamava "Cantos de Cura". Ele veio de uma demanda, tinha uma entrevista já gravada com um médico, que era uma entrevista importante. Então eu trouxe pra cá um índio e uma médica aqui no estúdio. Eu nunca me esqueço que o índio não conseguia se expressar. Ele travou na hora que a gente ligou o microfone, não conseguia falar de jeito nenhum, e pedi para ele falar na língua e aí ele contou toda a história, respondia tudo na língua e depois traduzia, normalmente. O raciocínio dele tinha que vir primeiro na língua. Pra mim foi super legal sacar essa dinâmica. Eu usei um disco de flautas para ambientar e outro disco com os cantos de cura. E foi a primeira vez que para a montagem eu fiz um desenho de montagem, tipo um mapa visual e lembro que desenhei um mapa meio barroco, meio simétrico, no meio tinha um canto e fui espacializando, os outros cantos não tanto nas extremidades, fui brincando com o desenho da estrutura, como um altar, uma catedral, com uma coisa principal no meio. E usei esse artifício outras vezes, inclusive quando fui dar aula de montagem para rádio na Cásper Líbero.

SANTOS: Mas mesmo nesse momento não tinha um programa regular de documentários?

DE PAULA: Nunca teve. Na FM nunca teve. Eles entravam como especiais na programação, não tinha um horário na grade. O que se fazia era juntar várias peças para caber na 1 hora da grade, colocava um locutor que anunciava a peça ou o documentário, dava a sinopse, a ficha técnica e tocava.

SANTOS: Qual era a frequência dessa produção ? Um por semana? Uma vez por mês?

DE PAULA: Um por semana não... nem sei se um por mês. Não era uma coisa regular. E eu tenho dúvida de como classificar até hoje. Mas, pelo que eu entendo, a gente trabalhava mais com features. Elas eram mais regulares.

SANTOS: Então os documentários surgiam mais em função da demanda de alguém aqui?

DE PAULA: Isso, alguém tinha um projeto e fazia. Ou as efemérides eram pretextos para programas especiais livres, aí poderia ser um documentário ou uma feature. Então eu volto para cá no final de 2000 e na estréia da programação de 2001 já começa meu programa "Veredas". Dentro do "Veredas" eu consegui experimentar bastante em termos de formatos, alguns muito próximos talvez dos documentários. Ele durou até 2011. Foi de 2001 a 2009 no FM, depois ele entrou num limbo e depois foi pro AM. Eram programas de uma hora sobre cultura popular: "Veredas - Música e Tradição Popular no Brasil". Eu apresentava, produzia, pesquisava, fazia as gravações de campo. Tive oportunidade de viajar algumas vezes. Por exemplo, quando eu fui pra Parintins eu fui com a ideia de gravar um documentário. Aí é um documentário, eu acho. Então eu fui, fiquei lá durante o período da festa e editei um documentário, dentro da série, que chama "O mistério do Boi". Isso foi em 2002, 2003. Teve um sobre o carnaval do Recife: "Recife, carnaval que passa", que eu gravei nas ruas, totalmente. Também pouco tempo de montagem.

SANTOS: E nesses dois casos a rádio financiou a viagem?

DE PAULA: Nesses dois casos específicos eu fui convidado para outros eventos e aproveitei para gravar. Mas essa época era um bom momento. Eu considero que minha produção foi muito boa nessa época porque eu já tinha mais maturidade. Havia muita liberdade, mas menos tempo. Ou seja, mesmo nessa época, se você comparar o tempo que eu tinha pra produzir para o rádio com o tempo que se tem para produzir para televisão não era o ideal. Era pouco tempo, não sei como resolver essa equação. A não ser uma produção que seja independente e auto-financiada.

SANTOS: Mas voltando para experiência de Parintins. Você poderia descrever como foi a realização, tanto tecnicamente quanto em termos de concepção e produção?

DE PAULA: Chama "O mistério do Boi", foi ao ar dentro do "Veredas". Eu usava o microfone Sony ECM 969 e um gravador DAT ou MD, não lembro. Esse microfone é o melhor que eu já trabalhei, porque ele tem uma resposta boa e ele é discreto. Talvez, o que eu mais gosto de fazer documentário

radiofônico é essa possibilidade que o rádio permite de eu quase me "anular" dentro de uma comunidade, de uma festa, ou de um contexto religioso. De estar lá discretamente, sem ser invasivo. Então, o que eu faço primeiro é um contato com a pessoa ou a comunidade e a partir do momento que tem um ok, aí eu tento arrumar uma situação natural ali. E um gravador e um microfone pequeno ajudava a entrar nos lugares sem muita parafernália. Para esse programa eu saí com uma pergunta: "Como esse boi virou o que ele é hoje?". Eu tentei no meus dias lá responder à essa pergunta por meio de entrevistas, gravações que eu fiz. Aquilo é um espetáculo único. Acho que o documentário tenta responder isso. Eu não fazia essa pergunta para ninguém, era uma pergunta para mim mesmo.

SANTOS: Então, poderíamos enumerar alguns exemplos desses programas que foram dentro do "Veredas" que você considera que tenha o formato de documentário?

DE PAULA: Tem mais três que gostaria de citar. "O carnaval que passa" sobre o carnaval de Recife. Ele tem pouca narração (só uma cabeça no início) e pouca entrevista. São mais paisagens sonoras e algumas músicas gravadas no contexto. A ideia era trabalhar com a imersão. O que tem de depoimento é de gente que encontrei no caminho, uns mestres, etc. Nada de especialistas. Foi muito material captado, umas 12 horas e não tive muito tempo para editar aqui. O que foi ao ar era uma possibilidade das edições possíveis. Na montagem tentei seguir um certo protocolo do carnaval do Recife, começando pelos clarins que sempre abrem o carnaval, uma espécie de cronologia. Depois esse mesmo material gerou um mini-doc que chamava "O Urso Zé da Pinga" que foi ao ar no *sítio* Cultura Brasil. Outro que também é bem importante chama "Sertão adentro: o Rosa e a Boiada", deve ser de 2005, porque era em comemoração dos 50 anos do "Grande Sertão: Veredas". Esse documentário é sobre a viagem que o Guimarães Rosa fez. Eu refiz exatamente essa viagem. Eu montei o radiodocumentário em 3 camadas paralelas: a minha viagem, a viagem original do Guimarães por meio das cadernetas que existe no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros da USP) que apoiou o doc, e tem a viagem ficcional. Nesses lugares que eu passei a gente conseguiu reconhecer no "Grande Sertão: Veredas" e no conto "Recado do morro" situações que o Guimarães Rosa viveu naqueles lugares especificamente e reproduziu depois na ficção. Então, a montagem cruza essas três camadas o tempo todo. Esse documentário tem um erro de montagem, porque eu tinha um roteiro muito amarrado e precisei encolher o tempo final de arte pouco antes de ir por ar e acabei encurtando, enxugando de maneira a não respeitar a matéria sonora, a montagem acabou ficando muito rápida. Eu deveria ter tirado uma sequência. O sertão não pede essa velocidade. O sertão pede algo mais tranquilo... Apesar desse problema de ritmo, é um documentário bacana. Fui várias vezes para o sertão, teve o resgate de um material inédito do IEB

SANTOS: E esse recurso das cartas, como era feito? Você escolheu um ator?

DE PAULA: Não era um ator, era um aluno meu que tinha uma voz que achei que cairia bem, e de fato caiu. Emanuel Bomfim, que hoje é diretor artístico da Eldorado. O "Grande Sertão" foi gravado na voz da melhor pessoa que poderia ser, uma senhora que chama Dora Guimarães, lá de Minas que conta histórias, decora as histórias para contar, etc.

SANTOS: E um trabalho desse quanto tempo de montagem?

DE PAULA: Menos do que eu gostaria. Uns dois ou três dias. Mas nunca é fulltime. Foi um trabalho enorme de roteiro. Ele é gigantesco, tem umas 40 páginas. Posso te mandar.

SANTOS: E o outro exemplo, qual é ?

DE PAULA: O último programa da série "Veredas" é um documentário com a Cláudia Andujar. Chamou "Yanomami - o povo das últimas veredas". A Cláudia é uma fotógrafa que passou a vida junto com o povo Yanomami desde os anos 70 e numa conversa alguém me falou que ela tinha umas gravações que ela fez logo nos primeiros contatos, entre 70 e 80, mais ou menos, em fita cassete. Então ela me mandou isso, eram muitas horas. Ela nunca mais mexeu nesse material. Eu fiz uma seleção, fui na casa dela e tocava para ela ouvir e ela reagia e comentava sobre aquilo. Eram coisas que ela não tinha ouvido há 40 anos. Foi muito legal. O programa "Veredas" ia ao ar na Cultura FM aos domingos à meia-noite e re-apresentava na sexta-feira às 22h. E ele teve um papel importante em apresentar a música popular para os "clássicos" ouvintes da Cultura FM. Teve um outro programa "Quebra-coco: Zé Neguinho e outros cocos" com o Zé Neguinho do Coco. Esse cara era genial. Acho que tem uma estrutura mais de feature, com música e fontes primárias, mas a montagem ficou super legal. O programa até ganhou um prêmio na bienal de rádio do México na categoria de programas musicais. Então, o grosso do "Veredas" era programação musical e, de tempos em tempos, eu fazia um especial.

SANTOS: E você fazia coisas fora do "Veredas" também?

DE PAULA: Sim. Em 2003, o Roberto D'Ugo Jr. pensou em fazer um documentário sobre a primeira emissora de rádio, etc, porque ia fazer 80 anos, etc. Aí eu lembrei do Edgar Roquette-Pinto e da Vera Roquette-Pinto que trabalhava na TV Cultura na época e era minha amiga e era neta dele. Era uma senhora já. Ela sempre me falava sobre o avô, etc. Então, decidi contar essa história. Fiz uma

pesquisa com ela, levantei documentos, inclusive um artigo do Drummomd. Fiz uma pesquisa longa. Descobri uma interação entre o Villa Lobos e o Roquette-Pinto. Tem pouca coisa gravada, mas eu localizei a voz dele em alguns filmes. Ele fez narração em filmes do Humberto Mauro, por exemplo.

SANTOS: E você juntava tudo isso a partir de um roteiro?

DE PAULA: Esse documentário me abriu para a possibilidade de montagem e roteiro bem fragmentados. Foi uma opção na época, hoje eu não sei se eu faria isso. Acabei usando bastante isso: muitas vozes, porque tinha muitas fontes. E deixava a coisa bem dinâmica. Foi uma estratégia. São várias vozes, inclusive a do próprio Roquette-Pinto. Textos em primeira pessoa. Cada voz é um tipo de texto. Durante a escuta do programa fica claro: tem notícias de jornal, outro é um narrador que faz uma cronologia em terceira pessoa. Mais o depoimento da neta, as músicas, etc.. É um exemplo de documentário de estúdio. Na minha classificação, que depois eu tentei formatar no papel, eu chamei ele de documentário de fontes primárias. Assuntos que tinham poucos documentos sonoros precisam desse recurso. Tem um outro que é feito nesse sentido. Rolou uma demanda de fazer uma série com a biografia do Monteiro Lobato. O programa chamou "Lobato por Lobato: furacão na Botocúndia". Era um documentário Biográfico em 5 episódios cronológicos. Começa no dia que ele nasceu, termina quando ele morreu. Esse material era riquíssimo, porque os biógrafos tinham trabalhado muito tempo com as fontes, etc.. Era para eu fazer essa série junto com os biógrafos Márcia Carmargos e Vladimir Sacchetta. Fiz o roteiro adaptando o livro e indicando onde eles poderiam comentar. Quando peguei o livro, eu saquei que o "quente" ali era a correspondência que o Lobato teve a vida inteira com um amigo. Tinha ele contando a vida inteira em primeira pessoa: "estou aqui em NY, estou escutando tal coisa" ou "hoje estou preso em tal lugar", etc.. E eu falei então de fazer a série toda a partir daí. Os biógrafos comentavam também. Tinha um ator, o Pascoal Conceição que fazia o Lobato. E tínhamos outras fontes primárias de jornal, ficções, ensaios, que iam costurando tudo isso. Também montei como o do Roquette-Pinto, com fragmentos. Eles tiveram respostas muito boas de público. Lembro de relatos de ouvintes que me contaram terem chegado de carro na garagem e ficou 40 minutos dentro do carro sem conseguir desligar do programa. Daí tinha aquele recurso: "Cenas do próximo capítulo!".

SANTOS: Conte um pouco da produção do Nhandé Rekó São Paulo.

DE PAULA: Também o Roberto D'ugo Jr. me pediu para fazer algo sobre os 450 anos de São Paulo. Logo de cara eu pensei em fazer algo sobre os habitantes da terra. Pensei então no Povo Guarani que circulou nesse território tanto tempo. Nhandé Rekó é o "modo de vida guarani". Esse eu fui várias vezes nas aldeias. Fui em cada uma delas fazer contato antes de gravar. O contato mais intenso foi com o Timóteo. A entrevista com ele foi no último dia de gravação. Ele estava muito inspirado nesse dia. Na aldeia Jaraguá eu forcei um pouco a barra porque o cacique não quis me receber, porque ele disse que não tinha muita coisa pra falar. E eu achei que seria uma tragédia não ter nada da Jaraguá que estava e continua sofrendo muito. Então foi através da Associação que tinha lá na Aldeia. Tinha o Olívio, o filósofo. Tô pra ir lá rever o pessoal.

SANTOS: Eu ouvi o Nhandé Rekó e notei que você não usa narração.

DE PAULA: Esse acho que é o único sem narração aqui na Cultura. Eu queria transportar o ouvinte para uma comunicação direta com os índios e com o ambiente. Queria que as pessoas se sentissem na aldeia. Então qualquer interferência iria quebrar esse encanto. Foi uma opção na época. Você perde a identificação de quem está falando, perde o contexto (qual aldeia que é), mas ganha em imersão. Ele é montado em sequências que assumem uma abordagem de documentário verdade, adotando uma expressão do cinema. Eu não queria minha interferência, então entreguei o microfone para o Olívio, para um outro menino da aldeia, para outra liderança e eles fizeram um tour pela aldeia comentando cada coisa que a gente ia vendo. Então, eu apareço muito pouco, sempre na aldeia. Depois, mais recentemente em 2013, 2014, fiz o Metzontla, Los Reyes. Ele nunca foi divulgado no rádio exatamente. Eu fiz uma sessão dessa peça no Centro Cultural São Paulo, dentro de uma semana de rádio que teve há uns três anos. As pessoas ouviram lá, foi bem legal. Não tem entrevista. É um soundscape.

SANTOS: Você lembra mais algum?

DE PAULA: Nesse ano, mais ou menos, 2004, fizemos o São Paulo: Microcosmos. Tem uns 70 programas de 2 minutos. Alguns tinham um pouco de documentário, não todos. A ideia era fazer pequenas pílulas. Podia ser sobre lugares, uma obra da arquitetura (sobre a ponte da Santa Ifigênia, por exemplo), um personagem histórico, sobre um personagem comum da rua, uma antiga profissão (o alfaiate, o chapeleiro, o carregador, o acessorista). Era bem livre, um mosaico. Sempre usei vários recursos de linguagem, sobrepondo camadas. Eu tendo usar essa montagem em justaposição sem necessariamente explicar, deixando o ouvinte tirar suas conclusões.

SANTOS: E você lembra de mais alguém que, durante esse período que você está na Cultura, fez documentários?

DE PAULA: Adriana Braga, tinha esquecido desse, a gente fez junto um documentário sobre Alcântara Machado. Marta Fonterrada fez alguma coisa. Teve um documentário que a gente fez, nesses contextos de comemoração, sobre o Koellreutter. Um documentário inteiro de depoimentos e ele mesmo falando sobre a própria vida. É uma biografia dele. Eu fiz esse com o Roberto D'Ugo Jr. e a Vera Lucia Melo. A gente fez junto.

SANTOS: Era normal ter mais de um responsável por programa?

DE PAULA: Dependendo da frente de trabalho a gente fazia junto. Com a Vera eu fiz a série do Zumbi, a gente fez uma série sobre Espanha. Era um mês todo de programação.

SANTOS: Você lembra dos nomes dos programas?

DE PAULA: (silêncio) Não vou lembrar... o Zumbi era um programa de debates. Era uma efemérides. O outro sobre a Espanha eu não lembro também...

SANTOS: Você lembra de mais alguém?

DE PAULA: Passaram aqui no jornalismo a Cirley Ribeiro e a Marilu Cabañas, por exemplo, que eram repórteres da casa, e fizeram muitas séries de reportagens. Mas acho que foram sempre no terreno do jornalismo, menos do documentário. Acho que o Roberto D'Ugo Jr.. Talvez ele tenha feito mais alguma coisa que eu não esteja lembrando. Você poderia falar com ele. Mas toda essa escola tem a mão do Irineu Guerrini Jr.. Porque a Regina Porto veio para cá através do Irineu. Porque, pelo que eu entendo da história da Cultura FM, ele meio que abriu a produção para essas possibilidades, para experimentar. Foi ele. Até então a rádio era muito focada em tocar música. Ele abriu uma equipe de produção original. E trouxe a Regina Porto, e ela experimentou bastante. Ela veio como produtora. Ela ficou uns 10 anos aqui. Você precisa falar com o Irineu. Ele tem "culpa" nisso tudo. Eram bons tempos. Uma pena que ele saiu.

SANTOS: E qual é a abertura para os documentários atualmente?

DE PAULA: Eu vejo que é um momento de dificuldade de falar de assuntos que não sejam música. Inclusive no programa "Supertônica", que eu faço hoje, quando a gente traz gente que é da literatura, por exemplo, a programação tem uma dificuldade de lidar com isso. Não pode falar muito. Tem que tocar música. Isso foi sempre um embate aqui na rádio.

9.6 Apêndice F - Entrevista com Márcia Detoni

Entrevista com a jornalista e Profa. Dra. Márcia Detoni, realizada nas dependências da Universidade Mackenzie de São Paulo, em 13 de junho de 2016,

Gustavo Nascimento dos Santos: Você poderia descrever brevemente seu percurso no Rádio?

Márcia Detoni: Sou formada em jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Direito pela PUC. Meu primeiro estágio foi na rádio da Universidade. Comecei com um programa sobre Cultura Latino-Americana, depois sobre Música Popular Brasileira, e por consequência, meu primeiro emprego foi no rádio, trabalhei na Rádio Guaíba de Porto Alegre, uma rádio comercial, com reportagem jornalística. Depois fui para Jornal e Televisão. Eu me formei em 1985 e acabei indo para Londres em 1989, onde eu comecei a trabalhar na BBC com rádio. E foi ali na BBC onde eu desenvolvi todo meu conhecimento de documentário, que eu não tinha tido isso no Brasil. Documentários, *Features*, Reportagens Especiais para Rádio, Jornalismo de Rádio, etc. A BBC tinha um Departamento de treinamento e ela oferecia vários cursos, entre eles, *Documentaries* e *Features*, que eram 3 semanas de curso. Tinha também o departamento de *Features*, mas quem dava o curso era um departamento especializado em treinamentos (o *training department*). Eu acho que eles tem ainda. São vários cursos oferecidos. Foi ali onde eu pude desenvolver essas aptidões. Fiz vários documentários dentro de um conceito de documentário jornalístico. Fiz uma série sobre a transição do comunismo para o capitalismo no Leste Europeu. Depois fiz outro sobre os países de língua portuguesa na África e na Ásia. Fiz um, também dentro do conceito de documentário jornalístico, sobre drogas no Brasil, que inclusive ganhou um prêmio. Outro documentário "Rompendo o silêncio", ganhou um Prêmio Tim Lopes. Esse prêmio acolhe a pauta. Então fiz esse documentário sobre o abuso contra adolescentes, com outros colegas [Eduardo Mamcasz, Aécio Rodriguez Amado, Juliana A. Santos Andrade, Marina Domingos]. Fiz também outro sobre economia que foi muito desafiador pois não é algo muito humano, é mais desafiador o trabalho criativo com os sons. Mas sempre dentro de um conceito de um documentário jornalístico.

SANTOS: A BBC diferencia feature do documentário jornalístico ?

DETONI: Sim. Mas basicamente a BBC faz documentários jornalísticos. Quando eu voltei para o Brasil, em 2003, fui convidada a dar um curso de extensão na USP, que se chamava "Retratos Sonoros: produzindo documentários e reportagens especiais em áudio". Nesse momento comecei a voltar minha atenção para NPR (rede pública americana) e ela trabalha de maneira um pouco diferente da BBC. Ela não trabalha apenas com o documentário jornalístico, mas com um conceito de documentário enquanto tratamento artístico da realidade, não só o aprofundamento da informação com a utilização de sons, É um pouco mais ligado ao Storytelling, a contar histórias. Então considero o conceito de documentário como mais amplo. E é muito interessante.

SANTOS: A quais programas exatamente você se refere?

DETONI: Me refiro às produções como aquelas veiculadas dentro do All Things Considered ou This American Life, do Ira Glass. Nesse momento entrei em contato com o trabalho de David Isay, que tem um documentário magnífico que se chama Ghetto Life 101, que inclusive ganhou o prêmio Itália em 1994. Ele tem um *site* que se chama Sound Portraits¹⁹⁵ que inspirou aquele curso em 2003. Então eu comecei a ver um novo conceito de documentário. Hoje eu considero aqueles documentários que fiz muito "quadrados", muito "chatos", porque são muito jornalísticos. Hoje tenho uma visão diferente. Acho que podemos trabalhar mais com conceitos como aqueles evocados por Grierson [refere-se ao documentarista John Grierson 1898 -1972, considerado o "pai do documentário") do cinema. Porque a história do documentário começa no cinema e depois o rádio vai incorporar esse formato e desenvolvê-lo em termos de som. E depois que ele vai para televisão. E o Grierson tinha uma visão do documentário como tratamento artístico da realidade. Ele preconizava a utilização de personagens, um arco dramático, a busca por humanização. Ele buscava fazer documentários que tocassem o coração das pessoas, que trouxessem emoção. Digo isso porque essa palavra "emoção" ela é proibida no jornalismo. Ou melhor, no jornalismo tradicional, porque o jornalismo literário vem transformando esses conceitos, que na verdade são dogmas do jornalismo, como a objetividade. Então, voltando ao meu percurso: tive um período na Radiobrás onde fiz alguns documentários, como o Rompendo o Silêncio (2005), para Rádio Nacional, lá em Brasília e logo após comecei a dar aulas de rádio jornalismo no Mackenzie, onde tento sensibilizar os alunos para questão da utilização dos sons e da narrativa, mas esbarro na questão do tempo, pois só tenho um semestre para isso. É muito pouco para formar alguém que não está acostumado a ouvir rádio. E os alunos da graduação

¹⁹⁵ Trata-se de: < <http://soundportraits.org/> >

desconhecem o documentário porque não existe no Brasil. Mas quando eles entram em contato eles gostam, mas leva tempo para formar um documentarista. Um semestre é muito pouco para isso. São muitas habilidades necessárias para perceber o potencial do som. O jornalismo é muito focado na palavra. Então, fazemos hoje [na sala de aula] o que temos hoje no rádio brasileiro. Temos reportagens especiais que não utilizam o som e que são focadas na palavra, na entrevista e no repórter.

SANTOS: Ou seja, a escritura radiofônica no Brasil parte sempre da palavra ?

DETONI: Funciona assim: o repórter faz uma entrevista e montam um roteiro que explica os fatos através de um narrador, no caso o repórter, e então entram as falas, que chamamos de sonoras.

SANTOS: As sonoras em português seria o que em inglês é chamado de *actuality*?

DETONI: Isso. Inclusive isso nos remete à questão do vocabulário. A meu ver, o vocabulário no rádio brasileiro é bem pobre. Porque acho que ele reflete a pobreza das nossas produções. Tudo que é gravado fora do estúdio é denominada sonora: a entrevista é sonora, o ambiente é sonora, uma cena gravada é sonora. Essa pobreza de vocabulário cria obstáculos pedagógicos, inclusive. Fica difícil explicar para os alunos.

SANTOS: Existe uma tradição de documentários no Brasil ?

DETONI: É uma pesquisa a se fazer. Existe o EXPOCOM - Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação – , que além de uma exposição, é um prêmio destinado aos melhores trabalhos experimentais produzidos exclusivamente por estudantes no campo da Comunicação. É preciso pesquisar se dentro desse prêmio tenha alguém. Não tem ainda um espaço, nem mesmo na internet, que concentre a divulgação do que é produzido. Nos Estados Unidos, por exemplo, tem o *Third Coast Film International*, que é muito bacana, onde é possível encontrar muito material. Aqui no Brasil ninguém organizou isso ainda. Ainda há muito o que se fazer nessa área. Teria que se fazer. Mas como é uma área marginal dentro da comunicação, como o rádio é o "primo pobre", o documentário está ainda mais à margem.

SANTOS: Você tem o conhece algum autor ou algum produtor que tenha, mesmo que num em algum período curto, desenvolvido um trabalho de documentário que não fosse o do documentário jornalístico?

DETONI: Posso citar o trabalho da Lilian Zaremba, que trabalhava na Rádio Cultura, ela tem um blog e ela trabalhava muito com *feature*. Mais com *feature* do que com documentário [jornalístico]. Mas não tem muito mesmo. É uma área que precisaria ser desenvolvida. Ela é desconhecida porque poucas pessoas olham para fora.

SANTOS: Qual seria o caminho para o desenvolvimento do documentário radiofônico no Brasil?

DETONI: Eu sempre apostei na faculdade, é ali que se começa a experimentação. Mas o que eu percebi é que o rádio foi perdendo espaço dentro da Universidade também. Aqui no Mackenzie costumávamos ter dois semestres. E numa reformulação de currículo que ocorreu por volta de 2010 passou a ter apenas um semestre. A própria USP no curso de rádio e televisão dá muito mais espaço para televisão e para o cinema. Os alunos entram na graduação tendo pouco interesse pelo rádio. O rádio entra mais como elemento de sensibilização sonora, pois depois o áudio será utilizado para as produções audiovisuais. Mas acho que para desenvolver isso tem que ter alguém dentro da universidade que fomenta experimentações, um novo olhar. Por exemplo, quando fizemos o curso em 2003 [Retratos Sonoros], veio muita gente de emissoras. O Leonardo Stamillo, que era repórter da CBN na época, que vai realizar depois um documentário sobre os 60 anos da Segunda Guerra Mundial, com inserções de 10 minutos no período da tarde na CBN. É um trabalho muito bacana.

SANTOS: Esse trabalho do Leonardo Stamillo, por exemplo, é uma reportagem radiofônica ou um documentário?

DETONI: Era um documentário jornalístico.

SANTOS: O que define o termo documentário no rádio?

