UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NIVALDO FERRAZ

Reportagem no rádio
realidade brasileira, fundamentação,
possibilidades sonoras e
jornalísticas a partir da *peça*
radiofônica reportagem

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NIVALDO FERRAZ

**Reportagem no rádio:
realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e
jornalísticas a partir da *peça radiofônica reportagem***

Tese de Doutorado 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 Doutor 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)

Ferraz, Nivaldo

Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem / Nivaldo Ferraz. -- São Paulo: N. Ferraz, 2016.

391 p. + CD.

Tese (Doutorado) - 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. Radiojornalismo 3. Reportagem 4. Som 5. Narrativa I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 791.44

Reportagem no rádio

Realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas
com a *peça radiofônica reportagem*

NIVALDO FERRAZ

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

(Prof. Dr. Eduardo Vicente)

São Paulo, _____ de _____ de 2016

DEDICATÓRIA

À Fernanda Silveira Corrêa, minha esposa querida, que me mostrou uma dinâmica de vida em que estudar, ler, pesquisar e escrever são outras expressões de amor.

À minha mãe, Ivone Macchella Ferraz, que me ensinou o dom da persistência.

Ao meu pai, Alcides Amaro Ferraz (*in memoriam*), que, apesar da convivência breve, me ensinou o suficiente para forjar o meu caráter.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Vicente, pela generosidade com que demonstrou para mim o mundo acadêmico da pesquisa, como uma alegria que eu não havia experimentado antes, sempre me alentando em momentos de dificuldade e me abrindo um mundo de possibilidades por uma porta chamada Birmingham City University.

À minha esposa, Fernanda Silveira Corrêa, que revisou todo este trabalho, sempre dando apoio humano, intelectual, todos os dias, algo que uma doutora, pesquisadora, psicanalista e professora como ela pôde fazer com critério e energia, em renovadas demonstrações de amor.

A Tim Wall, Jez Collins e toda a equipe de pesquisadores e professores da Birmingham City University (Birmingham, Inglaterra), e a Bernadette Collins, pela acolhida, pelas conversas, orientações e chances abertas para meu estudo.

A Lalo Recanatini, jornalista argentino, autor de “Made in Bajo Flores”, por ter me atendido em Buenos Aires, conversado muito e mostrado a cultura radiofônica de seu país na contemporaneidade.

A Gibby Zobel, jornalista britânico, *freelancer* para a BBC, residindo no Brasil, pela chance de conhecer, nestes tempos, um repórter que parece de outro tempo, e que busca outros tempos para suas reportagens.

A Sofia Silveira Chávez que, enquanto amadurecia nesses quatro anos, conseguiu suportar com tranquilidade a dificuldade de conviver com um pesquisador, professor e jornalista ranzinza.

Ao Prof. Dr. Luiz Alberto de Farias, pela oportunidade de aprender a trabalhar com ele, e pelo total apoio quando tive de me dedicar a este trabalho.

Aos eternos Irmãos Bambulha, Marcos Carvalho (*in memoriam*), José Mombelli Jr., Riba Carlovich, Reginaldo Canhoni, Marcos Emílio Gomes e Marina Izidoro, por estarem comigo nas primeiras viagens de descobertas sobre o rádio, as comunicações, o teatro, a literatura, a vida.

A André Barbosa Filho, Valvênio Martins, Maria Luiza Kfoury, João Batista Torres, João Abdalla Saad Neto, Regina Porto, Eduardo Weber e Roberto D’Ugo Jr. pelas oportunidades que me deram de, simplesmente, ir ao ar com alguma ideia.

RESUMO

Este trabalho tenta identificar a emergência de um modelo de reportagem radiofônica possível. A malha discursiva mostra a constituição de um produto jornalístico de rádio que chamo de *peça radiofônica reportagem*. De um lado, representa a posse dos preceitos do jornalismo, sobretudo o interpretativo e, de outro, reúne as possibilidades sonoras do rádio, a ponto de torná-lo um meio de expressão. Para chegar a isso, dividi o trabalho em cinco capítulos, em que se desenvolve: uma linha histórica da reportagem no rádio brasileiro (1); as bases teóricas, em forma de revisão bibliográfica, sobre a notícia e a reportagem, para desembocar na reportagem para o rádio (2); a formulação de uma constituição própria de reportagem para o rádio, a *peça radiofônica reportagem*, acompanhada de um modelo de análise a ser aplicado (3); a aplicação da análise em duas reportagens de emissoras que tratam de notícia o tempo todo (4); e a aplicação da mesma em três reportagens que representam um formato do gênero *peça radiofônica reportagem* (5).

Uma linha do tempo, apoiada em estudos e documentos da história do rádio brasileiro, demonstra atraso em alguns importantes momentos da chegada de novas tecnologias para o meio, retardando sua aplicação e o desenvolvimento de uma linguagem forte e segura. Mostro que os brasileiros que estabeleceram o rádio e seus meios de produção não eram super-heróis cheios de grandes ideias, como a história oficial nos faz ver. Ao contrário, eram improvisadores, desconhecedores da tecnologia e da linguagem. Confirmavam, nos anos 20 e 30 do século XX, que ao brasileiro bastava a cópia do que vinha de fora e a solução de problemas na base do improviso.

A parte dedicada à Teoria do Jornalismo inicia-se com uma discussão sobre *gênero* e *formato* e seus significados para diferentes teóricos. Faço isso antes de caminhar pelos conceitos de notícia e reportagem.

Na revisão bibliográfica sobre a reportagem no rádio, baseio-me em literatura especializada para chegar à minha concepção de *peça radiofônica reportagem*, esta apoiada em conceitos de silêncio, sons e ruídos, música e palavra subjetiva, sobretudo narração impressionista por parte do repórter. Demonstro a necessidade e a possibilidade de que a *peça radiofônica reportagem* seja aplicada em nossas emissoras e equipes de jornalismo no rádio.

Este estudo define um modelo aberto de análise de reportagens, aplicado subjetivamente em 5 reportagens: “Médicos faltam em unidades de pronto atendimento”, de Priscila Moraes, para a Rádio CBN; “Empresas não se adaptam a expor impostos em nota fiscal”, de Michele Trombelli, para a rádio BandNews FM; “Made in Bajo Flores”, do argentino Lalo Recanatini; “Wet”, do britânico radicado no Brasil Gibby Zobel para a BBC; e “N.N.”, da canadense radicada na Colômbia Nadja Drost para a Radio Ambulante. Este trabalho tenta apontar, com justificativas acadêmicas e práticas, a possibilidade tornar o jornalismo falado – e, no caso que apresento, sonorizado para o rádio – mais criativo, vivo, atualizado em forma e conteúdo, conectado com nosso tempo.

Palavras-chave: rádio, radiojornalismo, reportagem, som, narrativa.

ABSTRACT

This research aims at trying to identify the appearance of a possible model of radio reporting. The discursive mesh shows the constitution of a radio journalistic product that I call *radio reporting piece*. On one side, it represents the possession of journalistic principles, chiefly the interpretative one. On the other side, it gathers the sound possibilities of the radio to the extent of turning it into a means of expression.

To reach these notions, I divided the work in five chapters, in which a historical line of the Brazilian radio reporting is developed; the theoretical basis of news and report, which was meant to reach the radio reporting in the form of bibliographic review, the formulation of the radio reporting own structure: the *radio reporting piece*, followed by a model of analysis to be applied; application of the analysis to 3 reports that represent a format to the genre of the *radio reporting piece*.

The timeline, based on studies and documents of the history of Brazilian radio, in some important moments shows a delay in the arrival of new technologies to the radio, postponing the application and slowing down the development of a strong and safe language. I demonstrate that the Brazilians who established the radio and its means of production were not super-heroes full of great ideas as the official history attempts to make us regard so. Otherwise, they were improvisers, unknowledgeable about the technology and the language, confirming that, in the 1920s and 1930s, it was enough to get the copy of what came from abroad and the solution of problems in the basis of improvisation. I aim at undermining the current discourse that considers the Brazilian history and the radio history side by side.

The part that is dedicated to the Theory of Journalism begins with a discussion on *genre* and *format* and its meanings to different theorists, before considering the concepts of news and reporting.

In the bibliographical review of what has been written about radio reporting, I base myself on the specialized literature to get to my conception of *radio reporting piece*, supported by concepts of silence; objectivity; sounds and din; music and subjective word, mainly impressionist narration of the reporter. While ending the defense of the pertinence of the *radio reporting piece*, I demonstrate the necessity and the possibilities of this model of the *radio reporting piece* to be applied to our stations and the radio staff groups.

The study defines an open model of report analysis, applied subjectively to 5 reports: “Lack of doctors at units of urgent care”, by Priscila Moraes, from Radio CBN; “Enterprises do not adapt to expose taxes at invoice”, by Michele Trombelli, from BandNews FM; “Made in Bajo Flores”, by the Argentinian Lalo Recanatini; “Wet”, by the British rooted in Brazil Gibby Zobel to the BBC; and “N.N.”, by the Canadian rooted in Colombia Nadja Drost, from Radio Ambulante. This research attempts to point out, with the academic and practical justification, the possibility of turning the spoken journalism - and in this case I present it, resounded to the radio – more creative, alive, updated on form and content, connected to our time.

Keywords: radio, radiojournalism, reporting, sound, narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------	----

CAPÍTULO I

RÁDIO INFORMATIVO: EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA, PRODUÇÃO DE CONTEÚDO E DE REPORTAGEM NA REGIÃO SUDESTE DO BRASIL	20
--	----

I.1 - No princípio era apenas uma energia	23
---	----

I.2 - Relações entre avanço tecnológico e a produção da informação no rádio brasileiro – 1918 a 1938	29
--	----

I.3 - Relações entre avanço tecnológico e a produção da informação no rádio brasileiro – 1938 a 1958	50
--	----

I.4 - O transistor modifica a linguagem e aumenta a mobilidade da reportagem no Brasil – 1958 a 1969	67
--	----

I.5 - A chegada da onda FM ao Brasil altera o rádio informativo – 1970 a 1980	77
---	----

I.6 - Uma pequena abertura: a reportagem de rádio põe a cara na rua – 1980 a 1990	79
---	----

I.7 - A informação no rádio vai para a faixa FM e começa a digitalização nas equipes – Anos 90	83
--	----

I.8 - A reportagem no rádio e o relacionamento do ouvinte com emissoras sob o impacto das TICs – 1990 a 2015	86
--	----

I.8.1 - O novo pauteiro do jornalismo de rádio	91
--	----

I.9 - Um artigo de Walter Benjamin para refletir o presente	94
---	----

CAPÍTULO II

CONCEITO DE REPORTAGEM NOS MEIOS IMPRESSOS E NO RÁDIO: UMA REVISÃO	102
---	-----

II.1 - Gênero e formato: definições não concludentes	105
--	-----

II.2 - Conceitos de acontecimento e notícia	110
II.2.1 - Os valores-notícia	113
II.3 - A espetacularização da notícia	122
II.4 - Notícia e tecnologia	124
II.5 - Conceitos básicos de reportagem	130
II.5.1 - O processo de reportagem	136
II.6 - Conceitos de reportagem no meio radiofônico: a narrativa e a narração	138
II.6.1 - A reportagem no rádio: uma revisão bibliográfica	140
II.6.2 - A valorização das fontes	160
II.7 - A agenda do dia e as notícias do <i>centro</i>	162
II.8 - Uma involução contemporânea	166

CAPÍTULO III

UMA DEFINIÇÃO DE REPORTAGEM PARA O RÁDIO E UM MODELO DE ANÁLISE

III.1 - O princípio do som e do silêncio	178
III.2 - Dramatização	183
III.3 - Narração impressionista	190
III.4 - Música	195
III.5 - A <i>peça radiofônica reportagem</i> na rotina das equipes de rádio	197
III.6 - Para uma forma de analisar	200
III.7 - Elementos para análises de reportagens no rádio	203

CAPÍTULO IV

A REPORTAGEM NA ROTINA DAS RÁDIOS BANDNEWS E CBN

IV.1 - Análise de reportagem da Rádio CBN – São Paulo – 22 de abril de	206
--	-----

2013	208
IV.1.1 - Análise da reportagem “Médicos faltam em unidades de pronto atendimento”, de Priscila Moraes	222
IV.2 - Análise de reportagem da rádio BandNews FM – São Paulo – 10 de junho de 2013	226
IV.2.2 - Análise da reportagem “Empresas não se adaptam a expor impostos em nota fiscal”, de Michele Trombelli	236
CAPÍTULO V	
TRÊS EXEMPLOS QUE JUSTIFICAM A PEÇA RADIOFÔNICA REPORTAGEM	242
V.1 - Análise de “Made in Bajo Flores”, de Lalo Recanatini	244
V.2 - Análise de “Wet”, de Gibby Zobel	250
V.3 - Análise de “N.N.”, de Nadja Drost	255
CONCLUSÃO	262
REFERÊNCIAS	270
ANEXOS	284

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma forma de convergência de toda minha experiência em rádio, iniciada com roteiro, produção e gravação de uma série de programas de humor chamada *Não tranca que lá vem alavanca*, para a Rádio USP. Isso na primeira metade dos anos 80, quando, como estudante universitário, participei de um grupo de humor chamado *Irmãos Bambulha*. A minha descoberta do rádio como uma forma de expressão estabelecia-se e ganhava sequência com a experiência, de alguns anos, em produções radiofônicas de outros gêneros ficcionais, como o drama e o suspense, em um projeto chamado *Radiocriatividade*, para a Linthas Publicidade, do meio para o final dos anos 80. A formação em jornalismo levou-me a ficar por 18 anos trabalhando com informação em diferentes formatos radiofônicos: redação de sínteses noticiosas, reportagens, edição e direção de programas radiofônicos culturais. Isso culminou com a realização de roteiro, produção, apresentação e direção de uma série semanal, o programa *Chiaroscuro – música de cinema*, para a Rádio Cultura FM, por 6 anos, entre o final dos anos 90 e a primeira metade dos anos 2000. A Rádio Cultura de São Paulo, AM e FM, foi minha grande escola de rádio. Lá aprendi muito com grandes mestres que foram meus colegas de trabalho, entre 1990 e 2007.

Essas variadas experiências me fizeram chegar a uma síntese em que, presumo eu, será possível estabelecer uma escuta distinta da informação no rádio, com estímulo para o que pode ser a produção da *peça radiofônica reportagem*. Trata-se de uma proposta de possível aproximação – e encontro – com um jornalismo em que a subjetividade do repórter deve ser evidenciada em sua narrativa, tornando-a impressionista. Explora-se o rádio como meio de expressão, aproveitando-se de possibilidades sonoras que passam pelo uso de ruídos, música, silêncio e palavra. Na *peça radiofônica reportagem* podem convergir os elementos fundadores da melhor expressão radiofônica, além de mantidos os conceitos e valores jornalísticos que dão validade à reportagem como tal.

Há necessidade e espaço para que ela se estabeleça no rádio brasileiro – privado e público –, em *sites* vinculados a grandes instituições, em *webrádios* e rádios comunitárias e independentes. As necessidades variam de nicho para nicho, mas, no

geral, a proposta é proporcionar uma escuta mais agradável do que a atual para o jornalismo praticado no rádio.

Para validar essa abordagem pessoal sobre a reportagem, uso alguns conceitos antigos e práticos de valores-notícia e de noticiabilidade, embora não somente eles. O intuito é de, com eles, observar uma validação da reportagem que enxergue as emergências sociais e esteja inserida na história social contemporânea, porque feita pelo conjunto dos ouvintes que podem compor parte significativa da opinião pública, representando-a. Mas, para que o discurso da reportagem de rádio seja mais efetivo, é necessária uma ruptura de formato e de conteúdo. Nela, uma narração impressionista (SODRÉ e FERRARI, 1986), apoiada pelo uso de sons, pelo silêncio e pela música (ARNHEIM, 2005; BALSEBRE, 2007), toma lugar, a construir um discurso jornalístico e radiofônico com atratividade para o ouvinte. Somente a ruptura do discurso da palavra objetiva, como único elemento a compor a forma da informação no rádio, pode ser agente transformador nessa ordem.

A ruptura não precisa ter um corpo radical a levar de arrabalde toda a notícia urgente transmitida com a palavra objetiva. Essa notícia é necessária, embora seja também necessário traçar uma nova dimensão para o que é realmente urgente em uma notícia em tempos de *internet* e mídias sociais. Nesse âmbito, o consumo da urgência conta com o tempo do usuário, e não mais do jornalista a produzir a informação urgente.

Nos outros meios de comunicação de massa, e nos meios digitais, esse discurso exclusivamente objetivo ou foi rompido há tempos, ou nasceu sem que ele fosse o principal artífice das informações. Nas mídias digitais, há mistura de todas as linguagens e formas, tornando o conjunto uma mixórdia de linguagens, onde não se reconhece mais originalmente cada uma delas. Nelas, a linguagem objetiva – eminência do jornalismo *watchdog*, que provoca a vigilância civil constante para apontar o que está errado, necessário jornalismo – convive com uma linguagem menos acusatória de um jornalismo que busca interpretar os fatos na busca de suas consequências. A TV brasileira tem exemplo desse tipo de jornalismo no trabalho de Caco Barcelos. Os jornais e revistas, apesar da crise na área, seguem produzindo grandes reportagens, como no exemplo do trabalho de Eliane Brum, brasileira, colunista do espanhol *El País*, e de Leonêncio Nossa, repórter d'O Estado de S. Paulo. Na *internet*, é vasta a produção

de grandes reportagens em que diferentes formatos convergem em um só lugar, a discutir problemas sociais com consequências históricas.

O jornalismo exclusivamente da palavra objetiva, criador do modelo *watchdog* (SOUZA, 2002; LOPES, 2007), como fenômeno das democracias modernas, que se faz na mídia *all news* e se repete no rádio, não se dá ao tempo de interpretar e acompanhar as consequências. O rádio tenta cobrir esse vácuo em entrevistas com especialistas, criando uma rede de fontes viciadas pela repetição, e comentaristas, cuja curta participação torna insuficiente a discussão. Só dá tempo ao rádio para as causas, típico do discurso da palavra objetiva do jornalismo radiofônico. A *peça radiofônica reportagem* é uma opção para o rompimento da exclusividade do discurso da palavra objetiva, pois pode ocupar o lugar de interpretação dos fatos e de reflexão de suas consequências do ponto de vista social (WILLIAMS, 1980) e histórico (HALL, 2014; MARTÍN-BARBERO, 1994).

Esse outro discurso de informação no rádio é emergência essencial neste meio que, unicamente com o som, recria realidades narradas que suplantam a realidade objetiva, tornando real o que foi narrado a respeito da realidade. A proposta de recriação do real nada tem a ver com ficção ou com jornalismo de entretenimento. Ao contrário, persisto na recriação da realidade como uma narração impressionista do repórter, sempre mediada pelo realismo que se pode narrar, ao modelo do *storytelling*.

Tanto o jornalismo, quanto o rádio clamam por essa aproximação, uma vez que, ao jornalismo, já lhe facultam trabalhos vastos na intersecção com a ficção literária, expostos na plataforma impressa e digital. Estes vêm desde, principalmente, o *new journalism* dos Estados Unidos, no início dos anos 60. Naquele estilo, a “reportagem realmente estilosa era algo com que ninguém sabia lidar, uma vez que ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética” (WOLFE, 2005, p. 22).

O jornalismo de rádio ficará mais completo com esse surgimento. Mas não poderá se furtar a modificar seus modos de operação e linguagem, de forma a alcançar uma excelência de discurso necessária à *peça radiofônica reportagem*. A subjetividade, o impressionismo narrativo, a atitude participativa do repórter no local do fato, sua narração em primeira pessoa, o uso de sons locais, ambientes, música, silêncio,

dramatização e até, se for pertinente e necessário, uma inserção de sons produzidos em estúdio, não podem tornar a reportagem uma obra de ficção.

A recriação da realidade pelo jornalismo pode, no rádio, ser mais criativa, pois o meio pulsa por sonoridades outras que não apenas a palavra discursiva. É também pela análise de conteúdo das reportagens radiofônicas e de como são realizadas pelos repórteres de rádio no Brasil que tento projetar o fato da tecnologia aplicada ao rádio, comparando com o que fazem repórteres radiofônicos em algumas partes do mundo. A tecnologia, em sua evolução histórica, fez e faz os produtores da informação ora usarem as vantagens técnicas possibilitadas por novas ferramentas em favor da depuração da linguagem radiofônica, ora inverterem essa relação, dando prioridade à técnica gerada pela inebriante e lúdica tecnologia em detrimento do conteúdo a ser produzido. Resta fundamentar o termo linguagem radiofônica e, para tanto, este trabalho lança mão de uma fusão de definições de Armand Balsebre e de Rudolf Arnheim, entre outros autores.

Isso, a despeito das críticas – fundadas – de Balsebre sobre a desconsideração, por parte dos jornalistas de rádio, das inúmeras propriedades expressivas do meio em que trabalham, pois “na informação radiofônica se produz uma exagerada relevância do monólogo expositivo, uma das formas expressivas da palavra, e se ignoram outras, que impedem ver a amplitude expressiva da linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 2007, p. 25. *tradução minha*)¹. É tarefa do presente trabalho ancorar-se na análise da linguagem radiofônica, certamente empobrecida, usada pelo jornalismo no rádio destes tempos, para propiciar uma ponte aos conceitos do rádio como meio de expressão. A estrutura de tal ponte pode ser construída pela reportagem radiofônica e suas possibilidades criativas para, uma vez ao menos, aproximar o rádio informativo das possibilidades maiores de uso de sinais sonoros e da palavra mais impressionista para além da abordada em manuais de radiojornalismo pelo mundo.

Para solidificar essa defesa em favor da amplitude da linguagem jornalística no rádio, estruturei este trabalho em cinco capítulos. No Capítulo I, tento esclarecer as relações de tempos no percurso histórico e evolução tecnológica do rádio brasileiro entre o estabelecimento da tecnologia e a produção de conteúdo que essa tecnologia favorece. Em certos momentos, reflito sobre o impacto que o atraso na posse de

¹ Do original: “en la información radiofónica se produce una exagerada relevancia del monólogo expositivo, una de las formas expresivas de la palabra, y se ignoran otras, que impiden ver la amplitud expresiva del lenguaje radiofónico”.

tecnologia disponível provocou, significando retardo na produção de conteúdo compatível com a tecnologia, e como esse estado de coisas se refletiu no atraso da produção da reportagem no rádio. Falo também da entrega ao improviso típico do brasileiro. Trata-se de uma crítica, no sentido de trazer à consciência uma versão menos “heroica” do que se lê. A linha do tempo proposta acompanha a evolução da linguagem jornalística do rádio brasileiro, a evocar pensadores de nossas tecnologias, nossas técnicas de rádio e nosso social. Ela passa pelas décadas de 30, com o desenvolvimento do rádio como empresa; de 40, com os “Anos de Ouro” do rádio; de 50, em que começa regularmente a reportagem no rádio e também a decadência do meio diante do estabelecimento da TV no centro das atenções da família brasileira; de 60, 70 e 80, com a ditadura militar a influenciar a cobertura política e social do país; dos 90, em que se marca a grande mudança com a chegada às redações da *internet*, dos computadores e da digitalização; e dos 2000 até nossos dias, em que a convergência digital e de linguagens exige do repórter o conhecimento para a operação de equipamentos e *softwares* ligados também à imagem, além do som. Mais adiante, regresso à reportagem que se faz com observação social e humanística como alternativa à agenda do dia e ao uso das possibilidades sonoras do rádio como meio de expressão.

No Capítulo II, inicia-se uma discussão entre *gênero* e *formato*, que leva à conclusão de que a reportagem transita de *gênero*, na consideração de acadêmicos da área, para *formato*, na minha concepção, conquanto esteja composta pelos preceitos que se deve reputar como importantes para ela. Em seguida, discuto os conceitos de acontecimento e das disposições que fazem com que o jornalismo tome um acontecimento e o torne notícia. Adoto também um elenco de valores-notícia para usar em futuras análises de reportagens de rádio. A espetacularização da notícia é observação obrigatória quando se discute a formulação da mensagem jornalística. Com a entrada dos processos digitais de produção, nos anos 90, discuto a questão da notícia produzida neste imbricamento tecnológico: a “comprovação” do que se narra antes de tornar-se notícia. Parto, então, a partir de uma longa revisão bibliográfica, para os conceitos básicos de reportagem e seus processos de produção, para desembocar no conceito de reportagem que se pratica nas redações de informação no rádio brasileiro. Uma discussão sobre as escolhas da ordem do discurso jornalístico nas redações de rádio, a agenda do dia e as notícias da teoria do *centro*, importante passo para minhas análises, traz também questionamentos sobre a real participação do cidadão na democracia.

No capítulo III, demonstro as partes que compõem a narrativa da *peça radiofônica reportagem*. Em seguida, faço uma defesa da produção dessa peça radiofônica nas equipes de jornalismo de emissoras de rádio. Defino uma forma de analisar reportagens de rádio e de encontrar nelas o que pode haver de *peça radiofônica reportagem*, com reforços na fundamentação da *estrutura de sentimento* e de contradições sociais. Isso indica que a partida para o exercício de análise é da observação social e que ela está ligada às condições históricas circunstantes. Em seguida, discrimino os principais elementos da *peça radiofônica reportagem* que me disponho a identificar – ou apontar a ausência – nas análises de reportagens que seguem nos capítulos seguintes: som, narrativa, narração, *estrutura de sentimento*, contradições sociais, dramatização, silêncio e música.

No capítulo IV, analiso 24 horas de programação da Rádio CBN São Paulo e da Rádio BandNews FM e escolho duas reportagens que considero representativas da rotina do rádio informativo brasileiro. Uma reportagem foi feita por Priscila Moraes para a CBN, e, outra, por Michele Trombelli para a BandNews FM. Discuto, também, o processo de trabalho rotineiro dos repórteres e a grade básica das emissoras em questão para mostrar um painel da produção de reportagem na rotina dessas rádios *all news*².

No Capítulo V, uso o mesmo modelo de análise e o aplico em três reportagens: “Made in Bajo Flores”, do argentino Lalo Recanatini; “Wet”, que o britânico radicado no Brasil Gibby Zobel fez para a BBC; e “N.N.”, que a canadense radicada na Colômbia, Nadja Drost fez para o *site* Radio Ambulante.

A organização deste trabalho de pesquisa, as ideias que sobrevieram com ele e a oportunidade de realizar meu doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA/ ECA-USP) contaram com apoio da Universidade Anhembi Morumbi, onde sou professor desde 2001 e coordenador do curso de Jornalismo desde 2007.

Organizar o conhecimento dessa forma, de modo a dar impulso ao contínuo processo de ensino-aprendizagem na área da informação no rádio, realimenta minha jornada de 18 anos como professor universitário lidando com a formação de jornalistas e radialistas. Essa oportunidade também é um ponto de chegada de um caminho

² Segundo Ortriwano (2002-2003, p. 81) sobre as rádios *all news* “Com perfil jornalístico, algumas operam em rede, outras são locais. A informação está presente durante todo o dia e a música, via de regra, surge como informação complementar, não mais como peça de resistência.”

acadêmico, em que ensinar jovens a fazer jornalismo no rádio é apenas um subterfúgio para tentar fazer com eles algo diferente do que ouvimos.

CAPÍTULO I

RÁDIO INFORMATIVO: EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA, PRODUÇÃO DE CONTEÚDO E DE REPORTAGEM NA REGIÃO SUDESTE DO BRASIL

Este trabalho, em seu Capítulo I, busca esclarecer as relações de tempos, no percurso histórico e de evolução tecnológica do rádio brasileiro, entre o estabelecimento da tecnologia e a produção de conteúdo que essa mesma tecnologia favorece. A limitação de espectro é o eixo São Paulo-Rio, onde se tem os registros mais conhecidos da história e da evolução das emissoras desde que o rádio, como inovação tecnológica, chegou ao Brasil.

A intenção do capítulo é fornecer um painel histórico e evolutivo dessas relações, com o intuito principal de refletir sobre o impacto que o desandar da posse de tecnologia disponível provocou. Tratou-se de um retardo na capacidade de produzir conteúdo compatível com a tecnologia, e como esse estado de coisas se refletiu no atraso da produção da reportagem no rádio.

Antes, o capítulo fala do princípio físico, humano e social do rádio e o que ele trouxe para o desenvolvimento da civilização, em pleno coração da Revolução Industrial (1860-1900), com visões de Marshall McLuhan (MCLUHAN, 1969), Luiz Artur Ferraretto (FERRARETTO, 2007), João Batista de Abreu (ABREU, 2001). Fala também do retorno à tradição oral de tribos e da possibilidade de recuperar as histórias de mitos (NUNES, 1993).

Tento fazer notar o quanto houve de luta e resignação com o atraso, em muitos momentos registrados historicamente por pesquisadores como Nicolau Sevcenko (SEVCENKO, 1998), Antonio Tota (TOTA, 2000), Gisela Ortriwano (ORTRIWANO, 1985), Sérgio Cabral (CABRAL, 2005), Flávia Bessalhôk (BESSALHOK, 2006), Valci Zucoloto (ZUCULOTO, 2003), Eduardo Vicente (VICENTE, 2011) e em depoimentos de profissionais das comunicações que viveram parte do percurso do rádio no Brasil, como Edgar Roquete-Pinto (ROQUETE-PINTO, 1998), Paulo Machado de Carvalho (CARVALHO, 1998), Henrique Almirante (ALMIRANTE, 2013), Renato Murce (MURCE, 1976). Como solução, vejo uma certa entrega ao improviso típico do brasileiro (DAMATTA, 1986), decorrente da falta de condições tecnológicas para se exercer uma prática de rádio com exploração de seus potenciais no decorrer do século XX. Nossa crítica é no sentido de trazer à consciência uma versão menos “heroica” do

que os pioneiros fizeram para desenvolver a relação do rádio com a sociedade, vistos comumente como desbravadores incansáveis no percurso do meio em nossa história.

Neste Capítulo I, sigo ainda uma linha do tempo que tenta acompanhar a evolução da linguagem jornalística do rádio brasileiro (MEDITSCH, 2001; ANDRADE, 2005; SOARES, 1994). Ela inclui desde o primeiro jornal de rádio a ir ao ar, o “Jornal da Manhã”, apresentado por Edgar Roquete-Pinto, em 1923, até os tempos contemporâneos de rádios *all news* (TAVARES, 2011; BARBEIRO e LIMA, 2001), com referência a reportagens produzidas para os *sites* das emissoras na *internet* (HERREROS, 2008; PRATA, 2009). Esse transitar pelo tempo evoca pensadores de nossas tecnologias, como Manuel Castells (CASTELLS, 1999), Andrew Keen (KEEN, 2012), Bernard Miège (MIÈGE, 2009); de nossas técnicas de rádio, como Rudolf Arnheim (ARNHEIM, 1980), Sonia Moreira (MOREIRA, 1991), Luciano Klöckner (KLÖCKNER, s/d), André Barbosa Filho (BARBOSA FILHO, 2003); e de nosso social, como Walter Benjamin (BENJAMIN, 2014), Raymond Williams (WILLIAMS, 1980), Noam Chomsky (CHOMSKY, 2014), Stuart Hall (HALL, 2014), Jesús Martín-Barbero (MARTÍN-BARBERO, 2013).

A trajetória do capítulo é dividida em blocos, contendo as temáticas apontadas acima, sendo que, embora nem sempre divididos por décadas, passam marcadamente pelas décadas de 30 (SAMPAIO, 1984; TINHORÃO, 2005), no desenvolvimento do rádio como empresa; de 40, (SALIBA, 2005; CASÉ, 1995), com os “Anos de Ouro” do Rádio (LAGO, 1977; TAVARES, 1999); de 50, em que começa regularmente a reportagem no Rádio (BESPALHOK, 2006) e começa também a decadência do meio diante do estabelecimento da TV no centro das atenções da família brasileira (ZUCULOTO, 2004); de 60, 70 e 80, com a ditadura civil-militar a não calar a reportagem do rádio paulista na rua – uma das mistificações que tento derrubar – mas a provocar um recuo estratégico claro na cobertura política e social do país (BAUMWORCEL, 2003; ANDRADE, 2014); e dos 90, com a grande mudança nos meios de produção – e no tamanho das equipes com a chegada às redações da *internet*, dos computadores e da digitalização (ALSINA, 2009; ROSA, 2014); e dos anos 2000 até nossos dias, em que se trata da diversificação no uso de ferramentas digitais por parte do público e dos profissionais do rádio, de forma a todos operarem no mesmo nível, aumentando a participação de todos, mas com uma crítica baseada em *Reflections*

on radio, de Walter Benjamin (1930) projetada nos dias de hoje, em que se mostra o limite da participação do público pelo efeito de barreira da teoria do *centro*.

Trata-se de uma tentativa de mapear, neste capítulo, as condições tecnológicas, de linguagem e sociais sob as quais o rádio brasileiro evoluiu até nosso tempo, no qual se tem à disposição muitas opções de convergências midiáticas para, mais adiante, regressar à boa e “velha” reportagem feita com observação social e humanística (CABAÑAS, 2014; ANDRADE, 2014; ZOBEL, 2015), alternativa à agenda do dia, e com uso das possibilidades sonoras do rádio como meio de expressão (BALSEBRE, 2007) a provar o quanto o rádio é conectado à contemporaneidade.

O interesse primordial deste Capítulo I, além de apontar o atraso do rádio, quase sempre existente em relação à possibilidade tecnológica e sua real aplicabilidade em outros centros mais desenvolvidos, reside em demonstrar a evolução ou involução da reportagem e do trabalho do repórter no rádio brasileiro.

1.1 - No princípio era apenas uma energia

A energia elétrica abriu ao mundo a possibilidade das invenções dos meios eletrônicos de comunicação. Unida à transmissão eletromagnética de sons, a energia elétrica contribuiu na configuração de um novo invento, que trouxe o retorno da tribal comunicação oral. Como reflexo da revolução industrial, é criado o rádio em meio a uma revolução tecnológica sem igual na história humana. O então novo meio de comunicação foi um dos inventos a abrir as portas tecnológicas do século XX e passou a representar, também, uma extensão do homem, na expressão de Marshall McLuhan (1964). O encontro entre as tecnologias da luz elétrica e da transmissão eletromagnética de som pelo ar com uma “estrutura humana já existente” – que é a tradição da cultura oral, recuperada e recondicionada – liberou uma energia híbrida. O estudioso canadense assim demonstra ao falar sobre a energia elétrica: “a energia híbrida é liberada quando a luz se encontra com uma estrutura de organização humana já existente (...)” (MCLUHAN, 1964, p. 71). A estrutura humana já existente era, então, a cultura da tradição oral. O rádio é uma inovação tecnológica que recuperou a tradição da fala do ser humano, em suas inúmeras formas de narrativas. O rádio se estabeleceu como um fator social para além de sua invenção tecnológica, cujo desenvolvimento científico foi

importante primeiro passo e mediador de todo o desenvolvimento de uma linguagem. Mas, por seu lado, a linguagem, os gêneros apresentados, as formas de comunicação e o uso que o público faz dos resultados dessa comunicação importam muito para o desenvolvimento social do rádio como instituição cultural.

Uma outra energia híbrida liberada, mais social do que tecnológica, ocorreu no encontro entre o rádio como invenção e a transmissão da palavra em recuperação oral, convertidos na própria linguagem radiofônica que veio a se desenvolver. Na invenção e no desenvolvimento do rádio como meio, a tradição oral, revestida da modernidade radiofônica, foi trazida à frente da comunicação humana em nova face. Trata-se de “reconversão do patrimônio”, como afirma Canclini quando expõe seus conceitos de culturas híbridas:

frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2008, p. XXII. *Grifo do autor*).

A tradição oral, como um conjunto de saberes reconvertida pelo rádio, foi inserida em novas condições de produção e mercado. Mescloou-se a fala que transmitia, no passado, alguma experiência à comunidade, com o mítico emblema de construir uma fala específica pela possibilidade da transmissão à distância no rádio. É uma fala sem a visão do corpo que a emite (SEVCENKO, 1998, p. 585). A música, os efeitos sonoros e o silêncio, além da palavra (BALSEBRE, 2007, p. 24) fazem parte da linguagem que se começou a conhecer desse encontro.

A tradição oral de comunicação estava ao fundo das experiências locais e das comunicações familiares e privadas das pessoas, amortecida pelo longo processo de acultramento das sociedades modernas depois da invenção da imprensa e da difusão da palavra escrita. Não só a palavra falada e os sons recobriram seus espaços no acultramento das sociedades pelo rádio, mas também o *ouvir* (radiofônico). Isso proporcionou a retomada da narração da experiência a esse palco social, a despeito de 300 anos de cultura visual e 450 anos de cultura escrita. De acordo com R. Barthes, o

“ouvido volta a ser o que era na Idade Média: não somente o primeiro dos sentidos (antes do tato e da visão), mas dos sentidos que fundaram o conhecimento (como, para Lutero, fundava a fé cristã)” (BARTHES, 2008, p. 213).

Esse *ouvir*, agora sem a presença física do emissor das palavras a serem ouvidas, proporcionou, em plena era industrial, uma volta também do ritual comunitário de ouvir histórias e unificar suas experiências a partir dessas audições. Nas primeiras décadas de sua existência, até por volta da metade do século XX, o rádio estabeleceu um ritual próprio. As famílias se postavam em torno do aparelho nos momentos de lazer para ouvir suas histórias prediletas. Nessa perspectiva, o ato de participar da audição unificada importa tanto quanto o conteúdo do que ouviam – se uma radionovela, um programa musical, um programa de auditório ou um noticiário –, a reforçar um núcleo. Tal núcleo era, por vezes, composto por famílias, agregados, vizinhos que passavam a compartilhar comunitariamente das mesmas emoções, crenças, conhecimentos na construção dos mitos que o rádio difundia. Entre articulações tecnológicas para uma nova forma de comunicar em massa, o rádio proporcionou isto: uma recuperação moderna das sociedades arcaicas. Trata-se de um recobrar do passado atávico, em que a comunidade se sentava em torno do poeta, do sacerdote ou do arauto para reforçar laços, crenças e moralidades, através da fé nos mitos narrados.

Os mitos revelam acontecimentos primordiais que conferem significado à vida das sociedades arcaicas. Estes acontecimentos, ações criadoras, realizados por Seres Sobrenaturais, no tempo original, explicam a condição do homem arcaico: mortal, sexuado e gregário. Narrar a história mítica da tribo rememora as origens (NUNES, 1993, p. 38).

Como a retomar o ritual da aldeia, ouvia-se o rádio em família. Nessa situação evidencia-se uma característica do sagrado, perfeitamente alinhada com a linguagem mítica pertencente ao mundo antigo.

Ouvir pelo rádio foi também recobrar o primeiro e primordial sentido, pois som é a primeira manifestação que identificamos ao nascer, e mesmo antes disso:

A aliança que a sutura umbilical introduz no recém-nascido é um novo modo de relação. Doravante, o corpo-a-corpo com a mãe é mediatizado pela ‘voz’,

tanto a do bebê como a da mãe ou do pai. É nela que se significa o contato ritmado dos cuidados, ao mesmo tempo que os acentos mais inconscientes que este contato provoca no coração dos pais (VASSE apud NUNES, 1993, p. 14).

Nossos ouvidos estão sempre abertos, desde nosso nascimento. Ouvir rádio é voltar à lembrança original da voz desse mundo fora do ventre dando um conforto, um norte, uma opção de comodidade. Nossos ouvidos estão abertos aos sons inclusive quando dormimos, e, por isso, o rádio é capaz de embalar a noite dos insones. Mesmo nessa situação, ele pode trazer a lembrança da voz que acalmou a violência de existir.

Além de propiciar experiências ancestrais, o rádio é, desde sua concepção, o que há de profundo apuro tecnológico lançado em meio a uma ciranda de invenções e acomodações sociais por avanços em tempos nunca iguais na existência humana. Até aquele momento, nas grandes cidades do início do século XX, usou-se a tecnologia para separar as pessoas em prédios de apartamentos (SEVCENKO, 1998, p. 586). O mesmo isolamento provocou outro invento tecnológico mais antigo: a escrita. Mas, depois de estarem em seu isolamento real,

se encontram todos nesse território etéreo, nessa dimensão eletromagnética, nessa voz sem corpo que sussurra suave, vinda de um aparato elétrico no recanto mais íntimo do lar, repousando sobre uma toalhinha de renda caprichosamente bordada e ecoando no fundo da alma dos ouvintes, milhares, milhões por toda parte e todos anônimos. O rádio religa o que a tecnologia havia separado (SEVCENKO, 1998, p. 585).

Embora existam estudos científicos que tenham desenvolvido tecnologias para a evolução do homem, os que vieram durante, e como consequência da segunda etapa da Revolução Industrial (1860-1900), foram desenvolvidos como fatores logísticos a fim de atender a guerras mundiais ou locais. Eram movimentos para países se colocarem melhor diante do inimigo. Com o rádio, não foi diferente, pois, a despeito dos esforços de cientistas como Lee De Forest (desenvolvedor da válvula na década de 1910) e Guglielmo Marconi (consagrado como inventor do rádio entre 1895 a 1897), a tecnologia radiofônica deu seu primeiro passo no lombo de um cavalo, antes de tornar-se emissora de rádio. Pois em “1918, o exército norte-americano monta uma pequena unidade portátil no lombo de um cavalo e passa a fornecer informações mais precisas e

rápidas à artilharia” (ABREU, 2001, p. 132). A informação sobre o uso da tecnologia radiofônica pelo exército dos Estados Unidos ocorreu sob a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Fora da guerra e dentro da vida social, desde o princípio, o rádio teve a seu favor avanços tecnológicos que alavancaram seu desempenho. É um meio ao qual se atribui até hoje, graças à tecnologia, um participante da vida social dos países. A vantagem do rádio se apresenta nas comparações das configurações de cada meio. Ortriwano (1985) destaca, sobretudo contrapondo o rádio à tevê, que o primeiro é instantâneo, imediato, de baixo custo, móvel, autônomo. Tudo por conta de suas propriedades técnicas, resultado do invento.

Além de ser o pioneiro na comunicação de massa, é, como apontado por muitos estudiosos, um meio para o qual penderam favorecimentos tecnológicos. Isso o salvou do risco de extinção quando outros meios se estabeleceram, com suas novas tecnologias. Os teóricos que defenderam e defendem a fortaleza do rádio enquanto meio de comunicação usaram muitas justificativas válidas. Uma delas é de Eduardo Meditsch, na introdução de sua tese. No esclarecimento do título escolhido para o livro a ser publicado a partir da tese – *O rádio na era da informação* (2001) – o estudioso dava uma resposta a dois outros livros, dos norte-americanos Pete Fornatale e Josh Mills (FORNATALE & MILLS, 1980) e do italiano Meduni (1994). Ambos denominados *O rádio na era da televisão*, afirmavam que o portador das ondas sonoras teria sido deixado para trás pela nova tecnologia televisiva. Meditsch defendeu o rádio da melhor forma possível, ao dizer que:

sustentamos que ambos – a imagem da tevê e o rádio – fazem parte da mesma era eletrônica da informação, da qual o rádio foi apenas a manifestação mais precoce. É isso que explica a sua sobrevivência até hoje, a sua vitalidade atual e a sua perspectiva bastante promissora para o futuro (MEDITSCH, 2001, p. 26).

A tecnologia pesa a favor do rádio desde sua origem. A comprovação da inter-relação entre a eletricidade e o magnetismo, em 1819, pelo dinamarquês Hans Christian Oested (FERRARETTO, 2007, p. 65) deu o pontapé a uma sequência de descobertas científicas e a desenvolvimentos que desembocaram no rádio como fenômeno de

comunicação. Isso mais de 100 anos depois, se considero a primeira emissora estabelecida no planeta como sendo a KDKA, da cidade estadunidense da Pensilvânia, em 2 de novembro de 1920 (FERRARETTO, 2007, p. 89). Uma síntese racional da sequência de descobertas posta em marcha até se chegar ao rádio como conhecemos é feita por Luiz Artur Ferraretto, quando define a “tecnologia de transmissão e recepção”:

A pesquisa científica em busca de transmissão de sons e sinais sem o uso de fios levou a um tipo particular de tecnologia, conhecida como radiofônica, à qual a mensagem tem de se adaptar. Estes parâmetros foram definidos no período de 80 anos a contar das primeiras experiências com o telégrafo de Samuel Morse, ocorridas na década de 30 do Século XIX. Na sequência vieram o telefone e as tentativas de superação da barreira representada pelos fios nestes dois aparelhos. Os antecessores do rádio meio de comunicação de massa nasceriam, portanto, na forma de radiotelegrafia e da radiotelefonia, em que a linha física dava lugar às ondas eletromagnéticas (FERRARETTO, 2007, p. 26 -27).

Desta fase inicial até o nascimento da radiodifusão sonora foi necessária uma mudança de enfoque no uso da tecnologia disponível, ocorrendo uma transição da comunicação interpessoal – o telefone em especial – para a de massa, que é o rádio.

Para se estabelecer a *cultura* de uma emissora, foi preciso muito trabalho em tecnologia: primeiro, para transformar as vibrações sonoras em sinais elétricos; em seguida, dar ganho de qualidade aos sinais, codificá-los em feixes de ondas eletromagnéticas, transmitir os feixes por uma antena, pelo ar, até atingir outra antena, esta segunda receptora do aparelho de rádio. No aparelho, as ondas são reconvertidas, pelo alto falante, em vibrações sonoras compreensíveis ao ouvido humano.

Sendo assim, mesmo no Brasil, com muita dificuldade em assimilar o novo tecnológico e em evidente retenção de progresso, a invenção tecnológica obriga o estabelecimento de nova realidade, pois a

evolução técnica do rádio foi acelerada e forçou a adaptação de novas concepções de design que o tornasse assimilável, podendo ser adotado sem maiores receios e resistências como uma peça evocativa das tradições familiares. Nessa versão afetiva, ele logo se tornaria o centro articulador do cotidiano, do consumo, dos valores, das conversas, do imaginário e dos rituais familiares (SEVCENKO, 1998, p. 586).

Mas, a mesma tecnologia que “religa” a comunidade, faz com que quem lida com a invenção desenvolva uma entrega, que inicia uma série de comportamentos desnaturados. Reproduziu-se no Brasil, durante a primeira fase do rádio na passagem do final do século XIX para o início do século XX, o desenvolvimento industrial das grandes metrópoles, pois

O controle tecnológico pleno do ambiente acabou alterando o comportamento dos seres humanos. Na sociedade mecanizada, são homens e mulheres que devem se adaptar ao ritmo e à aceleração das máquinas, e não o contrário (CUNHA, 2011, p. 219).

Para a pesquisadora Máгда Cunha, na era industrial nós nos moldamos às máquinas, e um símbolo crítico desta situação é, para ela, o filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin. O gênio de um dos diretores mais afamados da história do cinema nos demonstra, neste filme, o quanto modificamos nosso comportamento, ao ponto do cômico, para incluirmos as novas tecnologias em nossas vidas.

No desenvolvimento do rádio não foi diferente: os que trabalham nele e com ele devem moldar-se sempre às inovações em busca de tirar o melhor rendimento delas. Embora, muitas vezes, o sistema em que elas estão envoltas aponte para a utilização do tempo em função da lucratividade antes do que da produção de conteúdo inovador.

Estamos, portanto, imersos na América Latina do início do século XX, hemisfério Sul, enquanto o rádio se desenvolvia, como regra geral, mais rápido e mais entregue às necessidades sociais das populações do hemisfério norte do planeta. Aqui, nesta terra “que tudo dá”, vejo de que forma se deu a evolução do rádio, no próximo item do capítulo.

I.2 Relações entre avanço tecnológico e a produção da informação no rádio brasileiro – 1918 a 1938

De forma amplificada, posso dizer que justamente quando o rádio se desenvolvia em largo trajeto tecnológico, a espécie humana se viu inebriada por uma onda tecnológica que parecia não encerrar. Foi o desenvolvimento nas áreas da medicina, química, engenharia, transporte, comunicações. O rádio partia das evidências do eletromagnetismo até chegar à transmissão e recepção constante de som que transita pelo ar. Uma gama de inovações convergiu para mudar radicalmente nossos impulsos e comportamentos. Temos uma generalização que serve para todos os tempos na relação entre o homem e seus inventos, feita por Nicolau Sevcenko (1998):

Só um olhar que se arrogasse desprendido e imune aos efeitos turbulentos dessa transição das condições materiais de reprodução do cotidiano, poderia analisá-la pelos seus supostos efeitos de organização, racionalização, controle e harmonização do mundo contingente. O que ocorre é o contrário: os novos recursos técnicos, por suas características mesmo desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam (SEVCENKO, 1998, p. 516).

Na trajetória do rádio e em sua inserção nos lares brasileiros, essa desorientação atingiu principalmente, no início, as pessoas de outros tempos e costumes que não os das metrópoles. Nelson Schapochnik (1998) mostra isso num texto em que comenta sobre a entrada no rádio no ambiente familiar:

O rádio anunciou algo de novo na vida privada, pois trazia a cada um uma parcela do mundo para dentro de sua própria casa, projetando outros modos possíveis de convivência e participação coletiva. Mas também alimentou as antíteses em relação ao público, provocando reações de comicidade e de deslocamento de sentidos (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 510).

Reações de comicidade ilustram o desentendimento e deslocamento de sentido em relação ao que o rádio podia transmitir em seu início, com difusão de vozes, por vezes emaranhadas. Um exemplo disso é o comentário incluído no livro *História da vida privada no Brasil*, volume 3, sobre uma charge de Storni, de julho de 1932. Um casal se desespera e parte para a fuga dos sons que o rádio emite:

O rádio trazia a cada um, na sua rotina cotidiana, uma parcela do mundo, ajudando a mapear caminhos, modos de sociabilidade, diversão, mas (...) também trazia para o interior da vida doméstica as vozes confusas e as chateações da vida pública (...) (SALIBA, 1998, p. 349).

Portanto, em sua própria evolução de linguagem e no impulso que isso tudo dava para o homem brasileiro se modernizar, o rádio, em nossa terra, contou com promoção externa de conteúdo, como ajuda para que o homem modesto compreendesse a transmissão de informações.

A informação difundida pelo rádio era melhor organizada do que o entretenimento no decorrer do tempo, principalmente depois da chegada do *Repórter Esso* ao Brasil (1941). Ela também deu sua contribuição para organizar o entendimento pelo homem comum das mensagens radiofônicas. Em evolução a essa organização e, principalmente pelo olhar europeu metropolitano, a transmissão sonora pelo ar transitou pelo planeta e chegou a muitos pontos dele, levando uma palavra idiossincrática, acompanhada de sons. Compõe, o rádio, um novo discurso, global e revelador de um tempo em que o próprio tempo se reduziu: o tempo entre o acontecimento e seu relato pelas palavras e sons. O rádio, no uso da tradição oral recondicionada pela tecnologia, tem a prerrogativa de fazer a palavra que ele emite tornar-se parte do acontecimento durante seu próprio desenvolvimento (BARTHES, 2008, p. 213-214).

Por outro lado, em nossa realidade terrena, um Brasil que, embora no início do século XX, se “metropolizava” lentamente. Iniciado o processo de industrialização no Brasil em 1930, nos anos 40 a que se refere Saliba, cerca de 28 milhões e 500 mil pessoas viviam na zona rural do país, de um total de 41 milhões e 300 mil pessoas aproximadamente (Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, s/d, p. 10).

O país era, portanto, ainda representado por maioria de forte característica rural. O tempo de suas conversas e seus sons tinham princípios físicos originais que não pertenciam a uma tecnologia radiofônica. Nessa realidade rural, a voz de alguém sempre era emitida por um corpo presente à conversação. O Brasil rural levou tempos para se “acostumar” com a transmissão da palavra e da música à distância.

Une-se a isso a perspectiva dos desbravadores do rádio brasileiro que os metropolitanos levavam em relatos. Suas visões do mundo maravilhoso de vozes e músicas que o rádio estabelecia parecem um tanto romanceadas, se olho da perspectiva

do Brasil arcaico, rural, sem tecnologia, marcando nosso país no início do século XX. Essa visão do metropolitano é também a de um emissor iniciante e inebriado pela possibilidade dada de ter a experiência da radiodifusão.

O que fica evidente no estudo de Saliba é que a recepção do ouvinte se dava de forma diferente da visão do emissor. Como exemplo, o autor registra o comentário a respeito do locutor da Rádio Nacional, César Ladeira, observado por um cronista depois que se despedia à noite e a Rádio Nacional saía do ar. Os lares ficavam em silêncio: “Todas as noites, agora, há uma triste, vagarosa morte por aí. É o fim da irradiação. É o começo do silêncio (...) É uma tristeza lenta e longa. Passou o último disco. O speaker já disse o ‘boa-noite’ irremediável” (LADEIRA, 1998, p. 350).

Contrapondo-se a essa visão romântica e de compreensão absoluta das mensagens que o rádio trazia para as casas das famílias,

O homem comum recebia com estranheza aquela emaranhada e indistinta confusão de vozes do rádio, que acabava por estimular a galhofa e a paródia. A voz do célebre artista Nhô Totico era confundida, na emissão radiofônica, com a Liga das Nações (SALIBA, 1998, p. 351).

Uma grande parcela dessa incompreensão das vozes e dos conteúdos, principalmente por um Brasil rural, deve ser depositada sobre a estranheza pela nova tecnologia e os padrões que ela estabelecia. E, no caso do Brasil, fartam exemplos de que a tecnologia importada para inaugurar ou renovar o parque tecnológico das emissoras de rádio não era de ponta, e ela não vinha no mesmo tempo em que era disponibilizada para as emissoras do primeiro mundo. Em geral, vinha muito depois. A aplicação dessa tecnologia, um tanto ultrapassada quando chegava, pode ter ajudado a causar esse emaranhado sonoro. Era um estranhamento não apenas de vozes, mas também de estática transmitida junto com as vozes, que o Brasil rural, tão distante da emissão dos sons da emissora instalada na metrópole, recebia.

Em momentos marcantes para o desenvolvimento do rádio, a produção da mensagem no Brasil, principalmente a informação – nosso interesse primordial – tardou a acompanhar a possibilidade oferecida pela tecnologia.

Uma vez estabelecido esse processo tecnológico, os produtores das atrações sonoras a serem emitidas começaram a lidar, desde o princípio, com a novidade. Estavam invariavelmente inebriados pelos resultados das ideias tecnológicas, de um lado, e, no caso do Brasil, totalmente despreparados para dar cabo às inovações e aplicar uso adequado na construção de conteúdos. No princípio do rádio, sobretudo nas primeiras emissoras paulistas,

A tecnologia e a indústria haviam entregue as estações de rádio a sociedades privadas ou ao poder estatal e, então, a estes cabia o que fazer delas. Divertir, educar e informar o povo? Por certo que sim, mas *como e em que proporções* distribuir o tempo e os horários de transmissão? Com quem contar, se não havia *casts* artísticos, nem redatores com técnica de redação radiofônica, nem operadores de sonoplastia? (SAMPAIO, 1984, p. 119).

Esses registros demonstram como “Para os primeiros programadores de radiodifusão tudo se resumia em experiências e improvisos” (SAMPAIO, 1984, p. 119) e que os problemas “surgiam a cada passo, na hora de compor aquilo que deveria ir ao ar” (SAMPAIO, 1984, p. 119). O improviso parece ter dado aos primeiros produtores de conteúdo do rádio a percepção de que ele – o improviso – era a própria fórmula do sucesso da programação, uma vez que a audiência respondia positivamente. Esse espírito de resolver à última hora e da forma menos trabalhosa qualquer problema que se apresenta é típica da formação cultural do ser brasileiro.

Deste Brasil que de algum modo se recusa a viver de forma totalmente planificada e hegemonicamente padronizada pelo dinheiro das contas bancárias ou pelos planos quinquenais dos ministérios encantados pelos vários tecnocratas e ideólogos que aí estão à espera de um chamado. [...] que sabe tão bem conjugar lei com grei, indivíduo com pessoa, evento com estrutura, comida farta com pobreza estrutural, hino sagrado com samba apócrifo e relativizador de todos os valores, carnaval com comício político, homem com mulher e até mesmo Deus com o Diabo (DAMATTA, 1986, p. 14).

A crença eminentemente brasileira de que no improviso as coisas saem, ainda que sem qualquer planejamento, ajudou a caracterizar ainda mais, pelas ações no rádio, essa visão da malandragem bem vista. Era vantagem cordial em relação aos

organizados, malandragem sem regra e sem planejamento, mas que no fim tudo dá certo, própria do ser brasileiro. Essa formação de nosso caráter certamente retardou o avanço da aplicabilidade de produção e difusão de conteúdo compatível com a tecnologia à disposição.

Por outro lado, ou ainda, para acentuar o mesmo lado, perdeu-se, perde-se e temo que ainda se vá perder tempo de apuração na produção de conteúdos adequados a uma nova ferramenta tecnológica. Estamos sob certa “hipnose” do que a tecnologia pode dar em seu avanço e como ela avança sem parar para nossa prosperidade! Essa “hipnose” na lida com a nova tecnologia, como quando se lida com um novo brinquedo, se explica por um comportamento humano em primeiro plano lúdico. No entanto, em segundo plano ele é um tanto disperso e galhofeiro, parte característica da malandragem brasileira cuja síntese bem fez o antropólogo Roberto DaMatta (1986).

No caso do rádio brasileiro, a convergência dessas características, desde o princípio, esteve e está a oferecer conteúdo inadequado. Ele é antigo, sem funcionalidade, ou descaracteriza o meio, dependendo da época que se observa a evolução tecnológica. O desacordo entre tecnologia e produção imediata de conteúdo se dá.

Esse desacerto tem seu paralelo em comparação feita por McLuhan em seu *A galáxia de Gutemberg*, ao mostrar como se comportavam as sociedades anteriores e posteriores à invenção da eletricidade. O pensador canadense usa um pensamento do biólogo J. Z. Young, para quem “é importante compreender que grandes mudanças nos modos ordinários de falar e agir do homem estão ligadas à adoção de novos instrumentos” (YOUNG, 1972, p. 24) e acrescenta: “tivéssemos antes, no devido tempo, refletido sobre esse fato básico, teríamos facilmente dominado a natureza e os efeitos de todas as nossas tecnologias, ao invés de sermos empurrados às tontas a elas” (MCLUHAN, 1972, p. 24).

Esse passado remoto do rádio brasileiro, apontado aqui e reforçado por McLuhan em outro âmbito, em que se titubeia muito diante de nova tecnologia, parece se repetir contemporaneamente com a convergência de mídias na *internet*.

Por mais sedutora que seja essa abordagem (a da convergência de mídias), para a qual não deixamos de encontrar justificativas em aproximações doravante efetivas entre médias ou ramos (a televisão ou o rádio se estabelecendo na Internet, as imagens televisionadas difundidas no telefone celular, a telefonia onipresente na Internet, os provedores ou cabo-operadores propondo comunicações telefônicas etc.), ela não é, porém, apenas simplificadora, mas sobretudo contestável: esse movimento em direção à convergência não é de forma alguma o resultado automático e deduzido de uma dinâmica que teria sua origem em um poderoso desenvolvimento tecnológico autônomo impondo sua lei; ele se inscreve na duração (anunciada há mais de duas décadas, a convergência está em processo), é marcado por sucessos e fracassos, e deve ser considerado como uma construção social cuja realização envolve, e na maior parte das vezes opõe, numerosas categorias de atores sociais (MIÈGE, 2009, p. 36-37).

Retornando ao princípio do rádio no Brasil e ao desacordo entre tecnologia e a sua produção, tenta-se evitar o erro de simplificar essa análise. Não se pode observar esse desacordo como uma situação em que os artífices da produção de conteúdo radiofônico naquele momento poderiam ter feito melhor. Quer-se apenas fazer notar que não é nada natural a história narrada comumente, e com certa naturalidade, sobre a evolução da tecnologia do rádio, acompanhada da evolução consequente da sua linguagem e forma de produção adequada ao meio. É sim, por certo, vendo-a repleta de entraves que se tenta abordar.

Um dos primeiros críticos desse desacordo em nível global, logo no início do rádio com suas emissoras organizadas, foi Rudolf Arnheim, estudioso principalmente de cinema alemão. Em seu *Estética radiofônica* (1980)³, ainda nos anos 30 do século passado, o autor criticava a inadequação das transmissões de peças de teatro e óperas, comparando com obras feitas para o rádio. Advertia Arnheim que:

Enquanto na obra radiofônica o ouvinte tem a sensação de captar totalmente o acontecimento, nas retransmissões se sente mutilado. Ouve as pessoas andarem de um lugar a outro sem saber o que está fazendo; ouve o público rir, com saudáveis gargalhadas, sem entender a causa; e de repente ouve aplausos e exclamações, e não notou nada que indique a aparição de alguém na cena. São retransmissões tão desafortunadas que enganam todas as leis e efeitos do rádio (ARNHEIM, 1980, p. 87. *Tradução minha*)⁴.

³ Título original: *Rundfunk als Hörkunst*

⁴ Do original: “Mientras que en la obra radiofónica el oyente tiene la sensación de captar totalmente el acontecimiento, en las retransmisiones se siente como que mutilado. Oye la gente andar de uno a otro lugar sin saber lo que está haciendo; oye al público reír, con saludables carcajadas, sin entender la causa; y de repente oye aplausos y exclamaciones, y no ha notado nada que indique la aparición de alguien en la escena. Son estas unas retransmisiones tan desafortunadas que se burlan de todas las leyes y efectos de la radio”.

Esse desacordo entre a tecnologia e o conteúdo difundido ao público perdurou por anos neste primeiro momento, de emissoras de rádio com organização mínima. No Brasil, em atraso com relação aos avanços desenvolvidos em países como Inglaterra e Estados Unidos, pesquisadores afirmam que se passaram cerca de 10 anos (ORTRIWANO, 1985; FERRARETTO, 2007) entre a primeira rádio a pôr conteúdo no ar e uma organização legal e mínima para funcionamento organizado de emissoras e com transmissões constantes. “tantos eram seus problemas técnicos de transmissão, difusão, qualidade de sinal e programação, que só a partir dos anos 30 é que ele (o rádio) teria um primeiro impacto decisivo para a transformação da cultura brasileira” (SEVCENKO, 1998, p. 588). Eram tempos de tremenda dificuldade com o que se tinha em mãos. Um depoimento muito repercutido entre estudiosos e aficionados do rádio é de Edgar Roquette-Pinto, considerado “pai do rádio brasileiro”:

Durante a exposição do Centenário da Independência, em 1922, muita pouca gente se interessou pelas demonstrações experimentais de radiotelefonía então realizadas pelas companhias norte-americanas na estação do Corcovado e na Praia Vermelha. Creio que a causa principal desse desinteresse foram os auto-falantes, instalados na Exposição. Ouvindo os discursos e música reproduzidos no meio de um barulho infernal, tudo roufenho, distorcido, arranhando os ouvidos. Era uma curiosidade, sem maiores consequências (ROQUETTE-PINTO, 1998).

Outra descrição de precariedade, feita pelo fundador da Rádio Record, Paulo Machado de Carvalho narrou como conseguiu a emissora, que foi ao ar em 9 de junho de 1931 (BBC, 1998):

Em 1931 acabava eu de desmontar uma empresa de luminosos. Nessa ocasião existia um senhor que tinha uma casa de discos, que se chamava Record. E junto com a casa de discos ele tinha a Rádio Record montada, embora não funcionando. Esse senhor era o senhor Álvaro Liberato de Macedo. Então ele me ofereceu a Rádio Record. Eu nem sabia o que era aquilo. Mas um grupo de 3 resolvemos ver o que era esse negócio que chamavam de rádio e que emitia uns sons, um negócio muito difícil. Muito difícil de se ouvir. Então nós fomos até a Praça da República 17 para ver o que era esse negócio que chamava-se Rádio. Nós, que já existia naquele tempo, como o homem que nasceu, que trouxe, que iniciou o rádio no Brasil, o professor Roquette-Pinto, que no Rio de Janeiro, ele conseguiu montar uma

estaçãozinha que emitia uns sonzinhos. Assim era, nessa, nesse terreno estava a Rádio Record. Sendo que existia já em São Paulo funcionando a Rádio Educadora Paulista. Fazendo esse parêntesis, nós fomos até a Praça da República 17 e abriu-se a porta e viu-se uma sala cheia de cadeiras, uns negócios grandões que chamavam de microfone, com uma porção de fios pendurados e amarrados e um piano. Então nós víamos aquilo, não sabíamos bem o que era e começamos a estudar o negócio (CARVALHO, 1998, p.).

Registros históricos como este apontam para uma evidência: mesmo os iniciadores do negócio rádio não tinham ideia clara do que se tratava. A memória de Paulo Machado de Carvalho sobre o desconhecimento do rádio revela, antes de tudo, o quanto se aventurava por um universo de tecnologia “muito difícil de se ouvir”. É de se esperar que, diante de tantas dúvidas, a produção de conteúdo também fosse hesitante, mais pendente de sistemas antigos do que afeita ao novo sistema. A inadaptação fica clara a partir do conhecimento que se tem das grades de programação da época, desde a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada pelo pioneiro Edgar Roquette-Pinto.

A idéia inicial era fazer dele (o rádio) uma espécie de teatro burguês irradiado, com músicas clássicas, leituras de longos textos literários, recitação poética e discursos políticos intermináveis. Portanto, a forma era precária e o conteúdo tedioso (SEVCENKO, 1998, p. 588).

Os primeiros conteúdos para o rádio brasileiro eram transmitidos a poucos aparelhos transmissores pelo alto preço para o cidadão comum, a despeito de toda consideração histórica atribuída ao professor Roquete Pinto. A visão de que ele era tedioso passa também pela narração de Renato Murce, para quem

pretendiam impor o rádio apenas como veículo de um tipo de cultura, com uma programação quase que só de música chamada erudita (da qual ninguém gostava), conferências maçantes, palestras destituídas de qualquer interesse, enfim, um rádio sofisticado para meia dúzia de crentes, não atingindo a massa (MURCE, 1976, p. 19).

Tem-se uma nova prova sobre a defasagem entre possibilidades tecnológicas e produção de conteúdo no quanto se ocupou de espaço inadequado na transmissão de informações originais do jornalismo impresso no rádio. Por muitos anos, a ação de cortar notícias produzidas por jornais impressos e de colá-las em laudas para serem lidas no microfone de muitas emissoras foi o uso que se fez – e ainda se faz hoje, em método de *copy-paste* da *internet* – em emissoras sem condições de bancar produção jornalística. No início do rádio, convencionou-se chamar de “gilette press” ou “tesoura press”, pela inexistência de trabalho jornalístico, mas apenas de uma reprodução, muitas vezes sem citar a fonte, de notícias já produzidas pelos jornais.

Na área esportiva, a precariedade técnica e a falta de ideias seguraram o deslanche do jornalismo pelo rádio. Em discussão sobre o pioneirismo na transmissão esportiva pelo rádio, a pesquisadora Edileuza Soares apresenta trecho de entrevista do patrono da Rádio Record, Paulo Machado de Carvalho, ao programa São Paulo Agora, da Rádio Jovem Pan nas comemorações da Semana do Rádio, em setembro de 1976. A emissora era também de propriedade da família Machado de Carvalho.

Ele contou que um funcionário da rádio controlava meia dúzia de telefones, ligados aos lugares onde havia jogos. Ressalta as dificuldades técnicas da época e conclui: ‘O negócio lá era quase que no berro mesmo. Mas eu sei que o nosso amigo Siqueira colhia aqueles dados e ia correndo ao estúdio, que era a forma mais prática daquele tempo. Era sair correndo e de lá dizer: “Olha, o jogo tal está tal e tal”. E voltava (SOARES, 1994, p. 20).

Para a autora, as palavras de Paulo Machado de Carvalho significam que os profissionais coletavam informações e usavam o telefone para ligar para a emissora e, sem entrar no ar, passavam os dados dos jogos, que eram anunciados aos ouvintes. Essa situação se dava, provavelmente, em torno do início dos anos 30. Sequer havia condição de transmissão por telefone direto do local dos fatos ao ouvinte. Isso, embora, desde os anos 20, Edgar Roquette-Pinto transmitisse as notícias em seu *Jornal da manhã* desde sua casa, por um telefone ligado ao estúdio da emissora, segundo depoimento de Maria Beatriz Roquette-Pinto Bojunga:

Ele fazia o Jornal da Manhã de uma maneira muito original. Ele pegava todos os jornais, com um lápis grande. Ele sempre andava com um lápis vermelho na mão. E ele apanhava o jornal e riscava todas as notícias que achava interessante para o rádio. Depois que estava com os jornais todos riscados, ele tinha um telefone direto para a Rádio Sociedade. Então, ele mandava o João Nabi Júnior, que era o técnico, ele dizia para pôr a estação no ar. E então ele mesmo falava sobre cada assunto (BOJUNGA, 1998).

Era possível, desde o início (1923), transmitir alguma informação para os ouvintes por telefone, via emissora, ao vivo, aproveitando o imediatismo como característica do rádio, como fazia Roquete-Pinto desde sua casa, como muitos informam (ZUCULOTO, 2003; FERRARETTO, 2007). Apesar disso, apenas 8 anos depois, em 1931 (SOARES, 1994, p. 21), teria havido uma transmissão ao vivo por telefone de um fato, assim caracterizando o imediatismo e a instantaneidade do rádio. Essa transmissão desde o campo do acontecimento teria sido a primeira narração completa do jogo de futebol entre as seleções dos estados de São Paulo e do Paraná, feita por Nicolau Tuma para a Rádio Educadora Paulista. Está em outro relato a precariedade causada em lidar com o conhecimento tecnológico exigido para manter uma rádio no ar:

Em Ensaios Brasileiros, Roquete Pinto transcreveu uma nota enviada ao jornal O Estado de S. Paulo pelo correspondente do Rio, Amadeu Amaral, que é uma versão extremamente significativa do que representava o aparecimento do Rádio no Brasil. Convidado por Roquete para testemunhar uma das transmissões da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Amaral assim descreveu a aventura: “Quando vi a antena plantada a um canto do jardim – uma simples vara de bambu com uns fios ligeiramente instalados – e sobretudo quando penetrei no quarto de operações e pude examinar os toscos objetos que completavam o dispositivo, não pude deixar de sorrir por dentro. Não era possível que aquela caranguejola, feita com bambu, alguns metros de fio de cobre, uma bobina de papelão e um fone de aparelho comum desse resultado sério. Quem sabe se aquilo que apregoavam ouvir por intermédio desse aparelho não seriam quaisquer vibrações ordinárias, confusamente conduzidas pelos fios expostos! Dentro em pouco, porém, colocando o fone ao ouvido, pude escutar versos declamados na Praia Vermelha e entremeados de música, tudo tão perceptível como se os sons se originassem a dois passos. Aquela caranguejola ridícula funcionava maravilhosamente (CABRAL, 2005, p. 24).

O entusiasmo do jornalista na última frase do relato é uma projeção do homem daquele tempo, boquiaberto diante de tremenda invenção tecnológica. Esse tipo de

entusiasmo é que embalou e embala muitos relatos e estudos sobre o princípio do rádio no Brasil, encobrendo a dificuldade clara de entendimento da funcionalidade e de operação de uma emissora, como se percebe em todo o mais do relato acima.

Expande-se um pouco mais essa visão sobre o vazio entre lidar com uma nova tecnologia e a necessidade de colocar em marcha uma produção que ficaria mais adequada se afeita às possibilidades da nova tecnologia. Uma das generalizações que se pode aplicar ao desenvolvimento do rádio é o fato de que as inovações tecnológicas não só lentamente provocaram modificações nas formas de produzir conteúdo para ir ao ar, como desajustaram as formas de produção de conteúdo anteriores à inovação. Em seguida, recompõem a forma antiga com novas características, sempre na perspectiva das elaborações de conteúdos sonoros.

Diante de qualquer inovação há o desgaste do tempo enquanto não se domina a tecnologia para aplicá-la. Ao finalmente empreendê-la no desenvolvimento do rádio como meio de comunicação e expressão, as experiências anteriores foram agregadas, gerando novas formas de produção e formatação de conteúdo.

Na América Latina, encontram-se casos de hibridização de culturas, ora comandados por mercados de cultura articulados com políticas econômicas de países e blocos empresariais internacionais, ora evidenciando a reverência dos mesmos artífices da cultura globalizada à tradição local, ora enfatizando a referência do lugar e tempo de origem da cultura manifestada.

Em direção semelhante se dá a relação entre a tecnologia e a modificação por ela implementada na dinâmica de produção de conteúdo e forma de difusão para o público radiofônico. Ou as formas anteriores de produção são deixadas de lado para darem lugar a outra consequente forma de construir e expor conteúdo, ou alguma parte antiga é reaproveitada em novas plataformas. Para as últimas, ao menos uma parte da cultura, a que não foi reaproveitada, não faz mais sentido. Um exemplo que se pode extrair dos primórdios do rádio para essa digressão é a possibilidade de não mais necessitar noticiar pelo rádio a notícia que está publicada no jornal daquele dia. A tecnologia pode juntar uma linha telefônica à mesa de som que proporciona a captação e difusão da informação aos ouvintes. A possibilidade de transmitir o próprio fato diretamente do local do fato supera a narração do fato “antigo” – pertencente ao dia anterior – que o jornal publicou.

O velho comportamento pode ser abandonado em lugar do novo, atualizado, que lança mão da tecnologia para deixar o ouvinte mais próximo do fato. Só que não o foi.

A primeira forma de aparição da notícia no rádio brasileiro, leitura dos jornais impressos, perdurou por quase vinte anos até o surgimento de uma inovação de conteúdo que aproveitasse melhor as características do meio, o Repórter Esso, em 1941. Desde o início (1923), o telefone podia fazer a ponte com o estúdio, como afirmou em depoimento a filha de Roquete-Pinto, muito embora um princípio de reportagem utilizando essa forma de comunicação, se considero as palavras de Paulo Machado de Carvalho⁵, tenha ocorrido apenas 8 anos depois de iniciado o rádio no país. Esses são alguns dos tempos que se levou, no Brasil, para o início de uma adequação entre avanço de tecnologia e produção de conteúdo aliado a ela, pois a “notícia, por um bom tempo, continuará sendo transposta diretamente dos jornais impressos para os jornais-falados das ondas do rádio” (ZUCULOTO, 2003, p. 17).

Esse “bom tempo” foi de fato longo, tempo contínuo de olhar com olhos velhos a nova tecnologia, a linha telefônica e o que ela podia apresentar de possibilidade de transmissão dos fatos diretamente do local em que eles se davam. Antes de tudo, vinha a animação com as possibilidades lúdicas que a nova tecnologia traz. O torpor e o desejo de jogar com a tecnologia toma outro tempo, o de decifrar o que ela é. Esse é o tempo de desconhecimento do uso adequado da tecnologia em sua total potencialidade.

É cabível lembrar que, neste princípio, se a emissão do som das emissoras de rádio era precária, a recepção seguia na mesma trilha, se não em pior. Pois até o aparelho receptor tornar-se popular, acessível à maioria da classe média ávida por aquele entretenimento dentro de casa, grassou entre o público emergente o rádio de galena,

compostos, fundamentalmente, de apenas cinco pequenas peças (cristal de galena; regulador de contato de galena indutor, condensador variável de sintonia e fones de ouvido) e que, para funcionar, pediam uma antena externa, geralmente esticada entre duas varas de bambu, e uma tomada de terra, invariavelmente a torneira de pia mais próxima (TINHORÃO, apud CABRAL, 2005, p. 24).

⁵ Ver a página 24 desse estudo.

Essa necessidade do público gerou a imagem de um Rio de Janeiro com telhados cobertos de antenas para captação do som das emissoras em rádios galenas, pois:

Com o aparecimento dos dois postos emissores, a cidade transformou-se em floresta de antenas. Não havia residência que não ostentasse sobre os telhados, ou pelos quintais, os fios horizontais para a captação das ondas hertzianas. Sem a boa extensão dos seus 20 metros de fios, ninguém poderia reter com eficiência a rudimentar energia dos 1.500 watts da Rádio Sociedade, ou os 500 watts da Rádio Clube do Brasil. E ainda havia o enervante problema das ligações das galenas com as agulhas para a obtenção de um bom contato. A mais ligeira trepidação do solo na fase dos pisos balançantes, quando não existiam as lajes de apartamento, aumentava o nervosismo dos abnegados amadores do Rádio (ALMIRANTE, 2013, p. 153).

Renato Murce registra, em suas memórias convertidas no livro *Bastidores do rádio* (1976), um curioso detalhe. Ele revela não só a precariedade tecnológica do rádio quando de sua inauguração oficial, mas um real interesse de alguns brasileiros pela produção caseira do rádio receptor, o chamado “rádio de galena”. Isso em paralelo à inauguração oficial do rádio no Brasil. Pois enquanto se registrou que:

Oitenta receptores de Rádio foram distribuídos a pessoas consideradas importantes do Rio de Janeiro e instalados em praças públicas de São Paulo, Niterói e Petrópolis. Um telefone alto-falante irradiou, no recinto da Exposição, a palavra do presidente da república, Epitácio Pessoa, além de óperas transmitidas diretamente do Teatro Municipal e do Teatro Lírico (CABRAL, 2005, p. 28).

Murce, testemunha presente no local e participante do palco cultural da cidade, afirmou que “Naquela altura, a transmissão, quando muito, atingiria a periferia da cidade. E assim mesmo para poucas pessoas que possuísem os primitivos rádios de galena, capazes de captá-la” (MURCE, 1976, p. 16). Murce fazia a ressalva de que, no recinto da Exposição do Centenário da Independência, era possível ouvir a experiência pioneira do rádio pelas “inúmeras cornetas ali distribuídas”. Para além disso, o homem de rádio nos aponta que havia mais receptores na cidade do que os 80 aparelhos distribuídos oficialmente para a escuta experimental da Exposição. E fico com a memória do autor, para quem, no rádio, “Engatinhamos alguns anos, conforme já

contamos, até chegar a 1930, aí passou a ser ‘conqueluche’ em todo o mundo” (MURCE, 1976, p. 31).

É evidente também que toda essa precariedade passou para a forma de produção de conteúdo e, em nosso caso, de conteúdo informativo. Na questão da informação pelo rádio brasileiro, apenas em 1931 usou-se o telefone de forma mais adequada para informar o ouvinte com imediatismo sobre um acontecimento: uma partida de futebol completa narrada por Nicolau Tuma. Enquanto isso, na Grã-Bretanha, “A BBC, porém, explorou tão bem a potencialidade do rádio que, em 1927, já apresentava um programa de notícias, comentários e relatos de testemunhas de acontecimentos relevantes” (CABRAL, 2005, p. 30). Este fato está a provar que na questão de produção de conteúdo mantinha-se a divergência entre o desenvolvimento de países do primeiro mundo e a precariedade das nações subdesenvolvidas.

Além do tempo que se leva, em certas ocasiões, para esse acerto entre potencialidade tecnológica e o que ela pode gerar de conteúdo também inovador, há ainda outra questão a ser observada. Ela está explicitada na análise feita pela dupla de pesquisadores Humberto Abdalla Jr. e Murilo Cesar Ramos sobre a relação do pioneiro do rádio no Brasil, Edgard Roquette-Pinto, já citada, com a tecnologia que tinha em mãos. Para eles, a principal lição deixada por Roquette-Pinto é a de que:

toda transição tecnológica na comunicação traz com ela a esperança de uma revolução civilizatória; na educação, na informação, na cultura. Mas toda ela, até hoje, resultou no infortúnio da comunicação largamente mercantilizada, alienadora, ainda que aqui e acolá lampejos de suas potencialidades emancipatórias não nos deixem esquecer que outros caminhos, funções e usos seriam possíveis para ela (ABDALLA JR. e RAMOS, 2005, p. 123).

Apesar das possibilidades abertas em caminhos, funções e usos, as improvisações eram a grande marca desse tempo em que sobrava boa vontade, mas faltava formação a quem estava no rádio para lidar com o meio. Prova disso está no *Programa Casé*, que estreou na carioca Rádio Phillips em 14 de fevereiro de 1932 (CASÉ, 1995, p. 35). Apenas faltando alguns minutos para a estreia, a equipe percebeu que não havia escolhido o nome do programa. Coube ao diretor da emissora, Augusto Vitoriano Borges escolher o nome *Programa Casé* momentos antes de ir ao ar. Ademar

Casé foi alguém que nunca havia entrado em uma emissora de rádio e, ainda assim, iniciou o programa mais inovador daqueles tempos. Teve a glória de um diletante, venceu a dificuldade e tornou-se célebre pelo que fez. É notável também o fato de que não havia qualquer preparo e organização para realizar o programa. As coisas, no *Programa Casé*, eram feitas do jeito que dava. O programa entrou para a história do rádio brasileiro como inovador por levar os principais cantores da música popular da capital federal para cantar ao vivo, na Rádio Phillips, aos domingos. Os exemplos no livro de Rafael Casé são muitos: se o contra regra, Luís Barbosa, soubesse ler e escrever já estava bom para começar na profissão. A tarefa dele era encontrar os artistas pela emissora ou pelos bares da região, para levá-los ao microfone para cantar (CASÉ, 1995, p. 54).

Tenho um depoimento do cartunista Nássara, que foi para o rádio depois de perder o emprego no jornal *A crítica*, da família Rodrigues, “empastelado” pelo governo:

Não tinha o talento improvisador de um Valdo Abreu, criador do *Esplêndido Programa*, que, no ar ia, naturalmente, produzindo os anúncios. O jeito foi ir escondido para a (Rádio) Mayrink Veiga, de lápis na mão, para tomar maior contato com o rádio e com o que teria de fazer lá na Philips. No final, deu tudo certo (NÁSSARA, apud CASÉ, 1995, p. 44).

É claro que a chance conseguida por Ademar Casé para fazer seu programa tem, por base, a precariedade da nossa programação naquele ano de 1932. Ao comparar com programas norte-americanos e ingleses que ele ouvia pelo rádio, o próprio criador do programa afirmou que o

amadorismo das rádios daqui não permitia uma dinâmica maior. Quando um músico e um cantor iam se apresentar, o speaker anunciava o número e, depois, desligava o microfone, para que pudessem afinar os instrumentos e até fazer um rápido ensaio. Enquanto isso o ouvinte ficava totalmente abandonado. Já nos programas americanos, o som não parava. Era uma dinâmica maravilhosa (CASÉ, 1995, p. 39).

As análises, apoiadas em depoimentos de época, mostram o despontar do rádio como organização que atraía as atenções públicas e fazia parte do desenvolvimento da cultura brasileira. Elas parecem um tanto exageradas, cobertas pelo manto de um nacionalismo do tipo “o brasileiro é muito criativo”. De certa forma, isso era enganoso, pois, mesmo com o sucesso da Rádio Nacional, símbolo do *broadcast* no rádio brasileiro, o rádio era ainda uma comunicação entendida por poucos, a se considerar a vasta população rural brasileira. Ainda que ela tivesse condição de ouvir o rádio do dono da fazenda ou do dono do engenho, certamente teria dificuldade de entender o que aquela “caixinha mágica” falava.

Os anos 30 do século passado marcam o início de nossa urbanização. As grandes cidades se solidificam com a industrialização, processo combinando com o asseverar da concentração de posse de terras em poucas mãos no interior do país. Isso diminuía o número de oportunidades para o trabalhador rural, que se via obrigado a migrar para as capitais. Embora esse movimento do rural para o urbano tenha se acentuado a partir da década de 30, quando o rádio iniciava seu desenvolvimento no país, na década seguinte a maioria da população do país ainda era rural. Nos anos 40, eram 41 milhões, 326 mil e 315 brasileiros, dos quais 12 milhões, 880 mil e 182 viviam nas cidades (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, apud FRANÇA, s/d, p. 1). Pode-se concluir, a partir desses dados, que os outros 28 milhões, 446 mil e 133 pertenciam ao campo. Isso resulta em cerca de 68,77 pontos percentuais de habitantes rurais. A grande maioria da população, muitos ainda analfabetos, não era o público para o qual o rádio brasileiro transmitia, até o final dos anos 30, seus sofisticados conteúdos. Nota-se, então, que a evolução tecnológica do rádio servia ainda a uma minoria da população. Essa situação era acentuada em sua minoridade, se considero o público seletivo que conseguia ter acesso à cara tecnologia radiofônica disponível na época.

Nessa época, em alguns pontos do mundo desenvolvido – portanto fora da América Latina –, nem tudo foi bom, reconfortante e rico como experiência. O perigo da criação mítica, transmitida modernamente pelo rádio, foi e ainda é a possibilidade de se criar uma consciência dogmática coletiva, não crítica. Ela pode estabelecer condutas de grandes grupos, como o nazismo e o fascismo, ambos apoiados na capacidade do rádio de mobilizar multidões pela palavra unificada.

Hitler, e, mais ainda, Goebbels, viram a massiva arma de propaganda que o rádio poderia se tornar. Com o monopólio do Reich Broadcasting Corporation sob o controle nazista, e seus programas rigorosamente censurados e ainda mais nacionalistas do que nos últimos dias da República de Weimar, o rádio ofereceu a maneira mais fácil de disseminar a propaganda nazista (AYLETT, s/d. *Tradução minha*).⁶

Essa não foi a primeira e nem a última vez que o rádio foi utilizado em sua história para difundir mitos ameaçadores. Há notícias de que, antes do Reich, a União Soviética, ainda nos anos 20, beneficiou seu Estado com a divulgação de propaganda comunista pelas ondas do rádio. E a Itália do fascista Mussolini lançou mão desse expediente antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder na Alemanha. Embora a palavra seja apenas um dos elementos na constituição do universo sonoro do rádio, desde que o rádio deu seus primeiros passos como meio de comunicação ela tem o poder, pela linguagem, de inebriar ouvintes. No princípio dessa ideia tecnológica, “já no início dos anos 20, o populismo descobriu no rádio a sua pedra filosofal, capaz de transformar a massa amorfa de ouvintes na força agregada da paixão política” (SEVCENKO, 1998, p. 587).

No Brasil, levou-se muito tempo para superar os principais problemas técnicos de transmissão, qualidade e constância do sinal. Isso gerou uma série de retardos na engrenagem da produção de conteúdos sonoros. Mas, o populismo político e o rádio andaram muito próximos (HAUSSEN, 1996, p. 50-51) a partir dos anos 30, e juntos caminharam por conta da ascensão do presidente Getúlio Vargas. Ele soube explorar a promoção de sua figura pública pelas ondas do rádio, com seu famoso brado: “Trabalha-do-res do Bra-sil!!”.

O rádio e a forma como este meio se desenvolveu, tanto como organização (emissoras) quanto como produtor de conteúdo (informação), está a mostrar que não são poucos os problemas que se estabelecem diante de uma nova tecnologia que se desenvolve. Ela avança por si, mas não faz avançar o conteúdo em mesmo ritmo.

Uma exceção a esse último pensamento, por colocar *pari pasu* tecnologia e produção de conteúdo compatível com ela, ocorreu em 25 de janeiro de 1937. Este pode

⁶ Do original: “Hitler, and even more so Goebbels, saw the massive propaganda weapon radio could become. With the monopoly Reich Broadcasting Corporation under Nazi control, and its programmes strictly censored and made even more nationalistic than in the last days of the Weimar Republic, the radio offered the easiest way to spread Nazi propaganda”.

ser considerado o marco inicial da reportagem radiofônica no Brasil como a concebemos contemporaneamente. “Aniversário da cidade de São Paulo. Dias antes, um esbaforido João Batista ‘Pipa’ do Amaral, dono da Rádio São Paulo, entrou no estúdio onde se emitia uma de suas radionovelas carregando um transmissor portátil de cerca de 10 quilos, importado dos Estados Unidos” (CARDOSO e ROCKMANN, 2005). Ele convocou seu repórter João Ferreira Fontes e o convenceu a transmitir, de maneira direta para os ouvintes da rádio, a parada militar pelo aniversário da cidade, que ocorreria alguns dias depois. O repórter cumpriu a tarefa, percorrendo os cerca de cinco quilômetros da parada, relatando aos ouvintes os detalhes do evento ao vivo, direto. Uma moto com um motociclista o apoiou, carregando o pesado equipamento. Inaugura-se, assim, o formato reportagem radiofônica no rádio do Brasil. Esse evento encerra a década contida neste segmento de capítulo, no que diz respeito à relação entre o desenvolvimento tecnológico e a evolução de linguagem no rádio brasileiro, mas não encerra algumas observações.

A primeira delas diz respeito ao início do rádio brasileiro, em que se nota um difícil desenvolvimento tecnológico influenciando, evidentemente, um desabrochar lento da formatação de conteúdo. Ao lado disso, o meio era posse de uma elite, que queria comunicar-se, sobretudo, com ela mesma, e foi expandindo lentamente sua comunicação para a classe média. A população mais pobre não tinha acesso a essa tecnologia e perfazia uma grande horda de excluídos da comunicação.

A segunda observação que faço é que nós, pesquisadores brasileiros do rádio, temos pouca, senão nenhuma, referência sobre o que aconteceu com a evolução da reportagem de rádio possível a partir da experiência de João Ferreira Fontes e seu transmissor importado de cerca de 10 quilos. Ele fez a primeira reportagem no rádio.

Não devo perder o “fio da meada”: a linha do tempo em que decidi contar a evolução da linguagem jornalística no rádio brasileiro, até chegar à reportagem, ao lado da evolução tecnológica. Mas necessito fazer uma pausa para, na oportunidade de falar da primeira reportagem do rádio brasileiro, definir também, de forma concisa, o conceito que reputo como sendo o melhor para reportagem no rádio. Trata-se do trabalho de um profissional de jornalismo que acompanha e apura um fato em seu desenrolar, ajudando a equipe a decidir se o fato vira notícia e, por conseguinte, converte-se em reportagem.

Uma vez convencido que um acontecimento de que se tem notícia vai virar reportagem, o repórter começa a lidar com o mesmo. Ele toma informações e pesquisa de muitas formas para “fechar” sua reportagem. A reportagem no rádio é um produto sonoro, destinada a ir ao ar. Pode ser ao vivo, com o repórter transmitindo desde o local do fato; gravada, com o repórter voltando para a redação para editar sua reportagem; ou, contemporaneamente, escolhendo os trechos gravados, gravando seus *offs* no local do acontecimento e editando, ele mesmo, em seu equipamento, a reportagem. Pode-se, ainda, combinar uma parte ao vivo e uma parte gravada, numa constituição sonora que dê a noção do acontecimento ao ouvinte de forma mais ampliada do que a notícia. Isso porque, enquanto a notícia, como conceito, é o enunciar de um fato apenas com palavras em texto escrito e apresentado por uma ou duas pessoas no rádio, a reportagem amplia em forma e conteúdo a notícia como conceito. Ela exige que o repórter entreviste as pessoas e coloque trechos dessas entrevistas, entremeados com falas dele, repórter, ao vivo ou gravada, a funcionar como um narrador do acontecimento e condutor das participações dos entrevistados. A esse “pedaço” de som, muito caracteristicamente composto por palavras, dá-se o nome de reportagem radiofônica.

Isto posto, retomo a linha do tempo para reiterar que João Ferreira Fontes foi o repórter fez a primeira reportagem de rádio externa nas ruas da cidade de São Paulo, transmitindo um evento ao vivo. As referências sobre a reportagem radiofônica abrem um imenso hiato entre este fato, em 1937, e o ano de 1952, quando se registra a experiência da carioca Emissora Continental, que abordo mais adiante neste trabalho. Sobre esse hiato, reconheço minha dificuldade de encontrar registro. Parece ser um problema de pesquisa não saber o que aconteceu nos 15 anos que separam uma experiência da outra. Difícil acreditar que um transmissor importado, adquirido para a emissora do complexo de Paulo Machado de Carvalho e João Batista do Amaral, seu sócio e cunhado, não tenha sido mais utilizado. Há um problema para nós, pesquisadores, a ser resolvido a fim de encontrarmos as pistas do desenvolvimento da reportagem no rádio nesse espaço de tempo (1937-1952).

A terceira questão, com a qual encerro esse item do capítulo, diz respeito a abordar dois pensadores dos primeiros anos do rádio no mundo: Rudolf Arnheim e Bertold Brecht. Pretende-se mostrar o quanto eles diziam sobre o Brasil ao falar do início do rádio na Alemanha. Quando Rudolf Arnheim, em sua *Estética radiofônica* (1933), estava a estruturar as proposições auditivas, sonoras, de ressonância e de

possibilidades informacionais do rádio diante de uma tecnologia ainda não totalmente dominada, desenvolveu com propriedade a leitura do que se fazia no rádio alemão nos anos 30 e confrontou com o que se podia fazer como arte sonora, ao tomar o mesmo rádio como meio de expressão. Ele considerou, em seu estudo, uma inadequação ao meio quando as emissoras se punham a transmitir peças dramáticas ou óperas a partir de teatros e ambientes montados para espetáculos audiovisuais destinados a um público presente. Pelo rádio, tornavam-se inadequados pela falta de comunicação entre o visual e o auditivo. Ao fazer isso, estava justamente a alertar sobre a incapacidade dos produtores de conteúdo para rádio, naquele momento, para lidar adequadamente com as potencialidades do meio, estabelecidas pela tecnologia.

Quando, nos anos 30, Bertold Brecht escreveu sua *Teoria do rádio* (BRECHT, 2005), transitou também pelo que considerou como perspectivas possíveis para o rádio. Observava que nos deixávamos levar pelas possibilidades, e nelas ficávamos. Ao criticar certa atitude da burguesia diante do que se poderia conquistar com o novo invento, o escritor alemão relatou o ato de extrair tudo o que era possível do rádio, sem pensar em resultados. Além disso, profeticamente previu que, cem anos depois, estaríamos esbarrando ainda nas possibilidades que o rádio encerra. Ele também desejou que inventássemos algo que tornasse possível determinar o que se pode transmitir pelo rádio. A previsão prosseguia para o definitivo fim de linha, que é não ter o que transmitir:

Gerações posteriores teriam, então, a oportunidade de ver assombradas como uma casta, ao mesmo tempo tornando possível dizer a todo o globo terrestre o que tinha que dizer e fazendo o possível, também, que o globo terrestre visse que nada tinha para dizer. Um homem que tem algo para dizer e não encontra ouvintes está em má situação. Mas estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontrem quem tenha algo para lhes dizer” (BRECHT, 2005, p. 36).

Brecht e Arnheim construíram suas críticas ao conteúdo que o rádio alemão apresentava uma década depois do início da difusão comercial, da invenção do rádio e da aplicabilidade daquele invento como possibilidade comunicacional. Era uma comunicação sem precedentes ao que se tinha até então. Naquela década de 30, em que os autores se manifestavam, era claro o estado experimental das possibilidades do rádio.

Era também bastante passível de compreensão que, diante de tudo tão novo, as ideias de como realizar e transmitir conteúdos fossem rodeadas de dificuldades operacionais.

Mas a previsão de Brecht sobre os cem anos que a burguesia passaria a tatear em busca do conteúdo ideal para o rádio é algo que se prende ao nosso presente. Um resquício dessa desconfiança do teatrólogo alemão ainda nos apanha, embora tenhamos marcado muitos avanços de linguagem compatíveis com o desenvolvimento tecnológico do rádio, chamado no passado de “sem fio”. Comprova-se o que ele disse quando se vê o caos informativo em que emissoras estão envolvidas lidando com a tecnologia digital, com a comunicação aberta via *internet*. Vê-se a tentativa de reorganização comunicacional que as emissoras de rádio fazem ao exibirem sua interface na convergência de mídias de seus sites. Desse assunto trato mais adiante, pois nos fidelizamos a uma linha do tempo que estabelece a relação entre, de um lado, o rádio e suas modificações de conteúdos com avanços tecnológicos e, de outro, o reflexo tardio desse avanço na linguagem jornalística no meio, impactando a reportagem radiofônica.

I.3 Relações entre avanço tecnológico e a produção da informação no rádio brasileiro – 1938 a 1958

Marco o início desta fase com a transmissão direta, pelo rádio brasileiro, da Copa do Mundo de 1938. A persistência do rádio em realizar narrações esportivas diretamente dos estádios, iniciadas em 1931, ajudou o público a se apaixonar pelo esporte.

Em 1938, a organização comercial do rádio estava estabelecida por lei há pelo menos 6 anos e o rádio e sua programação estavam popularizados. O futebol desenvolveu-se muito através desse meio, expandindo seu entendimento para além do público alfabetizado, que podia conhecer detalhes dos jogos pelas informações dos jornais impressos. Pelo registro encontrado (SOARES, 1994), aquela Copa de 1938 marca a primeira transmissão transoceânica, ao vivo, acompanhada por brasileiros.

Gagliano (Neto) narrou diretamente da França, onde estava em disputa a III Copa do Mundo. Ele irradiou os cinco jogos do Brasil, para as cadeias das Emissoras Byington (formada pelas rádios Clube do Brasil e Cruzeiro do Sul, do Rio de Janeiro; Cosmos e Cruzeiro do Sul, de São Paulo), em combinação com O Globo e o Jornal dos Sports, com o patrocínio exclusivo

do Cassino da Urca. (...) Muitas pessoas que não tinham rádio se aglomeraram no Largo do Paissandu, em São Paulo, e diante da Galeria Cruzeiro, no Rio de Janeiro, para acompanhar as narrações de Gagliano, ampliadas por alto-falantes (SOARES, 1994, p. 33).

Neste momento sim, os artífices da produção de conteúdo, pondo no ar a transmissão das partidas da seleção brasileira de futebol, direto da França, estavam contemplando a natureza do rádio com uma oferta sonora ao público *pari passu* com as possibilidades tecnológicas do meio. Mas essas possibilidades estavam estabelecidas desde 1923! Os investimentos em propaganda no rádio brasileiro se iniciaram apenas em 1932. Embora o custo fosse elevado, difícil pensar que os donos de emissoras não conseguissem divisar que um gasto naquele momento seria um investimento em audiência para o futuro. Isso considerando a paixão pelo futebol estabelecida no coração dos ouvintes brasileiros a partir das ondas do rádio, em 1931. A ligação telefônica entre a Europa e o Brasil é possível, tecnicamente, desde 1874, quando o país inaugurou o cabo submarino ligando Recife a Lisboa, uma idealização do Barão de Mauá (ALCÂNTARA NETO, S/D, p. 5). Em 1934, seria tecnicamente possível transmitir a Copa do Mundo de futebol realizada na Itália. Em 1938, com o esforço de uma cadeia de emissoras cariocas e paulistas e graças ao patrocínio exclusivo de um cassino, a transmissão foi possível.

A precariedade social, política e econômica de um país subdesenvolvido, difundida por historiadores, estudiosos sociais, pesquisadores, escritores, radialistas e jornalistas é suficiente para explicar o lapso de tempo entre a condição e a realização completa da possibilidade tecnológica via linguagem no rádio? Esses vácuos de não realização que tenho apontado nos levam a concordar que não é natural a relação entre a evolução da história do Brasil e seu acompanhamento pelo rádio. Mais: a versão hegemônica da história do rádio no Brasil dificulta enxergar o meio desde outras perspectivas que não sejam a naturalidade histórica estabelecida. Essa constatação reforça a posição de Eduardo Vicente, ao afirmar que a

recuperação de uma perspectiva mais crítica sobre as potencialidades de uso social do rádio no Brasil deve necessariamente passar por uma ‘reabertura’ da discussão de sua história, que nos possibilite uma visão menos naturalizada da trajetória percorrida até o momento atual e nos ofereça uma compreensão menos limitadora de suas características e possibilidades de uso (VICENTE, 2011, p. 90).

Ainda nesta perspectiva, pretendo despregar as imagens quase siamesas entre a história do rádio e a história política brasileira. O rádio brasileiro de fato acompanhou e cobriu, com competência jornalística, os eventos políticos mais marcantes da história do Brasil. No entanto, isso não confere ao meio a mesma história do país, principalmente feita de tragédias e heróis e, às vezes, de forma exagerada. A precariedade técnica acabou por gerar precariedade de conteúdo em muitos momentos da história do rádio brasileiro, quando fica comprovado que a essa precariedade se mesclou o imprevisto, o que influenciou definitivamente em atraso de produção de conteúdo e por consequência em involução de sua linguagem. Quando me deparo com isso, o que tenho como hipótese é que a classe dominante brasileira, que controlou e controla os meios de comunicação, não só financeiramente, mas também seu conteúdo de entretenimento e sua agenda de cobertura jornalística, sempre se interessou mais por seu próprio deslumbre pelo poder e possibilidade de perpetuação do que verdadeiramente em progresso social dos meios de comunicação. Isso, em vez da história natural do rádio feita de heróis e desbravadores que acompanharam outros heróis e desbravadores na história do país.

Não é ao acaso que o avanço estrutural, tecnológico e – lentamente – de conteúdo do rádio brasileiro coincide com a migração vagarosa da população rural para as grandes cidades. O início dessa migração, nos anos 30, se dá ao mesmo tempo do arranque do rádio como empresa organizada, e do início do populismo na América Latina. Essa força tripartite é analisada por Dóris Fagundes Haussen, que mostra como a sequência social desses fatores desembocou no populismo latino-americano: “Modernização significa, nos anos 30, a adequação das economias dos países latino-americanos às exigências do mercado mundial” (HAUSSEN, 1996, p. 51). Essa adequação, por sua vez, não passa de uma unificação do mercado global, em que as tecnologias de comunicação têm um papel definitivo: “a um país unificam tanto ou mais que as estradas e os trens, o telégrafo, o rádio e o telefone” (MARTIN-BARBERO, apud HAUSSEN, 1996, p. 51). Por isso, o

alcance e o sentido das tecnologias de comunicação em relação à cultura, nesse momento, remetem então ao movimento social que dá origem ao populismo: o aparecimento das massas urbanas, constituídas em sujeito social justamente a partir da ideia de nação (HAUSSEN, 1996, p. 51).

O interesse de Vargas, tanto em sua primeira, quanto na segunda passagem pela presidência do Brasil, sempre foi estabelecer-se como o maior estadista que o país já teve. Para isso, usou o rádio como ponte comunicativa com a população. É fundamental notar que a ascensão e o estabelecimento de Vargas no poder do país se dá sob turbulências internacionais: a Grande Depressão iniciada nos Estados Unidos em 1929, a Segunda Guerra, ocorrida entre 1938 e 1945. Havia também um clima de várias revoltas e revoluções internas sucessivas que antecederiam e que passaram por seu governo. Pode-se indicar as revoltas, crises e convulsões sociais de 1924, 1930, 1932, 1935 e 1937. Essas turbulências brasileiras atingiram, em parte, também o rádio em sua evolução, desde 1924 até pelo menos o suicídio de Vargas, que encerrou seu segundo governo em 1954.

Por exemplo, em 1935, as forças militares de Vargas conseguiram debelar a revolta comunista comandada por Luiz Carlos Prestes em quartéis de Natal, Recife e Rio de Janeiro. A tentativa de perpetuação de Vargas no poder está em ação como em 1937, quando ele criou uma ameaça irreal de golpe para endurecer seu sistema de governo, fechar o Congresso e estabelecer por decreto o Estado Novo, anunciado pelo rádio em 10 de novembro de 1937. “Getúlio tinha agora a atmosfera de que necessitava para intimidar oponentes de qualquer matiz ideológico. Era o perfeito pano de fundo para o crescente poder presidencial e a ulterior centralização que tal poder implicava” (SKIDMORE, 1998, p. 161).

O início desta fase que analiso, quando, por exemplo, houve a transmissão ao vivo dos jogos da Copa de 38 pelo rádio, ocorreu sob estado de sítio em nosso país, iniciado em 1937 e que durou dois anos. Fez parte das ações do governo central o controle do poder e da informação política em todo o país. Fez parte também de suas ações desenvolver o rádio como um dos planos de seu projeto cultural.

Getúlio Vargas expandiu sua área de influência para a música e o Carnaval (onde o rádio evolui), a arquitetura e a educação pública. No rádio, uma grande mudança ocorre principalmente a partir de 1932, quando Vargas permitiu oficialmente a propaganda. Este fato foi seguido de todo o investimento feito por ele no desenvolvimento das emissoras e principalmente na estrutura da Rádio Nacional, quando o Estado a comprou em 1940. Mas este foi sempre um projeto com urgência

política, para além do interesse no desenvolvimento social da tecnologia radiofônica. Os avanços na produção de conteúdo para o rádio ficavam por conta do talento e do improviso dos artistas e intelectuais brasileiros.

O que parece, sim, ser natural era a convergência de grandes artistas, principalmente para o rádio, no Rio e em São Paulo entre os anos 30 e 40, onde puderam encontrar uma área em fundação e experimentação. Para o rádio migraram talentos cariocas como Ary Barroso, Radamés Gnattali, Almirante, Noel Rosa, Carmen Miranda, Dorival Caymmi, Elza Soares, Mário Lago, Paulo Gracindo, Lauro Borges, Castro Barbosa e tantos outros. Pelo rádio paulista passaram Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, César Ladeira, Nhô Totico, Oswaldo Moles, Adoniran Barbosa, Dias Gomes, entre muitos outros também.

Foram trabalhar no rádio artistas e comunicadores talentosos da música, do Carnaval (reorganizado pelo governo Vargas no Rio de Janeiro), do teatro, da Semana de Arte Moderna de 22, todos com experiência na oratória, na escrita e na interpretação. Mas todos, sem exceção, eram iniciantes na arte radiofônica, sem preparo para um meio que exigiria, como exige, qualidades específicas para produção e difusão de programas e de informações. O produtor do *Programa Casé*, Luís Barbosa, cuja principal função era procurar os artistas para entrarem no ar, ao vivo, aos domingos, enquanto o programa corria, nem sempre os encontrava, expondo o programa a vazios de programação. Um exemplo de sua busca:

Foi (Luís Barbosa) ao botequim, à Praça Mauá e à Mayrink (Veiga, outra emissora de rádio), mas não havia jeito de encontrar o cantor (Sílvio Caldas). Até que Haroldo descobriu que ele tinha ido à casa de um fiscal da prefeitura, onde haveria batizado, música, cerveja e boca livre (CASÉ, 1995, p. 55).

Essa era uma demonstração de amadorismo apenas cabível aos que não tinham consciência da seriedade com a qual fiéis ouvintes deveriam ser tratados por produtores e artistas. Ela é aceitável socialmente apenas pelo “ser brasileiro”, já exposto aqui como visão do antropólogo Roberto DaMatta. Esse exemplo é demonstrativo do que ocorria com mais frequência no rádio brasileiro em seus primeiros tempos: o improviso. Estavam aqueles vários artistas, produtores de cultura e intelectuais envolvidos em tarefas

e agindo como principiantes sem muita certeza de como seria melhor fazer. Parece que, na aquisição de toda a possibilidade tecnológica que traz a comunicação pelo rádio, havia algo nada natural nos *Anos de Ouro* do rádio brasileiro. Parece que essa era uma geração olhando com velhos olhos de difusão esse novo fazer de difusão cultural de massa. Eram olhos acostumados culturalmente com a vida comum, acústica e não eletrônica, reservada a espaços de casas de espetáculo, no caso da música, e de conversas em grupos e leituras de jornais, no caso da informação. Essa produção e difusão era feita a toque de caixa, no improviso, ao ritmo natural das relações enquanto o novo meio exigia um ritmo “eletrônico”, e ainda sob as condições sociais das mais incertas: várias tentativas de golpe, estado de sítio, ditadura Vargas e a Segunda Guerra, iniciada naquele princípio de década de 40.

Da mesma forma, para o grande projeto de estadista que Getúlio Vargas tinha para si, o rádio servia para tornar-lo conhecido do grande público. E, para chegar a isso, o governo investia nos melhores valores técnicos e artísticos. No entanto, eles estavam desprovidos de um projeto organizado de desenvolvimento tecnológico, que fosse seguido por uma organização da produção para a geração de conteúdo compatível com o que o desenvolvimento tecnológico poderia propor.

Havia, ainda, a mácula determinada pelo “pai do rádio brasileiro”, Roquete-Pinto, fazer do rádio o espaço social destinado a

produzir uma programação educativa popular, de acesso fácil à maioria da população, com o rádio ajudando a resolver o problema educacional do País, as condições de acesso existentes na época faziam com que o novo veículo refletisse um nível de cultura compatível com o da elite, os privilegiados ouvintes de então (MOREIRA, 1991, p. 16).

Esse uso novo, com pensamento velho, passava evidentemente pela linguagem radiofônica. Mário de Andrade rompia esse andamento. Dezesete anos depois de iniciado o rádio no Brasil, em 1940, o escritor modernista decretava, em crônica, no *Diário de notícias*, que o que batizou como “língua radiofônica” era algo popular e dedicada aos menos cultos. Ao rádio não cabia conquistar o público erudito, como quisera Roquete-Pinto. Cabia ao rádio conquistar os incultos com sua língua viva e difusa.

O rádio é por essência instrumento de mediana, a que podem com interesse, utilidade e validade subir as pessoas incultas, mas a que as pessoas cultas se fatigam a descer. Foi, pois o rádio obrigado a abandonar totalmente a parte culta do público e a não considerá-la como participante do seu ‘espaço vital’ (ANDRADE, 2005, p. 117).

Argumentava o escritor para concluir: “Daí sua linguagem particular, complexa, multifatiária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades” (ANDRADE, 2005, p. 117). É claro o estranhamento do homem de letras Mário de Andrade com a popularização do rádio, pois ele trata como natural e “viva” a “língua radiofônica” que percebia. Era fato também que, com o desvio do seu caminho original para a linguagem de massa, apoiada em dados de linguagem popular, o rádio encontrava sua linguagem ideal na relação com a tecnologia ofertada e o com o que ela podia alcançar. Por essas linhas tortas e bem brasileiras, o rádio chegava, ao final dos anos 30, a um ponto de equilíbrio com sua linguagem.

Esse era o “novo”, observado por Mário de Andrade, recolocado no lugar do “velho”, que queria Roquete-Pinto. Uma linguagem específica nascia da própria experiência radiofônica. Era uma liberação de energia cultural híbrida (CANCLINI, 2008), como a expandir a visão de McLuhan para além do tecnológico. Era uma linguagem que se ajustava mais à comunicação de massa, embasada na linguagem popular, que ao erudito. Mário de Andrade notava: “É o caso, por exemplo, do ‘Fundo de canto’, expressão que ouvi faz pouco tempo de um rapaz radiofônico, pra designar uma segunda linha de polifonia, de função subalterna. É admiravelmente expressiva, e não temos nada que a substitua na terminologia culta” (ANDRADE in MEDITSCH, 2005, p. 116).

Mas um novo fator viria a adiantar modificações de conteúdo no rádio de forma a aproximar tecnologia e linguagem: a relação entre Brasil e Estados Unidos, culminando, em 1943, com a entrada de nosso país na Segunda Grande Guerra. O acordo com a estadunidense política de boa-vizinhança trouxe uma mudança de costumes radical, entre muitos aportes nas áreas da música, cinema e rádio, infraestrutura portuária e de transportes (TOTA, 2000). A informação pelo rádio também sofreu uma renovação evidente de linguagem, marcada pela estreia, em 28 de agosto de 1941, do

Repórter Esso na Rádio Nacional. O noticioso trouxe, entre outras inovações, o estabelecimento do conceito de síntese noticiosa, com exatos cinco minutos, sendo

responsável por inaugurar o formato no Brasil: transmissão do conteúdo em horários fixos, com uma estrutura de texto pensada especificamente para esse meio de comunicação, e apresentação de informações numa estrutura simples e clara, que considerava o perfil de consumo do ouvinte (LOPEZ, apud MOREIRA, 2001, p. 133).

Frases curtas e diretas, em ordem natural, com sujeito e predicado, foi outra marca do *Repórter Esso*. Ainda, “foi implantado o lide⁷, a objetividade, a exatidão, o texto sucinto e direto, a pontualidade, a noção do tempo exato de cada notícia, aparentando imparcialidade, a locução vibrante, contrapondo-se aos longos jornais falados da época” (KLÖCKNER, s/d, p. 3).

Pela primeira vez no rádio informativo, rompia-se uma forma de produção e apresentação de conteúdo: desde 1923, com o pioneiro brasileiro Edgar Roquete-Pinto pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, o rádio brasileiro reapresentou as notícias editadas nos jornais em muitas situações. Salvo algumas exceções, como o feito da Rádio Educadora Paulista em 1929, quando “passa também a apresentar jornais falados, com a assinatura de boletins de agências estrangeiras como a Havas e a United Press” (ROCHA e VILA, 1993, p. 22). Em agosto de 1941 o *Repórter Esso* passou a usar as informações das agências noticiosas adaptadas ao Rádio regular e organizadamente. A forma mais usual de apresentar notícias para os ouvintes era anunciar a notícia dos jornais, editada no dia anterior. O *Repórter Esso* usava como fontes de notícias a agência noticiosa United Press International, que emitia telegramas em tempo real para seus assinantes. Assim, graças à simultaneidade do rádio, o programa pôs-se organizadamente à frente do jornal impresso na divulgação e na difusão da notícia. E pôs mais claramente o rádio diante dos fatos enquanto eles aconteciam. Essa mudança de paradigma tornaria o rádio jamais igual a antes. Finalmente, um conjunto de ideias para conteúdos contemplava amplamente as características do meio radiofônico, na perspectiva do fazer jornalístico. Era usada exclusivamente a palavra discursiva, sendo

⁷ Lide é o aportuguesamento da expressão em inglês “lead”, que se refere à abertura de uma matéria. C. Rabaça e G. Barbosa (1978, p. 278-279) explicam que o lide inclui os 6 elementos de uma notícia objetiva: quem, que, quando, como, onde, por quê.

ela pouco para ocupar o rádio com todas as possibilidades expressivas que ele possui. Ainda assim, era um empurrão mais organizado no sentido de melhorar a linguagem possível para o rádio. Ainda que, no caso do *Repórter Esso*, fosse uma palavra controlada por anunciante (Standart Oil Company) e agência (McCann-Erickson) de publicidade, portanto uma palavra distante do ideal jornalístico de imparcialidade.

A ideia básica que inverteu o eixo – pondo o rádio adiante do jornal na difusão da notícia – foi um comportamento simples no uso da tecnologia: preparar as informações do *Repórter Esso* segundo o manual redigido pelo principal apresentador, Heron Domingues, a partir dos telegramas enviados via teletipo pela agência noticiosa United Press, mais tarde rebatizada como UPI, United Press International. O rádio podia pôr no ar a informação que chegava no mesmo momento, e que o jornal impresso publicaria no dia seguinte.

O teletipo nada mais era do que uma máquina de escrever acionada por impulsos codificados que chegavam a uma redação jornalística em forma escrita, utilizando uma linha telefônica como via de acesso. Mais tarde, nos anos 80 e 90, viria com uma impressora acoplada, ou um monitor de computador. Agências de notícias estrangeiras, em nosso caso, vendiam esse serviço às redações brasileiras e eles foram inicialmente utilizados pelos jornais impressos. A experiência do *Repórter Esso* no Brasil criou sucesso, audiência e um início de particularização da informação no rádio. Dessa forma, o noticioso era a configuração da credibilidade jornalística sobre as notícias da Segunda Grande Guerra. Com o Brasil ao lado dos aliados e impulsionado pelos Estados Unidos, com tropas lutando na Itália, era evidente que as notícias sobre a guerra criavam um estado de tensão constante nos ouvintes. Isso sempre que, no horário marcado ou em edição extraordinária, o *Repórter Esso* ia ao ar pela Rádio Nacional do Rio, prenunciado pela vinheta criada pelo maestro Carioca (SAMPAIO, 1984, p. 20).

A coisa ganhou tal ponto de fanatismo (pelos ouvintes) que não adiantava uma estação noticiar fosse lá o que fosse. O máximo que ia acontecer era as pobres telefonistas da Nacional entrarem em pânico, a mesa engarrafada, pois não paravam os telefonemas querendo confirmação. Se o Esso não confirmasse eram como se não tivesse havido a notícia (LAGO, 1977, p. 108).

Deveu-se a primeira organização de equipe jornalística no rádio ao *Repórter Esso* e seu sucesso de audiência e credibilidade, e também à obsessão do locutor gaúcho radicado no Rio de Janeiro, Heron Domingues, principal apresentador do noticioso no Brasil. Mesmo com o término da guerra, manteve-se o noticioso no ar e,

em 1948, Heron consegue implantar na mesma Rádio Nacional a redação pioneira de radiojornalismo, que recebeu o nome pomposo de Seção de Jornais Falados e Reportagens, descrita como ‘cem metros quadrados de redação de notícias no 20º andar do edifício de (o jornal) A Noite’ (MOREIRA, 1991, p. 27).

Essa seção organizou, certamente pela primeira vez, “um sistema de equipe (um chefe, quatro redatores e um colaborador do noticiário parlamentar), rotina e hierarquia peculiares a uma redação de jornalismo radiofônico (...)” (MOREIRA, 1991, p. 28). Heron Domingues sustenta, em seu manual intitulado *Técnica e execução do radiojornalismo*, que, em 1950, sua equipe “acompanhou os grandes órgãos de imprensa, em pé de igualdade, na cobertura do período pré e pós-eleitoral. Foi quando definitivamente se consolidou o conceito de reportagem radiofônica...” (DOMINGUES, apud MOREIRA, 1991). Apesar disso, o conceito de reportagem considerado ali é parcial, já que, pelo próprio formato do *Repórter Esso*, apenas o apresentador fala e o trabalho do repórter é o de apurar os fatos com as fontes e redigir a reportagem na forma de uma lauda, com no máximo 15 linhas de texto. Trata-se de uma adaptação do trabalho do repórter do jornal impresso.

É limitada tal consideração sobre a reportagem radiofônica, por não explorar outras possibilidades expressivas do rádio informativo – como a fala das fontes – e do rádio como meio – com registro e transmissão dos sons do local do fato. De forma que, dessa perspectiva, pode-se afirmar que o *Repórter Esso* inovou no princípio da inversão de relação da notícia com o jornal impresso. Fez passar de copiador do que os jornais publicavam, pelo sistema conhecido por *tesoura press* ou *gilete press* (CAMARGO apud ORTRIWANO, 2003, p. 70), fazendo jus a um de seus slogans: “o primeiro a dar as últimas”. Inovou, também, na implantação de uma palavra radiofônica leve e objetiva em sua apresentação para o ouvinte, muito apoiada na objetividade do jornalismo norte-americano. Na reportagem a serviço do rádio, inovou, ainda, em criar o cargo de repórter em uma emissora de rádio brasileira. Isso, ainda que fosse um repórter

a atuar nos moldes de produzir reportagem do jornalismo impresso, exclusivamente com uso da palavra falada, quer seja na apuração e presença no local dos fatos, na entrevista com fontes e na redação.

Constata-se que foi por conta de impulsos e reflexos de uma guerra, a Segunda Grande Guerra Mundial, e não propriamente de um avanço da produção de conteúdo diante da tecnologia específica para o rádio, que as formas de informar o ouvinte foram modificadas mais radicalmente e em bloco no rádio brasileiro.

Antes do Repórter Esso e a criação por ele do cargo do repórter, o radiojornalismo esportivo brasileiro já vinha avante com a realização mais próxima de uma reportagem no local dos fatos. As transmissões de jogos de futebol ao vivo a partir dos estádios já estavam estabelecidas desde 1931. Os primeiros passos da reportagem radiofônica em transmissão direta, a partir do local dos fatos, eram dados no campo esportivo, embora a narração de uma partida de futebol não possa ser considerada dentro do conceito de reportagem. Mas, pode-se dizer que é possível vislumbrar os passos seguintes na direção de termos um repórter com função específica no local dos fatos, pois

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, 1994, p. 47).

A mesma autora, ainda que sem referência a datas, cita um depoimento do comentarista esportivo Orlando Duarte para acrescentar que a “Panamericana, para facilitar o trabalho do repórter em campo, foi também a primeira a usar microfone volante, ainda não miniaturizado, como os de hoje” (SOUZA, 1994, p. 47-48). Apesar da falta de datas pontuais, é possível que as realizações de reportagens radiofônicas a partir do campo no futebol tenham ocorrido, no Brasil, logo após 1946, pela Panamericana, quando o “Marechal da Vitória” adquiriu a rádio de propriedade de Paulo Machado de Carvalho, tida como a “Emissora dos Esportes”.

É marcada a data de 3 de abril de 1942, às 22 horas, para a primeira edição do *Grande jornal falado Tupi*, pela emissora dos Diários Associados. Usava uma ideia semelhante a do *Repórter Esso*, no sentido de tornar mais quente a informação do rádio com o uso das informações de agências noticiosas. A produção do noticioso lançava mão da estrutura dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, dono também das rádios Tupi, para usar os serviços de agências de notícias do jornal *Diário da noite* e pôr no ar as notícias recém-chegadas ao telex do diário impresso. Essa forma de noticiar no rádio, usando essas fontes, estabelecendo o imediatismo como característica, era facultativa às emissoras que podiam contar com serviço de agências noticiosas chegando ao seu telex. Emissoras que não tinham essa facilidade tecnológica continuavam no “tesoura-press”.

O *Grande jornal falado Tupi* foi idealizado por Coripeu de Azevedo Marques e estreado em abril de 1942 (ORTRIWANO, 2002), portanto, depois da estreia do *Repórter Esso*. Apenas Reynaldo Tavares, em seu livro *Histórias que o rádio não contou*, atribui a idealização do noticioso a Auriphebo Simões, revertendo o pioneirismo do *Repórter Esso*, remetendo o início desse noticioso organizado ao ano de 1939, e não 1942 como se marca o *Grande jornal falado Tupi* por Coripeu de Azevedo Marques e assim, superando o *Repórter Esso*, que é de 1941. Segundo Tavares,

não será difícil de deduzir que o depoimento de Auriphebo Simões [atribuindo a si a idealização do noticioso] foi dos mais sinceros e que o ‘Grande Jornal Falado Tupi’ foi efetivamente criado por ele em setembro de 1939, passando para as mãos de Corifeu de Azevedo Marques a partir do dia 3 de abril de 1942 (TAVARES, 1999, p. 157).

A este trabalho, interessa a questão da data apenas para apontar o início de uma relação mais afeita entre a possibilidade tecnológica e o começo do seu uso pelos produtores de informação no rádio: a notícia vinda por telex para a redação do jornal impresso, mas aproveitada pela rádio da mesma empresa como fonte de uma informação “quente”, indo ao ar antes de sair ao público no jornal impresso.

Se o *Jornal falado Tupi* – esse seria o nome, segundo Simões, em 1939 – começou mesmo nesse ano, como narrou Simões a Tavares, então terá começado neste jornal, antes do *Repórter Esso*, uma organização de conteúdo constante para um jornal

de rádio diário na programação de uma emissora. Simões enfatizou que enviava, como chefe da equipe, um de seus comandados para receber os telex e editar no corpo do jornal as informações de agências. O “D’Ávila era um dos homens que descia ao telex do ‘Diário da Noite’ embaixo, lá na rua 7 de abril, e me trazia os telegramas de última hora” (SIMÕES apud TAVARES, 1999, p. 156). Ainda assim, os principais pesquisadores do rádio brasileiro atribuem a Heron Domingues o papel de grande inovador da linguagem de informação radiofônica no Brasil, no comando principal do *Repórter Esso* desde a capital federal do Rio de Janeiro, a partir de agosto de 1941.

A reportagem no rádio brasileiro ao modelo contemporâneo, com o repórter no local do fato e transmitindo ou gravando a partir dele, compatível com a tecnologia disponível, teria começado na Rádio São Paulo, em 25 de janeiro de 1936 (SOUZA, 1994, p. 48), ou no mesmo dia e mês, mas do ano de 1937 (CARDOSO e ROCKMAN, 2005, p. 79). O evento de inauguração dessa forma de cobertura da reportagem no rádio brasileiro foi a parada militar comemorativa de aniversário da cidade. Nesta data, teria sido “João Ferreira Fontes, o primeiro repórter volante da América do Sul, (que) transmitiu em cima de uma motocicleta, os acontecimentos” (SOUZA, 1994, p. 56).

Seja a reportagem volante de João Ferreira Fontes em 1936 ou 1937, sejam as experiências de repórteres de campo em equipes de radiojornalismo esportivo ao final dos anos 40 ou início dos anos 50, os esforços de uso tecnológico demonstravam mais uma vez que estávamos muito atrás de países como os Estados Unidos, onde “as reportagens externas começaram a ser feitas em 1927” (BESPALHOK, 2006, p. 61). Aqui, 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. Enquanto isso, nos Estados Unidos, os repórteres já transmitiam “diretamente do palco da ação” (ORTRIWANO, 1990, p. 44).

Essa constatação demonstra o quanto o rádio brasileiro andava atrasado em termos tecnológicos, talvez pelo capitalismo selvagem que se estabelece junto com a evolução das metrópoles no início do século XX. Se considero que tínhamos o primeiro transmissor de 10 quilogramas, ideal para reportagens “volantes”, ou reportagens no local dos fatos, apenas em 1937 – ao menos que se tem notícia, segundo relato já mostrado aqui –, isso nos dá ao menos 10 anos de atraso em relação a outros centros.

Essa situação se torna grave se observarmos que o Brasil necessitou da comunicação pelo rádio para estabelecer parte de nossa integração social.

Essa diferença de tempo entre o Brasil e um país organizado comercialmente e com mercado mais atuante, mostra duas perspectivas: primeiro, as famílias que dominavam as emissoras no início do século XX – por exemplo, Machado de Carvalho, Amaral, Chateaubriand, Marinho, Fontoura –, se acomodavam em entregar ao público uma programação compatível com as condições tecnológicas adquiridas, mas sem muito investimento, para converter lucros em benefício de patrimônio próprio. Sustento esse argumento abrindo exceção para a família Byington que, lançando mão de seu poder econômico, investiu na produção industrial de rádio, além de, no ano de 1934, dominar as transmissões de futebol diretamente dos estádios paulistas para a Rádio Cruzeiro do Sul. Com a empresa Byington e Cia, pioneira na indústria eletrônica nacional, “produziu o rádio Cruzeiro, primeiro aparelho fabricado pela indústria brasileira” (SOUZA, 1994, p. 40).

Segundo, um estágio acelerado de capitalismo selvagem e de monopólio econômico, resultando em constante enriquecimento para as famílias detentoras das concessões de emissoras potentes brasileiras, pode explicar esse atraso na aquisição de equipamentos, na época importados. Pode explicar também o consequente dano na relação do avanço tecnológico com a produção de conteúdo compatível. A própria falta de regulamentação do rádio no Brasil, desde o seu início e se prolongando durante cerca de 10 anos, é fator que inibiu o investimento e a aquisição de tecnologia. Isso ao menos no princípio, pois o equipamento, todo importado, era custoso.

Com a regulamentação da propaganda no rádio, permitida a partir do Decreto-Lei 21.111, assinado pelo presidente Getúlio Vargas em 1932, o rádio pode começar a se organizar como empresa no Brasil. “Nessa mesma época, o Brasil adotava o modelo de radiodifusão norte-americano, e passava a distribuir concessões de canais a particulares, fato que ajudava a reforçar a exploração comercial do veículo” (MOREIRA, 1991, p. 23).

Embora a reportagem radiofônica, teoricamente considerada, ainda estivesse por vir, a ação de João Ferreira Fontes, em 1936 ou 1937, precede, como reportagem externa no rádio, o mais fartamente atribuído como um fundador do gênero no país. Ela precede o *Comandos Continental*, de 1952, organizado por Carlos Palut para a

Emissora Continental do Rio de Janeiro. Ainda que não tenha sido a precursora da reportagem radiofônica no país, a iniciativa comandada por Palut no Rio de Janeiro estabeleceu o primeiro modo de operação contínuo e rotineiro de reportagem no rádio brasileiro. Naquela experiência, segundo Mauro de Felice,

os operadores e rádio-repórteres saíam juntos para as tarefas, e a primeira providência era a instalação dos microfones nos locais onde se realizariam as solenidades. Os telefones tinham de ser *matados* (expressão que significa bloquear os aparelhos de telefone, cujas linhas são utilizadas nas transmissões diretas) (FELICE apud MOREIRA, 1991).

Até a chegada desse conjunto de ações da *Emissora Continental*, era recorrente, como modo de operação dos jornalistas, usar o telefone de uma pessoa que morasse perto do local de um fato ocorrido e com possibilidade de reportá-lo para a rádio. O uso do telefone desse vizinho do fato passou a ser menos frequente com *Comandos Continental*. Tal título é atribuído às ações de reportagem da *Emissora Continental* nas ruas do Rio de Janeiro a partir do início dos anos 50, provavelmente 1952, com repórteres rodando em carros tecnicamente aparatados para transmissão ao vivo das reportagens.

A experiência do *Comandos Continental* foi além de utilizar os telefones da vizinhança para relatar, no rádio, fatos que precisavam chegar ao ouvinte. Isso era muito comum no início das reportagens brasileiras do rádio. Estabeleceu, também, uma forma de narração por parte de repórteres que viveram a experiência e se dedicaram ao extremo pela chance de reportar para o rádio.

A busca pelos detalhes, pelo aprofundamento e pela cobertura com começo, meio e fim imprimiu à equipe dos ‘Comandos Continental’ uma característica que ficou muito evidente em todas as entrevistas: a vontade de fazer. A equipe não era intimidada pelas dificuldades tecnológicas, pelo não pagamento dos salários ou proibições da transmissão (BESPALHOK, 2006. p. 80).

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 1952⁸. Nelas, entrevistava-se pessoas envolvidas na reportagem, levando as fontes ao ar em sistema ao vivo ou diferido⁹. Bespalhok (2006) sustenta, em sua dissertação dedicada ao tema, que essa foi a experiência pioneira da reportagem de rádio no Brasil. Observa-se, pelo trabalho da pesquisadora, que a experiência de anos do *Comandos Continental* foi, ao menos, fundadora de um sistema de reportagem radiofônica. Trouxe a ideia de cobertura de grandes eventos ou grandes acontecimentos, como incêndios, julgamentos, acidentes graves, etc.

Deve-se lembrar que essas reportagens da *Emissora Continental*, sob o comando de Carlos Palut, ocorriam não só como uma reação reflexa do rádio à chegada da tevê no Brasil, um ou dois anos antes. Eram também uma resposta mais democrática ao uso desta tecnologia para fins militares, ou para fins de incutir uma ideia unificada a uma grande população, como a do nazi-fascismo. A reportagem no rádio ganha as ruas e os lares dos brasileiros.

As inovações tecnológicas da época, aliadas à necessidade de o rádio enfrentar os tempos pós-televisão, deram um novo impulso ao radiojornalismo, principalmente através do incentivo à reportagem própria (no sentido de prática para captação de informações), o que vai interferir decisivamente nas transformações da notícia radiofônica nesta fase. Lentamente, os noticiários radiofônicos deixam de ter sua base quase que exclusivamente voltada às agências de notícias e jornais. Os repórteres passam a ser essenciais para a produção da notícia de rádio, já que as emissoras começam a investir na reportagem, inclusive nas chamadas externas (ZUCULOTO, 2004, p. 39).

A equipe comandada por Carlos Palut punha em marcha uma ideia de reportar no rádio, com linguagem específica de reportagem, lançando mão do que tinha em termos de equipamentos e tecnologia. “Para dar agilidade aos ‘Comandos’ nas transmissões externas, a emissora possuía dois microfones sem fio chamados de BTP” (BESPALHOK, 2006, p.70). A autora afirma que os microfones não eram parecidos como os de hoje, e, para explicar, usa narrativa do repórter Saulo Gomes, trabalhando na época, que descreve:

⁸ A autora Flávia Lúcia Bazan Bespalhok, em sua dissertação, não encontra dados definitivos sobre o ano da primeira cobertura de carnaval feita pela equipe de repórteres da Emissora Continental do Rio de Janeiro, sob o comando de Carlos Palut.

⁹ “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”, que passo a utilizar.

tinha mais ou menos assim uns 40 centímetros de altura, 10 por aí, de largura, com duas alças de ferro, era uma bateria e ele operava com um pequeno transmissor. Então, o operador, a uma certa distância, sintonizava o som desse microfone, até ajustar aquela sintonia e isso é que servia para nós fazermos as transmissões externas quando tínhamos que nos deslocar (GOMES, apud BESPALHOK, 2006, p. 70).

A Emissora Continental possuía dois carros da marca Dodge, chamados de RC-1 e RC-2. Um era um furgão e outro era uma caminhonete, e seriam os primeiros veículos desse porte e com essa tecnologia a servir o rádio brasileiro em reportagens externas (BAUMWORCEL, apud BESPALHOK, 2006, p. 71). A forma de cobertura com os automóveis era assim distribuída: “Os carros RC-1 e RC-2 circulavam diariamente pela cidade. Um ficava encarregado de cobrir as pautas previamente agendadas e o outro percorria a cidade em busca do inusitado e do inesperado” (BESPALHOK, 2006, p. 71-72).

Outro equipamento utilizado eram os gravadores de fita de rolo, que a equipe da *Emissora Continental* usava para as reportagens gravadas, em geral que já tinham pautas previamente agendadas e para as reportagens políticas. Mas aí estava outra situação em que a precariedade tecnológica imperava:

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 que? Mais de 20 quilos (...) (SAMPAIO, apud BESPALKOK, 2006, p. 76).

Enquanto em países de tradição comercial desenvolvida o transistor já era utilizado para miniaturizar gravadores para reportagens externas e as linhas telefônicas davam lugar há muito para as transmissões em FM, aqui se usava gravador de “20 quilos” e furgões com tecnologia provavelmente comprada de refugos da Segunda Guerra (1939-1945). Bespalhok discute, sem concluir, a possibilidade de ter sido sobra

da guerra o equipamento para reportagens adquirido pela *Emissora Continental* nos anos 50:

A origem desses equipamentos é divergente. Teixeira Heizer (2004) defende que era resto de guerra, que provavelmente foram conseguidas da embaixada inglesa. Paulo César Ferreira (2004) não descarta essa possibilidade, mas afirma que nunca se ateve a essa questão. Quem rejeita veementemente essa afirmação é Carlos Alberto Vizeu (2004) (BESPALHOK, 2006, p. 92).

Ainda que não se conclua sobre a origem dos equipamentos da *Emissora Continental* naquele momento em que o *Comandos Continental* pôs em marcha a reportagem radiofônica no Brasil, é certo que eles já estavam defasados, enquanto “rodavam” em pleno funcionamento de rotina. Certo também é que, para confirmar a marca de nosso DNA social, a equipe da rádio narra todo improviso e criatividade na realização de reportagens, reforçando a visão de que o brasileiro sabe improvisar, com pouca infraestrutura a seu dispor, no momento de necessidade.

I.4 - O transistor modifica a linguagem e aumenta a mobilidade da reportagem no Brasil – 1958 a 1969

Muito se discute sobre as vantagens advindas com a descoberta do transistor e com a implementação desse invento nos equipamentos ligados ao rádio. Pouco se discute sobre algumas desvantagens que sobrevieram. O transistor era uma nova invenção tecnológica que, nos anos 50 nos Estados Unidos e nos anos 60 no Brasil, miniaturizaram equipamentos, tornando-os portáteis sem grande esforço físico. Com ele foram criadas novas perspectivas, mas ele trouxe também outros dois fatores pouco enxergados. Primeiro, o rádio perdeu seu lugar como principal atração da família em seus momentos de lazer. Em segundo lugar, a forma de comunicação do rádio mudou em decorrência dessa mudança tecnológica, pois com o transistor o usuário individualizou-se. Ele passou a usar o rádio, despregado da parede pelo fio, a circular por muitos ambientes, e a ouvi-lo individualmente. O rádio não seria mais o centro da reunião da família, disposta em torno dele. Traria, ao contrário, a possibilidade de cada um ouvir seu programa, individualmente. O transistor foi este elemento que provocou a

maior mudança na forma de consumo do meio pelo público. O rádio era a maior e mais cômoda possibilidade de lazer das famílias reunidas. Com o transistor, ele passa para o ouvido das pessoas, individualmente, transportado junto ao corpo de quem ouve.

A despeito das questões tecnológicas que estiveram a dificultar o entendimento da mensagem radiofônica por parte do homem comum (SALIBA in SEVCENKO, 1998, p. 350) nos primórdios do rádio, o Brasil metropolitano encontrava-se totalmente afeito à mensagem radiofônica brasileira ao final dos anos 50. Naquele momento, o transistor rompeu a forma de escuta. Com o transistor, o rádio rompe com a característica de recobrar a tradição oral das comunidades, em seu desfavor. As pessoas não necessitavam mais estar juntas, em audição apurada. O ritual da tradição oral, experiência passada de geração para geração através da palavra, recuperada na modernidade pela comunicação radiofônica, voltava a se perder. Os membros da família ou da comunidade que ouviam juntos, que se aglomeravam em torno de um aparelho para compartilhar as histórias narradas por um corpo ausente (SEVCENKO, 2008, p. 585), perderam esse fator de agregação.

A tecnologia dava, então, um largo passo, em paralelo, na direção de trazer ao centro da sala das famílias a televisão. O núcleo familiar transferira para esse novo aparato de comunicação a prerrogativa de concentrar as atenções do grupo, fosse a família ou a comunidade, em torno de um estímulo comum. Rompe-se a corrente que envolvia o rádio dentro da atenção máxima e exclusiva ao som por parte do público.

Ao mesmo tempo em que se transistorizou, o rádio foi empurrado do meio da sala, para os cantos da cozinha, para as bolsas das senhoras, para as malas escolares dos jovens, para os automóveis e para as pastas de trabalho dos homens.

Destaco mais um fator que modifica totalmente a construção de conteúdos no rádio, com a mobilidade facilitada pela miniaturização trazida pelo transistor: estamos a fazer outras coisas enquanto ouvimos. Isso aumentou as limitações da comunicação, como apontadas por Mario Kaplún ao definir os perigos da escuta do rádio:

1. Perigo de **fadiga**: ao estar centrada em um só sentido e contar com uma única fonte de estímulos (o som), a emissão radiofônica pode provocar monotonia. [...]

2. Perigo de **distração**: [...] os ouvintes de rádio devem concentrar-se mais para prestar atenção a essa mensagem que só lhes chega pelo ouvido; mas a capacidade humana de concentração tem seus limites [...] Se a emissão não resulta interessante e não consegue captar rapidamente sua atenção, o ouvinte pode facilmente distrair-se (KAPLÚN, 1978, p. 50. *Tradução minha*)¹⁰.

Pela evolução tecnológica do meio, fadiga e distração passam a compor o repertório do ouvinte de rádio, que está a realizar outra tarefa ao mesmo tempo. A relação de atenção concentrada que o rádio podia suscitar antes da tevê e do transistor se perde desde que o usuário receptor passa a ouvir rádio realizando outra tarefa. A escuta torna-se dispersa e esse fato estimula que a mensagem radiofônica seja menor em seu tamanho e mais repetitiva em suas informações. “Isto impõe a necessidade de ser muito reiterativo pelo rádio; de repetir e insistir. É dizer que a mensagem radiofônica está sujeita em alto grau ao que em comunicação se chama ‘lei da redundância’” (KAPLÚN, 1978, p. 53. *Tradução minha*)¹¹.