DETONI: A denominação do documentário é complexa. Tudo chamam de documentário. Dentro da tradição inglesa há uma distinção entre o *feature* e o documentário. O "*documentary*" está dentro da informação, onde o objetivo principal é informar, sensibilizar, transformar. Já o *feature* trabalha dentro de uma ideia de liberdade criativa. O som não é utilizado pelo seu potencial metafórico, estético. Ele conta uma história real mas ele não está preocupado em esclarecer tudo, explicar tudo. Ele está preocupado em tocar o coração do ouvinte, emocionar. Então ele vai utilizar os sons de maneira muito criativa, no seu potencial artístico. No *documentary* o som está junto à realidade, no seu significado cotidiano, está ligado ao factual. Já a *feature* pode utilizar por exemplo o som de um isqueiro o tempo inteiro para marcar um passo. E ainda temos os híbridos, como um semi-doc que pode usar atores para recriar uma cena. Poderíamos pensar por exemplo num especial sobre Cristóvão Colombo chegando à América utilizando um recurso como a encenação. Seria um gênero híbrido, um semi-doc. Embora os gêneros possam se misturar, é importante conceituar. A *feature* te

dá uma liberdade maior, enquanto o jornalismo te limita mais. Então quando falo de documentário jornalístico, estou dentro do conceito de aprofundar uma informação, explorar de maneira completa, transportar o ouvinte para o lugar dos acontecimentos, mas sempre muito ligado à informação e à palavra enquanto que a *feature* está mais ligada ao som mesmo.

SANTOS: O documentário, na acepção dos franceses, está ligado à um tipo de feitura artesanal onde há a figura de um autor que se expressa por meio dos sons, algo que se distancia do jornalismo, enquanto que me parece que o que entendemos por radiodocumentário no Brasil, que vem do radio *documentary* (em inglês) seria uma espécie de radiojornalismo aprofundado, como uma rádio reportagem com mais sons. Você concorda?

DETONI: O documentário pelo conceito do Grierson inclui a narrativa, o arco dramático, personagens. Há um objetivo de contar histórias. Isso se aproxima do jornalismo literário, que vai trabalhar muito isso. Você utiliza todos os recursos do cinema, da ficção, para contar uma história real. Eu acho muito interessante. E defendo a adoção desse conceito no jornalismo. Porque acho que o jornalismo não tem que ser objetivo, ele pode também trabalhar com emoção. Acredito que, como jornalista, você pode trabalhar com a subjetividade, emoção.

SANTOS: Porque não existe espaço para autores radiofônicos no rádio brasileiro?

DETONI: Não é que não existe espaço. Há um fator histórico. O que acontece? O rádio brasileiro tinha todos os gêneros: tinha radionovela (que era muito sonora), tinham os seriados, programas de auditório, programas de calouros, de música, e tinha também algumas experiência. Nos anos 1940 - 1950 não havia um radiodocumentário como temos hoje, mas o rádio era muito mais sonoro do que é hoje. A década de 1940 é a década de ouro com as grandes produções da rádio nacional. E o que acontece é que chega a televisão, e o nosso rádio, que era privado e essencialmente comercial, ele se pergunta: como fazer para poder competir com a televisão? Como fazer frente à ela? E qual foi a resposta dada na época? A primeira foi da Rádio Tamoio. Eles tinham discotecários e eles começam a colocar música no ar. Eles atingem grandes níveis de audiência. Tinha uma outra proposta da Emissora Eldorado (do Rio de Janeiro) que era de fazer rádio ao vivo, continuar com a mesma proposta, mas a rádio pega fogo e eles entram no ar com música e novamente muita audiência. Teve também a radio JB que mesclava música e informação e também teve muita audiência. Então, o caso dessas três emissoras, e principalmente a Tamoios que conseguia bater a Rádio Nacional [em termos de audiência] em alguns momentos, vão servir de inspiração para as outras emissoras. Porque elas vão pensar: eu posso ganhar dinheiro com uma equipe pequena tocando muita música. E é nesse momento que o rádio no Brasil vira uma vitrola. E há uma virada: música, música. música. Então as orquestras e as radio novelas vão desaparecer. Então, o rádio vira uma vitrola. No momento em que vira essa vitrola não há mais espaço para outras produções. São equipes enxutas com o mínimo de custo e o máximo de lucro para publicidade. O que acontece nos EUA e na Europa? Na Europa o rádio era predominantemente público, portanto a chagada da televisão não interfere nas verbas no rádio, como aconteceu aqui. Então eles continuaram com verbas e com os gêneros. Então hoje se você olhar para BBC, com o rádio digital ela abriu muitas outras emissoras. Então ela tem canais especiais para dramaturgia, para documentários, para ficção. Você não encontra esse mesmo caminho no Brasil. Então esse é um elemento. Nos EUA, nos anos 1970 eles percebem a importância de se ter emissoras públicas. Eles vão criar a NPR e quem cria a NPR vai trazer o documentário para dentro da programação, com esses programas onde você tem mais criatividade. Então historicamente vemos que não há um estímulo para as produções radiofônicas, pelo contrário, o rádio se vira para música. Então, como o rádio no Brasil é feito muito ao vivo, não tem tempo para liberar os repórteres para fazer produções. Esse documentário que fiz sobre o leste europeu [para BBC em 1994], eu viajei por 45 dias, por exemplo.

SANTOS: E esse material gerou quantos minutos de programação?

DETONI: No ar foram 10 programas de 10 minutos. Eu passei bastante tempo fora da produção para me dedicar à essa série porque lá [na BBC Brasil em Londres] tem recurso para isso. Peguemos um exemplo contemporâneo. A Carolina Ercolin, repórter da Jovem Pan [emissora AM 620 de São Paulo], para fazer um programa especial, ela tem que se dedicar fora do horário do expediente, ela jamais vai ser liberada da pauta diária porque são poucos repórteres, é uma equipe enxuta. Quando o repórter quer fazer algo diferente, ele tem que fazer por ele mesmo. Ele tem que ir além do que é o trabalho diário, pelo prazer pessoal, pelo desafio. E isso é valorizado no meio profissional. E falo pela minha própria experiência. Os meus documentários foram retransmitidos, na época pela Rádio Eldorado AM, que depois virou Rádio Estadão, pela própria CBN também. A CBN transmitiu em 2014 um documentário da BBC sobre esportes, um documentário jornalístico sobre a copa do mundo. As emissoras exibem, elas gostam. Mas exige tempo e recursos. Essa série que fiz sobre drogas [Que droga é essa?, 1997], por exemplo, eu viajei 5 estados do Brasil: Amazonas, Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

SANTOS: Na sua opinião, portanto, no documentário o microfone precisa sair do estúdio, numa ideia de microfone itinerante?

DETONI: No meu caso, eu estava procurando pluralidade de vozes. No caso era um documentário jornalístico e eu estava falando sobre drogas no Brasil, então eu queria ver vários aspectos em distintos lugares.

SANTOS: Você trabalhava sempre com a narração e entrevista? Ou melhor, quais dispositivos narrativos você se utilizava?

DETONI: Eu trabalhava principalmente com entrevistas, a voz do outro. Sempre. Era esse o recurso. Embora nos EUA, algumas crônicas se encaixem no gênero documentário. Entendendo com crônica como alguém contando uma história. Então você pega alguém que vai contar uma história real, pessoal. Você pode usar música, e a voz dessa pessoa torna-se a voz de um narrador. Mas de maneira geral quando você quer outras vozes você tem que ir lá entrevistar as pessoas, coletar as vozes. Então, a meu ver, a entrevista é um dispositivo essencial. Mas você poderia contar a história, digamos, de um carroceiro. Posso acompanhar como é o dia-a-dia dele, suas ações. Meu documentário tinha muitas vozes. Eu nunca trabalhei com esse tipo de proposta, que eu acho boa também de você escolher um personagem e a pessoa contar sua própria história e se a história é bacana, fica muito legal utilizar só a voz do entrevistado, sem narrador. No meu caso, quando eu fazia os meus documentários eu buscava uma pluralidade de vozes, inclusive que retratasse o Brasil como um todo, não um só sotaque. Achava isso importante: um mosaico. E isso tem um custo, uma rádio tem que ter recursos para fazer isso. Então, o que sinto no Brasil é, em primeiro lugar, que não há recursos. O rádio trabalha com recursos limitados. Esse é um elemento. Segundo, o próprio gênero [documentário] é pouco conhecido, então é difícil para um repórter fazer um documentário porque ele não sabe do potencial do som, ele não tem contato com esse formato porque na universidade a questão do rádio é trabalhada brevemente. E em terceiro lugar, os repórteres ou alunos de comunicação não ouvem, porque é um gênero incomum no rádio brasileiro.

SANTOS: Mesmo entre os diretores de rádio?

DETONI: Os diretores das rádios... Quem são os diretores das rádios públicas do Brasil? Não necessariamente eles vêm do rádio. A Marisa Tavares, por exemplo, diretora da CBN, ela vem do jornal impresso. Quem são os diretores da Rádio USP ou Rádio Cultura? As vezes essas pessoas, responsáveis pela programação, podem até vir da rádio reportagem, mas não de uma experiência de conhecer o rádio profundamente, conhecem o rádio brasileiro, o rádio que é feito aqui, que é um rádio mais ao vivo, é o rádio da entrevista, o rádio da fala. Você liga pra alguém, põe a pessoa no ar e entrevista. Ou um repórter que coleta alguns sons e monta uma pequena reportagem. O que eu acho que mais me surpreende é o repórter não coletar nem um som. Se ele vai numa manifestação, por exemplo, ele não coleta um som ambiente. Isso é preocupante. Nem como ilustração o som é usado. É tudo feito muito rápido. E a partir do momento em que o repórter de rádio também tem que produzir para internet, menos tempo ele tem para se engajar em produções especiais. Então é isso que eu percebo no Brasil. Mas então, significa que isso nunca faz acontecer no Brasil? Que nunca vai haver documentário no Brasil? Acho que não. Significa que no momento existem esses empecilhos, mas quando a gente promove um curso, como aquele que ministrei na USP em 2003, veio muita gente de várias emissoras de rádio. Vários. Veio gente da CBN, Radiobrás, professores, gente da Rádio Gazeta, gente da ONG Oboré [que trabalha com rádios comunitárias], ou seja, há interesse. Isso se repetiu esse ano nas aulas do David Dunaway na USP [ministradas dentro do PPGMPA da ECA/USP entre 9 de maio e 25 de maio de 2016]. Foram 25 pessoas porque era o quanto a disciplina acomodava, mas havia mais gente interessada. Então acho que é uma situação que pode mudar. E acho que o papel da academia é apresentar. Infelizmente acho que academia não tem dentro da grade curricular do jornalismo não tem o espaço necessário. Talvez cursos de extensão possam trazer um novo olhar para profissionais mesmo, uma sensibilização. Por que acho que tudo começa por aí. Não necessariamente ele vai sair fazendo documentários, mas quando ele for trabalhar a informação, na sua próxima reportagem, ele vai trazer esses elementos sonoros para dentro, e isso é o começo dessa transformação. A internet já tem muitas coisas boas disponíveis, mas, infelizmente, as pessoas não sabem como procurar. David Isay [soundportraits.org; storycorps.net] está lá, mas alguém tem que te apresentar ele.

SANTOS: Mas a compreensão do inglês é uma barreira para muitos, não?

DETONI: Isso é uma grande dificuldade mesmo. Vejo isso entre os jornalistas, porque eu treino essas pessoas. O inglês é muito limitado. E o rádio infelizmente ele não paga muito bem, então as pessoas que estão com uma formação boa elas acabam saindo do rádio e vão para outros meios, como a televisão, em busca de melhores salários. Então, a pessoa que continua no rádio é porque realmente ama o rádio. Ama mesmo! Porque haverá oportunidades melhores em outros veículos, principalmente na televisão.

SANTOS: Oportunidades em termos econômicos ou como de espaço de criação ?

DETONI: Recurso financeiros para produzir, salários, etc. Penso inclusive para alguém que venha das áreas técnicas, do audiovisual. Alguém que trabalhe com som, sonorização, sonoplastia. Provavelmente aquele que vai trabalhar na televisão vai ganhar bem mais que o profissional que for trabalhar no rádio. Então isso é outro empecilho. Porque aqueles que começam no rádio e vão progredindo não encontram no rádio um lugar para desenvolver suas potencialidades. Quando eu voltei para o Brasil [em 1999], eu tive proposta no rádio comercial mas o salário era tão baixo que eu fui para Folha de São Paulo. E fui trabalhar com jornalismo impresso porque o salário no rádio não pagaria meu aluguel. Era uma diferença considerável. Então o jornalismo no rádio, o trabalho de repórter acaba sendo ocupado pelos jovens, pelos jornalistas recém formados. Mas eu continuo otimista.

SANTOS: Nas rádios paulistas atualmente, na sua opinião, alguma rádio comercial poderia investir em documentários?

DETONI: Talvez a CBN teria abertura se um bom projeto fosse apresentado. Ela tem um concurso de reportagem universitária. Ela está fazendo 25 anos no ar, promovendo palestras e atividades. Ela divulga o rádio, procura trabalhar com jovens, com a comunidade. Pra mim o rádio jornalismo mais vibrante [em São Paulo] é sem dúvida o da CBN. Ela tem um repórter que se desloca para as comunidades para dar voz a eles. Isso demonstra que ela está aberta. Agora, rádios abertas para a arte, para a experimentação são as emissoras públicas: a Rádio Cultura e Rádio USP. Que são nossas emissoras educativas em São Paulo. E existe agora a possibilidade do Podcast, que nos EUA está alta. O Ira Glass, por exemplo, eu li numa reportagem, consegue faturar 10 milhões de dólares por ano com o Serial e outros Podcasts que ele produz com uma empresa privada dele. Então o Podcast é uma maneira de você disponibilizar os áudios, com assinaturas que me parece uma boa janela para expor seu trabalho.

SANTOS: E você acha que no Brasil o Podcast configura-se também como um espaço oportuno para o financiamento de documentários?

DETONI: Não, infelizmente. Ainda não chegamos ao alcance que o Podcast tem nos EUA que permitisse um financiamento para projetos independentes de rádio. Ainda não. A NPR é a campeã de audiência do rádio jornalismo e ela vai colocar dentro do rádio jornalismo as *features*, os documentários.

SANTOS: Como funciona exatamente a NPR ?

DETONI: São emissoras educativas que formam uma rede. Elas escolhem o que elas querem passar em rede e continuam tendo um espaço para o local. A NPR é descentralizada. Cada cidade tem sua emissora pública, que faz parte da NPR e tem seus próprios programas. E as afiliadas da NPR passam esses programas de maior sucesso (*This American Life*, *RadioLab*). É diferente da BBC. A BBC é uma empresa. Ela vai ter empresas locais. Mas é uma única empresa, centralizada. A NPR é composta por várias emissoras de diversos tamanhos e lugares que trocam programação. E elas tem capital para financiar projetos. Departamentos que vão produzir conteúdo, como documentário, que serão distribuídos para as outras afiliadas. E tem também as rádios comunitária. Tem por exemplo a Pacifica Radio que é local e não faz parte da NPR. E o que eu acho interessante é que nos EUA, você como produtor de rádio você consegue viver, você pode ser um produtor independente. No Brasil, tem o freela [frelancer], mas eu desconheço o freela de rádio. Mas acho que não é impossível. Seria interessante para o rádio um modelo de *publishing* como o do Channel 4 da BBC na televisão. Funciona como um espaço de exibição. Seria ótimo um canal assim para o rádio. Um modelo próximo ao que temos aqui com o Canal Universitário de televisão. Poderíamos ter um canal de rádio para o produtor independente, mas não tem. É tudo privatizado. Tudo é utilizado pela religião ou pela mídia comercial. E o rádio comunitário no Brasil é muito limitado, o raio de alcance é muito pequeno, a potência é de 25 Watts no máximo. Isso atinge no máximo 1 km. Serve mais para comunidade "brincar" de rádio. Mas eu vejo que nada é definitivo. Temos que transformar as coisas. A rádio comunitária não existia até 1998. Era preso, era proibido que fazia. A potência é pequena, mas é uma lei, essa lei pode mudar. São conquistas da sociedade. Acho que o documentário não é um gênero morto, ele só não está presente agora.

SANTOS: Mas se nunca tivemos uma tradição de documentários no rádio brasileiro, se ele nunca foi vivo, como legitimar seu reconhecimento?

DETONI: Eu acho que o rádio no Brasil já foi sonoro, o rádio já trabalhou com dramaturgia. O precisaria, na minha opinião, são cursos para profissionais. Já que na graduação não se obtém essa formação. Alguns vão gostar da linguagem e vão fazer. Esses profissionais vão ser premiados. As pessoas reconhecem o que é bem feito, um bom documentário.

9.7 Apêndice G - Entrevista com Silvain Gire

Entrevista com o jornalista e radialista Silvain Gire, editor-chefe da webrádio ARTE Radio. Realizada por Gustavo Nascimento dos Santos e Paula Scarpin, nos Estúdios da ARTE Radio em Issy-les-Moulineaux, em 10 de dezembro de 2013

Gustavo Nascimento dos Santos: On sait que vous avez commencé votre parcours radiophonique à France Culture. Pouvez-vous nous décrire brièvement votre carrière avant ARTE?

Silvain Gire: A France Culture j'étais auteur d'émission, ils appellent ça "producteur délégué" mais ça veut dire que c'est moi qui proposait des projets. Mais j'étais pigiste, je n'étais pas salarié, c'est à dire, freelance. Et donc, les premières émissions que j'ai faites à France Culture, c'était une émission très connue qui s'appelait "Les Nuits Magnétiques". Qui était vraiment créative. Et moi j'avais fait des "Nuits Magnétiques" très mauvaises, très raté, mais c'était marrant. Sur le punk rock, le hardcore, la musique industrielle, la pornographie, des choses comme ça. J'avais été censuré par la direction pour pornographie. J'ai aussi fait des émissions plus philosophique sur le paradis, pour "Les chemins de la connaissance". Sur l'image et la mémoire. Et beaucoup d'émissions musical sur Kraftwerk ou Nick Drake. Ensuite, je suis rentrée a ARTE TV, où j'ai travaillé sur la communication, c'est à dire, au Service de Presse. Et puis, quand ARTE a décidé de créer cette radioweb, ils ont vu que j'avais travaillé déjà a France Culture et ils m'ont proposée de m'en occuper.

Paula Scarpin: Et ils avaient déjà une idée de comment serait cette radio?

GIRE: Ils savaient que serait une radioweb "a la demande", parce que c'était en 2002 et c'était le plus pertinent. Il y avait très peu d'argent. Très peu de budget sur le projet et seulement deux postes de travail.

SANTOS: Vous pouvez nous donner des chiffres?

GIRE: : Il y avait un réalisateur technique et moi. Donc, on été que deux personnes. Et le budget, je ne sais plus de combien il était, mais je sais combien il est maintenant, il est entre 200 000 et 300 000 par an. Sans compter nos salaires, les trois postes. Donc, c'est très peu a l'échelle de la télévision, donc c'est une heure de télévision, une heure de documentaire télévisuelle. Bon, ils savaient que ce serait une radioweb "a la demande", mais ils voulaient que se soit très lié aux programmes d'ARTE. Le projet été très flou. Et moi j'en ait fait un projet d'une radio de création. À l'époque, le maître mot de toutes les entreprises c'était: "le web doit prolonger et enrichir". Et moi je pensait que c'était pas une bonne idée. Je pensait que le web était un media. Comme le journal. Et c'était un mode d'expression aussi. Chaque mode d'expression implique une esthétique et une pratique particulière. Si on veut faire du cinema, on fait pas exactement du théâtre, sinon on fait du théâtre filmée. Et je fini par comprendre, et ça je l'ai compris très tard, que la radioweb n'est pas exactement comme la radio. Pendant, des années j'ai voulu convaincre tout le monde que la radioweb était comme une radio. Maintenant je pense que c'est pas tout a fait pareil.

SCARPIN: Et quelles sont les différences? Qu'est-ce que vous avez découvert au fil des ans?

GIRE: La différence est que la radioweb, c'est à dire, ce que j'appellerais maintenant le "podcast", est une expérience. Pas une complicité ou un accompagnement. Je pense que la radio est un complice, est une présence. Qui est là, a côté, qui vous tient la main. Et qui ne vous perd pas. On peut la laisser, on peut la reprendre. On perd jamais cette main. On peut aller au toilette, on revient. On peut éteindre, on peut rallumer. Le podcast est beaucoup plus analogue au visionnement d'un vidéo sur YouTube ou à la lecture d'un livre. Le podcast est une expérience, c'est une immersion. L'auditeur a choisit c'est qu'il veut écouter et dit: "je veux écouter un documentaire, ce documentaire dure 30 minutes, il a été réalisée par Delphine Saltel". Et il commence là. Ce n'est pas ça la Radio! La radio on l'allume, on l'éteint. Comme on dit: on l'ouvre, on la ferme. Mais on ne rentre pas au cinema au milieu du film. On ne part pas du théâtre avant la fin. Donc, le podcast permet une expérience, un rapport a l'oeuvre. C'est une oeuvre. Elle a été pensée, elle a été conçue, elle a un rythme, elle a un début, une fin. Et c'est une expérience dans le sens où je suis dans un rapport solitaire avec le podcast. Je n'écoute pas le podcast un famille, je l'écoute seul, pour moi. En général avec un casque. Souvent en déplacement, en dehors de mon travail ou chez moi, mais je suis dans un rapport concentré. Et, si je suis interrompu par un coup de téléphone ou l'envie d'aller au toilette, je fais comme avec un livre: je fais une pause et après je reprend. Donc, pour moi, le podcast est plus analogue a une expérience de lecture. Et comme dans la lecture, je suis seul face à un texte, qui me fait naître des images dans la tête. Et c'est pour ça qu'on a pas besoin de commentaire ou de narrateur dans la radio de création tel

que je la pratique. On a besoin de commentaire et d'un narrateur dans la radio traditionnelle pour qu'on vous tienne par la main, dans le podcast c'est une expérience vécue directement. On clique, on est au Brésil, on a pas besoin d'introduction, par exemple. On a pas besoin des choses ridicules que tout le monde fait dans le documentaire. Si on dit: "On part en voyage". On va mettre le bruit d'un avion. Et à la télé dans les films on montre toujours l'avion qui vole et qui atterrit pour qu'on comprenne qu'on a changé de pays. Sur ARTE Radio, si un documentaire se passe à Kinshasa, je clique, je suis à Kinshasa. Je n'ai pas besoin d'aller à Kinshasa, j'y suis. Je ne suis pas là pour apprendre quelque chose sur Kinshasa, je suis à Kinshasa. C'est ça pour moi qui est fondamental. C'est une expérience. Donc, je ne veux pas apprendre quelque chose sur les sans papier, je suis avec un sans papier, je suis avec une grand-mère. Cette personne me parle à moi. Les gens qui parle sur ARTE Radio ne parlent pas au journaliste, ils parlent à l'auditeur.

SANTOS: Et quand cette perception est apparu? C'était en 2002?

GIRE: Non, bien plus tard! C'est quelque chose que j'ai compris il y a très peu de temps, il y a deux ans, à peu près. J'ai mis du temps à comprendre ça. Je ne suis pas un théoricien de media. Je crois que j'ai raison, mais c'est une intuition personnelle. Et l'autre chose formidable qu'invente l'web c'est l'absence de format. La radio est obligée d'avoir un format. La radio fonctionne avec les tranches d'horaires: à huit heures il y a les infos, etc. L'avantage du web c'est qu'un documentaire il dure le temps qu'il doit durer. Dans les compétitions internationale, comme le Prix Europa et le Prix Italia, les documentaires durent tous 50 minutes. C'est très difficile de tenir l'attention des gens pendant 50 minutes. Et les vrais documentaristes ils reconnaissent, qu'en fait, la bonne matière fait 30 minutes, 40 minutes. Et s'il a besoin de tenir plus de temps il met de la musique. Plus il doit durer, plus il met de la musique. Et sur ARTE Radio l'avantage c'est que si il est bon, ça va durer 30 minutes. S'il y a 25 minutes de bon matériel ça va durer 25 minutes. Et je crois que ça c'est fondamental et c'est une révolution qui va se faire partout. Que la télévision et la radio vont faire de plus en plus. Ils vont être présent en même temps sur internet. L'avantage de l'internet c'est de faire des productions propres qui ne sont pas formatées. Il n'y a aucune raison que les épisodes durent la même durée. C'est important quand il y a de la publicité, mais nous on n'a ni publicité, ni rendez-vous, ni grille de programmation. Donc, ce qui est fondamental c'est de retrouver un art qui est celui de la nouvelle, de la miniature, de la petite histoire. Un poème de une minute ça peut être magnifique et intéressant. Il n'y a pas de raison d'en faire 10 minutes. Et on peut avoir une éthique du documentaire, c'est à dire, une éthique du personnage, un rapport au personnage propre à l'art du documentaire sur 3 minutes. La durée n'est pas synonyme de talent ou de qualité.

SCARPIN: Et quand vous avez commencé vous savez déjà que vous ne voulez pas de narrateur, de commentaire?

GIRE: Oui. Parce que l'absence de narrateur c'est la caractéristique du documentaire d'auteur, tel qu'il se pratique en France et notamment à ARTE France. Donc, moi je venais de cette école là puisque je travaillais à ARTE. Donc, normalement, c'est comme ça qu'on différencie le reportage du documentaire. Normalement, dans l'art du documentaire souvent il n'y a pas de voix off. Alors, on peut revenir là dessus, c'est discutable, c'est contestable, il peut se faire de très belles choses avec une voix off. Mais en France, et sur ARTE, on ne mets pas de voix off dans un grand documentaire, les choses parlent par elles-mêmes. L'art de l'auteur doit s'exprimer dans son montage, dans son tournage, dans l'appréhension du personnage, dans la durée des plans mais pas forcément par le verbe. L'autre chose c'est que la France est vraiment fondée sur le verbe et la littérature, la langue. Celui qui maîtrise la langue est bien vu. Et du coup, la radio française est très bavarde. On parle beaucoup, parce qu'on pense qu'un bon auteur c'est quelqu'un qui écrit bien. Moi je pense que quelqu'un qui écrit bien doit écrire des livres, mais un bon auteur radio n'a pas forcément à écrire et souvent il écrit beaucoup moins bien qu'il pense. Les français ont tendance à croire qu'ils sont tous des grands écrivains mais non! C'est très difficile d'écrire. Donc, à ARTE Radio les auteurs dont on entend la voix, au début (en tout cas), il n'avait pas le droit d'écrire. Il devait dire, donc, la belle réussite d'ARTE Radio dans le journal intime, je pense au journal intime de Delphine Saltel, au journal intime de Perrine Kervran: sont des gens qui disent, qui parlent et non pas qui lisent. Je pense que la lecture à la radio crée un peu une distance, certaine fois. Voilà.

SANTOS: Et l'absence de narrateur est une tradition sur les anciens auteurs de documentaires radiophoniques chez France Culture?

GIRE: Bien sûr! Chez Yann Paranthoën, par exemple, il n'y a pas de commentaire, on général, il n'y a pas de narrateur dans leur documentaire, absolument.

SANTOS: Quels autres auteurs français font le même choix?

GIRE: Kaye Mortley, beaucoup. Elle vient de sortir un très beau livre que s'appelle un bon livre: La tentation du Son. Elle enseigne le documentaire radiophonique à Arles, à l'Université d'Été de

Phonurgia Nova depuis des années. Elle vient de faire ce livre à travers justement des expériences des atelier radio qu'elle anime.

SCARPIN: Alors, est-ce qu'on peut dire que vos influences sont plutôt du documentaire que d'autres...?