Essa redundância à qual a mensagem radiofônica se entregou mais fortemente com o advento do transistor trouxe consequências à extensão da mensagem radiofônica. Quando ela não é musical, torna-se necessariamente curta, sintética, genérica e repetitiva. Mais do que antes era mister esse conjunto de mudanças, uma vez que a audiência se dispersava mais facilmente. Essa sistemática afetou fortemente a profundidade das reportagens que eram feitas e as que passaram a ser feitas então. A edição lançou sua mão mais pesada sobre a fala das fontes. As sonoras¹² das reportagens tornaram-se menores para que a mensagem não provocasse a dispersão na audiência. O trabalho do repórter e a naturalidade das histórias se esvaíram, impostos pela “nova ordem” de modificação de linguagem. Isso graças à portabilidade do rádio, e consequente divisão da atenção do ouvinte.

¹⁰ Do original: “1. Peligro de **fatiga**: al estar centrada en un solo sentido y contar con una única fuente de estímulos (el sonido), la emisión radiofónica puede provocar la monotonía. [...]”

2. Peligro de **distracción**: [...] los oyentes de la radio deben concentrarse más para prestar atención a ese mensaje que sólo les llega por el oído; pero la capacidad humana de concentración tiene sus límites. [...] Si la emisión no resulta interesante y no logra captar rápidamente su atención, el oyente puede fácilmente distraerse...”

¹¹ Do original: “Esto impone la necesidad de ser muy reiterativos por radio; de repetir e insistir. Es decir que el mensaje radiofónico está sujeto en alto grado a lo que en comunicación se llama “ley de la redundancia”.

¹² Sonoras são relatos e testemunhos gravados das fontes que vão para a edição final da reportagem ou vão ao ar, no caso das reportagens ao vivo.

Por outro lado, o gravador de fita magnética também estava transistorizado e popularizado nesta época. Tinha sido desenvolvido cientificamente a partir do fim do século XIX (SAMPAIO, 1984, p. 157).

Mas é bom salientar que, se por um lado o gravador magnético deu ao rádio maior agilidade, mais versatilidade, barateou custos pois programas – ou trechos – poderiam ser repetidos e melhorou a qualidade das gravações externas, por outro permitiu também maior controle sobre o conteúdo das mensagens: passou a ser viável fragmentar entrevistas, depoimentos, etc. e remontar trechos selecionados, procedimento que se tornou rotineiro (ORTRIWANO, 2003, p. 76).

Começa a funcionar, mais fortemente, na engrenagem das redações, a figura do editor. Uma “reclamação” dessa mudança no trabalho se encontra em depoimento dado por Milton Parron, repórter da *Rádio Jovem Pan* desde meados dos anos 60:

Esse jornalismo que está aí não é o meu, eu sou uma ave estranha aqui. Primeiro, são pontos de vista polêmicos, pessoais, mas que eu não abro mão. O editor pra mim é um cretino dum repórter frustrado. Ele vai lá e mutila todo o teu (do repórter) material. Mutila tudo! O que eu quero dizer é que o camarada não consegue transferir pro ouvinte o clima que você (repórter) quer dar. A tensão do local. Isso pra mim é uma ofensa. Quando eu comecei a gente pra ser chamado de repórter tinha que ter um bocado de estrada. (PARRON, 2014, Anexo 2, p. 321).

A crítica do repórter Milton Parron nos serve para observar que os repórteres tinham mais autonomia do que os de hoje, que devem seguir ordens de chefias que exigem uma estrutura de reportagem predominantemente narrada. Hoje, mais do que no passado, utiliza-se a narrativa discursiva do repórter como um recurso que resolve tudo, ou quase tudo, e que começou a se modificar quando o rádio passou a falar para receptores individualizados.

O repórter dos anos 60 poderia levar para a emissora 20 minutos de entrevista e esta poderia entrar no ar sem cortes. Tal ação é impensável nos dias de hoje. O repórter Milton Parron relata o furo de reportagem que conseguiu em 1966, quando encontrou em uma delegacia o assassino que ficou conhecido como “Chico Picadinho”, apelido de

Francisco Costa Rocha. Ele narra que o entrevistou na cela e levou a gravação para a Rádio Record. Embora a entrevista fosse longa,

Tinha uns vinte e dois minutos de gravação (a entrevista com “Chico Picadinho”). Aí tá passando (fazendo cópia da gravação na Central Técnica das rádios). Tava quase na hora do Jornal...*Record em Notícias*. Não o da TV, o da rádio, que na rádio também tinha. Que era meio-dia. E o seu Vandick Freitas, que fazia...ele fazia a Rádio e a TV. Ele entra e começa a ouvir aquilo lá. [...] (imitando Freitas): ‘Que que é isso aí?’ Falei: ‘É o esquetejador lá da... (Rua Aurora). ‘Mas ele tá preso?’. ‘Tá’. Como tá preso? ‘Como tá preso, tô com um noticiário pra entrar no ar, e ninguém sabe?’. ‘Não, ele tá preso sim’. ‘Mas isso aí todo mundo já sabe?’ ‘Não, eu sou o primeiro.’ ‘Que que você tá fazendo aí?’ ‘Tô passando (fazendo uma cópia da entrevista na Central Técnica)’ ‘Não senhor! Põe no ar isso aí!’ E tocou no ar. Mandou voltar tudo e ‘Põe no Ar!’ E tocou no ar, na Rádio Record (PARRON, 2014, Anexo 2, p. 321).

Embora já se estivesse sob o desenvolvimento do rádio numa fase de audição individualizada, permitida pela possibilidade do transistor, havia ainda espaço para que um repórter colocasse no ar os vinte e dois minutos de entrevista que conseguiu. Isso em uma emissora que, naquele momento, era a mais bem estruturada emissora paulista, a Rádio Record de São Paulo. Hoje, mesmo com um furo de reportagem, parece ser mais difícil pensar em modificar estruturas de radiojornais ou das programações de rádios *all news* para pôr no ar uma entrevista de 20 minutos.

Na mesma proporção das possibilidades narrativas que a reportagem ganhava com a miniaturização dos equipamentos, estabelece-se fortemente nas organizações das equipes jornalísticas a função do editor de reportagem como alguém que regula as proporções de falas dos entrevistados, de falas do repórter e dos sons emanados do local dos fatos. Torna-se o editor da reportagem um elemento externo à produção feita pelo repórter, sendo alguém que estrutura a montagem da reportagem. Ela deveria ser adequada, por um lado, ao tempo de tolerância da audiência – sua escuta sem fadiga ou dispersão, nos termos de Kaplún – e, de outro, ao controle dos tempos em que cada produto do jornalismo no rádio deveria ter, segundo a perspectiva da empresa de comunicação.

Se, por um lado, a individualização da audiência proporcionada pelo transistor desarticulou a escuta coletiva da comunidade em torno do rádio, por outro, o transistor

possibilitou a miniaturização dos aparelhos radiofônicos de recepção e dos equipamentos de produção, trazendo mobilidade à reportagem do rádio. Naqueles anos 60, no Brasil (ABDALLA JR. e RAMOS, 2005), um aproveitamento melhor daquele avanço tecnológico no peso e forma dos gravadores e receptores de rádio deu-se em duas vias: a reportagem de rádio podia ser feita com gravações mais leves, e o ouvinte passava a ambular com aparelhos pequenos de rádio, sem a necessidade de estar conectado a uma tomada na parede.

O rádio tornou-se

compacto e de baixo consumo, o que possibilitou sua alimentação com pilhas; este foi o grito de liberdade do rádio. Adeus fios (rádio ligado à tomada de energia elétrica), adeus cordão umbilical...já pode sair de casa, adquire o direito de ir e vir. O rádio vai à praia, ao futebol, anda no bolso da camisa, na bolsa da madame: virou portátil (ABDALLA JR. e RAMOS, 2005, p. 125).

Complementam-se, com essa inovação, uma série de levezas em equipamentos técnicos (VAMPRE, 1979, p. 132), possibilitando a utilização de unidades móveis de comunicação. Em termos de conteúdo, facilitava o trabalho e a comunicação da reportagem gravada na rua. Na área da informação, o transistor abriu modificações brutais em sua produção e difusão, pois

já em 1959, o rádio brasileiro está em condições de acelerar para um radiojornalismo mais atuante, ao vivo, permitindo que reportagens fossem transmitidas diretamente da rua e entrevistas realizadas fora dos estúdios (ORTRIWANO, 1985, p. 22).

Esse marco tecnológico trouxe, com ele, uma profunda modificação de conteúdo. A informação no rádio, sendo feita ao vivo, passou a exigir dos jornalistas que iam ao ar o improviso no lugar de textos escritos, tanto dos que estavam nos estúdios, quanto dos que estavam na rua.

A questão do imprevisto determinou que naturalidade e espontaneidade estivessem presentes no novo discurso: “A linguagem do radiojornalismo adquiriu, então, outro ritmo. Sua musicalidade propiciou melhores condições para que o ouvinte absorvesse a mensagem e estabelecesse uma relação de significância em um meio que fala para um receptor disperso” (BAUMWORCEL, 2001, p. 110). Desta forma, também naqueles anos 60 no Brasil, os jornalistas de rádio estavam comodamente nas ruas, captando suas reportagens, graças à leveza de equipamentos de transmissão, telefones e gravadores, e puderam reportar os acontecimentos ao vivo, ou gravados por fita cassete.

Todas essas modificações da segunda metade dos anos 60, provocadas pelos avanços tecnológicos, davam-se quase concomitantemente às manifestações dos jovens de vários países. Era uma década de grandes mudanças sociais, um tempo cuja característica marcante era o clamor das manifestações populares, a maioria estudantis, em muitos países.

Os jovens estavam nas ruas a reivindicar uma gama de melhorias sociais diversas. Em muitos países, uma reviravolta cultural e nos costumes se principiava. Com a nova agilidade e com as simplificações propiciadas pela tecnologia, o rádio não só acompanhava os fatos, como participava ativamente deles, abreviando também o tempo entre o acontecimento e sua difusão ao público. Pela primeira – e talvez a única – os jovens puderam escrever sua história pelo rádio, e melhor, pela palavra radiofônica. O teórico francês Roland Barthes explicou, sobre Maio de 1968 em Paris, que a

palavra radiofônica não se limitava a informar os participantes acerca do próprio prolongamento de sua ação (a alguns metros de si), de sorte que o transistor tornou-se o apêndice corporal, a prótese auditiva, o novo órgão de ficção científica de certos manifestantes; pela compressão do tempo, a repercussão imediata do ato, ela inflectia, modificava o acontecimento, numa palavra, o escrevia: fusão do signo e de sua escuta, reversibilidade da escrita e da leitura que é pedida alhures, por essa revolução da escrita que a modernidade ensaia em cumprir (BARTHES, 2005, p. 213).

No Brasil, acostumamos a conviver com a explicação de que a ditadura militar (1964-1985) calou a reportagem no rádio. Naquele momento, ela passou da rua para o estúdio e o jornalismo radiofônico teria “esfriado” sua informação, com emissões mais controladas, pois feitas nas redações. Gisela Swetlana Ortriwano apontava que “os

pretensos repórteres mal conseguiam emitir boletins, geralmente patrocinados, de assuntos que envolviam prestação de serviços. (...) A reportagem de longa duração não mais está presente no rádio” (ORTRIWANO, 2003, p. 84).

Em geral, há poucos registros das atividades dos repórteres de rádio durante os chamados “anos de chumbo”. A ditadura militar tinha levantado várias barreiras à atuação de jornalistas brasileiros em meios de comunicação. Isso principalmente por escassez de registros. Então, não é simples contrapor a sentença de Ortriwano acima.

Como contraponto, há trabalhos como o de Baumworcel, em que se discute a presença do documentário de rádio como em *A história de 1968*, difundido pela Rádio Jornal do Brasil-AM do Rio de Janeiro, durante a ditadura. Segundo a autora, o

documentário mostra, em sua abertura, por exemplo, a manifestação estudantil, ao reproduzir um trecho da fala do então presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE), Vladimir Palmeira, pronunciada em 29 de março de 1968, nas escadarias do prédio da Assembléia Legislativa, no centro do Rio.

SONORA: “A gente precisa ficar sabendo de uma vez por todas que eles sempre vão apelar para a violência. E, aí de nós, se nós não nos prepararmos para essa violência. Vamos de novo (...)” (BAUMWORCEL, 2003, p. 4).

No artigo em que fala sobre esse documentário, Ortriwano demonstra como ele foi montado com uso de sons, efeitos, silêncio e recursos não verbais que demonstravam, de forma criativa, como era possível falar não dizendo explicitamente. Naqueles tempos, essa necessidade era vital. Nesse sentido, Baumworcel compõe o conceito da “retórica da resistência”, em que:

Ao comentar o discurso social e o da resistência, enquanto sentido imposto como consenso, e o sentido recusado, Orlandi (1995a, p. 112) esclarece que ‘se de um lado, a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, do outro, em uma retórica da resistência, há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer’. Acrescentamos que a sonoridade no rádio também pode ocupar esse lugar. E a RJB-AM (Rádio Jornal do Brasil-AM), neste documentário, soube explorar a sonoridade da linguagem radiofônica para construir a ‘retórica da resistência’ (BAUMWORCEL, 2003, p. 5).

Posso concluir, com esse exemplo, que o trabalho de Baumworcel consegue uma inusitada forma de ouvir o silêncio no rádio. Da forma como expõe a autora, a ausência de um som que esclarece, ou o conceito do silêncio sobre quem fala o que está exposto no som, é um silêncio que se manifesta politicamente. Ele mostra, por esse motivo, seu oposto, ou seja, um sentido repleto de explicação, que o som não pode ocupar pela proibição da censura.

Em São Paulo, também tivemos exemplos a provar a atuação de reportagem no rádio durante a ditadura. O repórter Milton Parron, que entre os anos 60 e 80 foi dos principais repórteres da *Rádio Jovem Pan*, afirma:

Eu falo muito do Narciso Kalili, porque eu tive muitas passagens com o Narciso Kalili. O Narciso era um “esquerda” assumido, e o Narciso começou ainda no governo Castelo Branco, começou a ocorrer muitas, muitos comícios relâmpago (sic), de estudantes. (...) Foi em 66, por aí. E eu me lembro de alguns, e tenho que citar outro nome aqui: Saulo Gomes, repórter da Rádio Tupi. O Saulo...se dizia, não sei, era muito ligado às esquerdas. Era amigo pessoal do João Goulart. Nesses comícios, aí, por exemplo, eu transmiti, todos eles, esses mini comícios, tinha baderna, pancadaria, paulada....transmitia de lá para a ‘Jovem Pan’ (PARRON, 2014, Anexo 2, p. 321-322).

Narciso Kalili era repórter da revista *Realidade*, definitivamente um jornalista de esquerda durante a ditadura. Segundo testemunhos de colegas, cobria e se embrenhava nas manifestações estudantis. Foi também, segundo Parron, Secretário de Redação do Departamento de Jornalismo do conglomerado *Record* – Rádio, TV e *Rádio Panamericana*, depois *Jovem Pan*. Kalili foi, ainda, um dos desenvolvedores do jornal *Notícias Populares*, além de trabalhar na *Rede Globo de Televisão*, sendo um dos fundadores do conceito do programa *Fantástico*.

Milton Parron relembra, dando mostras do que era possível aos repórteres de rádio fazer diante de muito arbítrio e escamoteio da verdade.

Eu me lembro de outro, esse foi o Reali (Jr.), porque quando eu cheguei já tinha acabado ...O ‘Realinho’ tava transmitindo...transmitindo de lá...aquele que o (Sérgio Paranhos) Fleury matou lá...simulou, já levou ele morto lá, ali nos Jardins, o Marighella (...) Sim senhor, o Reali Jr. transmitiu de lá, fez o boletim de lá. Tava tendo um jogo de futebol. E ele, Reali entrou de lá. Eu

tava indo pra lá, só que cercaram tudo. Eu tinha um (automóvel) ‘gordinzinho’, o carro que eu tinha era um Gordini, e não deixaram entrar. Eu fiquei longe, lá. E tentei a pé... (imitando um policial) ‘Onde cê vai!!!’ era assim, um autoritarismo...e o Reali fez os boletins de lá. Entrou três, quatro vezes de lá (PARRON, 2014, Anexo 2, p. 322).

As contradições das versões – entre a de Ortriwano, a de Baumworcel e de Parron – estão a provar que a atuação da reportagem carioca e paulista de rádio durante a ditadura necessita ser estudada, pesquisada, revelada em outra página. Apenas uma pesquisa específica tratando desse assunto, a fundo, poderá resolver, como merece a questão, todas as dúvidas sobre a atuação da reportagem de rádio nessa época.

Em termos técnicos e, sobretudo, da perspectiva das empresas de comunicação, o rádio pôde, com o transistor, a partir dos anos 60, superar rapidamente a ponte entre tecnologia e nova produção de conteúdo propiciado por ela. Independentemente do atraso na chegada do transistor ao país em relação ao mundo desenvolvido, a partir dessa chegada houve exceção à regra. Trata-se da regra em que, diante de nova tecnologia, sempre há uma hesitação quanto ao resultado do conteúdo, às vezes por décadas, em nosso país. A miniaturização proporcionada pelo transistor, as gravações eletromagnéticas e a chegada da onda FM, somadas, encurtaram a tradicional distância de atraso em resoluções de conteúdo. Isso na comparação com países desenvolvidos em relação ao rádio, como Estados Unidos e Inglaterra. Essa tecnologia tardou a chegar e, quando chegou, os artífices da produção a consumiram com voracidade produtiva.

Com a rápida absorção da miniaturização de equipamentos de produção e recepção radiofônica, associada à clara produção de conteúdos compatíveis com eles, o rádio pôde caracterizar-se, a partir dos anos 60, por ser móvel para o emissor e para o receptor. Caracterizava-se, então, por manter-se produzindo a baixo custo e por ser imediato e instantâneo (ORTRIWANO, 1985. p. 79-80). O *Repórter Esso* no início dos anos 40, iniciava o imediatismo no jornalismo de rádio, já que lançava mão de informar, com a máxima urgência, as notícias que chegavam pela Agência United Press Internacional. Esse imediatismo reforçou-se 20 anos depois, pois a leveza e portabilidade dos equipamentos tornou a informação mais veloz em sua produção para chegar ao ouvinte. Naqueles tempos, o rádio também supera uma era de espetáculos musicais com artistas ao vivo, de entretenimento e humor em auditórios

para um período no qual a maioria das emissoras se limita a rodar discos em praticamente toda sua programação. Porém, ao mesmo tempo, é quando outra boa parte das emissoras constrói a história da radiofonia brasileira através do desenvolvimento do radiojornalismo (ZUCULOTO, 2004, p. 34).

Para superar a diminuição de audiência com a chegada da tevê e atrair de volta patrocinadores, o rádio dos anos 60 volta-se fortemente à informação. E a informação seria ainda apoiada por uma nova invenção tecnológica que apresento a seguir.

I.5 A chegada da onda FM ao Brasil altera o rádio informativo – 1970 a 1980

Sendo ainda fiel ao atraso regular, de 20 anos, em relação aos países desenvolvidos, as transmissões em ondas de FM (frequência modulada) começaram no Brasil nos anos 60. No entanto, elas iniciaram em caráter restrito, pois “inicialmente fornecem ‘música ambiente’ para assinantes interessados em ter um *background* que parecesse apropriado para o tipo de ambiente” (ORTRIWANO, 1985, p. 23). Apenas nos anos 70 as transmissões em FM seriam ofertadas em canais abertos. “Amparado pela eletrônica, o rádio via nascer um novo caminho: a especialização das emissoras e a segmentação de públicos. Essas tendências já se manifestavam nos EUA desde o início da década de 60. No Brasil, é nos anos 80 que ela se impõe [...]” (ORTRIWANO, 2003, p. 77).

O surgimento da onda FM e a abertura de inúmeras emissoras nesta faixa, primeiro nos grandes centros, depois em todo o território nacional, foi importante, no princípio, como nova tecnologia para apoiar a reportagem de rádio na rua. As emissoras que transmitiam em AM (Amplitude Modulada) usavam, ainda ao final dos anos 60, a tecnologia FM para que as transmissões externas fossem feitas e enviadas à Central Técnica da emissora. Assim, iam de lá para o transmissor que difundia para o público a mensagem em onda AM, como ainda eram as emissoras brasileiras que tinham informação jornalística a colocar no ar.

Toda essa tecnologia tornou a reportagem e a informação jornalística no rádio mais ágil e simplificada. As equipes de jornalismo das emissoras tinham gravadores transistorizados e mais leves para enviar a fita à emissora, ou levar mais tarde para

edição. Podiam, ainda, ao vivo, narrar e entrevistar a partir da “viatura” da emissora, que transportava um transmissor de FM. Com a miniaturização de todo o equipamento nesses anos 60, e com uso de ondas FM, as viaturas passaram a ser mais leves do que, por exemplo, os furgões da *Emissora Continental* dos anos 50. Esse avanço, embora tardio no Brasil, tornou a reportagem do rádio mais viva e com melhores condições de cobertura. Valci Zuculoto reforça essa visão, pois para a autora,

Além do surgimento das unidades móveis, essa foi também a época em que se reduziram peso e volume de equipamentos técnicos utilizados na produção, gravação e transmissão, o que possibilitou reportagem na rua, entrevistas fora do estúdio e ao vivo, facilidades que foram grandes responsáveis pelo novo impulso ao radiojornalismo (ZUCULOTO, 2004, p. 36).

Mas a ditadura militar iria atrapalhar o desenvolvimento do jornalismo no rádio até mesmo em termos tecnológicos. Não bastava limitar a informação em termos de conteúdo. Segundo depoimento de Fernando Veiga, então coordenador geral do sistema *Rádio Jornal do Brasil*,

o FM no Brasil começou como link – uma ligação entre o estúdio e o transmissor. (...) na década de 60, o governo resolveu reestruturar o espectro do FM. Cassou as antigas concessões para posterior redistribuição, proibindo, em 1968, o uso do FM como link. Propôs então aos empresários outra forma de fazer link: através de VHF, obrigando-os com a nova concessão a manter uma programação exclusiva para o FM (VEIGA, apud MOREIRA, 1991, p. 43).

Os anos 70 são, portanto, anos em que começa, com a faixa FM, uma transmissão mais limpa sonoramente. As emissoras programavam música voltada ao público jovem. A *Rádio Cidade FM*, do Rio de Janeiro,

foi a pioneira nesse sentido ao introduzir, em 1974, atrações que seguiam o padrão de uma rádio FM da Califórnia. A veiculação maciça de músicas, entremeada por humor, sátiras e brincadeiras dos locutores (...) (MOREIRA, 1991, p. 43).

Teria sido esse, no Brasil, o primeiro “grande sucesso na faixa de FM (desde a entrada no ar, conquistou a liderança de audiência), a Rádio Cidade serviu de modelo para a maior parte das novas emissoras FM brasileiras” (MOREIRA, 1991, p. 43). Sônia Virgínia Moreira fez essas afirmações em sua pesquisa, realiza com apoio em trabalho de Fernando Mansur, intitulado *No ar o sucesso da Cidade*, publicado em 1984.

A presença das emissoras FM teve o efeito, finalmente, no Brasil, da busca de segmentação, ou de programação ou de público, por parte das emissoras. Essa segmentação era algo que acontecia desde os anos 60 nos Estados Unidos, Inglaterra e França, por exemplo. Nesses dois últimos países a ideia da segmentação foi certamente impulsionada pelo fenômeno das rádios piratas.

No Brasil, a presença das rádios FM buscando público segmentado apenas acentuou a característica de uma programação jornalística voltada à prestação de serviços, que a maioria das equipes de radiojornalismo adotava desde a chegada da tevê. “Amparado pela eletrônica, o rádio via nascer um novo caminho: a especialização de emissoras e a segmentação de públicos. Essas tendências já se manifestavam nos EUA desde o início da década de 60. No Brasil, é nos anos 80 que ela se impõe”. (ORTRIWANO, 2003, p. 77). Portanto, estamos nós às voltas com nosso atraso técnico, operacional e de investimento influenciando no conteúdo. Muito tardiamente, o FM veio a alterar a forma de trazer informação no rádio.

I.6 - Uma pequena abertura: a reportagem de rádio põe a cara na rua – 1980 a 1990

Operando ainda na faixa AM, as emissoras que possuíam equipes de jornalismo, em geral, intensificaram a prestação de serviços, já que a música migrava para a faixa FM. A qualidade de uma transmissão sem chiados e em estéreo proporcionava ao ouvinte do FM a sofisticação de uma audição em canal duplo, ideal para a música. Portanto, em meados dos anos 80 nas grandes metrópoles brasileiras, o rádio, quando não era musical, era de um jornalismo com muita prestação de serviços e informação local para o ouvinte.

A reportagem de rádio tinha conquistado as ruas graças aos avanços tecnológicos no setor, embora esse fato não queira dizer, de qualquer forma, que, ela tenha recuado totalmente diante da ditadura (ainda vigente em meados dos anos 80). A Rádio Cultura AM, emissora da Fundação Padre Anchieta, por exemplo, era chefiada, em 1985, por João Batista Torres e contava com Lázaro de Oliveira na chefia de jornalismo. A equipe produzia informação para por no ar todas as manhãs o *Primeiro jornal*.

As repórteres e os repórteres iam para as ruas a captar reportagens ao melhor estilo “um repórter na rua, uma ideia na cabeça”, estilo característico do jornalismo – principalmente impresso – paulista dos anos 80. Lembro-me de uma tarde em que o repórter Wagner Costa retornou à emissora, orgulhoso de sua entrevista com Dom Paulo Evaristo Arns. O arcebispo de São Paulo havia questionado a agonizante ditadura, com seu discurso seguro e sereno. Infelizmente, não há registro preservado desta época, e ficou só a memória deste autor, que era um jovem estudante de jornalismo, estagiário naquela equipe.

Mas pode-se contar com a observação de Milton Parron, que trabalhava na *Jovem Pan* e dizia que a emissora encontrou, durante a ditadura, uma forma de manifesto. Era a ideia da Semana da Paixão, transmissões de sermões de padres importantes da igreja católica durante o feriado da Semana Santa.

O *Sermão da Paixão* foi feito pra isso. Foi ideia do Reali Júnior e do próprio Fernando (Vieira de Melo). E com a aquiescência do Tuta (Antonio Augusto Amaral de Carvalho, filho de Paulo Machado de Carvalho). Mas foi criado esse programa porque nós não podíamos falar mal do governo. A gente não falava. Não tinha como falar mal do governo. Você corria risco de ser, a emissora ser cassada, a concessão ser suspensa, tudo isso aí. E quem é que falava mal do governo? Quem podia falar? Eles tinham pelo clero pelo menos um pouco, não totalmente, mas um pouco de receio, de um embate. Então nós usamos os padres pra falar mal do governo (PARRON, 2014, Anexo 2, p. 319).

A repórter de rádio Marilu Cabañas iniciou sua carreira em 1986 na Rádio Bandeirantes de São Paulo. Ao tentar narrar como lidava com a tecnologia de comunicação possível na época, iniciou descrevendo como fez um boletim ao vivo a partir de um “orelhão” (telefone público) de uma comunidade. Ela usou fichas para

conversação nos telefones públicos, substituídas, mais tarde, por cartões magnéticos a crédito. A repórter contou que corria o ano em que começara na Rádio Bandeirantes, e foi fazer sua primeira cobertura sobre uma reintegração de posse na Zona Leste da capital paulista. Ela estava com o equipamento móvel de transmissão no carro que a levou para o local do fato. Tendo optado em ficar junto com as pessoas que seriam retiradas pela polícia no ato de integração de posse, ficara longe do carro da emissora. A repórter contou que, de onde estava, não só podia presenciar o ataque policial aos ocupantes da terra, como sentiu na pele o ataque “o cara jogou uma bomba. E aí explodiu nas minhas costas, no meu braço” (CABANÑAS, 2014). A repórter narra que, bastante traumatizada, correu para um “orelhão”, ligou para a emissora e pediu para entrar no ar.

Aí eu liguei de orelhão, falei com meu chefe, só que eu super ofegante, ofegante, ele falou: calma, você não vai poder entrar assim no ar, você tem que se acalmar, se acalma, raciocina, [...] respira, porque o mais importante agora é passar essa informação, não adianta você ficar apavorada, não vai ajudar em nada, então eu peguei, anotei e entrei de orelhão. Aí que eu lembro da questão do orelhão. (CABANÑAS, 2014, Anexo 2, p. 326).

O que importa, neste relato da repórter Marilu Cabañas, mais do que o uso de fichas metálicas num telefone público para reportar aos ouvintes uma reintegração de posse na Zona Leste de São Paulo, é confrontar com a convicção da pesquisadora Gisela Ortriwano a forma de cobertura do fato que ela escolheu, em plenos anos 80. A estudiosa escreveu, em 2003, que a reportagem voltava aos poucos ao rádio, “depois de quase desaparecer” durante os anos da ditadura. Atribuindo a volta lenta e gradual da reportagem ao rádio à retomada da vida democrática no país, Ortriwano garantia que “sob censura, o jornalismo ao vivo não apenas perdeu espaço mas deixou de ter profissionais que soubessem exercê-lo” (ORTRIWANO, 2003, p. 84). Mas há uma então jovem repórter, recém-saída da universidade, que estudou em Santos entre 1981 e 1984, portanto sob os últimos anos da ditadura militar brasileira. É ela que escolhe, em sua reportagem, observar o fato do ponto de vista dos principais atingidos: os ocupantes de uma terra que seria reintegrada pela polícia. Passa pela mesma repressão que os ocupantes a serem retirados do local. Este fato, e outros ainda não reportados, está a provar o contrário visto por Ortriwano. Isso, muito embora Marilu Cabañas seja, por formação política, uma exceção, sendo uma repórter que atua em rádio desde aqueles

tempos até hoje, está a mostrar o quanto precisamos esclarecer sobre a atuação do rádio paulistanos durante a retomada do chamado “estado democrático”.

Mas o que vale dizer também é que, durante a ditadura, houve sim cobertura de reportagem fora das redações das rádios paulistas. As rádios souberam exercer a reportagem ao vivo, inclusive com temas caros à democracia brasileira e “tabus” para um governo em fim de ditadura. Assim o fez a Rádio Bandeirantes AM, que cobriu as greves dos trabalhadores metalúrgicos no ABC:

O Lula, por exemplo, não entrava na Pan. A Pan tinha aquela coisa reacionária total. Mas olha que coisa, o Zé (José Paulo de Andrade, então diretor de jornalismo da Rádio Bandeirantes) por mais ideologicamente que não é um homem de esquerda, mas ele permitia que as pessoas falassem, então Jair Meneguelli, o Lula. O Lula respeita ele pra caramba. Essa parte da Bandeirantes não foi contada por ninguém ainda, (CABANAS, 2014, Anexo 2, p.324).

O ex-diretor de jornalismo da Rádio Bandeirantes, José Paulo de Andrade, ainda na ativa e no ar como apresentador do programa *O pulo do gato* e do *Jornal gente*, confirma:

É, essa foi uma fase muito interessante da minha carreira, n'ê? E o que a gente extrai daí é a gratidão até hoje do Lula, porque na época as demais fugiam dele como o diabo da cruz, e quando muito, iam lá, gravavam e não se obrigavam a colocar no ar. E muitas vezes não colocavam mesmo, e quando colocavam, colocavam uma pequena fração do que ele tinha dito, n'ê? E o Lula sempre foi verborrágico, n'ê? Ele sempre deu boas entrevistas. E nós aqui (...) eu aqui faço justiça ao diretor-presidente da empresa, o João Jorge Saad, porque se não houvesse a aquiescência dele, não seria possível. Ele era o dono da empresa. Mas ele também sentiu [aquele momento histórico importante] E o João Saad foi de atitudes ousadas na vida dele. Ele também sentiu que apesar do anunciante ser a Volkswagen – eu uso aqui a Volkswagen como indústria automobilística de uma maneira geral – aquele movimento que nascia no ABC era um movimento importante, era diferente. Nós vivíamos na época, que era época ainda do Regime Militar, a fase dos pelegos, não é? Que se atrelavam ao governo e ficavam indefinidamente à frente dos sindicatos. Então como uma novidade muito bem-vinda na época (...) foi uma revolução. (...) E nós sentíamos que aquele era um movimento que tendia a ser um contraponto inicialmente ainda ao Regime Militar (...) (ANDRADE, 2014, Anexo 2, p. 328).

Esse exemplo mostra que precisa ser reescrita, na história social do meio, a página de como a reportagem de rádio paulista reagiu à ditadura civil-militar brasileira.

Esses exemplos mostram, também, que, ainda que o uso da faixa de Frequência Modulada (FM) já houvesse chegado e se estabelecido comercialmente no Brasil, a informação no rádio perduraria por anos, incluindo os anos do final da ditadura militar, predominantemente difundida em Amplitude Modulada (AM), ainda como no princípio do rádio brasileiro. Esse estado de coisas mudaria na década seguinte, como apresento no próximo item.

I.7 - A informação no rádio vai para a faixa FM e começa a digitalização nas equipes – Anos 90

Apenas no início dos anos 90 tem-se o estabelecimento de uma emissora *all news* no país, a Rádio CBN, iniciada em 1º de outubro de 1991. “A Rede CBN começou em São Paulo, onde o Sistema Globo de Rádio (SGR) acabou com a Rádio Excelsior; e no Rio de Janeiro, onde a Eldorado deixou de existir. Em seguida vieram Brasília, Belo Horizonte e Recife” (TAVARES, 2011, p. 22-23). Uma primeira experiência de rádio *all news* brasileira, que teve tempo limitado de duração, foi realizada nos anos 80 pela *Rádio Jornal do Brasil*.

Em maio de 1980, a Rádio JB enfrentou um de seus maiores desafios: a implantação do sistema *all news*, cópia de um modelo norte-americano para divulgação de notícias em AM. Seis anos depois, a cúpula administrativa e redacional da rádio chegou à conclusão de que esse não era o sistema ideal para a manutenção de uma emissora como a *Jornal do Brasil AM*, com um público cativo que, durante mais de vinte anos, se acostumara à programação solidamente implantada: música de qualidade e informação correta (MOREIRA, 1987, p. 110).

A distância tecnológica mantinha-se influenciando no desenvolvimento da linguagem do rádio entre o primeiro mundo e o Brasil. No nosso país se tentava a ideia de uma emissora totalmente informativa mais de 3 décadas depois dos Estados Unidos,

pois a “primeira emissora all news de que se tem conhecimento é a XTRA, de Tijuana, no México (mas que transmitia da Califórnia do Sul), pertencente a Gordon McLendon. Em 1961, McLendon, (...) transformou a XTRA em all news” (ORTRIWANO, 2002-2003, p. 77). O jornalismo radiofônico só veio no Brasil a se aproveitar da faixa FM no meio dos anos 90. “A CBN também inovou quando, em novembro de 1995, a emissora de São Paulo, que operava somente em AM, replicou sua programação no FM” (TAVARES, 2011, p. 22). Recorde de atraso. Cerca de 35 anos de diferença, se formos medir o início de uma emissora *all news* em FM nos Estados Unidos e o início da CBN em FM no Brasil.

A partir dos anos 90, uma série de enxugamentos atingem as equipes das empresas jornalísticas em geral, e das rádios em particular. Esses enxugamentos fazem a reportagem perder um pouco as possibilidades de realização plena e constante, como processo, como procedimento de captação, organização e publicação de informações. Essa perda se dá, sobretudo, no que ela podia invocar de subjetividade e trabalho mais artesanalmente literário do repórter. A reportagem perde a excelência apresentada até os anos 80. Essa foi a última década em que, com equipes maiores de jornalismo, os repórteres tinham mais tempo para realizar seu trabalho. Consequentemente, tinham maior liberdade de atuação, edição e, inclusive, de influência na “política” das equipes de jornalismo de rádio, em comparação com o que, em geral, viriam a ter nos anos seguintes.

O enxugamento das equipes exigia que elas resolvessem muitos assuntos com o recurso a comentaristas e especialistas contratados, algo que a reportagem poderia fazer com o trabalho de captação e com a abertura de espaço para as fontes. Pode-se dizer, então, que, por conta dos regimes de economia das emissoras, a partir dos constantes enxugamentos das equipes, o espaço que poderia ser da reportagem foi ocupado mais por especialistas. Estes, com seus comentários e sua opinião sobre as coisas, sobrepuseram em importância – na consideração das empresas de jornalismo –, ao lugar das reportagens que poderiam ser feitas com as vozes de envolvidos nas histórias relatadas. Pela questão econômica perdeu-se a diversidade das falas.

Uma prova dessa preferência que se atualizou a partir dos anos 90 está num trecho da entrevista concedida pelo repórter e produtor da Rádio CBN-São Paulo, Leopoldo Rosa, sobre a CBN atual. Ele fala sobre a função do produtor que, na CBN, é

o jornalista que organiza todos os programas que vão ao ar no estúdio, ao vivo. Leopoldo expõe a prerrogativa de ser ele, nesta função, quem veta ou põe no ar um repórter, dependendo do assunto e do tempo que existe disponível para o programa. Rosa narra a forma de finalizar o Jornal CBN Segunda Edição:

Tem um momento ainda no ‘Jornal (da CBN Segunda Edição) Dois’ que é (...) são os cinco minutos finais. A gente tem que entrar com o boletim do (jornal) Valor Econômico e um repórter ao vivo. Não é regra, mas o ideal é que tenha sempre um repórter ao vivo encerrando o jornal. Só que tem que ser em um minuto. Porque a gente entrega às 7 (19) horas A Rádio pra Hora (Voz) do Brasil. Então o jornal termina às 18h57, entra o Repórter CBN, e eu entrego. Então assim, tem que ser em um minuto. Então tem repórter que fala: “Ah, Leopoldo, eu quero entrar no final do jornal” “OK, você faz em um minuto”. “Faço”. Ai dali a pouco: “Ah, quero entrar”. “Desculpe, não cabe”. “Mas eu faço em 20 segundos”. “Não cabe” (ROSA, 2014, Anexo 2, p. 340).

Por muitas questões, na narrativa de Leopoldo Rosa não pode caber a alternativa de pôr no ar os dois repórteres e “derrubar” (no jargão jornalístico) o boletim do jornal *Valor Econômico*. A escolha de manter o especialista que apresenta, não uma reportagem radiofônica, mas – no caso do boletim do *Valor Econômico* – explica a reportagem feita para o jornal impresso justifica a escolha. O jornal *Valor Econômico* pertence, em parte, às Organizações Globo – mesma empresa dona da Rádio CBN – e em parte ao jornal *Folha de S. Paulo*. A manutenção do boletim no ar se explica, então, do ponto de vista empresarial, do negócio da empresa jornalística, mas não do ponto de vista jornalístico. No exemplo dado por Rosa, não há, na tomada de decisão, uma consideração sobre os valores jornalísticos dos 3 conteúdos a entrar no ar. Havia duas reportagens (ele não especifica quais) e um boletim do jornal impresso. Uma das reportagens, mesmo sendo elemento próprio do rádio, não entrará no ar. O boletim sobre a reportagem do jornal impresso, elemento de linguagem distinta à do rádio, permanecerá para honrar acordo de interesse das empresas.

O exemplo está a demonstrar a opção pelo comentarista, em geral já contratado pelo conglomerado, ao invés do investimento de tempo e dinheiro em reportagem. Essas opções têm transformado lentamente as emissoras de rádio de lugares com equipes de jornalismo em centros de difusão de opiniões emitidas por comentaristas, estes

normalmente não formados nas rotinas das emissoras, mas vindos de outras áreas onde construíram suas carreiras.

A prática de favorecimento do especialista, geralmente formado fora dos quadros do rádio brasileiro, no espaço no rádio, explica muito da lógica empresarial das emissoras de rádio brasileiras. Elas possuem equipes de jornalismo ou são *all news*, mas também explica a falta de impulso para formar e promover jornalistas, nas equipes de jornalismo de rádio, que ocupem os espaços com a linguagem radiofônica. O trabalho dentro dessa lógica diluiu muito tanto a linguagem do jornalismo de rádio, quanto dos espaços e possibilidades de produção da reportagem radiofônica. Isso, sobretudo da reportagem que merece ser editada em estúdio para depois ser disponibilizada no ar. Na rotina de produção, o tempo que o processo de produção e edição de uma reportagem em rádio leva não é mais o tempo que a maioria das emissoras pensa ter para essa tarefa. Esse tempo fica reservado, normalmente, para as chamadas “reportagens especiais”.

A questão é que, pela rotina costumeira das equipes de jornalismo em rádio, atribuiu-se ao repórter, de forma geral, a necessidade de conhecer e lidar com um arsenal de técnica à qual ele deve se entregar. Ele deve adquirir autonomia tecnológica, passando pela linguagem enxuta que as reportagens foram ganhando e tornar menos participativa a sua autoria.

Os anos 90 marcam também, da metade ao final da década, o início da migração de conteúdo das rádios informativas brasileiras para seus *sites* da *internet*. O assunto é desenvolvido no próximo item deste capítulo.

I.8 A reportagem no rádio e o relacionamento do ouvinte com emissoras sob o impacto das TICs – 1990 a 2015

Vou demonstrar como a reportagem de rádio transita neste novo uso social das mídias entrelaçadas com as técnicas da informação e da comunicação. Antes disso, é maior, mais importante e definitivo ver o todo, inclusive para ver uma parte do que é a reportagem. Trata-se do entrelaçamento entre a mídia rádio e as Tecnologias da Comunicação e da Informação (TICs), expressão que é uma concisão da sigla. Esta é uma expressão original de Bernard Miège (2009) que adoto para este trecho do trabalho,

a fim de me referir a toda inovação que a vida digital trouxe consigo desde os anos 80. Tais inovações foram disseminadas pelo uso dos meios eletrônicos de comunicação a partir do meio dos anos 90.

Portanto, esse novo turbilhão tecnológico começou cerca de 40 anos depois do estabelecimento no Brasil do transistor e provocou uma série de mudanças na sociedade. Elas partem da tecnologia, provocam reestruturações no rádio como meio de comunicação, transformam completamente a configuração das empresas e das rotinas dos produtores de conteúdo. Elas, ainda, transformam por completo a forma de recepção e a relação do ouvinte – agora também internauta – com os conteúdos (sons, vídeos, textos, fotos, entrevistas completas, longos documentos, que as emissoras disponibilizam ou podem disponibilizar). Evidentemente, este estado de coisas traz alterações fortes na produção do jornalismo no rádio e na produção da reportagem, impactando a atividade do repórter. Essas modificações ocorrem graças às TICs.

Bernard Miège dá uma explicação sobre a funcionalidade das Tics:

elas permitem cumprir funções múltiplas (...) e engajar ações da ordem da comunicação interindividual e mesmo “social”, da informação qualificada de grande público, da informação documental, das atividades ludo-educativas, da produção cultural, na totalidade dos campos sociais e profissionais; ao mesmo tempo em que incitam a individualização das práticas sociais, elas são tanto do domínio da esfera privativa como da esfera profissional e do espaço público; e, surgidas em etapas diferentes e promovidas por atores de interesses não convergentes e até muitas vezes divergentes, elas estão longe de formar um todo homogêneo, ao mesmo tempo em que desenvolvem cooperações com as médias estabelecidas (...) (MIÈGE, 2009).

Uma concisa definição de termos e usos das TICs na obra de Miège foi apresentada por Daniel Gambaro no e-book *E o rádio? novos horizontes midiáticos* (2010):

Conforme Bernard Miège, as TICs são tudo o que coloca as pessoas em comunicação: tanto as ferramentas técnicas como os serviços desenvolvidos sobre essas mesmas ferramentas: as redes telefônicas e a web 2.0, por exemplo. O passo seguinte da análise refere-se aos procedimentos que devemos levar em conta ao estudar relações com as TICs: a dupla mediação e o processo de enraizamento social. Considerar a dupla mediação significa

dizer que uma tecnologia é descoberta e, em seguida, adaptada para um uso baseado na vida social. Uma descoberta é a base para uma tecnologia que adquirirá um uso pela sociedade, e tal uso é concebido a partir de uma prática preexistente – que será melhorada – ou da satisfação de uma necessidade criada por um novo mercado (GAMBARO, 2010, p. 597).

A dupla mediação como característica das TICs, como Gambaro (2010) esclarece, é a descoberta e consequente adaptação da mídia para um uso baseado na vida social. É perceptível que a experimentação, principalmente na fase de adaptação para ser usada na vida social, vai fornecer uma espécie de julgamento social e de aprovação, ou reprovação, de seu uso no decorrer do tempo. De forma que nem toda TIC se estabelece, podendo ser abandonada. Posso dar um exemplo disso, no universo do rádio: um aplicativo chamado *Gengibre*, de gravação e salvamento de registro em áudio. Trata-se de uma ferramenta simples, que pode ser usada para que as pessoas gravem o que quisessem. A Rádio CBN tinha se interessado por seu uso e planejava abrir ainda mais sua programação à participação dos ouvintes. Estes que poderiam gravar suas histórias e enviar para a emissora. Não deu certo pela falta de um mediador formado – jornalista ou produtor de rádio – que constituísse os produtos gravados com a qualidade de conteúdo necessária. O *Gengibre* foi, assim, abandonado. Era necessária, como sempre é, uma mediação para que o uso social da nova TIC resulte em aprovação. Outros usos de mídias sociais se sustentaram por algum tempo e depois foram abandonados, como o Orkut e o Second Life. A sociedade julga o que é funcional para ela mesma.

O que está certamente estabelecido, para além do julgamento social a determinar a sobrevivência de uma TIC, é esse movimento que parece interminável de “dupla mediação”. Nesse sentido foi que a atividade do repórter de rádio modificou-se e segue modificando-se. Se antes o repórter era o agente que parecia dominar uma tecnologia exclusiva a setores profissionais das comunicações, hoje sua habilidade tecnológica não surpreende e nem afasta o ouvinte na hora de apresentar seu produto convertido em reportagem. A tecnologia é de domínio público.

O público tem condição de conhecer e manipular a tecnologia necessária para gravar e editar uma reportagem para rádio na plataforma de seu celular. Essa nova dinâmica torna o relacionamento entre repórter e público mais próximo, menos afastado. O afastamento do público por falta de conhecimento da tecnologia usada para

produzir uma reportagem em áudio foi nas eras anteriores à popularização das TIC, em tempos em que o controle dessa “dupla mediação” era centralizado pelo meio de comunicação.

Portanto, as inovações digitais que temos conhecido fundam uma nova era nas mídias de comunicação de massa. Não temos só novas linguagens de comunicação que resultam no entrelaçamento entre as novas TICs e as mídias tradicionais, mas também uma dinâmica de inversão. Se antes das TICs digitais o público era uma espécie de massa ignóbil à espera da “mágica” da comunicação, ele agora para a ser também agente dela, pois domina as técnicas básicas de produção e difusão das mensagens, assim como os comunicadores dominam.

Enquanto para a audiência, as TICs tornaram o relacionamento mais dinâmico, para os produtores de informação no rádio elas criaram a necessidade de apurar o conhecimento de seus recursos e usos. Assim, os gêneros e formatos que discuto anteriormente neste trabalho têm seus conceitos mobilizados pela implicação das TICs. Eles passam a se constituir em *cibergêneros* (HERREROS, 2008), gêneros próprios do radiojornalismo que sofrem modificações por força do encontro entre o rádio tradicional e a *internet*, gerando novas possibilidades. O gênero reportagem era, antes, um segmento sonoro resultado do trabalho do repórter, contendo depoimentos de pessoas relacionadas com o fato em questão, mesclados com a fala do repórter e eventualmente incluindo som do local do acontecimento. Com a *internet*, ele passa a ser algo a mais. Enquanto a emissora transmite o mesmo gênero descrito acima, o *site* pode acrescentar as entrevistas na íntegra e outras gravações originais que não foram ao ar numa edição final da mesma reportagem pensada para o rádio tradicional. No *site* também podem ser publicados, à parte, documentos extensos e entrevistas gravadas que não entram na edição final que vai ao ar pelas ondas hertzianas. Toda essa documentação pode estar disponível graças às características de hipertextualidade da *internet*. Elas colocam o público em uma posição de cidadania mais completa. Há, portanto, uma dupla exposição da original reportagem de rádio. De um lado, ela ocupa o mesmo lugar de sempre nas ondas hertzianas, aparecendo

de maneira sequencial dentro da programação geral da emissora. E de outro se apresenta isolada na oferta assíncrona com a qual adquire uma relevância solitária. Neste caso, frequentemente oferecem-se links a outras reportagens

ou a documentos sonoros para ampliar ou concretizar seu significado. Também obtém um desenvolvimento maior pela vinculação com outros fatos próximos ao mesmo tema na web (HERREROS, 2008, p. 93. *Tradução minha*)¹³.

Herreros (2008) alerta para o fato de que a reportagem de rádio na *web* ainda carece de uma concepção própria e integral para converter-se em um conceito definitivo de “ciberreportagem”.

De fato, é notável que haja, desde o desenvolvimento das TICs até agora, uma configuração clara da reportagem para *web*, neste tipo de cibergênero, em uma das emissoras *all news* do país, a Rádio CBN. O site da emissora também já expôs mais reportagens feitas em vídeo, além do áudio que foi para o ar no rádio convencional, colocado disponível também na *web*. Principalmente no começo dos anos 2010 tentou-se outros formatos de reportagem para o site da emissora. Neles, o repórter deveria gravar em áudio e em vídeo, transitando entre dois meios tradicionais de uma mesma vez. Embora a incidência desse tipo de formato no site da CBN tenha diminuído,

em todas as pautas o repórter manda uma foto ou um vídeo. Dependendo da pauta, fazemos imagens para o site. O caso de um protesto, por exemplo, o repórter faz o vídeo com o celular e manda para a equipe do site, que decide como essas imagens serão usadas: vai ficar na home, se forem muitas imagens a equipe faz um carrossel (sic), se vai para o Facebook, etc...No caso da CBN, muitas vezes o repórter manda a foto para o Twitter do Jornal da CBN, por exemplo, e isso é replicado. A CBN também compra imagens de duas agências, para usarmos principalmente as fotos internacionais. Há também uma parceria com a Agência Globo (LIMA, 2016, Anexos 2, p. 342).

Essa declaração do chefe de reportagem da Rádio CBN São Paulo, Paulo Rodolfo de Lima, mostra a ação do repórter contemporâneo de rádio na lida com as TICs. O repórter precisou referenciar sua matéria também com imagens, estáticas e em movimento, além de som.

¹³ Do original: “De manera secuencial dentro de la programación general de la emisora. Y, por outro, se presenta aislado en la oferta asincrónica con la cual adquiere una relevancia en solitario. En este caso suelen ofrecerse enlaces a otros reportajes orales o a documentos sonoros para ampliar o concretar su significado. También obtiene un desarrollo mayor por la vinculación con otros hechos próximos al mismo tema en la web”.

Em pautas factuais, muitas vezes o repórter manda a foto para a redação antes de entrar no ar, quando chega ao local da pauta, isso porque a informação básica já foi dada via redação. Então, no local do fato, o repórter vai apurar mais a fundo o que aconteceu, fazer entrevistas, etc (...). Em resumo, hoje, não basta saber falar, é preciso também saber fotografar, etc (...). Muitas vezes também o repórter faz um vídeo em primeiro plano com o celular e já manda para o pessoal da redação colocar no site da emissora (LIMA, 2016, Anexo 2, p. 341).

Hoje em dia, o site da Rádio CBN está mais simples, depois de uma reforma no final de 2015 e não apresenta tantas reportagens registradas em vídeo como já apresentou. Um “passeio” pelo site da CBN no dia 13/01/2016, às 15h30, mostrou que os principais fatos eram exibidos apenas com a reportagem ou a partir do boletim do repórter que foram dados também na emissora hertziana.

Ainda assim, o repórter de rádio e de *internet* deve hoje agregar conhecimentos constantemente renovados por novas ferramentas, *softwares* e aplicativos de sons, de imagens, de edição nas duas linguagens. Dessa forma, ficam comprometidos o pensamento da pauta, a concentração nos temas, o relacionamento com as pessoas que são partícipes do acontecimento que ele cobre e mesmo sua possibilidade de observar os detalhes e intenções das pessoas que participam dos acontecimentos. Tudo torna ainda mais exigente sua rotina, sobrando pouco – quando não nenhum – tempo para refletir sobre pautas, encaminhar pesquisas atrás de boas histórias, encontrar boas histórias e pessoas interessantes para contá-las.

Nada disso é ruim para o público. Para os ouvintes que não estão acostumados com ouvir reportagens mais longas e apuradas, a situação atual dá mais opções do que no passado. Mas, a busca de assuntos diferentes pode ficar menos diversificada. Nada disso, em princípio, é ruim para o repórter de rádio, mesmo porque ele é em geral, hoje, um jovem jornalista que nasce sob o desenvolvimento das TICs e do mundo digital. Pode mal conhecer outra forma de reportar.

I.8.1 - O novo pauteiro do jornalismo de rádio

Uma sensação de liberdade editorial é conferida ao público comum, por um lado pela fartura de oportunidades de participação, já que “se o usuário desejar, poderá também acessar imagens, ler textos, abrir hipertextos, interagir de formas

espantosamente novas com a emissora” (PRATA, 2009, p. 75). Por outro, ela é conferida pela facilidade de acesso às formas de produzir proporcionadas pelo mundo digital. Isso parece ser suficiente para o ouvinte/internauta sentir autonomia, ao ponto de ele próprio produzir suas reportagens, entrevistas, constituir seu texto jornalístico. Não se pode garantir que “a mídia social de fato está se tornando a própria vida – o palco central e cada vez mais transparente da existência humana” (KEEN, 2012, p. 10), na relação com o rádio. Ainda assim, a sensação de autonomia é estimulada pela convocação de participação ampla feita pelas rádios, uma vez que

Há emissoras que junto ao comentário, à entrevista, à reportagem ou ao debate incorporam uma dimensão interativa na qual solicitam ao usuário que ofereça sua opinião, ou entabule diálogo com o autor. Em outros casos permitem a ele que estabeleça uma navegação por diversas partes do gênero e outras informações. É uma orientação renovadora pela via da adaptação. (HERREROS, 2008, p. 90-91. *Tradução minha*)¹⁴.

A participação mais ativa do ouvinte/internauta pode, se ele apresenta um problema que ainda é desconhecido, iniciar a pauta de uma reportagem da emissora. Ela modifica as ações dos jornalistas que trabalham nos setores de apuração, que podem ser chamados de *central informativa*. Este é local onde se principia todo o movimento de tomada de informações e de atribuição de importância a elas para que se tornem notícia, e em seguida reportagem. Antes, esse local da rádio era procurado por setores profissionais de informação ou ouvintes através de telefonemas ou e-mail. Ele também fazia e faz uma busca de informações vindas de vários órgãos sociais, como a polícia, os bombeiros, o controle de trânsito, o setor de transportes, os setores políticos, empresariais, o terceiro setor. Mantinha-se ligada como uma grande antena em todos os canais de televisão, emissoras de rádio, assessorias de imprensa de muitos setores públicos e privados, e ainda *sites* informativos. Este lugar passa, com o desenvolvimento da vida digital, a expandir para as redes sociais sua busca de indicativos para novas pautas, principalmente tentando encontrar nas conversas dos perfis mais seguidos do Facebook e Twitter. Com a *internet* e com as TICs, o setor se vê

¹⁴ Do original: “Hay emisoras que junto al comentario, la entrevista, el reportaje o el debate incorporan una dimensión interactiva en la que solicitan al usuario que ofrezca su opinión o que entable dialogo con el autor. En otros casos le permiten que establezca una navegación por las diversas partes del género o que establezca un enlace con otros géneros u otras informaciones. Es una orientación renovadora por la vía de la adaptación”.

na obrigação de aumentar a importância das informações que os ouvintes passam pelas várias vias de comunicação e que são potenciais para apuração e desenvolvimento de novas notícias.

O ouvinte/internauta vive sua experiência pessoal de influenciador na discussão dos assuntos do dia ao comunicar um acontecimento à emissora e ter validado esse comunicado no momento em que ele vai ao ar, levado pelo apresentador. O ouvinte pode enviar uma foto de um acontecimento que ele registra e a reportagem da emissora ainda não sabe.

No uso das ferramentas possíveis para contatar a emissora, o ouvinte tornou-se o novo pauteiro – sem remuneração – ao levar, com sua própria voz, imagens sons que capta, um gênero de informação dos mais prezados para o rádio durante muitos anos: a utilidade pública. Extingue-se do rádio uma clássica função para o profissional do jornalismo. Sua versão nas redações de rádio tinha sido adaptada do mesmo cargo no jornalismo impresso: o pauteiro, o pensador por excelência, o articulador, o analista, o organizador da busca de assuntos, matérias e reportagens que tentam esclarecer e construir uma versão da realidade. A rádio BandNews FM, uma importante emissora de rádio em São Paulo, dá uma prova definitiva da conquista de um novo agente em sua equipe de jornalismo, o pauteiro/ouvinte. Ela tem usado a possibilidade de gravação de voz por WhatsApp para pôr no ar alertas de ouvintes sobre o trânsito, acidentes ou qualquer outro acontecimento que estes tenham presenciado.

É uma possibilidade de contar com milhares de repórteres amadores, que têm chance de enviar uma gravação à emissora sobre algo interessante para o jornalismo na cidade. O trabalho de apuração da informação local conta com um novo pauteiro, que vai levantar temas para a redação pesquisar. Isso vale no caso das emissoras de rádio que lidam com informação e alteram a emissão da mensagem entre o âmbito nacional e o local. O ouvinte/internauta tem todas as portas de entrada à sua disposição pelas vias digitais e pode não só participar da programação, mas ter sua interação com o apresentador reconhecida quando é citado no ar. Mais do que nunca, pode hoje influenciar a pauta e as escolhas que a equipe de jornalismo faz no dia-a-dia.

A *internet* favorece, então, um casamento profícuo com o rádio, como teóricos da área tem demonstrado (HERREROS, 2008; MIÈGE, 2009; PRATA, 2009). Ela oferece também um limite de atuação natural para o repórter na lida com a história que

está construindo, isso em termos de pesquisa sobre assuntos interessantes, contato humano com pessoas, observação social e histórica dos fatos, constituição de narração impressionista, captação e edição de sons, silêncio e música. Essa mesma *internet* oferece, ao mesmo tempo, e fora dos *sites* de emissoras, um universo vasto de possibilidades para uma reportagem de rádio mais despojada, ao ponto de permitir que o repórter consiga fazer o que acabo de relatar. Abordo essas possibilidades no Capítulo V deste trabalho.

I.9 - Um artigo de Walter Benjamin para refletir o presente

Como já demonstrado no item anterior sobre o ouvinte, a questão da atuação do repórter com as TICs está inserida em uma discussão muito maior: a alteração profunda no relacionamento do ouvinte com a emissora. Nessa relação, ter acesso a uma reportagem mais completa do que nas ondas hertzianas é apenas parte da questão.

Ao conhecer o funcionamento das TICs, o público participa mais da programação das emissoras, já que tem a chance de manipular as novas tecnologias. Isso torna mais quente sua relação com os apresentadores. De forma ainda controlada, faz com que o ouvinte torne-se um tipo de “especialista”, como quis o filósofo alemão Walter Benjamin em um pequeno artigo chamado *Reflections on radio* (1930 ou 1931). Benjamin observava, com especial atenção, o desenvolvimento do rádio enquanto linguagem e tecnologia. Via o meio como um ícone que passou a influenciar a produção industrial de cultura nos anos 30 do século passado. O artigo toca na impossibilidade do estabelecimento de uma relação interativa entre o ouvinte e a emissora. Naquela época, essa impossibilidade ocorria por conta do uso da tecnologia e pela linguagem complexa dos apresentadores: “o público, completamente abandonado, continua a ser inexperiente e mais ou menos dependente de uma sabotagem em suas reações críticas (desligar o rádio)” (BENJAMIN, 2014, p. 363. *Tradução minha*)¹⁵. A questão do tornar-se um “especialista”, para Benjamin, significa mais do que a possibilidade do ouvinte conhecer a tecnologia a ponto de manipulá-la como acontece hoje. Ela quer dizer ter uma *experiência* – termo tão caro aos pensamentos de Benjamin – real. Ela quer dizer participar da programação ativamente. Ser um “especialista” por entrar na emissora e

¹⁵ Do original: “the audience, thoroughly abandoned, remains inexpert and more or less reliant on sabotage in its critical reactions (switching off)”.

falar no mesmo nível do apresentador. Isso é, de fato, debater os problemas do ouvinte. É realizar o ideal que enxergou um amigo e colega de rádio alemão de Benjamin, o teatrólogo Bertold Brecht, quando escreveu em sua *Teoria do rádio*, nesta mesma época, que:

rádio seria o mais fabuloso meio de comunicação imaginável na vida pública, um fantástico sistema de canalização. Isto é, seria se não somente fosse capaz de emitir, como também de receber; portanto, se conseguisse não apenas se fazer escutar pelo ouvinte, mas também pôr-se em comunicação com ele. A radiodifusão deveria, conseqüentemente, afastar-se dos que a abastecem e constituir os radiouvintes como abastecedores (BRECHT, 2005, p. 42).

Embora tenha sido feito há 85 anos, o artigo *Reflections on radio* reflete o estado da relação atual entre uma nova tecnologia e seu confronto com comportamentos anteriores ao seu estabelecimento, como ocorre em nossos tempos. Ainda que o ouvinte tenha a chance de manipular as TICs para estabelecer uma participação mais influente, ele se confronta com antigos comportamentos das emissoras. Pois hoje, ao mesmo tempo em que algumas mensagens gravadas ou escritas por ouvintes chegam ao ar, outras dezenas ou centenas de mensagens enviadas às emissoras são filtradas. Elas são descartadas ou simplesmente não lidas em público pelos administradores dessas contas na emissora, sejam eles os produtores e assistentes que selecionam as mensagens de ouvintes ou os apresentadores diretamente.

A questão é que permanece ainda, como sempre no rádio, um bloqueio utilizado para selecionar as mensagens que chegam pelas vias digitais. Ele é o mesmo bloqueio utilizado por jornalistas e produtores de informação de uma emissora para selecionar notícias que interessam segundo critérios jornalísticos e de discussão temática. Isso diminui o espectro possível de discussão de temas que interessam às pessoas que enviaram as mensagens para participarem da edição.

O eterno controle de tempo e do conteúdo do ouvinte/internauta é uma barreira ao discurso do ouvinte, bloqueio que se repete em forma e conteúdo igualmente ao que ocorreu em toda a história do meio radiofônico. Essa barreira existe para eliminar a possibilidade de perda do controle sobre os limites da informação que os

conglomerados de informação querem manter por acordos políticos corporativos. A difusão de conceitos hegemônicos conservadores por parte dos conglomerados de emissoras elimina a participação efetiva dos que estão às margens do discurso social nessas redes e grandes conglomerados de informação, para refletir, em discurso apoiado pela classe dominante, as necessidades do poder político estabelecido. Os discursos bloqueados normalmente representam as minorias que se estabelecem e dividem o mesmo espaço social do poder hegemônico, mas não são representadas no rádio.

Como reforço, trago um conceito necessário para melhor solidificar esse pensamento: o conceito de *centro* para o jornalismo, difundido no âmbito do rádio por E. Meditsch (2001), apoiado por M. Gurevitch & Blumer (1982). Para estes autores, o *centro* é principalmente um lugar de decisões sobre quais informações serão escolhidas para serem apresentadas ao público. Ele é o centro de decisões como a redação de uma emissora, e não o local do acontecimento que é escolhido para ser coberto. Mas para Meditsch o *centro* não é apenas um lugar onde se decide a estratégia de cobertura de um fato, e sim o espaço para, em primeiro lugar, o jornalista se aproximar do poder de uma forma geral por “fascínio” (VILLAFANÉ, BUSTAMANTE & PRADO apud MEDITSCH, 2001, p. 107), seja político ou pessoal de figuras públicas. Além disso, para Meditsch há uma espécie de construção de uma malha discursiva em que os poderes públicos são grandes fontes para os jornalistas de qualquer meio de divulgação. Os centros de comunicação deles possuem eficientes estruturas de informações de toda sociedade. Acrescento, a isso, outra observação de Meditsch (2001) baseado em L. Gomis (1991), de que nas rádios de informação voltadas ao público de elite “as fontes fazem parte deste público e a mediação do jornalista (entre fonte e redação), assim como a exercida pela redação (entre fonte e público), fica circunscrita aos jogos políticos que ocorrem no âmbito dessa elite” (MEDITSCH, 2001, p. 107). Somam-se a isso o fator geográfico que caracteriza o centro das informações como a esfera de interesse: “internacionalmente, das metrópoles em relação aos países periféricos; no âmbito nacional, da capital para o interior; no regional, da cidade para o campo; no municipal, do centro para o subúrbio” (MEDITSCH, 2001, p. 107).

Esse estado de coisas gera um espectro de informação que parte do *centro* de decisões, e parece destinado a contemplar com a informação esse mesmo *centro*. Essa roda retroalimentar social faz o jornalista “dar as costas” para parte de seu público, pois “ao rádio informativo interessa a audiência dos ‘ricos’” (MEDITSCH, 2001, p. 97). O

centro, na verdade, é também uma qualidade de discurso que media o *status quo* e o que ele necessita para permanecer como tal, negociado social e politicamente com um comedido avanço de forças, grupos, comportamentos, novas necessidades sociais. Todos eles são permitidos pela ideia do *centro*, em reconhecimento, em geral depois de muita luta dessas minorias.

Essa qualidade do discurso do centro fundamenta uma hegemonia apoiada na sustentação da democracia ocidental. Trata-se de uma “democracia de espectadores” na concepção de Noam Chomsky, em que o “rebanho de desorientados”, como é vista a população pelo poder dominante, é chamado a eleger um líder. Depois de elegê-lo, se afasta do centro dos acontecimentos e assiste ao líder e a uma comissão de escolhidos atuarem diante dos fatos sociais. Há um princípio por trás disso, exposto com ironia por Chomsky:

O princípio moral imperativo é que a maioria da população é simplesmente estúpida demais para conseguir compreender as coisas. [...] precisamos de algo que domestique o rebanho desorientado, e esse algo é a nova revolução na arte e na democracia: a produção do consenso (CHOMSKY, 2013, p. 17-18).

Desta forma e segundo essa visão, o propósito da mídia, antes de informar o que acontece, seria de construir a opinião pública de acordo com a vontade do poder dominante, com a ferramenta do consenso. Esse conjunto é composto para manter o *status quo* da classe dominante. Se nos anos 30 do século passado, quando Benjamin identificava a não participação do ouvinte, o conceito de centro das informações já estava estabelecido, como na contemporaneidade, esse sistema se sofisticou. Ele cria uma falsa impressão de interatividade e influência do ouvinte na programação das emissoras, através das TICs.

Mantem-se limitada a participação do ouvinte, a despeito das muitas vias e provocações, digitais ou analógicas, que existem hoje a pedir sua interação com as emissoras. Isso sempre aconteceu no rádio, como em outros meios de comunicação pertencentes a conglomerados hegemônicos por onde transita a informação. A interação é barrada no momento em que tenta atravessar as normas do discurso do *centro*. Essa situação mostra que, desta perspectiva, o artigo de Benjamin ainda está representado nos

dias de hoje, quanto à não participação do ouvinte na programação, como indica *Reflections on radio*.

As margens sociais ficam às margens do discurso, e não melhoram exponencialmente sua participação na roda da informação. Isso numa cidade e num país em que essas margens não têm nem acesso nem reconhecimento público de sua realidade privada através dos meios a ponto de que se tornem não somente identificadas, mas reconhecidas pelo outro. Em momento no qual não se expande de forma igualitária a necessária informação de todos para todos, o ser social contemporâneo torna-se refém da irrealdade na *internet*. Segundo um dos ex-gurus do *Silicon Valley*, nos Estados Unidos, e atual crítico ferino da *internet* “estamos ao mesmo tempo em toda parte e em parte alguma, a irrealdade absoluta é a presença real; o totalmente falso é também o totalmente real. Isso, como percebi, era o retrato mais verdadeiramente falso da vida conectada do século XXI” (KEEN, 2012, p. 22).

No universo digital, dois dos valores fundamentais da dimensão humana, espaço e tempo, são modificados. O tempo é intemporal, os espaços se dão por fluxos. Segundo Castells, essas são as duas bases principais desta nova cultura. “Localidades ficam despojadas de seu sentido cultural, histórico e geográfico e reintegram-se em redes funcionais ou em colagens de imagens, ocasionando um espaço de fluxos que substitui o espaço de lugares” (CASTELLS, 1999, p. 462). À mesma vez, o “tempo é apagado do novo sistema de comunicação, já que o passado, presente e futuro podem ser programados para interagir entre si na mesma mensagem” (CASTELLS, 1999, p. 462). Isso aponta para a percepção de que a realidade virtual logra oferecer ao usuário a experiência de transcender espaço e tempo. Estes ficam compactados nas telas com as quais interagem, algo suportável apenas na ficção, antes da vida digital se estabelecer entre nós. Apoiado em um pensamento de David Harvey (1989), Stuart Hall (2014) afirma que a globalização, em sua última fase, tem como impacto uma diferença na compressão espaço-tempo, situação semelhante com a impressão do irreal espaço e tempo no desenvolvimento das mídias digitais. Mas a diferença fundamental entre essas duas concepções é de que as minorias tentam sobreviver em uma sociedade real sob compressão de tempo e de espaço, não virtual.

O discurso hegemônico dos meios de comunicação tradicionais, portanto do rádio também, enquanto pertencente a grandes empresas de comunicação, não

representa as minorias e, no caso das grandes cidades, as maiorias que formam bolsões de pobreza em grandes cidades. Essas maiorias desfavorecidas, mescladas com as minorias fora de seu lugar, ocupam espaço nas periferias das metrópoles e se esforçam por enraizarem-se no novo país ou na nova região para onde foram. Isso ao mesmo tempo em que tentam aplacar a violência desse enraizamento cultural com a lembrança de seus costumes culturais originais. Promovem encontros, mantendo suas festas e celebrações no novo país ou região, ou até criando uma nova “tradição”. Apresentam uma cultura híbrida (CANCLINI, 2008) em relação a sua origem, somando à da nova realidade.

Se o rádio hegemônico, por um lado e às vezes, consegue representar em reportagens e entrevistas essas manifestações de fusão cultural, por outro lado, não consegue representar essas inúmeras fusões que acontecem diante de nós, em programações e linguagens. Essas ações concomitantes de desenraizamento e de memória da raiz por parte de grupos imersos em novas realidades culturais movimentam-se de forma a provocar fusões culturais. A cobertura hegemônica dos rádios pertencentes aos grandes conglomerados tampouco logra representar posturas e discursos de minorias locais brasileiras, sejam elas identificadas por lutas em nome de diferenças de gênero, credo, pensamento político, econômico ou moral.

Dessa forma, *Reflections on radio*, de Walter Benjamin, faz certo sentido ainda hoje, quando reivindicava uma participação do ouvinte no rádio. Vejo que a participação efetiva do ouvinte na programação de hoje não é ideal em termos sociais e históricos, a despeito da magnífica interação que é possível pelas condições oferecidas pelas TICs.

O rádio certamente está num processo de *relação em andamento* com a *internet*, de forma que tudo o que se coloca aqui, no presente momento, tende a se modificar em um tempo curto e num espaço medido em *bits*. O instigante na relação entre rádio e *internet* é justamente esse movimento constante, que faz a pesquisa também se movimentar e se atualizar.

O trabalho tentou, neste Capítulo 1, estabelecer, em princípio, uma discussão para o seguinte problema: não conseguimos converter rapidamente em conteúdo as possibilidades que os avanços tecnológicos proporcionaram ao rádio nos momentos históricos anteriores. Isso considerando seus quase 100 anos de vida, salvo raras

exceções. Essa ausência de competência na relação do conteúdo com a tecnologia se deu em ao menos 3 dos 4 principais marcos tecnológicos do rádio, quer sejam: sua invenção e seu início; a invenção do transistor; a transmissão em frequência modulada. Todas essas situações impactaram na evolução da linguagem jornalística para o rádio e, por conseguinte, na linguagem da reportagem no rádio. Por outro lado, na relação do rádio com a *internet*, com o mundo envolto numa onda de globalização, diminui o tempo em que a nova tecnologia passa a ser usada. A evolução do Brasil nas últimas décadas nos faz participar do bloco dos países para os quais os avanços tecnológicos chegam rápido. Portanto, nesta contemporaneidade, rompe-se uma relação de muitos anos de defasagem tanto para a chegada da tecnologia, quanto para a geração de conteúdo a partir dela. Isso ainda que este último processo seja excludente e, muitas vezes, feito para o controle da opinião pública, quando se enxerga a mensagem produzida pelos grandes conglomerados de comunicação.

Talvez tudo isso aconteça porque passamos muito tempo a tentar explorar apenas as possibilidades, como afirmou Brecht, sem pensarmos no resultado que elas podem produzir. Diante da novidade tecnológica, entramos numa estonteante e estonteada busca de produzir mais, sem necessariamente produzir melhor.

A opção pela exposição mais democrática da forma e do discurso, no uso social das TICs, está quase sempre, com raras exceções, fora do círculo discursivo dos grandes conglomerados de comunicação, como apresento no Capítulo V deste trabalho.

Antes, porém, é necessário caminhar por um trajeto de conceitos e de definições que fazem a base da reportagem no jornalismo e da reportagem para o rádio, o que apresento a seguir.

CAPÍTULO II

CONCEITO DE REPORTAGEM NOS MEIOS IMPRESSOS E NO RÁDIO: UMA REVISÃO

Não há como discordar dos jornalistas Gilberto Dimenstein e Ricardo Kotscho (1990), quando eles indicam que a grande aventura do jornalismo começa na reportagem. Ela é o ponto alto, em que o jornalista tem a chance de encontrar a grande história humana e, por isso, brutal. Ela vem com imbricamentos, causas e consequências históricas, cuja significação social reflete a cultura da gente expressa na história que a reportagem conta. Essa história tem suas contradições e seus achados, seus encurralamentos e suas saídas. A reportagem é o refletor do cotidiano que importa a todo o público. É uma arte a atingir um grande público. Ela é uma arte, sobretudo no rádio, quando feita com sons ambientes que narram também a história. Podemos ter uma narração impressionista, com elementos literários, formando uma grande malha discursiva que capta imediatamente o imaginário do ouvinte. Isso ocorria quando nos tempos em que o rádio lograva audiência atenta.

Este capítulo é uma reverência aos estudos feitos sobre o jornalismo como inserido sob o chapéu das Ciências Sociais, e inserido também sob o chapéu da Comunicação Social. Esta última inclusão gera pontos de tensão com parte dos estudiosos do jornalismo, que acreditam ser ele uma disciplina independente da Comunicação Social, sobretudo pela força com que impacta os próprios acontecimentos que narra. Haveria um discurso de realidade social a divergir dos discursos das outras disciplinas. Reconhecendo a tensão que exponho, posiciono esse capítulo e o trabalho todo sob os dois chapéus citados acima.

Este Capítulo II procura um caminho entre definições, fases necessárias para acessar a emergência da reportagem possível no rádio. No início do capítulo, há necessidade de diferenciações entre *gênero* e *formato* (MARTÍN-BARBERO, 1995; RAYMOND WILLIAMS, 1997; VICENTE, 2004; BARBOSA FILHO, 2003). Elas servem para mostrar a transitoriedade da reportagem de *gênero* para *formato*, conquanto esteja composta pelos elementos que devo reputar importantes para ela. No passo seguinte, vejo cruzamentos de definições importantes de pensadores (DELEUZE, G. & GUATTARI, F., 2009; SODRÉ, 2009) em discussões a respeito de acontecimento e das disposições que fazem o jornalismo tomar um acontecimento e torná-lo notícia. Nota-se que, por conta da imprecisão de algumas tentativas de definições de notícia, que não há

uma definição satisfatoriamente conclusiva. Numa visão realista, mostrada por (WOLF, 2006), a questão crucial para a rotina de produção do conteúdo jornalístico nas redações é lidar com a realidade de que o jornalismo decide o que é noticiável a partir de suas reais condições de cobri-lo. Ele não o faz apenas pelo que pode ser meritório após uma avaliação de conteúdo do acontecimento. Adoto, neste capítulo, um elenco de valores-notícia apresentado por N. Traquina (2005) com base em trabalhos de outros teóricos. Assim, posso usá-lo em futuras análises de reportagens de rádio, com o objetivo de dissecá-las e encontrar o que é novo e interessante nelas. A discussão do trabalho do jornalista nas decisões que toma e na construção de sua mensagem precisa passar necessariamente pela questão da espetacularização da notícia (LLOSA, 2013; ARBEX, 2001). Nessa questão tenta-se perceber um dos calcanhares de Aquiles da formulação da mensagem jornalística desde sempre. Recupero mostras do professor Ciro Marcondes Filho (2000) apresentando o quanto a prática jornalística perde com a entrada dos processos digitais de produção nos anos 90. A partir delas discuto a questão da notícia produzida neste imbricamento tecnológico atual. Concluo que um dos problemas desse fluxo contínuo de informações das mídias digitais é que a “comprovação” do fato de que fala Sodré (2009) não ocorre com ciência, quando se compartilha a autoria da notícia. Melhor dizendo, ela definitivamente não ocorre em grande parte das notícias que vão chegar até nós através das redes sociais. Tais notícias não são produção de mídia profissional, mas influenciam definitivamente essa mídia. De posse dessa discussão, posso partir finalmente para os conceitos básicos de reportagem (LAGE, 2001; MARQUES DE MELO, 1994; SODRÉ e FERRARI, 1986) e de seus processos de produção. A partir deles nota-se o quanto esse universo influi na definição de reportagem para o rádio. Aqui identifico uma nova necessidade: o discernimento entre narração – todo o discurso do repórter na voz dele – e narrativa – toda a reportagem de rádio, sua linguagem sonora, da qual a narração é parte (BALSEBRE, 1994; SODRÉ, 2009). Na fase seguinte deste trabalho, discuto o conceito e reportagem que se pratica nas redações de informação do rádio brasileiro. Faço este percurso a partir de uma revisão bibliográfica como ainda não foi feita para este tema. Considero as contribuições de Kaplún (1978), Herrera Damas (2008), Barbero e Lima (2001), López Vigil, (2003) e Chantler & Harris (1992), entre muitos outros autores fundamentais aqui. Pontuo a necessária consideração que o jornalista deve ter para com as fontes, de forma a deslocar um tanto o protagonismo principal da reportagem. Faço este percurso com contribuições de Wolf (2006) e Porchat (1993), estabelecendo a visão de que a

participação da fonte na narrativa da reportagem de rádio traz o conteúdo social necessário para a reportagem. Trago também uma discussão – que não tem fim – sobre as escolhas da ordem do discurso jornalístico nas redações de rádio, a agenda do dia e as notícias sobre a teoria do *centro* (GUREVITCH, BLUMLER e CERTAU apud MEDITSCH, 1998); (CHOMSKY, 2013). Elas tomam todo o conteúdo do que se vai produzir para o público, com a justificativa questionável de que é disso tudo que ele precisa saber. A discussão traz também questionamentos sobre a real participação do cidadão na democracia. A involução contemporânea que identifiquei na simplificação do discurso da reportagem para o rádio encerra o capítulo.

II. 1 - Gênero e formato: definições não concludentes

Todo e qualquer elemento, seja *gênero* ou *formato*, pertencente ao universo da informação no rádio, teve seu princípio espelhado no jornalismo impresso. Por ter surgido nos Estados Unidos, em 1920, o rádio, como emissor regular de informações, teve seus fundamentos de informação adaptados do jornalismo impresso, que surgiu muito antes, por volta de 1609 (LAGE, 2003, p. 10).

Alguns teóricos tem a posição de rejeitar essa hierarquia, como o estudioso espanhol Emílio Prado, para quem importa entender o meio em si mesmo “longe do servilismo histórico imposto ao rádio pela ‘prestigiosa’ cultura impressa” (PRADO, 1989, p. 15). Apesar disso, é fato histórico que a passagem dos fundamentos da informação, dos meios de produzir, e, no início, até mesmo das atribuições de cada função no rádio informativo, foram inspirados no universo da mídia impressa. Essa introdução não querera dizer que divirjo da observação de Prado. Creio também em um caminho próprio para o jornalismo no rádio, antes de concordar de que o melhor é que ele continue a seguir os passos do jornalismo impresso, e agora do jornalismo publicado na *internet*. Mas, não reconhecer esse princípio seria não reconhecer uma realidade histórica, a inspiração que ocorreu em todo o mundo quando o rádio surgiu com potencial de informar. Daquele princípio brotaram os principais gêneros e formatos do jornalismo de rádio.

Na história do rádio brasileiro e de como a informação se desenvolveu neste meio, se observa que não foram poucos os jornalistas a migrarem do meio impresso

para o rádio. Isso sobretudo no início do fenômeno hertziano. Esses jornalistas ajudaram a estabelecer as bases de desenvolvimento da informação no novo meio eletrônico. Nomes como Corifeu de Azevedo Marques, Alaor José Gomes, Carlos Spera, Reali Jr. ilustram uma lista ampla de jornalistas, muitos deles repórteres que, ao irem principalmente das redações dos jornais para o rádio, inevitavelmente levaram sua contribuição de adaptação do impresso ao modelo radiofônico de jornalismo.

O primeiro jornal falado do rádio brasileiro foi ao ar pela voz de Edgard Roquette-Pinto. O “pai do rádio brasileiro” lia as principais notícias do jornal impresso do dia diante do microfone, ao vivo, no *Jornal da manhã* pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a emissora dele. Iniciava-se, assim, no rádio brasileiro, a transmissão da informação em seu “estado puro”. Ou seja, as informações eram construídas pelas regras de validação do jornalismo impresso, publicadas em jornais e transmitidas pelo rádio (MOREIRA, 1991, p. 26; FEDERICO, 1982, p. 38; ORTRIWANO, 2002-2003, p. 69).

Quando os estudos do jornalismo no rádio brasileiro começaram a se alinhar, partiram das definições de notícia, entrevista, reportagem, jornal no meio impresso, para chegar a definições destes mesmos elementos dentro do universo do rádio informativo. Com o tempo, a partir daqueles conceitos e com o desenvolvimento do meio rádio como empresa, foram forjados conceitos para os gêneros como *notícia*, *entrevista*, *boletim*, *reportagem*; e para formatos, como *radiojornal* e *revista radiofônica*. A base era sempre o que já havia de *formato* e *gênero* desenvolvido no universo do jornalismo impresso, com adaptações que, em geral, mas não totalmente, favorecessem o meio radiofônico.

Em nosso universo de estudos midiáticos, o conceito de *formato* é muito mais restrito do que o de *gênero*. Uma versão desse conceito é de que o *formato* vem sempre acompanhado da visão de *gênero*. Isso, por exemplo, no universo da televisão, segundo José Carlos Aronchi de Souza, para quem o termo *formato* é “tido como jargão no mercado de produção, mas não reconhecido ou sistematizado em obras científicas que abordam o tema” (SOUZA, 2004, p. 44). “Nos programas de TV, a ‘forma’ é a característica que ajuda a definir o gênero” (SOUZA, 2004, p. 46). As tentativas de teorização do conceito de *formato* em relação à prática, quer seja televisiva ou radiofônica, esbarram em fusões entre *gênero* e *formato*, tornando os conceitos difusos.

O conceito de *gênero* é muito utilizado para ordenar, classificar e analisar a literatura, como a corroborar certa predominância das temáticas da cultura escrita, tanto no meio sociológico quanto no das comunicações. Desta forma, destaco uma síntese entre versões clássicas de estudos de gêneros na literatura que define a “noção de gênero como agrupamento ou filiação de obras literárias a uma classe ou espécie, subordinadas por sua vez a artifícios e convenções estéticas” (BORELLI, 1994, p. 130). Mas como síntese, ela se torna limitada ante a diversidade da literatura em específico, e das comunicações em geral. Usá-la em aplicação aos gêneros no radiojornalismo significaria considerar predominantemente fatores estéticos para classificações, e isto “implicaria o risco de enquadramento rígido da obra em modelos e regras nem sempre flexíveis” (BORELLI, 1994, p. 130).

Mais direto e objetivo é buscar, em estudos brasileiros de gênero no rádio e no jornalismo, pensamentos que partem dos estudos clássicos de gênero e buscam a aproximação com o universo radiofônico. Uma referência específica de estudo de *gênero* no rádio brasileiro parece cabível a André Barbosa Filho, para quem “o *gênero* produz um sentido que interfere diretamente no conteúdo da matéria jornalística por meio de sua forma genérica de narrar o texto” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 58-59). O autor ainda afirma que a

dinâmica do processo comunicativo sugere que os gêneros sejam transitórios, que exista criação em cima da produção de textos. Na literatura há um consenso entre teóricos descritos que os gêneros mudam conforme a época, como também o enunciado no texto e o público receptor. A recíproca não se aplica ao jornalismo, cujo movimento é muito lento e os gêneros são recorrentes nas formas, quase invariáveis no tratamento da história (BARBOSA FILHO, 2003, p. 59).

Dessa visão de Barbosa Filho, pode-se concluir que, estando o jornalismo em um processo estacionário no que diz respeito a alterações de gêneros, seus formatos também se alteram muito lentamente. Eles são menos atingidos pela “liberdade” inerente à arte.

Diante dessas possibilidades, desses divergentes conceitos, a definição de *gênero* como prefiro usar é a forma reconhecida socialmente a partir da qual se classifica um produto midiático (GOMES, 2011, p. 32). Ao mesmo tempo e mais direcionado à

Sociologia, a ideia de *gênero* expande a visão de que esta é apenas uma abordagem conceitual que vai determinar uma coleção de divisões e subdivisões. Neste universo midiático, o *gênero* passa a ser “um estratagema de comunicação, completamente enraizado nas diferentes culturas, por isso, geralmente, não podemos entender o sentido dos gêneros senão em termos de sua relação com as transformações culturais na história e com movimentos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 65). Essa visão restabelece ao jornalismo seu primordial posto de importância, na ação de denúncia e restauração do que não está correto do ponto de vista da evolução de uma sociedade. Também a definição de Jesús Martín-Barbero eleva o conceito de *gênero* a um estado de liberdade possível no trato com a linguagem jornalística. Ao passo que o conceito de *formato* relaciona-se com a parte da teoria do jornalismo que o trata formalmente, como a própria palavra indica. O *gênero*, em sua expansão, passa a ser “a combinação prática e variável e inclusive na fusão do que, em abstrato, são os níveis do processo material social, onde o que conhecemos como *gênero* se converte em um novo tipo de evidência constitutiva” (WILLIAMS, 1977, p. 212. *Tradução minha*)¹⁶.

Em minha síntese para o conceito de *gênero*, fico com uma formação que prevê a mescla de uma forma reconhecida socialmente a partir da qual se classificam produtos midiáticos. Ela se soma também à ideia de ser uma estratégia de comunicação enraizada em diferentes culturas, acompanhando transformações culturais, históricas e sociais. É, portanto, cambiante de acordo com movimentos sociais e conforme a época e a cultura na história, ao denotar um novo tipo de evidência constitutiva. E como o conceito é móvel, se contrapõe aos conceitos que precisam *gênero* como produtos, midiáticos no nosso caso, que não se transformam. O conceito que assumo é justamente o oposto: uma vez entregue a condições sociais, históricas e culturais, o conceito de *gênero* se altera diante das movidas sociais. Ele se modifica no tempo, pois o tempo mede nossas evoluções e recuos como sociedade. A modificação do conceito de *gênero* diante de mudanças históricas e sociais se estabelece a partir da constatação encontrada em estudos sobre o tema no campo da literatura, para os quais “a ‘ortodoxia dos gêneros’ é algo a ser abandonado, uma vez que não mais se sustenta – principalmente após a escrita literária de transição entre os séculos XIX e XX e, atualmente, em meio à intersecção das modalidades textuais – a classificação rígida das formas” (SODRÉ,

¹⁶ Do original: “la combinación práctica y variable e incluso en la fusión de lo que, en abstracto, son los niveles del proceso material social, donde lo que hemos conocido como género se convierte en un nuevo tipo de evidencia constitutiva”.

2009, p. 138). E repara-se que, mesmo no discurso experiente de Muniz Sodré, os conceitos de gênero e formato (forma) se confundem, pois ele os usa alternadamente para tratar do mesmo objeto.

Vou me apoiar em um documento prático de definições sobre *gêneros* e *formatos* preparado por Eduardo Vicente para o Núcleo de Comunicação e Educação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (NCE-ECA/USP), núcleo supervisionado por Ismar de Oliveira Soares.

Antes de mais nada, devemos fazer a diferenciação entre gênero e formato radiofônico. Consideramos como de gênero radiofônico uma classificação mais geral da mensagem, que considera o tipo específico de expectativa dos ouvintes que ela visa atender. (...) Formatos radiofônicos são os modelos que podem assumir os programas realizados dentro de cada um dos diferentes gêneros (VICENTE, 2010, p. 408).

Sob esta diferenciação clara, aponto minhas considerações para uma discriminação própria entre *gênero* e *formato*. Aplicado ao universo da linguagem radiofônica e da linguagem da informação no rádio, o conceito de *gênero* – principalmente como uma estratégia de comunicação para atingir uma audiência – é englobado pelo de *formato*. Isso acontece por seu perfil sociológico e prático. *Formato* pode significar uma junção, fusão ou mescla de *gêneros* resultando em um produto, também ele reconhecido por certa estratificação social. Sendo assim, *nota*, *notícia*, *reportagem*, *entrevista* são gêneros do jornalismo de rádio. Quando estes são reunidos e ordenados por uma apresentação, podem resultar em um *radiojornal*, que é um formato de programa. Alguns autores que tratam do tema *gêneros* e *formatos* alertam que as definições e classificações neste universo das comunicações não são estanques e podem modificar-se com o tempo e com o andamento das condições históricas da sociedade. Divirjo, portanto, da exceção que André Barbosa Filho faz sobre o estado estanque dos gêneros informativos no rádio, pois justamente o que venho a defender neste trabalho é uma mudança não muito lenta do *gênero* reportagem. Tal gênero, sob modificações e acréscimos provocados pelas possibilidades sonoras do rádio, converte-se em *formato*. Trato disso mais adiante neste estudo.

Todas as regras, convenções e segmentos de um discurso dominante nas redações, de que no jornalismo é necessário ser conciso e objetivo, estão diretamente ligadas aos *formatos* e à explicação de como eles devem ser desde os primórdios da Indústria Cultural. Enquanto em termos acadêmicos a crítica lança luz a este estado de coisas no jornalismo, na prática, pioram com o tempo as condições para vencer o limite de um discurso de redação sobre o fechamento inalterável dos formatos. Isso parece confirmar, nesta mão, a visão de André Barbosa Filho sobre a lentidão nas modificações dos *gêneros* no jornalismo de rádio.

As redações estão vazias de profissionais criativos, e os que estão nelas não parecem dispostos a aplicar seu tempo em desenvolver a criatividade. Antes de tudo, com o passar dos tempos, as equipes de jornalismo de rádio diminuíram em número de pessoas com os processos de enxugamento de muitas equipes¹⁷ de produção jornalística. Cada vez há menos gente e menos tempo para a gente que há discutir os processos de seu trabalho jornalístico no rádio e pensar como modificá-lo para melhor. Essas percepções se apoiam em uma base que expande a ordem tradicional, repleta de leis e técnicas. Nela, quando são tocadas as discussões sobre modificação de *formatos* e *gêneros* em uma redação de jornalismo, sobretudo no Brasil, atendem a interesses comerciais. Em geral, muda-se um *formato* ou *gênero* sob a oportunidade de vendê-lo, e não porque as pressões de grupos sociais ou das atualizações da história social demonstram que é hora de algo novo.

Tento apontar um caminho para preparar uma modificação que pode ser um novo alento na audiência, com a *peça radiofônica reportagem*. Por sua completude, ela passa de *gênero* como definição da reportagem para *formato*, que é o gênero amplificado e tornado um único indivisível. Este último é suficiente para ser classificado como um todo. Mas, para finalizar este conceito, volto à questão do princípio do jornalismo impresso. Inicio o discurso a partir de conceitos primordiais validando um acontecimento que se torna notícia.

II.2 Conceitos de acontecimento e notícia

¹⁷ Uso o conceito de equipe com referência ao grupo que trabalha na redação e na produção jornalística de emissoras *broadcast*. Defendo, neste ambiente, a possibilidade de reportagens radiofônicas mais criativas.

A notícia, além de um gênero jornalístico, representa uma das expressões fundamentais da mídia e é uma configuração técnica, social e organizada do acontecimento. O acontecimento, além de imprevisível, é também “uma informação; isto é, um elemento novo que chega de repente do sistema social” (MORIN apud ALSINA, 2009, p. 43). Muniz Sodré vasculha até a filosofia de Deleuze e Guattari para elucidar um conceito de acontecimento, em que ele não seria um “estado de coisas”, “mas ele tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: ao contrário do estado de coisas, ele não começa, nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá a sua consistência” (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. apud SODRÉ, 2009, p. 36). Esse conceito de acontecimento choca-se, também, com o de notícia, qualquer que seja ele, tais como “relato de fatos que aconteceram nas últimas 24 horas”, ou “é tudo o que interessa e que não se sabia antes”, ou ainda “nova informação a respeito de um assunto que possui algum interesse público que é transmitida para uma porção deste público”. Em qualquer conceito de notícia, ao contrário do acontecimento, a narrativa começa e acaba.

Muniz Sodré passa pela definição de notícia acima e por outras, sobre as quais observa o fato de serem imprecisas conceitualmente, “seja devido à dificuldade inerente a critérios internos da prática profissional, seja pela precariedade teórica” (SODRÉ, 2009, p. 22-23). Um acontecimento deve ser considerado como algo absolutamente imprevisível do ponto de vista da vida cotidiana racional, e a notícia é a sua expressão quando validada (publicada) por uma espécie de acordo entre o jornalismo e a sociedade (ALSINA, 2009).

Para Doelker e Enzensberger, segundo Alsina, quando a mídia publica os acontecimentos que ela transformou em notícia, cria uma ilusão e distorce a realidade. Por outro lado, segundo Baudrillard, o que se produz é uma simulação da realidade social. Distorcer a realidade e criar uma ilusão é partir da vivência dela, a realidade, para derivar seus significados. Isso é muito diferente do que disse Baudrillard, pois, numa simulação, tem-se a condição total de se criar um universo paralelo ao real representando esse universo real. Alsina reforça que a mídia é que cria a realidade social e os “os acontecimentos chegam a nós através da mídia e são construídos através de sua realidade discursiva” (ALSINA, 2009, p. 46). Ambos estão a discutir o momento em que o acontecimento desperta, por algum valor, a atenção do jornalismo, a ponto de ser convertido em notícia.

Para José Marques de Melo, a “*notícia* é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social” (MELO, 1994, p. 65). Marques de Melo apenas passa pelo conceito, já que o foco de seu estudo, na ocasião, era a opinião no jornalismo brasileiro. Embora desclassifique muitos conceitos de notícia, Muniz Sodré chega à sua própria definição deste objeto:

considerada como uma construção textual paradigmática da informação jornalística – [a notícia] é um *gênero sociodiscursivo*¹⁸. Isto implica dizer que o seu sentido depende diretamente de uma situação comunicativa inserida na experiência cotidiana, comum a um grupo de sujeitos linguísticos (SODRÉ, 2009, p. 138).

Para Rodrigo Alsina, a notícia é como “uma representação social da realidade quotidiana, gerada institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível” (ALSINA, 2009, p. 14). O “mundo possível” de Alsina está, de certa forma, relacionado ao costume da construção da notícia pelo jornalismo. Isso torna este mundo possível principalmente de ser compreendido pelo público a que se destina a notícia. O teórico ainda observa que “essa relação entre o jornalista e seus destinatários estabelece-se por um contrato pragmático finduciário social e historicamente definido. Os jornalistas têm a incumbência de recopilar os acontecimentos e os temas importantes e dar-lhes sentido” (ALSINA, 2009, p. 47). O autor reforça que existe uma série de contratos entre jornalista e destinatário para que este último faça uso adequado do discurso.

A busca pela definição de notícia traz consigo o conceito de *noticiabilidade*. A discussão sobre o que é noticiável abre outro vasto campo, tal qual abrem as discussões sobre o conceito de notícia. Mauro Wolf sintetiza a visão bem embasada de que a “definição e a escolha daquilo que é noticiável – em relação àquilo que, pelo contrário, não o é – são sempre orientadas pragmaticamente, isto é, em primeiro lugar, para a ‘factibilidade’ de produto informativo a realizar em tempos e com recursos limitados” (WOLF, 2006, p. 191). Nesta visão realista, Wolf quer mostrar uma questão crucial da rotina de produção do conteúdo jornalístico nas redações: a realidade de que o jornalismo decide o que é noticiável a partir de suas reais condições de cobri-lo e não

¹⁸ A expressão *gênero sociodiscursivo* é apontada por Sodré como pertencente à obra de ABRIL, G. *Teoría general de la información*. [s.l.]: Cátedra, 1997, p. 239-246.

apenas pelo que pode ser meritório pela avaliação de conteúdo do acontecimento. As condições reais de cobrir um acontecimento a fim de torná-lo notícia estão relacionadas com muitas variáveis na logística de uma redação. Essas variáveis podem passar pelas seguintes questões discutidas em redação: “hoje é um dia quente de notícias em outras áreas, portanto não temos alguém na equipe que esteja ‘sobrando’ e possa cobrir esse acontecimento”; ou “hoje é um dia frio de notícias, em que esse acontecimento cai como uma luva para completar o conjunto de assuntos de que vamos tratar”; ou “já voltamos os esforços de todos e nossos custos de produção do dia para compor uma série de notícias em que essa novidade não se encaixa”; ou “essa novidade não se encaixa porque o acontecimento é longe o suficiente para não termos como aproveitar em termos logísticos nossos veículos para levar um repórter a cobri-lo”. Essas são algumas das condições às quais uma equipe de jornalismo está entregue em sua rotina, e que a faz decidir por validar ou não um acontecimento, de modo a torná-lo notícia.

II.2.1 - Os valores-notícia

Em termos sumamente teóricos, o costume do que é noticiável na observação do jornalista está apoiado na suposta relevância do acontecimento que ele decide transformar em notícia. Esta decisão é tomada quando o acontecimento reúne um ou mais *valores-notícia*. O estudioso Nelson Traquina vincula o conceito de notícia ao de *valor-notícia*, e, este último, ao de critérios de noticiabilidade. Para ele, com base em estudiosos do tema como Golding e Elliot (1978), Tuchman (1993), Stephens (1988), Galtung e Ruge (1965), Ericson, Baranek e Chan (1987), há uma série de elementos que se compõem em *valores-notícia*. Considerando também os estudos de Bourdieu (1997) e Wolf (1987), Traquina (2005) divide os processos pelos quais o jornalista considera e constrói uma notícia a partir de um acontecimento em *valores-notícia de seleção* e *valores-notícia de construção*.

Os *valores-notícia de seleção* são compostos por características de acontecimentos que apontam normalmente a decisão do jornalista em torná-lo uma notícia. Um acontecimento deve ter pelo menos um dos seguintes *valores-notícia de seleção* para ser transformado em matéria: morte, notoriedade, proximidade, relevância, tempo, notabilidade, inesperado, conflito ou controvérsia, infração, escândalo,

disponibilidade, equilíbrio, visualidade, concorrência e dia noticioso. Pode-se fazer uma síntese a partir deste estudo de Traquina:

- Morte: valor-notícia fundamental para a escolha e determinante para a visão de que o jornalismo é catastrófico. Muitas mortes em um único acontecimento e morte de celebridade são duas marcas.
- Notoriedade: “a celebridade ou a importância hierárquica dos indivíduos envolvidos no acontecimento tem valor como notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 79).
- Proximidade: o interesse aqui paira em proximidade geográfica, mas também proximidade cultural.
- Relevância: o que pode causar impacto na vida das pessoas.
- Novidade: vale tanto o que há de acontecimento novo, quanto um novo fato dentro de um acontecimento antigo.
- Tempo: refere-se a um valor-notícia ligado à atualidade ou, por outro lado, pode estar ligado à efemeridade em que se considera o tempo como o gancho para relembrar alguma data antiga.
- Notabilidade: de forma ampla, trata-se da qualidade de ser tangível, denotando a cobertura de acontecimento notável (greves, manifestações). A notabilidade pode estar presente em um acontecimento quanto maior o número de pessoas envolvidas. Também o insólito de um acontecimento pode conferir notabilidade. Ainda, o excesso ou escassez de algo pode conferir notabilidade a um acontecimento.
- Inesperado: aquilo que irrompe e surpreende as expectativas comuns.
- Conflito ou controvérsia: violência física, simbólica (disputa verbal) ou real. Ruptura na ordem social.
- Infração: também ligada à violência, representada por violação ou transgressão de regras sociais. O crime está incluído neste *valor-notícia*.
- Escândalo: ligado à infração, esse valor-notícia está sempre em voga quando o jornalista age como defensor de instituições democráticas. O escândalo em questão não é escândalo pessoal de celebridade.

- Disponibilidade: facilidade com que é possível fazer a cobertura do acontecimento. Como têm recursos limitados, as empresas jornalísticas avaliam o custo de uma cobertura diante da relevância do acontecimento.
- Equilíbrio: relacionado à quantidade de notícias sobre o mesmo acontecimento que se repete. O equilíbrio pode levar à equipe não cobrir um acontecimento que cobriu há poucos dias.
- Visualidade: “A existência de boas imagens, de ‘bom’ material visual, pode ser determinante na seleção desse acontecimento como notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 89). Aqui cabe minha observação: é necessário adaptar esse *valor-notícia* para o rádio, incluindo a existência de um som captado no próprio acontecimento.
- Concorrência: jornalistas e empresas procuram uma situação diante do acontecimento, que a concorrência não tem: o “furo”. Ele é uma informação bombástica, no bojo de um acontecimento, que outras empresas de jornalismo não possuem. Traquina observa que a busca pelo “furo” é uma tendência que faz “os membros da tribo jornalística de andar em grupos, numa matilha, seguindo-se uns aos outros” (TRAQUINA, 2005, p. 90).
- Dia noticioso: o jornalismo vive dias ricos de variedade noticiosa e dias pobres, com quase nenhuma notícia de interesse. Um acontecimento em dia rico pode ser relegado a não virar notícia, e o mesmo pode ser um destaque em dia pobre de acontecimentos.

Os *valores-notícia de construção* seriam “os critérios de seleção dos elementos dentro do acontecimento dignos de serem incluídos na elaboração da notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 91). Isso significa considerar o acontecimento por sua história, por seus detalhes constitutivos. Baseado em teóricos como Galtung e Ruge, Erickson, Barnek e Chan, os valores-notícia de construção seriam:

- Simplificação: quanto menos ambiguidade e complexidade possui um acontecimento, maior a possibilidade de que a notícia seja compreendida. A simplificação cabe também ao jornalista, que deve redigir a notícia de forma a torná-la compreensível.
- Amplificação: “quanto mais amplificado é o acontecimento, mais possibilidades tem a notícia de ser notada, quer seja pela amplificação do ato, do interveniente ou das supostas consequências do ato” (TRAQUINA, 2005, p. 91). Cabe ao jornalista mostrar a relevância do acontecimento narrado ao público.

- Relevância: repete-se esse valor-notícia já descrito antes. A notícia precisa ter significado para o público, a fim de atraí-lo.
- Personalização: acentuar o “fator pessoa” de um acontecimento facilita a identificação por parte do público. As pessoas se interessam por outras pessoas incluídas na narração de um acontecimento.
- Dramatização: o reforço de aspectos críticos, da face emocional e da natureza do conflito revelado pelo acontecimento, são estratégias narrativas para atrair o público.
- Consonância: a notícia é mais bem notada quando ela está inserida em uma narrativa já conhecida. Como vários outros, esse valor-notícia identifica-se com uma facilitação na rotina do trabalho do jornalista.

O conjunto de todos os valores-notícia revisados acima a partir dos estudos de Nelson Traquina (2005) conferem validação aos acontecimentos recolhidos pelos jornalistas e “promovidos” ao status de notícia. Isso quer sejam observados isoladamente ou em conjunto no mesmo acontecimento, como identificado muitas vezes em notícias que, acima de tudo, são inesperadas.

Alguns dos valores-notícia relatados merecem reparos, pois sofrem modificações com os impactos que as mídias sociais provocam na construção da notícia. Esses impactos estão ligados a informações geradas e reverberadas em progressão na rede mundial. Com essa força, elas chegam a ocupar parte da agenda do dia e conquistar seu espaço entre as notícias da grande mídia.

Um desses casos é a noção de *Relevância*, que se converte em valor não apenas a ser aplicado pelo jornalista de rádio, como critério para avaliar as informações que ele apura. Elas podem chegar por telefone ou e-mail, serem recebidas na redação pelas vias convencionais – *sites* de informação, agência de notícias online, assessores de imprensa, notícias na televisão ou veiculadas em outras emissoras de rádio –, mas também podem chegar pela difusão de uma informação por alguém que não é uma fonte oficial ou mesmo oficiosa eleita pelo jornalista. Essa fonte pode lançar na sua página do Facebook, Twitter, Instagram ou outra mídia social uma ação que ganha corpo e repercussão suficiente para se tornar relevante ao grande público. As redes sociais são, nesse caso, algo além de um conjunto de fontes a mais que o jornalista deve somar em seu espectro para a busca de informações relevantes. Desde que não enxergadas na

agenda noticiosa do dia, trata-se de uma imbricação de informações novas que podem ocupar seu espaço constituinte como notícia a partir da repercussão que ganham na própria rede. Desta forma, o conceito de valor-notícia como *Relevância* se amplia e se desloca, pois se mantém no filtro do jornalista, mas passa por um controle compartilhado pela rede. Nesse universo, o conceito de valor-notícia é medido pela temperatura que a informação atinge, pela quantidade de compartilhamento e de comentários, até tornar-se notícia mediada pelo jornalista na mesma rede e fora dela. Isso se o jornalista ainda trabalha em meios tradicionais como o rádio, que emite dois conteúdos distintos por partirem para mídias diferentes, o rádio e o *site* da *internet*. A *Relevância*, nesse universo, expande o que o jornalista conceitua como tal em um acontecimento, para uma construção colaborativa desse critério. O centro de decisão sobre o acontecimento se transforma em notícia, indo do jornalista como entidade social para a própria sociedade conectada. Apesar disso, não há, no caso, uma mudança estrutural do critério *Relevância*. Em geral, o termômetro dos grupos sociais tende a repetir, em sua maioria, o termômetro do jornalista, cumprindo uma expectativa hegemônica de discurso que está estabelecido nos grandes conglomerados de comunicação. Mas esse controle social do discurso de um centro de poder refletido nas e pelas mídias não é sustentado o tempo todo. Isso se explica pelas características do transitar da informação na rede, de forma que, às vezes, ocorre o que Bernard Miège observou como mudança provocada pela oferta pública de informação disponível na *internet*. Para o autor, essa oferta

vem apenas, em segundo plano, de jornalistas, mas às vezes estes se distribuem em seus sites a respeito de regras e obrigações profissionais. O que podemos ter como certo é que os produtos assim propostos têm um caráter público (não são reservados aos especialistas e aos profissionais) e que intervêm às margens da informação de imprensa, seja para criticá-la, seja para competir com ela, seja para propor uma abordagem “alternativa” mais ou menos radical, seja para completá-la (essa evolução recente traduz uma adaptação certa tanto dos órgãos de informação quanto dos jornalistas profissionais). É difícil avaliar a audiência, mas ela explora incontestavelmente a queda de credibilidade das mídias em uso (MIÈGE, 2009, p. 116).

Outro valor-notícia que se modifica por força das mídias sociais é a *Notabilidade*, pois, pelos motivos semelhantes aos da *Relevância*, ele também se desloca do controle do jornalista para um controle compartilhado entre ele e a rede.

Para solidificar o conceito de notícia e do que é noticiável, como primeiro passo para ir à definição de reportagem, esta pesquisa se apoia nos estudos do italiano Mauro Wolf. Para o autor, a noticiabilidade “é constituída pelo conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos órgãos de informação e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas – para adquirirem a existência pública de notícias” (WOLF, 2006, p. 190). Considero esse conjunto de requisitos de que fala Wolf como a relação de valores-notícias apresentada.

O que faço notar é que o conjunto de valores que define se um acontecimento é noticiável deve facilitar o trabalho rotineiro do jornalista, ou como diz Wolf (2006), existe para “rotinizar” a tarefa de escolha do que é notícia entre os acontecimentos, de tal forma que o processo se torne rápido e defensável por parte do jornalista. Portanto, “a noticiabilidade é negociada, o que faz com que todos os critérios sejam variáveis. O repórter negocia com o editor, que negocia com o diretor de redação, e assim por diante” (PENA, 2005, p. 73). Esse processo funciona não só para tornar o trabalho de noticiar viável, mas também para alcançar um senso comum entre os colegas de redação. No caso do rádio, o número de jornalistas pode chegar a não mais de três ou quatro em algumas empresas.

É também notável que todo o conjunto de conceitos mediando a transformação de um acontecimento em notícia está, portanto, mais ligado ao trabalho do jornalista do que ao interesse direto do público. Os principais estudos apontam que o jornalista em geral tem uma distanciada ideia do que ou de quem seu público representa. “Por um lado, os jornalistas conhecem pouco seu público; mesmo que os órgãos de informação promovam pesquisas sobre as características da audiência, os seus hábitos e suas preferências, os jornalistas raramente as conhecem e pouco desejam fazê-lo” (WOLF, 2006, p. 212-213). Por esse motivo principal, um dos critérios para tornar um acontecimento notícia é, por exemplo, o nível hierárquico de países e de pessoas envolvidas nos acontecimentos. Segundo Galtung e Ruge, “quanto mais o acontecimento disser respeito às pessoas de elite, mais provavelmente se transformará em notícia” (GALTUNG e RUGE apud WOLF, 2005, p. 201). O interesse sobre esses

países e sobre as pessoas de elite certamente parte, antes, dos jornalistas. Há um acordo tácito entre os pertencentes ao que Nelson Traquina (2005) chama de “tribo jornalística” e que norteia a escolha de parte das notícias a serem formuladas a partir dos acontecimentos. Este é um dos problemas centrais no uso dos valores/notícia e que exclui histórias humanas que poderiam muito bem interessar ao público, inclusive o radiofônico. Ele está exposto aqui na escolha de países e pessoas de elite a serem relevadas ao padrão de notícia. A escolha não se justifica totalmente, uma vez que:

dada a sua capacidade de discriminação, que deriva do facto de estar imerso no mundo das notícias, o jornalista encontra-se na melhor posição para discernir o que é interessante [para o público]. Mas esta explicação não fornece nenhum critério independente (...) (SCHLESINGER apud WOLF, 2006, p. 213).

Ao extremo dessa preferência por expor países e pessoas de elite está outro, que se refere ao valor substantivo como critério de noticiabilidade. Ele diz respeito à quantidade de mortos que deve ser auferida em desastres pelo mundo, considerando-se, na decisão de tornar o acontecimento em notícia, a distância do local em que está o jornalista. Desta forma e dependendo da distância do acontecimento trágico, está a “Lei de McLurg”, referida por Mauro Wolf quando este cita novamente Schlesinger, para expor a ideia deste jornalista numa

escala graduada de noticiabilidade relativa para os desastres: um europeu equivale a 28 chineses, 2 mineiros galeses equivalem a 100 paquistaneses. Habitualmente esta ‘lei’ é referida num contexto de brincadeira, mas, como revela um (outro) jornalista, “trata-se de um jogo que é relevante. É ditado por factos (SCHLESINGER apud WOLF, 2006, p. 204).

Não exponho esses extremos para invalidar os estudos dos valores-notícia como medida de escolha dos acontecimentos, mas para mostrar que há certa desconsideração em geral por parte do jornalista, em relação ao seu público. Ele não se concentra sobre o que significa e o que pensa o público para o qual ele dirige a mensagem que constrói e, dessa forma, mesmo um pensamento politicamente incorreto, como o descrito acima, pode tomar corpo em uma decisão editorial.

Importantes estudiosos tentaram relacionar o que o jornalista considera fazer parte do interesse público e assim escolhe o que vai difundir como notícia. O interesse público “é um dos principais valores jornalísticos. Ele parece regular a prática profissional e a ele se recorre para argumentar a favor da própria legitimidade do jornalismo” (MOTA GOMES, 2011). Outros autores (TRAQUINA, 2005; PENA, 2005) deixam claro que a noção de interesse público é uma convenção da “tribo” de jornalistas, em que as bases não são claramente estabelecidas.

Outro problema a ser suplantado pelo jornalista é a escassez das circunstâncias de tempo-espço. Dentro delas, ele decide a construção da notícia. As decisões são feitas sob muita pressão de tempo, no caso do rádio. Essa relação de tempo contra a possibilidade de uma produção mais cuidadosa por parte do profissional é particularmente cara ao jornalismo de rádio. Ele formata o comportamento padronizado em que a velocidade deve percorrer a notícia em todas as suas fases, desde a decisão em talhar um acontecimento em notícia, até a observação de como tal notícia repercute na mídia. O jornalista reforça sua vaidade quando outras mídias reverberam a notícia que ele elegeu como tal, construiu e propagou a partir de um acontecimento. A circunstância do tempo curto, aliada a essa certa antropofagia exposta acima, são fatores preponderantes ante o interesse público. A mídia se convence das notícias promovidas a este status pela própria mídia. Trata-se de um sistema de informações transitórias que impõem ao público o que ele deve pensar por uma feliz estratégia de propaganda política e manipulação.

Outro problema que se estabelece neste universo, sobretudo o da informação no rádio, é a adoção da palavra como expressão praticamente única. Isso representa um campo aberto ao estabelecimento do modelo de processo e expressão jornalística para o público que se convencionou chamar *watchdog*. “Nas democracias ocidentais os meios jornalísticos institucionalizaram-se como agentes de vigia dos poderes (*watchdog journalism*). Por vezes funcionam igualmente como defensores de alguns setores da sociedade (advocates)” (SOUZA, 2002, p. 123). O problema, de fato, com essa visão do cão de vigia da sociedade é apontado na reflexão da pesquisadora Fernanda Lima Lopes. Apoiada no debate para a realidade dos Estados Unidos, feita por Glasser e Ettema (1991), ela questiona:

As funções de cão de guarda, vigia ou sentinela supõem certa dose de julgamento moral. O cachorro morde o invasor, mas não ataca o dono, ou seja, é impossível fazer uma cobertura jornalística do tipo denúncia sem que se tenha partido de um juízo de valor capaz de separar certo do errado, o ameaçador do inofensivo. Em contrapartida, se o jornalismo se pretende objetivo, propondo um afastamento dos fatos e dizendo não ser porta-voz de nenhum ponto de vista específico, aí reside uma aparente contradição entre essas duas representações (LOPES, 2007, p. 2).

Além dessa dúvida moral sobre a ação do modelo *watchdog*, há essa, de fundo moral da pesquisadora Lopes (2007), em que questiona sobre quem afinal, ou o que vai regular as ações da mídia? Isso conflui com as dúvidas propostas por Jorge Pedro Sousa: “Quem protege os cidadãos dos jornalistas? Quem vigia o Quarto Poder? Será que os cidadãos necessitam ser protegidos dos jornalistas?” (SOUSA, 2002, p. 112). O estudioso português reconhece que o poder dos jornalistas diminui com “as novas tecnologias”, mas adverte:

não deixa de ser um poder. É um poder democraticamente não legitimado (tal como acontece, por exemplo, com o poder econômico a que o jornalismo está ligado enquanto negócio) que dificilmente se submete ao escrutínio público. Isto é tanto mais grave quando, devido à erupção dos grandes oligopólios da comunicação, se agravou a dicotomia entre, por um lado, o jornalismo entendido como um serviço público, independentemente de também poder ser um negócio, e, por outro lado, o jornalismo visto estritamente como um negócio, com as notícias a centrarem-se, por vezes, mais no interessante do que no importante (SOUSA, 2002, p. 112).

A partir disso, conclui-se que o próprio interesse público é construído pela mídia. No fundo, o que deve vingar é o interesse da mídia e dos grupos que ela representa diante do público (CHOMSKY, 2013) para que a democracia representativa e hegemônica permaneça, com todas as suas contradições.

Neste complexo sistema existem também engendrados respiros, furos e distrações por parte da vigilância do discurso de domínio dos grandes conglomerados. Ali o novo pode se estabelecer utilizando as mesmas ferramentas – gêneros, formatos, discursos, políticas, estratégias – do discurso dominante. É nesses meandros que pode ocorrer o novo, o ainda não estabelecido, o componente das minorias e dos que não possuem voz nos meios tradicionais. Eles se tornam públicos: são nesses espaços que pretendo repousar o que é novo neste trabalho.

II.3 A espetacularização da notícia

O jornalismo que ganha corpo na contemporaneidade é difundido por conglomerados de comunicação e se utiliza muito do apoio na tradição do espetacular, para além do valor-notícia, como fator que denota relevância no espectro de um acontecimento. Ele é forçado a tornar-se notícia.

Vê-se, nos dias de hoje, uma espetacularização da notícia ocupando um espaço-tempo embasado em transgressão de conceitos técnicos do jornalismo. Tais conceitos haviam sido criados para dar credibilidade ao trabalho social do jornalista na ação de informar corretamente, pois “o espetáculo é a aparência que confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada e dividida. É a forma mais elaborada de uma sociedade que desenvolveu ao extremo o ‘fetichismo da mercadoria’ (felicidade identifica-se a consumo)” (ARBEX, 2001, p. 69-70). Em termos gerais sobre a espetacularização da informação em qualquer meio de comunicação, pode-se dizer que os meios oferecem a informação ao público como forma de relatar o cotidiano e, ao mesmo tempo, relatá-lo espetacularmente, como se fosse uma novela (MORÁN apud COUTINHO, 2012, p. 44). José Arbex analisou o assassinato da atriz Daniela Perez por um colega de elenco dela numa novela da TV Globo. O crime ocorreu um dia após a renúncia do então presidente Fernando Collor de Mello. Não só o assassinato tomou mais corpo do que a renúncia, como também a emissora de TV fundiu ficção e realidade. Na justificativa da falta da personagem de Daniela Perez, a Rede Globo fez os atores da novela deporem ao longo do capítulo seguinte, sobre a atriz assassinada. O assassinato deslocou-se do real para habitar a ficção na narrativa novelesca, momento em que o limite entre ficção e realidade se tornou difuso (ARBEX, 2001, p. 46-47). Não bastasse todo esse sensacionalismo mórbido, relembro que a novela em questão foi escrita pela mãe da atriz assassinada, Glória Perez.

No artigo *Antecedentes*, escrito em agosto de 1997 para o jornal espanhol “El País”, e republicado no livro *A civilização do espetáculo* (2012), Mario Vargas Llosa comenta alguns segmentos de uma palestra do filósofo francês Jean Baudrillard a que ele havia assistido no Institute of Contemporary Arts em Londres. Ele ilustra o que me interessa observar sobre a dualidade utilizada e a transitoriedade entre ficção e a realidade na informação midiática. Apesar da dura crítica que faz a Baudrillard,

traduzindo as palavras de seu contemporâneo de estudos na francesa Sorbone, Vargas Llosa atribui a ele lugar especial entre os pensadores da cultura. Cita a afirmação do colega de que há algo “que conhecemos com o rótulo de ‘informação’, mas trata-se de um material que, na verdade, desempenha função essencialmente oposta à de nos informar sobre o que ocorre ao nosso redor. Ele suplanta e torna inútil o mundo real dos fatos e ações objetivas” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 71). O escritor peruano também afirma, ainda segundo Baudrillard, que além

de abolirem a história, as notícias da televisão também aniquilaram o tempo, pois matam qualquer perspectiva crítica sobre o que ocorre: elas são simultâneas aos acontecimentos sobre os quais supostamente informam, e estes não duram mais que o lapso fugaz em que são enunciados, antes de desaparecerem, varridos por outros que, por sua vez, aniquilarão os novos, num vertiginoso processo de desnaturação do existente que desembocou, pura e simplesmente, em sua evaporação e substituição pela verdade da ficção midiática, a única realidade real de nossa era, a era – diz Baudrillard – ‘dos simulacros’ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 72).

“O escândalo, em nossos dias, não consiste em atentar contra os valores morais, e sim contra o princípio da realidade” (BAUDRILLARD apud VARGAS LLOSA, 2012, p. 72) é a expressão que lanço para marcar a visão do filósofo sobre o jogo entre ficção e realidade. O jornalismo eletrônico ocupa-se deste jogo para informar com intuito de sustentar a audiência.

Embora o escritor estivesse falando principalmente sobre a televisão quando aludia a Baudrillard, podem-se estender as observações ao rádio informativo. O rádio não é um rincão de ética no assunto sobre a relação entre ficção e realidade. Isso porque a televisão, em seu princípio, era um rádio que informava. Com o tempo, avançou a televisão, e o rádio passou a ir atrás dela, a copiar certos formatos e formas de elaborar e difundir informações ao público. Ele abandona certa autoria própria de redatores e repórteres, que este trabalho busca resgatar. O rádio, sobretudo o de grandes conglomerados, acompanha o movimento dos outros meios quando lhe interessa, por audiência, a espetacularização da notícia. Portanto, não é exagero dizer que essa característica tem ganhado muito espaço em relação inversa ao processo ético da produção da notícia por parte do jornalista de rádio.

II.4 - Notícia e tecnologia: o espetacular produzido por todos e as possíveis saídas

Nas redes sociais há, por um lado, um agravante: a teoria do *centro*, que tudo controla a partir dele. Há, ao mesmo tempo, um atenuante para os que não se colocam ativamente no palco de decisões: a produção da notícia deixa de ser prerrogativa única de qualificação e domínio narrativo dos jornalistas para ser uma produção com origem compartilhada entre participantes do mesmo público, que vai consumir a notícia produzida. A relação do homem contemporâneo com a tecnologia modificou e modifica constantemente o jornalismo e o jornalista.

No âmbito das relações entre comunicação e tecnologias, as novas tecnologias agem em dois planos: virtualizam o trabalho jornalístico impresso e interferem radicalmente nos conteúdos (tanto explícitos quanto subentendidos nas novas técnicas). Em relação ao trabalho, o homem de redação, acostumado a escrever sobre o papel, a participar fisicamente do ambiente com os colegas, a ver seu produto ‘realizado’ como um objeto jornal, passa a se submeter à lógica imaterial da tecnologia (mais difundida nos meios visuais) e a se adaptar à completa volatilização do ambiente de trabalho, do trabalho e do produto final ‘jornal’. Isso tanto aumenta a sobrecarga de trabalho do jornalista, quanto o reduz cada vez mais a si mesmo. Além disso, a tecnologia imprime seu ritmo, sua lógica às relações de trabalho, definindo os novos profissionais, a nova ética de trabalho, em suma, um outro mundo, que mal deixa entrever os sinais do que se convencionou chamar no passado de ‘jornalismo’ (MARCONDES FILHO, 2000, p. 30-31).

A lamentação apresentada, com argumentos sólidos do professor Ciro Marcondes Filho, deve ser considerada, inclusive para o meio rádio, ainda que o autor fale do jornalismo impresso. No rádio, a estrutura do trabalho do jornalista, sua ética e sua forma de produzir a notícia, seu isolamento em si mesmo, também se processaram com a chegada das “novas tecnologias”. Estas acionaram mudanças fundamentais, principalmente a partir da metade da década de 90 do século XX.

A crítica de Ciro Marcondes Filho, embora localizada em um tempo no qual o susto com as modificações provocadas pela tecnologia no trabalho do jornalista pudesse gerar pessimismo exacerbado, é válida por avaliar

valores decisivos que estão sendo soterrados com toda a nova agitação social [...]: o trabalho atento, cuidadoso, criterioso, lento com o objeto, o componente do ser humano não redutível a *bit* (paixões, emoções, sensibilidades), as questões éticas, etc (MARCONDES FILHO, 2000, p. 37).

A postura de Marcondes Filho é um alerta para o que se perde dos antigos costumes dos jornalistas. Mas é necessário olhar adiante para ver o que se ganha, ou ainda, como se alinham as “novas tecnologias” e o fazer jornalístico. Deve-se observar o que se considera válido nele por demonstrar as mudanças sociais, as formas de convivência, os grupos de pressão. Trata-se de toda uma conjuntura de novas situações sociais compositoras da história contemporânea e provocadas por mudanças de comportamento, por ocupação de grupos antes excluídos do discurso hegemônico dos grandes meios de comunicação de massa. Eles são pertencentes sempre a uma parcela da sociedade que, se em um tempo não tinha meio de manifestação e publicação, hoje o tem com a *internet* e com esse apelo ao espaço do discurso diverso.

Fico, neste momento, observando o que se perde, porque é certo que não devemos fechar os olhos para o que acontece de exagero (e é muito!) como informação não comprovada nas redes sociais. A disseminação de informações de todas as espécies e que não tem confirmação abre uma porta de validação pública a um jornalismo de face sensacionalista. Pode-se dizer mais, abre para o sensacionalismo puro travestido de jornalismo. A espetacularização ganha corpo nesta situação, quando não há um jornalista com sua técnica e formação humanista mediando a construção da informação. Navegando e criando conteúdo na *internet* há um público que, em geral, não tem essa mesma formação. E por não ter, prefere o espetacular, que faz parte de sua formação. Isso ao invés da notícia mediada por fontes e narrativas desenvolvidas por jornalistas, que em princípio são aqueles com formação para dar cabo da narrativa.

O espetacular, como rotina, faz parte da formação do público comum das redes sociais. Mas o espetacular vem, há cerca de um século, marcando presença nas escolhas editoriais de todos os meios de comunicação de massa, independentemente se o assunto é realidade ou ficção. Portanto, como justificativa para a publicação, não se trata da falta de um jornalista a mediar o acontecimento repercutido nas redes sociais a ponto de transformar-se em notícia e sem conseguir retê-lo antes que escorregue para o

espetacular. Talvez seja a falta de um jornalista ético. Sobre a espetacularização, para um exagero condenável, pois “transformar em valor supremo essa propensão natural a divertir-se tem consequências inesperadas: banalização da cultura, generalização da frivolidade e, no campo da informação, proliferação do jornalismo irresponsável, da bisbilhotice e do escândalo” (LLOSA, 2012, p. 30).

O espetacular que os critérios jornalísticos buscam muitas vezes não se encerra no tipo de jornalismo apenas mais frívolo, como o da crítica de Vargas Llosa. Está também nas escolhas que podem isolar o leitor e o ouvinte em relação ao conhecimento de questões até mesmo geopolíticas. No exemplo apontado por Sodré e Ferrari, uma edição do jornal *The New York Times*, de novembro de 1968, dedicou três colunas e duas fotos, na primeira página, à chegada da celebridade recém-intitulada Jacqueline Onassis, ex-Jacqueline Kennedy, aos Estados Unidos. Essa mesma edição dedicou cinco parágrafos, na página 20, sobre a morte de dois milhões de crianças em Biafra, na África (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 18). De volta aos tempos recentes, alinho essas advertências à perspectiva de certa ênfase a

assuntos associados ao curioso, ao insólito, ao imgeticamente impressionante [que] ganham mais espaço no noticiário, que deixa de ser ‘informar-se sobre o mundo’ para ser ‘surpreender-se com pessoas e coisas’ (MARCONDES FILHO, 2000, p. 31).

Os mesmos autores acima, e muitos outros no Brasil (CHAPARRO, 1994, p. 46; ASSIS LIMA, 2002), ao discutirem o assunto, citam Herraiz, para quem “notícia é o que os jornalistas acreditam que interessa aos leitores. Portanto, notícia é o que interessa aos jornalistas (HERRAIZ, 1966)”. Esse pensamento irônico nos leva a concluir que os critérios de noticiabilidade são utilizados pelos jornalistas como uma ferramenta racional que norteia as escolhas em nome do público. No entanto, emocionalmente ela pode ser uma ferramenta usada para promover seus próprios interesses. É nesse momento que o jornalista decide se um fato ou acontecimento vai se tornar notícia. Embora racionalmente ele tente se colocar numa posição imparcial para decidir, sua vivência aliada à sua emoção vão determinar suas escolhas tanto quanto, ou mais – porque intrínseca e veladamente – que sua racionalidade. Ao tentar expandir definições

de jornalismo interpretativo, o professor Luiz Beltrão tocou nesta questão do quão espetacular pode ser a notícia. Tocou também na questão do jornalismo opinativo de forma objetiva, apontando que se

o jornalista ultrapassa os limites da busca do sentido das diferentes forças que atuam em uma situação, configurada em suas origens e em suas possíveis projeções, se submete aos dados colhidos e o sentido encontrado a uma escala de valores própria, pessoal, estará em pleno domínio da opinião. Se, por outro lado, menospreza, camufla ou subtrai aspectos essenciais à exata compreensão do acontecimento ou destaca, apenas, aqueles de natureza impactual e facilmente perceptíveis, estará no campo da informação mutilada, superficial e/ou sensacionalista (BELTRÃO, 1980, p. 48).

Em outro campo, que não a opinião e a espetacularização expostos por Luiz Beltrão, localiza-se o jornalismo interpretativo. Sua principal ferramenta prática a constitui-lo é a reportagem. Não interessa a este estudo a forma espetacular da notícia, seja ela contemporânea ou muito antiga, tampouco a opinião como gênero jornalístico. Interessa, sim, a reportagem convertida em tal a partir de uma notícia que tem por formação a não espetacularização e a não opinião expressa, mas a interpretação de um acontecimento tornado notícia.

É mais difícil esperar que, no corpo de uma notícia vinda a público, não haja nada de opinião. É certo que, inconscientemente, o jornalista tem uma opinião a respeito do assunto que tornou o acontecimento em notícia para seu público. A grande luta que este deveria travar em nome da objetividade e imparcialidade é a de não expor sua opinião, nem subliminarmente. Um computador talvez possa fazer isso. Um ser humano, não. A imparcialidade é um campo inatingível no absoluto, até mesmo na notícia mais simples e banal. A opinião está engendrada na escolha do jornalista sobre aquilo que vai narrar no movimento de tornar o acontecimento uma notícia e na extensão uma reportagem.

A opinião pode ser abrandada na expressão do produto jornalístico quando o produtor da informação se aproxima a partir do interesse histórico, humano, rico em realidade transformadora para a conversão do acontecimento em notícia. O trânsito entre acontecimento e notícia se dá entre os intrincados acontecimentos da história contemporânea. Isso está como a indicar, nesse universo em que se retoma a

importância social do jornalismo, que a notícia também pode ser considerada como “relato (micronarrativo) de um acontecimento factual, ou seja, inscrito na realidade histórica e, logo, susceptível de comprovação” (SODRÉ, 2009, p. 71).

Enxergar o universo para escolha e seleção de histórias que se tornam notícias não se desvincula das óticas sociais e históricas e, assim, se faz necessário o estabelecimento de conceitos ligados ao britânico *estudos culturais*. Recupero como essa visão se apodera da comunicação de massa e do jornalismo, para então incluí-lo no jornalismo de rádio. No universo dos estudos culturais, em lugar de falar sobre a *objetividade* da notícia, um conceito que tende à cristalização, devo tentar enxergar a *independência* do jornalista diante da narração dos fatos (JENSEN, 1986). Ela é algo que se caracteriza como uma busca constante, em constante modificação e, por isso, longe da cristalização enquanto processo e resultado. Para chegar a essa perspectiva devo olhar tanto o jornalismo de rádio, quanto a reportagem, como gêneros relacionados social e historicamente com os períodos nos quais são praticados. Faço a transposição da análise feita por Raymond Williams (1979), quando discute *gênero* na literatura, e percebe a “existência de relações sociais e históricas claras entre determinadas formas literárias e a sociedade e os períodos nos quais foram originadas ou praticadas” (WILLIAMS, 1979, p. 82).

Este não é o resultado apenas de uma diferença de pontos de vista. Mais que isso, os pontos de vista divergem entre o funcionalismo dos valores-notícia, visto até aqui como leitura e revisão, e os estudos culturais, porque estes últimos desenvolvem uma visão crítica. Esta é aplicável ao jornalismo e à difusão da notícia como ferramentas de controle da informação retida pelas classes dominantes, em jogo de constante intercâmbio com os fundamentos da cultura popular. Essa percepção revisita a “luta de classes” dos pensadores da Escola de Frankfurt, com autores como Richard Hoggart, Raymond Williams e Stuart Hall, que geraram o fortalecimento do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham e fundamentaram a *New Left* inglesa nos anos 60 (CITELLI et al, 2014, p. 248-250).

Adoto aqui uma tendência relevante que se enfatiza quando a notícia e o jornalismo são observados a partir deste prisma. Pela tradição dos *estudos culturais*, posso adotar um método de análise mais amplo do que aquele dos valores-notícia visto até agora, mais funcionalista. De toda maneira, estes últimos conceitos seguem me

interessando, por sua incisão em fatores concretos da notícia e, por conseguinte, da reportagem.

A possibilidade desta análise se amplia porque, pelos *estudos culturais*, o engendramento das condições sociais, históricas e econômicas são preponderantes ante os avanços tecnológicos. Isso no que diz respeito à formulação de conteúdo dos meios de massa, fornecendo uma ampla visão social de nosso objeto de estudo, a reportagem no rádio. Podem-se enxergar certas dobras das notícias tornadas reportagens pela tradição dos *estudos culturais*. Tais dobras são justamente as ocupações de espaços ainda não reconhecidas e legitimadas integralmente pelo jornalismo, mas que se manifestam em seus nichos e podem ser observadas como tendências em seu lugar. São normalmente tendências ocupadas pelas classes que não possuem voz ativa na agenda do jornalismo. Elas se utilizam das formas dominantes dessa comunicação para manifestar sua expressão, inclusive nas reportagens de rádio. A ferramenta que elejo para analisar reportagens de rádio mais adiante, em representação aos *estudos culturais*, é o conceito de *estrutura de sentimento*. Nos *estudos culturais* ingleses a *experiência* vivida no presente das massas vale mais do que o social apoiado em bases do passado. Essa experiência presente está cravada no conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams, para quem

Se o social é sempre passado, no sentido de que sempre está formado, devemos encontrar outros termos para a inegável experiência do presente: não só para o presente temporal, a realização disto e deste instante, mas a especificidade do ser presente, o inalienavelmente físico, dentro do qual podemos discernir e reconhecer efetivamente as instituições, as formações e as posições, ainda que não sempre como produtos fixos, como produtos definidores (WILLIAMS, 1980, p. 150. *Tradução minha*)¹⁹.

Desta forma, “tudo o que é presente, mobilizador, tudo o que escapa ou parece escapar do fixo, do explícito e o conhecido, é compreendido e definido como o pessoal: isto, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjetivo’” (WILLIAMS, 1977, p. 151). Em minhas futuras análises, tudo o que permitir “acessar a emergência de novas características que

¹⁹ Do original: “Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la inegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores”.

ainda não se concretizaram em ideologias, convenções, normas, fórmulas e gêneros” (GOMES, 2011, p. 18), e proporcionar descobrir o que é novo, um dos postulados da *estrutura de sentimento*, importarão definitivamente, pois estarão a demonstrar uma possibilidade que tende a contrariar a teoria do *centro*.

Desta forma, as perspectivas dos *estudos culturais* servirão para observar a potencialização de uma cultura latente e as manifestações sociais emergentes que ocupam um espaço conquistado na dinâmica da rotina do jornalismo de rádio. Também servem para observar o envolvimento do tema e da estrutura da reportagem com fatores sociais e históricos do jornalismo e do rádio. Servem, ainda, para encontrar sinais de estruturas potenciais não exploradas pela reportagem no universo sonoro.

II.5 - Conceitos básicos de reportagem

Uma narrativa está acomodada entre o fato e a percepção e mediação técnica do mesmo por parte de quem narra. Esta desprestigiada definição de reportagem – tão desprestigiada quanto inconstante –, é a alcunha de “reportagem” dada ao pedaço mínimo de som que se convencionou chamar assim, hoje, nas redações de rádios brasileiras. Evidentemente ela não encerra a questão de como definir reportagem no rádio. Ela apenas a abre milimetricamente para iniciar um caminho entre visões, definições de estudiosos, jornalistas e para chegar a uma convergência do que se pode definir como reportagem no rádio.

A reportagem como a conhecemos, em sua técnica, tomou corpo a partir do final do século XIX ou, para alguns autores (LAGE, 2001), no começo do século XX, ou, ainda, nos anos 20 do século XX em muitos jornais, a maioria americanos e europeus. Para Paulo Roberto Leandro e Cremilda Medina (1968), a reportagem principiou em meados dos anos 10 do século passado, quando eclodiu a Primeira Grande Guerra. A complexidade de causas que culminaram no conflito mais sangrento da história da humanidade gerava a necessidade de muitas explicações. E as consequências do início da Guerra geravam outras mais. Não bastava apenas informar aqueles acontecimentos, era necessário interpretá-los, interrelacioná-los (LEANDRO e MEDINA, 1968, p. 39-45). Portanto, em qualquer das duas visões que se considere, quando a simples notícia não foi suficiente para explicar o que estava acontecendo no mundo, um novo método

de construção narrativa foi necessário para interpretar os acontecimentos à luz de uma sequência que fornecesse sentido.

É a partir dessa deficiência que o público começa a esperar um tratamento informativo de maior qualidade. E exatamente vindo favorecer o atendimento a esta necessidade é que surge a revista *Time*, voltada para o relato dos bastidores, para a busca de conexões entre os acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão aprofundada da realidade contemporânea (LIMA, 2007, p. 19).

Essa necessidade deu origem à reportagem nos jornais e revistas.

Para Nilson Lage (2003), a reportagem como técnica surgiu nos Estados Unidos, entre o final do século XIX e o início do século XX, em resposta ao avanço sem freio do jornalismo sensacionalista, principalmente de William Randolph Hearst (1863- 1951).