GIRE: Mes influences sont des magazines et de revue. Je suis un homme de magazine, c'est ça que j'aime. Donc, l'influence principal d'ARTE Radio c'est la volonté de créer un magazine qui soit fait par des gens assez jeune et qui parle de la vie qu'il mène et de la vie qu'on mène. C'est à dire, ce sont des envoyées spéciaux dans leur vie. L'ARTE Radio c'est un journal, en fait, qui apparaît chaque semaine et dans un journal il y a au début un dessin humoristique, ensuite il y a un article un peu plus long, mais pas très long, après on demande à un photographe ou à un écrivain et on donne carte blanche - on a une petite création au milieu et puis après il y a un documentaire un peu plus long. Et ARTE Radio fonctionne comme ceci. Comme un magazine avec chaque semaine différents strates, différents niveaux de lecture, différents durées. Et des signatures. ARTE Radio a toujours mis en avant la signature et c'est la première fois que ça se faisait sur la radio de création, c'est à dire, on voit tout de suite le titre et le nom de l'auteur et on peut naviguait sur le site par le nom de l'auteur. Ça a fonctionné! Si maintenant vous parlez à des jeune gens de 25 ans qui aime la radio, ils vont parler de Mehdi Ahoudig, de Delphine Saltel, comme avant on parlait de Yann Paranthoën ou Kaye Mortley. Nous avons réussi à faire émerger cette notion d'auteur comme repère. Par exemple, le gens parle de Claire Hauter. Elle a travaillé des années chez Daniel Mermet mais elle est surtout connu maintenant parce que son nom est mis en avant sur le site ARTE Radio, comme il ne l'était pas sur d'autres. Elle a aujourd'hui presque soixante ans, c'est une femme qui a fait avant beaucoup à France Inter, mais c'est là qu'elle devient connue.

SANTOS: Elle a travaillé sur "La bas si j'y suis" ?

SCARPIN: Elle a fait aussi "For Intérieur" aussi?

GIRE: Oui, exactement. Et on voit que c'est quelqu'un qui a de la maturité, de la bouteille, elle a beaucoup travaillé sur la psychiatrie, les fous. De la psychose. Un documentaire très célèbre que s'appelle "Dans l'ambulance" où il y a une femme qui chante dans une ambulance. Cette un très, très beau moment. Cet une série, je crois que c'est l'épisode deux, elle est dans l'ambulance avec une folle qui se met à chanter du Edith Piaf et c'est un moment de radio magnifique. Ces choses là sont devenu entre guillemets des classiques contemporaines. Si vous allez dans un festival comme Longueur d'Ondes à Brest, les jeunes gens connaissent tous pratiquement cet émission de Claire Hauter, ce programme là. Ça veut dire que ça c'est une réussite aussi de l'web radio c'est comme les choses restent en ligne, ça crée une culture. On parle de Paranthoën, mais avant on ne pouvait pas se procurer les œuvres de Paranthoën. Il n'existe pas dans le commerce. Elles ne sont pas matérialisée. Il existait deux CD de lui et un a été épuisée, maintenant il n'existe plus. Parce que il y ce renouveau de la radio de création grâce à internet. Mais on ne pouvait pas accéder à ces œuvres. Il fallait être là, à l'écoute, le jour où elle passe. Est-ce que très peu des gens faisait. Maintenant, ces jeunes gens vont discuté sur des œuvres qui restent en ligne, qui restent accessibles, ça c'est fondamental! Je pense que le fait de mettre en avant ceci de le début, c'est à la fois une revue et la collection de la revue.

SCARPIN: Et quand vous pensez à une revue, est-ce que vous pensez spécifiquement à une revue?

GIRE: Oui, je pense à un journal français qui s'appelait "L'autre journal". Il n'existe plus. Son fondateur avait fait quelque chose qui s'appelle "L'impossible" et l'autre fondateur fait un autre web-revue en ligne que s'appelle "La nuit". Ça c'est très beau. Et pourquoi je considère ARTE Radio comme une revue? Parce qu' une revue a son style, elle a son caractère. Une revue ne publie pas tout. Radio France, France Culture bien sur doit diffuser beaucoup des choses, il y a des choses très varié. ARTE Radio ne fait que du ARTE Radio. C'est une revue. On peut l'aimer ou on ne l'aime pas. Mais on peut pas dire: "ah... c'est dommage, il n'a pas de narrateur, ou il n'y a pas de musique". Parce-que c'est comme ça. Si une revue est en noir et blanc on peut reprocher beaucoup de choses mais on va pas lui reprocher de ne pas être en couleur. C'est son style ça. Donc, nous on a une revue qui a son style, sa signature, qui est très identifiée à ses créateur, puisque on était deux, au gens qui l' anime. Mais, à l'intérieur de cette revue il y a différents signatures. Donc, c'est un projet très personnel, on va le cacher, qui tiens beaucoup à ma personnalité, à mes gouts, et en même temps, qui fait la place, qui fait émerger des personnalités, des signatures.

SANTOS: Et comme émission radio, vous avez d'autres influences, même dans d'autres pays?

GIRE: Non, j'écoute très peu la radio. Pratiquement jamais. J'ai très peu écouté la radio. J'ai l'impression de faire un autre métier et je ne pense pas que j'ai besoin d'écouter la radio pour faire ce que je fait. C'est pas prétentieux, on a pas le temps. On travaille beaucoup. Mais, la radio que je connais et j'apprécie c'est la radio de création, donc je l'écoute aux festivals, je l'écoute au Prix Europa. De ce que me plaît ailleurs, j'aime beaucoup ce que font les américains. Je suis fascinée,

parce que comme même mon travail est différent. *This American Life*, ça me fascine. Ok. Ira Glass, ça me fascine! J'aime beaucoup et ce que font en fiction les gens de "The Truth"¹⁹⁶ qui est un très bon podcast de fiction. J'aime bien ce que fait Roman Mars (99% Invisible), tout ça. Nous on fait complètement autrement. Après, bon, il y a une grande influence, c'est une radio libre, une radio associative, qui existait à Lyon quand j'étais adolescent qui s'appelait "Radio Bellevue" et qui mettait du James Bond à Joy Division. Il y avait énormément de musiques différents, pas de publicité, une grande culture. Ça m'a beaucoup marqué pour la liberté de ton aussi. Ils faisaient des folies le soir, ils lisaient des textes du Marquis de Sade. J'aime beaucoup cette liberté. Et, bon, voilà, j'aime beaucoup aussi France Inter et France Culture. J'aime beaucoup Radio France, ça reste un très, très bon niveau. Mais, par contre, j'ai très peu écouté l'Atelier de Création Radiophonique, tout ses choses là. Christophe Rault, le co-fondateur beaucoup, mais moi très peu.

SCARPIN: Mais en tout cas, ces émissions américaines, comme *This American Life*, ils ont toujours un narrateur...

GIRE: Oui, je sais, mais ce qui m'intéresse ici c'est le storytelling. Donc, je trouve qu'ils sont très forts en storytelling. Et je pense qu'il y a des choses de ça, peut-être, à utiliser autrement. Je préfère ce qu'on fait nous, je préfère la méthode européenne, mais c'est pas pour ça que je ne m'intéresse pas, je suis sensible à leur réussite. Mais je préfère le documentaire à l'européenne. Mais même quand on va au Prix Europa, au Prix Italia, les productions d'ARTE Radio se distinguent par l'importance du son, même ceux qui disent qui mettent du son, mettent beaucoup moins que nous. Vraiment au Prix Italia, au Prix Europa, il y avait de pièces avec UNE HEURE avec narrateur! Une heure avec une seule voix!!! Une interview et puis un peu de musique. Il y a très peu de travail. Nous on travaille beaucoup plus que les autres sur la matière sonore. On est beaucoup plus exigeant là-dessus. Il y a énormément de sons, des situations. Il y a un gros travail de montage. Pourquoi? Parce qu'on a le temps. Encore une fois on a pas d'obligation de production. Personne n'attend qu'on fasse deux heures, trois heures pour toutes les semaines. France Culture doit faire quarante heures, cinquante heures par semaine. Nous non. Donc, on fait ce qu'on veut. On passe beaucoup de temps. Et quand on passe beaucoup de temps on fait un meilleur travail. C'est normal. Donc, on a une appréhension qui n'est pas la même que les autres, c'est vrai, mais on passe aussi beaucoup de temps.

SANTOS: J'ai écouté une petite pièce que s'appelle *Massage Sonore* ou vous avez commencé à utiliser des techniques binaurales.

GIRE: De plus en plus, on utilise les micros binauraux. De plus en plus. J'ai demandé à ARTE Radio d'en acheter un, puis un autre, on va acheter un troisième. Et ils sont très bons. Je trouve que c'est très important de plus en plus, parce que on est écouté par des gens qui nous écoutent au casque, qui nous écoutent seul avec des écouteurs. Et le binaural, j'ai été très frappé à Berlin où j'ai vécu une installation multimédia avec le binaural et j'ai trouvé ça fantastique et je pense que cette immersion de l'auditeur est intéressante pour nous. La radio se base sur une expérience sans images, et donc tout ce qu'on peut faire pour valoriser l'expérience de l'écoute est intéressant. Donc, moi j'appelle ça le son 3D. Voilà. Et c'est un peu comme la 3D au cinéma, ça peut être bête, ou ça peut être très bien exploité. Je trouve que c'est très intéressant, ça marche pas pour les voix, mais par exemple pour le documentaire, pour l'immersion, pour la fiction. Là on fait un projet qui s'appelle "Stade Oral", de Alexandre Mognol, qui va être un grand documentaire très personnel sur son rapport au stade, c'est un garçon très jeune, il a 22 ans. Il a fait un truc sur le taureau, sur la corrida. Et "Stade Orale" c'est aussi un concept de Freud, quand l'enfant met des choses à la bouche, c'est le stade oral, c'est un jeu de mots, une blague. C'est 12 minutes de déclaration d'amour au stade et les sons sont enregistrés en binaural et c'est extraordinaire quand on écoute au casque. On est dans le stade, on entend les gens qui cri derrière vous. On est assis sur le stade avec les supporters et on entend les gens derrière. Ça c'est chouette et ce n'est possible que avec le binaural. Donc, moi je suis très pour. Je pense, j'ai oublié d'employer ce mot, le travail d'ARTE Radio, quand je dit c'est pas de la radio, c'est de l'écoute. Notre travail est de fabriquer de l'écoute. Et le podcast a inventé une posture qui est particulière et qui n'est, à mon sens, pas celle de la radio.

SANTOS: C'est une autre posture de l'auditeur, de ceux qui écoutent, alors...

GIRE: Oui, mais ça joue sur la production aussi. Puisque on écoute pas de la même façon. Comme on produit pas pareil, on écoute pas pareil. Par exemple, pour écouter ARTE Radio il faut être disponible, il faut écouter. Si vous appuyer sur ARTE Radio et que vous êtes en train de faire autre chose, ça ne marche pas. Ça n'est pas de la radio. Il n'y a personne qui va vous prendre, qui va dire: "Hey, bonjour, les petits gars, alors, voilà...". *Personne ne va te prendre la main*. Donc, il va falloir écouter. Donc, là la production, elle implique une posture aussi. C'est pour ça que les séances

¹⁹⁶ <http://www.thetruthpodcast.com>

d'écoute en public sont aussi bien. Parce que là les gens sont dans cette disposition et quand ils rentrent chez eux qu'ils prennent leur ordinateur ils savent le faire fonctionner. S'ils vont direct sur le site, je pense que c'est plus compliqué.

SANTOS: Alors, les séances sont importants pour créer une attitude d'écoute face à la radio.

GIRE: Les séances créent le public pour le site, pour l'internet. Le séance permet de comprendre à quoi sert le site, qu'est que c'est que cette radio et comment ça fonctionne. Elle crée une manière d'écouter pour des gens qui ne connaissent pas cette façon d'écouter et ensuite ils vont reproduire cette façon d'écouter chez eux le soir. Mais, directement, il ne l'irais peut-être pas trouver. C'est ça que je dit. Vous comprenez?

Gustavo e Paula: Oui!

SCARPIN: Et comment vous avez penser à faire ces séances ?

GIRE: Pareille, rapidement. Ça nous faisait plaisir.

SCARPIN: Depuis quand exactement?

GIRE: Très vite on a fait. Ça fait des années qu'on fait ça. A Paris ça fait plus de 9 ans qu'on le fait.

SANTOS: Si on peut revenir sur le processus de construction de les émissions. Sur "For Intérieur", par exemple, comment vous avez récolter les voix, les témoignages. C'était au studio ou sur l'extérieur?

GIRE: C'est Claire Hauter qui la a fait, c'est elle qui a choisit les gens, elle a demandé à des gens qu'elle connaît de lire un texte et commenter à voix haute ce qu'il lisait. Qu'est qu'ils pensent du texte? Qu'est que ça leur fait? Et a leur avis qui est l'auteur? Et à la fin elle donne la solution. Mais moi, par exemple, j'ai participé, elle a rien gardé de ce que j'ai dit. Donc, c'est des gens anonymes. Il y en a que je connais, d'autres que je ne connais pas. Des gens très différents, de cultures différentes. Mais elle a beaucoup fait ça dans le studio. Pour avoir la très bonne voix du studio. Et ça, ça s'entend. Donc, la voix est très net parce qu'elles sont souvent faite en studio.

SCARPIN: Mais ils étaient tous ensemble ?

GIRE: Non! Non! Bien sur! Tous séparé! C'est le montage qui fait ça!

SANTOS: Mais on a l'impression qu'ils sont tous dans le même espace!

SCARPIN: Oui, quelque fois, ça ressemble que un comment sur l'autre personne.

GIRE: (en riant) Oui, c'est l'art du montage. Et aussi, ce qui est merveilleux maintenant, c'est qu'on a le montage multipiste. Ça change tout, à notre travail, à notre pratique. Notamment, ça c'est un très bon exemple. Ça aurait été très difficile à faire avant. C'était possible, mais très difficile avec les bandes magnétiques. Maintenant, avec le multipiste c'est génial. Mais, c'est pensé à l'avance. On sait que ça va donner l'impression qu'ils se répondent.

SANTOS: Est-ce que l'enregistrement multipiste, avec les micro sans fils, a été utilisé déjà sur des tournages documentaire, en extérieur?

GIRE: Maintenant ça commence, mais c'est tout récent. On vient d'acheter un multipiste et on a commencé. Là on a fait à Chicago, avec Mehdi Ahoudig, il y a un musicien, qui raconte l'histoire de la musique noire et qui joue de la percussion, donc il y a un micro mono sur lui et le binaural sur la percussion. On commence maintenant à chercher les possibilités créatives du multipiste, mais on le faisait très peu avant. Le fiction oui sont souvent enregistrées en multipiste. "Comme un pied", une fiction de Mariannick Bellot, est un exemple. Elle a été fait un studio et en extérieur, en multipiste.

GNS: On utilise le terme "photogénique" pour nous adresser à l'image. Est-ce que vous pensez qu'il y a aussi des espaces ou des personnages qu'on peut qualifier comme "radiogénique" ?

GIRE: "Sonogénique"? Bien sur, oui. Il y a des choses qui fonctionnent très bien au son. Par exemple, les déplacements, les gens qui montent les escaliers ou qui les descendent. Les gens qui s'éloignent. C'est une chose à laquelle on pense rarement parce que souvent on suit les gens avec le micro quand il marche, mais quelqu'un qui parle et qui éloigne c'est très beau à l'oreille. Le relief est très beau. Nous, on évite les pièces qui résonnent, qui réverbèrent, mais des fois ils sont très drôles. Il y a un très belle exemple au début de "Qui a connu Lolita?", de Mehdi Ahoudig. Il y a une scène dans un église. Et c'est uniquement le son qui nous dit que nous sommes dans une église. Et donc le prêtre parle avec les journalistes, avec les auteurs, et tout d'un coup, il y a un clochard qui arrive, et c'est pareil, c'est uniquement la voix et le son, et cette scène est merveilleusement poétique - elle a été citée dans un livre récent qui est sorti sur la poésie de la radio, un livre en anglais. Il parle de cette scène de "Qui a connu Lolita?". Et là on voit qu'il y a un charme du lieu et du son qui opère immédiatement. Cette réverbération de l'église qui change tout et l'intrusion du grotesque, du clochard, à l'intérieur d'un espace sacré est très drôle. En "Dans l'ambulance", par exemple, Il y a quelque chose de très fort, parce qu'on oublie que Claire Hauter est présente, il y a de la pluie sur le toit de l'ambulance et la vieille dame qui chante, c'est magnifique! On est complètement isolé dans une capsule, hors du temps, hors du monde. Il y a la porte de l'ambulance qui s'ouvre, qui se ferme, avec son son particulier. On enregistre souvent la voix de la personne on mono. Pour faire l'entretien et on

enregistre la même personne dans sa vie en stéréo et on superpose les deux. Donc on va entendre la personne sur plusieurs plans. Et ça c'est très beau. La stéréo ça va être la personne dans son être social, dans son interaction avec les autres, avec le monde et la voix mono va être sa voix intérieure.

SCARPIN: Et pour le reportage, par exemple, est-ce que vous avez déjà utilisé des microphones cachés?

GIRE: On l'a fait très peu ça: sur deux ou trois documentaire et 30 secondes à chaque fois. Mais je suis pour.

SCARPIN: Et on peut apercevoir que vous n'avez pas, comme on constate dans des reportages ou des documentaire ailleurs, une préoccupation de donner toujours le nom complet de les personnes qui participent...

GIRE: Ça dépend...oui... parce-que c'est pas important. Un prénom suffi. Parfois c'est même pas son vrai prénom. Le gens ont droit à l'anonymat, changer leur prénom. Ça peu être gênant parfois.

SCARPIN: Quelles documentaristes chez ARTE Radio vous nous conseillez d'écouter?

GIRE: Mehdi Ahoudig (Qui a connu Lolita?, Ma citté va parler), Claire Hauter (Dans L'ambulance, Psicose), Delphine Saltel (Petit Soldad et Prise au Nid), Mathilde Guermonprez (Grand-Amour, Heritage), Charlotte Rouault et Benoît Bories (Soeurs de Camp).

GNS: Est qu'il y a d'autres sources d'information sur le documentaire radiophonique en France qui vous conseille?

GIRE: Il y a le Musée Réattu à Arles qui propose un espace de diffusion de L'Art Sonore, Le Festival Longueur D'ondes à Brest, SilenceRadio.org, Syntone.org, c'est un revue en ligne qui parle de radio de création. Il y a aussi le GREER (Groupe de Recherche et d'Études sur la Radio). Il faudrait lire "Le documentaire Radiophonique", de Christophe Deleu, qui vient de sortir.

9.8 Apêndice H - Entrevista com Thomas Pappon

Entrevista com jornalista e músico Thomas Pappon, realizada à distância por meio de perguntas enviadas por e-mail. As respostas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas.

1. Você poderia descrever brevemente seu percurso no Rádio?

Thomas Pappon: Eu comecei a ter minhas primeiras noções de rádio na Universidade. Fiz o curso de Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes. Depois, meu primeiro emprego no rádio mesmo foi na Rádio Record, eu trabalhei um ano lá. Eu escrevia roteiros de um programa chamado "Alegria dos Bairros", eu produzia vinhetas, chamadas da Rádio Record AM. Também produzia programas para a FM, mas a melhor escola foi no AM mesmo. Eu criava, produzia e escrevia as chamadas do "Grande teatro Record", que foi provavelmente o último programa de teatro do Rádio Brasileiro. Eu gostava muito disso. Depois voltaria a fazer rádio apenas na Rádio Cultura, onde trabalhei por 2 anos. Eu fazia um pouco de tudo, produzia programas, cuidava da programação de música, de vários programas. Tinha um programa de música chamado "Rock Expresso", um outro chamado "A História do Rádio no Brasil". Depois me desliguei do rádio, fui fazer outras coisas e só voltaria a mexer com rádio novamente quando entrei na BBC, isso em 1997. No ano que vem vai fazer exatamente 20 anos que estou na BBC de Londres.

2. Qual é, na sua opinião, a definição de um radiodocumentário segundo a BBC e o que ele deve conter?

Thomas Pappon: Eu acho que o radiodocumentário na definição da BBC tem que ter boa qualidade de som, isso é levado muito a sério ali, o equipamento usado é sempre de ponta para garantir as melhores condições possíveis de gravação, tem que ter ritmo, não pode ser chato, os depoimentos não são longos, tem que ser bem ilustrado, justamente para manter esse ritmo, e tem que ter conteúdo, isso é o básico. O trabalho de pré-produção e pesquisa é muito importante nesse aspecto para garantir que as partes mais interessantes, os melhores entrevistados, os melhores lugares para captar sons ambientes estejam presentes. Em linhas gerais, acho que é essa a definição de radiodocumentário. Evidentemente depende um pouco do tipo de radiodocumentário. Eu trabalhei em vários tipos, desde radiodocumentários sobre música, até documentários lembrando períodos da História, sobre pessoas famosas da História, e também sobre política.

3. Como você diferencia o radiodocumentário de uma radioreportagem?

Thomas Pappon: Radioreportagem é o que chamávamos na BBC de pacote (package). É uma reportagem de 2 a 3 minutos, acho que era o formato mais comum na nossa produção diária, quando o nosso principal conteúdo da BBC Brasil era o rádio. Isso mudou, isso mudou há muito tempo. Mas quando a gente fazia rádio, o pacote era o principal. Eram reportagens de 2 a 3 minutos, geralmente o repórter ia a campo com o gravador, colhia sons, entrevistas, fazia uma passagem (ele mesmo contando uma história, ou fazendo um link, uma declaração que possa a ser utilizado como elemento para contar a história toda dentro do pacote). Isso é radioreportagem. O documentário é mais longo, mais elaborado, geralmente para ocupar uma janela de 30 minutos ou de 1 hora ou 20 minutos. Mas no fundo a forma de se fazer o pacote e o documentário é mais ou menos a mesma: o repórter vai à rua, grava os sons necessários para criar um produto final com bom ritmo, bem gravado e interessante.

4. Como a BBC diferencia o feature do documentário jornalístico ?

Thomas Pappon: Acho que a única diferença entre o feature e o radiodocumentário está no conteúdo, não na forma como é feito. Acho que ambos fazíamos seguindo os mesmos princípios e usando as mesmas técnicas. Acho que existe apenas uma diferenciação de conteúdo mesmo.

5. Porque a BBC produziu radiodocumentários em português? Ou vc considera que foram apenas reportagens mais longas? Desde quando esse tipo de trabalho é desenvolvido?

Thomas Pappon: A BBC deve ser talvez a empresa de rádio mais famosa do mundo e isso não é à toa. A BBC sempre levou o rádio muito a sério, sempre investiu em rádio. Nunca se cogitou cortar as rádios domésticas ou fazer grandes cortes de orçamento ou pessoal nas principais rádios domésticas do país. A audiência pode até ter diminuído ao longo dos tempos mas existe um público fiel que tem grande admiração pelo que a BBC faz. E a BBC faz no capricho, não faz nas coxas, faz rádio de ponta mesmo. Acho que ela sempre quis estar na vanguarda do que é feito no rádio. E se observamos a programação de uma rádio como a Rádio 4 da BBC você vai se espantar mesmo. É uma programação com uma variedade extraordinária, só de programas documentários basicamente, programas sobre temas específicos, programas que mesmo abordando temas ligados à cultura ou à música são programas que preocupam-se com a informação, que tem um estilo de documentário, não estão ali apenas para entreter mas para informar e trazer a informação de forma agradável em áudio. E a BBC Brasil segue esse espírito, sempre seguiu, sempre fez pacotes, sempre fez documentários e tive a sorte de pegar o final do período de ouro de rádio da BBC Brasil. Quando eu entrei na BBC estava sendo criado o programa "Mundo Hoje" que é um programa que criou uma grande demanda por pacotes e reportagens, então produzia-se muito nessa época, que foi no final dos anos 1990. E esses programas ainda eram feitos na gilete. As pessoas gravavam clips, passavam isso pra fita, editavam na gilete e o produtor quando ia mixar um programa, quando ia montar, gravar as falas que iam fazer os links entre os clips, ele entrava no estúdio com o roteiro e uma caixa, cheia de fitas de rolo ou CDs e o técnico de som, junto com o produtor, montava tudo isso. Dava-se um jeito de seguir o roteiro, muito bem detalhado, dizendo exatamente o que iria entrar, quando o som deveria subir, em que minuto de tal faixa do CD a música iria começar a tocar, quantos segundos iria tocar, depois quando que era para subir a música, descer de novo, quando entrava o locutor, quando que era para soltar o clip, e assim por diante. Eram programas bastante complicados, eu cheguei a participar de programas, de entrar no estúdio com caixas repletas mesmo de fitas, cheias... onde o técnico de som, para ele montar, preparar a gravação, colocar os clips em vários gravadores, levava um bom tempo. E depois eu peguei a transição para fase digital, onde tudo ficou bem mais simples e no final eu montava sem precisar de um técnico de som, eu usava um programa que chamava Adobe Audition e fazia tudo sozinho: podia gravar, alimentar o computador com os clips de áudio e editava tudo.

6. Que trabalhos você destacaria nessa área, ou seja, documentários radiofônicos escritos em português? Pode citar todos os que desejar.

Thomas Pappon: Eu vou falar primeiro das coisa que eu fiz: fiz um documentário chamado "40 anos de Bossa Nova" (<http://www.bbc.com/portuguese/bossa.htm>) que foi ao ar em 1998. Eram 8 programas de 1 hora. Eu tenho um imenso orgulho desses programas. Acho que ficaram muito bons, tem depoimentos excelentes de pessoas que muitas já não vivem mais, mas pessoas que foram protagonistas da história da Bossa Nova, não só no Brasil, mas também e principalmente fora. Esse programa acabou sendo premiado, ganhou uma medalha de Bronze pelo New York Festival de 1999. Fiz também na passagem de 1999 para 2000 um especial, acho que de 6 programas de 1 hora chamado "O Século do Pop", que era um documentários que contavam e história da música pop. Me deu um trabalhão. Eu também fiquei muito feliz com o resultado final. Depoimentos excelentes também de pessoas que foram testemunha de momentos chave mesmo na história da música pop. E citando documentários importantes da BBC lembro de um da Márcia Detoni, "Minha Pátria, Minha Língua", sobre países que falavam a língua portuguesa. Ela visitou acho que quase todos os países em que se falava a língua portuguesa. Para dar uma ideia de como a língua tinha se desenvolvido nos outros países, as diferenças culturais, das coisa que essas nações ainda tinham em comum além da língua. Lembro um do Ricardo Acampora sobre a História das Copas (<http://www.bbc.com/portuguese/copa.htm>), foi muito legal também. Ele entrevistou deus e o mundo, fez uma série muito interessante. Uma série boa do Américo Martins sobre a Revolução Iraniana. Ele foi para o Irã que não era um país tão fácil de visitar, principalmente sendo jornalista da BBC, ele demorou um tempo para conseguir visto e autorização, mas ele passou lá umas duas semanas, colheu um material, ouviu pessoas, inclusive foi em festas onde se servia bebidas alcólicas, coisa que eram proibidas no país. E ele expõe bem como viviam as pessoas no Irã. Isso foi para marcar acho que os 30 ou 40 anos da Revolução Iraniana. O Rogério Simões fez uma série muito boa na Coreia do Sul. Foi um viés mais sobre economia e política porque a Coreia do Sul era naquele momento, o início dos anos 2000, era um dos países com maior índice de crescimento econômico no mundo e também citado como exemplo em várias áreas como educação e saúde. Ele foi lá e fez um documentário muito bacana. Lembro do documentário do Augusto Gazir (http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2002/020329_malvinasabreag.shtml) sobre as Ilhas

Falkland, nas Malvinas. Acho que foi um documentário que o gancho eram os 20 anos da Guerra das Malvinas e ele foi pra lá. Ele fez um trabalho bastante interessante. Aliás, eu produzi e ajudei-o a editar. Assim como produzi e ajudei na edição do sobre a Coreia do Sul.

7. Você identifica um maior interesse pelo radiodocumentário hoje no Brasil e no mundo em geral?

Thomas Pappon: Eu não identifico um interesse maior pelo radiodocumentário mundo afora. Eu acho que o rádio virou um espaço de pessoas fiéis, que gostam de rádio. E eu acho que esse público caiu ao longo do tempo. Acho que cada vez menos gente ouve rádio. A competição simplesmente é grande demais. Atualmente você tem uma oferta de informação e entretenimento bem mais rica vindo da internet, da televisão e o rádio já não tem o elemento visual, ele já tem essa desvantagem.

8. Você maiores possibilidades de produção para o gênero no contexto atual (podcasting, webradio)?

Thomas Pappon: Acho que hoje qualquer pessoa pode fazer programas em casa. Literalmente. Você senta no computador, se você tem os clips que você precisa, você edita, grava, e faz tudo em casa. A única coisa que as pessoas precisam é disposição para fazer isso. Porque a maioria dos casos das pessoas que fazem Podcast, o trabalho não é remunerado. As pessoas fazem porque gostam. E precisam de tempo para se dedicar a isso. E depois de um tempo, você geralmente enche o saco de fazer isso. E parte para outra. Existem os Podcasts que as pessoas falam e tocam música, que é formato bem simples que fazer e por isso acho que tem mais gente fazendo isso do que se dedicando a radiodocumentários. Eu mesmo gosto muito dos Podcasts da BBC. Sou ouvinte assíduo do "Desert Island Discs" que é um programa que tenho grande admiração, que existe desde 1942. É um formato simples, a apresentadora senta com o convidado no estúdio e o convidado traz 8 músicas que foram importantes para ele. A entrevistada introduz o convidado e eles começam a falar da vida, são entrevistados sempre importantes e existe sempre uma forte carga emotiva nesse programa, eles ocasionalmente choram ao contar histórias da infância, falando dos pais, os dos problemas enfrentados durante a vida. E tudo misturado com a música, mas a música tem uma função ali, tem um papel, não é apenas uma ilustração ou entretenimento. A música faz parte da própria narrativa do programa.

9. Em inglês utiliza-se o termo actuality para se referir aos sons gravados em externa. Poderíamos traduzi-lo simplesmente pelo jargão "sonora" utilizado entre os profissionais de rádio no Brasil, ou ele adquire outros significados, dependendo do contexto?

Thomas Pappon: Acho que sim, acho que é a mesma coisa. É um clip gravado de uma pessoa falando alguma coisa.

10. Quais os entraves, na sua opinião, para o desenvolvimento de uma produção mais autoral no rádio brasileiro?

Thomas Pappon: Acho que a BBC ela funciona, em boa parte, com o subsídio porque ela é uma empresa pública. Então, ela recebe dinheiro de todos os britânicos que ouvem rádio ou que assistem televisão. Eles pagam uma taxa e desse dinheiro vem o financiamento da BBC toda. Então dá pra dizer que a BBC não tem que se preocupar em vender programas. E não tem que se preocupar com audiência. Então as coisas são mais fáceis, as pessoas que decidem qual programas serão feitos, os "commissionaires", são pessoas cuja preocupação é simplesmente encomendar programas legais, interessantes, que as pessoas gostariam de ouvir, ou que deixariam as pessoas maravilhadas. Essa é a função da BBC. No Brasil, tudo isso é diferente, você tem algumas exceções. Eu, por exemplo, sou ouvinte da Rádio Cultura Brasil. Por causa da música e dos programas documentários, que são excelentes, mas imagino que seja uma exceção. Porque sei que no Brasil não existe muito dinheiro nem estrutura para garantir que pessoas e profissionais possam fazer da criação de radiodocumentários, ou outros programas de rádio autoral, um modo de vida digno. Mas dito isso, acho que no Brasil existe certamente gente capaz para fazer coisa boa no rádio. Tenho ouvido outras coisas legais, tem a rádio Unisinos, de São Leopoldo, que ouço aqui também. Acho que olhando para o país, com os problemas todos que tem, sabendo da importância das universidades, de rádios universitárias, acho que continuará sendo possível fazer rádio de qualidade no Brasil.

11. Nos documentários produzidos pela BBC há sempre uma narração, ou há experiências de construção da narrativa sem esse artifício?

Thomas Pappon: Ter uma voz narrando ajuda a conduzir uma história, ajuda você a contar essa história. Mas a BBC certamente seria o último lugar no mundo a impor qualquer tipo de regra como essa, de que todo programa tem que ter uma voz narrando. A BBC sempre deu grande privilégio à ideias inovadoras e essa é uma das razões pelas quais a BBC tem essa reputação de fazer rádio de qualidade, porque ela conseguiu, se deu ao luxo de explorar mesmo, experimentar. E eu já ouvi programas de documentários onde não tem voz nenhuma narrando, onde você ouve sons, ambientes, que te transportam pra um lugar, onde o depoimento do próprio personagem traz todas as informações necessárias para você se colocar num lugar, numa história, num ambiente e acompanhar a narrativa através dos depoimentos, sons que entram e saem. Isso num programa até conservador, careta. Não é um programa maluco. Não...é um programa de rádio sem narração, mas é um documentário onde você ouve vários personagens contando a sua história. E você consegue ao ouvir conhecer essa história sem maiores dificuldades.

12. Você relata que a BBC Brasil parou de produzir rádio. Você poderia dar mais detalhes desse processo e dizer quando ocorreu?

Thomas Pappon: Essa mudança veio em 2006. Até então vínhamos fazendo vários boletins diários de 2 minutos para CBN, além de 2 programas. A gente fazia um programa chamado "Panorama", que ia ar na CBN aos sábados e domingo. No sábado fazíamos o resumo e análise das notícias da semana anterior e no domingo fazíamos sobre as notícias que estavam por vir. Tínhamos um programa de cultura que passava na CBN de madrugada, o "Café Europa", que também foi cortado. Por trás dessa decisão, desse cortes, estava uma ideia do BBC World Services como parte de uma nova estratégia de aposta na Internet, principalmente nos países onde o rádio já não exercia um papel tão importante na comunicação de notícias ou ideias como a internet. Na África, por exemplo, o rádio ainda exerce um papel importante. No caso do Brasil, e outras sessões, não fazia mais sentido investir em rádio. Agora produzimos um material em texto, imagens e vídeos para internet.

9.9 Apêndice I - Decupagem de *Qui a connu Lolita?*

Segue abaixo a decupagem e tradução do radiodocumentário da webrádio ARTE Radio Qui a connu Lolita? (2009), de Mehdi Ahoudig e Anouk Batard.

Disponível em: < http://arteradio.com/son/491214/qui_connu_lolita >

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
00:00	Ouvimos crianças brincando ao redor. O ambiente é estereofônico. Os passos raspados no chão áspero dão a sensação de proximidade. Estamos provavelmente num pátio de um conjunto residencial... Uma certa tranquilidade vespertina ou dominical é sugerida. Trata-se do jogo do esconde-esconde, o timbre das vozes nos indica um grupo heterogêneo, de uns 4 à uns 12 anos.	<i>... nós já comemos, mais 5 minutos" uma voz juvenil masculina ressoa num espaço amplo...</i> <i>... é a vez do Lucas de pagar</i>
00:16	Voz em primeiro plano. Sugere um homem de aproximadamente 60 anos. A fala é densa, grave. Um sotaque de Marselha. A cada fala temos a preservação das longas pausas de alguém que reflete.	Voz #1: ... escute, é....mais que um triste fait divers.... na época em que estamos... ... que uma jovem morra com seus dois filhos... ...morra de fome, de solidão, do que seja...
00:31	O som das crianças de fundo não cessa. Isso sugere que essa voz é de um vizinho. Alguém que testemunhou o caso?	<i>intervalo de 9 segundos sem fala</i>
00:40	O tempo é distendido. A fala do homem continua, com certa perplexidade. Um ruído de portão antecede a fala:	Voz #1: ... nós a encontramos sobre a cama....essa moça. com uma criança em cada lado... que estavam mortas também. Todos os três... mortos...
00:47		

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
	crianças brincando	<i>intervalo de 6 segundos sem fala</i>
00:54	uma voz masculina, adulta, mais assertiva, uma voz desprovida de emoção, mais técnica que a anterior.	Voz #2 : Em 20 de janeiro de 2009, o ex-companheiro da madame Dos Reyes irá alertar o proprietário... seu proprietário, porque ele tinha conhecimento do que de fato os aluguéis não foram pagos por algum tempo...
01:09	Crianças correm, gritam, jogam bola, ao longe	<i>intervalo de 3 segundos sem fala</i>
01:12		Voz #3 : E assim é por meio dele que o caso é disparado de alguma forma. E eles vão abrir o apartamento. E vamos fazer essa descoberta macabra...
01:21	Um som de sino de igreja toca ao longe. Aqui, claramente temos o uso de um som diegético, comentando a cena e criando uma nova camada de ambiente, introduzindo também um novo ritmo, uma nova cadência.	Voz #3 : ...dessa mãe que é entre seus filhos, certo? Sobre a cama, e os três, é claro, estão mortos há algum tempo... um tempo bastante longo de um ponto de vista médico-legal. ... Pois podemos supor que havia passado dois meses.
01:39	Sino, Crianças gritam cada vez mais longe, mais reverberado	<i>intervalo de 3 segundos sem fala</i>
01:45	sino continua, crianças ainda mais longe	Voz #3 : No apartamento, o que é impressionante? É que estamos em um apartamento que está mobiliado...uh, maneira relativamente simples, hein. Mas normal e bem organizado, limpo.
01:59	som das crianças aumenta levemente	<i>intervalo de 4 segundos sem fala</i>
02:03	som das crianças abaixa sino	... então, aquilo que no entanto não deixou de questionar os investigadores e nos inquieta é a ausência de alimentos.
02:10	crianças aumenta levemente	<i>intervalo de 2 segundos sem fala</i>
02:12	som das crianças abaixa sino	Voz #3 : E mesmo qualquer outro objeto de consumo corrente. Nem mesmo um pacote de fraldas, nada mesmo.

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
02:24	<p>ATMOSFERA: Trata-se em um som senoidal, grave (com a fundamental ao redor de 70Hz), que invoca um novo estado de escuta. Outros timbres com intervalos menores, se somam a esse. Escutamos sinais de telefone ocupado ao longe.</p> <p>Uma melodia percutida no Xilofone repete-se, invocando um sino.</p>	<p>Voz feminina, num sussurro doce: <i>Marseille sur écoute Qui a connu Lolita?</i></p> <p>Uma voz masculina, também num sussurro repete: <i>Marseille sur écoute.</i></p>
02:50	<p>CORTE SECO</p> <p>Ambiente: trânsito ao fundo. ruídos de moedas sobre o balcão.</p> <p>As vozes estão contidas no espaço, Aqui temos provavelmente o uso de um microfone estéreo tipo M/S, pois a imagem sonora é muito clara e nos ajuda a compreender a disposição desse espaço</p>	<p>Cliente #1 (voz de uma senhora, com certa vivacidade): Eu devia um euro, agora eu queria um bolo de reis</p> <p>Padeiro: Então qual? Qualquer um? Esse aqui? Aquele lá?</p> <p>Cliente #1: Sim, qualquer um.</p> <p>Padeiro: Como você quiser! Vamos que vou fechar.</p> <p>Cliente #2 (ao fundo): obrigado.</p>
03:03	ambiente contínuo	<p>Padeiro: Eu tenho um encontro em Evêché. Na polícia. Pelo que se passou, aqui, o assassinato. Enfim, os assassinatos. Se é um assassinato não sabemos. Não pela mulher que morreu. Eles dizem que é um assassinato. Para mim, ela se suicidou. Mas agora é preciso esperar a investigação. O que é certo é que não sabemos o que aconteceu.</p>
03:24		<p>Cliente #3: uma pizza</p> <p>Padeiro: de que ?</p> <p>Cliente #3: Queijo, por favor. Ali é três queijos?</p> <p>Padeira (ao fundo, voz feminina): Não... esse é roquefort. Senão tem roquefort de cabra.</p> <p>Padeiro: Isso, roquefort de cabra, sim.</p> <p>Cliente #3: ...cabra-roquefort, então!</p> <p>Padeiro: A cabra, nós a matamos essa manhã!</p> <p>Cliente #3: (risadas)</p>
03:38		<p>Padeiro: Na padaria era a pequena [menina] que vinha com os cheques, e nos dava uma lista [de compras]. Ela fazia, ela vinha, assim com o papel na mão. E tinha anotado o que tinha na lista, e era isso. Num momento, eu não a vi mais, exato....ohh...isso remonta a um momento....Julho...agosto, setembro, outubro...ah... ela não veio mais....Não, não....vamos dizer o mês dez... A última vez que eu a vi...eh... eu recusei um cheque. Eu disse a ela: "olhe, você dirá a sua mãe</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
04:13	sons da caixa registradora, moedas no balcão	que ela venha me ver porque...bem... tenho um cheque, dois cheques que voltaram do banco [sem fundo]. Precisamos acertar as contas". Ela me disse sim, ela partiu. Bom, eu não a vi mais.
04:23	O padeiro retoma ainda mais lacônico, com certa dificuldade de expressar, de encontrar nas palavras a definição. A voz entra e sai de eixo do microfone, o que nos dá ainda mais a sensação do espaço e das ações. Nesse trecho, são os silêncios, as lacunas que expressam mais.	vozes: <i>bom dia, madame. bom dia</i> Padeiro: É uma história que.... é.... me... deixou um pouco....eh...surpreso mesmo. De ver isso aqui no bairro." (ele atende à um cliente enquanto fala) [...] é bizarro. Que ninguém tenha visto".
04:42	ATMOSFERA: No final da fala do padeiro, uma atmosfera constituída de um bafo grave, martelante e sininhos que vão se sobrepondo à cena, senhoras conversando. São 12 segundos de atmosfera. Cria uma passagem fluida para próxima sequência.	
04:56	uma voz feminina, estridente. Ambiente: vozes discutem ao fundo	Vizinha #1: "Eu da minha janela, tem a janela da cozinha em baixo. E o que era surpreendente era que as persianas estavam sempre fechadas. E ficaram fechadas durante cinco, seis meses antes das mortes. Isso eu posso garantir".
05:11	Som de corredor reverberante: risadas de senhoras, conversa incompreensível, latido de cachorro	
05:15		Vizinha #1: "Os lençóis permaneceram durante meses no varal. E eu posso te dizer também uma coisa: a caixa de correios estava cheia... Bem cheia" (sons dos gestos, com as mãos, tac tac)
05:27	Vozes de velhinhos ao fundo. Quatro toques de sino, fortes em primeiro plano. Levemente deslocados à esquerda.	Intervalo de 10 segundos sem falas
05:36	ambiente continua... sobe ambiente e mistura-se ao ambiente da próxima sequência	Vizinha I: Então eu a vi grávida. Depois eu nunca vi o bebê. Nem posso dizer como era a criança. Aconteceu algumas vezes quando eu chegava em casa, de poder ouvir o choro. O choro do bebê.... mas... depois de um momento nada mais ouvi. Pensei que ela tivesse ido embora.
05:55	Vozes de homens na rua. Discussão gritos Com a utilização do MS, o ouvinte está no	Jovem #1 (gritando): "Atenção a cabeça!!!" Senhor #1: ohhh!

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
06:20	<p>meio da discussão. As pessoas falam simultaneamente.</p> <p>sons de sino, ao fundo</p> <p>ruídos dos passos (jovens voltam a jogar)</p> <p>sons de sino, ao fundo vão fechando a cena</p> <p>nos afastamos dos jovens</p> <p>cachorro passa latindo.</p>	<p>Jovem #1: "Me desculpe! "</p> <p>Senhor #1: ah..é muito fácil, acertamos alguém e depois</p> <p>Jovens (em coro): ahhh.. nós não temos quadra!</p> <p>Jovem #2 (em primeiro plano): Não tem nada pros jovens</p> <p>Homem #2: o senhor tem 91 anos. É preciso prestar atenção. Uma bola no meio da cara e</p> <p>Jovens (em coro): ahhh..</p> <p>Jovem #2 (à direita): precisamos de uma quadra, uma quadra</p> <p>Homem #2 (à esquerda): estamos de acordo com a quadra</p> <p>Jovem #1: Nós já tentamos com várias pessoas e não funcionou. Mesmo uma sala para os jovens nós pedimos.</p> <p>A discussão continua com todos falando ao mesmo tempo ao redor.</p> <p>Jovem #1: "Vamos jogar, vamos jogar..."</p>
06:45	rangido de porta de madeira	
06:53	<p>Outro sino, menor e mais próximo, toca algumas vezes. Indica outro lugar.</p> <p>Ambiente silencioso. Reverberação da igreja.</p> <p>Padre fala baixo, delicadamente.</p>	<p>Padre: Ele veio à igreja? Ele talvez tenha vindo rezar, eu não sei. Mas eu, eu jamais a encontrei.</p> <p>(silêncio)</p> <p>Padre: segundo a religião a qual ela pertencesse, eu a teria enviado à sua religião. Eu não sei como eles procedem, eles... para acompanhar e ajudar as pessoas. E se ela fosse cristã... é...bem eu a teria colocado em contato com outros cristãos. Ou</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
07:27	<p>O depoimento é interrompido pela chegada de um bêbado.</p>	<p>então eu teria conversado com ela para ver o que poderíamos fazer. É isso.</p>
	<p>Há aqui um jogo de sentidos em francês: "Mon état" é o "meu estado" que se pronuncia igual a Monetta, esse pessoa que o bêbado quer falar.</p>	<p>Bêbado (ao longe): Alguém poderia ligar para Monetta, para mim? Padre: como? Bêbado: Boa noite! os documentaristas ao redor: Boa noite! Bêbado: Tudo bem com vocês? Documentarista: tudo bem e você? Bêbado: Nós mudamos, nós envelhecemos. Como eu digo ao padre, eu mudo. Ele diz porque eu não venho sempre à igreja, ele me pergunta. (risadas). Eu tenho muita coisa a fazer. Por isso que não posso vir. Padre: Você tem muita coisa a não fazer. Bêbado: Nada fazer? Ele é preguiçoso. Ele não quer trabalhar no campo (risadas). Um mendigo. Bom, alguém pode ligar para Monetta, pra mim? Padre: Você percebe o seu estado? Bêbado: Não Monetta, meu primo Pierre. Padre: Sim, não, mas escute Bêbado: Porque? Padre: Não...Escute. Toda vez temos que ligar ou a Cassis ou a....E depois nada realmente acontece. Bêbado: Não, eles vêm me buscar. Eles vem. Padre: Assim você diz, mas sempre o vejo por aí no bairro. Eu não o vejo jamais partir. Bêbado: Mas não, eles vem me buscar essa noite. Padre: A noite? Horário estranho para uma visita, não? Bêbado: Ohhh. me dê uma moeda então? Padre: É a mesma história todo dia. Bêbado: Vocês não tem um euro? (dirigindo-se ao grupo) Padre: Não! (volta-se para os documentaristas). Eu acho que ela era membro da igreja Batista, algo assim. Ao menos que ela fosse a Sebastopol onde tem uma igreja Evangélica, eu acho "Venha e Veja". Mas não estou certo, hein? Eu não sei...acho que ela era do Cabo Verde. Eu não sei se ela era cristã, porque mesmo em Sebastopol as igrejas são cristãs. De fato, acho que era uma igreja ecumênica. O que quer dizer que trabalha conosco. Bêbado: Ohhh. Me dá só uma moeda! Padre: Ohh. ele não pára! Bêbado: Me dê uma moeda! Para beber um café. E prometo que os convido para meu casamento. Padre: Não! Escute! Bêbado: Eu prometo que os convido. Padre: Você não vê que estamos ocupados aqui? Bêbado: Ahh. um euro! o que é um euro? Padre: Não, eu já te disse! Bêbado: Mê dê um euro, ah...mê dê?! Padre: Eu já disse que não! Bêbado: Um euro pra mim, um euro pra mim!</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
	<p>Percebe-se a voz mudando de posição e se virando.</p> <p>Voz reverberada ecoa na Igreja.</p> <p>Padre ri próximo ao microfone.</p> <p>Bêbado ri ao fundo, reverberado.</p> <p>Porta range, próxima ao microfone</p>	<p>Padre: (mudando de estratégia) Bom, então o que nós vamos fazer é o seguinte: vamos entrar. Com esses senhores.</p> <p>Bêbado (finalmente desistindo, se afasta): ahhh. tá bom então...</p> <p>Padre: É um brincalhão ele</p> <p>Bêbado (ao fundo): Vocês não tem um euro?</p> <p>Padre: (risadas)</p>
<p>09:37</p> <p>07:47</p>	<p>Mobilete passando na esquadra. Outro espaço.</p> <p>sua voz aparenta de 30 a 40 anos, fala ao telefone.</p> <p>Ambiente: carros ao fundo</p> <p>AMBIENTE CORREDOR Ruído de chaves, passos.</p> <p>Ouvimos as vozes no espaço. Documentaristas à direita. O pastor à esquerda.</p>	<p>Yves: Alain! Tudo bem ? É Yves. Escuta, estou te ligando pois estou com dois jornalistas aqui, que estão fazendo uma investigação sobre uma mulher cabo verdiana, uma africana, que foi encontrada morta em sua casa. Ela é mãe de duas crianças, creio, de 8 anos e 5 meses. No entanto ignoramos seu nome. Então eles vieram aqui perguntar se a conhecemos".</p> <p>(silêncio)</p> <p>Yves: Bom a questão é se na sua comunidade você tem cabo verdianos, você tem Negros na comunidade? Sim...como ela se chama?e ela tem filhos?que idade eles tem? É uma garota que tem uns 14 anos e a outra?e o outro um garotinho? Que outra igreja evangélica tem no entorno aí?</p> <p>(silêncio)</p> <p>Yves: Então vou passar pra eles seu número [de telefone], tudo bem? Então você vê com eles porque eu não conheço muito as igrejas da área. Tá, Alain, um beijo grande. Até mais, hein! Tchau!</p> <p>Yves (para os documentaristas): então é isso que eu posso fazer. Os Negros, é delicado de saber como se chamam, porque eles tem sobrenomes parecidos. Ai confundimos todos, não é fácil. Até logo então.</p> <p>Documentaristas: muito obrigado!</p> <p>Yves: Adeus!</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
10:57	Ruídos metálicos. De elevador? porta. vozes. nhec-nhecs ao fundo.	<p>Homem #1: O escrивão...é onde? estamos subindo ou vamos descer? o que está acontecendo?</p> <p>Homem #2: Não, você está no segundo andar. É isso.</p> <p>Homem #1: O escrивão é onde...é em qual andar ? Homem #2: Depende de qual escrивão você vai, senhor?</p> <p>Homem #1: Correccional, enfim, de famílias "más". Divórcio e todo resto.</p> <p>Homem #2: É no andar térreo, senhor. Não precisa pegar o elevador.</p> <p>Homem #1: Ahh sim. Putz.</p>
11:21	Ambiente Neutro. Alguns ruídos de escritório no fundo, bem sutis.	<p>Vice Procurador: Francamente, nós gostaríamos, se há algo que nós gostaríamos é de explicar essa morte. (silêncio) Francamente!</p> <p>Vice Procurador: Pierre Coutenier, vice procurador de Marselha, responsável pela sessão de delinquência geral (silêncio)</p> <p>Vice Procurador: Porque nós podemos tudo imaginar. Seja efetivamente hoje, para deixar claro, estamos diante de um caso criminal, o que nos preocupa. E é muito inquietante... (pausa) Ou estamos diante de algo que não queremos imaginar, mas que pode ser o caso: pessoas que se deixam morrer. (pausa) Até morrer de fome. (pausa) Então veja, nos dois casos, estamos mesmo certos do fato que, não há nada em última análise de um fait divers. Que um fait divers são sobretudo marcados por uma certa forma de banalidade mórbida. Aqui ainda estamos em algo que é totalmente.... que é excepcional.</p>
12:15	<p>ATMOSFERA: sobe em fade in no final da fala anterior</p> <p>Ruídos da rua, sons brilhantes</p> <p>Sons de Chaves, porta</p>	<p>voz: mande as chaves, por favor</p>
12:30	moto passa	<p>Gilson: Eu sempre a chamei de Lolita, mesmo que no seu RG estivesse marcado Emilia. Emilia Soares Dos Reyes. Meu pai a apresentou como Lolita, por isso sempre a chamei assim. Eu me chamo Gilson Soares. Sou o sobrinho de Lolita Soares, a pessoa que morreu</p> <p>Gilson: Moro no bairro de Noailles, sou de origem do cabo verde. É isso.</p> <p>Gilson: Ela era mestiça, tinha os cabelos</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		<p>castanhos. Ela tinha mais ou menos a sua altura (referindo-se à documentarista). 1,60?</p> <p>Documentarista: 1,70</p> <p>Gilson: Sim, 1,70. Ela era bem magra. Fina. Tinha tranças. A maior parte do tempo ela estava sorrindo, mas as vezes, não sei porque, ela entrava um buraco onde ela se fechava. (silêncio)</p> <p>Gilson: Na verdade, ela veio de Portugal há mais ou menos... acho que em 2002, ela veio de Portugal. Não sei por quais razões. Acho eu ela teve problemas lá já. É....meu pai....é....a gente acolheu ela aqui em casa. Ela ficou um ano, talvez um ano e meio. Depois ela fez sua vida. Primeiro ela começou....como ela tinha um diploma de cabelereira, algumas pessoas vinham aqui em casa [para cortar o cabelo]. Ela cortava cabelos e assim ela ficou conhecida. Ela virou, digamos, a cabelereira oficial da comunidade do Cabo Verde.</p> <p>Gilson: Acho que ela fez uma má escolha de vir para Marselha, porque em Portugal ela estava muito...muito bem. Lá ela tinha dois comércios. Ela tinha uma vida bem boa, pode-se dizer. Uma boa casa. Ela era patroa, enfim. Ela tinha recursos. E ao vir para Marselha, isso foi, diríamos, uma decadência.</p>
14:50	<p>Ambiente: fundo de trânsito, uma voz de bebê brincando ao fundo. Somos transportados para uma situação familiar, íntima.</p> <p>Voz doce, muito triste.</p> <p>voz de bebê, brincando.</p>	<p>Cliente de Lolita: "Ela falava muito bem. Nos recebia muito bem. Ela era adorável.</p> <p>Cliente de Lolita: Ela morava aqui ao lado e eu.... eu faço minhas compras no bairro e não a via mais... a janela ficava fechada, pra mim ela tinha partido... Eu passava ao lado. Aqui é meu bairro há 20 anos...</p>
15:08	Som do sino, ao longe. Som de mobilete passando. Sininhos de vento, próximos.	
15:21		Cliente de Lolita: Nós não entendemos nada. Bom, eu fiquei doente durante dois meses. Agora, estou um pouco melhor.
15:28	Som do Sino, mais próximo.	
15:33	Ambiente neutro	Cliente de Lolita: Eu a conheci na casa do seu irmão. Ela veio cortar meu cabelo aqui em casa muitas vezes e foi depois que vim a saber que ela morava ao lado. Ela trabalhava muito, muito bem. Ela tinha mãos, não sei como explicar...profissionais. Sem tirar nem pôr, estávamos todas satisfeitas. Todo mundo estava contente. No começo de 2007, eu estava em Veneza no mês de fevereiro. Ela cortou meus