Um dos importantes estudiosos da comunicação no Brasil, José Marques de Melo, considera a reportagem como um *gênero*, sendo ela também “o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (MARQUES DE MELO, 1994, p. 65). O *gênero* também serve de base para o desenvolvimento dos estudos sobre jornalismo interpretativo, sendo o coração da reportagem. No “caso particular do jornalismo interpretativo, a grande mudança parece ter sido o desenvolvimento da reportagem, com o reforço analítico e documental que procurou situar mais precisamente o cidadão diante dos acontecimentos” (MELO, 1994, p. 43). A reportagem é, portanto, um *gênero* que se apoia, ao mesmo tempo, em outros gêneros. A notícia é um *gênero* que precisa existir para que se faça a reportagem. A notícia dá o pontapé inicial de uma potencial reportagem, que será a notícia expandida. A entrevista é um *gênero* que, por si só, pode gerar um material jornalístico específico: a entrevista pingue-pongue, por exemplo, ou a entrevista como material jornalístico para um meio como o rádio.

Alinhado à visão de Marques de Melo (1994) de que a reportagem é ferramenta do jornalismo interpretativo, vê-se em estudo feito pelo professor Luiz Beltrão sobre o tema, elementos comuns às definições de ambos. Nesse sentido, o “jornalismo interpretativo é o objetivismo multiangular da atualidade apresentado pelos agentes da informação pública para que nós próprios, os receptores, o analisemos, julgemos e

possamos agir com acerto” (BELTRÃO, 1980, p. 46). O conceito de Beltrão fala da reportagem com outras palavras, pois não há outro gênero no jornalismo que dê melhores ferramentas para interpretação e julgamento do público.

Essas duas visões concordam com a dos professores Paulo Roberto Leandro e Cremilda Medina a respeito do jornalismo interpretativo. Segundo eles, não “se contentar com um relato mais ou menos perceptivo do que está acontecendo, mas buscar um aprofundamento: isto é fazer jornalismo interpretativo” (LEANDRO e MEDINA, s/d, p. 40). Essas três visões, além de se aproximarem entre si, convergem, todas elas, para os elementos básicos constituintes da reportagem. Ela é procedimento de pesquisa, coleta, apuração, organização, redação, – gravação no caso da reportagem de rádio – e edição de um fato que se aprofunda a partir da notícia.

A reportagem seria, portanto, uma evolução técnica da notícia. Uma oportunidade de aprofundamento da notícia e sua apresentação para o público se dá em um tempo e espaço normalmente maior do que o destinado para a produção e publicação ou difusão da notícia, qualquer que seja a mídia. Sendo assim, a reportagem tem seu princípio de acontecimento relatado na notícia. Este é o mais imediato *gênero* possível a transformar o acontecimento em trabalho para o jornalista. A reportagem passa a ser o principal trabalho de transformação da notícia, porque:

o objetivo principal das notícias é fornecer informações atuais e a principal responsabilidade do repórter é informar o público contemporâneo. O repórter que consegue atender notícias com demandas atuais, no entanto, está, inevitavelmente, enriquecendo os arquivos da história. Quando um repórter faz a sua história precisa e objetiva, e equilibrada, ele escreve a história atual que vai ser informativa e clara sobre mil amanhãs, a milhares de leitores diferentes, em milhares de lugares diferentes, como é hoje” (CHARNLEY, 1959, p.17. *Tradução minha*)²⁰.

Naqueles tempos de grandes reportagens na imprensa dos Estados Unidos – anos 50 do florescer do *new journalism* – a fusão que Mitchell V. Charnley faz entre notícia e reportagem passa despercebida. O começo do que hoje se reconhece ser o *new*

²⁰ Do original: “The main purpose of news is to provide current information and the primary responsibility of the reporter is to inform a contemporary audience. The reporter who succeeds in meeting today's news demands however, is inevitably enriching the files of history. When a reporter makes his history accurate and objective, and balanced, he has written current history that will be as informative and clear on a thousand tomorrows, to thousands of different readers, in thousands of different places, as it is today”.

journalsim se deu por conta da criatividade de um conjunto de repórteres de “mão cheia”, como Truman Capote, Gay Talese, Norman Mailer, Tom Wolfe e outros. Abordarei adiante a aplicabilidade do *new journalism* na narrativa da *peça radiofônica reportagem*.

Além de poderem *anunciar, enunciar, pronunciar e denunciar* (SODRÉ e FERRARI, 1986), as reportagens são determinantes do interesse que uma emissora, uma equipe ou um jornalista demonstram por um assunto. São determinantes também do interesse que querem despertar no público. O jornalismo lança mão de todas as suas possibilidades, convergidas em uma reportagem, para cativar seu público.

Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari analisaram uma das reportagens mais famosas da história do jornalismo: a narrativa do norte-americano Skeets Miller que, em 1925, cobriu, para o *Courier Journal* de Louisville, o soterramento na gruta do camponês Floyd Collins. Os autores mostram um ícone daquela era, no século passado: o herói solitário tentando vencer no mundo, depois do choque da Primeira Guerra Mundial.

Sem qualquer impressionismo no relato, a história pode ser contada da seguinte forma: o repórter Skeets Miller foi ao local em que um camponês do Kentucky, Floyd Collins, havia ficado solapado por pedras pesadíssimas, depois de ter entrado em uma gruta na esperança de encontrar galerias maravilhosas. O repórter é “imediatamente tocado pela extrema solidão do homem” (SODRÉ e FERRARI, p. 12). Ele passa a narrar o suplício de Collins nas vãs tentativas de salvá-lo. O acontecimento, a partir das reportagens de Collins, ganha as manchetes dos jornais. O país discute a luta de um homem solitário para se salvar. Nove dias depois do acidente, muitos jornalistas e curiosos são atraídos para a cidade e para o entorno da gruta. Eles chegam de todo lugar, provocando uma concentração de 40 mil pessoas na cidade. Nos dias que se sucederam e na falta de novas notícias, jornalistas passaram a inventar, criando até uma noiva para Floyd. Apenas 18 dias depois do acidente, uma equipe de salvamento consegue chegar até onde está o acidentado, morto, por falta de água e comida, depois de interrompido o acesso até ele. Toda a imprensa norte-americana noticiou e o *New York Times* abriu “três colunas de primeira página para o acontecimento” (SODRÉ e FERRARI, p. 12). Os autores alertam que a reportagem conquistou destaque graças à narrativa impressionista que o jovem repórter de 22 anos empreendeu. Skeets Miller ganhou o

Prêmio Pulitzer daquele ano, maior láurea do jornalismo norte-americano. Os autores justificam que outros acidentes com soterramento e dezenas de mortes naquele mesmo ano foram tratados como notícia em páginas internas de jornais.

Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, a humanização do relato é um fator preponderante para o “sucesso” de uma reportagem. Essa humanização passa definitivamente pelo “caráter impressionista do narrador”, de forma que:

a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele ‘que está presente’, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em 1ª pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 15).

Luiz Artur Ferrareto (2007) mostrou um trecho de uma reportagem feita em 1967, pelo repórter Flávio Alcaraz Gomes, da Rádio Guaíba, que cobriu a Guerra dos Seis Dias, de Israel contra o Egito.

Estou voltando do meu primeiro contato epidérmico com a guerra. Estou chegando de uma viagem de dia e meio ao fronte (sic) de combate de Noroeste. Podem, porém, passar muitos anos que jamais hei de esquecer o que vi. Eu vi a guerra em toda sua sujeira e imundície. Eu vi a maneira bestial com que os homens se matam no campo de batalha. Eu vi. Eu vi cadáveres mutilados dentro de trincheiras, nos campos, nas ruas. Eu vi homens carbonizados dentro de tanques de guerra. Eu vi um beduíno morto ao lado de sua vaca também sem vida e um terneiro chorando a morte do animal ao mesmo tempo em que tentava, inutilmente, sugar-lhe seu leite. Eu vi a tristeza dos campos abandonados, do material destruído, das moscas voando em torno de centenas e centenas de mortos (GOMES, 2007).

A narrativa pessoal possui a propriedade da captura emocional, se a história é bem contada ou se é, como no caso acima, uma brutal observação da guerra em “contato epidérmico”, como disse o repórter Alcaraz Gomes, em 1967.

Por outro lado, para sucesso da reportagem, não se pode permitir que a narrativa impressionista beire ao sensacionalismo. Esta é uma das ameaças que pode ser praticada contra o jornalismo ético. O impressionismo na narrativa não deve atravessar a ética

jornalística conquistada na história das comunicações a duras penas. Este estudo se posiciona de modo a excluir, na abordagem da reportagem, a sua narrativa sensacionalista onde ela exista. Tal ponto já foi comentado na discussão a respeito do conceito de *notícia*, sobre um tempo no jornalismo em que “o paradigma para isso era a literatura novelesca: o sentimentalismo, para as moças; a aventura, para os jovens; o exótico e o incomum para toda a gente. A realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção e, se não fosse, era preciso fazê-la ser” (LAGE, 2001, p. 15).

Para reforçar a visão de Sodré e Ferrari sobre a necessidade do impressionismo na narrativa da reportagem, agrega-se a advertência de Lage sobre o risco do sensacionalismo (excluindo-o da reportagem ideal). Mantem-se intacta a questão ética. Tento aproximar esses pontos aparentemente díspares para uma mediação necessária da construção de uma narrativa intensa do ponto de vista humano e, por isso, impressionista. Na mesma vez, ela é contida no sentido de não criar imagens que não existam na realidade narrada por fontes ou testemunhadas ao repórter. Essa possibilidade resume também, na mesma reportagem, a aproximação entre atratividade (pelo impressionismo) e credibilidade (pelo respeito ético à verdade do acontecimento). A receita para se chegar a uma narração impressionista não se trata de nenhuma invenção mirabolante, pois “A notícia ganhou sua forma moderna, copiando o relato oral dos fatos singulares, que, desde sempre, baseou-se, não na narrativa em sequência temporal, mas na valorização do aspecto mais importante de um evento” (LAGE, 2001, p. 18).

A mediação ética torna-se mais eficiente para um repórter quando ele está no palco dos acontecimentos, quando ele o acompanha *in loco* e não se baseia exclusivamente no relato de fontes. Isso se verifica principalmente quando é possível ao repórter acompanhar e testemunhar o fato. Algumas situações em jornais, *sites* e emissoras de rádio deixam a desejar neste quesito, pois, por contenção financeira, os donos do negócio limitam a telefonemas e, mais recentemente à *internet*, a apuração de um fato. Essa realidade vem desde ao menos a onda inflacionária iniciada nos governos brasileiros em meados dos anos 80. Nela, sucessivos ajustes financeiros enxugam as equipes de jornalismo dos meios de comunicação e de plataformas informativas na *web*, mais contemporaneamente. Assim, tornam o trabalho de acompanhar os fatos no local dos acontecimentos mais difícil.

II.5.1 - O processo de reportagem

Não há evolução em qualquer tempo na existência do jornalismo que não considere, como medida, o *gênero* e o método da reportagem. A reportagem passa dos registros históricos e de relatos de repórteres para as veias de jornalistas e estudantes de jornalismo, como um medicamento cujo efeito é fundamental para a vida do paciente. Nesta metáfora, o paciente é o próprio jornalismo.

A reportagem é um *gênero* (MELO, 1994; SODRÉ e FERRARI, 1986) e o que a caracteriza, para esses autores, é o produto que resulta do processo do repórter: um relato, uma narrativa que deve contar com testemunhos, mediados pelo jornalista, para validar sua versão publicada. Trata-se, por um lado, de um *gênero* complexo porque expande o gênero *notícia* e, por outro lado, lança mão do gênero *entrevista* para tornar válida a narrativa na voz e visão de fontes. Ao aproveitar-se do gênero *entrevista*, a reportagem torna-se também, pela participação pública, um ponto de narrativa democrática. Ela está a multiplicar a exposição de vozes e versões para um mesmo fato. As falas principais dos entrevistados, que passam a constituir a edição final de uma reportagem de rádio, tornam-na mais emotiva do que o mesmo *gênero* no jornal. No rádio, as falas são carregadas pela emoção do acontecimento. Segundo Ana Baumworcel, as falas dos entrevistados possuem

uma força documental inquestionável” e trazem “verossimilhança para a situação descrita, as sonoras colocam os sujeitos e as testemunhas dentro do fato [...] A notícia ganhou vida, diversidade de sons e passou a não depender só da entonação do locutor no estúdio (BAUMWORCEL, 2001, p. 111).

Enquanto, sob bases teóricas formais da classificação de *gêneros* e *formatos*, a reportagem pertence à família dos *gêneros*. Mas ela transita e migra para a família dos *formatos* quando a engrandecemos com todas as suas possibilidades – inclusive as sonoras, do ponto de vista do rádio – e todos os possíveis alcances no campo social. Entre eles está o favorecimento da participação de vozes, tornando-a um espaço democrático. Ao transitar no universo da informação, ela é qualificada como *gênero*, segundo Raymond Williams (1977, p. 112), desde que favoreça a participação pública

na manifestação de suas necessidades e visões; desde que possa revelar novos indicativos de evidência social constitutiva; desde que seja constituída de sons, captados no ambiente ou produzidos em condições específicas e apenas quando muito necessário; desde que possua uma narrativa impressionista por parte do repórter, sustento que haja um salto qualitativo da reportagem, de *gênero* para *formato*, o que influi na defesa que farei a seguir da *peça radiofônica reportagem*. Passaria a *peça radiofônica reportagem* a ser um formato por constituir-se de gêneros díspares (entrevista, sons, silêncio, narração impressionista, considerações históricas e sociais, participação de grupos sociais marginalizados).

Pode-se alçar o discurso jornalístico no rádio a um novo alento, o da *peça radiofônica reportagem* a habitar a grade também dos grandes conglomerados latino americanos. Isso por usar a força da comunicação para convergir significados sociais e sonoros em uma reportagem mais autoral, dinâmica em sua narrativa. Ela inclui uma narração impressionista e todos os sons que o tema da reportagem de rádio podem trazer, da forma mais natural. Nada disso é novidade na plataforma de algum dos grandes conglomerados de comunicação, como a BBC: a reportagem radiofônica *Wet*, de Gibby Zobel, de produção britânica, para a Rádio BBC World Service, e disponível no programa *Outlook*, também podendo ser ouvido pela *internet*. A percepção de um dos impérios que considera como alternativa a presença de minorias na participação do discurso global precisa ser considerada pelas redes latino-americanas de forma mais latente em nossa região, pela série de grupos marginalizados que se tem aqui por diversos motivos.

Brasil e América Latina novamente ficam atrás na merecida ocupação de minorias com voz dentro dos grandes conglomerados. A região não apresenta alternativa de conteúdo nas produções de seus principais conglomerados, numa nova versão do atraso de uso de ferramentas contemporâneas para potencializar a comunicação. Tais ferramentas têm potência de difusão em massa, em qualquer plataforma, para falar de uma realidade que está em nosso entorno.

Apenas uma ideia que se estabeleça para além das estruturas de notícias oficiais será suficiente para uma ocupação merecida e uma narração condizente de experiências dos excluídos, a representarem o que acontece nessa urgência social. Como abordarei mais adiante, o conceito de uma reportagem mais completa para o rádio é suficiente

para fazer a transição da reportagem de *gênero* para *formato*. Entre outros elementos ela deve considerar a importância dessa ocupação com histórias das minorias.

Fora desta circunstância, a reportagem é comprovadamente um *gênero* complexo, atrativo para os jornalistas de todos os tempos. Trata-se de uma narrativa com totais possibilidades de superar o que possa ser caracterizado como maçante. Ao contrário, é a forma que o jornalismo tem de “usar essa sua força de maneira sedutora: nenhum rebuscamento estéril, nenhuma forma monótona deve colocar-se entre o olhar do leitor e o fato restituído em sua veracidade. É na *reportagem* [...] que se cumpre esse mandamento” (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 9).

Em paráfrase à dupla de autores acima, acrescento: nenhuma sonoridade tediosa, monocórdia, deve colocar-se entre a escuta do ouvinte e o fato restituído de sua veracidade através do som possível ao rádio e da narração impressionista, literal e pessoal. É na *peça radiofônica reportagem* que se cumpre esse mandamento. Mas, antes de ir a ela, é fundamental uma revisão bibliográfica do que se tem de mais propagado por muitos autores sobre o conceito de reportagem no jornalismo de rádio, tema do próximo item.

II.6 Conceitos de reportagem no meio radiofônico: a narrativa e a narração

Esta parte do capítulo dedica-se a uma revisão bibliográfica de importantes teóricos e práticos que abordaram o tema da *reportagem no rádio*, de sua imensa possibilidade narrativa e de suas várias formas possíveis.

Antes de tudo, e para seguir com a revisão bibliográfica, como foi feito nas fases anteriores, é preciso observar e resolver uma questão conceitual: diferenciar *narração* de *narrativa*.

Até aqui, refleti pensamentos sobre *narrativa* na reportagem jornalística a partir de Muniz Sodré e de Maria Helena Ferrari (1986), cuja síntese pode ser “todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado em um espaço determinado” (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 11),

Também reflito sobre *narração*, em sentido mais analítico do que sobre a *narrativa*, estabelecido também por Muniz Sodré em *A narração do fato* (2009), em que

Trata-se agora de afirmar a especificidade do discurso informativo, distinguindo-o da ficção literária, mas sem deixar de evidenciar o seu relacionamento tenso com a literatura. O discurso como prática social de linguagem é uma categoria importante para essa demonstração, assim como os usos que a retórica jornalística faz da narrativa. O campo fabulativo do *feature* e do *fait-divers*. (SODRÉ, 2009, p. 137).

Sodré observa o *fait-divers* (entretenimento) como uma realidade usada nas publicações jornalísticas. No entanto, isolo esse tipo de assunto para quando for debater o estilo de tratamento e as escolhas para a reportagem. Excluo esse formato para chegar à reportagem que busco como ideal. Mas a malha discursiva do *feature* interessa ao nosso objeto, quando ela existe. Foi classificado como *feature*, por exemplo, o tipo de narrativa (e não a narração) como estilo do *new journalism*, forma jornalística que uso como referência no trabalho. Por isso, também interessa manter vivo o relacionamento tenso da narrativa com a literatura. Nessa tensão repousa tranquila a possibilidade de a narrativa tornar-se impressionista, ser realizada na primeira pessoa de preferência, observando detalhes e dando lugar a diálogos presenciados pelo repórter. Também o encontro do “discurso como prática social” na narração se conecta ao que, pelos *estudos culturais*, pleiteio como conteúdo com um tipo de fundamento que valoriza o jornalismo e o rádio. Para esse intuito, é necessário que o repórter esteja entregue de cabeça à realidade do fato que narra.

Apoiado nos conceitos desses autores, pensando o universo do rádio, passo a usar a expressão *narração* quando me direciono ao texto exclusivamente do repórter, parte componente e precisa da reportagem de rádio. No jargão das redações de rádio, estarei falando do *off*, uma das poucas exceções em que o rádio emprestou uma expressão da cultura da TV, e não o contrário. *Off*, na concepção da reportagem de TV, é o texto que o repórter narra em sua reportagem. Ele praticamente solapa a reportagem com informações concebidas como objetivas, enquanto o que acontece na tela é uma edição de imagens do tema da reportagem. O repórter não aparece na tela enquanto enuncia esse texto, e por isso ele está em *off*. Quando o repórter aparece na tela falando para o público, encaminhando sua “história”, faz uma *passagem*. É irônico pensar que

se chama *off* a fala do repórter em rádio, aludindo ao fato de que ele não se mostra em imagem. No rádio original, nada é imagem e o uso da expressão *off* é quase um pleonasmo. Mas é assim que se estabeleceu na cultura das redações. Esse *off* do repórter constitui a narrativa, que pode ser feita da palavra exclusivamente objetiva, ou da palavra impressionista, “estilosa”. Este é um pensamento de um dos precursores do *new journalism*, Tom Wolfe.

Usarei a expressão *narrativa* quando quiser abordar toda a constituição da reportagem de rádio, considerando-a um complexo pedaço de som. Este é composto de *narração* do repórter, de sons do tema da reportagem captados no local ou, em exceções possíveis, produzido em estúdio. É composto também de música radiofônica (BALSEBRE, 1994, p. 90), como um componente narrativo a participar do significado. Não se trata apenas de uma “musiquinha” de fundo para animar a *narração*, como também se usa no rádio. É composta, ainda, de silêncio, se possível diante da necessidade da narrativa. O conceito de *narrativa* engloba o todo, incluindo a *narração* que é exclusivamente palavra, esta sendo apenas um dos quatro elementos da *narrativa* no rádio. O todo que se ouve é a *narrativa*, do qual a *narração* do repórter é apenas parte.

II.6.1 - A reportagem no rádio: uma revisão bibliográfica

A reportagem é tratada como *gênero* pelos principais teóricos que a estudam, na perspectiva de seu pertencimento ao universo do jornalismo impresso. Ela é tratada também como *gênero*, o que aparece nas descrições dos estudiosos e jornalistas do rádio.

Início com aquela que é, talvez, a mais intensa estudiosa do gênero, Susana Herrera Damas. Autora de origem espanhola, desenvolveu sua pesquisa apoiando-se em conceitos a respeito da reportagem no rádio vindos de outros autores da área. A reportagem seria, assim:

um modelo de representação da realidade que, a partir do monólogo radiofônico procura narrar e descrever fatos e ações de interesse para o ouvinte, proporcionando um contexto de interpretação amplo nos conteúdos

e um uso rico de fontes e variado nos recursos de produção, e cuidado e criativo em sua construção estética (MARTÍNEZ-COSTA e DÍEZ UNZUETA, 2005, p. 114 apud HERRERA DAMAS, 2008, p. 14. *Tradução minha*)²¹.

A esta definição, o longo trabalho de Herrera Damas agrega muitos detalhes, como as características da reportagem em rádio: segundo seu *conteúdo* (atitude informativa, conexão com a atualidade, caráter narrativo-descritivo, maior profundidade, inspiração factual, alta versatilidade temática); segundo seus *recursos estilísticos* (originalidade em sua proposta, estilo pessoal, grande variedade estrutural, variedade e diversidade dos recursos expressivos, monólogo em sua apresentação); segundo suas *condições de produção e realização* (emissão habitual em diferido, reportagem gravada e não feita ao vivo, extensão variável, emissão habitual desde a emissora); segundo sua *integração na programação* (escassa presença na programação, localização informativa) (HERRERA DAMAS, 2008, p. 16-33).

A autora também tipifica as reportagens de rádio. Nessa tipificação se caracterizam fatores práticos, no lugar de teóricos, mas, incluídos nela estão também fatores de linguagem. Desta forma, Herrera Damas afirma que as reportagens podem ser classificadas segundo sua técnica de realização (reportagem ao vivo, reportagem diferida ou gravada e reportagem mista); segundo o grau de profundidade (reportagem curta ou elementar, reportagem documental, reportagem de investigação); segundo o lugar da emissão (reportagem de rua e reportagem de mesa); segundo o conteúdo (reportagem sobre feitos, reportagem sobre ações, reportagem sobre declarações) (HERRERA DAMAS, 2008, p. 37).

A mesma reportagem certamente pode ser classificada em duas ou mais características práticas apresentadas acima, de acordo com observações que se pode fazer desse conjunto de ideias de Herrera Damas.

Por se tratar de um manual de como elaborar reportagens radiofônicas, o livro de Susana Herrera Damas trata de todos os elementos desse gênero. Nisto ele é bem completo e claramente classificatório. Ele aborda também a postura, prontidão e

²¹ Do original: “un modelo de representación de la realidad que, a partir del monólogo radiofónico, persigue narrar y describir hechos y acciones de interés para el oyente, proporcionándole un contexto de interpretación amplio en los contenidos y un uso de fuentes rico y variado en los recursos de producción, y cuidado y creativo en su construcción estética”.

formação do jornalista para desenvolver boas reportagens no rádio. Trata, por exemplo, das fases de elaboração da reportagem de rádio; da estrutura da reportagem, como abertura, desenvolvimento e encerramento; e questões de estilo, como redação, presença do narrador, tratamento do espaço, ritmo, ordem, duração, frequência.

A inumerável quantidade de ações que um repórter destes tempos precisa realizar em uma emissora de rádio para contar uma boa história a seu ouvinte o afasta tanto da ética, quanto do registro e estrutura da reportagem. Isso seja numa emissora com equipe grande, média ou pequena de jornalistas. O jornalista afasta-se da ética porque atua em um perigoso ambiente em que as informações, ou parte delas, não são checadas apropriadamente antes de ir ao ar. Pode-se dizer isso segundo a regra das três fontes independentes entre si. Ele afasta-se do registro e estrutura da reportagem porque, tomando por base as observações de Marcondes Filho sobre a estrutura neoliberal que toma conta das redações desde os anos 90, simplesmente falta material humano, de forma numérica, dedicado às grandes reportagens no rádio em escala rotineira. Isso se explica menos pela formação do jornalista, mais pela imposição do que o repórter deve fazer a cada dia de trabalho.

O repórter de rádio, em sua rotina, pode se afastar facilmente do encontro com boas histórias para contar enquanto exercita, por todo o tempo, o cumprimento de uma agenda oficial de temas. Ele acompanha pessoas famosas por conta das artes, das ciências, da política, da economia, da educação, dos esportes, dos grandes acidentes e de muitos outros assuntos que, supostamente, de acordo com pesquisas e níveis de audiência, interessam ao ouvinte de rádio.

Com o desenvolvimento da cartografia na época das grandes explorações marítimas entre o fim do século XV e o início do século XVII, o exagero grafado nos mapas ocultava a ignorância sobre as características das novas civilizações descobertas. Tomando essa metáfora, os autores de *Os Elementos do jornalismo* (2004) descrevem como agem exatamente como os cartógrafos daqueles séculos os jornalistas que lançam mão de informações sem checar primeiro. Eles desenhavam “monstros marítimos em rincões distantes do Novo Mundo. Um jornalismo que deixa fora tantas outras informações nesse processo é como o mapa que falha ao informar ao viajante sobre outras estradas ao longo do caminho” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2004, p. 249). Os autores tocam igualmente na questão ética envolvida nesse processo, criticando ações

jornalísticas que dedicam muito espaço a notícias sobre escândalos de celebridade, por exemplo. Já tratei de tal assunto neste texto. Eles valorizam, até certo ponto, a metáfora da cartografia antiga na comparação com o jornalismo, afirmando que o “jornalismo é a nossa cartografia moderna. Cria mapas para que os cidadãos naveguem através da sociedade. Essa é sua utilidade e sua razão econômica de ser” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2004, p. 249).

Em todas as áreas cobertas pelas equipes de jornalismo de emissoras de rádio, sejam elas hertzianas ou disponibilizadas na *web*, há incutidos certos detalhes. Em qualquer história há elementos de interesse humano que despertariam a audiência para um novo mundo descoberto, o mesmo da cartografia que deixa de desenhar alucinações. Histórias e relatos podem constituir uma boa narrativa radiofônica, impressionista como marca informativa do repórter, acompanhada de seus sons constituintes. Uma história pode ser contada sem que isto seja um vilipêndio das regras que caracterizam a notícia e a reportagem como conceitos do jornalismo. Aos poucos, irei caracterizando essa possibilidade que, ainda no uso da metáfora do mapa cartográfico, busca novas latitudes e longitudes da notícia convertida em histórias interessantes a serem contadas.

Um estudo de André Barbosa Filho não dedicado exclusivamente ao jornalismo de rádio e, talvez por isso mesmo, respeitador das características do meio de expressão como os manuais de radiojornalismo em geral não o fazem, traz uma definição interessante de reportagem. Para o autor “uma narrativa que engloba, ao máximo, as diversas variáveis do acontecimento, a reportagem consegue ampliar o caráter minimalista do jornalismo e oportunizar aos ouvintes, (...) uma noção mais aprofundada a respeito do fato narrado” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 92). O autor não trata sobre a estética da reportagem, pois seu foco no estudo foi a questão dos gêneros radiofônicos.

Na farta bibliografia de manuais de reportagem para o rádio, a mais curiosa referência sobre reportagem é de José Ignacio López Vigil (2003). Ela é direta e escrita em uma animada linguagem radiofônica, definindo dois tipos de repórteres:

Os que diariamente vão para a rua fazer ou relatos (em inglês, *report*) e os que elaboram, depois de um árduo trabalho de investigação, uma reportagem (não seria melhor chamá-los de *reportagistas*?). Os primeiros agem como peões no xadrez jornalístico. Os segundos ocupam casas de cavalo. De fato, pode-se dizer que a reportagem tal como evoluiu desde a época de Morrison,

constitui o formato-rei, *a síntese do gênero jornalístico*. Nela cabem todos os outros formatos radiofônicos, dos informativos aos de opinião, até mesmo os dramatizados e musicais (LÓPEZ VIGIL, 2003, p. 288).

Radialista, professor, ex-diretor de emissoras, diretor da divisão de rádio do CIESPAL, Centro Internacional de Estudos Superiores de Comunicación para América Latina, em Quito, Equador, e articulador de grupos e associações como a Asociación Mundial de Radios Comunitarias para América Latina y Caribe (AMARC), a Red Latinoamericana de Radios para una Cultura de Paz (RADIPAZ), ele dissemina a opinião de que no jornalismo de rádio,

a reportagem é a que se aproxima mais do gênero dramático. Como este, irá criando no ouvinte uma atmosfera de suspense, de intriga crescente, até chegar a um desenlace, inesperado de preferência. É como uma novela, só que não de ficção, mas real, que informa sobre fatos verídicos, documentada (LÓPEZ VIGIL, 2003, p. 289).

A questão do limiar entre a ficção e a realidade é uma antiga discussão no universo do jornalismo. Especialmente no rádio, essa discussão ganha sons diferentes em relação a outras formas de jornalismo, por algumas questões que incluem a imensa tradição de dramaturgia produzida com sons. Por ora, interessa demonstrar um princípio que observa a proximidade entre a narrativa ficcional e a jornalística no caso da reportagem de rádio. José Ignacio López Vigil já apontava essa ideia, com o estudo de Iluska Coutinho, que fez uma pesquisa empírica sobre as reportagens de dois telejornais brasileiros: Jornal Nacional (Rede Globo) e Jornal da Cultura (TV Cultura). A pesquisadora chega à conclusão de que “a notícia nestes dois telejornais exibidos em rede nacional é estruturada como um drama cotidiano” (COUTINHO, 2012, p. 115). A autora identifica um *conflito narrativo*, uma forma de contar uma história em reportagem e a existência de personagens interpretando papéis que lhe cabem na representação dos fatos pelos telejornais como modelos e estereótipos presentes em obras ficcionais (COUTINHO, 2011, p. 116).

Sustento, tomando essa análise de Coutinho como válida, que a reportagem se reforça como tal quando é constituída utilizando estruturas de narrativas ficcionais. Sem apelar à espetacularização e nem ao entretenimento, ela agrega uma porção de narração

objetiva em momentos de descrição e enunciação de dados e informações diretas – sem, portanto, dirimir o valor jornalístico que ela pode ter. É possível juntar as partes em uma só peça radiofônica, e a linguagem da reportagem no rádio se presta a isso quando trabalhada sem a pressa do *all news*.

Esse estilo de narrativa também deve entrar na rotina do *all news* para influenciá-la e melhorá-la, como aconteceu com o *new journalism* e seus efeitos na narrativa do jornalismo cotidiano dos Estados Unidos a partir dos anos 60. Sustento também essa possibilidade de engendrar o estabelecimento da *peça radiofônica reportagem* na rotina das emissoras que só trabalham com informação. Ela criaria especialistas nesta linguagem, ou se espalharia por uma redação a ser cuidada por todos, migrando temporariamente essa função entre jornalistas para dar a todos as mesmas possibilidades de expressão. O intuito seria o de melhorar as expressões narrativas no dia-a-dia.

Esse tipo de narrativa certamente se aplica melhor em histórias de pessoas simples, de personagens reais do cotidiano de uma cidade, um estado, um país. Por isso evidencio o discurso em favor da necessidade da ocupação de um falar, de dar uma voz aos desalojados a partir de seu lugar de origem. Estes são os habitantes de uma nova realidade e nova cultura, que os exclui para as periferias urbanas, para um local longínquo do centro como álibi para o esquecimento. Na periferia de cidade grande, tudo é longe. A história dessas pessoas interessa aos preceitos da *peça radiofônica reportagem* como alternativa e rota de fuga do *centro*, para as bordas e para fora como temática a reportar.

Estaria a *peça radiofônica reportagem*, ao adotar estilo que apresenta histórias contadas cena a cena, em narração realista e instigante, a criar “no ouvinte uma atmosfera de suspense, de intriga crescente, até chegar a um desenlace, inesperado de preferência” (LOPEZ VIGIL, 2003, p. 289). Aqui volto à observação da narração ficcional. Ela conta com uma introdução, exibindo o problema e os personagens; um desenvolvimento da trama com um conflito e o envolvimento dos personagens neste conflito, até a exposição da busca emocional de uma solução; um desenlace com a solução encontrada e todos retornando a seus estados originais, saneados. Neste último passo há a alternativa em que a realidade é lida como se dá no realismo. Nesta alternativa, o desenlace é, então, repleto de tristeza e demonstração de raiva. Essa

estrutura também ocorre nas reportagens de rotina de emissoras do meio eletrônico, principalmente da TV, segundo estudo de Iluska Coutinho (2012).

Um dos grandes pensadores latino-americanos do rádio, inspirador de muitos outros teóricos e práticos, Mario Kaplún é didático ao descrever sobre reportagem. Em sua principal obra, *Producción de programas de radio: el guión, la realización* (1978), ele trabalha uma visão voltada ao rádio educativo.

Uma reportagem é uma monografia radiofônica sobre um tema dado. Cumpre no rádio uma função informativa um tanto similar à que cumpre no cinema o documentário (os ingleses chamam a rádio-reportagem **documentário**, ainda que também dêem o nome de **feature**). Poderíamos compara-la também com um artigo jornalístico longo, mas não conteria apenas texto, como também ilustrações, fotografias. (KAPLÚN, 1978, p. 142. *Tradução minha*)²².

Kaplún defende que a reportagem, não sendo uma breve apresentação sobre um tema, deve durar meia hora ou, pelo menos, quinze ou vinte minutos (KAPLÚN, 1978, p. 142). Isso mostra como transita a utilização do tempo no rádio, na evolução da história social do meio, se comparo com as reportagens contemporâneas no Brasil, que têm de um minuto e meio a três minutos no geral; e só são mais longas, dentro deste espectro, quanto mais importante for a notícia a reportar. O teórico também divide as reportagens para rádio em dois grupos: reportagens baseadas em documentos vivos e reportagens baseadas em reconstruções. No primeiro caso, o autor descreve o que pode ser feito como reportagem, dando dois exemplos de tema: ruídos nas cidades grandes e falta de água em bairros. Assim chega à conclusão de que, na reportagem baseada em documentos vivos, o principal “alimento” são as entrevistas. No entanto, devem ser inseridos ruídos reais gravados *in loco* e outros recursos documentais possíveis para ilustrar o tema. “Alguns roteiristas intercalam, às vezes, brevíssimos flashes dramatizados, com atores e montagem sonora” (KAPLÚN, 1978, p. 145. *Tradução minha*)²³. Nas reportagens com base em reconstruções, Kaplún traça uma interessante observação das possibilidades de uso de ferramentas de ficção e da dramatização

²² Do original: “Un reportaje es una monografía radiofónica sobre un tema dado. Cumpre en radio una función informativa un tanto similar a la que cumple en cine la película documental (los ingleses llaman al radio-reportaje documental, aunque también le dan el nombre de feature). Podríamos compararlo también con un artículo periodístico largo; pero que no sólo contendría texto sino también ilustraciones, fotografías”.

²³ Do original: “Algunos libretistas intercalan a veces brevísimos flashes dramatizados, con actores y montaje sonoro”.

radiofônica, para, por exemplo, reconstruir fatos históricos centrais na narrativa desse tipo de reportagem.

Já o brasileiro Luiz Artur Ferraretto não considera o termo reportagem no rádio como aqui defendo. Ele chama de *boletim* os trabalhos que um repórter desenvolve para comunicar um acontecimento. Esse pensamento de exclusão pode interessar, se o título “boletim” tiver sido dado por Ferraretto por considerar que a reportagem no rádio é apenas viável nos padrões que se vê com Mário Kaplún. Então, usar “boletim” como título do conceito é pertinente, por entender que reportagem é um gênero muito complexo e longo no rádio. Mas, se não se trata disso, divirjo de Ferraretto – e talvez divirja somente por uma das idiossincrasias da língua portuguesa falada no Brasil, com diferenças de região para região. Isso porque se eu não considerar reportagem o que os repórteres das emissoras *all news* fazem todos os dias, chegaria a afirmar que não existe reportagem nas rádios *all news*, o que não é fato.

Para Ferraretto, o “repórter de rádio precisa, acima de qualquer coisa, unir capacidade de observação com habilidade na comunicação. A ele, por pretensão, não pode escapar nenhum detalhe do acontecimento” (FERRARETTO, 2007, p. 253). Além das duas características acima, o autor ainda enumera outras essenciais a um bom repórter, como sensibilidade, criatividade, busca constante de atualização informativa e sólida formação intelectual (FERRARETTO, 2007, p. 253).

Ferraretto define “boletim” como a “Expressão máxima do trabalho do repórter em rádio. É a informação que, depois de apurada, será transmitida pelo próprio jornalista que fez a coleta de dados (...)” (FERRARETTO, 2007, p. 265). O autor observa três tipos de boletins quanto à *realização*: ao vivo, gravado e misto, sendo que, sobre este último, falarei em reportagem feita com *edição ao vivo*. O autor subdivide, ainda, dois tipos de boletins quanto à *montagem* – sem ilustração e com ilustração –, sendo aqui definida a ilustração como a fala de um entrevistado (FERRARETTO, 2007, p. 268). O autor faz recomendações gerais para os repórteres de rádio, usando uma página inteira, ao estilo manual. Entre elas, destaco a indicação de que o repórter não deve confiar na sua memória, mas anotar o que vê e o que lhe é dito. Gibby Zobel, que faz seus *offs* ao vivo, a partir da situação em suas matérias, ao estilo britânico de reportar, afirma que usa “anotações, papezinhos escritos” para falar. Ferraretto aconselha, ainda, a conferir nomes próprios e ouvir as pronúncias dos mesmos, procurar

fontes especializadas, buscar mais de uma fonte a respeito do mesmo fato e usar áudio ambiente para enfatizar a circunstância do fato (FERRARETTO, 2007, p. 254).

As reportagens de rádio deveriam ser mais fiéis ao meio radiofônico. Elas o fariam quanto mais pudessem lançar mão de sons que fornecessem uma ambientação à *narrativa*, dando forma ao conteúdo da *narração* e de todos os outros sons. O rádio é o meio por excelência da transmissão sonora. Não se pode deixar uma peça radiofônica – como deve ser considerada uma reportagem – à deriva das possibilidades criativas que o meio de expressão proporciona. Isso vale, sobretudo, no uso de recursos sonoros. A reportagem no rádio, principalmente a gravada (ou diferida) – formato que é objeto deste estudo – deve sempre que possível constituir-se com elementos de natureza radiofônica. Conforme define Armand Balsebre (2007): a palavra, a música, o ruído (ou efeito sonoro) e o silêncio.

A reportagem é uma peça radiofônica por seus elementos, suas possibilidades e, por isso, adotada em meu conceito. Sendo assim, ela pode utilizar esses quatro elementos em sua narrativa, e, quando o fizer, será mais criativa do que se ouve comumente no rádio brasileiro.

Para o jornalista e atual âncora da rádio CBN São Paulo, Milton Jung,

É na reportagem que o jornalismo se diferencia, levanta a notícia, investiga fatos, encontra novidades, gera polêmica e esclarece o ouvinte. Fora dela, sobra pouco do ponto de vista da criação, quase tudo se resume à cópia” (JUNG, 2011, p. 114).

Essa percepção do jornalista de rádio é muito comum ao meio em que ele tem tanta experiência, principalmente quando fala em cópia. O jornalismo feito ao modelo *all news* é muito exigente na questão da quantidade. São dois estilos norte-americanos que aqui foram adaptados, ao modo brasileiro de jornalismo para o rádio, respectivamente pelas emissoras CBN e BandNews. Na rotina dessas emissoras muito se “copia” de outras fontes jornalísticas, como jornais impressos, *sites* de informação, emissoras de TV. E, em geral, a “cópia” de informações já apuradas e publicadas por outro órgão de imprensa é republicada pela emissora de rádio. Isto se dá através de uma

narrativa pobre, indo ao encontro da visão de Armand Balsebre sobre o profissional do jornalismo de rádio como um

adversário da linguagem radiofônica, aquele que nega que as formas expressivas do rádio possam reconhecer-se em uma linguagem própria, é também, ainda que involuntariamente, o profissional do meio que considera que o rádio é principalmente um transmissor de informação. No contexto comparativo da função jornalística dos distintos meios, a rádio se ergue como o meio que transmite notícias com maior rapidez. Esta concepção exclusivamente funcionalista impede desenvolver uma categoria de análise mais expressiva e criadora na definição do rádio (BALSEBRE, 2007, p. 15. *Tradução minha*)²⁴.

“A reportagem é uma narrativa, simplesmente uma narrativa. Ela depende muito do poder de observação do narrador, da maneira de transmitir essa observação em palavras e saber concatenar bem a forma de expressá-la (...)” (ABRAMO in BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 40). Esta frase de Cláudio Abramo, jornalista de carreira exemplar no meio impresso, é uma das condutoras que mediam os conceitos utilizados pelos principais livros brasileiros no assunto para a produção de reportagens de rádio. Ela abre o capítulo dedicado à reportagem do livro *Manual de radiojornalismo*, de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima (2001). A escolha de indicar como deve ser uma reportagem no rádio através de um exemplo com o jornalismo impresso – deslocado, portanto, do meio que o livro trata –, não recai apenas nesta obra, de forma casual. Ao contrário, a insistente visão representa um sinal da cultura do jornalismo de rádio brasileiro. Ela é mostrada, em livros anteriores à obra de Barbeiro e Lima, como resultado de influência histórica de modos de operação e produção do jornalismo impresso. Essa evolução naturalista da história do radiojornalismo brasileiro tenta tratar, de forma também naturalista, da adaptação de um meio (rádio), submetido ao ponto de partida e à tradição e de outro meio (impresso). Este trabalho usou também dessa ferramenta e a defendeu como utilitária para encontrar um meio de explicar a evolução da linguagem jornalística no rádio. Não quererá dizer que o caminho da informação jornalística na contemporaneidade do rádio deva continuar atrelado a essa outra

²⁴ Do original: “adversario del lenguaje radiofónico, aquel que niega que las formas expresivas de la radio puedan reconocerse en un lenguaje propio, es también, aunque involuntariamente, el profesional del medio que considera que la radio es principalmente un transmisor de información. En el contexto comparativo de la función periodística de los distintos medios, la radio se erige como el medio que transmite noticias con mayor rapidez. Esta concepción exclusivamente funcionalista impide desarrollar una categoría de análisis más expresiva y creadora en la definición de la radio”.

linguagem, como outra forma de se comunicar, visual e intelectual, e não sonora e emocional, como se pode comunicar pelo rádio.

A aceitação de uma visão naturalista da evolução histórica do rádio brasileiro provoca a visão de igual valor sobre o princípio e a evolução do radiojornalismo. Aos pesquisadores se estabelece a dificuldade de encontrar experiências de repórteres de rádio com autoria própria, que tenham expandido o que está nos manuais de radiojornalismo. A visão naturalista da evolução do nosso rádio, apontado como forma e regra, é revista por Eduardo Vicente em artigo no qual realça a necessidade de um olhar para a questão autoral no rádio brasileiro. No entanto, atenta para o fato de que a repetida reprodução do naturalismo da história do rádio está aliada à evolução social do Brasil.

Assim, as práticas historicamente estabelecidas no âmbito da produção radiofônica acabam assumindo um importante papel mesmo num contexto de grandes mudanças tecnológicas, situação que torna fundamental um questionamento sobre o processo histórico que levou à sua consolidação. Desnaturalizar o desenvolvimento histórico dessas práticas e compreender que outras possibilidades de produção já foram exploradas no Brasil pode nos ajudar a assumir uma visão mais abrangente sobre as potencialidades do rádio e de sua linguagem, capaz de iluminar os caminhos possíveis para o veículo em seu contexto atual (VICENTE, 2001, p. 90-91).

Encontrar os sinais de uma evolução do radiojornalismo que seja autônoma e independente do processo histórico no Brasil é difícil tarefa para pesquisadores contemporâneos do rádio brasileiro.

Tomo essa autonomia também no sentido do aproveitamento das características específicas do meio. Apesar de ser o rádio “o único meio de comunicação de massa que se utiliza apenas do som em sua expressão” (SALINAS, 1994, p. 30), o jornalismo produzido nele, no Brasil, subutiliza suas possibilidades expressivas.

Os principais manuais de radiojornalismo aceitam, por um lado, que o rádio e suas especificidades podem dar ampla dimensão à produção jornalística da palavra. Assim, ele segue o rastro dos manuais de jornalismo para outros meios. Por outro lado, eles cerram as fronteiras ao negar a possibilidade de que o som, sem ser palavra, seja ele também protagonista de uma informação. Estabelece-se, assim, a dualidade dos manuais

entre a permanência quase que exclusiva do uso da palavra e a aceitação de que o som da notícia informa, mas deve ser exposto como pano de fundo. Torna-se, assim, uma informação subliminar e abre um abismo entre o jornalismo no rádio e as potencialidades sonoras do meio.

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

Dessa forma, elementos importantes da comunicação radiofônica são apenas subaproveitados como informação na produção da notícia, como é o caso da sonoridade inerente a qualquer fato e à música. Em certos termos, orienta-se nos manuais o uso contido, para que não atrapalhe as intenções da palavra.

Ao abordar a reportagem, Luiz Artur Ferraretto a trata por aproximação ao conceito de notícia, que seria “o fato *narrado* com o mínimo de detalhes possíveis e que, em rádio é representado, entre outros, pelos textos das sínteses noticiosas” (FERRARETTO, 2007, p. 252. *Grifo nosso*). Refere-se, também, a uma aptidão do repórter em tratar de “*narrar*, de forma clara e audível, um fato, não raro enquanto este ocorre” (FERRARETTO, 2007, p. 253. *Grifo nosso*). Nas abordagens de Ferraretto, estão claras as intenções de enfatizar a predominância da narração composta exclusivamente por palavras. É notável, também, a intenção clara em eliminar detalhes, o que vai tornar a reportagem curta, entregue a um modelo de produção industrial. Nele, a melhor participação da narrativa de um repórter é a que está resolvida em um tempo comumente pouco maior do que um minuto de conteúdo.

Mais radicalmente, em desfavor das possibilidades sonoras vai outro trabalho, *Produção de rádio*, de Magaly Prado. A autora trata do universo da produção de reportagens em uma emissora com programação de conteúdos diversos. Para ela, com

uma equipe de reportagem na rua, o repórter, sabendo da minutagem, corta a conversa. Caso isso não ocorra, quando possível, o apresentador do programa acaba por interferir fazendo o corte. Os *breaks* servem para

introduzir outros assuntos, veicular comerciais, apresentar demais quadros etc. O repórter pode voltar minutos depois com mais uma sonora sobre o mesmo assunto. Dessa forma, não fica cansativo para quem não se interessa pelo tema abordado (PRADO, 2006, p. 10).

Prado (2006) propõe a participação da reportagem descomposta em seu todo, sendo os elementos utilizados na produção de programas de forma esquartejada, supostamente para não cansar o ouvinte, ou em favor de interesses comerciais.

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

Como outros manuais de radiojornalismo, o da Rádio Itatiaia, quando aborda a questão do som ambiente para o repórter que está na rua, o faz com um alerta. O profissional não deve deixar que o som atrapalhe a emissão da palavra: “o importante é observar se o ambiente é adequado a uma entrevista ou boletim. Fugir de bandas de música, caixas amplificadoras, grandes ruídos que podem prejudicar o entendimento e a qualidade de som” (CARVALHO, 1998, p. 52). Essa observação é aceitável, já que, em qualquer situação, a comunicação do repórter de rádio com o público não pode ser realizada sem proporcionar entendimento. Mas a relação deste manual com o som ambiente estaciona nessa fase. Não há nenhuma palavra a respeito de seu uso possível na constituição da reportagem, nem como fator informativo, nem mesmo como pano de fundo.

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

Por uma característica própria do radiojornalismo, as reportagens ao vivo reproduzem sempre o som ambiente. Isso dá o clima do acontecimento. É impossível e nem é desejável impedir que o som ambiente passe para a reportagem. Sons de carro no trânsito, chuvas, buzinas, execução de uma música, refrão de torcedores e manifestantes dão colorido especial à reportagem” (BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 41).

Desta forma, os autores abordam o tratamento da sonoridade de uma reportagem como ilustração, sempre em *background*, em relação à expressão do repórter exclusivamente pela palavra. A questão da palavra é importante e muito prezada como elemento da constituição sonora do rádio. Estudiosos referem-se a ela desde os primórdios do meio.

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

No entanto, porque é o instrumento habitual de expressão direta do pensamento humano e veículo de nossa socialização, a palavra é indispensável no conjunto da linguagem radiofônica. Aqueles criadores que prescindem da palavra em suas obras radiofônicas raramente conseguem êxito comunicativo, ainda que, desde uma perspectiva experimental, possa-se reconhecer um grande valor pelo que representam de aporte de desenvolvimento da linguagem radiofônica (BALSEBRE, 1994, p. 33. *Tradução minha*)²⁵.

Recolocada a palavra em seu importante lugar para a comunicação radiofônica, inclusive para a reportagem, reforça-se que no radiojornalismo brasileiro a palavra ocupa demasiado espaço. Isso pela tradição emprestada pelo jornalismo impresso. Uma parte desse espaço poderia ser ocupado por estímulos e propostas para utilização do som. Observa-se que, na citação acima, as percepções e tratamentos a respeito dos conteúdos do rádio e de suas possibilidades ganham vida própria. Balsebre fala sobre

²⁵ Do original: “Sin embargo, porque es el instrumento habitual de expresión directa del pensamiento humano y vehículo de nuestra socialización, la palabra es indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico. Aquellos creadores que prescinden de la palabra en sus obras radiofónicas, rara vez consiguen éxito comunicativo, aunque, desde una perspectiva experimental, se les pueda reconocer un gran valor por lo que representan de aportación al desarrollo del lenguaje radiofónico”.

“obras radiofônicas” e “criadores”, enquanto para a maioria dos manuais de jornalismo o repórter é um “operário de palavras objetivas” a serviço exclusivo da observação com exatidão. Deve-se desconfiar, porque nada no realismo de nossa rotina é exato e organizado como um lide de jornalismo objetivo.

Reforça-se que os manuais sobre radiojornalismo não consideram as palavras do espanhol Emílio Prado, um dos teóricos acompanhados por estudiosos e práticos do rádio. Aparentemente ele não é lido em suas evidências, quando deixa clara a separação entre radiojornalismo e jornalismo impresso:

Primeiro: a estrutura da informação radiofônica tem pouco a ver com a mídia impressa. Segundo: é necessária uma outra atitude vital diante das notícias. As estruturas funcionais que aqui se propõem são dinâmicas em si mesmas como o é o rádio, mas estão dirigidas pela tentativa de compreender o meio em si mesmo – longe do servilismo histórico imposto ao rádio pela ‘prestigiosa’ cultura impressa. O desconhecimento dessas estruturas leva a uma subutilização das possibilidades desse meio, diminuindo a eficácia em sua utilização clássica e impossibilitando qualquer alternativa (PRADO, 1989, p. 15-16).

A atuação mecanizada dos jornalistas na rotina de suas equipes leva a uma audição de informações homogêneas em seus formatos. Ela empobrece as possibilidades inerentes ao rádio. Faz com que tais formatos estejam posicionados no lugar em que Balsebre chama de adversários da linguagem radiofônica. Aqueles que negam que as formas expressivas do rádio podem reconhecer-se em linguagem própria (BALSEBRE, 1985, p. 15). Estão nessa posição por usarem certas características do rádio, como a rapidez e o imediatismo, aplicados aos meios de produção da mensagem, tornando essa produção também imediata e rápida. Há uma confusão cômoda entre as características do meio de expressão e os tempos de produção de conteúdo para este meio. Entre as características que se pode destacar estão a *simultaneidade* e *instantaneidade* da mensagem informativa pelo rádio (ORTRIWANO, 1986; PRADO, 1989). Mas essas características não incluem a exigência de que os conteúdos sejam criados e formatados de afogadilho, também eles produzidos com *simultaneidade* e *instantaneidade*. Isso porque também faz menos sentido a busca do furo jornalístico em tempo digitais de comunicação das informações e do encontro das informações em ambientes de convergência. As fronteiras do que é rádio, jornal, TV e *internet*

definitivamente relega o mito do *furo* a um lugar comum. O usuário/internauta é que escolhe quando quer ter acesso ao *furo*, diferentemente do imperativo que o jornal tinha na sociedade da industrialização, quando o *furo* saía em jornais ou nas rádios e nas TVs. A escolha do acesso mudou de mãos, enfraquecendo o mito do *furo* que se torna conhecido imediatamente, imperativo e obrigatório. O *furo* agora vale apenas quando o usuário decide acessá-lo, não sendo mais o mesmo imperativo que se impunha no século XX.

Com mudanças quase imperceptíveis nos modos de operação e de comunicação, o que se tem como característica atual das reportagens para rádio e do trabalho do repórter não demonstram grande evolução do que observava, em 1936, o estudioso Rudolf Arnheim:

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

A reportagem radiofônica evoluiu desde a observação de Arnheim, mas não chegou, no Brasil, onde este trabalho postula: um lugar que a caracterize como uma peça radiofônica informativa, por ser, na mesma vez, som e informação. Algo pode ser mudado para que se inicie a quebra da hegemonia no formato da informação pelo rádio, através da diversidade. Pode-se começar por conceber com mais frequência nas programações o modelo da reportagem como uma pequena peça radiofônica, formada por possibilidades estéticas e narrativas que não são exploradas em boa parte do rádio informativo brasileiro.

Divergindo um pouco de outros manuais que orientam sobre como produzir informação no rádio brasileiro, o jornalista Marcelo Parada, em seu livro *Rádio: 24 horas de jornalismo*, dedica não só espaço, mas discute várias situações que envolvem o repórter e sua reportagem. O autor trata de muitos detalhes que envolvem a reportagem ao vivo e a reportagem editada ou diferida no rádio. Inicia afirmando que o jornalista de

rádio não deve limitar-se a reproduzir o som da voz das pessoas. Reconhecendo a realidade da falta de tempo para fazer matérias melhor tratadas e endossando afirmações de que a cultura estaria estabelecida para um trabalho superficial da reportagem no rádio, ele insiste em que “essas dificuldades podem ser superadas com personalidade, preparo e treinamento” (PARADA, 2000, p. 35). Parada enfatiza, ainda, a necessidade de o repórter ter uma “observação aguçada”, aliada a uma preocupação em narrar o que observa. Ele precisa de agilidade em registrar os sons da reportagem que está fazendo. “Temas diferentes, bem ‘sacados’, com bom texto e explorando sons, logo se destacam e criam expectativa no ouvinte para o próximo trabalho do repórter” (PARADA, 2000, p. 37). Esta obra eleva-se, assim, a um nível acima em relação ao que, em geral, tratam os manuais brasileiros de jornalismo para o meio como possibilidades expressivas do rádio. Ela deve ser valorizada pelas incidências no cuidado do registro do som dos fatos para o rádio e pela forma de orientar como o repórter deve captar sons para levar à redação para uma posterior edição.

O manual que media todo o trabalho jornalístico da Rádio CBN (TAVARES, 2011) faz várias indicações de como é a produção da reportagem. Depois de sugerir a série de ações do repórter para deixar pronta e editada a reportagem, fruto da cobertura que ele realizou, o texto o orienta a compor o conjunto “*off-sonora-pé-cabeça*”. Vai diretamente ao assunto, sem explicar claramente ao leitor leigo os significados dessas expressões. O manual foi publicado com apresentação do professor Eugênio Bucci, na quarta capa, afirmando que ele “não deixa de ser um contrato com todos os ouvintes. Já falei do *off* como sendo toda a *narração* do repórter numa matéria. A “sonora” é o trecho da gravação dos entrevistados escolhido para a edição final da reportagem. O “pé” é a finalização, o desfecho da reportagem, e, para algumas equipes, ele pode referir-se às últimas palavras do repórter, antes de sua assinatura (anúncio de seu nome por ele mesmo). Pode ser, ainda, as últimas informações atualizadas de um acontecimento, na voz do âncora. A “cabeça”, ou introdução, é a apresentação do que vem em seguida – a própria reportagem –, uma espécie de manchete ampliada para ser lida pelo âncora ou apresentador. O manual da CBN explica, em poucos detalhes, cada uma dessas fases, preocupado mais em dar limite a elas do que em ampliar a liberdade de ação do repórter. Por exemplo, limita a no máximo 30 segundos cada sonora, certo de que as sonoras “excessivamente longas quebram o ritmo da matéria e dispersam a atenção do

ouvinte e, muitas vezes, 15 segundos bem aproveitados são mais que suficientes para ilustrar com exatidão a informação que se quer passar” (TAVARES, 2011, p. 41).

As referências práticas e teóricas para a produção de reportagem na Rádio CBN bebem das fontes de outros grandes conglomerados de informação no mundo. Uma dessas inspirações é a vasta experiência do jornalismo de rádio britânico, na prática e em manuais. Mas, como acontece comumente, a inspiração é apenas ao ponto das produções simples de reportagem. Quando os conceitos britânicos se sofisticam para grandes reportagens, de mais de 5 minutos, reportagens especiais, *features*, documentários para rádio, entra-se em outro universo, que os manuais brasileiros não acompanham.

O manual de Paul Chantler e Sim Harris publicado no Brasil, *Radiojornalismo*, afirma assertivamente o que o repórter deve fazer para ter uma boa reportagem. No entanto, ele caminha pouco na questão dos conceitos. O que se aproveita bem dele é o que ele diz a respeito do cuidado com o som. Depois de sugerir que o repórter grave, na cena do fato, os sons possíveis de serem gravados, orienta a utilizar esses sons na narrativa. Mantendo a tradição britânica na produção de reportagem para o rádio, em que o som ocupa um lugar importante, os autores orientam o repórter a “usar o máximo de gravações de voz e de som ambiente que puder. Afinal, o som é tudo para o rádio. Exiba o som. Quanto mais som, mais o ouvinte se sentirá como se estivesse no local do acontecimento” (CHANTLER e HARRIS, 1998, p. 119). A mesma dupla de autores publicou o livro *Local journalism*, em que fala em tom de manual, orientando sempre sobre como agir em qualquer produção jornalística para o rádio. Em relação ao conceito de reportagem editada, ou *packaging*, ou ainda outro sinônimo, *wrap*, afirma que o melhor é tentar “fazer o máximo uso de efeitos de áudio e de fundo que puder. Afinal, o som é o que tem tudo a ver no rádio. Mostrar som de fundo. Quanto mais o ouvinte sentir que ela ou ele está na cena do acontecimento, melhor” (CHANTLER e HARRIS, 1992, p. 85. *Tradução minha*)²⁶.

Os autores acima tratam, assim, a questão do som na reportagem de rádio dessas duas formas repetitivas. Isso mostra como representantes do Reino Unido, em sua tradição radiofônica puxada pela Grã Bretanha, cuidam deste item melhor do que cuidamos nós no Brasil. Essa tradição faz os britânicos colecionarem uma vasta

²⁶ Do original: “to make as much use of audio and background effects as you can. After all, sound is what radio is all about. Show sound off. The more the listener feels he or she at the scene, the better”.

bibliografia de manuais, livros e estudos que tratam da reportagem radiofônica e do documentário em áudio ou para rádio. O primeiro destes é o gênero central do presente trabalho, e o segundo, interessa na perspectiva de utilizar os meios de produção da reportagem no rádio. A diferença é unicamente de que a pesquisa, a quantidade de fontes entrevistadas e a extensão do documentário são maiores e mais estudadas do que as da reportagem. Essa vivência com o meio radiofônico se espalha por países do Reino Unido e também Austrália e Nova Zelândia, trazendo aos seus pesquisadores um aprofundamento nos estudos em rádio que não se experimenta com a mesma intensidade nas Américas. Essa vasta experiência é um dos motivos pelos quais este trabalho, nesta fase, vai tratar mais extensamente de revisar seus conceitos, com a intenção de reforçar as várias observações que se pode fazer do gênero reportagem radiofônica.

O *packaging* do repórter britânico deve ser feito como resultado e último produto a partir do trabalho do repórter que foi “a campo” cobrir uma notícia, segundo o manual *Broadcast journalism*, de Andrew Boyd. Depois de entrar no ar algumas vezes ao vivo, entrevistando *experts*, ou autoridades no assunto, ou testemunhas que estejam presentes ao acontecimento que cobre, o repórter faz, para outro horário ou programa da emissora uma reportagem editada, ou *packaging*. Esta pode ser também com ele mesmo participando ao vivo para dar suas falas, ou fazendo suas falas gravadas. Ele dá um apanhado geral, mais completo e unificado no sentido de não ser apresentado de forma segmentada, como ocorre quando o repórter entra ao vivo durante o desenvolvimento da notícia. Trata-se de um gênero mais completo, de forma que “é útil para apresentar uma descrição equilibrada dos dois lados de um acontecimento e para permitir o uso de técnicas de produção mais elaboradas para incluir efeitos de som ou música” (BOYD, 2001, p. 245. *Tradução minha*)²⁷. O autor compara a função do repórter na entrevista e na reportagem, afirmando que “ao contrário da entrevista padrão, onde o foco é sobre o entrevistado, o pacote configura o repórter como contador de história e guia” (BOYD, 2001, p. 245. *Tradução minha*)²⁸. Sam Coley, pesquisador e professor da Birmingham City University, no Reino Unido, reforça a tradição britânica que diz ser no *packaging* (ou na nossa reportagem) a oportunidade de o repórter ser mais criativo:

²⁷ Do original: “is useful for presenting a balanced account of two sides of an argument and for permitting the use of more elaborate production techniques to include sound effects or music”.

²⁸ Do original: “Unlike the standard interview, where the focus is on the interviewee, the package sets up the reporter as a raconteur and guide”.

se você deixar o estúdio, e de fato for para o ambiente sobre o qual está reportando, nem sempre é possível, mas certamente isso torna a edição mais redonda e mais bem feita quando (...) você incorpora a tapeçaria do rádio que é a voz, música, efeitos sonoros e algumas vezes o silêncio – a ausência de todos esses outros elementos – quando você dá um tempo e uma chance para refletir (COLEY, 2015. Anexo 2, p. 344. *Tradução minha*)²⁹.

A Grã Bretanha, impulsionada pelo histórico de sua tradição radiofônica principalmente a partir da história da rede pública British Broadcasting Corporation, BBC, iniciada nos anos 20, faz circular um dos manuais que conhecemos no Brasil, *Produção de Rádio*, de Robert McLeish. O livro é mais indicado a produtores de rádio do que a jornalistas, mas traz uma série de apontamentos para o tratamento da informação no rádio. Embora a obra enfatize o trabalho do produtor, quando tematiza o jornalismo expõe sua coleção de *valores-notícia* em uma síntese apurada do que já tratei aqui sobre este tema. Para McLeish, os *valores-notícia*, que ele chama de “valores da notícia” são determinados pelo que é “importante”, “controverso”, “dramático”, “geograficamente próximo”, “culturalmente pertinente”, “imediato” e “inusitado”. (McLEISH, 1999, p. 74). Este manual de produção no rádio, exatamente por esse motivo, não aborda o conceito de reportagem e como ela se desdobra. Ele aborda a reportagem sem passar pelo conceito, e escolhe por descrever a atuação do repórter em situação de guerra e de conflitos civis. Tal abordagem é interessante para a cultura britânica, mas não interessa a este trabalho.

O *Manual de radiojornalismo Jovem Pan* (1993) tem autoria de Maria Elisa Porchat, que media, desde os anos 80, as ações do departamento de jornalismo daquela rádio. Ele fica mais na tradição de manuais em geral, sem especial atenção para o registro e uso de som em reportagens. O livro dedica espaço para a questão da ética do repórter, e, para tanto, apresenta o *Código de ética dos jornalistas* vigente na época da edição. Mais adiante, dedica-se a determinar muitas posturas, ações e percepções para o repórter na execução de seu trabalho. O manual da *Rádio Jovem Pan* fala sobre a importância do uso de sons, mas lança apenas uma ideia lugar comum, sem convencer

²⁹ Do original: “If you are to combine, if you leave the studio, and actually get into the environment that you are reporting on, it is not always possible, but it certainly makes it a more rounded and more fully realized radio package when, as you say, you incorporate the tapestry of radio that is voice, music, sound effects and sometimes silence, the absence of all those other elements, when you let the wait of the moment sinking and give the listener a chance to reflect”.

que espera isso dos seus repórteres. A frase “Antes de tudo, *o rádio é som*” (PORCHAT, 1993, p. 60) é lançada muito mais numa circunstância que adverte aos repórteres que eles devem cuidar do som ambiente e não deixar que esse som ambiente interfira na palavra do entrevistado.

É evidente que um som exagerado pode atrapalhar a fala do entrevistado, mas a regra, como é colocada nos manuais brasileiros, parece ter efeito contrário, ou seja, desaconselha o repórter a reparar nos sons ambientes como potencial de captação do local do acontecimento. Aconselhá-lo a silenciar o ambiente a fim de conseguir uma palavra clara do entrevistado e sem ruído de fundo é uma posição que pode inibir o protagonismo do som como parte da narrativa da reportagem. É uma posição tradicional do jornalismo no rádio e vai em direção oposta ao que defendo: o som é parte compositora da reportagem e deve, sempre que possível, vir do fundo (ambiente) para a frente, a fim de participar ativamente da narrativa. A submissão do som no segundo plano em uma reportagem de rádio, quando feita para beneficiar o jornalismo, maleficará o rádio em que ela está inserida.

A argumentação em favor dessa perspectiva parte da contraposição às normas impostas pelos manuais, por um motivo claro: eles submetem tudo o que é som em favor da palavra. A importante palavra quando descritiva de um acontecimento, mas, sem o som do acontecimento, torna-se apresentação “mono sonora” do repórter. A palavra descritiva é defendida nos manuais de radiojornalismo como também nos manuais de jornalismo impresso. Esperar a defesa da palavra no segundo grupo de manuais é o que se deve pela própria existência do jornalismo. Esperar o mesmo nos manuais de jornalismo no rádio é destituir o rádio de suas características de existência para além da palavra, como meio de expressão. Ruídos, música e silêncio, quando expressos no acontecimento, precisam estar mais presentes ao lado da palavra, e não sempre ao fundo, como preveem os manuais.

II.6.2 - A valorização das fontes

Não é possível realizar uma reportagem de fundo social e histórico sem o protagonismo das fontes.

As fontes são um fator determinante para a qualidade da informação produzida pelo mass media. No entanto, permanecem ainda esbatidas na mitologia profissional, que tende, pelo contrário, a realçar o papel activo do jornalista, marginalizando o contributo, em muitos aspectos essencial das fontes (WOLF, 2006, p. 222).

Essa desconsideração para com as fontes não pode existir na reportagem bem conceituada. O jornalista depende das fontes para contar suas histórias e não há reportagem rica sem o que elas viveram para narrar, sem o que são e o que fazem, sem o que presenciaram.

Na parte destinada ao contato com fontes de informação no rádio, destaco uma questão determinante, na reportagem diferida, de seu próprio conceito. O manual da *Rádio Jovem Pan* diz: “Não se baseie em uma única fonte. Quanto maior for o número de fontes ouvidas, mais segurança haverá na informação, que será transmitida ao ouvinte de forma completa e sob diferentes pontos de vista” (PORCHAT, 1993, p. 53). Isto significa dizer que é necessário “tomar cuidado para não se praticar o chamado ‘fontismo’, ou seja, eleger uma determinada pessoa como única fonte para o desenvolvimento do assunto” (BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 42). É curioso que este livro tenha sido publicado bem antes do *Manual de redação CBN* (TAVARES, 2011) por dois jornalistas da mesma emissora e, nesta questão, ambos sejam tão diferentes. Este segundo livro valida a reportagem com apenas uma fala de entrevistado, afirmando que “A utilização de pelo menos um áudio com declaração (no jargão, sonora) de entrevistado dá o lastro de credibilidade à reportagem, porque é a garantia de que a emissora procurou a fonte para a notícia” (TAVARES, 2011, p. 41). Isso é garantir a validação da reportagem com uma única fonte. Existe uma rotina em que são muitas as reportagens feitas com um entrevistado apenas. Para considerar todo o trabalho de rotina de um repórter como válido também considerarei como reportagem um pedaço de som que conte uma história e que reflita o trabalho de um repórter, acompanhado por uma fala de um entrevistado. Esse é o mínimo que aceitarei como *formato* para analisar o *gênero*.

Ainda que a questão não esteja resolvida unificadamente entre as emissoras, o conceito sobre a presença da sonora enfatiza a importância da fonte de informação na constituição da reportagem de rádio. A questão estaria resolvida se cada reportagem pudesse ter 3 sonoras de pessoas em posições diferentes a respeito do acontecimento

para ser fiel à regra clássica do jornalismo. Porchat sugere ao repórter que ele não modifique “as declarações prestadas e verifique no momento da edição [se] a matéria passou aquilo que representa o real ponto de vista da fonte” (PORCHAT, 1993, p. 53).

O manual de Barbeiro e Lima nota que as “fontes tem dimensões diferentes no jornalismo impresso e no eletrônico. A informação em *off* subsidia muito mais a reportagem escrita do que a eletrônica” (BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 42). Isso é indicação de uma prática comum de reportagem no rádio: o que uma fonte fala em geral vai para a reportagem, e na maior parte das vezes, vai pela voz da própria fonte. O mesmo manual reforça que a “fonte é uma das matérias-primas que constituem a reportagem” (BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 42).