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		cabelos antes de partir para Veneza. Quando eu voltei ela cortou meu cabelo mais duas ou três vezes. Depois ela não queria mais cortar. Então, eu a respeitei...ela não queria mais cortar, não queria mais cortar. Não vamos forçá-la! E depois desse dia, eu não a vi mais.
16:21	ambiente: moto passa ao longe, uma chave cai no chão	
16:31		Gilson: Eu era um pouco seu...seu queridinho...porque....eu a ajudava com frequência. Se ela precisava que eu fizesse as compras, eu ia. Uma vez nós... podemos dizer "tretamos" no telefone.
16:44	moto passa na rua	
16:48		Gilson: O problema na minha família é que tem muito orgulho. Teve um acontecimento. Minha avó, ela veio do Cabo Verde. Isso criou um grande conflito na família porque na verdade minha tia, ela queria que minha avó ficasse na casa dela, enfim, na minha tia, a Lolita. E meu pai queria que sua mãe ficasse na casa dele. Não era que ele não quisesse que minha avó fosse na casa da minha tia. É que havia mais espaço aqui em casa. Então era mais inteligente que ela viesse aqui. Ela teria seu espaço, seu quarto. E minha tia morava em um apartamento pequeno. Ela estava lá com sua filha. E isso criou um conflito. Enfim....Depois.... (pausa)...enfim é por isso que digo que na família tem muito orgulho. Um pequeno conflito vai se transformar num grande conflito. Eles pararam de se falar. E blá....blá...blá.... Depois, enfim, ela tinha sua personalidade...Ela queria se fechar sobre ela mesma. E bem...foi isso que ela fez....Ela era muito orgulhosa. Muito. Mas eu sou o mesmo tipo, então. (risos) Isso faz parte da família Soares. Muito orgulho.
18:00	Ambiente do Mercado: Caixas batendo, ruídos de moedas. sacos plásticos.	Voz masculina no mercado: "obrigado" "boa semana"
18:17	voz feminina, forte sotaque sons do mercado: vozes ao fundo, trânsito.	Sophie: Bom, ela vinha aqui sim. Sua filha de oito anos e meio Mirella vinha também aqui em casa e brincava com meus filhos. E eu não creio nessa história de... Não se pode morrer de fome nesse bairro... Sophie: Mas é verdade que ela era trabalhadora, enfim que trabalhava e era uma boa mãe. Ela estava sempre em família, sempre com contatos, sempre havia gente na casa dela. Em um momento havia muita gente. E depois, da noite pro dia, depois que ela ficou grávida da pequena, não havia mais ninguém.
18:55	Sons do mercado. Água correndo. Sons do Sino, ao fundo	homens do mercado, conversando: "chicória,..."
19:13		Sophie: um dia ela estava grávida....ela estava grávida de que? de seis, sete meses. Ela esqueceu as chaves dentro do apartamento. Eu queria ajudá-la. Ela gritava: "Eu não preciso de ninguém! Me

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		deixem, já estou farta!"....e a pequena Mirella estava lá, sentada no degrau da escada. Ela me disse: "Tata". (pausa)...Ela disse: "eu estou com fome, quero comer". Isso deve ter sido em outubro, novembro, sim... Foi a última vez que todos a viram sair. Então eu subi na minha casa, então eu levei um bolo e suco. Eu disse para menina: "se você tiver fome, está aí na sua mochila e você come". E sua mãe disse: "não toque nisso", daí eu disse: "não, não...ou você come, ou não come. Se você não quiser você sabe onde eu moro. Você coloca [as coisas] na frente da minha porta....Enfim, é tudo. Essa foi a última vez que nós a vimos.
20:02	sons do mercado	
20:06		Sophie: Ela gritava: "Não confio mais em ninguém. Não quero que ninguém fale comigo. Estou farta de todos". E eu lhe disse: "atenção você está grávida". Ela me disse: "Não", E eu disse: "eu também sou mãe. Levei na barriga quatro filhos. Preste atenção". E depois todos a viram com o bebê, enfim, todos quase, no bairro. Uma ou duas vezes. Ela negava. Não, não estava grávida, não estava grávida. Ela negava. Todo contato, tudo, tudo, tudo, tudo....ela negava. Ela não queria saber de nada. É uma pena...ãh...
20:36	sons do mercado, ouvimos Sofie trabalhando.	
	ruídos do mercado ao fundo, pessoas trabalhando	<p>Sophie: Isso foi um choque, de toda maneira. É verdade quando eles abriram a porta. Bah...os corpos decompostos assim, as crianças, ainda, todos os três estavam na cama, enfim. É por isso que a pequena nós víamos mais, Mirella.</p> <p>Sempre séria, sempre sorridente, sempre polida. Nunca faltou respeito com ninguém, sempre sozinha, sim, mas uma pequena garota magnífica. Enfim...era...diríamos que...era uma pequena garota magnífica. Era uma menina calma, que não falava muito também. Ela não falava muito mesmo.</p> <p>Sophie: Ela tinha um irmão, ou dois irmãos, eu acho. Em Portugal. Mas, bom, nós não os vimos jamais. Ela disse que elas [as meninas] iriam partir logo, para passar as férias em Portugal. E que elas voltariam em cinco ou seis meses. E eu perguntei: "E a escola?". Ela respondeu: "não, minha mãe já ajeitou as coisas por lá."</p>
21:39	Ambiente escola: voz de muitas crianças	<p>Crianças cantando: "Aux Champs-Élysées</p> <p>Criança grita e sai correndo: "ah...um jornalista"</p>
22:11	voz dolorosa	Gilson: Eu a levava na escola. (pausa) Eu ia buscá-la de tempos em tempos. Eu a levava passear. (pausa) Então eu a considerava como uma irmã.

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
22:22	<p>Ambiente Saída da Escola: criança passa chorando, alto.</p> <p>uma porta bate forte</p>	<p>Vozes de mulheres: "Até mais, até quinta-feira"</p> <p>Voz de Mulher: atenção com seu irmão, você não tem coração?</p> <p>Diretor da Escola (falando alto, com as crianças): "Eu vou convidar todo mundo para o teatro, quem vai querer ir?"</p>
22:48	crianças ao fundo.	<p>Diretor da Escola: "É verdade que Mirella, efetivamente, era uma garotinha que conheci muito bem. Quando me falaram de Mirella....tenho uma foto dela. Agora, eu não sei mais se é exata essa foto. Se é uma foto real. Mas é verdade que quando eu evoco Mirella, eu vejo efetivamente o retrato de uma garotinha. Eh...no último semestre (ele lê um documento), diz: "Mirella progrediu bem em francês e seus resultados são bons, bravo, e ela foi bem em matemática também", bom em matemática "é preciso rever a enumeração". No CE1: "Mirella se interessa a seu trabalho, ela convive bem socialmente". Portanto, estamos com uma garota aqui, que.....é....que é dedicada a escola...que quer aprender.</p>
23:19	<p>Ambiente:</p> <p>Saída da escola</p>	<p>criança: "Até amanhã"</p> <p>Professora: "não, até sexta-feira, amanhã você vai ficar em casa"</p> <p>criança: "até sexta-feira"</p> <p>Professora: "até sexta"</p>
23:33		<p>Professor: Geralmente, temos...é...há uma visibilidade desse mal estar. E nesse caso, eu...não houve absolutamente, mas de verdade...ou eu estou completamente cego. Mas ela, de fato... eu...absolutamente, nada vi, eu devo dizer. Eu a pedi para desenhar um personagem: tinha um garoto...então ela não soube me dizer quem era, porque eu faço minhas anotações. Havia um homem, mas não ficou claro.</p>
23:57	crianças brincando ao fundo	
24:00	vozes de crianças	<p>Professor: E então...eles não dizem tudo também, e depois podem ser representações fantasiosas. Mas quando eles [os alunos] não dizem nada, eu os deixo tranquilos....Mas havia figuras humanas, havia animais, tudo era um desenho feliz. É por isso que... (silêncio)</p>
24:20		<p>Diretor da Escola: Então em setembro, é verdade que para mim... ela era, ela ainda estava lá hein, ela estava nas listas dos CE2. Ela não se apresentou em setembro, então eu esperei um pouco. Eu tenho casos de alunos que estava previsto [que não iriam à escola] por exemplo... Que não se apresentaram no início das aulas. Pouco depois do início da escola, eu recebo um telefonema porque elas estavam na Costa do Marfim, eles foram barradas porque havia um problema de passaporte. Portanto, o fato de não as</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		ver no início das aulas, como não houve nenhum evento, é verdade que eu tenha empurrado a investigação. Duas semanas depois eu removi da base de alunos. Quando eu descobri que ela havia morrido, eu chequei a base de dados e vi que seu nome tinha sido deletado, na data que eu deletei. Então, nenhuma outra escola tinha pegado ela. Isso confirmou que ela não havia sido transferida... era também...é... porque ela não tinha sido transferida...isso quer dizer que a ideia que ela havia partido para seu país era também plausível. Mesmo que humanamente, pessoalmente, eu me digo que nós tenhamos perdido alguma coisa em algum momento. Porque encontrando-se numa situação como essa, talvez que efetivamente, nós podemos sempre se interrogar, retrospectivamente, podemos ter muitas, muitas ideias.
25:25	<p>Ambiente da Escola: crianças gritando.</p> <p>mulher cantando, voz triste, o que parece um fado, em português, com forte sotaque africano</p> <p>acompanhada de violão e outro instrumento de cordas.</p>	<p>voz feminina: "torna a chorar, há também.... um violão, tão triste, magoado, ...</p>
25:57	música continua	<p>Diretor da Escola: o que é dramático e aquilo que me, aquilo que me dói enormemente é que efetivamente, Mirella se dissolveu. No sentido próprio e figurado. Eu creio que é verdadeiramente isso que é abominável porque ela efetivamente se dissolveu. Mas eu creio que é a única palavra, e é inaceitável para uma menina de sete anos de idade. Porque uma menina de sete anos não pode desaparecer assim.</p>
26:22	<p>Ficamos com a música, num dialeto de português, provavelmente do Cabo Verde. Algumas palavras são reconhecíveis, outras não.</p> <p>vozes ao fundo.</p> <p>Música triste se prolonga por 50 segundos</p> <p>palmas ao final.</p> <p>aos poucos os ruídos de talheres nos levam a outro ambiente.</p>	<p>voz feminina "tão triste e magoado [...] e todo dia pensando em você...flor queria [...]"</p> <p>...música acaba com um coro...</p>
28:00	<p>Ruídos do restaurante.</p> <p>Voz estridente, sotaque africano</p> <p>Ela arruma as mesas.</p>	<p>Madame Mendes: Estou preparando minha mesa, para os clientes. Esse é um pequeno restaurante cabo verdiano onde todos os cabo verdianos de encontram e é assim. E nos finais de semana nós tentamos fazer tudo que é possível. Fazemos música com violão, cantamos. Todo mundo canta. Para lembrarmos do nosso país. Chama [o bar]: "O Escorpião". Porque é meu signo e decidi colocar esse nome. E sim. Eu me chamo madame Mendes, eu nasci no Cabo Verde, eu vim pra Marselha em</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		81. Estou aqui desde então e consegui abrir esse pequeno restaurante. Foi sempre meu sonho, então eu realizei meu sonho e estou aqui. É aqui que ganho meu pão.
29:07	Outro momento, mudança de espaço: não há mais tanto ruídos. Ela arruma copos.	Madame Mendes: Eu vejo que era uma mulher que era...é...isso se via...não era uma mulher que falava, que queria se abrir com os outros. Ela passava diante de você rápido: "bom dia, bom dia" ela falava, assim. E a filha, nós víamos cheia de vida, brincar. Essa menina, risonha, que vai à escola. Víamos uma menina que se agitava. Isso dói, isso dói. Mas, você sabe.... (silêncio)
29:42	Ela se afasta e joga os talheres na mesa, com desespero. a voz é dolorosa. Ela bate um copo na mesa Ela arruma os pratos. fala longe do microfone, enquanto arruma os pratos	Madame Mendes: Eu me lembro bem que (pausa) eu a vejo diante de mim (começa a chorar) com o dente de leite que ela tinha perdido, quando ela passava com sua mãe. E depois eu fui ver...porque não a víamos mais...não a víamos mais. (silêncio) Madame Mendes: Horrível, de verdade, horrível. Essa foi a primeira vez na minha vida que ouvi falar de uma coisa assim. Jamais. Foi a primeira e espero que seja a última. E mais: não só para mim. Para todos os cabo verdianos, foi a primeira vez que ouvimos falar de coisas chocantes assim. (silêncio) Madame Mendes: Isso dói muito. (levanta-se) Madame Mendes: Isso realmente dói. Pecador é o seu destino. Deus o fez assim, e assim é...
30:34	Ouvimos ela arrumar os pratos, a mesa, etc. a cena persiste por 20 segundos.	
30:49	ruído de copos, pratos	Madame Mendes: Ah...não...o enterro foi horrível, foi doloroso. Foi de verdade, muito doloroso. Eu, naquele dia, estava indo para Cabo Verde. Era o dia da minha partida, mas fiz todo o esforço para estar lá com a sua família e de assistir ao enterro. E foi horrível. Quando você vê o caixão da mãe na frente, e as duas crianças atrás, eu não vou dizer... É realmente, foi realmente chocante. Realmente, realmente.
	Ouvimos ela arrumar os pratos, copos, a mesa, etc. a cena persiste por 12 segundos.	
31:31		Madame Mendes: Aqui fazia já alguns meses que ela não queria nem dizer bom dia, ela se escondia, dizendo: "são demônios". Parece que ela frequentava uma igreja. Eu...eu não sei. Que ela frequentasse essa igreja, e desde que ela começou

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		a frequentar essa igreja, que, ela ficou assim. Oh...era visível que ela tinha já uns problemas na cabeça. Mas eu não sei. Eu tenho um amigo que me disse que foi muitas vezes na casa dela. Um dia ele foi lá e disse: "Lolita, tenho certeza que você está ai. Você não quer responder mas eu sei que você está ai. Seu filho me ligou de Portugal, e me disse para você ir buscar os documentos porque sua nacionalidade já saiu!". E ela...ela não abriu a porta...ela não respondeu....Eu disse: "talvez quando você foi lá ela já estivesse morta". Ele me disse: "não, ela estava grávida". Pelo que eu entendi, que todos entendemos era que ela não tinha documentos [permissão de residir na França]. Ela estava sem confiança, pobre. Ela precisava de ajuda e não ousou pedir. Em Portugal ela tinha todos os direitos. E nesse momento ela tinha tempo de ir a Portugal pegar os documentos, voltar aqui. Eu tenho certeza que ela teria todo os auxílios como francesa, como todo mundo. Ela não fez, é...era seu destino. Não podemos fazer nada.
32:54	Ruídos do bar. Dedilhado de violão e ukulele	
33:02	Dedilhado de violão e ukulele, em primeiro plano.	Madame Mendes: Quando vemos coisas como essa, o que podemos dizer de diferente? Dizemos que é o destino, porque é assim. Não temos o que dizer...não encontramos palavras, somente: "É o destino". Não podemos dizer mais que isso.
33:13	Ambiente do Bar. Dedilhado continua. Música vai ficando mais animada. Palmas esparças. Rangidos.	
33:43	Não há ambiente externo. Apenas uma máquina de café (à esquerda). Johanna se aproxima do microfone. Serve o café. Ouvimos as xícaras na mesa.	Johanna: Eu...eu venho de Santiago. Lá, nós somos chamados de Badious. Mas não é muito lisonjeiro. Badious é alguém que vem da ilhas do Cabo Verde, em oposição àqueles que vivem na costa. Na ilha, nós somos os mais africanos em termos da cor da pele. Johanna: Indagando sobre isso ... Eu pensei em trazer alguns elementos pra vocês ... E a versão que circula ... café para você Documentarista: obrigado Johanna: A versão que circula atualmente, não é nada do que eu escutei...em relação às crianças...sim...Eles foram encontrados ao mesmo tempo, mas eles teriam morrido muito antes, e não necessariamente de fome. É impensável...Eu sei que bom...quando falamos da negação do fato de estar grávida, eu escutei que ela não havia dado um nome ao bebê. Sobre a túmulo escreveram "pequeno anjo" (silêncio) Johanna: porque ela não havia dado um nome. (silêncio)

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		<p>Johanna: e foram aqueles que fizeram a pedra que escreveram "pequeno anjo"</p> <p>(silêncio)</p> <p>Johanna: e isso é muito raro...rejeitar uma criança...isso é extremamente raro.</p>
34:55	Ambiente: rua, passos. porta pesada abre e fecha	
35:17	<p>Voz professoral</p> <p>Som do elevador.</p> <p>Porta pesada de elevador.</p> <p>Alguém bate à porta</p> <p>campainha</p> <p>Porta abre</p> <p>som de sino</p>	<p>Fortes: Eu me chamo Fortes João. Cabo verdiano. Nascido no Cabo Verde. Eu deixei o país aos 16 anos. Trabalhei 8 anos na marinha mercante. (pausa) Então eu fiz três, quase três voltas ao mundo antes de vir pra cá.</p> <p>Fortes: Então eu digo que a situação na América não me convém. Eu vim para Europa e escolhi a França. E na França estou desde 1982, e estou contente de estar aqui. Aqui atualmente sou guarda e porteiro. Eu trabalho nesse prédio há 11 anos. Eu te digo. Quando você me falou do racionalismo cristão. É uma escola. Uma escola para ensinar as pessoas a viver. Quando isso chegou à Marselha, eles me escolheram presidente, porque presidentes não nascem em árvores. Você precisa de alguém com um dom para isso. Porque o racionalismo cristão, ele vai pegar as pessoas que tombam, como o caso de Lolita. E explicam a ela que na vida também há sofrimento. A vida não é apenas diversão e alegria. Temos livros e mensagens. O presidente recebe mensagens. Essas mensagens são os espíritos policiais. São os espíritos policiais que as enviam.</p> <p>Fortes (continuando): E quem são aqueles que recebem essas mensagens? São os médiuns. Quando eles estão à mesa, o espírito desse médium, ele vai sair, seu espírito. E o espírito do policial médium que vai ditar...</p> <p>Fortes (continuando):...que vai ditar as informações. E ele vai escrever, e depois essas informações vão passar de um centro à outro para que possamos ler, para o bem.</p> <p>para... (Fortes atende a porta) ... sim...</p> <p>Fortes: para que as pessoas aprendam a viver, viver corretamente.</p> <p>Fortes: ...por exemplo, o problema de Lolita, ela sucumbiu psicologicamente, foi tão tão baixo, baixo, baixo....muito baixo. Ela se fechou numa concha. Ela tinha o mundo ao redor dela. Seu irmão a procurava por todo lugar. Talvez não tão profundamente, mas ele a procurava. Ele disse a pessoas que a conheciam para dizer a ela: "Vá procurar o Racionalismo Cristão porque é o que</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
	<p>Alguém bate à porta</p> <p>Alguém bate à porta, insistente. Repetidas vezes.</p>	<p>you precisa. É o único médico, porque se ela fosse ao hospital, eles diagnosticariam como doente. Eles diriam que ela estava fora dos trilhos e seria mandada diretamente pra um hospital psiquiátrico, e iria ser um desastre.</p> <p>Fortes: Sobre Lolita, eu te digo francamente, questão financeira, ele não tinha. Ne-nhu-ma necessidade. Disso, de dizerem que morreu de fome, que ela não tinha o que comer, ela não tinha dinheiro: isso não é verdade. Ela trabalhava, ela tinha um fundo, que ela deixou em Portugal. Ela deixou Portugal sem razões. Bom, talvez ela tivesse suas razões. Mas não era uma razão de vir buscar outra vida. Ela tinha sua vida em Portugal. Mas o problema agora, para saber a verdade, é saber, porque ela caiu nessa. E foi ela que...ela que partiu com a resposta, eu penso.</p>
39:11	sussurro. som de corredor, sininhos passos no corredor, portas reverberam Atmosfera misteriosa som grave, ritmado	voz masculina (sussurrada): "espera, é aqui?"
39:40	<p>batidas na porta</p> <p>batidas na porta (mais forte)</p> <p>sons de televisão, ao fundo</p> <p>batidas na porta (outro ritmo)</p> <p>mais batidas na porta</p>	<p>Vizinha #2: Sophie?</p> <p>Vizinha #2: [a porta] não tem tranca, não está fechada...</p> <p>Vizinha #2: eu a via, há uma hora, na loja. Não sei agora.</p>
40:15	batida na porta. Sinos ao fundo.	Vizinha #2: Ela era misteriosa, essa moça. Quer dizer, ela estava grávida e não queria. Ela estava 8 meses grávida e eu perguntei e ela negou dizendo que havia ar no intestino. Sim?! É bizarro! Ela [Sophie] ela a conhecia bem.
40:15	<p>ruídos de tranca no corredor.</p> <p>a voz ecoa no corredor</p> <p>ruído de porta</p>	<p>Sophie (falando baixo): Eu não deveria abrir a porta...e vocês não deveriam...enfim... não devemos mais falar... Eu não sei...Eu não devo mais falar com vocês.... Vocês falaram com alguém no bairro...Eles responderam? ? ? Entrem...</p> <p>Sophie (falando baixo): Havia três deles, que discutiam lá em baixo, no patamar da escada. E eles falavam na língua deles. Era mais de meia noite. Todos saíram para ver. E havia a polícia que veio intervir, não sei quem chamou. Havia ele, um outro homem, um outro cabo verdiano, não sei se</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
		<p>era o companheiro de Lolita ou...eles estavam os três. Havia Lêlê...um outro homem.... e ela. Eu não sei se ela estava grávida ou não. Havia um outro homem que a policia me pediu para identificar num album de fotos. Eles me mostraram muitos retratos.</p> <p>Sim, houve uma discussão e depois eu nunca mais a vi. A polícia levou os três para baixo. Eles conversaram lá e depois ela subiu sozinha e os dois homens foram embora.</p>
42:07	<p>ambiente: passos leves.</p> <p>Sophie caminha pelo espaço</p> <p>ruído da janela que abre. ouvimos o ambiente externo, trânsito.</p> <p>ambiente neutro, trânsito ao fundo.</p>	<p>Vizinha #1: Ela estava separada do...</p> <p>Sophie (ao longe, à direita): ...Lêlê</p> <p>Vizinha #1: "êe"?</p> <p>Sophie (agora mais próxima , à direita): ...Lêlê</p> <p>Vizinha #1: Lêlê...Ele era muito gentil. Cool, simpático, rasta. Certo? Rasta, com bandana. Mais jovem que ela. Ah..sim, sim.</p> <p>Sophie: Primeiro tinha o Lêlê. Depois o outro homem que chegou....depois o bebê que chegou....depois o drama que chegou...Então o momento da disputa, esses dois homens estavam lá e disputavam entre eles.</p> <p>Vizinha #1: Era o pai do pequeno bebê. Então, nós duas, nenhuma de nós pode dizer como ele era. Nós não vimos [o bebê].</p> <p>Sophie (caminhando, mostrando os aposentos): É parecido. Aqui é o quarto dos meus filhos e lá o meu quarto. Então é exatamente o mesmo [apartamento]. Idêntico. Mesmo lugar.</p> <p>Sophie: Ai está, é igual. O quarto dela é embaixo do meu e o meu em cima. É o mesmo, você vê. O banheiro, a cozinha, corredor....tudo igual.</p> <p>Sophie: Eles confundiram, no colégio eles disseram: "então...sua mãe", enfim os professores, tudo isso: "condolescências, Eloide, pela sua mãe... ela morreu" etc. Ela disse: "não, não é possível, minha mãe não pode estar morta", "sim, sim". Então ela não entendeu nada. Eles foram informados: "rua Pascale Ruinat, 14, segundo andar". Ela disse: "Está certo, é a minha mãe". Mas eles estavam errados. Eles me ligaram da escola. Eu respondi: "Sim, sou eu". "Madame Foued?" "Sim, é ela" "Você está viva?" "Sim, é claro" "Sua filha quer falar com você" Ela nem conseguia...(dramatizando) Ela disse: (imitando a filha)"você está bem, mãe? Estou indo pra casa</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
	Sophie respira fundo.	<p>agora". E no momento que ela me viu, ela caiu em lágrimas. Ela chorou. (pausa)</p> <p>Sophie: E o que a tocou mais foi [a morte de] Mirella. Elas estavam sempre juntas. Sempre. Na escola, nas férias, se chovesse, se nevasse. Sempre juntas. Ele me perguntou: "Mamãe, você tem certeza que ela morreu?". "bom, está confirmado" "Você viu o corpo?" "Nós não temos o direito de ver" Ela me disse: "Mamãe, faz três meses que elas morreram, você não sentiu nenhum cheiro?" Eu disse: "como vou sentir o cheiro? Todo mundo cozinha aqui, todo mundo vem e vai. Você sabe muito bem..."</p> <p>(silêncio)</p> <p>Sophie: Depois quando Eloide saiu do choque, eu perguntei pra ela: "ela [Mirella] não te falou nada? diga...ela não te informou, não te disse coisa nenhuma?" Ela disse: "não". É verdade que Mirella não falava muito.</p> <p>Sophie: Eu disse: "Ela não te disse nada entre o tempo que nós demos o bolo, que vimos sua mãe quando estava grávida, eu ela tinha alguma dificuldade?" Ela disse: "não, mamãe, sempre bem, ela me dizia, só tenho fome...tenho fome"</p> <p>(silêncio)</p> <p>Sophie (respira): É uma palavra que me mata.</p> <p>(silêncio)</p> <p>Sophie: enfim....</p> <p>(silêncio)</p> <p>Sophie: por três meses..... novembro, dezembro...é em janeiro, sim...porque meus filhos partiram no mês de novembro. Meus filhos estão na assistência social.... por nenhuma razão, sabe? Agora eu passarei pelo juiz, em breve. E verei se os recupero. E se eu recuperar os quatro, eu irei embora daqui na hora. Não posso mais viver aqui.</p>
46:16	<p>Porta Abre. Mudança de ambiente: corredor. Passos descem a escada. Chinelos</p> <p>travelling sonoro, caminhamos no corredor, descendo as escadas.</p> <p>Passos continuam.</p> <p>Violão e Ukulele, notas soltas (sons da cena seguinte)</p>	<p>Sophie: o que mais eu posso dizer?</p> <p>Sophie: Essa é a caixa de correios. Não dá pra ver o nome porque a polícia arrombou então não dá pra ver.</p> <p>Sophie (triste, baixo): Eu não tenho mais nada a</p>

Tempo (m:s)	Estrato Plástico e Comentários	Estrato Verbal
	Violão e Ukulele, música. Homem começa a cantar.	dizer. Sophie (triste): Só me resta essa imagem que eu vejo dessa garotinha.
47:22	Violão e Ukulele, música. Homem canta. Agora em primeiro plano. Vozes num bar	
47:40	Música em segundo plano. Vozes num bar.	Johanna : Essa pessoa estava em depressão por razões a priori amorosas, justamente. Algo com esse homem. E então um drama aconteceu.
47:49	Violão e Ukulele, música. Homem canta. Em primeiro plano. Vozes num bar.	
47:56	Música no mesmo volume da voz	Johanna : É mais um drama passionai que uma mulher morta de fome. E isso, isso parece muito mais com a mentalidade cabo verdiana. Ai sim, eu entendo.
48:05	Música continua. Homem canta bizarramente.	
48:17	Música não muda para entrada da voz.	Johanna : Assim, quando me dizem que uma Cabo Verdiana se deixa morrer de fome, eu não posso acreditar.
48:20	Música diegética	
48:45		Johanna : É uma depressão sobretudo ligada à histórias do coração
48:50	Música diegética	
48:56		Johanna : Por orgulho, ela pode viver na miséria, sim isso sim. Para não pedir à ninguém. Para não se rebaixar. Isso esta fora de questão. Sempre caminhar de cabeça erguida
49:03	Música diegética	
49:14		Johanna : Eu fui ensinada assim, nessa mentalidade. Não desistimos.
49:27		
49:30	Música diegética	Johanna : Avançamos. Não importa o que aconteça
49:36		
49:38	Música continua até o final.	