O *Manual de redação CBN*, com organização de Mariza Tavares, traz indicações importantes a respeito das fontes de informação para o jornalismo em geral, e para o rádio, em particular. Ele fala sobre a necessidade do repórter em adaptar as expressões das áreas específicas (policial, jurídica, médica) para termos de compreensão do grande público. E afirma, ainda, sobre fontes, que para “entrevistas e reportagens, os jornalistas da CBN só buscam especialistas ligados a centros de excelência ou de referência” (TAVARES, 2011, p. 40). É de se notar que essa escolha possa, com o passar do tempo, criar aquela espécie de ciranda da classe dominante, que é um dos efeitos da teoria do centro. As fontes buscadas falam as mesmas coisas que a classe a que essas fontes pertencem – a classe dominante – quer ouvir.

II.7 A agenda do dia e as notícias do *centro*

Na cobertura que se faz de fatos nacionais, estaduais e das cidades, o foco é sempre as celebridades, os ricos, os poderosos. Aqueles que não tem vez e voz ficam muitas vezes de fora da agenda de fatos a serem cobertos pelo jornalismo, principalmente no caso das emissoras que observo neste trabalho, CBN e BandNews. Tais emissoras são constituições de rede, com retransmissoras em cidades importantes do país, e uma base grande de emissoras afiliadas. As retransmissoras são as emissoras com o mesmo nome, CBN ou BandNews em outras cidades. As afiliadas são emissoras com outros nomes e outras propriedades que não os grupos em questão – Bandeirantes e Globo –, mas que difundem a programação da rede ao menos em parte. Trata-se, aqui,

de uma regra secular do jornalismo: a informação exposta é sobre o mundo dos ricos e poderosos, para que os ricos e poderosos possam se ouvir e se identificar, ou mesmo, para que os não ricos e não poderosos possam sonhar com esse ideal de vida.

Eduardo Meditsch adverte que se “esse público for suficientemente endinheirado para atrair publicidade, nos níveis pretendidos pela emissora, o seu isolamento em relação ao conjunto da população pode chegar a extremos” (MEDITSCH, 2001, p. 97). Essa necessária vinculação temática, porque ligada ao faturamento das emissoras, decide o que vai ao ar e o que não vai. Ela define o interesse que a emissora tem em honrar o acordo tácito que faz com seu público, a respeito do que pensa que seu público quer ouvir.

Neste momento é necessário aprofundar um pouco mais os conceitos de *centro*, de Michael Gurevitch e Jay G. Blumler, e de *estratégia e tática*, de Michel de Certeau³⁰, como vistos por Eduardo Meditsch (1998), já expostos página 96 deste trabalho. Considerando a rotina noticiosa das emissoras centralizadas em uma redação, Meditsch analisa como as decisões sobre o que se elege para fazer a reportagem convertem esse centro de decisões em *centro social de discurso* da emissora.

Interessa observar que tudo o que pertence ao *centro*, como conteúdo de informação, é grande parcela do que habita na mídia de massa: centro da cidade; centro do poder político, econômico, público; centro das atenções sobre celebridades dos mundos político, econômico, artístico. Também há a inclusão das celebridades apenas pelo fato de serem celebridades criadas e crescidas nos âmbitos dessas empresas, como canais de TV em sinal aberto. O assunto *celebridade por ser celebridade* é uma das áreas que tem destaque no debate sobre o que se torna notícia, antes de tudo.

A agenda oficial é prioridade para esse público poderoso, que necessita de informações sobre o poder. Essas informações emanam do *centro*, que ao mesmo tempo é um limitador do espaço e da seleção de assuntos na cobertura. Elas isolam a periferia, as grandes populações desfavorecidas das capitais, as minorias de todo gênero, que obviamente não estão no *centro*. O andamento desse complexo sistema de produção engrandece o *centro*, de forma que ele, com o tempo e o uso das equipes, passa a ser também o centro social de reverberação do poder estabelecido. Tal centro difunde,

³⁰ Ler o capítulo 2 – A construção da informação e a oralidade virtual, item 6. A inserção no espaço-tempo e a rotina de produção (p 101-112) do livro *O rádio da era da informação*, de Eduardo Meditsch (2001).

inclusive, as informações de outros centros mais importantes, como os Estados Unidos e a Europa, reforçando no geral um discurso colonialista. Neste discurso, não tem vez, nem voz, o local composto maioritariamente de habitantes que provêm de toda parte para morar nas periferias das grandes cidades do Brasil e vivem na mesma cidade onde estão as grandes sedes dos conglomerados que controlam as informações. Esse público representa a grande maioria da população de menor renda nas cidades, que vem de todos os lugares do Brasil e, mais recentemente, de países do Caribe, África e Oriente Médio. São todos refugiados por conta de um grande problema, e todos sem representação na cobertura da imprensa dos conglomerados de comunicação. Dois destes conglomerados possuem redações de rádio cujas reportagens analiso neste trabalho.

Se as melhores histórias estão fora do *centro*, danem-se as histórias. O jornalismo de grande monta não vai atrás delas. O que é periférico perde força, pelos muitos interesses corporativos na manutenção do sistema, mantendo os mesmos poderosos de sempre. As populações das periferias são representadas no último posto de uma escala usada para definir o que é noticiável e o que não é. Trata-se de uma escala que higieniza os excluídos, indo do âmbito internacional para o nacional, do nacional para o estadual, do estadual para a cidade, e do centro da capital estadual para sua periferia, onde habitam as principais minorias. Este pensamento se assemelha a uma obra social baseada em uma neo-eugenia, em que se escolhe o *status* das pessoas que representam as histórias. São as histórias que a mesma criadora da neo-eugenia acha que são interessantes e devem se tornar notícia. A criação deste *centro* favorece a técnica de produção do jornalismo diário e está ligada, ideologicamente, ao domínio que a classe dominante impõe à democracia.

No entanto, a melhor técnica apenas oculta preconceitos e pontos de vista do grupo social dominante. O maior prestígio recai sobre as notícias desprovidas de emoção, o que corresponde à preocupação de abarcar intelectualmente o mundo (conhecê-lo, dominá-lo) sem envolver-se afetivamente – proposta que está, sem dúvida, na raiz, tronco e ramos da neurose burguesa (LAGE, 1980, p. 33).

A comunicação social desenvolvida nos meios de comunicação de massa favorece o universo dos dominadores do poder e dos sistemas, principalmente no que

toca à transmissão de informação. Isso antes que possam agir no sentido de reconhecer a ocupação de espaço pelas formações sociais emergentes de uma comunidade, cidade, estado ou país. “O desenvolvimento de poderosos meios de comunicação novos tem coincidido, historicamente, com a difusão da democracia e as tentativas, de diversos grupos dirigentes, de controlá-la e dirigi-la” (WILLIAMS, 1974, p. 16. *Tradução minha*)³¹. A observação de Raymond Williams, embora já esteja completando mais de 40 anos, mantém-se atual e reafirmada a cada dia. Na observação do estudioso, muitas pessoas, partindo de concepções mais antigas de sociedade, vêem o desenvolvimento dos meios de comunicação não como uma oportunidade para o homem aprender e trocar ideias e experiências, mas como uma forma de que a classe dominante crie consenso no “rebanho de desorientados” de que fala Noam Chomsky (2013, p. 17-18). Cria-se neste segundo grupo majoritário um consenso a fim de pressionar governos para desenvolver o que a classe dominante quer. “Tem sido feito um abuso de todos os novos meios de comunicação, para controle político (propaganda) ou para conseguir ganhos comerciais (publicidade)” (WILLIAMS, 1974, p. 16. *Tradução minha*)³².

Essa e as outras ideias associadas a um modelo econômico que exige a diminuição quantitativa das redações, tornaram o repórter alguém com autonomia constantemente diminuída. Ele é um profissional cada vez mais a serviço do conceito de *centro* (GUREVITCH e BLUMLER, apud MEDITSCH, 2001, p. 105).

Com essa “ordem do dia” instituída na rotina das grandes emissoras de rádio que transmitem informação – CBN e BandNews incluídas – o acontecimento que estiver fora deste *centro* fica sem representação em forma de reportagem pelo jornalismo de rádio, mesmo que se trate de algum acontecimento importante para uma determinada comunidade. Se essa comunidade não está no *centro*, não interessa à minoria elitista que presume representar a maioria da população. Isso dificulta o alcance de busca e difusão de alguma informação importante para essa comunidade.

na impossibilidade de informar sobre tudo e todos (...) [o rádio informativo] vai selecionar as informações que correspondem de maneira mais imediata aos interesses, preocupações, expectativas e valores que atribui ao público a

³¹ Do original: “El desarrollo de poderosos medios de comunicación nuevos ha coincidido, históricamente, com la difusión de la democracia y los intentos, por parte de diversos grupos dirigentes, de controlarla y dirigirla”.

³² Do original: “Se há hecho un abuso de todos los nuevos medios de comunicación, para control político (la propaganda) o para lograr ganancias comerciales (la publicidad)”.

que se dirige. Quanto mais rígida for essa orientação, maior a possibilidade de identificação do público ‘que interessa’ com a emissora, e maior também a possibilidade de dar as costas para o resto do público (MEDITSCH, 1998, p. 96-97).

Portanto, na contemporaneidade, temos a “impressão” de participar da vida social e política que a classe dominante controla e nos faz enxergar. Qualquer reação realmente participativa por parte de quem ganha menos nas ações econômicas do *centro* é solapada imediatamente. Observo a vida da classe dominante pela forma com que o jornalismo, em sua concepção de *centro*, costuma ocupar o lugar. Mas essa ocupação só ocorre por um fascínio pelo poder do qual nem os jornalistas, nem nós estamos verdadeiramente perto. Somos parte do “bando de desorientados” nesta “democracia de espectadores” (CHOMSKY, 2013) aos quais o poder da classe dominante, pela comunicação, ilude na participação das decisões pela regra do consenso. No fundo, os que não são partícipes da construção do consenso estão imersos na concepção de espaço-tempo que os desloca em sua original identidade cultural de que fala Castells (1999), abordada neste trabalho, e de que fala Hall (2014), sob concepção de David Harvey (1989), também abordada neste trabalho. A única possibilidade de manifestação desde fora do círculo do *centro* é em vias alternativas às grandes mídias de massa. Isso já ocorre em reportagens radiofônicas que dão voz aos que, além de não ocuparem posição no universo do *centro*, são social, econômica e humanamente prejudicados por suas ações de exclusão. No último capítulo deste trabalho analiso algumas dessas reportagens.

II.8 Uma involução contemporânea

A reportagem no rádio tem sido cada vez mais descaracterizada no tempo por aquilo que Ciro Marcondes Filho (2000) apontou a respeito da lida do jornalista com a tecnologia digital e a respeito das (des)configurações das equipes de jornalismo de rádio por conta de processos de enxugamento das empresas, reconfigurando também os jornalistas e o jornalismo.

“Neoliberalismo, novas tecnologias, globalização: todos compõem o mesmo quadro, cuja contrapartida é a desmontagem dos projetos políticos, dos programas

sociais, das tensões de melhora *conjunta* do sistema” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 146-147). O autor coloca em dúvida as condições do público em filtrar todas as informações que recebe pela *internet* e se cria uma seleção apurada das notícias que recebe. Também questiona se

Sob as novas condições, a prática de produzir e divulgar notícias (o nome “jornalismo” vai se tornando cada vez mais incerto), operando sob o princípio da rapidez, da redução e racionalização linguística, da volaticidade, não deixa de recolocar velhos problemas: até que ponto notícias produzidas em ritmo de alta velocidade ainda são confiáveis? (MARCONDES FILHO, 2000, p. 147).

Toda essa circunstância apontada por Marcondes Filho, em que influem pontos de vista tecnológico, econômico, político e geopolítico, modifica o trabalho de reportagem e do repórter nas emissoras de rádio dedicadas ao conteúdo exclusivamente informativo. Uma das características do meio rádio e da informação nele desde seu início é o *immediatismo* – os fatos podem ser transmitidos no instante em que ocorrem (PRADO, 1989; ORTRIWANO, 1985). Essa característica está unida à outra característica, a *instantaneidade*, em que a mensagem pode ser recebida no momento em que é emitida. As duas em conjunto formam barreiras à criatividade do repórter em sua rotina, que também deve ser imediata e instantânea. Esse clima imprime velocidade no processo de formulação da informação que, em muitas ocasiões, apressa indevidamente também o cuidado com a apuração dos fatos. Esse estado de coisas prejudica principalmente o processo da reportagem no rádio, quando compreendida como o trabalho do repórter em levantar dados, apurar informações sobre um acontecimento, entrevistar testemunhas, entrevistar as partes envolvidas nos acontecimentos e as autoridades que conhecem sobre o assunto, narrar o fato. Esse processo envolvia, em outro tempo, construir uma peça radiofônica – a reportagem – em diferido. Unia-se o resultado de todo esse trabalho pregresso a uma narrativa coerente e em consonância com as características e possibilidades do rádio e da informação que pode ser difundida por ele.

Esse profissional e o conteúdo que ele produz sofrem mudanças pela velocidade aplicada sobre todo o processo. Ela está unida ao acúmulo de funções que o repórter de rádio deve praticar diante do processo neoliberal das empresas de comunicação

(MARCONDES FILHO, 2000). Tal processo encurtou as equipes de jornalismo em seu tamanho, sua ousadia e no tempo para buscar boas histórias para contar. Ele diminuiu as chances de reportagens se converterem em longos documentos investigativos e com possibilidades de variações sonoras. Este seria o modelo observado na Europa e em nossa região até os anos 70 e 80, como observa Mario Kaplún, para quem a

rádio-reportagem não é uma breve exposição sobre um tema [...] e sim uma apresentação relativamente completa do tema. Geralmente dura meia hora, ou pelo menos quinze ou vinte minutos. Às vezes há reportagens tão interessantes e tão variadas em recursos que duram quarenta ou quarenta e cinco minutos sem que resultem pesadas nem longas. (KAPLÚN, 1978, p. 142. *Tradução minha*)³³.

A exigência da realização da rotina do jornalista de rádio em tempo acelerado faz com que, tanto o tempo do repórter para fazer a reportagem, quanto o próprio tempo da reportagem – que no rádio significa tamanho – tornem-se escassos. As características da informação hoje e as exigências de como ela deve ser elaborada para o rádio, tendo em vista um público acostumado a não prestar atenção ao que ouve, é um autoboicote contra reportagens melhores, mais bem pensadas e melhor executadas em suas possibilidades jornalísticas e sonoras.

Na contemporaneidade, tendo a considerar como reportagem em rádio um relato do repórter em tempo menor, porque “as reportagens elementares que em geral são emitidas dentro dos serviços principais de notícias, não costumam durar mais de 2 ou 3 minutos” (HERRERA DAMAS, 2008, p. 30. *Tradução minha*)³⁴. Aliado ao encurtamento do tempo, ou ainda como a validá-lo, muitas reportagens na contemporaneidade do rádio informativo são feitas com participação de uma única fonte. Ouve-se esses trabalhos feitos por parte de repórteres na mesma Rádio CBN em que estavam os autores Herótodo Barbeiro e Paulo Rodolfo Lima quando escreveram seu manual dizendo que o repórter não deveria realizar reportagens baseado em informações vindas de apenas uma fonte (BARBEIRO e LIMA, 2001, p. 42). Reforça-

³³ Do original: “radio-reportaje no es una breve exposición sobre un tema [...] sino una presentación relativamente completa del tema. Suele durar media hora, o por lo menos quince o veinte minutos. A veces hay reportajes tan interesantes y tan variados en recursos que duran cuarenta o cuarenta y cinco minutos sin que resulten pesados ni largos”.

³⁴ Do original: “los reportajes elementales, que se suelen emitir dentro de los servicios principales de noticias, no suelen durar más de 2 ó 3 minutos”.

se, na rotina de produção de reportagens, ou muitas vezes no que chamo de boletim do repórter, o tempo excessivamente curto. O manual da Rádio CBN vincula a duração da reportagem com a atenção do ouvinte, e lembra que

não se deve esquecer que o rádio é um veículo de grande volatilidade, ou seja, conteúdos muito longos acabam não sendo absorvidos pelos ouvintes. Uma reportagem que tenha entre um minuto e meio e dois minutos não deixa que o ouvinte se disperse – e, o mais importante, a informação não se perde (TAVARES, 2011, p. 40).

Mas, se uma “rádio-reportagem não é uma breve exposição sobre um tema” (KAPLÚN, 1978, p. 142), devo perceber que a diferença principal que separa os dois conceitos é o tempo de 33 anos entre uma definição e outra. A diferença secundária é de que Mario Kaplún escreveu sua obra voltada ao rádio educativo dos anos 70, e Mariza Tavares evidentemente fala do rádio comercial contemporâneo.

O tempo que os separa é determinante, pois encurtou não somente as distâncias entre as pessoas e os lugares, mas também encurtou a disponibilidades das pessoas para ouvirem conteúdos, como reportagens no rádio, segundo a crença dos principais manuais de radiojornalismo. De forma que o próprio conceito deste *gênero*, ainda que não seja unânime, altera-se no tempo, transitando de um encurtamento de fatores sociais para fatores técnicos da reportagem. Tendo, portanto, a aceitar que, nesta contemporaneidade, deve ser considerado reportagem o trabalho do repórter em cobrir um assunto e que tenha, ao menos, 1 minuto de 30” de duração como produto final apresentado ao público. Ela pode ser diferida ou editada, com uma ou mais fontes que surja(m) participando com sua própria voz na reportagem. Essa aceitação se estabelece para tornar funcional o caráter da análise de reportagens veiculadas pelas emissoras de rádio CBN e BandNews FM, que quero empreender mais adiante neste estudo. Aceitar um produto com tempo tão pequeno como reportagem denota o caráter de urgência da notícia transmitida pelo rádio e a forma como isso se funde, cada vez mais, com a urgência na produção da reportagem de rádio. Essa fusão de urgências, que possuem caracteres diferentes, vem para comprimir a reportagem, como se fosse necessária essa compressão de tempo na reportagem como reflexo de nossa compressão social do tempo.

Já a compressão da reportagem ocorre porque, cada vez mais, as equipes são em menor número de jornalistas. Uma longa reportagem, envolvendo muitas fontes participantes e sons coletados nos locais das entrevistas, toma mais tempo do jornalista do que aquela feita por telefone. Sem se mover pelas grandes cidades para realizar as reportagens, o repórter pode realizar duas ou mais reportagens no mesmo tempo em que faria uma, utilizando o telefone para gravar entrevistas com fontes.

A solução adequada a partir do enxugamento de equipes iniciado desde o fim dos anos 80 no Brasil lentamente torna, por razões apontadas anteriormente, as reportagens menores em seu tamanho. Isso ocorre também pela falta de diversidade sonora, uma vez que gravar entrevistas por telefone significa simplificar muito o repertório sonoro possível para reportagens.

Esse foi o espectro possível para esse trabalho no enalço de manuais e autores que falam sobre a reportagem no rádio. A condução agora segue no rumo de uma definição própria de reportagem, para estabelecer também um composto de itens que devem fazer parte de uma análise de qualquer reportagem no rádio.

CAPÍTULO III

UMA DEFINIÇÃO DE REPORTAGEM PARA O RÁDIO E UM MODELO DE ANÁLISE

Neste capítulo, desenvolvo minha ideia de *peça radiofônica reportagem* como uma composição narrativa no rádio em que convergem as qualidades do jornalismo interpretativo e do rádio como meio de expressão.

Não se trata de chamá-la desta forma para marcar um gênero inusitado. Ela existe, possui muitos exemplos, mas no Brasil é pouco praticada, sobretudo no sentido de tornar o rádio um meio de expressão. A tensão que há entre o jornalismo e o rádio é mal resolvida no Brasil, onde são poucas as iniciativas em que o rádio é respeitado, no sentido formal, pelo jornalismo, que resolve quase tudo pelo meio da palavra objetiva.

No que vem a seguir, demonstro as partes que compõem a narrativa da *peça radiofônica reportagem*, dividida em som (BALSEBRE, 2007; ARNHEIM, 2005); ruído (KLIPPERT, 1980); silêncio (SCHAFER, 2001; WISNICK, 2002; ZOBEL, 2014); dramatização (KAPLÚN, 1978; LÓPEZ VIGIL, 2013); FERRAZ, 2004; (VORMWEG, 1980; TALESE, 2004); narração impressionista (SODRÉ e FERRARI, 1986; BIEWEN, 2010; BENJAMIN, 2012; LIMA, 2012); e música (BALSEBRE, 2007; ARNHEIM, 2005).

Em seguida, faço uma defesa da produção da *peça radiofônica reportagem* nas equipes de jornalismo de emissoras de rádio.

A parte final do capítulo constrói uma forma de analisar reportagens de rádio e encontrar nelas o que pode haver de *peça radiofônica reportagem*. Reforça-se a fundamentação da *estrutura de sentimento* e de contradições sociais (WILLIAMS, 2007), indicando que a partida para o exercício de análise é da observação social e ligada às condições históricas circunstantes.

Em seguida, discrimino os principais elementos da *peça radiofônica reportagem* que me disponho a identificar – ou apontar a ausência – nas análises de reportagens que seguem nos próximos capítulos: narrativa, narração, estrutura de sentimento, contradições sociais, dramatização, silêncio e música.

Com a proposta que vem a seguir, não pretendo descaracterizar as equipes de jornalismo no rádio em suas dinâmicas de trabalho rotineiro, com a necessidade de apuração e velocidade na produção da informação que vai ao ar. Há uma utilidade pontual e necessária na informação dada ao vivo, com palavras, quando a notícia é urgente a ponto de modificar a rotina de muitos ouvintes. A necessária forma de cobrir assuntos importantes para a população, porque públicos, é que precisa de uma nova concepção do que é urgente. Isso diante de modificações entre as formas de produzir, difundir e consumir a informação no rádio como produto cultural. Uma nova concepção do que é urgente daria lugar e espaço, de verdade, a outras formas de jornalismo possíveis de serem feitas no rádio, sendo uma delas a *peça radiofônica reportagem*. Desenvolvo os elementos que poderiam compor, não necessariamente todos juntos, formas de *peça radiofônica reportagem*. Trata-se de uma ampliação da reportagem no rádio, acrescentando as possibilidades do som como fator informativo e colaborativo na missão de comunicar uma informação jornalística.

O apelo principal para que se crie alternativas de formatos de enunciação da notícia, para além do que há no tradicional radiojornalismo, reside no fato de que o rádio possui muito mais possibilidades sonoras do que a explorada como meio por onde transita a construção e a difusão do produto jornalístico. Pousado há quase um século em cima da ideia do rádio discursivo, com seu excessivo palavreado cartesiano, o discurso do tradicional radiojornalismo brasileiro não explora as mesmas formas que são aprofundadas por emissoras em algumas partes do mundo. Este discurso hegemônico em relação à forma permanece por escolha das empresas que acham necessitar de um grande grupo de funcionários a custo baixo para informar o tempo todo. Esses jornalistas fazem exatamente a mesma coisa, em termos de conteúdo, todo o tempo, alterando pouco em significância sua espécie de discurso.

Formas como o documentário e o *feature* podem ser ouvidos pelo rádio. São formas comuns a muitas e muitas redes públicas e, mesmo privadas, em vários países da Europa e em emissoras públicas dos Estados Unidos. Esses países ainda mantêm um nível de diversidade na informação veiculada pelo rádio ao mínimo, comparado com outros tempos de investimento e resultados, graças a possuírem ainda potentes redes de emissoras de rádio público. Não são *emissoras públicas* de rádio, pois todas as emissoras que comunicam informação são públicas. As feitas e mantidas por governos ou órgãos públicos em países, estados e cidades, são (ou deveriam ser) emissoras de

rádio público. Tal “público” necessita contemplar uma produção cultural como política pública, a ser difundida por essas emissoras de rádio. O bom raciocínio em relação aos investimentos com impostos recolhidos, em países em que o executivo e o legislativo dominam um conceito claro de benefício público, recai também na cultura, mantendo ainda o rádio como um dos grandes difusores, apesar do aumento atual das mídias disponíveis ao público.

Uma grande reportagem sonora é o trabalho, no mínimo, se possível, de semanas por parte de um repórter ou uma equipe em *party time*. O processo dessa *grande reportagem* é uma forma alternativa de produção da *peça radiofônica reportagem*. Sua melhor definição é muito simples, pois, considerando o jornalismo interpretativo como ferramenta constituinte da reportagem, ela seria “produzida com esse esforço de abarcamento vasto da realidade, rumo à compreensão” (LIMA, 2004, p. 22). O autor cita vários estudiosos que trataram do conceito de reportagem, e fecha o ciclo com Cremilda Medina. Em entrevista a ele sobre reportagem, concluindo um pensamento, afirma ser

justamente na pluralidade de voz e a pluralidade de significados sobre o imediato e o real que fazem com que a reportagem se torne um instrumento de expansão e instrumentação plena da democracia, uma vez que a democracia é polifônica e polissêmica (MEDINA apud LIMA, 2004, p. 24).

Para o autor,

a reportagem, como gênero [...] Significa também um certo grau de extensão e/ou aprofundamento do relato, quando comparado à notícia, e ganha classificação de grande-reportagem quando o aprofundamento é extensivo e intensivo, na busca o entendimento mais amplo possível da questão em exame” (LIMA, 2004, p. 24).

Essa amplitude é buscada também pela *peça radiofônica reportagem*. Partindo desse conceito preliminar de reportagem, e de *grande reportagem*, esse gênero no rádio se converte rapidamente em formato. Assim, por um lado oferece suas grandes possibilidades de exploração dos recursos sonoros e, por outro, traz uma narração impressionista. O impressionismo na narração do repórter dá, à *peça radiofônica reportagem*, essa “pluralidade de significados sobre o imediato e o real” de que fala Medina acima.

No rádio, as vozes do possível plural reverberam. São as vozes em seu estado original, registro fiel da enunciação de quem viveu o fato. Ela é a confirmação da pluralidade conquistada com as possibilidades tecnológicas e de conteúdo do rádio. Tais vozes confirmam uma tradição que, no Brasil, foi conquistada tardiamente e às duras penas, a partir do equipamento volante da *Emissora Continental* do Rio de Janeiro nos anos 50 (BESPALHOK, 2006). Às duras penas porque, de forma não tão figurada, as vozes das reportagens se mantêm como um símbolo de confronto à ditadura militar (1964-1984) e contra sua imposição de silêncio (BAUMWORCEL, 2003). Mais do que reunir o depoimento de múltiplas vozes, o som em sua versão de pronunciamento humano é a possibilidade das versões dos fatos. É a possibilidade, também, de expor o contraditório, em trabalho de necessária edição. No caso do rádio, falo portanto da reportagem gravada, editada e apresentada em outro momento que não ao vivo.

Ao modelo de reportagem ao vivo deve ficar guardado realmente os acontecimentos urgentes a serem emitidos pelo rádio. Não elimino de minha conta essa necessária situação, como não consigo entender a possibilidade de essa ser praticamente a única opção de reportagem como gênero no rádio brasileiro. Isso se verifica, sobretudo, na rotina das redações, excessão feita apenas a matérias especiais. Constantemente, na Rádio CBN, por exemplo, o repórter entra ao vivo, mais de uma vez no ar, para falar o mesmo que já falou em momentos anteriores. Nesta repetição de conteúdo a reportagem é montada ao vivo, com a relação entre as vozes que o repórter gravou e levou, ou mandou por *internet* ou celular para a emissora. O sonoplasta que está colocando a programação no ar é o “editor” da matéria, eliminando custo, tempo, funcionários e ocupação de ilhas de edição, que se desgastam e exigem manutenção. Essa economia em cadeia é auferida pela emissora às custas do sucateamento da reportagem como produto cultural potencializado. Seria diferente se, ao invés disso, o material fosse editado em ilha, com os cuidados que esse método exige, com a escolha

criteriosa dos trechos dos entrevistados que vão para a reportagem, com tempo para melhorar a narração do acontecimento nos *offs*. Não é ao tipo de reportagem ao vivo que aludo quando evoco a *peça radiofônica reportagem*, que em sua origem é editada.

Chamo de peça radiofônica em ligação que esse formato de reportagem necessita ter com o rádio e os princípios da peça radiofônica, segundo ideias difundidas por Werner Klippert no livro *Introdução à peça radiofônica*, de organização de George Bernard Sperber (1980). Os elementos principais são “som e ruído”, cujas expressões de Klippert para estudos de peças radiofônicas originais posso transferir para meu conceito como o possível uso de sons captados no ambiente do acontecimento, portanto naturais, ou mesmo produzidos em estúdio quando os sons naturais não ficaram bons na captação. Outro elemento é a música, que Klippert explica vastamente para o uso em peças, citando exemplos, em que a música é usada “Num sentido mais amplo, porque a peça radiofônica inclui em si mesma todos os elementos do audível, para além do material básico musical dos sons.” (KLIPPERT in SPERBER, 1980, p. 45) e que no nosso caso é uma música incidental, usada a partir da edição, uma música radiofônica na definição de Balsebre (2007). Os sons e ruídos nas definições de Klippert mantêm a tradição de peça radiofônica para a reportagem que defendo. Outro elemento componente da peça radiofônica que pode participar da reportagem é a dramatização de diálogos ou cenas presenciadas pelo repórter ou checadas por ele em entrevista com as testemunhas de um acontecimento. A dramaturgia é elemento fundador da peça radiofônica e a *palavra* é fundadora de todo o conceito de Klippert. Logo adiante, neste trabalho, todos esses elementos voltam a ser abordados.

O exercício da edição, da escolha do que vai ao ar é crucial para a reportagem radiofônica como gênero e para a *peça radiofônica reportagem* como formato. Ela é feita a partir da construção de um roteiro da reportagem, momento em que é possível definir todos os sons que entram. Ele é necessário também para a existência da *peça radiofônica reportagem*, pois o roteiro é um tratamento fundamental tanto da informação, quanto da ordem de importância que todos os sons devem ter na reportagem em processo.

Mostro a seguir os itens necessários à *peça radiofônica reportagem* e seus conceitos fundamentais de sustentação.

III.1 - O princípio do som e do silêncio

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

A capacidade de utilização sonora pode ser potencializada quando o rádio se restabelece como centro da atenção especial do ouvinte, e não como componente da paisagem, não como ouvido em segundo plano pela audiência, enquanto se faz outra tarefa simultânea. Será necessário recobrar a atenção que o rádio possuía em seus primórdios. Será necessário recobrar toda a emoção que o som provoca.

“O homem gosta de fazer sons e rodear-se com eles. Silêncio é resultado da rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência do som como teme a ausência de vida” (SCHAFER, 2011, p. 60). O silêncio, para o homem, pode significar solidão, abandono, e o som, companhia. O silêncio, em nossos tempos metropolitanos, é muito raro. No mundo rural ele é experimentado com mais sabedoria. “O silêncio torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruído: sons industriais, carros esportes, rádios transistores etc” (SCHAFER, 2011, p. 59). Mas o silêncio, nas reportagens que o consideram, significa respeito aos tempos das coisas investigadas, respeito aos entrevistados e à naturalidade da vida. O som e o silêncio estão ligados, de forma que “O som é presença e a ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som...Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio (...)” (WISNIK, 2002, p. 18).

O som, principal elemento do rádio, e o silêncio, componente complementar do som na constituição de possibilidades de emissão, tornariam as reportagens mais criativas. Isso seria possível se as discussões sobre eles estivessem mais presentes no momento de considerar sobre os conteúdos decididos na rotina das equipes de jornalismo radiofônico.

O ruído torna-se assim prova da existência e tem função de voz. Um ruído, quando empregado como único meio de expressão, ‘preenche o espaço’. Sinaliza um espaço que permite ao ouvinte fazer associações (KLIPPERT in SPERBER, 1980, p. 52).

Os ruídos, se não captados no ambiente natural, podem ser produzidos *na peça radiofônica reportagem*, acompanhando a tradição da peça radiofônica e não da reportagem tradicional em radiojornalismo. A admissão de ruídos ambientes é aceitável se eles forem naturais. Se mesmo nas reportagens tradicionais de rádio, o uso da música é aceitável, não percebo o problema em fazer o mesmo com ruídos produzidos neste ambiente artificial, a participarem da *peça radiofônica reportagem*, que pode ser composta desses sons, se necessário. Da mesma forma que a música, trata-se de um elemento gravado e produzido fora da captação sonora ambiental do fato narrado para auxiliar na condução ou comentário do assunto, sendo um elemento levado à reportagem no processo de edição em estúdio.

O rádio é livre. O rádio é imaginação. Suponhamos que vamos fazer uma reportagem sobre uma mina de aço aberta, certo? E temos depoimentos, temos as gravações, mas por dificuldade não temos o ambiente da mina, quero dizer, não temos os ruídos dos tratores, não nos deixaram entrar e não temos o vento da mina, não temos os gritos, vamos dizer, dos capatazes ou de mineiros que estão na mina a céu aberto. Tudo isso podemos incluir depois, tomando de outras gravações ou fazendo nós essas vozes em estúdio. Isso falseia a realidade? Em absoluto, porque o vento em uma mina é universal. O vento tem também liberdade de expressão, então o vento soa aqui, soa lá e eu gravo onde me dá vontade. O ruído de um trator não tem copyright. O ruído de um trator eu tomo de um disco de trator da minha casa. E digamos, na imagem auditiva que quero criar no ouvinte, ponho o ruído do trator e dá no mesmo se fosse o trator real ou o trator da esquina de minha casa, porque o que se trata é de como colocar uma mensagem com efeitos,

com imagens auditivas que permitam compreender melhor a investigação da reportagem (LOPEZ VIGIL, 2013. Anexo 2, p. 354. *Tradução minha*)³⁵.

Raramente se experimenta, nas equipes de jornalismo em rádio, a decisão por fazer uma reportagem em virtude de seu som em potencial, como se experimenta nas equipes de jornalismo televisivo a decisão por uma reportagem por conta do potencial da imagem que ela traz. Em geral, som e silêncio são explorados mais profundamente no rádio apenas em reportagens especiais.

O repórter de rádio que respeita o silêncio, respeita também o som que a reportagem invoca. O repórter *freelancer* britânico Gibby Zobel, que vive no Brasil realizando reportagens de rádio e vídeo para a *internet*, em geral para a BBC de Londres, está acostumado a isso.

Uma coisa que gosto muito de fazer é brincar com (...) não silêncio (...) em termos de som morto como a gente fala, mas acho que é muito importante você ouvir uma pessoa pensando. Que é diferente de uma pessoa com uma narrativa plena...Você ouvir uma pessoa respondendo alguma coisa, tipo, esperando, dando aquela pausa...eu não tiro essa coisa da matéria. Eu coloco porque é interessante ouvir o pensamento das pessoas (ZOBEL, 2014, Anexo 2, p. 356).

O respeito que o repórter Gibby Zobel tem pelo pensamento de seus entrevistados é algo que estabeleço como parte de meu conceito para a realização de uma reportagem. Se não a torna criativa exclusivamente pelo respeito ao entrevistado, a torna natural como não são as reportagens editadas com a intenção de se buscar o tempo mínimo. Os editores de equipes grandes de reportagem e os repórteres das equipes menores têm que editar suas reportagens para irem ao ar em outro tempo, em relação ao acontecimento, e outro espaço, em relação à programação da emissora. Eles costumam

³⁵ la radio es libre, la radio es imaginación. Supongamos que vamos hacer un reportaje sobre una mina de acero abierto, ya, Y tenemos los testimonios, tenemos las grabaciones, pero por dificultad no tenemos el ambiente de la mina, es decir, no tenemos los ruidos de los tractores, no nos dejaron entrar, no tenemos el viento de la mina, no tenemos los gritos, vamos decir, de los capatazes o de los mineros que están en esta mina a cielo abierto. Todo eso lo podemos incluir después, tomando de otras grabaciones o haciendo nosotros esas voces en estudio. Eso falsea la realidad, En absoluto, porque el viento, el viento en una mina es universal. El viento tiene también libertad de expresión, entonces el viento suena aquí, suena allá y yo lo grabo donde me dá la gana. El ruido de un tractor no tiene copyright. El ruido de un tractor yo lo tomo de un disco de tractor de mi casa. Y digamos en la imagen auditiva que quiero crear en el oyente: pongo el ruido del tractor y me da lo mismo si fuera el tractor real, o el tractor de la esquina de mi casa, porque lo que se trata es de como ubicar un mensaje con efectos, con imagenes auditivas que permitan comprender mejor la investigación del reportaje.

cortar os silêncios e os pensamentos que provocam pausa no discurso dos entrevistados. Esta ação visa a ganhar tempo na reportagem para torná-la mais enxuta, mas ao mesmo tempo, torna-a uma negação do tempo natural do entrevistado. Portanto, ela é passível de crítica, até mesmo do ponto de vista jornalístico, por manipular a realidade.

O respeito aos sons originais e aos silêncios, considerando que esses silêncios fazem parte dos sons da reportagem, são pontos a serem atingidos no meu conceito de reportagem. Se as equipes de jornalismo no rádio considerassem esse aspecto, seria um passo importante em direção às características do meio. As decisões de pauta em uma equipe de jornalismo de rádio deveriam considerar esse potencial do som, na mesma medida que o fazem as equipes de jornalismo televisivo ao considerarem o potencial das imagens para compor uma reportagem. O potencial do som de uma reportagem de rádio é muito secundário nas decisões feitas pelas equipes, pois o conteúdo determinado pela palavra predomina. A palavra é muito prezada para o jornalismo de rádio e, por conseguinte, para a reportagem, como já frisei neste estudo. No entanto, os sons e o silêncio também necessitam ser considerados.

O som da reportagem deve possuir caráter informativo e não apenas ilustrativo. Por esse motivo, ele, quando surge na *peça radiofônica reportagem*, deve estar à frente, e não ao fundo, como se vê indicado nos manuais. Prefiro lidar com a possibilidade de um som que signifique, ele também, informação e comentário social da condição que narra. Ele deve evidenciar as contradições que vivemos. Os manuais de jornalismo no rádio que falam sobre o som na reportagem são ainda mais significativos pela pouca atenção que dão a ele, pois comparam o som ambiente a uma ilustração, como seria a fotografia para o jornal impresso (TAVARES, 2011). A comparação se estabelece como se o fotojornalismo fosse menos do que uma expressão muito particular do jornalismo, pela desvalorização da imagem estática, que, na verdade, significa na mesma vez informação, estética e condição social. Neste conceito restrito dos manuais sobre o som, tornam-se menores a imagem estática para o fotojornalismo e o som para o jornalismo no rádio, baseado no que significa o fotojornalismo para o meio impresso e o som natural para a reportagem no jornalismo de rádio.

É portanto incompleta a percepção de que, com palavras, se está explorando tudo o que o rádio permite, mantendo a participação do som só de forma ilustrativa. Da mesma maneira, é incompleto entender que o fotojornalismo é uma arte funcionando

apenas como ilustração do fato narrado no jornalismo impresso. Mas é bom o uso dessa comparação, porque a obra de informação e arte que o fotojornalismo constrói com a imagem estática, é o que busco no jornalismo de rádio em sua relação com o som. A busca pela constituição dos quatro elementos componentes do rádio na reportagem torna-a uma peça de som, que chamo de *peça radiofônica reportagem*. Seu som é conceituado também como um som informativo e expressivo a uma só vez. É necessário manter o silêncio onde ele existe. Trata-se de um silêncio que “torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruído: sons industriais, carros esportes, rádios transistores, etc. (...) Silêncio é uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo” (SCHAFFER, 2011, p. 59).

Na eterna contramão do silêncio, da representação da realidade com os sons que ela possui, está a ocupação do espaço/tempo com a fala no universo das reportagens de rotina do rádio brasileiro. Trata-se da fala editada e que ocupa todo o espaço radiofônico. O silêncio é totalmente cortado da fala, se silêncio houve por parte do entrevistado durante a entrevista feita pelo repórter. Muitas vezes, o silêncio, parte integrante da vida e da natureza humana, é cortado na edição como forma a eliminar os espaços “vazios”. É uma contradição, para além da natureza, acreditar que o silêncio do entrevistado é um vazio que pode ser editado. O silêncio do entrevistado é todo o sentimento que ele carrega naquele momento, e, assim, pode significar muito na reportagem. Ele certamente leva a reportagem onde ela não chega sem ele. A mania de cortar os silêncios naturais, essa sim, é um evidente vilipendiar das regras do jornalismo honesto. Se é honesto o jornalismo, não pode cortar o silêncio, ato pior em relação à ética do que querer defender a não existência da dramatização radiofônica dentro de uma reportagem. A mania de cortar os silêncios dos entrevistados leva a mentir na extensão natural do que o entrevistado disse, tornando falsa a extensão que as sonoras (falas dos entrevistados de uma reportagem) ocupam. O manual da Rádio CBN (TAVARES, 2011) é um exemplo dessa exasperação por informar rápido. Limita a no máximo 30 segundos cada sonora, certo de que se elas são “excessivamente longas, quebram o ritmo da matéria e dispersam a atenção do ouvinte e, muitas vezes, 15 segundos bem aproveitados são mais que suficientes para ilustrar com exatidão a informação que se quer passar” (TAVARES, 2011, p. 41). Neste universo, de forma geral, os manuais de jornalismo no rádio se preocupam mais em dar limite às estruturas do que em ampliar a liberdade de ação do repórter.

O registro de sons que circundam o tema da reportagem feita no local do acontecimento – e nunca da redação, por telefone – demonstra a diferença não só estética, pela questão da limpeza do registro das vozes e dos sons locais, mas também por indicar que o repórter está lá, no local do fato a poder registrar. Ele constitui, com sua percepção, além de um discurso muito aproximado daquilo que o fato representa, um discurso pessoal, vivido por ele, para além das informações objetivas passadas em releases ou consagradas no discurso da agenda oficial da mídia e publicado instantaneamente na *internet*. A *peça radiofônica reportagem* apresenta duas características a partir de seus recursos: a observação pessoal que o repórter precisa fazer e sua narrativa impressionista do fato. Sem o repórter no local do acontecimento, como a participar dele, a ser testemunha dele, a registrar todos os sons originais dele, não há *peça radiofônica reportagem* possível de ser feita.

III. 2 Dramatização

O que se propõe aqui para compor a *peça radiofônica reportagem* e ainda não foi encontrado como referência no jornalismo de rádio brasileiro é o fator da dramatização do fato abordado. Isso deve ser realizado quando possível e quando concordado por parte dos envolvidos na história que o jornalista de rádio pretende contar. Para se chegar a uma produção de roteiro que expõe, com características de dramatização radiofônica, a história que a *peça radiofônica reportagem* trata, há de se fazer todos os processos apurados na fase de pesquisa jornalística, checados, e aceitos pelas partes da questão. Isso serve para não vilipendiar preceitos éticos do jornalismo e do radialismo, além de preceitos morais de pessoas e entidades supostamente envolvidas no que a dramatização expõe.

Tratando sobre o rádio educativo, Mario Kaplún sugeriu formas de se investigar vários temas através da técnica da reportagem, afirmando que “Desde logo podemos realizar uma dramatização sobre qualquer desses temas. Mas nem sempre um tema tem substância dramática, nem se presta para uma dramatização” (KAPLÚN, 1978, p. 146). Concordando com Kaplún, afirmo que, incluir dramatizações na *peça radiofônica reportagem* deve atender à pertinência do que se pretende com a dramatização e que ela deve estar subordinada aos conceitos jornalísticos no que diz respeito à veracidade do que se dramatiza. Apenas uma versão consolidada de um fato, porque foi presenciado

pelo repórter, ou depois de cruzadas as versões parciais, uma história deveria se prestar a ser dramatizada como parte da *peça radiofônica reportagem*.

Nunca deve estar presente uma dramatização radiofônica inventada da cabeça de um repórter ou de um produtor de jornalismo ou de rádio sem que ele tenha presenciado ou colhido as informações. A dramatização deve seguir as regras da atuação do jornalista, sempre com intenção de clarificar os fatos, e não reinventá-los.

José Ignacio López Vigil defende que

às vezes temos pensado que a reportagem tem que limitar-se a elementos informativos, jornalísticos, esquecendo, descuidando do gênero dramatizado. Creio que perfeitamente podemos incorporar na investigação de uma reportagem pequenas cenas dramatizadas, que reconstituem um determinado fato que se está investigando. Isto por exemplo se faz com frequência na televisão, quando se está fazendo uma reconstrução dos fatos até um acidente (...) Isso podemos fazer no rádio, o que dá muito brilho, muita beleza à reportagem. São elementos de ficção sim, mas em realidade apoiada nos fatos reais que se está investigando, não é? De tal forma que quase mais do que ficção, poderíamos falar de uma reconstituição testemunhal do fato que se está investigando na reportagem” (VIGIL, 2013. Anexo 2, p. 352 *Tradução minha*)³⁶.

A questão da dramatização na reportagem como possibilidade narrativa é um estímulo que vem das teorizações sobre a peça radiofônica, especialmente da peça que lida com documentos e colagens (VORMWEG in SPERBER, 1980). Para o autor, colagem “representa a atividade manipuladora e artificial que descobre autenticidade concreta no documento (o qual transporta conteúdos), na medida em que submete esse documento a novos relacionamentos” (VORMWEG in SPERBER, 1980, p. 159). O autor considera como documento tudo o que exprime o pensamento das pessoas por escrito, no que inclui a reportagem radiofônica como gênero.

³⁶ Do original: “As veces hemos pensado que el reportaje tiene que limitarse a elementos informativos, periodísticos, olvidando, descuidando del género dramatizado. Creo que perfectamente podemos incorporar en la investigación de un reportaje pequeñas encenas dramatizadas, que reconstruyen un determinado hecho que se está investigando. Esto por ejemplo se hace con frecuencia en la televisión, cuando están haciendo una reconstrucción de los hechos hasta de un accidente (...) Eso lo podemos hacer en radio, que le da mucha brillantez, mucha belleza al reportaje. Son elementos de ficción si, pero en realidad es una ficción apoyada en los hechos reales que se están investigando, ¿verdad? De tal manera que casi más que una ficción, podríamos hablar de una reconstrucción testimonial de el hecho que está investigando el reportaje”.

Portanto, a dramaturgia pelo rádio continua sendo – como era antes – um dos pontos de referência do melhor uso do som na formulação de uma mensagem. A razão dessa amplitude é simples: a novela, o teatro, pelo rádio, utilizam os principais fatores que caracterizam o meio: voz, música e efeito que, mesclados com arte, processam uma narrativa dramática que faz o ouvinte criar em seu imaginário o cenário que bem lhe aprouver (FERRAZ, 2004, p. 116).

José Ignacio López Vigil defende a possibilidade de dramatização de certas cenas no discurso de uma reportagem de rádio, com as interpretações sendo resolvidas pelos participantes da equipe:

No entanto, não é tão caro, não resultaria tão caro este recurso porque são pequenas cenas, de trinta segundos, de um minuto, pequenas cenas que se incorporam dentro da reportagem, e que podemos produzir com os mesmos companheiros da emissora. Não requer um elenco profissional, nem fazer um grande roteiro, mas uma reconstrução, como digo quase testemunhal dos fatos que estão sendo investigados (LÓPEZ VIGIL, 2013. Anexo 2, p.352 *Tradução minha*)³⁷.

As necessárias reportagens ao vivo, cujos assuntos são urgentes, obviamente prescindem de dramatização. A dramatização na reportagem de rádio pode ser usada em assuntos em que a reconstituição de fatos como crimes, tragédias, acidentes, por exemplo, possam acrescentar dados e apresentar uma interpretação do acontecimento. A interpretação como elemento da reportagem, alcançável com a dramatização do acontecimento, é fundamental para o conceito de jornalismo interpretativo (BELTRÃO, 1980), de onde nasce a própria reportagem como gênero. Serve, também, para elucidar a percepção do ouvinte. A dramatização sonora vai buscar origem nas radionovelas e no radioteatro do início da história do rádio.

Os novos gêneros e formatos jornalísticos para o rádio, considerando o acréscimo obrigatório da produção de imagens para o internauta, inclusive na produção das reportagens, são advindos com o desenvolvimento tecnológico. Eles constituem um desvio no caminho da reportagem mais aprofundada em seu som, pois o repórter se

³⁷ Do original: “Sin embargo, no es tan caro, no resultaria tan caro este recurso porque son pequeñas encenas, como que de treinta segundos, de un minuto, pequeñas encenas que se incorporan dentro del reportaje, y que podemos producir con los mismos compañeros de la emisora. No requiere un elenco profesional, ni hacer un gran libreto, sino una reconstrucción, como digo casi testimonial de los hechos que se están investigando”.

ocupa com a lida de toda uma exigência de produção em formatos distintos, incluindo edição de imagens. Essa é, também, uma espécie de escusa por parte das empresas de comunicação a fim de economizarem e de eliminarem a dramatização quase que por completo do rádio. O gênero dramatizado no rádio sobrevive em raros exemplos de emissoras públicas através de alguns projetos especiais e, mais amiúde, na propaganda para o rádio. Neste caso, evidentemente não mais como gênero, mas como ferramenta de um discurso de venda. Mas acredito que ela possa voltar a colaborar nas narrativas, inclusive na *peça radiofônica reportagem*.

A dramatização seria uma tradução para o universo radiofônico do que fizeram os jornalistas reconhecidos como fundadores do norte-americano *new journalism*. Jornalistas como Tom Wolfe e Gay Talese narravam cenas e diálogos apoiados no que presenciaram, ou no que testemunhas presenciaram e narraram para eles. Tomo como exemplo um trecho da reportagem de Gay Talese intitulada “Nova York é uma cidade de profissões estranhas”:

Uma senhora carnuda, com uma sacola da Macy’s numa das mãos e a mão de seu filho na outra esperava impaciente no balcão de cachorro-quente da Nedick’s. Então olhou para o filho e perguntou:

“O que você quer, Marvin?”

“Hambúrguer”, respondeu ele.

“Leve um cachorro-quente”, disse ela.

“Eu quero hambúrguer”, ele gritou.

Plaft! Ela deu com a bolsa na cabeça dele. Ele gritou, mas ela insistiu: “Coma um cachorro-quente”.

Marvin levou um cachorro-quente (TALESE, 2004, p. 93).

Essa acena acima, narrada pelo jornalista que desenvolve sua pauta, poderia muito bem ser adaptada ao universo radiofônico. Assim, podia tornar-se uma pequena dramatização incluída na narrativa da *peça radiofônica reportagem* de um jornalista cujo tema fosse “Nova York é uma cidade de pessoas estranhas”. Em paráfrase ao que me disse em entrevista José Ignacio López Vigil (2013), não vejo porque uma reportagem em rádio não possa ter cenas dramatizadas. No *new journalism*, a reportagem lançou mão das cenas com diálogos, típicas do romance literário ou do conto, e nem por isso perdeu seu caráter de

reportagem. Considero que, provavelmente, Talese tenha presenciado a cena acima, narrada na abertura de sua reportagem. Dessa forma, está o repórter a atender os preceitos do jornalismo, por manter a veracidade do fato testemunhado. Ao mesmo tempo, isso torna o jornalismo, a partir dos anos 60, uma narrativa possível de ser aproximada da literatura, sem que, com isso, perdesse a essência da realidade, ou ao menos da representação dela, que caracteriza o produto jornalístico.

Quando Tom Wolfe explica sobre o surgimento do *new journalism*, causando espanto ao meio jornalístico, penso que a *peça radiofônica reportagem* pode seguir em caminho semelhante. Refiro-me não ao espanto, mas a um desenvolver de certa linguagem convergindo ferramentas que já estão aí, disponíveis. Comentando uma reportagem de Gay Talese que ele encontrou na revista *Esquire*, sobre o pugilista Joe Louis, em 1962, Wolfe revela a surpresa e o clima de comentários sobre aquele estilo novo de fazer reportagem:

As passagens entre cenas, as passagens narrativas, eram no estilo convencional do jornalismo de revista dos anos 50, mas podiam facilmente ser refeitas. Com muito pouco esforço, o texto podia se transformar num conto de não-ficção. A coisa realmente única a respeito do texto, porém, era a reportagem. Isso eu realmente não entendi de início (...) Minha reação instintiva, defensiva, foi achar que o sujeito tinha viajado, como se diz (...) improvisado, inventado o diálogo (...) Nossa, ele talvez tenha inventado cenas inteiras, o nojento inescrupuloso (...) O engraçado é que essa foi precisamente a reação que incontáveis jornalistas e intelectuais da literatura tiveram ao longo dos nove anos seguintes, à medida que o Novo Jornalismo ganhava força (WOLFE, 2005, p. 22).

O diálogo apresentado em uma reportagem impressa se confirma no processo do jornalista participar da história. Isso só é possível com o jornalista estando imerso nela, e não informando-se sobre a história sem sair da redação. Nesse caso, pode tornar-se um trecho dramatizado, como aponta Wolfe, a respeito da narrativa com diálogos dentro das reportagens do *new journalism*. Se uma reportagem de rádio apresenta um trecho dramatizado, será uma prova a mais de que o repórter presenciou o diálogo que está na reportagem, e portanto estava no local do fato.

Entendo, como Wolfe, que, com pouco esforço, é possível uma reportagem de rádio que cubra um assunto de constância semanal. Deve ser um assunto que tenha

desdobramentos e importe para a opinião pública por uma semana, tendo portanto potencial de reportagem para revista radiofônica como gênero. Pode tornar-se uma narrativa de não-ficção, aproximando-se das radionovelas apenas no que diz respeito aos diálogos presenciados pelo repórter, ou mesmo reconstruídos em sua narrativa dramática, a partir de depoimentos de testemunhas desse diálogo.

Uma vez que o repórter de rádio tenha certeza de que os diálogos não irão modificar a realidade como é percebida, por que não torná-los diálogos radiofônicos com a força dramática que o rádio possui desde que as radionovelas conquistaram milhões de corações em todo o mundo? É possível ter, para o jornalismo de rádio, uma narrativa mais arejada justamente pela oportunidade que este meio dá como expressão (ARNHEIM, 1980; BALSEBRE, 2007). É possível aproximar o jornalismo de rádio da arte radiofônica e do rádio como meio de expressão, em que se pode compor narrativas com palavra, som, música e silêncio. Isso pode ocorrer do mesmo modo como o jornalismo dos Estados Unidos nos anos 60, pelo fenômeno do *new journalism*, criou um gênero de narrativa que o aproximou da literatura como arte.

No jornalismo de rádio convencional, o repórter utilizaria as falas das fontes pesquisadas incluídas como trechos da reportagem a ser editada. Seu trabalho estaria completo e aceito. Mas, na *peça radiofônica reportagem*, é possível fazer um jornalismo de rádio mais completo, em analogia ao processo de recolha, análise e construção de narrativa apontado pelo jornalismo literário de Gay Talese.

Eu era um jornalista esportivo, não um ficcionista. No entanto, se conseguisse me aproximar o suficiente de alguns daqueles atletas que agora eu estava conhecendo em Nova York e os convencesse a confiar em mim e me fazer confidências, como tinham feito muitos dos jogadores que eu havia conhecido no secundário e na universidade, [...] talvez pudesse escrever reportagens pessoais factualmente corretas, mas muito reveladoras, sobre atletas de primeira linha e usando seus nomes reais, e depois conseguir que essas histórias fossem publicadas no convencionalíssimo New York Times, [...] Além disso, sem falsear os fatos, minha postura jornalística seria ficcional, com muitos detalhes pessoais, ambientação, diálogos e uma completa identificação com os personagens escolhidos e com seus conflitos (TALESE, 2009, p. 15-16).

Gay Talese dá a dimensão, no jornalismo literário, da possibilidade de fazer-se algo semelhante na reportagem radiofônica. Isso se faria incluindo a descrição de

detalhes pessoais dos envolvidos em um acontecimento, circunstâncias que Talese chama de ambientação, e, finalmente, com a inclusão de diálogos que caracterizam a grande diferença entre o jornalismo comum e o *new journalism*. Essa diferença pode representar, na *peça radiofônica reportagem*, toda a tradição que o rádio possui na dramatização de histórias.

A tradição da dramatização é um recurso absolutamente utilizável por pertencer ao rádio e por dar, em uma *peça radiofônica reportagem*, uma versão subjetiva e representativa do fato que se quer narrar. Ela alterna a maçante – do ponto de vista sonoro – função do repórter que narra.

Não se trata de colocar ficção na narrativa do real que a reportagem de rádio tenta transmitir. Os jornais apresentam desenhos de assaltos, crimes, ações variadas quando não consegue flagrar o acontecimento com suas câmeras fotográficas. No jornalismo televisivo, se necessário, reconstitui-se a cena com atores interpretando as pessoas envolvidas no acontecimento. No mínimo, apresenta-se uma arte na tela, ou mesmo uma maquete do espaço onde ocorreu uma tragédia, por exemplo. Não se duvida da questão ética jornalística na intenção de reconstituir os acontecimentos nesses meios. Não vejo porque o rádio não possa lançar mão dessa ferramenta que está ao seu alcance, considerando sua linguagem sonora, para elucidar um acontecimento ao ouvinte. Trata-se, antes, de utilizar um código conhecido no rádio e, em suma, anterior ao jornalismo neste meio: a dramatização sonora de um evento inserida em uma reportagem (KAPLÚN, 1978, p. 146). Esse recurso já foi utilizado na América Latina, embora não o conheçamos no jornalismo de rádio contemporâneo brasileiro. “O código imaginativo-visual da palavra radiofônica, a música, os efeitos sonoros, o silêncio, delimitado e estruturado pela edição, representa a imagem sonora do radiodrama” (BALSEBRE, 1994, p. 177. *Tradução minha*)³⁸.

Para adquirir o espaço de representação necessário às técnicas de dramatização pelo rádio, há de se investir em formação e reconstrução cultural de jovens jornalistas e radialistas. Estes, em colaboração, podem construir esse novo formato. Ele pode ser composto, ainda, de mais um elemento que não se aborda em reportagens e que o

³⁸ Do original: “El código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, la música, los efectos sonoros y el silencio, delimitado y estructurado por el montaje radiofónico, representa la imagen sonora del radiodrama”.

aproxima do modelo do *feature*³⁹: a representação do fato para além da narrativa através da utilização de uma voz, mas com a possibilidade de dramatização da história.

III.3 - Narração impressionista

Além de inspirar a possibilidade de dramatização como linguagem constituinte da narrativa, o *new journalism* é também uma das pontes para a necessária narração impressionista que o repórter deve fazer de um fato na *peça radiofônica reportagem*. Isso porque o *new journalism* logrou chegar à humanização de seus relatos, sempre em tom impressionista, cumprindo o que a dupla Sodré e Ferrari observa. Trata-se do recurso do impressionismo como ferramenta para se chegar à humanização na narrativa, em que:

Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele ‘que está presente’, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em 1ª pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 15).

Repito aqui esse trecho já apresentado antes, do livro *Técnicas de reportagem*, para acentuar essas expressões que vou perseguir, pois estão a se tornar bases da narração da *peça radiofônica reportagem: humanização do relato e impressionismo narrativo*. Para esses autores tais características devem compor a reportagem, além de “predominância da forma narrativa” e “objetividade dos fatos narrados” (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 15).

Certamente humaniza-se o relato quando é aplicada a técnica de contar histórias, ou o que comumente conhecemos por *storytelling*, adaptado ao rádio.

³⁹ Para saber mais sobre o gênero e sua história, consultar trabalhos de SCHACHT, R. C. e BESPALHOK, F. L. B. “Um gênero entre o jornalismo e a arte: o feature radiofônico”. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/16939/1/R1184-2.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2012 e SCHACHT, R. C. “O feature radiofônico alemão: tendências e transformações”. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1168-1.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2012.

Ao se fazer uma história de rádio sobre uma parte pouco conhecida da história, ou uma história muito pessoal, pode-se causar um impacto significativo na vida de alguém, especialmente se é ouvido por milhões de ouvintes. Alguém muitas vezes tem algo inacabado com a história que você está contando, algo importante a acrescentar (BIEWEN, 2010, p. 42. *Tradução minha*)⁴⁰.

A narrativa do *storytelling* é constituída normalmente por palavras comuns, pois se mantém ligada à tradição dos contadores de história medievais, que usavam as palavras simples do povo para que suas histórias fossem compreendidas. As palavras comuns usadas na técnica do *storytelling* soam mais naturais assim como são. Isso é diferente dos forçados argumentos que tentam convencer um repórter de rádio a se comunicar com palavras compreensíveis para sua vasta população de ouvintes oriundos de diferentes classes sociais e com diferentes formações culturais. Basta uma necessária reportagem na área de economia para tornar os conselhos de simplicidade linguística impossíveis de se cumprir.

Na perspectiva da *peça radiofônica reportagem* o tema precisa estar ligado à possibilidade de narração impressionista. Esta vem, dentre outras inflexões, das técnicas de *storytelling*. O impressionismo narrativo que pode estar na construção do *storytelling* certamente tem a propriedade de humanizar o relato e, desta forma, distanciar-se da fria narração de fatos que repórteres são treinados a fazer nas reportagens de rádio. A técnica de *storytelling* foi muito usada a partir de uma tendência norte-americana de mapear a história do país pela narração de seus moradores, de pessoas comuns, de cidadãos que não são celebridades públicas, mas que sempre tiveram histórias para contar. Não havia nada excepcional, além de suas histórias de vida. Um dos impulsionadores desse método foi o ex-repórter da rádio pública norte-americana *NPR*, *National Public Radio*, Jay Allison. Em seu começo de carreira como repórter de rádio, Allison entregava gravadores às pessoas comuns para elas contarem suas histórias. Criou, assim, um infundável universo de histórias contadas por pessoas comuns, o que vai ao encontro do que pleiteio como temática na *peça radiofônica reportagem*. Isso pode ser assumido em duas vias: como recurso para escapar além das bordas da teoria do *centro*, já exposta neste trabalho e como garantia de se chegar ao impressionismo na narração. O que as pessoas gravam é orquestrado por elas mesmas, sem o controle do

⁴⁰ Do original: “Doing a radio story about some little-know part of history, or a very personal story, can have a significant impact on someone’s life, particularly if it’s heard by millions of listeners. Somebody out there often has some unfinished business with the story you’re telling, something important to add”.

repórter. Isso dá às pessoas uma liberdade para se expressarem. Outra técnica que pode dar essa liberdade é colocar o repórter para conversar e conviver com seus entrevistados por tempos largos, algo impossibilitado pelo sistema das emissoras *all news*. Quanto mais aumenta a comodidade dos entrevistados diante de seus repórteres, mais eles se abirão a falar o que são. Torna-se essa, também, uma técnica para se chegar ao *storytelling*, os contadores de história. Uma análise sobre os *storytellers* também é cumprida em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin (2012). Nela, o pensador alemão se pergunta “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa [a do narrador] trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único?” (BENJAMIN, 2012, p. 239). Evidente que sim. Apoiado nessas visões, encontro dados para a conformação do impressionismo que defino como fundamental na narração do repórter a contar a história ao ouvinte. Tal conformação serve também aos entrevistados, quando eles assumem o papel de contadores da história (*storytellers*). Trata-se uma narração viva, deslocada do óbvio, também ela repleta de *estrutura de sentimento* na definição de Raymond Williams. Nessas narrações, certamente se encontra o inesperado, o novo, vívido, presente neste tempo em que se narra.

Tudo isso se conecta, ainda, com o que Edvaldo Pereira Lima (2004) observou sobre o estilo do narrador do *new journalism*. Trata sobre a sua forma de trabalhar o conteúdo criado pelos jornalistas daquele movimento, sob as circunstâncias sociais das mais agitadas da história da América: os anos 60. Para o autor, “os Estados Unidos dos primeiros anos da década de 60 viviam a grande efervescência das transformações sociais, comportamentais e culturais da contracultura e correntes paralelas – como a consciência negra” (LIMA, 2004, p. 193). O autor fazia uma comparação entre a literatura e o jornalismo dos Estados Unidos, afirmando que a literatura não atentava às mudanças. Surge o *new journalism*, feito por jovens que estavam imersos nas experimentações daquela geração e, lentamente, criaram um estilo de narrar. Tal estilo, segundo o autor, se inspirava no realismo social “praticado por Balzac, Fielding, Smollett, Gógol e Dickens” (LIMA, 2004, p. 197). O autor afirma serem quatro os recursos narrativos do *new journalism*: o ponto de vista autobiográfico em terceira pessoa, o registro fiel dos traços do cotidiano e outros dois explicados por Tom Wolfe:

O básico era a construção cena a cena, contando a história cena a cena e recorrendo tão pouco quanto possível à narração puramente histórica. Daí as extraordinárias proezas de reportagem que os novos jornalistas às vezes realizavam: podiam testemunhar efetivamente as cenas da vida das outras pessoas à medida que aconteciam – e registrar o diálogo por completo, que era o recurso número dois. Os redatores de revista, assim como os primeiros romancistas, aprenderam por tentativa e erro algo que os estudos acadêmicos demonstram: que o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro instrumento. Também situa e define o personagem mais rápida e efetivamente do que qualquer outro recurso (Dickens tem uma maneira de fixar o personagem em sua mente de tal forma que você tem a sensação de que ele descreveu cada polegada de sua aparência – mas aí você volta e descobre que ele cuidou da descrição física em duas ou três frases; o resto ele conseguiu com o diálogo). Os jornalistas estavam trabalhando com o diálogo a todo vapor, revelando um estilo completo no mesmo instante em que os romancistas retrocediam, usavam o diálogo de formas mais e mais enigmáticas, excêntricas e abstratas (WOLFE apud LIMA, 2012, p. 198).

Todas essas influências convergem em estímulo para que o repórter da *peça radiofônica reportagem* se concentre em produzir uma narração impressionista. A história e aquilo que os jornalistas do *new journalism* fizeram pode nos dar perspectivas para a narrativa da *peça radiofônica reportagem*, segmentada, multifacetada, minimalista. Não é nada fácil tomar esse caminho. Para a prática jornalística há riscos, principalmente pelo fato de que, com essa narrativa impressionista, se está a inovar. O diretor do *The Birmingham centre for media and cultural research*, da Birmingham City University, Tim Wall, explica porque é mais seguro o caminho das palavras objetivas para o jornalismo de rádio. Isso manteria as coisas onde estão, embora reconheça que no Reino Unido as coisas estejam mudando:

Você faz o noticiário, há muitas pessoas poderosas que podem lhe causar problemas, que podem acusá-lo de ser um mau jornalista, então, se você apenas falar, se apenas usar palavras, e você apenas obedecer às regras, é mais fácil não se envolver em problemas. E também acho que, representar nosso mundo, transmitir a verdade é uma coisa importante de se fazer, e se você for brincalhão e criativo, isto é muito difícil e caro de se fazer. E então, por todas estas razões, é muito mais fácil dizer não, aqui estão as palavras, as regras. Não faça nada a mais. Mas eu sugiro que isto esteja mudando, e eis algumas razões: primeiro, as pessoas mais jovens não escutam as palavras e é por isso que tantas estações com os jovens como público-alvo adicionam música (WALL, 2015. Anexo 2, p. 372).

Essa mudança que Wall aponta não é melhor nem para o rádio, nem para a informação nele, nem para o público. Ele queria dizer apenas que o jornalismo, inclusive das emissoras locais da BCC, adotou a tática de manter música de fundo durante a apresentação de notícias para tentar segurar o público mais jovem. Tal público não fica muito tempo a ouvir apenas palavras. Minha intenção, ao mostrar essas impressões, é reconhecer a dificuldade para um profissional de jornalismo ou para um produtor de rádio em adotar essa postura mais autoral, suplantando, com um texto mais impressionista, os manuais de radiojornalismo. É a dificuldade do novo, do desconhecido. E do que a audiência vai gostar, como vai reagir, haverá muitas críticas? Questões pertinentes. Mas não é possível saber antes de se colocar tudo em prática.

Algo a ficar claro sobre a *peça radiofônica reportagem*: nem a reivindicação de tom impressionista na narração do repórter, nem a possibilidade de dramatização radiofônica de fatos consolidados, nem a naturalidade em manter silêncios quando eles existem nas relações com entrevistados estão a apontar um tipo de jornalismo de entretenimento. O estilo narrativo assumido deve cumprir à risca sua melhor proximidade em relação aos acontecimentos, isolando-se do conceito de jornalismo de entretenimento. Deve manter-se no universo da informação, a agregar uma narrativa que se aproxima das possibilidades sonoras do rádio. Isso da mesma maneira como o *new journalism* aproximou-se da literatura em sua forma de narrar acontecimentos, sem que o repórter tenha levado leitores a delirar acontecimentos que não existiram. O uso de possível dramatização de um fato consolidado e do impressionismo na narrativa do repórter não é uma tentativa de transformar a *peça radiofônica reportagem* em ficção. Ao contrário, acredito que apenas lançando mão dessas ferramentas e dessas possibilidades estéticas ao alcance do rádio aproxima-se da realidade. Isso acontece quanto mais apurada for a observação impressionista do repórter, e quanto mais fiel for uma dramatização baseada em relatos de testemunhas. O jornalismo, como técnica, mantém-se seus preceitos intocados na busca em ser um observador da realidade através da *peça radiofônica reportagem*. A aproximação de meu conceito não é com o entretenimento mesclado com informação, que resultaria no que Itania Maria Gomes (2009) batiza de *infotainment* como fenômeno midiático em televisão e certamente extensivo ao rádio. A autora identifica o *infotainment* como “neologismo que traduz o embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento” (GOMES, 2009, in João Freire Filho). A *peça radiofônica reportagem* quer se aproximar mais das

possibilidades sonoras do rádio, como potencial de utilização do som também como informação. Há discernimento entre o que é rádio e o que é jornalismo, em uma convergência que seria a *peça radiofônica reportagem*, sem que haja “embaralhamento” entre os dois conceitos (do rádio e do jornalismo).