9.10 Apêndice J - Decupagem de *Crime Scene*

Segue a decupagem, transcrição e tradução do prólogo e dos atos I, II e III do Episódio #164 *Crime Scene* do programa *This American Life*.

Disponível em: <<http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/164/crime-scene>>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
00:00	<p>Ira Glass: Estou no escritório do Dr. L.J. Drakovic, que examina cadáveres para a polícia em Pontiac, Michigan. E ele está projetando imagens deste carrossel de slides, todos eles vítimas de assassinato. Eles são close-ups de partes do corpo.</p> <p>Ira Glass (no escritório): ...quer dizer, enquanto você folheia estas coisas, esse é slide show mais macabro que eu já vi. É exatamente como cada slide é como...</p> <p>Dr. Drakovic: ... uma outra história, sim. Cada crime é uma história nela mesma, um romance.</p> <p>Dr. Drakovic: ... e ele se abre em muitas direções.</p>	<p>Ruídos mecânicos de uma máquina pequena, ruídos repetitivos</p> <p>Voz em Primeiro Plano (PP)</p> <p>Voz de Glass em outra sala, mais reverberada.</p> <p>O microfone se aproxima do Dr. Drakovic.</p> <p>Entra música #01. Clima de mistério, entra em fade in, em segundo plano (BG)</p> <p>Sobe música #01.</p> <p>Música #01 em PP</p>
00:41	<p>Ira Glass: Para ilustrar, ele me conta essa história. Quando ele trabalhava no para o escritório do legista do Condado de Wayne em Detroit, havia uma jovem moça -- esta história, aliás, talvez não seja adequada para crianças -- enfim, havia essa jovem que aparentemente se suicidou tomando a arma de seu namorado, colocando-a em sua boca, e disparando. A polícia, os outros médicos legistas, todo mundo pensou que era um suicídio. Mas algo sobre o caso incomodava Dr. Drakovic. A mulher não tinha um histórico de depressão. Não havia nenhuma nota.</p>	<p>Mesma música em BG.</p> <p>Voz de Glass volta para Primeiro Plano</p> <p>Glass muda de tom ao advertir sobre a restrição etária</p>
01:06	<p>Dr. Drakovic: Meus colegas me provocavam como sendo paranóico e vendo coisas onde elas não estavam. Eu fiz o exame. E eu fiz o exame da cavidade oral. E, neste caso particular, a língua apresentou dois orifícios.</p>	<p>Música #01 em BG</p> <p>Leve som de trânsito em BG</p>
01:28	<p>Ira Glass: Isso é muito estranho, Dr. Drakovic me explicou, porque normalmente -- novamente, este fica um pouco explícito -- geralmente, quando as pessoas atiraram na própria boca, eles apontam a arma para cima, na direção do cérebro. Sua língua não fica nem um pouco ferida. Mas aqui, a língua deve ter sido esmagada, empurrada com força contra o cano da arma.</p>	<p>Música #01 em BG</p> <p>Glass mais uma vez muda de tom ao advertir sobre o conteúdo</p>
01:48	<p>Dr. Drakovic: Agora, quem neste mundo, tentando acabar com a vida, vai infligir dor e desconforto adicional empurrando</p>	<p>Música #01 em BG</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>o cano da arma contra a língua? A menos que seja outra pessoa. Na minha avaliação disso, este foi um homicídio.</p> <p>Então eu disse aos detetives que essa foi a minha descoberta. Eles voltaram para entrevistar o namorado. E eles disseram, "Nós sabemos que você atirou nela." Ele disse: "Não, eu não fiz isso." Eles disseram: "Sim, nós sabemos. O médico nos disse." Ele disse: "O doutor?" Eles disseram: "O médico que fez a autópsia." Ele disse: "Que autópsia!? Liguei para o escritório do legista há duas semanas.</p> <p>E eles me disseram que nunca faziam autópsias em suicídios."</p>	<p>Sobe música alguns segundos. Acaba música.</p> <p>Ambiente escritório</p> <p>Volta música</p> <p>Música #01 em PP</p>
02:50	<p>Ira Glass: Claro, por que chamar o escritório do legista que fazer essa pergunta, se você não está planejando matar alguém? Não demorou muito tempo para a polícia para obter uma confissão desse cara. Como o Dr. Drakovic diz: "cada cena do crime é um romance"</p> <p>Hoje, em nosso programa de rádio, "Cenas de Crime" e as histórias por trás deles. De WBEZ Chicago e Public Radio International, "This American Life". Eu sou Ira Glass.</p> <p>Ato Um do nosso programa hoje: <i>Como sabemos?</i> Um criminologista forense explica exatamente o que é que podemos aprender a partir de evidências na cena do crime.</p> <p>Ato Dois, <i>Cena Grime</i>. Nancy Updike relata sobre como um homem largou seu emprego depois de assistir ao filme Pulp Fiction para chegar na cena do crime depois que a polícia e os investigadores acabaram seu trabalho. Ato Três: Na segunda metade do nosso show, eu tenho que dizer, tudo fica um pouco menos terrível. Ato Três, <i>A Volta do Criminoso para o Cena do Crime</i>, uma história de um ladrão, que retorna para o bairro onde ele roubou e enganou as pessoas, para treinar a liga das crianças (Little League). O Ato Quatro, <i>O que Polícia não pode fazer</i>. Temos essa linda e assombrosa história por Aimee Bender sobre um menino que pode encontrar qualquer objeto perdido, qualquer objeto roubado, a partir de qualquer cena do crime. Fique conosco.</p>	<p>Música #01 em BG</p>
04:07		Sobe música #01
04:12	<p>Ira Glass: Ato Um. <i>Como sabemos?</i> Bem, nós pensamos que poderíamos começar esta hora [de programa] com um breve comentário sobre alguns dos tipos de evidências que os investigadores encontram em cenas de crime e que ele lhes diz. Enrico Togneri é um ex-criminologista forense em Nevada. Ele diz que há uma grande quantidade de informação contida em algo tão simples como a forma de uma mancha de sangue. Ele fala sobre a alta velocidade manchas de sangue e de baixa velocidade manchas de sangue</p>	<p>Música #01 sai em fade.</p> <p>Silêncio.</p>
04:36	<p>Enrico Togneri: Bem, a respingo de sangue... quando você tem uma velocidade baixa, algo como um corte arterial, onde alguém é cortado na artéria, e o sangue é, na verdade, jorrado para fora do corpo, você tem grandes manchas porque você tem um pouco de sangue saindo em uma velocidade relativamente</p>	<p>Voz com registro</p> <p>Gravado num espaço ruidoso</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>baixa. Em maior velocidade, como alguém ser atingido com um bastão de baseball, você tende a obter uma forma de lágrima. Quanto menor for o ângulo, mais o sangue tem a forma de lágrima. Se for em bem de frente, vai ser uma boa gota, redondo. E então, se você tiver alta velocidade, o que é um tiro, você quase chega numa névoa por causa do impacto da bala causando uma explosão de sangue. Então você tem uma névoa muito fina.</p> <p>Ira Glass: Então a partir da forma das gotas, é possível dizer onde a pessoa estava?</p> <p>Enrico Togneri Sim, é trigonometria básica. O que você é, você pega a largura da mancha de sangue e do comprimento da mancha de sangue, e você encontrar o ângulo. E do ponto de vista, você pode realmente amarrá-lo. Você pode realmente executar uma seqüência de volta, longe da parede do ângulo que você determinou que possa ter impacto no. E se você fizer isso de diversas gotas pequenas, você acabará por chegar a um ponto onde eles cambada. E isso seria onde o impacto sangue realmente se originou</p>	<p>fundo de ventoinha de computador.</p>
05:47	<p>Enrico Togneri: Houve um caso em que um indivíduo havia dito que ele entrou em uma briga com seu companheiro de quarto. E a luta ocorreu quando eles estavam em pé. E ele bateu o cara, e o cara finalmente caiu morto. Mas, na realidade, quando nós construímos a cena, os respingos de sangue, poderíamos mostrar que tudo isso veio de um lugar bastante baixo do chão, de algumas polegadas acima do chão. E você poderia mostrar que a maioria dos impactos aconteceu quando o indivíduo já estava para baixo, assim, portanto, tirando a questão de auto-defesa.</p> <p>Ira Glass: Em outras palavras, ele estava chutando-o enquanto ele estava literalmente no chão.</p> <p>Enrico Togneri: Está certo.</p>	<p>Entra Música #02 em PP por 3 segundos</p> <p>Música #02 vai para BG</p>
06:34	<p>Ira Glass: Eu poderia simplesmente levá-lo a uma breve lista todas as coisas que você pode aprender com todos os tipos de provas que estão lá em uma cena?</p> <p>Enrico Togneri: Sim, há certas coisas de rotina que você iria procurar. E digamos que você entra em uma cena em que ainda há um pouco de comida na mesa. Você deseja ver se ela ainda está quente. Você quer ver o que a comida é. Você quer ver onde a colocação dos utensílios poderia ser. Isso pode lhe dar uma idéia se foi uma pessoa destra ou canhota que esteve por último ali. Você quer realmente observar tudo o que está lá, tanto quanto, você vê todo o sangue, todo o cabelo, as fibras... Se o policial que estava lá na cena do crime, que chegou lá primeiro, ou mesmo uma das testemunhas que chegou lá primeiro, você pode pedir para descrever qualquer aromas</p>	<p>Sobe Música #02 em PP por 3 segundos</p> <p>Música #02 cai em fade até o ficar apenas o ambiente leve do escritório</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>únicos que encontraram. Um cheiro pode ser importante, uma fumaça de charuto. Nunca se sabe.</p> <p>Ira Glass: Se você pode se lembrar, você pode pensar em um caso em que um objeto completamente ordinário acabou sendo o elemento de prova que desvendou o caso?</p> <p>Enrico Togneri: Bem, como uma questão de fato, houve um assalto com um pedaço de queijo que tinha uma marca dente nele. E fomos capazes de corresponder à marca de mordida para o indivíduo que fez o roubo.</p> <p>Ira Glass (incrédulo): O quê?</p> <p>Enrico Togneri: Apenas um pedaço de queijo deixado no frigorífico. O indivíduo decidiu fazer uma boquinha. E deu uma mordida num pedaço de queijo. E ele tinha uma marca de mordida suficiente única que fomos capazes de identificá-lo.</p> <p>Ira Glass: Quando a polícia termina o trabalho com uma cena de crime, quem realmente limpa a cena do crime?</p> <p>Enrico Togneri: Normalmente, a pessoa que possui a propriedade. Nós marcamos a cena como um possível risco biológico. E, em seguida, o indivíduo deve contratar quem quer que ele queria contratar para limpar a cena.</p>	
08:15	<p>Nancy Updike: Outros motoristas olham para o caminhão de Neal Smither e às vezes tiram fotos. Nas laterais e atrás dele, em letras grandes, vermelhas, há o nome da empresa, "Limpadores de Cenas de Crime, especializada em homicídios, suicídios e mortes acidentais."</p> <p>Ira Glass Bem, essa é Nancy Updike. E este é o segundo ato do nosso programa. Ato Dois, Cena Grime. Nancy foi para a área da baía de São Francisco para ver Neal Smither, que limpa cenas de crime para ganhar a vida. Um aviso rápido, alguns isso pode não ser adequado para os ouvintes mais jovens, os mais sensíveis, e sem culhões.</p> <p>Nancy Updike: Depois de passar dois dias com Neal Smither, eu fiquei muito perto de me inscrever para abrir sua franquia em Los Angeles. Eu não estou brincando. Neal passa o dia todo, todos os dias acelerando em torno de uma enorme caminhonete branca, com um telefone celular colado à orelha, certificando-se que sua empresa limpa cada gota de sangue a uma curta distância de Orinda, Califórnia, e seus franquias em Utah, Kansas, Texas, Las Vegas, e Alabama. Principalmente, ele não deixa o caminhão. Ele tem esse caminhão há cerca de um ano, e rodou 90.000 milhas nele. Neal é absolutamente contundente sobre o seu trabalho, a ponto de falar grosserias.</p>	<p>Som de caminhão na estrada</p> <p>Som do caminhão na estrada em PP</p> <p>Som do caminhão em BG</p> <p>Ruídos de Bip do teclado do telefone celular.</p> <p>Neal falando ao telefone em BG</p>
09:30	<p>Neal Smither: Eu fiz um trabalho de uma vez. Um indivíduo idoso caiu morto, decomposto no chão da sua cozinha. Então, quando chegamos lá, tinha uma área do tamanho de uma</p>	<p>Sons de dentro do caminhão</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>PISCINA inteira de vísceras. Sem energia na casa, e estava escuro. Era uma noite muito silenciosa. Eu estou lá com um respirador que fazia um zumbido. O cheiro era forte. Eu estou ouvindo esse barulho. E eu não deveria estar ouvindo um barulho. Não tenha energia nesta casa, nada. Eu pego uma lanterna. Eu estou ouvindo esse barulho funky, cara. O que o [BIP] é isso? Então eu chego mais perto do sangue coagulado com a minha luz. E tem uma COISA do tamanho de uma bola de boliche cheia de larvas. E elas estão se contorcendo em torno do sangue e das vísceras. E parece que quando você amassa hambúrguer.</p> <p>Nancy Updike: As larvas estavam fazendo um som que você pode ouvir?</p> <p>Neal Smither: Havia tantas delas, muitas se contorcendo em torno dessa piscina de sangue e vísceras, que sim, você podia ouvir.</p>	<p>Ouve-se o microfone aproximando-se e Neal.</p>
10:20	<p>Nancy Updike: A única vez que ele fala suavemente sobre o que ele faz é sobre chamadas de vendas.</p> <p>Neal Smither (ao telefone): Olá. Aqui é o Neal. Como posso te ajudar? (pausa) ...Sim, senhor. (pausa)...Sim, senhor. (pausa) Certo. Isso é tudo que você precisa me dizer. Deixe-me orientá-lo de como nós trabalhamos. Enviamos uma equipe para você dentro de uma hora. Eles vão levar um orçamento. Se você aprovar, eles "tocam" o trabalho ali mesmo na hora. Nossos serviços são "tudo incluído"</p>	<p>A voz de Nancy em PP, o som do caminhão continua.</p> <p>Telefone toca</p> <p>Música #03 em Fade In Voz de Neal sai em Fade Out</p>
10:50	<p>Nancy Updike: A propósito, você notou o sotaque sulista de Neal? Ele assimilou esse sotaque. Ele tomou emprestado de seus avós do Arkansas para que ele pudesse jogar o "<i>Steel Magnolia</i>" [uma dupla country americana] durante as negociações comerciais. Ele cresceu em Santa Cruz. Ele não tem nenhum problema em admitir que o sotaque é cultivado.</p> <p>Neal Smither: O sotaque do sul é uma espécie de abre portas, sabe? O que é ótimo. Isso é o que eu quero.</p> <p>Nancy Updike: Neal tem essa energia como de Jim Carrey. Ele tem 1 metro e 65, cabelo castanho curto, usa um boné de basebol e óculos escuros. Ele fuma Kools, não para para o almoço, e dirige muito rápido. A franqueza, a grosseria, é tudo deliberada. É a sua estratégia de marketing.</p> <p>Neal Smither: Derramamento de sangue vende. Olhe para o caminhão. Eu espero que eu não ofender muitas pessoas. Eu apenas tento ser honesto com elas. Estamos lidando com a morte. Como você pode adoçar a morte? Sabe? Você não pode fazer isso.</p> <p>Nancy Updike: Neal descreve para mim o contorno deixado esquerda em um sofá de couro por um corpo que se</p>	<p>Música #03 em PP por 2 segundos</p> <p>Música #03 em BG</p> <p>Som ambiente do caminhão, Música #03 em BG</p> <p>Música #03 em PP por 2 segundos</p> <p>Som ambiente do caminhão, Música #03 em BG</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>decompunha ao longo de 60 dias. E eu quero parar por aqui e reconhecer que este é bruto. Isto é. É nojento. Mas é interessante. E, para mim, é muito mais interessante do que é bruto. Quero dizer, pense nisso: uma pessoa derretida.</p> <p>Nancy Updike (continuando): Há quatro anos, Neal nunca tinha visto um corpo morto. Ele era um corretor de hipoteca desempregado, pelo amor de Deus. Então... ele viu <i>Pulp Fiction</i>. Lembre-se da cena em que John Travolta sopra a cabeça do cara fora na parte de trás do carro por engano, e eles têm que chamar Mr. Wolf para resolver tudo?</p>	<p>Neal falando ao telefone em BG</p> <p>Nancy se dirige ao ouvinte para advertir do conteúdo nojento.</p> <p>Som ambiente do caminhão por 2 segundos em PP</p> <p>Trecho da cena de <i>Pulp Fiction</i> entra em Fade In e fica em BG</p>
12:34	Mr. Wolf: Ótimo. Eu preciso que vocês dois levem esses produtos de limpeza e limpem o interior do carro. Você precisa ir no banco de trás. Recolher todos esses pequenos pedaços de cérebro e do crânio. Tire-os de lá.	Trecho da cena de <i>Pulp Fiction</i> em PP
12:45	Nancy Updike: Neal é possivelmente a única pessoa nos Estados Unidos que viu a cena e pensou: Uau, eu quero esse trabalho. E ele descobriu que é um trabalho real. Se alguém morre em sua casa, cabe a você limpar a sujeira. Mas fazê-lo sozinho, mesmo que você quera, levanta todos os tipos de problemas. Você está em conformidade com as leis estaduais e federais que regulamentam o descarte de órgãos e fluidos corporais? Você tem as devidas autorizações e cobertura de responsabilidade? Não. Então, você chama o Neal. Veja como seu trabalho funciona. Assassinatos são a menor parte do seu negócio. A maioria das limpezas são corpos ou corpos decompostos -- corpos que foram deixados por um tempo e começaram a decompor....	<p>Trecho da cena de <i>Pulp Fiction</i> sai em Fade Out</p> <p>Silêncio</p> <p>Entre Música #04</p>
13:23	<p>Neal Smither: Eu fiz uma decomposição na unidade final lá no andar de cima. A coisa estava feia.</p> <p>Nancy Updike: Quanto tempo o corpo estava lá?</p> <p>Neal Smither: Ficou por um bom tempo. Ele estava zumbindo, larvas em todos os lugares. Era uma decomposição típica.</p>	Som ambiente do Caminhão

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
13:25	<p>Nancy Updike: ...ou suicídios. Suicídios e tentativas de suicídio são uma parte surpreendente do seu trabalho. O restante dos negócios da Neal consiste em laboratórios de metanfetamina e casas <i>kitty</i>. casas <i>kitty</i> são esses lugares, geralmente cheios de jornais velhos e outros tipos de lixo, que têm dezenas de gatos em todos os lugares, comem e fazem xixi e sujeira. Laboratórios de metanfetamina são geralmente em hotéis. Neal tem algumas cadeias nacionais no contrato. Quartos de hotel são usados todo o tempo para cozinhar metanfetamina, diz Neal. Ele faz um monte de negócios com os hotéis. Ele afirma, hiperbolicamente, que não há nenhum hotel no país que não teve um assassinato ou suicídio em um dos seus quartos.</p>	Música #04 em BG
14:20	<p>Nancy Updike: O segundo dia que eu passo com Neal, ele é chamado para limpar uma prisão depois que uma mulher tentou se matar no banheiro fora da sala de espera dos prisioneiros. Eu não estou autorizada a gravar qualquer coisa. Eu tenho apenas permissão para acompanhá-lo. Eu mantenho aberta a porta do banheiro com o meu pé enquanto Neal prepara as coisas dele. Ao lado da pia estão várias gotas vermelhas grossas, escuras de sangue. E existem algumas manchas de sangue na parede. Dentro da pia há mais sangue. Não é muito, talvez de um terço de um copo. Mas, claramente, ela fez algum dano.</p> <p>Então, enquanto Neal está entrando em seu fato de proteção, uma mulher no esperando atrás de nós -- uma <i>tweaker</i>, Neal confidenciou-me mais tarde, ou seja, uma usuária de metanfetamina -- lê a parte de trás da camisa de Neal em voz alta: "Limpadores de cena de crime", diz ela. "Você limpou a casa da minha mãe." Neal se vira. "Sim? Qual foi essa?" Sem qualquer emoção, a mulher diz que sua mãe e seu primo foram assassinados pelo namorado de sua mãe há um tempo atrás. "Vocês limpou a casa", ela repete. "Oh, sim. Eu me lembro. Isso apareceu no noticiário", diz Neal. A mulher acena com a cabeça e não disse nada, então Neal volta à limpeza. Ele resolve em cerca de 10 minutos, como se fosse leite derramado. Na verdade, é exatamente como limpar uma bagunça em casa, exceto com limpadores de força industrial e equipamentos. Ele veste luvas de borracha, usa sprays em toda a área com uma enzima especial para neutralizar o sangue e matar qualquer bactéria ou vírus, esfrega quaisquer manchas difíceis com uma pequena escova, e, em seguida, deixa tudo limpo com grossas toalhas de papel. Não é difícil, apenas deprimente.</p>	<p>Música #04 em PP durante 2 segundos</p> <p>Nesse trecho há uma mudança do tom de voz</p> <p>Entra Música #05, melódica</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
16:10	<p>Neal Smither: Resumindo, eu sou um homem de negócios. Eu sou um empreendedor. Eu quero ganhar dinheiro e construir a minha empresa.</p> <p>Nancy Updike: Você era assim quando criança?</p> <p>Neal Smither: Bem, eu era o garoto que na escola iria comprar caixas de chicletes, levar para a escola, e vendê-los na hora do almoço. Eu era o garoto na escola que dirigia uma farsa do bilhete do almoço.</p> <p>Nancy Updike: Qual foi o golpe do bilhete do almoço?</p> <p>Neal Smither: Eu tinha uma namorada no escritório, o escritório central na escola. E ela vendia bilhetes de almoço com um preço com desconto. E então, eu ia vendê-los por um preço maior. Mas era um preço ainda mais baixo do que as crianças mexicanas ou quem poderia comprá-los com desconto na escola. Assim, eu vendia por 0,20 centavos de dólar a menos que a escola. Financiei toda a minha carreira colegial com chicletes e bilhetes de almoço. Era uma coisa linda. Eu sempre tive dinheiro. E eu não quebrei nenhuma lei, não vendia narcóticos, nada disso. Comprei o meu próprio carro, e eu financiei com chicletes e bilhetes de almoço. (risadas)</p>	<p>Sobe Música #05 para PP durante 8 segundos</p> <p>Ambiente do Caminhão sobe junto</p> <p>Música #05 sai em fade.</p> <p>Ambiente do Caminhão fica.</p>
17:17	<p>Nancy Updike O plano de Neal é se aposentar em sete anos a 40 e ser rico. Mas, entretanto, o trabalho está mudando ele. Vendo tantas cenas de crime, vendo a forma como muitas pessoas morrem, ele também vê como vivem, em casas cheias de jornais velhos, pratos sujos e gatos demais, nunca limpam o banheiro.</p> <p>Neal Smither: Eu acho que mais do que qualquer coisa agora, a maioria das pessoas são apenas filhos da [BIP]. Vivemos como animais, cara. Você não tem ideia! Eu sou um maníaco da limpeza. Meu lugar é impecável. Então, quando eu entrei nessa, fiquei chocada com a forma como as pessoas vivem. É incrível. Eu entrei em um banheiro ontem em um lava rápido. Havia um cara lá dentro, fazendo o seu negócio. E eu entro e essa cara tinha jogado seu lixo no chão e não puxou a descarga, nenhum senso de cortesia. E ele estava engravatado, um tipo boa pinta. Você sabe? Sua mãe não te ensinou qualquer coisa, você um cara de 40 anos que parece um saco da sujeira? Você é apenas esse lixo? O cara era um lixo. Um lixo!</p>	<p>Ambiente do Caminhão</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>Nancy Updike: Você achava que as pessoas eram lixo antes de este trabalho?</p> <p>Neal Smither: Não, eu não tinha idéia. Eu não fazia ideia. Eu pensei que todo mundo era normal. Acredite em mim, o normal é o lixo.</p> <p>Nancy Updike: Mas agora, você vê mais sujeira em toda parte?</p> <p>Neal Smither: Oh, é 80/20 saco sujeira. Pode apostar. Eu juro por Deus.</p> <p>Neal Smither: É chocante. Então, agora, eu vou ir para casa e tomar um banho quente. Então eu vou para banheira, ler o um livro. E eu vou pensar em sacos de terra, esperar para a minha garota chegar em casa, esperar a morte. A morte ou a minha garota, eu amo os dois. (risadas)</p>	<p>Som do Caminhão em BG</p> <p>Entra música #06</p> <p>Música #06 em PP durante 5 segundos</p>
19:28	<p>Nancy Updike: Neal pensou muito sobre sua própria morte nos últimos anos, não é de se surpreender. Ele diz que quer morrer lentamente para que ele possa dizer adeus a todos. Ele não quer ser encontrado por uma empresa como a sua e limpo, com sua família perguntando o que aconteceu. Ele nem sequer se importa se é uma morte dolorosa, diz ele, desde que seja lenta. Cancer seria bom, diz ele. Ele pegaria câncer. Quando foi a última vez que você ouviu alguém dizer isso?</p>	<p>Música #06 em BG</p> <p>Música #06 em PP durante 5 segundos</p>
20:05	<p>Ira Glass: Nancy Updike é a KCRW Gracie Films Radio Arts Fellow em Santa Monica. Ouvimos Neal Smither do livro <i>Gig</i>, que é uma espécie de sequência não oficial / tributo ao clássico livro de Studs Terkel sobre os americanos e os seus postos de trabalho: <i>Working</i>.</p> <p>Ira Glass: A seguir, sem mais grosseria, eu prometo. E o que quer dizer quando você sai da prisão, acaba com seu vício em drogas, volta à cena de seus crimes, e crianças pequenas tirando sarro de você? No jardim de infância em um minuto na Public Radio International, quando o nosso programa continua.</p>	<p>Música #06 vai para BG, quase inaudível.</p> <p>Música "Papa don't take no mess. de James Brown em PP (18 segundos)</p> <p>Música acaba</p> <p>Silêncio de 1 segundo</p>
20:50		Música #07 em PP por 1 minuto
21:50	<p>Ira Glass: Esse é o This American Life. Eu sou Ira Glass. A cada semana, é claro, nós escolhemos algum tema, trazendo uma variedade de diferentes tipos de histórias sobre esse tema. Programa de hoje: a cena do crime e as histórias que elas contam. Nós já chegamos ao terceiro ato do nosso show.</p> <p>Ato Três: voltar à cena do crime. Há uma verdade na ficção</p>	Silêncio

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>policial: um criminoso sempre retorna à cena do crime. Mas acontece que, na vida real, isso realmente não é muito comum, exceto, talvez, entre os incendiários. Incendiários gostam de ver os estragos que o fogo fez, aparentemente. E alguns deles são capturados quando a polícia olha para as fotos tiradas da multidão em vários incêndios.</p> <p>E então -- talvez seja muito raro, talvez não. Ninguém realmente rastreia este tipo de coisa -- há as pessoas que circulam de volta à cena de seus crimes para desfazer, para apagar alguma coisa, ou pelo menos a prometer que nunca vai acontecer novamente. Katie Davis descobriu que um de seus próprios vizinhos em Washington, DC, um velho amigo, estava tentando fazer exatamente isso.</p>	
22:30	<p>Katie Davis: Bobby surge minha rua numa tarde em março. Eu não o via há alguns meses. E ele está passeando, fumando um Marlboro. Essa é a maneira que ele se portava desde a sexta série, quando eu conheci ele -- um dos bad boys da Rua Calvert. Bobby me diz que ele vai treinar um time da liga júnior com algumas crianças do bairro. "Ótimo", eu digo do alto da minha varanda. Por dentro eu estou pensando, que ele está tramando? Ele está muito magro, ele está suando. Parece que ele esteve usando [drogas] todo o inverno.</p> <p>Bobby lança seu cigarro aceso para a rua e me assiste, à espera de mais reação. Este é o mesmo Bobby eu amava e tentei salvar durante um ano inteiro, Bobby quem roubou 60 dólares da minha casa para comprar heroína e jurou a Deus, jurou a sua própria filha morta, que o meu cão Purdy comeu o dinheiro. E este é o seu mais recente plano para ficar limpo? Treinar um grupo de 10, 11 e crianças de 12 anos, pelo Departamento de Recreação de Washington? Tudo o que posso dizer é: "Isso é ótimo."</p>	<p>Silêncio</p> <p>Ambiente de Passaros entra em Fade até BG</p> <p>Sai Ambiente de Passaros</p>
23:43	<p>Katie Davis: Uma semana depois, de volta de Bobby, desta vez na minha secretária eletrônica.</p> <p>Voz Automática: Você tem duas mensagens. BIP. Mensagem 1</p> <p>Bobby (mensagem gravada): Ei, como você está? Apenas ligando para dizer oi. Quando eu sair, eu provavelmente vou andar na Bailey (rua?). Talvez nós vamos correr e talvez podemos dizer oi para você. Katie, você tem que ver isso. Estas meninos que estão comigo aqui são inacreditáveis. Um deles tentou cuspir em mim ontem no treino. Uns dois deles, eu não acho que até eu posso lidar. Eles são muito perturbados, você sabe?</p>	<p>Silêncio de fundo. Voz de Katie em PP (estúdio)</p> <p>Ruído do Bip da Secretária Eletrônica</p> <p>Timbre de voz registrada</p> <p>Ruído do Bip da Secretária Eletrônica</p>
24:15	<p>Katie Davis: Minha secretária eletrônica corta a mensagem. Mas agora eu sei que Bobby está limpo [das drogas], porque se ele ainda estivesse usando heroína, isso seria evidente. Ele parece acordado e agitado. Bobby, que passou dois anos e meio na prisão em Lorton por assalto e posse de carga roubada, sensibilizado por um grupo de crianças em seu primeiro treino de basebol.</p>	
24:34	<p>Garoto: O primeiro dia, ele era apenas um louco.</p>	<p>Ambiente de Crianças e</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>Bobby: Fomos para o parquinho Harrison entre as avenidas 13 e 14 com a rua D. É um bairro violento. E, logo que chegamos no campo, as crianças começaram a agir de imediato, imediatamente. E eu acho que eles estavam com medo. Eu estava com um pouco de medo.</p> <p>Garoto: OK, ele estava escolhendo quem ia jogar pela direita ou o que quer que seja. Mas, em seguida, todo mundo estava gritando e correndo atrás uns dos outros.</p> <p>Bobby: Eu tentei levá-los a relaxar, relaxar e jogar bola, se concentrar no jogo. Eles começaram a me xingar -- alguns deles -- me xingando e xingando os outros. E um garoto cuspiu em mim.</p> <p>Garoto: E ele ficou bravo e disse que o treino tinha terminado.</p> <p>Bobby: E eu xinguei eles. E eu disse que eles não me impressionavam. Antes de eles nascerem, eu estava na penitenciária. Então, se eles estão tentando agir como se eles fossem malvados, eles não estão me impressionando! E bem, quando eu fiz isso, eu senti no âmago que tinha ferrado tudo. Senti então que, você sabe, você colocou todas as suas cartas na mesa e não tem mais uma carta na manga. Agora, eles sabem quem você é.</p> <p>Garoto: Em seguida, Shannon disse, talvez ele tenha sido bombeado na bunda por muitos homens. É por isso que todo mundo estava rindo.</p> <p>Bobby: Um garoto diz: "Bem, enquanto você estava na prisão, onde você ficou corcunda?" E então, eu sabia que tinha feito besteira. Eu disse: "Não, isso não aconteceu comigo". Outro disse: "Oh, porque você era o comedor, certo?"</p>	<p>Trânsito</p> <p>Ambiente de Trânsito e Pássaros</p>
26:25	<p>Katie Davis: Três dias depois, eles fazem uma segunda sessão de treinos, desta vez em um campo no nosso bairro. Bobby está de volta tentando salvar-se através de <i>Little League</i>.</p>	Silêncio
26:35	<p>Garoto: Cale a boca antes de eu bater o [BIP] em você.</p> <p>Garoto #2: Faça isso!</p>	Ambiente de Trânsito e Páss
26:37	<p>Katie Davis: Qual é a sua estratégia? Ou talvez você esteja formulando.</p> <p>Bobby: Estou formulando. Mas a minha estratégia, a curto prazo, é de lembrar que eu sou o adulto. (gritando para as crianças) BOA!!! Vai Vai vai VAI. Mande para fora. Ele pode cair. Ele pode quebrar o tornozelo! Tudo certo. Boa bola! Hey, cada primeira base não jogar tão bom como ele.</p> <p>Katie Davis: Este segundo treino está indo muito melhor. Os únicos acessos de raiva são das crianças. Bobby está no jardim no nosso parque, afastando uma muda de lugar que cresceu através da cerca. Não há bases [do campo de beisebal], apenas um pedaço de borracha deformado que indica o monte do arremessador. É assim que a coisa vai por aqui. Qualquer um com algum dinheiro leva seus filhos para os bairros mais ricos para jogar, deixando este campo disforme para a equipe de Bobby.</p>	Bobby vai se afastando do microfone e entrando no campo
27:30	<p>Bobby: Venha, cara! Eu não vou falar onde isso está indo, mas quero que você traga de volta [a bola] quando chegue em você. Acorde! Acorde!</p> <p>Garoto: Eu pensei que estávamos falando sobre...</p> <p>Bobby: É isso que estou falando, saca? O cara tem que estar</p>	Garoto fala ao longe

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	no jogo! O batedor [de basebol] não vai falar para onde a bola vai!	
27:40	Bobby: Nível de talento, notícias ruins. Eles são horríveis, sem muito talento. Eu acho que eles são crianças maravilhosas, e eu não vou desistir deles. Mas Deus, eles não conseguem atirar uma bola, eles não conseguem pegar uma bola, eles não conseguem bater uma bola. E eles nunca aprenderam. Ninguém nunca lhes ensinou.	Bobby fala próximo ao microfone. Ao fundo ouvimos Bobby treinando as crianças
27:55	Bobby: Volte para base! (gritando) Ok! Você fez uma bela parada! Boa! É assim que eles jogam... É assim que se joga. Acho que estamos chegando lá, certo? Garoto: Sim!	Bobby fala com as crianças, mais distante do microfone. Ambiente do jogo ao fundo. Crianças gritando. Ruídos da bola acertando o taco de basebol. A cena vai saindo em Fade Out até SILÊNCIO
28:09	Katie Davis: A terceira prática começa por volta das 5:00 em uma tarde úmida de abril. As crianças estão espalhadas ao redor do campo, de cócoras, girando suas luvas. Joey está atirando pedras em seu irmão. Joey está sempre jogando pedras. Benjamin acha que ele deve ser o lançador. Bobby diz-lhe para ficar exatamente onde ele está e se manter como pegador [uma das posições do basebol, atrás do rebatedor].	Silêncio. Fade In de ambiente de um novo treino
28:28	Bobby: Isso é o que eu estou falando, certo lá. Vamos, Benjamin, pegue essa agora! Benjamin: Venha agora! Bobby: Pegue a bola. Benjamin: Você sabe? Bobby: Fique na frente dessa bola. Benjamin [bravo]: Oh, você não sabia. Bobby [dirigindo-se para Benjamin]: Agora, eu sei. Você precisa aprender. Ficar na frente da bola. [dirigindo-se à outro garoto] Traz para casa [gíria: bring it home]	Voz de Bobby no Ambiente sobe para PP.
28:39	Katie Davis: Depois de meia hora, as coisas começam a ficar fora de controle. Benjamin, o mais volátil dos garotos, joga uma pedra em Joey. Bobby diz a ele para executar uma volta. "Você está louco", diz Benjamin. "Eu poderia estar louco, mas você precisa dar sua volta", diz Bobby.	Voz de Katie em PP (estúdio) [aqui Bobby faz uso de um jogo de palavras: "I might be trippin', but you need to be lappin"]
28:53	Benjamin: Ele vai me fazer correr uma volta. E eu nem sequer joguei nada. Outro Garoto (ao fundo): Talvez você precise de exercício. Bobby: Benjamin... ele é o meu favorito, porque eu me vejo nele, mais do que em qualquer outra criança na equipe. Eu não como é a sua vida em casa. Mas pelo que posso ver, ele é	Ambiente do treino ao fundo. Bobby conversa com os garotos, orienta-os.

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>emocional. E quando ele se sente traído ou algo de errado acontece, ele reage exatamente como eu sempre reagi - violentamente, verbalmente com violência. E ele simplesmente sai praguejando e, "[BIP] você, e [BIP] a equipe."</p> <p>Bem, isso sou eu. Era eu. E de alguma maneira, ainda é. Quando tenho meus sentimentos feridos, eu não digo: "Você realmente feriu meus sentimentos." Eu digo: "[BIP] você, filho da [BIP]" E você sabe o que eu faço? O que eu fiz por muitos anos era me machucar porque alguém me machucava. Bem, Benjamin faz isso no treino.</p> <p>Benjamin: Não, cara! Ele sempre enche o saco... Ele enche o saco de todo mundo!</p>	
30:10	Katie Davis: Bobby finalmente pede para Benjamin ir para casa e voltar no próximo treino. Em vez disso, Benjamin chega no meu microfone e começa a falar sobre o "jogo" como ele o vê.	Voz de Katie em PP (estúdio)
30:18	<p>Benjamin: Ele acha que ele está certo o tempo todo.</p> <p>Katie Davis: De quem você está falando?</p> <p>Benjamin (bravo): Do treinador! Ele sempre... ele pressiona: "Oh, eu estive na penitenciária. Eu sei que todas essas coisas." Cara, sai dessa!</p>	
30:30	<p>Katie Davis: Bobby faz uma pausa quando Benjamin imita-o, em seguida, joga a bola para cima e manda ela para fora do campo.</p> <p>Bobby: Tragam [a bola] para casa, rapazes, tragam para casa [bring it home]</p> <p>Katie Davis: Poucos minutos depois, Benjamin finalmente dá uma volta. Mas ele faz andando.</p> <p>Bobby: Atenção ao "hop". Você sabe fazer isso! Bom lance agora, Monty. Obrigado. Obrigado.</p>	Ruído da batida da bola no taco.
30:50	<p>Katie Davis: Quando ele tinha as idades dessas crianças, Bobby arruava à noite, roubando dinheiro, roubando bicicletas. A maioria das crianças tinham medo dele. Mas ele nunca mexeu comigo ou com meus irmãos. Lembro-me até de Bobby e sua irmã comerem com a gente algumas vezes porque sua mãe nunca fazia o jantar.</p> <p>Quando Bobby tinha 13 anos, sua mãe o pegou roubando trocados de sua bolsa e o chutou para fora de casa. O único lugar para onde Bobby sabia ir era aqui mesmo neste campo, onde agora ele treina baseball. Aqui costumava ser um lote abandonado, cheio de carros e geladeiras antigas. Aqui na esquerda do campo -- onde Joey está resmungando porque Bobby disse-lhe para sair, porque ele estava procurando encrenca-- bem aqui, costumava haver um Ford Falcon 1969 branco. É aí que Bobby veio quando sua mãe o expulsou.</p>	<p>Voz de Katie em PP (estúdio)</p> <p>Ambiente do treino fade in para BG</p>
31:36	Bobby: Eu pichei todas as janelas de preto para que ninguém pudesse ver. E eu ia furtar comida da loja da esquina, Delicatessen Matty, o mercadinho do bairro. Coisas como salsichas de Viena e uma garrafa de vinho para ir dormir a noite, e sardinhas. E isso era o jantar.	

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
31:56	Katie Davis: Bobby diz que o álcool o ajudou a sentir menos medo tarde da noite no velho Ford. Depois, ele conheceu a maconha, então PCP. Em seus 20 anos, ele começou a usar heroína.	Voz de Katie em PP (estúdio)
		2 segundos de silêncio
32:10	Garoto: Desculpe, esse garotinho cabeçudo. Como um monte de pequenos duendes correndo por aí.	Ambiente do treino, garotos conversando ao fundo
32:15	Katie Davis: Lixo é falado durante todo o treino. E Bobby é provocado incansavelmente porque também fala palavrão todo o tempo. Brandon, um garoto de oito anos de idade, chama Bobby de "pão doce com açúcar em pó", porque ele é branco. E ele gosta de aproximar-se de Bobby e sussurrar, "Punk". Normalmente, Bobby ri. Outras vezes, porém, especialmente quando as crianças começam a "zuar" uns sobre os outros, ele pode ficar possesso.	Ambiente do treino, garotos conversando ao fundo
32:40	<p>Bobby: Pessoal! (grita) PESSOAL! Eu não posso falar, se vocês estão falando.</p> <p>Garoto: Treinador, ele precisa de umas luvas.</p> <p>Bobby: Eu estou quase colocando as luvas na sacola e indo embora. Me dá isso aqui. Deixe eu trabalhar aqui.</p> <p>Garoto: Pô cara, não!</p> <p>Bobby: Estou falando sério. Bem, calem a boca. Todo mundo, calem-se, por favor.</p> <p>Katie Davis: Bobby pega a sacola de tacos de baseball e a arremessa contra uma parede de tijolos.</p> <p>Bobby: Fique tranquilo! ok? Pode ser? Eu não posso falar se você está falando, não é? OK, olhe aqui.</p>	<p>Ambiente do Treino</p> <p>Ruído da sacola se chocando contra a parede</p> <p>Fade out da Voz de Bobby.</p> <p>Silêncio (passagem de tempo)</p>
33:10	<p>Bobby: E aí, rapazes? O que está acontecendo?</p> <p>Katie Davis: Em algum momento em torno do terceiro ou quarto treino, sem anunciar de qualquer maneira, os meninos começaram a chamar Bobby de "Coach". "Treinador, você pode corrigir esta luva?" "Coach, que bat que devo usar?"</p> <p>Katie Davis: Como é quando as crianças chamarão bem-treinador?</p> <p>Bobby: Sabe, isso realmente não me atingiu no início, sabe? Levei eles para um piquenique um par de fins de semana atrás, que alguns amigos ex-alcoólatras e ex-viciados estavam organizando. E foi ao ouvir as pessoas lá: "Ei, Bobby. Ei,</p>	<p>Silêncio (passagem de tempo)</p> <p>Fade In: Voz de Bobby</p> <p>Ambiente do treino BG</p> <p>Ambiente de Pássaros</p>

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	Bobby," e depois ouvir este grupo de crianças que eu tinha levado: "Hey, treinador. Hey, treinador", foi aí que isso me tocou, que prestei atenção. Ei, cara, isso é quem você é. E essas pessoas agora me veem como treinador, não apenas Bobby, o drogado em recuperação, você sabe? (risos) Ele é treinador. Então, isso me faz sentir bem, ter essas crianças me chamando de treinador. Então, agora, eu tenho essa pequena contribuição em fazer o dia deles, você sabe?	
34:30	<p>Garoto: Quando ele me disse que ele tinha vindo da prisão e levou um tiro no pescoço, eu pensei que ele era apenas mais uma daquelas pessoas que gostam de falar sobre a sua vida e, em seguida, acabar com ela. Mas eu aprendi a entendê-lo.</p> <p>Katie Davis: Como você entende ele?</p> <p>Garoto: Ele não quer nenhum problema. Ele só quer que a gente ouça ele. Mas [pausa] eu acho que quando você começa a "crescer dentro das pessoas", você começa a ter mais paciência.</p> <p>Katie Davis: "Crescer dentro das pessoas" ?</p> <p>Garoto: Crescer. Você começa a ter mais paciência. E eu acho que isso é o que está acontecendo.</p>	Ambiente Pássaros BG
35:15	<p>Katie Davis: Katie Davis</p> <p>O Departamento de Recreação dá a Bobby um crachá de identificação, que ele usa em volta do pescoço quando ele se anda pelo bairro, como um sinal. "Eu não sou mais um drogado. Eu estou fazendo algo bom." A maioria das pessoas pode manter o crachá no bolso. Bobby usa em seu peito.</p>	Voz de Katie em PP (estúdio)
35:35	<p>Bobby: Eu apenas passeio por aí com a minha cabeça erguida e me sinto orgulhoso, muito orgulhoso do que eu estou fazendo.</p>	Ambiente Pássaros
35:42	<p>Katie Davis: Os céticos estão em toda parte, no entanto. Vizinhos que lhe deram adiantamentos para trabalhos de pintura que ele nunca fez, as pessoas que ele roubou cartões de crédito, pessoas que ele realmente maltratou.</p>	Voz de Katie em PP (estúdio)
35:55	<p>Katie Davis: Como é para você para passear no bairro? E você pode até cruzar com alguém que você deve dinheiro ou enganou...</p> <p>Bobby: É [pausa]... é difícil explicar, realmente. É uma montanha russa de emoções. Há vezes-- e é exatamente quando estou me sentindo como se o mundo fosse maravilhoso, quando tudo está indo do meu jeito, eu vejo alguém que eu tinha enganado e devo umas centenas de dólares. E uma voz na minha cabeça vai dizer imediatamente: "Veja lá? Você ainda é um babaca. Lembre-se quando olhar, quem você realmente é."</p> <p>Katie Davis: Então o que você faz quando você vê essa pessoa?</p> <p>Bobby: Depende. Depende de como eu me sinto. E há momentos em que eu poderia estar me sentindo inseguro e eu vou colocar essa coisa "macho". E eu vou assumir essa coisa arrogante e espero que eles digam algo de errado para que eu possa "atacar"...</p>	Ambiente do parque

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	<p>Katie Davies: Você faria isso?</p> <p>Bobby: Não, mas eu quero. Eu quero. Há uma parte de mim que ainda quer ser um bandido. Há uma parte de mim ainda muito capaz de ser um bandido. Eu não seria capaz de ser realmente um bom bandido com as minhas mãos, porque eu estou mais velho. Eu teria que ter uma arma agora.</p>	<p>Fade out</p>
37:29	<p>Katie Davis: É início de maio. E depois de 10 treinos, as crianças estão finalmente com seus uniformes no centro de recreação local. Esta é a primeira coisa nova que vi em toda a temporada. Seus bastões e luvas estão lascados e são velhos. Mas os uniformes são azuis e cinza brilhante, uniformes Texas Rangers com bonés vermelhos.</p> <p>Bobby está bronzeado e descontraído, dançando por aí, fingindo "jabs", contando as crianças para ver se ele consegue preencher o campo - isso nunca é uma coisa certa. Hoje, há exatamente nove meninos, o dia do primeiro jogo contra outra equipe.</p> <p>O ônibus que vai levar a equipe para o jogo está uma hora atrasado, por isso alguns de nós vai em um táxi, seis garotos e eu, todos espremidos juntos. Bobby e os outros vão chamar um táxi quando o ônibus finalmente aparece. Nós todos saltamos para o que é supostamente o melhor campo da "Little League" na cidade. A grama é alta, há um monte de sujeira no <i>outfield</i> [campo externo]. Sem fãs, sem os pais, apenas Bobby e a equipe.</p>	<p>Ambiente das crianças conversando, ambiente fechado.</p> <p>Telefone toca ao fundo</p> <p>Ambiente das crianças conversando</p>
38:34	<p>Garoto: Isso significa que tenho uma sensação, eu posso lhe dar um tapa. Ei, que horas são?</p> <p>Katie Davis: São 05:06.</p> <p>Garoto: Dang, cara. Oh, o outro time está perdido.</p> <p>Katie Davis: A outra equipe nunca aparece, portanto, a equipe de Bobby ganha por W.O.. Algumas outras crianças estão por ali, por isso há um jogo amistoso improvisado. E oficial ou não, este é o primeiro jogo de baseball que a maioria dessas crianças já jogou.</p> <p>Garoto: Este é pequeno, cara. Gostaríamos de rasgá-las. Uh huh, OK. E aí. Cala a boca. Uh huh. ESTÁ BEM.</p>	<p>Ambiente dentro do taxi</p> <p>Ambiente dos Garotos jogando</p>
39:10	<p>Katie Davis: A outra equipe é pequena, mas muito rápida. E eles têm três treinadores que lhes dizem quando roubar as bases. Assim, uma unidade de linha torna-se uma corrida, em seguida, outra corrida, e uma outra. Assim eles ganham por 5 a 0.</p>	<p>Treinadores falando ao fundo</p>
39:24	<p>Bobby: Ele roubou a base de vocês!</p> <p>Treinador: Bom jogo, bom jogo, Carlos.</p> <p>Bobby: Então, vamos ver o que temos de trabalhar hoje em</p>	

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	vez de olhar bom em nossos uniformes. (risos) Vamos lá, vamos sair (para os Garotos). Temos de forçar a segunda. Ter força para a segunda!	Cena vai saindo em Fade Out
39:36	<p>Katie Davis: A temporada avança mas o Departamento de Recreação de Washington cancela jogos por qualquer razão, não remarcando-os. Os uniformes não são lavados por três semanas. E um dia, ninguém aparece para levar os meninos no jogo, então eles têm que perder. Até junho, a equipe de Bobby só jogou um jogo real, um jogo em quatro meses.</p> <p>Neste mundo inconsistente, Bobby é alguém no qual as crianças podem contar. Ele nunca perde um treino, chegando em calças de pintor para bater bola com eles. E embora possa parecer que Bobby mantém as crianças na linha, ele vai dizer-lhe que é o que eles estão fazendo é por ele.</p>	Voz de Katie em PP (estúdio)
40:15	<p>Bobby: Eu não quero ter que evitar o meu bairro. Eu não quero ter que evitar minha comunidade porque eu deixei essas crianças para baixo porque eu sou um drogado bêbado [BIP] vagabundo, que é o que eu havia me tornado se eu vou tomar uma cerveja agora ou alguma droga. Amanhã eu serei um vagabundo, porque todos os bons sentimentos sumiram.</p> <p>Eu não quero sentir a vergonha que eu sentia das recaídas. E é grande vergonha. É vergonhoso. Eu não vou ser capaz de olhar para os olhos dessas crianças, para seus rostos. Deus, eu tenho 42 anos de idade, e eu teria que vir em meu próprio bairro e inventar desculpas para essas crianças, porque eu tenho vergonha? Eu não quero isso.</p> <p>Jogue que a fumaça. Jogue que a fumaça. Jogue que a fumaça. Você é o cara lá fora. Você é o cara. Até junho, a equipe de Bobby obtém sua primeira vitória com algum grande lançamento de Donald e uma captura por Ricardo no terceiro inning que mais parece uma interceptação de futebol.</p>	Ambiente de Trânsito
41:07	Bobby (brincando com as crianças): Jogue essa fumaça. Você é o cara!	
41:15	Katie Davis: Até junho a equipe de Bobby consegue sua primeira vitória com um grande lançamento de Donald e uma captura por Ricardo no terceiro tempo que mais parece uma interceptação de futebol.	
41:22	Bobby: Sim, cara! Foi uma jogada de profissional! Eu não agarro uma bola como essa! Uou!	Equipe comemorando entusiasmada, palmas!
41:37	Katie Davis: E enquanto esperam o ônibus para levá-los de volta para casa, os meninos começam a se jogar uns contra os outros, rolando sobre uma colina gramada.	Ambiente das crianças celebrando
41:43	<p>Bobby: Eles estão se divertindo, a equipe está comemorando sua vitória.</p> <p>Garoto (animado): Eles estão comemorando sua vitória se batendo e brigando. Eu vou ficar aqui na minha.</p>	
41:50	Katie Davis: Esse é facilmente o momento mais doce da temporada, não só por causa da vitória, mas porque é incrível ver os meninos tão felizes. E é isso que Bobby vai se lembrar quando Justin e Ricardo tiverem em uma briga real uma hora	Crianças gritando

Tempo (m:s)	Estrato Verbal	Estrato Plástico
	mais tarde, quando ele tem que suspender Benjamin não uma, mas duas vezes, e quando Joey ameaça bater em um garoto da outra equipe. Sempre esse equilíbrio delicado. Frágil, assim como a sobriedade [de Bobby].	
42:15	Garoto: Tempo! Dá um tempo! Tenho que amarrar meu tênis.	Crianças rindo
42:21	<p>Bobby: Eu sempre pensei que eu ia ser um perdedor para sempre. Primeiro de tudo, ser limpo me faz sentir como, OK, eu tenho uma chance de ser um vencedor. Mas as crianças, especialmente. E algo sobre crianças, você sabe? E fazer isso é algo que eu nunca pensei, cara, que eu seria capaz de fazer.</p> <p>Eu estava andando após um treino como uma ou duas semanas atrás. Juro por Deus, eu andei através da ponte Duke Ellington para o metrô, e eu comecei a chorar. Eu começar a chorar porque eu estava tão [BIP] feliz. Tão feliz que, caramba, isso é, provavelmente, algo que está funcionando. Eu provavelmente vou ser capaz de conseguir fazer isso dar certo.</p>	<p>Crianças rindo e gritando</p> <p>Crianças correndo e gritando</p>
42:10	<p>Katie Davis: Até o final da temporada, as crianças têm um registro de duas vitórias e nenhuma derrota. Os playoffs nunca foram programados, então não há nenhuma razão para praticar mais. Ninguém sabe onde Benjamin está nos dias de hoje. E só esta semana, eu vi Joey roubar um refrigerante na loja da esquina. E eu fiz-lhe levá-lo de volta.</p> <p>Bobby ainda vem por aí, porém, e passeia pelo parque, fala com os meninos. E às vezes ele joga bola com eles. E ele diz: "Fique comigo. Eu vou organizar eliminatórias para um time de basquete sub-12. Eu ainda vou estar chegando por aqui."</p> <p>Garoto: Oh, você vai conseguir agora!!!</p>	Crianças brincando e gritando
43:52	Ira Glass: Katie Davis falou do bairro onde cresceu, em Washington, DC	
		Música: GET ON THE RIGHT TRACK - RAY CHARLES]