Um direito para quem construir uma narração personalizada na *peça radiofônica reportagem* será o de reivindicar um *rádio de autor*, com um estilo de narração a tornar a audição atenta e interessada, como já foi reivindicado para o *feature* iniciado na Alemanha nos anos 70:

A história do feature no rádio é a história da outra "new wave": do *filme sonoro*, *radiomontage*, *radiofilme* e documentário criativo. É uma história digna de ser contada não só por causa da válvula intrínseca (estética, cultural ou textual) desta acumulação rica e complexa das obras, mas porque, como minha pesquisa está revelando, esse movimento em rádio contribuiu para uma história significativa das ideias. (MADSEN, 2008, p. 208. *Tradução minha*)⁴¹.

O ponto que se pode chegar com a narrativa é à expressão dada no mesmo artigo cujo trecho se lê acima, escrito pela acadêmica, escritora e radialista Virginia Madsen, da Universidade Macquarie Sydney: “por que não um *rádio de autor* se nós dizemos filme de autor?” (MADSEN, 2009, p. 208. *Tradução minha*)⁴². Essa reivindicação para quem constrói a narrativa da *peça radiofônica reportagem* poderá existir desde que ela vá ao ar com frequência, a treinar quem fizer, e a criar tradição.

III.4 - Música

O uso da música que se propõe, investido na *peça radiofônica reportagem*, é tê-la como um importante elemento narrativo que localiza o ouvinte e pode, em certos casos, surpreendê-lo, pelo inesperado de seu estabelecimento na narrativa. Ela não deve ser utilizada apenas para embalar a informação dada pelo repórter, menos ainda para

⁴¹ Do original: “The story of the radio feature is the story of the other “new wave”: of the *filme sonoro*, *radiomontage*, *radio filme* and the documentary creation. It is a story worth telling not only because of the intrinsic value (aesthetic, cultural or textual) of this rich and complex accumulation of works but because, as my research is revealing, this movement in radio has contributed in a significant history of ideas”.

⁴² Do original: ““why not a *radio d’auteur*, just as we say a *film d’auteur*?”

relacionar o que diz a letra da música com o tema da reportagem, como fazem à larga os repórteres de rádio de hoje.

A música acaba por entrar normalmente ao final da notícia, a comentar com sua letra o conteúdo ou um aspecto da notícia. Uma música significativa vai além do que a letra de uma música popular pode funcionar como comentário para certa notícia que se coloca no ar. O professor britânico Tim Wall, pesquisador da área de rádio e música popular nos meios de comunicação, entende que “quando os jornalistas usam música, eles o fazem com desrespeito com relação à música. Às vezes porque eles escutam a música, escutam a letra e há uma palavra na letra, e eles dizem ‘Ah, é sobre esse assunto, então vamos tocá-la’. É desrespeitoso” (WALL, 2015. Anexo). Não é esse tipo de música de que a *peça radiofônica reportagem* quer lançar mão. Procura-se uma música que participe da narrativa mais ativamente do que esse modelo coadjuvante e oportunista. Ainda assim, o ponto ideal de ocupação de espaço sonoro pela música é tê-la desprendida de seu conceito inicial de arte pura. Dessa forma. Ela pode ser lançada como componente fundamental no quadro narrativo de uma reportagem para o rádio, remetendo-a (a música) a seu lugar original de música radiofônica.

Tendo em conta que o rádio não é só um meio de difusão, não há que entender o uso da linguagem musical no rádio como uma realidade alheia ao sistema semiótico da linguagem radiofônica. A música no rádio é a música radiofônica, valor de uso comunicativo e expressivo especificamente radiofônico. (BALSEBRE, 2007, p. 90. *Tradução minha*)⁴³.

Na composição da *peça radiofônica reportagem*, a música tem papel na condução do ouvinte a espaços sonoros oníricos profundos, mesmo sendo ela música radiofônica, na definição de Balsebre. A música, como qualquer outro som, deve ser também trazida do fundo à frente na tradição da reportagem de rádio. Ela deve ser contemplada com tempo natural para se estabelecer como narrativa na audição do ouvinte, sendo partícipe evidente das emoções que propõe. Ela nunca deveria ser os dois segundos que já prenunciam seu fatal *background* antes da fala do repórter ou de uma sonora do entrevistado. Para o ouvinte, a viagem sonora com música se intensifica em

⁴³ Do original: “Teniendo en cuenta que la radio no es solo un medio de difusión, el uso del lenguaje musical en la radio no hay que entenderlo como una realidad ajena al sistema semiótico del lenguaje radiofónico. La música en la radio es la música radiofónica, valor de uso comunicativo y expresivo específicamente radiofónico”.

uma *peça radiofônica reportagem*. Tanto quanto os outros elementos da reportagem, ela faz parte importante da narrativa. Surge como um gênero sonoro absolutamente diverso dos outros que se apresentam – palavras, ruídos, sons e silêncio – e traz um apelo emocional insuperável, podendo estabelecer na audiência sensações de medo, suspense, alegria, tranquilidade, tristeza. A música faz isso de forma mais eficiente do que logra a intrincada articulação de palavras.

Ocorre o mesmo com a alternância entre sons fortes e suaves, os quais num momento enchem com sua força o espaço acústico até transbordar, para no momento seguinte deixá-lo completamente vazio outra vez. Então o ouvinte cego escala as alturas com a melodia, salta nas profundezas, é carregado sobre o abismo por um contra-movimento; num momento ele se sente num emocionante e comovedor campo de forças, em seguida está só no vazio, com um tímido lamento. Num certo momento o espaço está repleto de vozes e tudo se move em formação, em seguida é ocupado pela discórdia de sons simultâneos que não se entendem, para por fim se encontrarem num fluxo de perfeita harmonia (ARHEIM, 2005, p. 62).

A música usada com essa força recupera os matizes criativos do rádio como meio expressivo. Pode dar, também, uma gama de sensações, sem ser atingida pelos momentos em que certa objetividade da informação precisa ocorrer. Ela arremessa o ouvinte na proposta da ação da *peça radiofônica reportagem*. “Se a arte musical tem a ver com sensações, juntam-se a estas, no caso da peça radiofônica, representações sensoriais, correlações conceituais e impressões pessoais” (KLIPPERT in SPERBER, 1980, p. 46).

A música também se utiliza de tempos alternados na mesma composição e, sendo assim, o silêncio funciona como seu elemento constituinte. Esse fato potencializa o poder da música em uma narrativa radiofônica.

III.5 - A *peça radiofônica reportagem* na rotina das equipes de rádio

Uma das formas de fazer a *peça radiofônica reportagem* chegar ao ainda considerável público que acompanha o rádio no Brasil é modificar certa estrutura nas ações e nos tempos de produção dos repórteres de uma equipe de jornalismo em rádio. Para que se abra espaço e tempo suficientes para a produção da *peça radiofônica*

reportagem, alguém da chamada “cobertura do dia-a-dia” precisa sair dessa constante produção organizada. Deve parar de funcionar como uma máquina infalível de cobrir as notícias do centro. Um jornalista com prática de reportagem do dia-a-dia pode começar a fazer experiências em encontrar e desenvolver histórias que se caracterizem por não pertencer à perspectiva de acontecimentos que emanam do *centro*, como teoria aqui já apresentada. O repórter da emissora pode experimentar, seguindo alguns passos gerais aqui apresentados, compor sua própria *peça radiofônica reportagem*. É necessário tempo de treino, tempo para tentativas e erros, tempo para analisar os erros e fazer de novo, tempo para refletir sobre a constituição da história e sobre o impressionismo da narração, sobre as falas dos entrevistados, sobre as chances de eles se tornarem contadores de história, sobre as ideias de música radiofônica, de ruídos e de silêncio. Tempo é realmente uma palavra central e cara para os jornalistas e radialistas que trabalham com informação no rádio. Por isso, uma mudança estrutural nas equipes é necessária para agregar a produção da *peça radiofônica reportagem* ao trato da informação no rádio.

A periodicidade de uma ou duas reportagens por semana na programação de emissoras *all news*, e de uma *peça radiofônica reportagem* por mês, para emissoras que possuem programação mista (jornalismo e entretenimento ou jornalismo e programação musical), seria suficiente para começar a criar no ouvinte do rádio brasileiro o costume de ouvir histórias informativas e atraentes do ponto de vista sonoro.

Essa proposta pode trazer problemas a se administrar, entre eles pressionar os jornalistas que não estão na produção da *peça radiofônica reportagem* a produzirem mais em quantidade a fim de cobrir a pauta e a agenda oficial da teoria do centro. Esta que obriga a manutenção da linguagem comum do jornalismo de rádio de que já tratei. Pode ainda instalar-se uma “ciumeira” dos jornalistas que não estão na *peça radiofônica reportagem*, em relação aos que estão. Um problema a mais para se administrar, em um universo em que os problemas a serem resolvidos na rotina do trabalho não são poucos.

Outra alternativa, ainda mais viável, é as emissoras convencerem-se de que apenas um jornalista independente, com seu olhar social aguçado e sua gana em buscar histórias humanas, socialmente interessantes, poderia entregar a *peça radiofônica reportagem* para a emissora em periodicidade igual à que sugeri acima. É viável essa perspectiva para as empresas, principalmente para aquelas que temem a perda de

audiência por “traírem parte de seu público” – em geral mais rico. Pensam as empresas que o público poderia se desgostar de demonstrações de avanços sociais organizados. Comprando esse trabalho de um repórter *freelancer*, a emissora evita envolver-se editorialmente com um discurso social que possa parecer a ela avançado demais e contestador dos preceitos da teoria do *centro*, que ela propaga, com muitas evidências, apoiada pela classe dominante. Ainda assim, a chefia da equipe de jornalismo dessa emissora necessitaria ter seus horizontes abertos a novas propostas de temas, a novos perfis de pessoas a irem ao ar, a novos tipos de narrativa radiofônica. E, principalmente, deveria apresentar um apoio incondicional ao novo, ao instigante, ao diferente.

Um dos problemas desta segunda proposta é que, até hoje, o rádio brasileiro não lida com o modelo de repórter independente contratado para reportagens especiais como proponho. O enxugamento das equipes de que trato neste trabalho é reflexo da diminuição de investimento publicitário no meio. Isso não parece apontar uma melhora. Seria, então, um ótimo momento para iniciar esse modelo de relação de trabalho, sob evidências que apontam o jornalista e o radialista cada vez mais desvinculados das empresas em termos de carteira assinada, direitos trabalhistas respeitados, como férias, décimo terceiro, plano de saúde e fundo de garantia. Há tempos, as empresas têm contratado jornalistas e radialistas como pessoas jurídicas, em contratos temporários. Isso não seria qualquer dificuldade para um jornalista ou radialista *freelancer*, que deve se acostumar, nestes tempos, a construir sua carreira sob a batuta do empreendedorismo.

Ao ritmo alucinado de produção da informação para ir ao ar, de afogadilho como eu frisei neste trabalho, não é possível realizar a *peça radiofônica reportagem* agregada à rotina das equipes de jornalismo das emissoras. Mesmo porque, esse produto, nessa perspectiva de médias e grandes empresas de comunicação, e sem perder sua essência defendida aqui, necessitaria ter ao menos 6 minutos de duração para que a história fosse representativa.

Para se chegar à grande circulação de reportagens ao modelo de peça radiofônica, seria necessário, de início, modificar um pouco a formação de jovens jornalistas. Deveria ser incluído nas matrizes curriculares das universidades brasileiras, principalmente dos cursos de jornalismo e audiovisual, um pouco mais de aprendizado sobre a habilidade de lidar com a captação de sons e seus significados narrativos. Isto deveria ser aliado, ainda, com a habilidade de narrar de várias formas, com treinamentos

a partir do conhecimento das diversas formas narrativas que habitam a história da literatura. Isso pode colaborar para a formação de profissionais com ponto de vista pessoal das histórias que vão cobrir, mantendo sua responsabilidade sobre a ética em contar histórias ao modelo do realismo social. Enfim, formar jovens com capacidade de serem autores de sua narração, tornando-os ao mesmo tempo autores de sua História.

O ganho social da equipe que se aventura a adotar tal medida é vasto. Irá renovar-se de forma atraente para seu público, pelo simples fato de que estará a atingir os ouvintes emocionalmente, com histórias narradas por pessoas reais como eles, que passam o que eles passam, isso acompanhado de sons, música, dramatização, quando houver e silêncio, também quando houver. Trata-se, definitivamente, de uma renovação. Basta querer alcançá-la, ou manter-se na mesmice.

III.6 - Para uma forma de analisar

O esforço de analisar algumas reportagens inclui observar muitos fatores sociais que se modificam diante da realidade. Estes fatores devem ser observados por reportagens como temática. Pode-se observar o envolvimento do tema e da estrutura da reportagem com fatores sociais e históricos do jornalismo e do rádio. Isso equivale a estar em outro lado dos acontecimentos que merecem ser narrados do ponto de vista social mais justo. Tais acontecimentos podem estar embrenhados narrativamente em eventos da teoria do *centro* de poder, que atrai e constrói todo o discurso hegemônico do jornalismo das grandes corporações, financeiras, de poder. Eles contam com a oferta das redes mundiais de comunicação; mas podem ser elevados a outro nível narrativo pelo que possuem de socialmente humano.

Busco a validação de um jornalismo e de um rádio – pela *peça radiofônica reportagem* – que apura, narra e difunde um acontecimento humano que merece destaque. Tal destaque deve advir pelo exemplo que o acontecimento dá, pelo que ele é rico do ponto de vista social, pelo seu inusitado, mas não insólito, não extraordinariamente bizarro, não violento, não apelativo, não invasor de privacidades. Enfim, pelo que representa de possibilidade de melhora do caráter humano.

Ao observar esse fenômeno que é a reportagem como gênero, cobrindo os acontecimentos humanos independentemente de estarem no *centro*, vejo que essa

possibilidade poderia se expandir para as emissoras de grandes grupos de comunicação, mais amiúde do que possa acontecer certas vezes para além de reportagens especiais. Com temática descentralizada e estética recuperada a favor do som possível no rádio, a *peça radiofônica reportagem* é uma expressão que pode encontrar sinais de estruturas potenciais ainda não exploradas tanto do ponto de vista social, quanto da perspectiva estética.

Por isso e para analisar as reportagens que seguem, nos servirão as ferramentas de uma análise mais funcionalista, pertencente ao universo de estudos dos valores-notícia, que nos serão úteis para observar o rigor da leitura que se pode fazer da reportagem de rádio enquanto componente do discurso comum do jornalismo. Servirá também a análise da participação delas na observação das perspectivas históricas, sociais e culturais na potencialização de uma cultura latente, em geral vinda da hibridez característica das manifestações sociais emergentes e que ainda não ocupam um espaço na dinâmica da rotina do jornalismo de rádio.

Também é necessário que seja uma reportagem que, pelo tema e enfoque de pauta, deixe de participar do *centro* como conceito hegemônico de informação, como um restrito olhar, calibrado por grupos de pressão e conglomerados econômicos que dominam as sociedades e impõem seu ponto de vista por interesse de manter sua potencialidade econômica. A busca é por reportagens que logrem superar esse conceito.

É possível encontrar um discurso desvencilhado dessas amarras mantidas pela ideologia dominante, através da observação de *estrutura de sentimento*, como pensada por Raymond Williams. Esta é uma ferramenta fundamental para a análise das reportagens. O conceito diz respeito a processos novos no sentido de superar o fator social que se apoia no costume do passado, no conhecido, no que é fixo. O termo está ligado ao que Williams chama de “a inegável experiência do presente” (WILLIAMS, 1980, p. 150). Com interesse em observar o telejornalismo, a estudiosa Itania Maria Gomes define *estrutura de sentimento* como

um conceito que permite ao analista um olhar para o processo, para o modo como o telejornalismo é construído processualmente e, assim, acessar a emergência de novas características que ainda não se cristalizaram em ideologias, convenções, normas, fórmulas, gêneros (GOMES, 2011).

Pelo conceito de *estrutura de sentimento*, buscarei o que as reportagens de rádio suscitam de novo, vívido, presente, ativo e pessoal. A *estrutura de sentimento* pode ser vivida em cada detalhe fora da esfera de informações do *centro* que um repórter encontra. Fora desse limite poderá o repórter e o ouvinte lidarem com o novo, o ainda não consumido como produto cultural. E pode o repórter, uma vez que está além das bordas do *centro*, apresentar uma estrutura ainda não consolidada, em formação, que amplia a vivência cultural do ouvinte. Pode finalmente, desvestido dos limites ideológicos e formais, constituir relatos mais impressionistas (SODRÉ & FERRARI, 1986), ligados a fatores humanos dos acontecimentos. Tais fatores são necessários a uma narrativa atraente e divergente da frieza do discurso radiofônico do repórter que cumpre o que o *centro* determina.

No que diz respeito a análise de conteúdo, buscarei as formas sociais que as reportagens refletem em dois aspectos: por um lado, a repetição, por elas, de um discurso dominador, conduzido sob controle da teoria do *centro* a atender a classe dominante; e por outro, a reflexão que as reportagens podem trazer sobre essa dominação, um possível discurso que mostra as contradições de uma sociedade truncada por embates sociais exibidos sem máscaras.

Como parte do princípio de que formações sociais e formas culturais são interconstitutivas, são expressões diferentes da mesma maneira historicamente específica de fazer sentido da experiência do vivido, ele (Williams) pratica a análise dessas formas como um instrumento de descrição e de interpretação da sociedade que as molda. Uma vez que numa sociedade baseada na dominação o conflito é permanente, essas formas só podem apresentar, ainda que muitas vezes de maneiras que precisam ser desentranhadas pela análise, as contradições que estruturam esse modo de vida. Essa descrição apoiada na forma dos produtos culturais revela aspectos que as formações sociais mascaram (CEVASCO in WILLIAMS, 2007, p. 16).

A busca da melhor constituição de reportagem se expande para as questões formais. Este é um importante ponto a mostrar a divergência com o que está estabelecido. O som, como elemento principal do rádio e que o caracteriza como meio de expressão, marca também a diferença entre um discurso sonoramente estático – quando repleto de palavras – em relação a uma apresentação que se caracteriza por sua apurada utilização de recursos sonoros que compõem a tradição radiofônica, sendo uma *peça radiofônica reportagem*.

Enfim, busco a representação de uma reportagem que se queira ouvir por ela própria. Deve-se querer ouvi-la integralmente pelo significado que expressa socialmente, aliado ao fato de ser uma *peça radiofônica* que explora as possibilidades sonoras do rádio ao narrar um acontecimento tornado notícia. Ao mesmo tempo, deve considerar a sonoridade do acontecimento. Trata-se de uma reportagem que importa à medida em que é ouvida como experiência sonora e, também, privilegiando o rádio como meio de expressão – com a reportagem se refazendo pelo som.

III.7 - Elementos para análises de reportagens no rádio

Esse item se apropria de uma inspiração do processo de trabalho de Raymond Williams para o livro *Palavras-chave* (2007), em que ele apresenta significados e significantes de palavras constantes do livro *Cultura e Sociedade*, em busca de um melhor entendimento deste segundo. Com proporções devidas, desenvolvo um rápido e mínimo referencial de termos cujos significados estão desenvolvidos neste trabalho. Isso servirá para listar itens que uso como ferramenta de análise de 5 reportagens nos capítulos seguintes.

- Narrativa: o todo da reportagem e sua composição pelas partes. A soma da narração pela palavra com outros elementos que tornam o rádio um meio de expressão.
- Sons da reportagem: toda a sonorização do acontecimento que não signifique palavra ou música. Sons captados no local do acontecimento ou produzidos em estúdio.
- Narração: a constituição central da narrativa, articulação do idioma pela palavra que pode ser uma palavra objetiva, ou uma palavra que represente a humanização e um discurso impressionista.

- Estrutura de sentimento: conceito de Raymond Williams (1980), adaptado às análises das reportagens em que se buscam processos novos. Trata-se de processos que superem o fator social apoiado no costume do passado, para encontrar, na experiência do presente, o que não se converteu ainda em ideologia, convenção e norma.
- Contradições sociais: trata-se do que a reportagem analisada revela de contraditório entre o que é e o que não é cumprido do contrato social que sustenta o desenvolvimento humano das sociedades.
- Valores-notícia: conforme descrição sintetizada de estudos de Nelson Traquina (2005), os valores-notícia dão validação, através de seus argumentos, para que o acontecimento se torne notícia.
- Dramatização: cenas e diálogos presenciados pelo repórter, ou colhidos por ele com fontes e que podem tornar-se elemento de construção da narrativa com base em ferramentas do rádio enquanto ficção, sem abandonar o realismo dos diálogos.
- Silêncio: antes de significar solidão (SCHAFER, 2011, p. 59), o silêncio aqui é um recurso narrativo de grande impacto, por sua demonstração de um vazio que pode estar repleto de emoção. Afinal, “há sempre som dentro do silêncio...” (WISNIK, 2002, p. 18).
- Música: uma das nobres artes da espécie humana, talvez a mais completa forma de arte. Ela tem no rádio a especificidade de ser música radiofônica (Balsebre), tratando-se de um recurso narrativo de potência elevada.

Esses nove elementos básicos vão mediar as análises de reportagens que vem a seguir.

CAPÍTULO IV

A REPORTAGEM NA ROTINA DAS RÁDIOS BANDNEWS E CBN

De posse do “mapa” para análise da reportagem no rádio, passo a aplicá-lo na escolha de algumas reportagens que considero representativas da rotina do rádio informativo brasileiro. As reportagens foram retiradas de emissões das rádios CBN, sede de São Paulo, e BandNews FM, também sede de São Paulo. Estas são potentes redes de rádio de alcance nacional, consideradas *all news*.

Antes de iniciar a análise das reportagens, é fundamental sabermos os modos de operação e produção das reportagens em rádios *all news* brasileiras. Para isso, acompanhei o trabalho do repórter da rádio CBN, Leopoldo Rosa, em uma jornada de reportagem no dia 3 de março de 2014. Nessa ocasião, ele narrou o seguinte comportamento dos repórteres na rotina do trabalho.

Enquanto o repórter está ainda no local do acontecimento, ele pode passar a gravação que fez para a rádio, por e-mail ou por ligação telefônica, combinado com o que ele vai falar quando a reportagem for ao ar.

Geralmente eu gravo (a sonora, a entrevista com a fonte) n'ê? Aí eu passo pro estúdio por celular, e aí lá eles recortam pra mim [...] Eu dou uma entonação mais assim, (ri) para o sonoplasta entender que tem que entrar a sonora [...] quando é uma sonora muito surreal eu aviso; “olha, precisa avisar o fulano que a palavra que vou usar é tal”, aí eu dou uma deixa, e aí alguém avisa lá, mas geralmente vai na raça (ROSA, 2014, Anexos, p. 332).

O repórter Leopoldo Rosa concedeu essa entrevista enquanto esperava o final de uma reunião de sindicato para fazer sua reportagem do dia. Ao acompanhá-lo em toda a jornada, pude registrar as várias tentativas frustradas pelas quais ele passou ao tentar mandar a gravação que fizera com o entrevistado para o estúdio da rádio através de seu celular. O sistema de passagem é ainda arcaico: ligar de um celular para o estúdio, colocar o bocal desse celular o mais próximo da saída de som do gravador ou de outro

celular que tenha a entrevista gravada e, assim, passar o áudio da entrevista para o estúdio. O repórter escolhe um trecho combinado e fica pronto para entrar no ar, desde seu celular, compondo com o estúdio essa *edição ao vivo*. O repórter fala ao vivo e a gravação feita em outro momento entra de forma editada. No caso desse acompanhamento que fiz, o estúdio avisava a Leopoldo Rosa pelo celular que a gravação não ficara boa, ou não chegava bem. Decidiram, então, por suspender a sonora e o repórter teve de fazer um boletim apenas com a narração dele sobre o acontecimento.

Rosa também indicou que a passagem do som ao estúdio pode ser feita por e-mail. Neste sistema, pode haver atraso ou, ainda, a não chegada da sonora a tempo, nos casos em que há pouco tempo para pô-la no ar. A despeito disso, o som chega “limpo” como se costuma dizer. Um arquivo retirado diretamente de um gravador que chega por e-mail é mais original do que o som que é passado ao estúdio via ligação de celular. A preferência da redação (apontada por Leopoldo Rosa) de que se faça a importação do som para o estúdio por ligação telefônica de celular mostra a irrelevância que o jornalismo de rádio em geral dá para a qualidade sonora da reportagem. O que importa, em primeiro lugar, é a informação chegar ao ouvinte, ainda que chegue com deficiência na qualidade sonora.

As reportagens que vemos nos mapas mais abaixo foram recolhidas a partir de 24 horas de gravação realizadas nos dias 22 de abril de 2013, na CBN, e no dia 10 de junho de 2013, na BandNews. Deixo claro que não vou interpretar dados relativos à programação das duas emissoras, o que seria um trabalho para outra tese. Farei, senão, apenas o recorte da programação, o que significa suas reportagens e a forma como algumas delas são produzidas pelos jornalistas. E ainda assim, o recorte é mais cirúrgico, atado ao conteúdo das reportagens e sua significância jornalística, social e sonora.

IV.1 Análise de reportagem da Rádio CBN – São Paulo de 22 de abril de 2013

Estou em busca apenas do que considero minimamente uma reportagem de rádio: uma intervenção de um repórter na programação, apresentando uma informação

com, ao menos, uma sonora gravada, que significa fala de um entrevistado ou uma de uma fonte. Baseado nisso, desenvolvi um mapeamento de um dia inteiro de programação informativa na Rádio CBN, dia 22 de abril de 2013. Este trabalho pretende aprofundar seu estudo na linguagem sonora e de narrativa da reportagem, buscando tal gênero nessas emissoras.

Na data de 22 de abril de 2013, a Rádio CBN São Paulo apresentou ao público ouvinte e internauta 41 diferentes reportagens, de zero hora a meia-noite. Elas foram emitidas a partir das principais emissoras da rede – São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. Abaixo, apresento um quadro demonstrativo com dados das reportagens apresentadas naquele dia:

Repórter	Tema	Tempo da reportagem	Quantidade de sonoras*	Quantas vezes no ar	Tempo até próxima reportagem
Bruno Mello	53 anos de Brasília	2'24"	2	1	1'20"
Guilherme Ibraim	Cerimônia da Inconfidência em Ouro Preto	3'14"	2	2	4"
Richard Fust	Templos de Ouro Preto sob risco	3'16"	1	2	10"
Felipe Aragonez	Feira de reabilitação, inclusão e acessibilidade	2'23"	3	3	1h30'15"
Priscila Moraes	Médicos faltam em Unidades de Pronto Atendimento	3'26"	4	2	5'55"
Marcela Guimarães	Presos assassinos de grávida	3'10"	1	4	33"

Carol Oliveira	Surto de mortes de bebês em Brasília	4'37"	3	1	2'33"
Silvana Maciel	Símbolos da Jornada Mundial da Juventude chegam ao Rio	2'01"	1	1	7"
Marcela Guimarães	Presidente da Petrobrás da palestra em São Paulo	1'53"	1	3	25'43"
Júlio Lubianco	Reestruturação de hospitais universitários	2'15"	1	1	5"
Maria Honda	Vacinação contra a gripe	2'29"	1	1	1'49"
Priscila Moraes	Mostra "Quando o Brasil amanhecia" no Museu Nacional de Belas Artes no Rio	2'44"	2	1	12'05"
Fabiana Arregui	Uso excessivo de medicamentos	3'58"	3	1	42'23"
Elaine Freires	Remédios vazios e a lei de resíduos sólidos	6'43"	8	1	9'58"
Natalia Furtado	Ato para	2'09"	1	1	2'46"

	limitação de meia entrada no teatro				
Bruno Mello	Médicos vão boicotar planos de saúde	1'57"	2	2	34'04"
Marcela Guimarães	Homem preso em flagrante por homicídio	2'	1	1	1'53"
Cátia Toffoletto	Carros “cuidados” por flanelinhas são arrombados e furtados	2'34"	3	2	42'04"
Carol Oliveira	Última chance de recursos dos acusados do Mensalão	2'51"	1	1	4h31'42"
Bruno Mello**	Ministro Gilmar Mendes fala sobre recursos do Mensalão	1'20"	1	1	35'31"
Débora Freitas	“Você faz a pauta”: Ligação clandestina de esgoto	2'29"	2	3	1h59'
Gabriel Dudziak	Próximos jogos do Campeonato Paulista	3'09"	4	1	19'34"
Priscilla Peixoto	Improbidade administrativa	1'52"	1	1	5"

Guilherme Ibrahim	Julgamento de suspeito de assassinato de Elisa Samudio	3'03"	1	1	7'25"
Carol Oliveira**	Acórdão do Mensalão faz advogados de defesa tentarem reduções de penas	3'05"	2	1	48'02"
Natalia Furtado	Polícia do Rio prende dois fugitivos	1'12'	1	1	14'23"
Monica Villela Grayley	União Europeia adverte Coreia do Norte	1'50"	1	3	18'32"
Sandra Riva	Fila de caminhões no Porto de Santos atrapalha trânsito	3'21"	1	1	4'05"
Lilian Ribeiro	Lu Carvalho lança CD	2'04"	1	1	35'02"
Priscila Peixoto	CRM de Brasília fala sobre mortes de bebês no Hospital Regional de Ceilândia**	2'41"	1	4	35'27"
Felipe Igreja	Decreto estende a ministros de	2'03"	1	1	3"

	estado o poder de convocar tropas da força nacional				
Sandra Riva**	Fila de caminhões no Porto de Santos	3'15''	2	1	2'56''
Eliezer dos Santos	Polícia encontra laboratório de drogas em São Paulo	1'36''	1	1	1h21'23''
Roseann Kennedy***	Condenados do Mensalão buscam contradições em votos de ministros do STF	3'36''	3	3	37'12''
Priscilla Peixoto	Curso para magistrados levarem casos de corrupção adiante	2'16''	1	1	1'56''
Shirley Souza	Tribunal de Justiça de Minas intensifica mutirões para agilizar sentenças	2'06''	1	1	3'53''
Vinicius Moura	Decididos datas e horários	2'16''	4	1	1h39'38''

	das semi-finais do Campeonato Paulista				
Marcelo Martins	Julgamento de Marcos Aparecido dos Santos, o Bola - caso Elisa Samudio	2'07"	1	1	45"
Genilson Araújo	Ministério Público vai entrar contra Habeas Corpus do traficante Polegar	2'21"	1	1	1h54'04"
Sandra Riva***	Fila de caminhões no Porto de Santos	3'15"	2	1	

*Sonora é o termo usado para designar o trecho de gravação da entrevista que o repórter faz com sua fonte. A sonora contém a fala do entrevistado.

**Repetição do tema da reportagem, com novas sonoras.

***Repórter fez reportagem editada e finalizada na rádio, com *offs* gravados em estúdio. O trabalho é finalizado depois de um dia acompanhando o desenrolar do acontecimento.

A primeira coluna desta tabela relaciona o nome do(a) repórter que fez o trabalho de cada reportagem naquele dia 22 de abril de 2013. Os dados técnicos se observam horizontalmente, específicos de cada reportagem. A segunda coluna dá conta de um possível título de cada reportagem, tomado pela temática que ela aborda. A terceira coluna apresenta o tempo total de cada reportagem. Tal tempo está contado desde o momento em que o âncora da programação inicia o assunto. Sempre antes da

reportagem, sobretudo quando o âncora possui informações e não é uma entrada urgente de repórter, ele mesmo inicia o assunto. Entendo que a reportagem começa com o que se chama *cabeça de reportagem*, que é a abertura do tema normalmente feita pelo âncora. A quarta coluna indica o número de fontes entrevistadas em cada reportagem, ou seja, o número de vozes diferentes da voz do(a) repórter que surge em cada reportagem. A quinta coluna mostra a quantidade de vezes que a mesma reportagem foi ao ar naquelas 24 horas. A sexta coluna marca o tempo entre o final da reportagem que foi ao ar, mostrada em detalhes quantitativos de forma horizontal, e o início da reportagem que está na linha abaixo e ainda não foi ao ar, ou seja, está inédita. De forma que, por exemplo, entre a reportagem de Eliezer dos Santos, sobre o encontro pela polícia de um laboratório de drogas em São Paulo e a reportagem conclusiva do dia sobre os condenados do Mensalão, de Rosean Kennedy, o tempo é de 1h21'23". Ele pode ter sido atravessado por uma reportagem que se repetiu, e que não registrei por não ser nova na programação do dia. Isso significa dizer que o sentido desta última coluna da tabela é sempre contar o tempo entre a primeira emissão de uma reportagem e a próxima emissão de outra reportagem inédita, não registrando o tempo entre uma emissão e uma repetição.

Dedicar tempo a uma reportagem como forma de tratar um acontecimento que se transforma em notícia é uma demonstração de que a emissora, através de seus chefes de reportagens e editores, leva tal acontecimento mais em consideração em relação a outro que tenha merecido uma nota ou um boletim. Estes últimos referem-se à participação de um repórter no ar, mas sem inclusão de sonoras de entrevistados, contando apenas com a voz do repórter para toda a narrativa. Portanto, quando observo a quantidade e qualidade da produção de uma rede de emissoras especialista em informações jornalísticas, estou a observar o que de mais trabalhado as equipes dessa rede fizeram do ponto de vista da pesquisa jornalística.

No dia 22 de abril de 2013, a Rádio CBN, com transmissão desde São Paulo, emitiu 41 reportagens diferentes em 24 horas. Doze delas foram reprisadas pelo menos uma vez. A quarta coluna da tabela a partir da direita registra todas as vezes em que a mesma reportagem foi ao ar. Duas reportagens foram as que estiveram no ar mais vezes na programação (4 vezes cada uma): “Presos assassinos de grávida” e “CRM (Conselho Regional de Medicina) fala sobre morte de bebês na UTI neonatal do Hospital Regional

de Ceilândia”. Mas a questão da morte de bebês em Brasília mereceu o trabalho de duas repórteres, sendo que, na soma, foi exibida ao ouvinte em 5 oportunidades.

Por outro lado, o assunto mais tratado a partir de reportagens diferentes foi o Mensalão, tendo mobilizado o trabalho de três repórteres diferentes, com 6 inserções durante o dia, sendo que a mais completa, feita por Rosean Kennedy, surgiu na programação por 3 vezes. Outro tema nacional, como a declaração da presidente da Petrobrás, requereu 3 inserções. Se observo a constância desses dois temas, lembro a observação da teoria do *centro* no que diz respeito à proximidade do discurso jornalístico com o poder central do país.

Outro tema local, como a morte de bebês em Brasília, foi a ação de “flanelinhas” (guardadores de carro na rua) no dia anterior, na cidade de São Paulo, durante evento esportivo. Este tema teve 4 emissões, sendo 3 vezes uma reportagem de Kátia Tofoletto e uma variação com trechos retirados da mesma reportagem, para a qual foi feita uma edição com os *offs* sendo ditos pelo âncora.

Neste dia observa-se que, além da mobilização da reportagem para os eventos do poder, sobretudo o que emana do governo federal, também se estabeleceram, com sua constância, as reapresentações dos assuntos locais. Estes eram ligados a uma editoria que posso considerar como “geral”, pois inclui “saúde” e “polícia”. Havia, então, poucas reportagens sobre o centro do poder brasileiro, representado por notícias de política de Brasília, do estado e da cidade de São Paulo e muitas reportagens locais, com perseverança no tema “saúde”. Elas estavam interligadas por um fato: a segunda-feira raiou com o que os repórteres conseguiram fazer no sábado e domingo em áreas que quase não incluem o poder. A exceção recai sobre a presença do magistrado do Tribunal Superior Eleitoral, Joaquim Barbosa, na comemoração da Inconfidência em Ouro Preto, sendo que ele é figura chave no julgamento dos acusados do Mensalão.

Se olho, ou penso, em uma editoria específica de “saúde”, posso concluir que foi a abordagem que mais surgiu nas 24 horas de CBN do dia 22 de abril de 2013. “Saúde” foi tema tratado 15 vezes, em 8 reportagens diferentes (“Feira de reabilitação”, “Inclusão e acessibilidade”; “Médicos faltam em unidades de Pronto Atendimento no Rio”; “Surto de mortes de bebês no Hospital Regional de Ceilândia”; “Reestruturação de hospitais universitários”; “Vacinação contra a gripe”; “Uso excessivo de

medicamentos”; “Remédios vazios e a lei de resíduos sólidos”; “Médicos vão boicotar planos de saúde”.

Dois assuntos que mereceram reportagens naqueles dias são trabalhos a partir de categorias semelhantes, porque cobriram acontecimentos que se desenrolaram no decorrer do dia. Isso provoca alterações na narrativa e resulta em reportagens diferentes sobre o mesmo assunto. Elas tratam de um problema no porto de Santos, que gerou fila de caminhões e complicações no trânsito da cidade. E três reportagens diferentes trataram da questão do Mensalão – esquema de corrupção montado pelo PT para comprar votos de políticos em projetos de interesse do governo; e as entradas de Marcelo Martins, acompanhando o julgamento de um dos acusados pela morte de Elisa Samudio, em Minas Gerais. O primeiro tema tem seu *valor-notícia* reconhecido porque a emissora presume ter ouvintes que fazem o circuito São Paulo – Santos – São Paulo e que eles podem ser impactados com o trânsito ruim. Além disso, o fato de algo não estar funcionando no porto pode impactar momentaneamente a economia da região. No caso, uma das balanças que pesam as mercadorias a serem despachadas em navios teve problemas. Isso é suficientemente relevante para se tornar notícia. A repórter Sandra Riva ficou em Santos durante quase o dia todo, transmitindo ao vivo as informações, que eram intermediadas por sonoras captadas em entrevistas com fontes. É muito comum, no dia-a-dia, esse comportamento técnico dos repórteres de narrar sua parte do acontecimento pelo celular ao vivo, e esperar que o sonoplasta solte no ar as sonoras que ela já enviou à emissora via e-mail. Pode também ter transmitido ao estúdio antes de entrar no ar, colocando o bocal do celular próximo à saída do som do gravador. Para as equipes de jornalismo, isso facilita o trabalho, uma vez que o repórter dá conta de quase tudo desde o local do acontecimento. Batizo esse modo de operação dos repórteres, unidos aos sonoplastas, de rádio de *edição ao vivo*. Esta terminologia acompanha uma das classificações de Luiz Artur Ferraretto, que reputa como *misto* um modelo de reportagem que ele chama de boletim. No boletim, mesclam-se informações ao vivo e gravadas no mesmo produto (FERRARETTO, 2007, p. 268). Relembro que a *edição ao vivo* é um conceito que descrevi no início deste capítulo, no acompanhamento da narração do repórter da CBN, Leopoldo Rosa.

No caso da série de reportagens com *edição ao vivo* que a repórter Sandra Riva fez sobre os problemas do porto de Santos, também as sonoras foram mandadas ao estúdio pelo sistema arcaico. Isso é possível de ser deduzido pela qualidade da ligação

de celular que as sonoras das reportagens dela possuem. Ao voltar à redação, em São Paulo, no final do dia, Sandra Riva refez os *offs* de forma mais completa. Ela regravou em estúdio, tendo como resultado uma terceira, última e mais completa versão daquele acontecimento que cobriu.

Por outro lado, uma reportagem e muitos dos boletins feitos pelo repórter Marcelo Martins durante o mesmo dia, tiveram suas sonoras captadas no local dos fatos e enviadas à redação por e-mail, de forma que a qualidade do som foi preservada pela não transmissão por celular em linha telefônica. O repórter acompanhava o julgamento de um dos acusados pela morte de Elisa Samudio, em Minas Gerais. Quando o repórter foi ao ar para dar conta da mensagem ao vivo, usando esse sistema de *edição ao vivo*, já explicado, o som de sua fala demonstrou que ele estava por celular. Isso criou a indesejável disparidade sonora entre o som do repórter e o som do entrevistado. A qualidade do som de uma sonora dos *offs* de reportagem implica em que, quanto melhor elas forem, mais dá ao ouvinte a possibilidade clara de compreender e fazer uso da informação com mais segurança. Este deveria ser também um fator jornalístico a pesar em favor de uma melhora estética do som e a fim de melhorar a compreensão social da informação. A disparidade sonora cria um distanciamento da presença do repórter em relação à narração do acontecimento a partir desta situação em que o repórter fala soando à ligação por celular, e, na mesma reportagem, entra uma sonora com qualidade de som muito superior de alguém que ele entrevistou. Isso impede que o ouvinte seja lançado integralmente dentro da circunstância da história, dentro do local do acontecimento. Esteticamente parece que as pessoas que ele entrevistou estão mais envolvidas com o acontecimento do que ele, pela baixa qualidade sonora reconhecida na fala do repórter. Certamente o ouvinte tira melhor proveito da *sonora* do que dos *offs* do repórter feitos pelo celular, em situação de *edição ao vivo*.

Quando na reportagem a sonora se encerra e se reinicia o *off* do repórter, a frustração por essa percepção é ainda mais desanimadora, pois o ouvinte se lembra que o repórter está pelo celular. A qualidade técnica e a pureza do som do celular brasileiro está a apontar que o país ainda vive resquícios de atraso tecnológico em relação a outros lugares do mundo, como desde o início do rádio, por todo o tempo, até os dias de hoje, fato que tenho pontuado desde o início deste trabalho.

A melhor situação para a boa reportagem, do ponto de vista jornalístico, – não sonoro, nos casos abaixo –, é uma jornada como fizeram Marcelo Martins, em Minas Gerais; Sandra Riva, no porto de Santos e a equipe de jornalismo da emissora CBN em Brasília, com os repórteres Carol Oliveira, Bruno Melo e Rosean Kennedy, pelo menos, dando continuidade na cobertura dos acórdãos do Mensalão e sua repercussão nos meios políticos. Acompanhar o desenrolar do acontecimento, entrando com boletins e/ou reportagens incluindo novos entrevistados, dos quais se exibem sonoras distintas, dá ao repórter, ao final do dia, a noção de um trabalho mais aprofundado de reportagem. Essa jornada positiva se completa quando o repórter tem a chance de convergir tudo o que fez de melhor em uma nova reportagem. Ele pode reaproveitar *sonoras* e *offs* que já tenha falado, caso tenha escrito o que falou antes. Se vive esta situação, pode o repórter de rádio fazer o que chamo *packaging*⁴⁴, que é o empacotamento das melhores informações e com melhor som. O som pode ser editado em estúdio, pelo próprio repórter em uma ilha de edição ou em um bom *software* de edição sonora em seu laptop. Isso lhe permite incluir, em sua reportagem, efeitos de som e música. Esse é o conceito, mas nenhum repórter no Brasil o cumpre totalmente na rotina de dias de reportagem aparentemente comuns. Não se ouve esse tipo de trabalho a partir do mapeamento de dois dias inteiros das duas principais emissoras que alcançam a região de São Paulo emitindo notícias o tempo todo. É possível, para alguns assuntos diários, cumprir o rito do *packaging*, se sobre eles minimizarmos o ritmo do repórter a produzir informação objetiva. Pode-se permitir e incentivar que ele produza relatos impressionistas em lugar da velocidade empreendida às informações que processa em reportagens. Ainda, pode-se permitir que ele consiga, como conceito, incluir música e sons na edição final. Ao tratar certos assuntos, se o repórter não abstrair-se das regras da objetividade jornalística, não escapar pensando a elaboração de um texto impressionista para seus *offs*, não observar o acontecimento a partir de perspectivas diferentes nas quais ele atinge a população local, não encontrar personagens importantes que sejam atingidos pelo fato, não estará a realizar a *peça radiofônica reportagem*. Também não estará a realizá-la se não observar seus personagens com certa subjetividade que possa, em seu texto, caminhar ao lado da objetividade necessária para informar ao ouvinte. A objetividade não pode dar conta totalmente da narrativa de uma reportagem de rádio nos moldes que a defendo.

⁴⁴ “packaging é útil para apresentar uma descrição equilibrada dos dois lados de um acontecimento e para permitir o uso de técnicas de produção mais elaboradas para incluir efeitos de som e música” (BOYD, 2001, p. 245).

A orientação de pauta raramente permite ao repórter buscar o diferente no acontecimento que vai cobrir. Por exemplo, nos dez quilômetros de congestionamento, da entrada do porto de Santos até seu final, observados pela repórter Sandra Riva, não haveria um mundo de personagens além do motorista que ela entrevistou? Quem sabe vendedores de água na estrada, felizes com suas vendas clandestinas; ou motoristas extenuados que aproveitam o congestionamento para cochilar, depois de muitas horas dirigindo o caminhão. Deve ter havido acontecimentos paralelos, somente gerados pelo acontecimento principal, mas a pauta da repórter não prevê essa busca. E sua narrativa fica convencional, objetiva, repetitiva em sua forma, a provocar a constituição de um conteúdo sem diversidade. A falta da possibilidade impressionista torna a reportagem impossível de ser analisada na perspectiva de uma *peça radiofônica reportagem*. Só adquire esse tom impressionista o repórter cuja narrativa conta com muita observação do acontecimento. O repórter perde tempo, espaço e chance de observar o que poderia levá-lo a um impressionismo na sua narrativa enquanto se ocupa com a tecnologia para executar a reportagem: gravador, celular, gravação, edição de sonora, passagem das gravações por celular para a rádio, gravar em vídeo para aproveitar uma edição em imagem para o site da emissora.

Na cobertura diária há uma perda da possibilidade de explorar o tipo de narrativa impressionista. O problema central das redações de jornalismo de rádio é assumir a certeza de que todas as reportagens podem ser realizadas pelo mesmo modelo de execução e resultado, o que é uma falácia. Reportagens cobrem assuntos muito distintos em conteúdo, abordagem, importância social, produção sonora, relatos individuais, narrativas oficiais e uso excessivo que o rádio faz do jornalismo declaratório. Impossível acreditar que todos os assuntos devam resultar em reportagem no mesmo formato e que seja o mesmo modo de produzir em todas as situações. A distinção entre os assuntos podem indicar um caminho de separação entre o que é possível fazer como *peça radiofônica reportagem* e o que é necessário continuar a ser coberto com objetividade e com narrativas mais simples.

Da tabela acima, seria possível, por exemplo, ao repórter Felipe Aragonez tomar um tom impressionista em sua narração sobre a Feira de reabilitação, inclusão e acessibilidade. A observação das pessoas com necessidades especiais poderia propor um caminho mais intimista sem perder as informações fundamentais: observar as pessoas que estiveram na feira, fazer a captação dos sons que os aparatos apresentados na feira

emitem, narrar os testes que o público necessitado talvez tenha feito nos aparatos de seus sonhos. No lugar dessa possibilidade, Aragonez cumpriu o bê-á-bá imposto pela chefia da emissora. Isso resulta em uma cobertura competente para as aspirações do meio informativo no rádio, insuficiente na perspectiva da *peça radiofônica reportagem*.

Os assuntos ligados à política do país encontram ecos nos trabalhos dos comentaristas e nas entrevistas ao vivo feitas pelos âncoras. Estes são formatos que não fazem parte deste trabalho.

A repetição das reportagens na programação da CBN do dia 22 de abril de 2013 sempre ocorreu com a condução de diferentes âncoras da programação. Os âncoras repetiram entre si algumas reportagens, e em uma ocasião, na passagem da âncora Tânia Morales, do CBN Total, para o âncora Roberto Nonato, do Jornal da CBN – Segunda Edição, a mesma reportagem sobre mortes de bebês em UTI neonatal em Brasília foi ao ar num intervalo de cerca de 49 minutos. Isso quer dizer que, na Rádio CBN, o mesmo âncora que conduz os conteúdos na emissora, sempre ao vivo, não chama a mesma reportagem gravada mais de uma vez. É na “troca” de âncoras que as repetições acontecem, seja de mesma reportagem, seja de mesmo assunto com duas reportagens diferentes.

Os âncoras da Rádio CBN ficam no ar quatro, três horas e meia, três horas, duas horas e meia ou duas horas, dependendo do horário em que vão ao ar. Cada uma dessas faixas de horário, conduzidas que são por âncoras, possui título específico. No dia 22 de abril de 2013 foram ao ar os seguintes programas com seus respectivos âncoras: CBN Madrugada com Alves de Mello, por 4 horas; CBN Primeiras Notícias com Ceci Melo, por duas horas; Jornal da CBN com Milton Jung, por 3 horas e meia; CBN São Paulo com Pétrea Chaves e Thiago Barbosa, por duas horas e meia; CBN Brasil com Carlos Alberto Sardenberg, por duas horas; CBN Total com Tânia Morales, por 3 horas; Jornal da CBN - Segunda Edição com Roberto Nonato, por duas horas na transmissão hertziana (com interrupção de uma hora para a Voz do Brasil) e por 3 horas na transmissão via internet; programa Quatro em Campo, com Carlos Eduardo Éboli, por uma hora; e finalmente CBN Noite Total com Cristina Coghi, por 3 horas.

Vinte e oito repórteres da rede CBN deram conta, em 22 de abril de 2013, de 41 reportagens diferentes (algumas sobre o mesmo tema) durante as 24 horas analisadas.

IV.1.1 Análise da reportagem “Médicos faltam em unidades de pronto atendimento”, de Priscila Moraes

Escolho como reportagem representativa para análise, dentre as que a rádio CBN São Paulo apresentou no dia selecionado, aquela realizada pela repórter Priscila Moraes, do Rio de Janeiro. O tema era a falta de médicos em unidades de pronto atendimento e a reportagem teve duas emissões na programação. A matéria conta com a participação de 4 sonoras de pessoas diferentes buscadas pela reportagem. A escolha dessa reportagem com 4 fontes não representa, por um lado, a média de fontes entrevistadas nas reportagens da emissora no dia. 23 das 41 reportagens contava com apenas uma fonte. Mas, por outro lado, demonstra que, mesmo quando o assunto permite, a criatividade da reportagem não se desenvolve além da variedade de vozes. Isso acaba por surgir como uma marca da reportagem feita para programação *all news*. A transcrição da reportagem, desde a “cabeça” apresentada pelo âncora do CBN Madrugada, Alves de Mello, está nos Anexos deste trabalho (Anexo 1, p.280). A reportagem está gravada no CD que segue com este trabalho, na faixa 1.

A reportagem se reveste com a marca de investigativa, pois a repórter, com a colaboração de outros dois jornalistas (Juliano Lubianco e Silvana Maciel), apresenta um trabalho de ampla visão do problema ocorrido no sábado. Faz-se notar que a reportagem é apresentada finalizada apenas no início da segunda-feira. A repórter e seus colegas tiveram muito tempo – um tempo incomum na velocidade das redações de rádio – para apurar e consolidar a reportagem editada, ou diferida, processo de produção que vai ao encontro de nossa escolha para análises.

Foram buscadas 8 fontes pela reportagem, sendo que 4 delas falaram às repórteres Priscila Moraes e Silvana Maciel: Jô Castro, Lucilene de Oliveira, uma atendente sem identificação e Natalino Filho). As outras 4 fontes são representadas por declarações na voz da repórter: um funcionário da UPA da Maré, Prefeitura do Rio de Janeiro, fiscais do governo estadual e a coordenação da UPA da Maré. As 8 fontes são representadas em desequilíbrio no que diz respeito aos lados do acontecimento. A falta de médicos em alguns postos de saúde públicos do Rio de Janeiro é representada por 3 pessoas do público que foram mal atendidas ou não foram atendidas. São repetições de

um mesmo lado da questão. Enquanto isso, apenas ao final da narrativa, órgãos oficiais são citados, sendo que todos não tiveram voz própria. Ao contrário, as justificativas e informações foram vocalizadas pela repórter. Isso faz perder a suposta força de resposta dos órgãos oficiais. Pode ser que tais fontes oficiais não tenham sido encontradas no dia seguinte ao fato para dar explicações. Era um domingo, também feriado nacional de Tiradentes. As explicações eram possíveis no tempo que separou a produção e a emissão da reportagem pela Rádio CBN.

A ocupação na narração da reportagem pendeu quase o tempo todo para o lado dos desfavorecidos, sendo que as respostas e informações oficiais não ocuparam um lugar sonoro, de própria voz. O apelo ao sofrimento da população privada do serviço público essencial é uma estratégia de discurso crítico do jornalismo. Onde houver algo necessário a ser feito e que não está sendo feito, o jornalismo crítico investigativo aponta o problema. Essa era, então, uma boa oportunidade para um discurso que busca a contradição, ou mal funcionamento público social, para apontar de onde vem o problema. O discurso toma essa postura inclusive pelo enfraquecimento das declarações e informações “oficiais” na reportagem. Por um lado, a reportagem cumpre sua função crítica de encontrar um problema e alardeá-lo. Ela tenta sanear a questão prejudicial à saúde pública da população. No entanto, tal crítica não se completa, pois há falta de informações que não foram fornecidas pelas autoridades do setor.

É possível encontrar *estrutura de sentimento*, nos termos a que me referi a partir de Williams (1980), porque justamente a crítica é um elemento novo na malha social. Ela é o inesperado, é uma experiência. Trata-se, no caso, da falta de médicos onde eles deveriam estar, crítica amarga para quem precisou de atendimento.

Alguns aspectos descaracterizam a função de jornalismo interpretativo inerente à reportagem, ela que surge como ferramenta desse tipo de jornalismo (LEANDRO e MEDINA, 1968), para diferenciar a notícia interpretada daquela que é apenas enunciada objetivamente. Trata-se da falta de subjetividade, de interpretação dos acontecimentos na narrativa da reportagem, da presença de crítica apoiada em base de informações parciais oferecidas por esta reportagem – e que representa um nível elevado de quantidade de informações pesquisadas e expostas ao público em uma reportagem para o rádio brasileiro. A esse segundo tipo de notícia, Luiz Beltrão, submetendo a

subjetividade aos cuidados de Jorge Raul Calvo⁴⁵, a chama de “fenomênica”. Ele afirma ser, essa última, um modelo de notícia que “requer uma tarefa muito menos complicada que a interpretada, em que é necessário esquadrihar sua entranha, procurando seus antecedentes melhores, e projetar uma visão futura, formulando um prognóstico atilado, sóbrio e inteligente...” (BELTRÃO, 1980, p. 51). A reportagem em questão não chega aos antecedentes, não podendo, portanto, ir também a uma visão futura do problema. Nada disso se encontra na reportagem que ora analiso, a despeito de ela possuir um apuro de investigação pontual na questão abordada.

Um acontecimento, ao ponto de se tornar notícia, precisa responder a fatores de relevância que o validam. São os chamados valores-notícia, que abordei no Capítulo II deste trabalho. Esta reportagem sobre a ausência ou o atraso de médicos em algumas Unidades de Pronto Atendimento no Rio de Janeiro tem, ao menos, dois valores-notícia expressos em seu conteúdo: o valor notícia “infração”, como transgressão de regras sociais, no caso, a falta ou atraso de médicos em posto de atendimento; e o valor-notícia “escândalo”, ligado ao primeiro. Ele está sempre em voga quando o jornalista age como defensor de instituições democráticas.

Na narrativa dessa reportagem não se encontram os importantes itens que tornam o rádio mais forte: sons para além das palavras; música; dramatização e silêncio. As principais características, em termos de narração, confirmam a regra da informação no rádio brasileiro: privilégio das palavras, sem qualquer outro som que participe da produção. Os sons particulares que um posto de pronto atendimento possui são boas opções para incluir na narrativa, desde que a repórter também não se prendesse a ocupar todos os seus 3 minutos e 28 segundos de reportagens com informações objetivas. Não há outro som que não seja o das vozes dos entrevistados e das repórteres. Esta é uma pobreza imperante no rádio informativo: uma catarata de palavras, em abuso da técnica da linguagem objetiva do jornalismo *all news*, em que o estilo de buscar as causas é o foco de interesse. Por conta do tempo escasso, existe a orientação de dizer sempre ou escrever sempre o que você pode dizer ou escrever em menos palavras. É o que manda boa parte dos manuais de radiojornalismo.

Na reportagem não há qualquer sinal de narração com alguma subjetividade que lembre o impressionismo. Mas, na linguagem indireta, a reportagem suscita a busca de

⁴⁵ CALVO, J. R. *Periodismo para nuestro tiempo*. Buenos Aires, Livreria de las Naciones, 1970.

um melhor serviço público de saúde e de *bem-estar* para o *consumidor*. Por isso, ela nos dá, aqui, duas palavras-chave dos estudos de Raymond Williams (2007). “Bem-estar” é nossa tradução de *welfare*, palavra empregada desde o século XIV “para indicar felicidade ou prosperidade (...). O sentido ampliado de bem-estar, como um objeto de cuidado ou provisão organizados surgiu em princípios do S20...” (WILLIAMS, 2007, p. 63). É justo que seja preservado o *bem-estar* da população. Na reportagem de Priscila Moraes ele não o é. Por princípio, esse fato valida todo o trabalho da repórter. Mesmo porque o *consumidor* tem um amplo apelo para o estilo do jornalismo *all news*.

A reportagem tenta seguir o modelo de jornalismo que pretende ser um *watchdog*, na expressão dos Estados Unidos, significando um jornalismo vigilante. É a figura fundadora do chamado *Civic journalism*, mais difundido a partir da década de 80, e que funciona como um protetor dos direitos da sociedade. O *consumidor* é, neste caso, um consumidor de saúde pública. Trata-se de uma outra palavra-chave indireta participante do sentido da reportagem. O jornalismo que se serve de proteger o consumidor e seus direitos também tem lugar no modelo de “serviços”. Especialmente no rádio, essa forma de informação e de defesa dos direitos tornou-se hegemônica depois da chegada da TV. O jornalismo “de serviço”, de proteção ao consumidor, ocupou espaço como resposta do rádio à perda de audiência para a TV (ORTRIWANO, 1985, p. 22). É a essa tradição do jornalismo de rádio que pertence a reportagem em análise. Ele ganha um novo significado. É para o consumidor que “o predomínio do modelo capitalista assegurou sua extensão generalizada e frequentemente esmagadora a campos como a política, a educação e a saúde” (WILLIAMS, 2007, p. 110). A reportagem deve buscar o ideal de bem-estar social, e fazer o apontamento do que não funcionou na saúde pública do Rio de Janeiro durante um dia. O jornalismo que busca pelas causas do fenômeno representado pelo acontecimento, assumindo o estilo vigilante do *watchdog* (SOUSA, 2002, p. 123), exige que o problema descoberto seja sanado. Tal postura civil deve ser atenta aos desmandos e problemas gerados pelo poder público, seja ele comandado por quem for. Neste sentido, a reportagem cumpre seu papel, também ao mostrar a evidente contradição social entre o que é de direito à população – a saúde pública – e o que não é cumprido pelo poder público local.

O discurso da reportagem em questão passa por alguma humanização, no momento em que dá espaço aos depoimentos das pessoas que sofreram com o problema gerado pela falta de médicos. Mas o pouco tempo em que as pessoas se pronunciam não

é suficiente para estabelecer empatia com o ouvinte, tornando o processo de humanização parcial. “Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas que participa dos fatos” (SODRÉ e FERRARI, 1986).

O relato da repórter também não é impressionista, pois não se posiciona como a estar dentro do problema, participando do fato. Ela sequer gravou uma passagem narrativa dentro da UPA que visitou. No local, ela poderia ter explorado o espaço – vazio, pois sem médicos e sem pacientes – que provocaria eco e como tal significaria sonoramente a mazela do serviço público de saúde que a reportagem queria apontar. A participação do repórter a observar o acontecimento em sua narrativa, ao falar na primeira pessoa sem ser opinativo, é uma forma de impressionismo que esta reportagem de rádio não possui.

A participação dos entrevistados demonstra uma preocupação social da reportagem, que é o serviço oferecido e não prestado. Isso, muito embora três, entre quatro deles, representem o mesmo lado, o dos cidadãos que não foram atendidos. Trata-se de um clamor cabível em uma democracia representativa como a nossa. Por outro lado, é uma reportagem que ainda vai às bordas do *centro*, que tanto caracteriza o discurso oficial das grandes redes de comunicação pública do mundo. Do ponto de vista geográfico, a localização da reportagem onde se encontra e se discute o problema é periférico. Isso mostra que as redes *all news* nem sempre protegem apenas seus vários centros, mas sai um pouco deles para “passeios” controlados para fora do *centro*, como nesta reportagem. Ela aborda um acontecimento no subúrbio de uma grande capital brasileira, ainda que seja a região do país considerada mais rica. Ela possui, não obstante, rincões bastantes necessitados, como os que a reportagem visitou.

A não existência da dramatização, do silêncio, da música, da narrativa sonora possível ao rádio, da narração impressionista, afastam muito a reportagem “Médicos faltam a unidades de pronto atendimento” da *peça radiofônica reportagem*.

IV.2 - Análise de reportagem da rádio BandNews FM – São Paulo de 10 de junho de 2013

Parto para a outra emissora da qual mapeei 24 horas de programação em busca das reportagens do dia: a rádio BandNews FM, sede de São Paulo, durante dia 10 de junho de 2013, uma segunda-feira. Nesta data, a emissora apresentou ao público ouvinte e internauta 32 diferentes reportagens, de zero hora à meia-noite, emitidas a partir das principais emissoras da rede: São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Fortaleza, Porto Alegre, Salvador, Brasília, Belo Horizonte. Prefiro tipificar essa emissora também como rádio *all news*, embora possa passar por uma emissora *talk & news*, em que os âncoras falam mais, inclusive com ouvintes, além de lidarem com noticiário. No caso da BandNews FM a conversa dos âncoras não é com os ouvintes, senão com eles mesmos em uma grande massa de notícias curtas que enunciam, entre reportagens, comentaristas e comerciais. “Mas essas emissoras, em sua maioria, mesmo se pretendendo *news*, são *talk*, com programação predominantemente comandada por âncoras – antes conhecidos como apresentadores – encarregados de entremear as notícias com muita torrente verbal” (ORTRIWANO, 2002-2003, p. 81).

Esse estilo clássico define o tipo de linguagem da emissora BandNews e sua programação. Nela, para haver alguma discussão sobre as consequências de acontecimentos com longos desdobramentos, é necessário que comentaristas fiquem muitos minutos no ar, em diálogo com os âncoras. É sua única forma. Este modelo está como a confirmar a ausência de um jornalismo interpretativo a ser atingido com documentários ou grandes reportagens no rádio, que pesquisa, apresenta e discute as consequências dos acontecimentos, para além das causas, como é regra nas redes de rádios informativas do Brasil.

Abaixo, um quadro demonstrativo com dados das reportagens apresentadas naquele dia:

Repórter	Tema	Tempo da reportagem	Quantidade de sonoras	Quantas vezes no ar	Tempo até próxima reportagem
Vanessa Darj	Menino morto em hotel de	1'46"	1	5	6'27"

	Fortaleza				
Luis Fernando Ramos	Resultados do Grande Prêmio do Canadá de Fórmula 1	1'50"	2	4	5"
Artur Covre	Fórmula Indy – Grande Prêmio do Texas	1'40"	1	5	4"
Luana Bernardes	Moradores de Santa Teresa, no Rio, pedem ônibus mais prudentes	1'39"	1	5	1h03'01"
Jocasta Pimentel	Encontrado bebê sequestrado em Fortaleza	1'07"	1	5	2"
Alice Muniz	Sinalização de trânsito no Rio leva homem a ser baleado	2'13"	1	5	5'53"
Lidiane Blanco	Menina morre em Shopping de Canoas, no RS	1'44"	1	4	13'36"

Hugo Gomide	Polícia investiga assassinato de juíza no MT	1'37"	1	3	8'20"
Néli Pereira	Brasil com S: Canadense e estadunidense que moram no Brasil	2'54"	2	3	2h43'57"
Juliana Dantas	Zizi Possi lança CD	2'10"	1	4	1h2'31"
Juliana Dantas	Quermesses em São Paulo	1'44"	1	4	38"
Michelle Trombelli	Empresas não se adaptam a expor impostos em nota fiscal	2'54"	6	2	52'28"
Ana Paula Rodrigues	Donos de bares do Morumbi se unem contra arrastão	2'40"	2	3	3'27"
Débora Alfano	Uniformes não chegam em escola	2'18"	2	4	2h59'10"

	de Osasco				
Vitor Guedes	Construção do Itaquerão	2'19"	1	3	1h12'
Natália Pianegonda	Programa do governo federal para consumo de eletrodomésticos	1'45"	1	1	7"
Luíza Scheliga	Repercussão do assassinato de motorista de van por milícia do Rio	2'05"	2	1	13'57"
Leandro Quesada	Brasil pronto para a Copa das Confederações	1'25"	1	1	2'27"
Lucas Leite	Aeroporto de Fortaleza para Copa das Confederações	1'15"	1	1	18'8"
Marcus Lacerda	Piora estado de saúde do homem baleado no Rio porque	2'02"	1	1	18'39"

	errou caminho				
Luíza Scheliga	Brasileira acidentada em balão não consegue voltar ao País	1'50"	1	2	7'45"
Victor Boyadjian	Comissão de Constituiçã o e Justiça discute redução de maioridade penal	1'44	1	1	24'14"
Sem Identificação*	Língua Japonesa pra Copa das Confederaç ões	1'49"	1	1	1h24'22"
Luis Fernando Ramos**	Fórmula Um – as chances de Vetel para o título	1'15"	2	1	58'21"
Michelle Trombelli***(r efez a matéria, com diminuição X	Lei que obriga comércios a colocarem imposto na	2'20	1	1	56'

tom informal ao vivo)	nota ao consumidor				
Luis Fernando Ramos**	Fórmula Um faz pausa de 3 semanas até Grande Prêmio da Inglaterra	49''	1	1	1h15'19''
Debora Alfano	Problemas no sistema da PF para emitir passaportes	2'14''	2	1	1h13'16''
Michelle Trombelli***	Prorrogado início da Lei dos Impostos	2'35''	5	1	3h34'48''
Pablo Ribeiro	Seleção da Itália chega ao Rio para a Copa das Confederaç ões	2'09''	2	2	1h26'06''
Bárbara Vasconcelos	Reforço em segurança para Copa das Confederaç ões em BH	1'43''	1	1	6''
Luiz Fernando Ramos	Morte de fiscal na pista da	2'30''	1	1	4'21''

	Fórmula 1				
Natália Pianegonda	Obras de Creches do Governo Federal estão atrasadas	1'56"	2		

*âncora não “chamou” (falou o nome) a repórter e ela, por sua vez, apresentou a matéria sem “assinar” (falar seu próprio nome) no final.

**Repórter refez sua matéria com novos dados e/ou novas fontes, tratando sobre o mesmo tema abordado no início de sua jornada para aquele dia.

***Repórter refez a matéria com alterações de fontes (menos ou mais) e incluindo apresentação. Ele entrava gravado anteriormente e, ao final da jornada, com o mesmo tema apresentado de forma mais completa, entrou do estúdio, junto à âncora, falando de modo mais informal.

Do mesmo modo que na primeira tabela apresentada neste trabalho, a primeira coluna relaciona o nome do(a) repórter que fez o trabalho de cada reportagem naquele dia 10 de junho de 2013. A segunda coluna dá conta de um possível título de cada reportagem, tomado pela temática que ela aborda. A terceira coluna apresenta o tempo total de cada reportagem, contado desde o momento em que o âncora da programação inicia o assunto. A quarta coluna indica o número de fontes entrevistadas em cada reportagem, ou seja, o número de vozes diferentes da voz do(a) repórter que surge em cada reportagem. A quinta coluna mostra a quantidade de vezes que a mesma reportagem foi ao ar naquelas 24 horas. A sexta coluna marca o tempo entre o final da reportagem que foi ao ar e o início da próxima reportagem inédita, que está na linha seguinte.

A rede BandNews FM – São Paulo realiza uma espécie de programação corrida, de mesmo estilo, que alterna reportagens gravadas, reportagens ao vivo. Os âncoras ora leem as notícias do dia, ora chamam as “atrações” da equipe: reportagens ao vivo, gravadas, comentários e sessões todos gravados. Existe um certo improviso, que faz

lembrar algumas cenas narradas sobre os primórdios do rádio brasileiro (p. 37 e p. 47 deste trabalho). Um dos âncoras presentes neste dia, Eduardo Barão, entrou no ar às 5h40 da manhã, um horário “quebrado” que não se admite nas grades cartesianas de programação que caracterizam essas rádios. O mesmo âncora se despediu de todos os ouvintes e continuou no ar na transmissão para São Paulo, sem ter dito que iria ficar para essa parte da rede.