9.11 Anexo A - Lista dos vencedores do Prix Itália entre 1953 e 2015

Ano	Título	Autor(es)	Rádio	País
1953	NOTTURNO A CNOSSO (NOCTURNE IN KNOSSOS)	G. B. Angioletti, Sergio Zavoli	RAI	Itália
1954	LE SOLEIL SE LEVE SUR UN MONDE (THE SUN RISES OVER A WORLD)	Paul Louyet	INBR	Bélgica
1955	BIRDS OF THE FOREST	Thom Benson	CBC	Canadá
1956	SOUNDS OF MY CITY	Tony Schwartz	NABC	EUA
1957	GANDHI - THE LAST PHASE	Francis Watson, Maurice Brown	BBC	Reino Unido
1958	CLAUSURA (SECLUSION)	Sergio Zavoli	RAI	Itália
1959	THE DEATH OF A WOMBAT	Roteirista: Ivan Smith Música: George English	ABC	Austrália
1960	SINGING THE FISHING	Ewan MacColl, Charles Parker	BBC	Reino Unido
1961	EUROPEAN ENQUIRY. SIX NATIONS IN SEARCH OF THEIR HISTORY	Autor: John Sherwood Diretor: Barbara Kendrick	BBC	Reino Unido
1962	NAPOLI, ASCOLTO DI UNA CITTA' (NAPLES: THE HEART-BEAT OF A CITY)	Autor: Mario Pogliotti, Ennio Mastrostefano Som: Goffredo Palazzesi	RAI	Itália
	BORN TO LIVE	Studs Terkel	BFA	EUA
	UN HOMME SANS IMPORTANCE (A MAN OF NON IMPORTANCE)	Louis Le Cunff, Yvon Souris	RTF	França
1963	SERCQ, DERNIERE FEODALITE D'OCCIDENT (THE ISLAND OF SARK, THE LAST RELIC OF THE FEUDAL SYSTEM IN THE WESTERN WORLD)	Emile Hinceval, Philippe Dasnoy	RTB	Bélgica
1964	LALI AND THE LION OF GIR	Melville de Mellow	All India Radio	Índia
	60 DECIBEL PER IL SIG. ADAMO (60 DECIBELS FOR MR. ADAM)	Carlo Bonciani, Danilo Colombo	RAI	Itália
1965	RENDEZ-VOUS WITH DEATH	Len Chapple	CBC	Canadá
1966	SMIERC SŁONIA (DEATH OF AN ELEPHANT)	Witold Zadrowsk	Polish Radio	Polônia
1967	ALOUETTE (THE LARK)	Autor: Shabtai Tevet, Varda Clegg Gravado por: Yitzhak Herdan Som: Shimon Weissman	IBA	Israel
1968	MR. BLAKE	Autor: Irène Kassorla Diretor: Mick Rhodes	BBC	Reino Unido
1969	DE VOGELS BLIJVEN ZINGEN IN NEWE UR (THE BIRDS STILL IN NEWE UR)	Bob Uschi	NOS	Holanda
1970	YAH! HO! KAETTE KONAI KODAMA (YAH! HO! THE ECHO OF NO RETURN)	Kaname Kawachi	NACB	Japão
1971	COMMENT VOUS LA TROUVEZ, MA SALADE? (MY SALAD – HOW DO YOU LIKE IT?)	René Farabet	ORTF	França
1972	PASJA CZYLI MISTERIUM MEKI PANSKIEJ W. KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ WIDZIANE (THE MYSTERY OF THE PASSION OF JESUS CHRIST IN KALWARIA ZEBRZYDOWSKA)	Jacek Stwora	PRT	Polônia
1973	GLOCKEN IN EUROPA (BELLS IN EUROPE)	Peter Leonhard Braun	ARD	Alemanha Ocidental
1974	THE WORLD OF J.K.	Diretor/Produtor: Robert Peach Som: Barry Smith / Edição: Rupert Mazlin	ABC	Austrália
	VIIIe STATION, SOUVENIRS-BAZAR (VIIIth STATION, SOUVENIRS-BAZAR)	René Jentet	ORTF	França
1975	MIERT TETTEM (WHY HAVE I DONE IT?)	Péter Borenich	MR	Hungria
	KANN MAN VERDI ERNST NEHMEN? (CAN ONE TAKE VERDI SERIOUSLY?)	Diretor/Produtor/Text: Klaus Lindemann Som: Dieter Grossman Atores: Wolfgang Unterzaucher, Christian Brückner	ARD	Alemanha Ocidental
1976	WIE EINE STAUBWOLKE VON NOTEN – PORTRÄT EINES ORCHESTERS (A WHIRLWIND OF NOTES - PORTRAIT OF	Diretores: Ekkehard Sass, Hans Rosenhauer / Produtor: Heinz Hostnig / Texto: Ekkehard Sass / Som: Eric Matthias	ARD	Alemanha Ocidental

	AN ORCHESTRA)	Narrator: Horst Stark		
	MEGBEKELES (RECONCILIATION)	Texto: Laszlo Maraz / Produtor: Géza Varga / Som: Gyoza Szaladnya	MR	Hungria
1977	HET JONGETJE HEET HANS (THE BOY'S NAME IS HANS)	Diretor: Bob Uschi, Joop Heintz Produtor/Texto: Bob Uschi Som: Joop Heintz / Atores: Jan Roelands	NOS	Holanda
	L'EVENEMENT (THE EVENT)	Diretores: Jeanne Rollin-Weisz, Marc Desclozeaux / Som: Didier Gervais	Rádio Franc e	França
1978	DODEN I BJERGENE (DEATH IN THE MOUNTAINS)	Diretor: Niels Peter Juel Larsen Roteirista: Jørn Rosenkjaer, N. P. Juel Larsen Som: Erling Kristensen	DR	Dinamarca
	DER SONNENZUG (THE SUNSHINE EXPRESS)	Diretor/Roteirista: Richard Goll, Alfred Treiber	ORF	Áustria
1979	MISLIO SAM DA SE RUSE BRDA (IT SEEMED AS IF THE MOUNTAINS WERE CRASHING DOWN)	Diretores/Roteirista: Nada Bjelogrić, Zvonimir Kostić Som: Petar Maric, Aleksandar Vitorović	JRT	Iugoslávia
	VAMPIRER KÄNNER INGA GRÄNSER (BLOODY BUSINESS)	Roteirista: Henning Pallesen Produtor: Åke Blomström	SR	Suécia
1980	QUESTIONNAIRE POUR LESCONIL GOULENNOU EVID LESCON (QUESTIONS ROUND LESCONIL)	Yann Paranthoën	Radio Franc e	
	THE LONELY CRISIS: ABORTION	Dick Warner, Marion Finnucane	RTE	Irlanda
1981	POLSKI SIERPIEN (POLISH SUMMER)	Diretor/Roteirista: Janina Jankowska Música: Krzysztof Penderecki	PRT	Polónia
	23 DE FEBRERO – EL GOLPE RETRANSMITIDO (FEBRUARY 23 - THE COUP RETRANSMITTED)	Diretor: Luis Rodriguez Olivares	SER	Espanha
1982	FATHER CARES: THE LAST OF JONESTOWN	Deborah Amos, James Reston Jr., Noah Adams	CPB / NPR	EUA
	DET INDRE BLIK (THE MIND'S EYE)	Autor: Stephen Schwartz / Música: Palle Fogh Som: Torben Brandt	DR	Dinamarca
1983	NOBODY STAYS IN THIS HOUSE LONG	Diretor/Produtor: Piers Plowright	BBC	Reino Unido
	OIKOTIE VAI ELÄMÄNTÄPÄ (SHORT CUT OR WAY OF LIFE)	Diretor/Roteirista: Klaus Lindemann Som: Günter Genz	ARD	Alemanha Ocidental
1984	EIN WEITES DUNKELS LAND (A FAR AND DARK COUNTRY)	Diretor: Pertti Saloma /Produtores: Pertti Saloma, Seppo Partanen, Martti Timonen	YLE	Finlândia
	MORDET PÅ 007 (THE MURDER OF 007)	Diretor: Anders Nyholm Roteirista: Anders Nyholm from Torsten Elmquist	DR	Dinamarca
1985	UDEN STRAF INGEN SKOLE (NO PUNISHMENT, NO SCHOOL)	Diretor/Produtor/Roteirista: Christian Stentoft	DR	Dinamarca
	TRAGANJE PO PEPELU (SEARCHING THE ASHES)	Diretor: Boda Marković / Produtor: Neda Depolo / Roteirista: Djordje Lebović	JRT	Iugoslávia
1986	SETTING SAIL	Diretores/Produtores: Piers Plowright, Malcolm Clarke	BBC	Reino Unido
	KNUST KVAESTET OG KVAESTET (CRASHED CHOPPER – CRUSHED)	Produtor/Roteirista: Ole Bornedal Som: Solveig Berger	DR	Reino Unido
1987	GENERATION AT RISK	Diretor/Roteirista: Immaculada de la Cruz Música: Ramon Trecet	RNE	Espanha
	KAPCSOKJA KI A MIKROFONE (SWITCH OFF THE MICROPHONE)	Diretor: Gabor Koszegi Produtor: Marta Kovalik	MR	Hungria
1988	BAKOM MASKEN (BEHIND THE MASK)	Diretores/Roteirista: Barbro Holmberg, Eira Johanson Produtor: Barbro Holmberg	YLE	Finlândia
	ONE BIG KITCHEN TABLE	Diretor: Piers Plowright Roteirista: Roberta Berke	BBC	Reino Unido
1989	ELITEN FRA MINEFELTET (THE ELITE OF SKID ROW)	Diretor: Peter Kristiansen Som: Per Akjaer	DR	Dinamarca
	BEYOND SETTLED DISTRICTS	Diretor: Jane Ulman Som: Phillip Ulman	ABC	Austrália
1990	LOS NIÑOS DEL MIEDO (THE CHILDREN OF FEAR)	Diretor: Joaquin Ocio Roteirista : Maria Jesús Cañellas / Música : Pilar La Peña Som: A. Mútedo, F. García, J. Ubeda	RNE	Espanha
	FAMILIEN SOL (SUN OF THE FAMILY)	Diretor: Mads Bastrup Som: Jesper Tholl	DR	Dinamarca
1991	JAZZ TIME	Diretor/Roteirista: Boro Kotic	JRT	Iugoslávia

		Música: Zlatko Arslanagic / Som: Sulejman Jugo / Instrumentista: Zlatko Volarevic		
	MOLNEN ÄNDRAR STÄNDIGR FORM (THE CLOUDS KEEP CHANGING FORM)	Diretor: Anders Grönros Produtor/Som: Ingemar Persson Roteirista: Jan Eriksson-Tillberg	SR	Suécia
1992	TESTAMENT (MY LAST WILL)	Diretor: Andrzej Brzoska Produtor/Roteirista: Maciej Janusz Drygas /Música: Pawel Szymanski	PRT	Polónia
	PRESSURES OF THE UNSPEAKABLE	Diretor/Roteirista/Performer: Jeoffrey Whitehead / Produtor: Roz Cheney Música: Jeoffrey Whitehead, John Jacobs / Som: John Jacobs	ABC	Austrália
1993	SNIGSKYTTER (SNIPER)	Produtor: Stephen Schwartz Studio manager: Frank Lindeskov	DR	Dinamarca
	IEDERE DAG VERDWIJNT ER WEL IETS (EVERY DAY SOMETHING DISAPPEARS)	Diretores: Luc Haekens, Edwin Brys Produtor: Edwin Brys / Roteirista: J. Bernlef / Som: Jan Cuypers, P. V. Hende	BRTN	Bélgica
1994	I SKUGGAN AV FANTOMEN (IN THE SHADOW OF THE PHANTOM)	Diretor: Susanne Björkman Som: Ingemar Persso	SR	Suécia
	GHETTO LIFE 101	Produtros/Roteirista: David Isay, LeAlan Jones, Lloyd Newman	CPB / NPR	EUA
1995	DREAMING OF FAT MEN	Produtor: Lorelei Harris	RTE	Irlanda
	TOKIO'S BURNING	Diretor/Roteirista: Tony Barrell Produtor: Russel Stapleton /Música: H. Hosono, e E. Neubauten	ABC	Austrália
1996	SVART HAND. HVIT SNO (BLACK HAND, WHITE SNOW)	Diretor: Bireger Amundsen /Música: J. Garbarek / Som: Tormod Nygaard, Erki Halvorsen	NRK	Noruega
	FEMMES D'ALGERIE: MOTS DE FILLES, MAUX DE MERES (ALGERIAN WOMEN: DAUGHTERSPEAK AND MOTHERGRIEF)	Diretor: Alexandre Joulia Produtor: K. Berouadah	Radio Franc e	França
1997	WHO IS IZZY BAIA?	Produtor: Martha McCarron / Som: Aodhán O Dubhghaill	RTE	Irlanda
	HET SPOOR VAN DE WOLF (THE TRAIL OF THE WOLF)	Diretor: Dorothee Forma / Produtor: Hans Rensen / Som: Leo Knikman	NOS	Holanda
1998	VISAGES BOSNIAQUES (BOSNIAN FACES)	Diretor/Produtor: René Farabet	Radio Franc e	França
	HVORFOR RINGEDE HUN IKKE IGEN? (WHY DIDN'T SHE RING BACK?)	Diretor: Lisbeth Jessen	DR	Dinamarca
1999	THE CHANGE IN FARMING	Produtros: Adam Goddard, Steve Wadhams / Roteirista: Adam Goddard	CBC	Canadá
	THE SUNSHINE HOTEL	Produtor David Isay / Roteirista: David Isay, Nathan Smith / Música: Eddie Barrett Atores: Nathan Smith	CPB / NPR	EUA
2000	KOSHER OG KOTELETTAR (KOSHER AND PORK CHOPS)	Diretor/Produtor/Roteirista: Rene Bjastad Som: Eli Kyrkjebø, Gyrid Listuen	NRK	Noruega
2001	UNE ÉTOILE NOMMÉE ABSINTHE — TCHERNOBVL [A STAR NAMED ABSINTHE — CHERNOBYL]	Directcls: René Farabet, Thomas Dutter Produtor: René Farabet Som: Pierre Boullin, Pierre Minne	SRF	França
	MEIN SOHN DER NAZI - SZENEN EINER FAMILIE IN NIEDERBAYERN (MY SON THE NAZI - SCENES OF A FAMILY IN LOWER BAVARIA)	Diretor/Roteirista: Reinhard Schneider Produtor: Renate Jurzik	ARD	Alemanha
2002	IN DER SEELE GIBT ES EIN BEDURFNIS, NICHT ZU DENKEN (THERE IS IN THE SOUL A DESIRE FOR NOT THINKING)	Diretor/Roteirista/Som: Alfred Koch Produtores: Imke Wallefeld, Alfred Koch Atores: Wolfram Berger, Isabella Fritdum, Stephan Rehm, Nicole Weber, Cornelius Obonya, Peter Färber	ORF	Áustria
	DEN VANTRO POET (THE INFIDEL POET)	Diretor: Anne Roegilds Som: Ulla Kristensen	DR	Dinamarca
2003	EIT ROM STAR AVLAST. PORTRETT AV DIKTAREN KOLBEIN FALKEID (A ROOM IS LOCKED OFF. A PORTRAIT OF THE POET KOLBEIN FALKEID)	Diretor/Roteirista: Kan Hesthamar Música: Vamp Som: Kare Johan Lund, Gyrid Listuen (consultor)	NRK	Noruega
	EFTER FESTEN (AFTER THE CELEBRATION)	Diretor: Lisbeth Jessen Som: Ulla Kritensen	DR	Dinamarca
2004	VOICE BOX AND FLUTE	Produtores: Lisa Hebert, Carol Spendlove Roteirista: Sarah Green, Paul Green	CBC / SRC	Canadá

	CENA PRACY (THE PRICE OF WORK)	Diretores/Produtores: Anna Sekudewicz, Anna Dudzinska / Som: Jacek Kurowski	PR	Polónia
2005	FREMD IM ELSASS — DER ELSÄSSISCHE POET CONRAD WINTER (A STRANGER IN ALSACE — POET CONRAD WINTER)	Diretor/Roteirista: Kaye Mortley Produtor: Aldo Gardmv / Som: Kaye Mortley, Aldo Gardini / Atores: Isabelle Grussenmeyer. Bernard Freyd	SSR / DRS	Suíça
	DEN LILLE PIGE MED TØRKLAEDET (THE LITTLE GIRL WITH HIJAB)	Diretor/Produtor: Kirsten Laumann Som: Ulla Kristensen	DR	Dinamarca
2006	NIEBIESKY PLASZCZYK (THE BLUE COAT)	Diretor: Kasia Michalak Som: Artur Giordano	PR	Polónia
	DET SOCIALA SLARVET (THE SOCIAL LEGACY)	Diretor/Ator: Magnus Arvidsson Produtor: Håkan Enström	SR	Suécia
2007	BOMBEN I BAGDAD (THE BOMB IN BAGHDAD)	Diretor: Torben Paaske Produtor: Ulla Kristensen	DR	Dinamarca
	DON'T HANG UO - NIGHTLINES	Diretor/Produtor: Mark Burman Apresentador: Alan Dein	BBC	Reino Unido
2008	LEON I KATA (LEON AND KATA)	Diretor: Nikica Klobucar / Produtor: Ljubo Pauzin / Roteirista: Nikica Klobucar, Srdjan Nagic / Som: Srdjan Nagic	HRT	Croácia
	PAPPA TAR SEMESTER (MY FATHER TAKES A VACATION)	Diretor/Roteirista: Martin Johnson Produtor: Magnus Arvidson Som: Fredrik Nilsson	SR	Suécia
2009	WINNA NIEWINNA (GUILTY OR NOT GUILTY)	Diretor: Patrycja Gruszczyńska Ruman	PR	Poland
	LOST IN MUSIC - DIE CORNEL CHIRIAC STORY (LOST IN MUSIC - THE CORNEL CHIRIAC STORY)	Diretor: Patrick Banush Som: Daniel Sailer	ARD	Alemanha
2010	KINDER VON SODOM UND GOMORRHA - WARUM AFRIKANISCHE JUGENDLICHE NACH EUROPA FLÜCHTEN (CHILDREN OF SODOM AND GOMORRAH - WHY YOUNG AFRICANS FLEE TO EUROPE)	Diretor: Jens Jarisch Produtor: Renate Jurzik Narrador: Dorit Blau	ARD	Alemanha
	RUMPALIN SALAISET KANASIOT (A DRUMMER'S X FILES)	Diretor, roteirista: Mikko Järvenen Som: Kai Rantala	YLE	Finlândia
2011	HÄNEN TÄYTY OLLA ERILAINEN - BALLADI HALLIN JANNESTA (HE MUST BE DIFFERENT - THE BALLAD OF A MAN CALLED JANNE OF HALLI)	Diretor/Roteirista: Harri Huhtamäki Som: Pekka Lappi	YLE	Finlândia
	HIJRAS DIARIES - JOURNAL TRANSGENERE D'UNE FAMILLE HIJRA (TRANSGENDER JOURNAL OF A HIJIRA FAMILY)	Diretora: Marie-Laure Ciboulet Som: V. Lavallart, P. Langolois, F. Smith, V. Sing, oSarangi, F. Khan	SRF	França
2012	SENSE AND SENSIBILITY	Direção, Produção e Roteiro: Lasse Nederhoed / Montagem: Kare Johan Lund	NRK	Noruega
	WIRELESS NIGHTS 1. "Overnight Delivery"	Direção: Laurence Grissel / Produção: Phillip Sellars Som: Vic Kent	BBC	Reino Unido
2013	LET US REMEMBER THE JOOLA – THE SHIP'S LAST JOURNEY	Devalpo Alain e Jean-Philippe Navarre	SRF	França
	GOGOL'S OVERCOAT	Tim Key	BBC	Reino Unido
2014	FINAL JOURNEY- PART 2 – SR, SWEDEN	Direção: Alexandra Svedberg / Produção: Ylva Lindgren, Alexandra Svedberg / Som: Ylva Lindgren, Ulf Östling Montagem: Ylva Lindgren	SV	Suécia
	I WANT MORE	Direção/Produção: Barosz Panek / Roteiro: Alicja Baczyńska / Som: Tomasz Perkowski / Montagem: Barosz Panek, Tomasz Perkowski / Coach: J. Deblessem	PR	Poland
2015	THE BLACK SAINT - SVERIGES RADIO, SWEDEN	Direction: Mans Mosesson - Production: Robert Barkman - Sound: Fredrik Nilsson	SR	Suécia

9.12 Anexo B - Lista dos radiodocumentários do Prêmio Roquete-Pinto

Lista dos Radiodocumentários produzidos no para o "Prêmio Roquete-Pinto", no âmbito do "I Concurso de Fomento à Produção de Programas Radiofônicos" da ARPUB - Associação de Rádios Públicas do Brasil, em 2010.

A força dos Orixás: Mitologia e história contadas pela música brasileira

Pontão da ECO - Escola de Comunicação - UFRJ - Rio de Janeiro

Aldeias Sonoras

Ikore Projetos Culturais e Artísticos Ltda. - São Paulo

Flausino Vale e o panorama do violino brasileiro no século XX

Dugu Pós-Produção LTDA - ME - São Paulo

Gengibre: Raízes da Cultura Popular nas ondas sonoras

Fundação Rádio e Televisão Educativa e Cultural de Viçosa - FRATEVI - Minas Gerais

Índio Urbano

Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) - Mato Grosso do Sul

Lusofalante

Aquarela Carioca Produções Artísticas Ltda - Rio de Janeiro

O povo cigano no Brasil

Senado Federal - Rádio Senado - Distrito Federal

Okoba: Sons da Tribo

Associação de Defesa Etnoambiental Kaninde - Rondônia

Redução jesuítica de São Miguel: Um patrimônio para a humanidade

Fundação Universidade de Passo Fundo - UPS - Rio Grande do Sul

Vozes da África: Cidadania das mulheres negras pernambucanas nas ondas do rádio

Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP - Pernambuco

Vozes da Vila

Fundação Norte-Riograndense de Pesquisa e Cultura - FUNPEC

Rádio FM Universitária - Rio Grande do Norte

Vozes de Ilhéus

Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC - Bahia

9.13 Anexo C - Lista dos radiodocumentários de Júlio de Paula

Spix e Martius - A Terceira Viagem

Série em 13 programas que recria a viagem dos naturalistas alemães no Brasil do século 19. Radio-feature. Cultura FM. Ano: 1994. Duração: aproximadamente 1h cada programa

H. J. Koellreutter - O Artista e seu Tempo

A trajetória do professor alemão por ele mesmo, na ocasião de seus 80 anos. Com depoimentos de seus principais discípulos e personalidades do meio cultural brasileiro.

Direção: Vera Lúcia Melo, Roberto D'Ugo Jr. e Julio de Paula

Documentário. Cultura FM. Ano 1995. Duração: 1h47'

Cafundó, Turi Vimbundo

Um retrato da comunidade negra de Salto de Pirapora (SP), sua língua e suas tradições.

Direção: Julio de Paula e Priscila Pfromm. Documentário. Cultura FM. Ano: 1995. Duração: 15'

Cantos de Cura

Os 30 anos da Escola Paulista no Xingu a partir de entrevistas, arquivos e paisagens recriadas.

Documentário. Cultura FM. Ano: 1995. Duração: 25'

A Invenção de São Paulo. Por Alcântara Machado

Fragmentos da obra literária permeiam a rádio-biografia do autor de "Brás, Bixiga e Barra-Funda".

Direção: Adriana Braga e Julio de Paula

Documentário. Cultura FM. Ano 2002. Duração: 58'

O mistério do Boi

Uma investigação sobre os bois-fenômeno Caprichoso e Garantido, celebrados no São Pedro na ilha de Parintins, Amazonas. Documentário veiculado na série "Veredas". Cultura FM. Ano: 2002.

Duração: 57'

Lobato por Lobato – Furacão na Botocúndia

Série biográfica em 4 programas que apresenta Monteiro Lobato a partir de sua correspondência.

Com os biógrafos Márcia Carmargos e Vladimir Sacchetta

Radio-feature. Cultura FM. Ano: 2002. Duração: aproximadamente 1h cada programa

Sertões Imaginários

Livre adaptação de "Os Sertões", de Euclides da Cunha, sob o viés da cultura popular. Com Zé Celso, Augusto de Campos e Tom Zé. Radio *feature* veiculado na série "Veredas".

Cultura FM. Ano: 2002. Duração: 75'

FM Cultura, 25 anos – Um olhar sobre a memória

Um panorama da Rádio Cultura FM a partir da memória de sua equipe de criação. Com a participação de técnicos, produtores e diretores e fragmentos de programas.

Documentário. Cultura FM. Ano: 2003. Duração: 1h30'

Feiticeiro das Palavras – Roquette-Pinto e o Rádio

Um perfil do professor, antropólogo e humanista carioca a partir do depoimento de Vera Roquette-Pinto e de arquivos sonoros. Documentário. Cultura FM. Ano: 2003. Duração: 57'

Nhandé Rekó São Paulo

O modo de vida do Povo Guarani na cidade de São Paulo por meio de entrevistas, paisagens sonoras e *soundwalks* nas três aldeias paulistanas. Documentário. Cultura FM. Ano: 2004. Duração: 80'

Recife, carnaval que passa

Um mergulho no carnaval pernambucano a partir da paisagem sonora registrada no carnaval de 2003. Documentário veiculado na série "Veredas". Cultura FM. Ano: 2004. Duração: 57'

Quebra-coco: Zé Neguinho e outros cocos

Um ensaio radiofônico sobre o coco, canto-dança das praias e do sertão. Uma colagem (ou radioclip) a partir de gravações de campo e acervos discográficos.

Radio-feature veiculada na série “Veredas”. Cultura FM. Ano: 2004. Duração: 57’

Sertão Adentro - o Rosa e a Boiada

A célebre viagem da boiada, de Guimarães Rosa, sob a perspectiva dos lugares reais e ficcionais.

Documentário veiculado na série “Veredas”.

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e Cultura FM. Ano: 2006. Duração: 57’

Urso Zé da Pinga

Mini-doc com os integrantes do urso, brincadeira do carnaval pernambucano. Cultura FM. Ano: 2010.

Duração: 8’

Yanomami - O Povo das Últimas Veredas

Uma entrevista com Claudia Andujar, fotógrafa e ativista da causa indígena, norteia e apresenta as primeiras gravações realizadas em território Yanomami nos anos 1970. Documentário veiculado na série “Veredas”.

Cultura FM. Ano: 2012. Duração: 57’

Metzontla, Los Reyes

Um retrato da Epifania, a festa dos Reis Magos. Documentário imersivo a partir da paisagem sonora de uma comunidade rural do México. Produção independente. Ano: 2013/2014. Duração: 59’