O dia 10 de abril de 2013 começou com condução da âncora Helen Braun, que já estava no ar antes e permaneceu no ar de meia-noite até 5h40 da manhã. Em seguida, o âncora foi Eduardo Barão, que não se anunciou, ficando no ar das 5h40 até as 7h sozinho conduzindo a programação. Ele se despediu e permaneceu no ar na transmissão para São Paulo, acompanhado por Tatiana Vasconcelos. Nessa faixa, permaneceram no ar juntos até 9h12. Também foram acompanhados, desde 7h30, pelo comentarista Ricardo Boechat, que comandou a apresentação desta faixa horária até às 9h12. Neste horário ele se despediu e anunciou que as emissoras da rede partiriam para suas programações locais. Assim, as primeiras faixas horárias não possuem nomes definidos. Na sequência, após a saída de Ricardo Boechat e de Tatiana Vasconcelos, começa o *BandNews São Paulo*, anunciado com vinheta desta forma e sendo apresentado por Eduardo Barão, agora acompanhado por Sheila Magalhães. Os dois foram juntos no ar até 11h. Ambos foram substituídos por Paulo Cabral e Tatiana Vasconcelos, que voltou ao ar depois de ter saído às 9h12min, iniciando uma programação anunciada como *BandNews no meio do dia*, também com vinheta personalizada. Essa programação ficou no ar por 3 horas. Às 14h, a âncora que tomou o comando da apresentação e da programação foi Cássia Godoy, que se apresentou sem vinheta e sem marcar um nome definido para sua faixa de ancoragem. Ela ficou no ar por uma hora e às 15h, foi sucedida por Ana Paula Rodrigues. Esta também entrou para ficar uma hora no ar, sem que sua faixa fosse anunciada com um nome específico. Às 16h começou o *BandNews* em alta frequência, com ancoragem de Néli Pereira. Às 18h a âncora se despediu parcialmente da rede para dizer que dali 51 minutos voltaria com o *BandNews* em alta frequência. Ela informa que, no próximo segmento, o ouvinte ficaria com a programação local. Em São Paulo, o *BandNews* em alta frequência continuou no ar até 19h, com Néli Pereira acompanhada por Cássia Godoy. Às 19h, as duas deixam a ancoragem e Ana Paula Rodrigues retoma o leme a partir de São Paulo. Ela conduz a programação que é mediada com a retransmissão do *Jornal da Band*, da Rede de TV

Bandeirantes para todo o Brasil. Nos intervalos do Jornal da Band a programação da rádio voltava. Em São Paulo, Ana Paula Rodrigues comanda um giro de informações locais. Não registrei qualquer das reportagens do Jornal da Band na tabela acima, pois não foram feitas para rádio, mas para TV. Terminado o Jornal da Band, Ana Paula Rodrigues voltou a ancorar a programação, indo até 21h, quando houve outra interrupção, para apresentação da Voz do Brasil. Às 22h, Ana Paula Rodrigues voltou à ancoragem, agora para mediar apenas alguns minutos até o começo da reapresentação do Canal Livre, programa que também pertence à TV Aberta Bandeirantes. Às 23h, Helen Braum iniciou sua jornada, que só foi terminar apenas na madrugada do dia 11 de abril de 2013, terça-feira, que não foi objeto de minha escuta.

Cada entrada de novo(a) no ar foi seguida de uma escalada de manchetes com os principais assuntos que seriam tratados. Na maior parte das vezes, essa escalada de manchetes foi apresentada pelos próprios repórteres, em entradas gravadas. Mas essa escalada não foi um prenúncio do que viria como reportagem na programação. Eram senão um acréscimo de outros assuntos aos das reportagens que são, nesta emissora, muito reapresentadas.

Vê-se na tabela da BandNews FM que 5 reportagens surgiram na programação por 5 vezes. O número máximo de vezes que uma mesma reportagem tinha surgido nas 24 horas ouvidas da rádio CBN foi de 4. Mesmo assim, na CBN apenas duas reportagens foram mostradas 4 vezes. Por outro lado, enquanto a BandNews FM apresentou 14 reportagens apenas uma vez no ar, na CBN, durante o dia pesquisado, o número foi o dobro: 28 reportagens foram exibidas apenas uma vez nas 24 horas ouvidas. Este fato demonstra que a equipe desta segunda emissora é menor do que a da primeira. Não só este fato, mas também a diferença do número total de reportagens produzidas por cada rede e apresentadas nos dias ouvidos – 41 pela CBN e 32 pela BandNews FM. Isso se comprova também porque ouviu-se repórter cuidando de ser âncora também, na mesma jornada, como foi o caso de Ana Paula Rodrigues. É evidente, também, pensar que uma segunda-feira não é um dia muito “quente” para a reportagem. Isso, uma vez que o dia anterior é vazio no sentido da rotina política e econômica do país, nas três esferas. Não só por esse motivo, mas também por uma escolha editorial, a característica principal das reportagens da BandNews FM é de um grande peso policial. Oito reportagens tiveram essa característica: “Menino morto em hotel em Fortaleza”; “Encontrado bebê sequestrado em Fortaleza”; “Sinalização de

trânsito no Rio leva homem a ser baleado”; “Menina morre em shopping de Canoas, RS”; “Polícia investiga assassinato de juíza no MT”; “Donos de bares do Morumbi se unem contra arrastão”; “Repercussão do assassinato de dono de Van no Rio”; “Piora o estado de saúde de homem baleado no Rio porque errou o caminho”. Algumas destas reportagens tiveram reapresentações em média de 3 até 5 vezes no dia – as que estão prontas desde a madrugada são mais reapresentadas.

O estilo *all news* acrescido da verborragia dos âncoras que caracteriza a programação da BandNews FM se revela na extensa proporção em que as vozes dos âncoras ocupam o espaço, isso em comparação com o tempo em que os repórteres e comentaristas ocupam. Muitas notícias são “resolvidas” na apresentação de textos curtos pelos âncoras, diferentemente do estilo de programação da Rádio CBN.

Na apresentação do noticiário do dia, tudo o que caracteristicamente fez parte da teoria do *centro* esteve nas notícias curtas lidas pelos âncoras. Nenhum assunto nacional ligado à política ou economia receberam cobertura no formato reportagem durante o dia. Apesar deste afastamento do centro do poder, a teoria do *centro* a mediar os assuntos que interessam ao jornalismo em geral não foi eliminada. Ouvi reportagens sobre Fórmula Um, Fórmula Indy, Copa das Confederações, por exemplo, assuntos que estão no centro econômico dos acontecimentos esportivos. Ainda assim, parece que, neste dia, a BandNews FM conseguiu uma descentralização de assuntos e pontos geográficos maior do que a CBN São Paulo. Ela o conseguiu ao menos no dia em que fiz a audição, sendo que para ambas as emissoras escolhi a segunda-feira.

IV.2.1 - Análise da reportagem “Empresas não se adaptam a expor impostos em nota fiscal”, de Michele Trombelli

Um modo de representar a rotina do repórter em uma emissora *all news* é acompanhá-lo numa jornada em que ele narra o acontecimento enquanto este se desenvolve, criando modificações na narrativa. Este fato é bastante comum na vida do repórter de rádio. Para explicitar essa representação, escolho a jornada de Michele Trombelli naquele 10 de junho de 2013 pela BandNews FM de São Paulo. A reportagem está na faixa 2 do CD que acompanha este trabalho e também está transcrita em Anexos (Anexo 1, p. 284) deste trabalho.

Ela tratou da necessidade dos comerciantes se adaptarem à nova regra de emitir notas fiscais ao consumidor e apresentar nelas as porcentagens de imposto que recaem sobre a venda de cada produto. A regra começaria a valer naquele dia e a repórter, em sua primeira investida no assunto, demonstrou que poucos pontos comerciais estavam cumprindo. A primeira versão da reportagem continha 6 fontes diferentes, sendo 4 delas de consumidores que demonstravam sua surpresa com a alta porcentagem de imposto que estavam a pagar. Elas representaram quatro expressões de um mesmo lado da questão. Mais tarde, a repórter apresentou uma versão com apenas uma fonte que não era nenhum dos consumidores, mas o economista-chefe da Associação Comercial do Estado de São Paulo, Marcel Solimeo, que já tinha surgido na reportagem anterior.

As novidades da segunda aparição da repórter Michele Trombelli no ar com o mesmo assunto são algumas: sendo esperado como acontecimento do dia, ela foi ao ar para confirmar que o Governo Federal prorrogava o prazo de entrada em vigor da lei que obriga os comerciantes a apontar nas notas fiscais dos produtos vendidos a porcentagem de imposto que ele possui. Outra novidade, desta segunda, vez é que a repórter aparece ao vivo, no estúdio, e não de forma gravada. Isso proporciona uma dinâmica de *edição ao vivo*, com a repórter fazendo seus *offs* ao vivo e a âncora soltando a sonora de modo a enlaçar as falas com a repórter. Mais uma novidade é que, nesta segunda versão, apenas o economista Marcel Solimeo falou. O trecho que a repórter escolheu da fala deste entrevistado foi diferente em relação ao escolhido para a primeira versão da reportagem sobre o mesmo assunto. Esta ação que descrevi mostra como, numa reportagem para o rádio dedicada a acompanhar a evolução do acontecimento durante o dia, a narrativa pode não só mudar no texto da repórter, como também a fala do entrevistado a ser escolhida depois de gravada.

Na terceira aparição da repórter, também ao vivo, ela repetiu basicamente a apresentação do contexto como das outras vezes, mas apresentou uma narrativa mais extensa, reaproveitando as 5 sonoras de consumidores que haviam sido ouvidas na primeira reportagem. Tais sonoras foram colocadas em um local diferente da narrativa: da primeira vez, elas faziam parte da abertura da matéria; na segunda vez, elas não surgiram; nesta terceira vez, elas apareceram conjuntamente, mas depois da sonora do presidente do Instituto Brasileiro de Planejamento Tributário, João Eloi Olenike. A fala deste último é a mesma, tanto na primeira reportagem, quanto na terceira. Ela apenas está em lugar diferente na narrativa, o que mostra as inúmeras possibilidades que um

repórter possui de compor sua narrativa sobre o mesmo tema. Essa chance em relação à diversidade da narrativa e da montagem é uma das lúdicas características que a reportagem para o rádio possui.

O conteúdo da reportagem pôde ser trabalhado pela repórter desde muitos dias antes. Na terceira aparição no ar, que deveria ser a melhor síntese das três reportagens apresentadas durante o dia, Michele Trombelli lembra ao ouvinte e à âncora que, há cerca de 15 dias, havia apresentado as gravações com o público consumidor se surpreendendo com a alta taxa de impostos nos produtos. Isso indica que a repórter teve tempo para preparar a pauta desta reportagem, que pode ter sido assumida como uma pauta especial a ponto de ser cumprida em partes, lentamente. O mesmo tema retornou ao ar na forma de pela oportunidade de ser, naquele dia, o marco para o início da validade da lei que obriga os comerciantes a apresentarem a descrição dos impostos na nota de venda. Essa terceira aparição da repórter na programação é a que está no CD que acompanha este trabalho, na faixa 2.

Apesar do tempo que teve para a preparação da reportagem, a repórter não construiu uma narrativa que fugisse às expectativas dos fatos narrados objetivamente e do tipo de jornalismo a que o rádio mais recorre para dar conta de um assunto: o jornalismo declaratório. Nele, as declarações dos entrevistados e a narrativa da repórter constituem um conjunto de falas que isolam a possibilidade de qualquer narrativa impressionista da jornalista, tornando impossível a tarefa de observação do todo que ela pode fazer. Com isso, houve também pouca oportunidade de que a repórter constituísse uma narrativa de interpretação dos fatos, atividade característica da reportagem em seu conceito original (BELTRÃO, 1980; LEANDRO e MEDINA, 1968).

Na reportagem de Michelle Trombelli não houve, portanto, chance da realização de narrativa impressionista, embora o valor humano e, principalmente, o susto com a realidade das taxas cobradas em cada produto, seja expressado de modo a conferir um tanto de humanismo à reportagem, sem atingir em cheio a narrativa. Assim como na reportagem anterior, o som ambiente captado no local cumpre o expresso e único objetivo de registrar o que os entrevistados querem dizer. Não há qualquer registro de sons que possam ambientar o ouvinte dentro da realidade dos hospitais sem atendimento.

A reportagem em questão é representativa do que ocorre com esse gênero na rotina de produção do rádio informativo brasileiro: encontra-se apenas a narração objetiva dos fatos e, no máximo, a apreensão dos diferentes lados dos fatos representados por seus atores sociais. Neste caso, faltou ainda um lado importante: o comerciante não fala, e ele é certamente parte importante na questão, pois foi obrigado a registrar, na nota fiscal, os impostos que são pagos. Faltou, à repórter, entrevistar um comerciante, que na reportagem está representado por um dos donos de estabelecimento que ela visita para fazer a matéria. Poderia saber como ele lida com essa nova realidade em seu comércio

A reportagem está, direta e evidentemente, ligada aos direitos do consumidor. Trata-se de um serviço de utilidade pública, um caminho que o rádio informativo “descobriu” nos anos 60, depois que a televisão tomou para si o papel de difusão do entretenimento (ORTRIWANO, 1985, p. 22). O jornalismo que se serve de proteger o consumidor e seus direitos também tem lugar no modelo de “serviços”. O termo “consumidor” começou a ser usado na Inglaterra do século XIV, mas “o desenvolvimento da palavra foi primordialmente norte-americano (...) Sua predominância foi tão grande que grupos de compradores e usuários informados e exigentes constituíram associações de consumidores” (WILLIAMS, 2007, p. 109-110).

A reportagem que abordei anteriormente pertencia ao mundo das notícias *all news* pelas mesmas características que esta, da BandNews FM, é representativa do jornalismo *wachtdog* norte-americano. Esta tendência funda o papel de um jornalista vigilante e atento para tudo o que deixa de funcionar publicamente. Dessa forma, não sobra lugar para a reportagem que busca fatores interpretativos. Isso, muito embora houvesse, neste caso, um acompanhamento do conteúdo da reportagem pela própria repórter, junto à âncora, na programação vespertina da emissora. Houve tentativas de análises e de conversa em tom informal desenvolvendo uma percepção sobre o tema. Ainda assim, não se aprofundaram as consequências do fato de que os comerciantes não haviam se preparado para este dia.

Não há, na reportagem, qualquer sinal de dramaturgia – elemento de que o jornalismo *all news* de rádio não lança mão. Não há, também, uma exploração da música radiofônica, nem do silêncio, se ele existiu por parte dos consumidores entrevistados enquanto conferiam os impostos, já em interação com a repórter que

captava o som. Esse som foi cortado para fora da reportagem durante o processo de edição.

Sendo de utilidade pública, o valor-notícia “*infração*” surge novamente. A maioria dos comerciantes, segundo a reportagem, não estaria cumprindo a norma que estava entrando em vigor naquele dia. Outro valor-notícia é o de “relevância”, pois o assunto interessa certamente ao ouvinte. Ele é, como todos, um consumidor. Também posso dizer que o valor-notícia “consonância” é contemplado, uma vez que o assunto estava inserido em uma narrativa já conhecida. A repórter nota que, há cerca de 15 dias, registrara as surpresas do público consumidor com os níveis de impostos que pagam nos produtos, surpresa externada nas gravações da reportagem.

Ainda que possua certas vantagens, não identifico na narrativa e nos sons desta reportagem qualquer sinal que se alie ao conceito de estrutura de sentimento. Isso porque não há qualquer representação de algo novo no nível formal ou de conteúdo, nada que suscite uma quebra do esperado e do convencional, como sugere o conceito de Williams (1977, p. 150).

A reportagem traz, nas sonoras feitas com os consumidores, um tom de descontração. Mesmo na apresentação ao vivo, pelo que se percebe da conversa entre a âncora e a repórter, essa descontração está presente; Trata-se de uma característica da BandNews FM, o que marca mais uma diferença da relação formal em relação à Rádio CBN na maneira com que os profissionais de jornalismo se tratam entre si ao vivo e tratam a notícia.

Como se estivesse sido estiplulada uma regra para a realização das reportagens na rotina das emissoras informativas do Brasil, a palavra domina. Ela não deixa espaço para outras características sonoras que promovam o rádio como um meio de expressão, tal como a música, o silêncio e o ruído. Estes são sons que a reportagem poderia trazer para seu tema. No caso da reportagem que analiso, a repórter foi ao comércio acompanhar consumidores comprando e poderia ter assumido, por exemplo, a gravação de uma compra sendo paga no caixa, a ser apresentada como um cerimonial do consumo. A caixa, depois de entregar a nota, poderia explicar ao consumidor como encontrar os impostos gravados na nota fiscal. Existiria um diálogo real entre caixa e consumidor, gravado pela repórter, e que poderia nortear o ouvinte a melhor consumir. A reportagem poderia conter gravações do real e não apenas a representação da

realidade de forma sintética que o jornalismo *all news* propõe. Essa representação poderia estar tão afastada da realidade a ponto de ameaçar o jornalismo, apresentando uma ficção sem qualquer atratividade. Ela poderia ser uma ficção narrada através da pior escolha possível para o rádio: a palavra eminentemente objetiva. Nela não existe nada que sugira um discurso impressionista da repórter. Mas se a cena que sugiro fosse registrada, sem chegar a ser uma dramatização ao gosto da *peça radiofônica reportagem*, poderia o diálogo na narrativa torná-la mais próxima a um impressionismo, sem ser plenamente impressionista.

Todas as características e problemas da reportagem “Empresas não se adaptam a expor impostos em nota fiscal” afastam-na do conceito de *peça radiofônica reportagem*.

CAPÍTULO V

TRÊS EXEMPLOS QUE JUSTIFICAM A *PEÇA RADIOFÔNICA REPORTAGEM*

Apresento, neste capítulo, três exemplos que são, ou chegam próximas a ser, *peças radiofônicas reportagens*. O propósito principal deste exercício é mostrar trabalhos feitos em países ao nosso redor, na América Latina, e dos quais conhecemos muito pouco. Mostra também que tanto no rádio em geral, quanto no jornalismo feito para o rádio, pratica-se experiências interessantes à nossa volta. As provas estão em “Made in Bajo Flores”, produção Argentina; “Wet”, feita no Brasil para a BBC; e “N.N.”, realizada para o site independente Rádio Ambulante.

“Made in Bajo Flores” é a primeira, e mais longa dessas três reportagens a serem analisadas. Muito elaborada do ponto de vista sonoro, musical, narrativo, vai nos servir como um marco de elementos constituídos com muito cuidado e esmero. Um trabalho planejado em um tempo indefensável para a rotina das rádios all news. Por outro lado, a demonstração do que é possível ser feito em termos de narrativa final para o rádio. Trata-se de uma produção independente de Lalo Recanatini, depois que, segundo ele, a Rádio Mitre preferiu não apoiá-lo na empreitada. A reportagem está na faixa 3 do CD que acompanha este trabalho e transcrito em Anexo (Anexo 1, p.287).

Como a manter a tradição brasileira de mirar o que as grandes nações estão produzindo, cabe, neste capítulo, um exemplo britânico. No entanto, ele é praticado na América Latina, pois a reportagem “Wet”, do repórter britânico Gibby Zobel foi realizada no Brasil. Zobel faz reportagens em rádio para o *Outlook*, programa e *site* da Rádio BBC Word Service. O repórter mora em nosso país há 14 anos e cobre a região para o programa mencionado e também para outros programas e *sites* da BBC. “Wet” está na faixa 4 do CD que acompanha este trabalho e transcrito em Anexos (Anexo 1, p. 300).

Falo, por fim, de “N.N.”, de Nadja Drost, reportagem que narra a adoção de cadáveres jogados no rio da cidade por parte da população de Puerto Berrío, na Colômbia. Ela foi postada na plataforma de reportagens latino-americanas chamada Radio Ambulante. Esta reportagem está na faixa 5 do CD que acompanha este trabalho e transcrita em Anexo (Anexo 1, p.311).

Tento manter a estrutura de análise utilizada na observação dos itens já aplicados nas outras reportagens brasileiras, sendo representativos da *peça radiofônica reportagem*.

A esperança é de que, este capítulo, seja o mais sonoro do trabalho.

V.1 - Análise de “Made in Bajo Flores”, de Lalo Recanatini

“Made in Bajo Flores” (2007), do argentino Lalo Recanatini, trata de um jornalismo investigativo com um estilo sonoro diferente do comum. Seu tema é a descoberta de oficinas clandestinas de costura em Buenos Aires que trabalham para grandes marcas de roupa.

Em um tempo total de 31’45”, o jornalista, artista gráfico, roteirista e professor argentino Lalo Recanatini desenvolve uma reportagem investigativa com intuito de relacionar a atuação de oficinas clandestinas de costura instaladas em Buenos Aires e grandes marcas comerciais que comprem as peças produzidas com o trabalho escravo empregado nestas oficinas. “Made in Bajo Flores” conseguiu conectar dados de diferentes espécies e que terminam por provar a conexão entre pelo menos uma marca multinacional de roupas (C&A) e a produção em oficinas clandestinas localizadas no bairro pobre de *Bajo Flores*, em Buenos Aires.

O jornalista, autor da reportagem, afirmou que utilizou 6 meses de trabalho para terminar a obra. Esse tempo, evidentemente, não é compatível com o que cobra a rotina de trabalho de um repórter dentro de uma emissora de rádio. Algumas reportagens especiais podem tomar alguns dias de trabalho de um repórter dessas emissoras, sendo isso o máximo que se investe em reportagem diferente da rotineira.

A despeito do tempo levado para finalizar os quase 32 minutos, “Made in Bajo Flores” continua a ser uma reportagem de rádio, mantendo sua base de investigação jornalística, e um símbolo do que é possível fazer em relação à exploração das possibilidades sonoras neste meio. Cumprindo estes dois aspectos, está apta a ser emitida por qualquer emissora: “paradoxalmente a primeira rádio que transmite [“Made in Bajo Flores”] é a *Rádio Nederland* na Holanda, e a C&A é uma empresa holandesa.

E eles transmitiram. [...] E depois *La Tribu*. E depois a *Nacional*” (RECANATINI, 2014. Anexo 2, p. 391. *Tradução minha*)⁴⁶.

A rádio La Tribu é uma emissora comunitária que transmite em 88,7 FM em Buenos Aires e, com seu sinal, alcança toda a região metropolitana. Foi fundada em 1989, por um grupo de jovens oriundos do curso de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires. A emissora é membro da rede de comunicação Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC) e da Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER). Seus fundadores, Ernesto Lamas, Damián Valls, Hugo Lewin e Claudio Vivori estabeleceram um coletivo de comunicações que hoje inclui produções audiovisuais, um centro de capacitação, um bar e numerosas edições publicadas. No *site* da rádio afirma-se que ela é uma rádio alternativa que trabalha com as temáticas dos direitos humanos, dos movimentos sociais, das culturas, das comunidades, dos gêneros, do trabalho, dos povos originários, entre outros.

A Rádio Nacional é uma emissora pública e educativa do governo federal argentino. Trata-se de uma rede de 52 emissoras que cobre todo o território daquele país, a levar a palavra, a perspectiva e a oficialidade do governo. Essa forte rede tornou “Made in Bajo Flores” conhecida em toda a Argentina⁴⁷.

Outra emissora que se pode conhecer, a rádio MEC, do Rio de Janeiro, pública, também transmitiu “Made in Bajo Flores”. Essas e outras rádios transmitiram e, ainda transmitem, a reportagem sempre que o assunto “oficinas clandestinas de costura” toma espaço na mídia. Isso prova que Lalo Recanatini fez rádio, um rádio diferenciado, uma longa reportagem investigativa repleta de sons e de linguagem instigante.

O que a lança “Made in Bajo Flores” dentro do universo da narrativa impressionista é o fato de ter sido feita na primeira pessoa. O repórter Lalo Recanatini narra todas as impressões das situações que viveu enquanto investigava a questão das oficinas clandestinas e ao ter contato com os entrevistados. Narrada na primeira pessoa, dá ao repórter a prerrogativa de contar sua história ao ouvinte, que, por sua vez, também escuta individualmente, na primeira pessoa. Trata-se de uma chance de estar a falar

⁴⁶ Do original: “Paradójicamente la primera radio que lo pasa es Radio Nederland en Holanda. Y C&A es una empresa holandesa. E ellos lo pasaran. Y después La Tribu, y después Nacional”.

⁴⁷ Informações recolhidas nos endereços https://es.wikipedia.org/wiki/FM_La_Tribu e <http://fmlatribu.com/quienes-somos/>. Acessado em: 10 jan. 2016.

individualmente ao ouvinte, como quem fala em um diálogo pessoal. Ao fazer os *offs* na primeira pessoa, Lalo Recanatini trilha um caminho: “isso é o que eu penso: é muito mais poderoso [...] muito mais emocionante é a experiência. [...] E se eu vi e eu quero ser um bom narrador, tenho que ter a capacidade de que você veja. Esse é meu desafio: que você veja o que eu vi.” (RECANATINI, 2014. Anexo 2, p. 389 *Tradução minha*)⁴⁸. A oportunidade de narrar na primeira pessoa é também uma oportunidade para que Recanatini conte, passo a passo, o desenvolvimento de sua investigação e, por extensão, de sua reportagem. O tom da reportagem é quase didático, porque, em seus *offs*, o repórter vai se questionando e resolvendo cada questionamento com investigação e com encontro de uma nova fonte para entrevistar. Ele vai narrando todas as descobertas, utilizando uma estratégia de conto de ficção. Na mesma vez, mostrando a evolução da reportagem, da narrativa e de sua pesquisa investigativa, desvela lentamente ao ouvinte seu método de pesquisa e de descoberta dos lados ocultos da história.

Ao mesmo tempo, o repórter vai narrando, em alguns momentos, detalhes que completam um quadro visual das situações em que viveu. Isso acontece quando ele descreve, por exemplo, as ruelas de terra e as calçadas estreitas das *villas* pelas quais passou para se encontrar com uma de suas entrevistadas nas vizinhanças das oficinas clandestinas. Embora o foco de sua reportagem não seja a forma de narrar e, sim, a história a ser narrada, essa visão da experiência do narrador, na forma como Recanatini desenvolve em sua reportagem, traz alguma conexão com o trabalho de Walter Benjamin (2012), no disse quando escreveu seu artigo *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Pode-se sentir, nas ações do repórter argentino, seu prazer em ouvir as pessoas do povo: trabalhadores explorados nas oficinas clandestinas, um eletricista que faz trabalhos elétricos no bairro das oficinas. O encontro se dá porque o “grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 2012, p. 231).

Do narrador passo para a narrativa, ela também um fator que lança a reportagem de Lalo Recanatini a um lugar especial no universo do rádio. Nesta questão, estou a falar também de estética sonora, especificamente da ocupação de espaços pela música, em certos momentos em que ela, com pulso, acompanha a narração, denotando certa tensão. É o que acontece nos trechos em que o narrador está a oferecer-se a certo perigo,

⁴⁸ Do original: “eso es que lo pienso yo: es mucho más poderoso. [...] mucho más emocionante es la experiencia. [...] Y si yo lo vi y yo quiero ser un buen narrador, tengo que tener la capacidad de que vos lo veas. Ese es mi desafío: que vos veas lo que yo vi.”.

como quando vai ao bairro pobre onde estão as oficinas clandestinas. A música acompanha o perigo, criando suspense. Trata-se de uma música que aponta o clima da situação. “A música no rádio é a música radiofônica, valor de uso comunicativo e expressivo especificamente radiofônico” (BALSEBRE, 1994, p. 90).

Ainda na questão da narrativa, falo também da ocupação do espaço com os sons locais recuperados através da experiência de entrevista do repórter. Isso se ouve, por exemplo, quando o narrador introduz a questão do encontro com um importador de máquinas de costura. Neste momento, já se ouve ao fundo da narração os passos do repórter pela rua e os sons de carro. Toda essa sonoridade é composta, originalmente, para levar o ouvinte até o bar de Villa Crespo, onde o repórter se encontra com seu entrevistado, Pachu. A narrativa inclui um fundo composto de sons da rua, passos do repórter, motores de carros e buzinas, como a indicar que esse é o registro do repórter caminhando para o encontro em Vila Crespo. Ao mesmo tempo, a narrativa conta com a palavra do repórter descrevendo quem é seu entrevistado e onde iriam se encontrar para a entrevista. Ao final desta descrição através da palavra, em que o repórter apresenta o entrevistado, o som da rua funde-se com o som do bar onde se encontram repórter e entrevistado. Então, a entrevista toma todo o espaço sonoro da reportagem, com as perguntas de Recanatini e as respostas de Pachu, tendo sempre ao fundo o som real do bar onde estavam, captados pelos gravadores que o repórter levava para as entrevistas.

Toda essa composição sonora bebe, também, da fonte da ficção radiofônica, em que é fundamental ambientar as cenas com seus sons viáveis. Isto serve para levar o ouvinte o mais “dentro da cena” possível. Nada do que é narrado sonoramente neste trecho, e em todos os trechos da reportagem em que essa fusão se estabelece, agride a pujança e a ética jornalística que a reportagem tem por sua investigação. As narrações do repórter feitas em estúdio, por exemplo, são cobertas com sons de redação, telefones tocando, gente conversando ao fundo e sons de teclado de computadores funcionando à toda. Essa ambientação, ainda que não tenha sido a real captada pelo repórter enquanto fazia o *off*, compõe um ambiente sonoro interessante, usando sons genéricos para ilustrar. Todas essas situações sonoras e do uso da palavra que construiu Lalo Recanatini estão a mostrar uma aproximação do rádio com suas potencialidades. É justamente isso o que se quer para existir a *peça radiofônica reportagem*.

Outro fator sonoro de que lança mão Recanatini em “Made in Bajo Flores” é a troca momentânea da voz do narrador pelo de uma narradora, quando foi necessário que se apresentasse ao ouvinte o código de ética publicado pela empresa C&A. A voz feminina é o outro lado da reportagem representada. Ela marca uma diferença em relação à narração pessoal do repórter que investiga. O simples fato de entrar uma voz que não é a do narrador da história, como para dar um apêndice à narrativa, denota o cuidado que o repórter teve com seu produto. Essa voz marca-se como parte de um conteúdo paralelo que precisa ser mostrado. E mais: o repórter, para preservar seu papel na reportagem, lançou mão de uma estratégia que não é do jornalismo no rádio, mas da ficção. Trata-se da presença de outra voz, como a marcar um outro lugar que não é o do narrador. Este recurso, mesmo pertencendo ao universo ficcional do rádio, é reaproveitado no ambiente da informação, sem detrimento da mesma. É um exemplo a demonstrar que certas estruturas que reputo como pertencentes exclusivamente a um universo que não é o jornalístico, podem participar da narrativa do fato sem causar distorção ao conteúdo jornalístico. Trata-se, então, de um exercício bem sucedido de aproximação entre linguagens – aquela da narrativa jornalística para o rádio, com a ficcional para o mesmo meio – a provar que é possível fazer jornalismo no rádio com novas sonoridades.

O silêncio é também uma forma de sonoridade pela ausência de som. Ele está nesta reportagem como elemento constitutivo da linguagem radiofônica. Um exemplo disso é quando o representante da C&A, ao ser entrevistado, mostra o quanto hesitava em responder sobre uma oficina clandestina que fornecia peças costuradas para a empresa.

Haveria formas muito mais enfadonhas de contar a história da atuação de oficinas clandestinas de costura em Buenos Aires a trabalhar para grandes marcas de roupa. Bastaria ocupar todo o espaço com palavras objetivas, entrevistas burocráticas, depoimentos oficiais, e nada da sonoridade que mostre o rádio informativo que busco. A receita que dei acima é uma das estruturas preferidas das reportagens na rotina de emissoras informativas *all news*. Sejam as reportagens mais longas, com 4 ou 5 minutos de duração, sejam elas muito curtas, o caminho é a palavra objetiva do repórter, somada à palavra do entrevistado, sua declaração principal, escolhida entre os depoimentos dados ao repórter.

Afortunadamente, há alguém que aposta em outros tempos de exposição em relação aos sons produzidos e no uso estruturas narrativas diferentes das convencionais para contar uma história que se adota, se pesquisa e se investiga jornalisticamente. Esta foi a aposta de Lalo Recanatini em seu “Made in Bajo Flores”. O repórter nos apresenta um conjunto de exposições sonoras que agarram o ouvinte por quase 32 minutos e mantém a atenção alerta o tempo todo. Isso se explica justamente pelas escolhas narrativas, pela forma de contar, e pela excelência do trabalho jornalístico.

“Made in Bajo Flores” é uma *peça radiofônica reportagem* porque se aproxima da notícia que vai desvendando, sempre a revelar um interesse histórico. A exploração de trabalhadores em situação de semiescravidão é uma marca da América Latina e de suas democracias instáveis. O objeto da investigação vai culminar com a revelação do abuso de grandes conglomerados multinacionais de roupas, abuso humano da força de trabalho de pessoas desfavorecidas como cidadãos. Eles são praticamente refugiados da fome e da miséria que se deslocam entre países para tentar uma vida melhor.

A reportagem está cercada do conceito de *estrutura de sentimento*, como proposto por Raymond Williams. Não apenas do ponto de vista do conteúdo jornalístico, mas também por seu formato, a peça está a demonstrar caminhos em que o novo se revela.

As contradições da realidade social latino-americana são evidenciadas, mostrando o desrespeito aos contratos sociais, a inversão de valores pela qual nem todos são iguais perante a lei, o aproveitamento de uma situação de vulnerabilidade social. São indocumentados de outros países que se vêem obrigados a trabalhar em regime escravocrata. Este é o retrato que surge a partir de uma área desfavorecida da cidade grande, deslocada do *centro* dos acontecimentos. Surge com uma força narrativa que nos remete ao passado de continente colonizado, explorado em sua força de mão de obra.

Os valores-notícia que validam a reportagem passam por “escândalo” e “relevância” social, segundo os preceitos da Traquina.

Por tudo isso, “Made in Bajo Flores” foi muito celebrada quando lançada ao ar, ganhando prêmios no México (7º Prêmio Novo Jornalismo, entregue pela Fundação do

escritor Gabriel García Márquez) e na Espanha (Prêmio Internacional de Periodismo Rey de España).

V.2 - Análise de “Wet”, de Gibby Zobel

Wet é o nome que a mãe do indígena Manuel Antonio, da tribo Palikur, deu a ele quando criança. Ele é um artesão que esculpe na madeira. Sua arte reflete principalmente as estrelas que os indígenas de sua tribo podem ver no céu. Em 9 minutos de reportagem, Gibby Zobel nos leva ao coração da mata, exclusivamente pelos sons que propõe. Então, ao fazer isso, em primeiro lugar retira do seu trabalho a questão de cobrir como jornalista o *centro* dos acontecimentos. O que não faz parte do *centro* é o que interessa a Zobel. É exatamente aquilo que está fora do eixo em torno do qual circula a grande maioria dos jornalistas que atraí Zobel.

Nessa perspectiva, Zobel assume uma pauta contra a corrente do jornalismo de rotina, buscando pessoas interessantes, seja por sua história, seja pelo que fazem. “Primeiro o foco é o entrevistado, em geral nas minhas reportagens eu foco em uma pessoa só” (ZOBEL, 2014). Em “Wet”, o interesse de Zobel foi mostrar ao público que existe arte em muitas civilizações e que, assim, a expressão artística não é privilégio do ocidente civilizado. Ele pretende mostrar que arte é a expressão cultural de um povo e, dessa forma, busca essa comprovação pela história da pessoa que entrevista. Nas perguntas de Zobel para Wet está evidente o interesse em saber sobre a vida do entrevistado, seu passado e o que pensa sobre o futuro. O jornalista pretende mostrar também como a arte do entrevistado em esculpir na madeira evoluiu com o artista, ao demonstrar as escolhas que fez do que esculpir.

A reportagem, em sua narrativa de palavras, torna-se um exemplo de *storytelling*, em que o entrevistado narra sua história de forma sintética, falando no dialeto de sua tribo. Como sempre, no caso de Zobel, usa-se o recurso chamado no rádio de “voice over”. Isso implica em outra voz traduzindo para o inglês aquela fala original. Em inglês pois as matérias são feitas para serem enviadas à BBC, do Reino Unido. Nessa reportagem, a técnica de *storytelling* se conecta ao fator humano, provocando, mesmo que falada em um dialeto indígena, uma identificação por parte do ouvinte.

Ao mesmo tempo, produzindo reportagens para a rede pública BBC, Zobel faz o que diz Jay Allison sobre a missão do comunicador de uma emissora pública:

nós temos um chamado, uma missão de que existe fora do mercado e diretamente na esfera cívica. Nós esperamos desafiar a linha divisória em favor de dar voz àqueles que não são ouvidos. Nós podemos servir essa missão através de reportagens e documentários tradicionais, mas também temos a oportunidade de ajudar os cidadãos a falarem por eles próprios e a falarem diretamente um ao outro (ALLISON, 2007, p.92)⁴⁹.

Jay Allison é ex-repórter independente e ex-repórter da NPR, dos Estados Unidos, e um dos colaboradores para a série de rádio *This America life*. Como ele explica, o britânico Gibby Zobel cumpre a missão que deve assumir um repórter de rádio pública: dá voz a quem não tem oportunidade. Busca nos confins isolados em que a mídia tradicional raramente chega alguém interessante para contar sua história.

Wet estava com 85 anos. Conta de seus pais, que morreram quando ele era um menino. Conta de suas tias, que também morreram rápido, e que ele, aos 12 anos, estava só, sem familiares. Ele começou a esculpir lembrando-se de seu avô, que era o xamã da tribo. Esculpiu animais que conhecia na floresta. Depois passou a esculpir estrelas. Este era um artista original da Amazônia. Zobel vai ao Museu de Oiapoque, onde há obras de Wet expostas. O repórter explica que as obras de Wet estão à venda para que o dinheiro possibilite que o artista continue a esculpir. Ele entrevista o diretor do museu, que fala da importância cultural dessas obras. Então, retorna o som da matéria para a floresta e para a entrevista com Wet, acompanhada por cacarejos de galinhas e canto de galo ao fundo. Wet, estimulado pelo repórter, fala do futuro, sobre o qual não tem esperança de continuidade de sua obra. O artista diz que os jovens não querem aprender sua ocupação e, que depois que ele morrer, essa arte terminará, assim como possivelmente terminará o registro da vida dos indígenas, quando ninguém mais mantiver a língua deles viva.

Zobel tem uma técnica muito ligada à sua formação como jornalista britânico. As falas que ele faz, as passagens ou o “link”, como ele chama, são feitas dentro da

⁴⁹ Do original: “We have a calling, a mission that exists outside the marketplace, squarely in the public realm. We are expected to defy the bottom line in favor of giving voice to those who are not often heard. We can serve that mission through traditional reporting and documentary, but we also help citizens speak for themselves and speak directly to one another”.

situação. “Eu gosto de fazer todos os ‘links’ ao vivo. Eu não gosto de voltar pra casa e fazer lá. Às vezes é necessário, mas se eu consigo fazer tudo ao vivo, fico feliz” (ZOBEL, 2014). Ao dar um exemplo do “*link* ao vivo”, Zobel lembrou de uma reportagem que fez no Museu Inhotim, em Minas Gerais:

Eu tô num ‘kart de golfe’, falando alguma coisa que já tá escrita, já tá pensada, introduzindo a ideia do espaço. Então eu ando com papelzinhos (sic), tudo anotado e eu tento falar o mais naturalmente possível, com um som que dá a textura do lugar de onde estou falando (ZOBEL, 2014. Anexo 2, p. 357).

Zobel afirma que prefere fazer as passagens falando a partir do local da reportagem porque pode expressar a emoção do acontecimento quando está lá. Cita outro exemplo: “Eu fiz um trabalho no Pantanal sobre a onça pintada. Na hora que eu vejo pela primeira vez na minha vida a onça pintada, eu estou dentro de um barco, eu emito um som de ‘Uauuu’! Porque daí essa emoção pega a pessoa [ouvinte]” (ZOBEL, 2014). Essa técnica de falar a partir do local do acontecimento é também a oportunidade de que o repórter constitua uma narração mais impressionista, incluindo suas observações pessoais e até expressões, como Zobel mostra acima. Isso ele realiza de fato na reportagem “Wet”, quando fala das estrelas nas quais o artista se inspira para esculpir: “Você pode ver por que as estrelas são tão importantes para a gente Palikur. À noite não há luz artificial, e você é dominado por bilhões e bilhões de estrelas” (ZOBEL, narração para a reportagem “Wet”. *Tradução minha*)⁵⁰. Outro exemplo é a abertura de outra reportagem que Zobel fez quando sobrevoava São Félix do Xingu, na floresta amazônica, desde o avião que o levou ao local. Ela bem define a experiência do repórter falando a partir do lugar de onde está, mesmo que seja chegando ao local do acontecimento. O som do avião é somado à narração do repórter localizando o ouvinte, a conversa dele com o piloto, o tempo em que o som do avião permanece na reportagem leva o ouvinte para esse sobrevoo na floresta.

Em “Wet”, o que também toma forma definida é a constituição sonora do local em que o repórter está. Isto serve, para, como ele diz, colocar na matéria todo o ambiente de que o entrevistado faz parte. Por isso, logo na abertura, a reportagem

⁵⁰ Do original: “You can see why the stars is [sic] so important to the Palikur people. At night there are no artificial lights at all, and you are dominated by the billions and billions of stars”.

mostra o trecho da música “Lamento”, mesclada com o som de remos na água. Essa combinação oferece a impressão clara de que o repórter, na abertura, está indo para a aldeia pelo rio. A música parece ajudar a mover o barco onde o repórter está. O ouvinte é levado no barco. O próximo som que toma lugar é o ambiente onde está Zobel, na aldeia Palikur. Trata-se de um som denso, cheio de sinais de animais e insetos, a mostrar a força da floresta, enquanto o repórter diz ao ouvinte sua localização. Depois de 3 minutos da entrevista em que o artista indígena Wet conta parte de sua história, a narrativa dele chega à questão das estrelas. Neste momento, a música que entra para compor o ambiente sonoro da reportagem é o tema da série *Cosmos*, de Carl Sagan.

Uma questão que diferencia esta reportagem de outras que se ouve comumente no Brasil é o tempo de exposição dado para a música, que se quer utilizar como música radiofônica. Gibby Zobel deixa a primeira música, presente na abertura da reportagem, “Lamentos”, por 17 segundos; e a segunda, o tema de *Cosmos*, por 21 segundos. Estas durações são incomuns, mas suficientes para a reportagem no sentido de estabelecerem a música não apenas como fundo, mas frente, e fazerem com que ela participe mais ativamente no significado da reportagem. Trata-se da música que participa da narrativa, a comprovar a significância que Arnheim expõe para o rádio. O mesmo ocorre com o significado sonoro da chuva e das trovoadas que o repórter fez participar da narrativa. Elas se mantêm por 18 segundos, tempo suficiente para estabelecer para o ouvinte o que isso significa na história de Wet, quando ele diz que as *Sete estrelas* do céu é que mandam a chuva para eles. Zobel explica o que fez com os sons nesta reportagem:

eu procuro os sons do próprio lugar. (...) entrevistando um artista na Amazônia, eu procuro gravar os sons dos sapos à noite, de macacos nas árvores, do som da água, do ambiente da casa dele, coisas sutis e as coisas mais óbvias. Tempestade, alguma coisa desse tipo. Eu gosto muito da textura nas reportagens pra diferenciar as reportagens de alguma coisa que é mais padrão, ou seja, notícia. Então, também eu faço, se possível coloco música, de vez em quando, no início e no fim das matérias. Mas o som ambiental é uma peça tão chave quanto a entrevista (ZOBEL, 2014).

A principal contradição social que a reportagem “Wet” atinge é pela arte. O indígena se expressa através dela por uma necessidade original de expressar sua vida na tribo em que vive. Ele vê essa realidade se acabando por desinteresse das novas gerações em seguir com tradições culturais. A arte que Wet produz vai para um museu

no Oiapoque que, embora conectado antropologicamente a civilizações indígenas, é um local de interconexão de culturas, entre a cultura indígena e a do branco. A cultura do indígena aparece com sua relação mais natural possível com expressões de arte. A dos brancos, com a conversão da arte indígena em produto para o consumo. A contradição exposta com esse choque aponta para o nosso esquecimento em relação aos povos que primeiro habitaram o continente. Existe uma constante fusão entre as civilizações impulsionando a antiga a extinguir suas culturas expressas em imagens e em linguagem, como prevê Wet como o futuro de sua tribo.

“Wet”, como reportagem, fixa seu ponto de vista muito longe do *centro*. Zobel mantém a vontade de estar em qualquer lugar onde não estejam outros repórteres e vai sempre aos longínquos sociais em que pode encontrar origens étnicas e histórias com significados que incitam, inclusive, as músicas que ele escolhe para a reportagem.

A reportagem “Wet” possui força no sentido da *estrutura de sentimento*, como abordada por Raymond Williams. Todos os sons originais captados no local do acontecimento e as músicas colocadas na reportagem, unidos com as palavras do artista indígena e do repórter, constituem um ambiente harmonioso que traz novidade, que é inesperado e que mostra a emergência desse inesperado: a floresta, seus sons e seus habitantes. Apenas uma reportagem de rádio é tão viva a ponto de mostrar a experiência do que viveram o repórter e seu entrevistado. Evidentemente a reportagem está também alinhada a um acontecimento que desperta interesse histórico. Trata-se do fato de que existe um artista vivendo de sua arte na floresta: um indígena que provavelmente não sabe o que é um museu. De novo, esse choque traz um sentido vívido na maneira de enxergar a história e a sociedade e isso reforça a existência da *estrutura de sentimento* na reportagem.

O único valor-notícia que promove essa reportagem é a da “personalização”, em que o “fator pessoa” de um acontecimento facilita a identificação por parte do público. É o suficiente.

Gibby Zobel foi à floresta para trazer à civilização o relato do modo de viver de um artista e membro importante de uma comunidade desfavorecida, os índios Palikur, traço definitivo da *peça radiofônica reportagem*.

V.3 Análise de “N.N.”, de Nadja Drost

A análise desta reportagem necessita, antes, ser explicada do ponto de vista de onde ela está hospedada. O *site Radio Ambulante* é um espaço de exibição de muitas histórias contadas e gravadas por repórteres e produtores espalhados por países da América Latina, como Colômbia, Peru, Chile, Argentina, República Dominicana, Porto Rico, Honduras, México e cidades como Nova York e São Francisco, nos Estados Unidos. É, portanto, um projeto digital e transnacional de jornalismo narrativo, em que as vozes com espaço nas reportagens são sempre aquelas das pessoas que viveram as experiências que contam.

A ideia central talvez passa por resgatar a tradição oral da América Latina. Há sempre a perspectiva dos que sofrem com desmandos de todas as origens, sejam políticos, sociais, históricos, contemporâneos. As histórias são sempre contadas por pessoas comuns, dos povos e que viveram a experiência narrada. Os fundadores da Radio Ambulante são o novelista e professor de jornalismo da Columbia University, peruano de origem, Daniel Alarcón, e a empreendedora colombiana Carolina Guerrero. O *site* está funcionando há 3 anos, depois que eles conseguiram reunir, em campanhas online, a quantia de 46 mil dólares para começar a jornada. Radio Ambulante está em funcionamento a provar que é possível fazer um jornalismo com alternância narrativa para além das reportagens que se ouve nas emissoras comerciais *all news*. Ele conta com cerca de 100 mil ouvintes/internautas por mês. Procura abrigar trabalhos de duração diferente, que requerem mais pesquisa, mais produção sonora, mais tempo de estúdio para sonorizar as histórias do que normalmente utilizado pelos repórteres de rádios *all news*.

Mas as emissoras comerciais poderiam instituir formas de adquirir esse material produzido em estrutura independente, para expandir o espectro que olha o mundo circundado a partir da esfera do *centro*. Muitas emissoras latino-americanas fizeram isso e programam, em sua grade, reportagens produzidas pela *Radio Ambulante*: México (Radio Tepoztlán, CCD Radio Digital, RMX); Argentina (Más tarde que nunca, Radio Sur, Intervención Urbana, Frecuencia Zero); Peru (Radio Litoral, Frecuencia Usil – online), Estados Unidos (UABC Radio, KBBF); Venezuela (*web* rádio Voces de Marca).

A *Radio Ambulante* sobrevive com essa rede de apoio, contando com muitos colaboradores distribuídos pela América Latina e, parte deles, pelos Estados Unidos. Conta, ainda, com emissoras nos dois continentes, apresentando suas reportagens. Vive, basicamente, em termos financeiros, de *crowdfunding*, em que internautas e simpatizantes doam quantias para colaborar com a sustentabilidade do negócio. Tem sido assim por três anos, tendo publicado 66 reportagens (até 05 jan. 2016) com critério jornalístico e com a arte da contação de história, ou *storytelling*. Algumas vezes, seus próprios colaboradores referem-se a certas histórias como “crônicas radiales”.

A *Radio Ambulante* não tem um padrão, não tem uma receita repetida à exaustão sobre como contar uma história pelo rádio, como nas reportagens feitas para as rádios *all news*. Ao contrário, a ausência de uma receita demonstra uma abertura para a diversidade. Mostra-se, assim, a riqueza de um continente sendo contada em histórias pessoais a partir de maneiras e processos de produção sonoras completamente diferentes entre si. Assim, por exemplo, “Los huérfanos”, sobre as aventuras de dois meninos nigerianos que vão parar em Tijuana, no México, conta com narração e música em alguns momentos, e nenhum efeito sonoro. Justamente essa diversidade é que faz da *Radio Ambulante* uma expositora de histórias latino-americanas vivas, novas em suas formas. Ela demonstra uma farta composição de *estrutura de sentimento*, no conceito de Raymond Williams, porque nega a expressão da cultura confinada em descrições e análises de tempos passados.

A *Radio Ambulante* supera a crítica à *mesmice*, estabelecida como a oposição à *estrutura de sentimento*, quando a “barreira mais sólida que se opõe ao reconhecimento da atividade cultural humana é essa conversão imediata e regular da experiência em uma série de produtos acabados” (WILLIAMS, 1977, p. 150). A *Radio Ambulante* é o contrário disso, indo, portanto, ao encontro da *estrutura de sentimento*.

Analiso uma das histórias contadas através desse recurso de dar voz a que a viveu. “N.N.” quer dizer “ningún nombre” em espanhol. A Colômbia viveu, e ainda vive no momento, de forma arrefecida, uma onda de violência institucional que já dura anos. Na abertura da reportagem, como apresentada no *site* da *Radio Ambulante* se encontra os dizeres:

Os rios da Colômbia tem sido um depósito de cadáveres. Em uma cidade, as pessoas tiram os corpos da água e fazem um enterro digno. Mas a história não termina aí. Nadja Drost viajou a Puerto Berrío para investigar a estranha relação deste povo com os cadáveres sem nome (RADIO AMBULANTE, 2016).

A documentarista canadense Nadja Drost vive em Bogotá e foi responsável por toda a pesquisa e produção da reportagem. A narração, como repórter, é de Annie Correal. A história é sobre o costume de depositarem corpos de pessoas mortas violentamente no Rio Magdalena, que passa na cidade de Puerto Berrío, na Colômbia. A perspectiva da reportagem é a mais curiosa, pois sai do óbvio que muitos jornalistas fariam, que seria buscar as origens e os responsáveis pela violência, ao clássico estilo do jornalismo investigativo. O caminho que a reportagem trilha é o de acompanhar o que a cidade faz com os corpos dos desconhecidos. Ouve-se, no início da reportagem, um pescador, seu barco deslizando nas águas à força do remo. Ele conta sua rotina de encontrar corpos. A reportagem vai ao cemitério e constata que os corpos são sepultados e, em princípio, recebem a inscrição de “N.N.”, ou seja, “ningún nombre”. Mas, muitos destes corpos são adotados por algum morador, que lhe dá nome, reza e vela dali para frente pela paz de sua alma. Os moradores inauguraram um costume religioso cultural de cuidar desses mortos, criando por eles uma identificação, apegando-se a eles como se fossem da família. A reportagem apresenta personagens da cidade, como Hernán Montoya, cuja função, durante todas as noites de novembro, é ir ao cemitério e organizar uma reza para que as almas dos N.N. descansem em paz no purgatório. A reportagem se encerra acompanhando Nuri Bustamante, uma mulher que perdeu dois filhos desaparecidos, e que vai ao cemitério e adota um corpo para velar por ele. Os sons dos lugares em que a reportagem vai: rio, cemitério, casa de Nuri Bustamante, além da música que entra em um único lugar, muito pontual e provocadora, fazem de “N.N.” uma obra de arte sonora documental em forma de reportagem. É o que busco para provar a possibilidade da *peça radiofônica reportagem*.

A narrativa de “N.N.” é uma descrição da história e das pessoas que estão nela. A repórter detalha os locais e os tipos que participam da história, de forma que o ouvinte constrói imagens sobre tudo.

A repórter apresenta, em seu estilo de narrar, um modelo acabado de narração impressionista, ligado ao *new journalism*, em que “À objetividade da captação linear,

lógica, somava-se a subjetividade impregnada de impressões do repórter, imerso dos pés à cabeça no real” (LIMA, 2004, p. 195). Isso acontece em momentos da reportagem “N.N.”, por exemplo, quando a repórter descreve os detalhes de como é o zelador do cemitério de Berrío: “Seus anéis e colares causam reflexo ao sol, e as chaves do cemitério ficam penduradas em uma corrente amarrada a sua cinta” (DROST, 2013. *Tradução minha*)⁵¹. Também agrega à narração alguns elementos de *O Narrador*, de Walter Benjamin (1936), no que diz respeito ao tratamento da morte na reportagem: “A morte é a sansão de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 2014, p.224).

O apelo social que a reportagem tem é sobre a urgência de uma nova cultura adotada pela população de um lugar: a de velar e sepultar os mortos que desconhece. Há uma contradição marcante aqui, o choque entre: de um lado, o conceito de cultura imposto pela classe dominante, geradora de um sistema de consumo de produtos que nunca se satisfaz e, de outro, o estabelecimento de uma nova cultura com uma força popular irrefreável. Se a cultura liberta, o novo comportamento cultural daquele grupo o liberta ainda mais. Ele, já estando incorporado da cultura religiosa que o faz velar pelos mortos, estende essa cultura a um ponto em que originalmente ela não chegava, a mostrar que “o imaginário do povo é capaz de incorporar signos da cultura de massa, e vice-e-versa” (BOSI, 2003, p. 12). A incorporação de um novo comportamento cultural se localiza em entranhas sociais que muitas vezes o jornalismo *watchdog* não vê, pela simples dificuldade que tem de ver as consequências dos fatos.

Ao tratar desconhecidos como iguais, os moradores de Puerto Berrío resolvem o conflito que se estabelece com o surgimento dos corpos, dando uma solução que surge como elemento novo e fértil da cultura popular. Também os moradores se identificam pessoalmente com os “N.N.” pois, na luta social colombiana, em que o tráfico pode dar cabo de pessoas que atrapalham o consumo, qualquer um pode parar no rio Magdalena de boca para baixo.

O estabelecimento dessa nova *cultura*, observada pela reportagem, faz aquela sociedade modificar seus cultos no mês de novembro, ao agregar a eles os mortos sem nome. Estes passam a ter nome, imagem e história, em alguns casos, criadas pelos

⁵¹ Do original: “Sus anillos y collares reflejan el sol, y las llaves del cementerio cuelgan de una cadena amarrada a su cinturón”.

veladores dos corpos. Neste ponto, a explicação de Nadja Drost é tocante: “Aqui, a gente não podia confiar na vida, então optaram por confiar nos mortos” (DROST, 2013. *Tradução minha*)⁵².

A experiência do povo de Puerto Berrío é assumida e desvelada para quem queira, estando, pois, fatalmente ligada à tendência mais plena, aberta e ativa do tipo de consciência sobre o que eles fazem com os mortos sem identificação. Isso se prova na comparação dos efeitos do mesmo acontecimento em outras partes da Colômbia, onde, segundo a repórter “Há muitas – demasiadas – cidades que vivem a mesma crua realidade. E nessas cidades os N.N. não são tema de conversa. Mas Puerto Berrío é diferente” (DROST, 2013. *Tradução minha*)⁵³.

A evidência que caracteriza uma *estrutura de sentimento* na reportagem é o inusitadamente novo, que significa o enfoque da pauta, a buscar o que os moradores fazem com os corpos que aparecem no rio. Ela dá ênfase a um novo comportamento cultural religioso a partir da tragédia contemporânea da verdadeira guerra civil que se trava na Colômbia há décadas, ao invés de vez de saber a origem dos assassinatos. Essa busca é abrigada no conceito de *estrutura de sentimento*, por não ser uma formação finita e acabada em seu estado de “arte”. Ela nega em sua perspectiva “o que é fixo, o explícito e o conhecido, é conhecido e definido como pessoal: isto, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjetivo.’” (WILLIAMS, 1980, p. 150-151). Passa a ser, portanto, “o subjetivo em oposição ao objetivo; a experiência em oposição à crença; o sentimento em oposição ao geral; o pessoal em oposição ao social” (WILLIAMS, 1980, p. 151). E o encontro pela reportagem da nova cultura revela exatamente o novo e vívido que o conceito busca.

Em “N.N.”, a narração, aliada ao que falam os entrevistados, constitui tal forma imaginável apenas com o som da reportagem. Nela é dispensável uma constituição de cena dramatizada, uma das características componentes do *new journalism*, adaptável ao rádio em forma de dramatização. As cenas estão no imaginário do ouvinte que se envolve com a narrativa total da reportagem. Ela está apoiada em duas pernas: uma com características do narrador, como entendido por Benjamin – na relação com a morte –, e, outra, no estilo do *new journalism*. Esta narrativa agrada, assim, ao conceito de *peça*

⁵² Do original: “Aquí, la gente no podía confiar en la vida, entonces optaron por confiar en los muertos”.

⁵³ Do original: “Hay muchos – demasiados – pueblos que viven la misma cruda realidad. Y en esos pueblos los NNs no son tema de conversación. Pero Puerto Berrío es diferente”.

radiofônica reportagem pelos seus sons, pela música que entra, pelo que as pessoas de Puerto Berrío falam, pela narração impressionista da repórter.

CONCLUSÃO

A reportagem no jornalismo é, de fato, uma grande aventura para o repórter, quando ele consegue representar com seu trabalho o melhor modo de enxergar o acontecimento que relata. Ela pode ser a representação mais ampla do lugar que o jornalismo ocupa diante da sociedade: um lugar de interpretação dos fatos que significam a composição da identidade social. O rádio já foi utilizado como uma ferramenta eficiente na arte sonora e, por princípio, reúne as possibilidades de se produzir e emitir narrativas de acontecimentos de forma atrativa. Isso se aplica desde que seus artífices lancem mão de elementos que constituam uma narrativa rica em sons e que seja criativa na palavra.

Esse formato resulta da junção de uma linguagem jornalística que atrai e interessa pela sua forma e pelo conteúdo da narração do acontecimento que apresenta. É um meio de comunicação tornado meio de expressão quando a história apresentada explora todas as possibilidades de sons que o rádio possui. A reportagem pode, assim, representar um sinal da potência do rádio, e na mesma vez, um recobrar de uma linguagem que já estabeleceu novos caminhos para a narrativa jornalística. Agora ela é adaptada a uma narrativa sonora de acontecimentos: *a peça radiofônica reportagem*. Ela é viável pela simples razão de ter a potência de alternar um discurso que anda em uma única linha no rádio: um discurso jornalístico em que a palavra objetiva reina, na suposição de que ela é suficiente para o que a informação no rádio necessita. Tento mostrar, neste trabalho, que a aventura da reportagem no rádio, ao unir as possibilidades narrativas com gêneros sonoros, pode tornar a escuta mais lúdica. Isso se a jornada do repórter puder ser mais autoral, a ponto de ele produzir a *peça radiofônica reportagem* como alternativa à linguagem rotineira que se constitui pela palavra objetiva.

O trabalho tenta demonstrar os pesos meritórios para as opções disponíveis como ferramentas de discurso destinadas à expressão do jornalismo no rádio, demonstrando inclusive a pertinência delas diante de situações que as convocam.

De um lado, tem-se a realidade discursiva praticada pelas emissoras importantes do país, que se dedicam exclusivamente a emitir notícias ao estilo de *all news*. Este tipo de jornalismo, necessário sempre que urgente, não é tão urgente em tudo o que tenta impor como tal. Um estilo de jornalismo *watchdog*, como forma de sustentação da

abordagem sobre os problemas sociais que devem tornar-se públicos, é aproveitável no modelo de notícias e reportagens dessas rádios. Vigilância cívica, apuração e investigação, busca de documentos, denúncia de abuso de autoridades, negligência de autoridades, corrupção, desmandos, toda uma série de importantes escândalos e situações de relevância para a sociedade são itens de composição de um tipo de jornalismo que se manifesta quando encontra uma situação errada socialmente e a denuncia. Princípio necessário, válido, importante para a manutenção de contratos sociais. Mas o estudo apontou o exagero deste mesmo discurso jornalístico, em que tudo parece ser urgente, como se duas das características intrínsecas do rádio como meio – instantaneidade e imediatismo – validassem o tempo todo uma urgência, apresentada em forma e conteúdo, que não existe o tempo todo.

De outro lado, há um jornalismo trabalhado mais a fundo em termos de pesquisa, apuração, investigação e acompanhamento de uma pluralidade de fatos relacionados ao fato principal noticiado. A necessidade emergencial deste jornalismo na dinâmica do rádio pode comprovar como viável pela *peça radiofônica reportagem*. A pesquisa utiliza-se de estudos de teoria do jornalismo que dimensionam os valores-notícia de modo a validar um acontecimento como notícia. Esta recuperação teórica deu-se a fim de apoiar a constituição da *peça radiofônica reportagem* também como proposta a ser incluída nesta mesma teoria. Demonstro, com isso, que minha proposta de reportagem pode ser validada por valores que reconhecidamente pertencem a ela e às teorias do jornalismo, como “escândalo”, “relevância”, “personalização”, “dramatização” e “morte”. O estudo iguala, dessa forma e neste prisma, a *peça radiofônica reportagem* às reportagens do dia-a-dia do jornalismo *all news* e apresenta um contraponto às sucessivas demonstrações de diferenças entre os dois tipos de reportagem, que permeiam todo este trabalho.

Outros importantes meios de comunicação possuem reportagens especiais, longas, trabalhadas por dias antes de serem publicadas, e que mostram fundamentalmente as consequências dos fatos depois de proporem discussões interpretativas sobre eles. O rádio brasileiro, no que diz respeito aos principais conglomerados de comunicação do país, não. Ele está estacionado na fase primeira, aquela da comunicação ligeira de todos os fatos que lhe interessa difundir e do acompanhamento de outros fatos a partir dos quais o repórter até possui a chance de constituir uma narrativa mais adequada ao meio. A equivocada concepção de que todas

as notícias a serem emitidas no rádio devem ser enunciadas na maior urgência possível não dá ao repórter a chance de elaboração. Essa chance também não está na obrigatoriedade da lida com as novas tecnologias, que chegaram para interromper o discurso de nosso atraso histórico em relação a outros centros de produção radiofônica no mundo, conforme meu estudo demonstra. Ela beneficia emissoras e profissionais com uma tecnologia de ponta, que exige uma manipulação e que acaba por tirá-los da atenção à vivência humana no acompanhar do acontecimento. Meios como a TV, jornais, revistas, *sites* informativos, *sites* independentes também possuem essas dificuldades em lidar com a tecnologia. Ela se renova e exige apuro por parte dos repórteres, mas estes preservam seu espaço para irem além da denúncia e da busca pelas causas, a fim de apresentarem a perspectiva das consequências dos fatos, em trabalhos jornalísticos mais aprofundados, pesquisados, com narrativas construídas em alternância ao jornalismo da urgência cotidiana.

Um jornalismo que tenta interpretar a notícia – função primordial da reportagem (BELTRÃO, 1980; LEANDRO e MEDINA, 1968) – vai trazer a público as consequências dela. O jornalismo reflexivo, de pesquisa mais aprofundada, feito num processo em que o *deadline* não é “daqui a pouco”, é necessário também para, aliado a esse jornalismo *watchdog*, formar uma totalidade informativa e interpretativa. Dessa forma, cada cidadão pode tomar suas decisões, estando em poder dos fatos, de suas causas e suas consequências. No rádio, um meio carente de alternância de discurso informativo, a opção que demonstrei ser ideal para cobrir essa falta é a *peça radiofônica reportagem*. Defendo essa perspectiva através da análise das 5 reportagens que estão no estudo. O conjunto delas mostra que, em um plano, a essência do jornalismo de rádio praticado pelos grandes conglomerados brasileiros cumpre seu objetivo de informar criticamente sobre o que não funciona em favor da população. Em outro plano, no processo de análises, o conjunto das reportagens também confirma o que demonstro: iniciativas que não fazem parte de nossa cultura radiofônica dos grandes conglomerados encontram um espaço para difundir um discurso jornalístico alternativo no rádio em outros lugares que desenvolvem reportagens mais criativas em sua linguagem. São alternativas a comprovar a necessidade de entrar em atividade o meu objeto de estudo aqui defendido: a prática da *peça radiofônica reportagem*.

Para chegar a essa proposta, apresento um painel abarcando desde o início do rádio no Brasil, sob uma perspectiva de que em importantes momentos da evolução do

meio, um atraso tecnológico provocou também atraso no desenvolvimento da linguagem. Isso afetou um melhor aproveitamento da informação e, por conseguinte, da reportagem nesse meio. O caminhar por essa crítica principal se comprova no cruzamento de conteúdos apresentados por pesquisadores da área do rádio e por expressões de pessoas que viveram parte desse percurso, em seus tempos diferentes, desde 1918 até nossos dias. O painel também mostra os momentos de avanços: a chegada do transistor, aliada à onda em Frequência Modulada, dando uma evidente força para a ação da reportagem. Mostra os recuos estratégicos, como durante a ditadura militar. Mostra, ainda, fases estacionárias, considerando principalmente as primeiras décadas, quando a reportagem no rádio brasileiro não “decolava” como já o fizera no exterior. No último passo da linha do tempo proposta, o caminho da reportagem no rádio aporta nos tempos atuais, em que a tecnologia é tão avançada, democrática e tão repleta de recursos técnicos, que exige uma concentração técnica do repórter, a tirar-lhe o poder de observação do fato. A tecnologia está, pois, acessível a muito mais pessoas do que os agentes que controlam a emissão de conteúdos pelo rádio. Mostro também, ao refletir sobre os dias de hoje, que as empresas de comunicação seguem sempre repelindo propostas de discussões sociais que classes de ouvintes podem levantar. Faço isso considerando o artigo *Reflections on radio*, de Walter Benjamin, em que se mantém a crítica sobre os avanços na participação do ouvinte em interação com as emissoras. Apesar disso, as empresas de comunicação ainda limitam essa participação ao espectro da discussão de temas que interessam a uma classe dominante estabelecida e que dá a ordem do que se discute. Entendo ter mostrado, assim, pelo raciocínio que resulta do cruzamento de conclusões de estudiosos e críticos, que o rádio segue em seu caminho a não abrir-se em termos de criar uma cultura que torne o ouvinte também um “especialista” e a participar da agenda do dia no jornalismo da emissora. Isso significa sustentar o corporativismo de grandes grupos de influência econômica e política.

Nesta barreira à participação amplificada do ouvinte, existente desde sempre, reside o artifício jornalístico de urgência para as notícias. A barreira à participação efetiva do ouvinte está justamente no enunciado com forma e conteúdo que envolve a notícia sob o manto da urgência. Este é um artifício para manter o *status quo* da classe dominante, sustentando a manutenção da audiência e circundando os assuntos que convergem para o *centro*. A teoria do *centro*, assim, justifica-se plenamente, ao apoiar-

se na urgência como álibi para a manutenção do domínio da classe dominante sobre os assuntos a serem discutidos pela sociedade.

Em seguida, os conceitos de notícia, reportagem e reportagem no rádio são compostos a comprovar, em cruzamentos de informações e estudos acadêmicos, que a prática da reportagem é a melhor forma de interpretação de um acontecimento. Também entendo ter chegado a contento no fato de ser a reportagem a melhor forma para encontrar um acontecimento que, por sua descoberta, torna-se reportagem. Ele não precisa, necessariamente, passar antes pelo conceito de notícia, como ocorre caracteristicamente nas emissoras de rádio que trabalham com informação. Nestas emissoras, por regra, um acontecimento é enunciado antes como gênero notícia, para em seguida poder tornar-se reportagem. Na suficiência da *peça radiofônica reportagem*, e sob as características dos meios de comunicação ou plataformas em que elas são apresentadas, isso não é necessário e, ainda mais, essa hierarquia constante não precisa se aplicar. Tanto a BBC, no caso da reportagem “Wet”, quanto a Radio Ambulante, no caso da reportagem “N.N.”, não possuem, propositadamente, a meta de difundir fatos sob o gênero notícia. Elas apresentam direto na forma de reportagem. Para que isso aconteça, basta o repórter buscar e encontrar um acontecimento que demonstre uma novidade de comportamento social, cultural, político ou histórico ainda não mostrado.

No passo seguinte, já estabelecidos os conceitos de notícia e reportagem baseados em estudos da área, o conceito de reportagem no rádio se estabelece. Isso eleva a relevância desta pesquisa por dedicar-se a mediar muitas das abordagens conhecidas em manuais que formam o jornalista brasileiro para o rádio. Identificados os conceitos, a *peça radiofônica reportagem* se confirma, a demonstrar suas características e possibilidades sonoras no rádio. Ela traz, em seu constructo, uma proposta de linguagem adequada à palavra subjetiva. O conceito deixa claro o peso da constituição de seu título, no destrinchar do que significa *reportagem*, e pelo que significa *peça radiofônica*, com seus elementos a compor o conceito.

Todo o caminho da pesquisa é levado a mostrar, pela análise feita de 5 reportagens, que é imperativa a necessidade de estabelecer a *peça radiofônica reportagem* como conceito de trabalho para o jornalista do rádio brasileiro. Embora três, das 5 reportagens, apontem um caminho que as aproxima da *peça radiofônica reportagem*, a origem delas mostra um problema comum: não é simples a presença

desse formato nos conglomerados de comunicação. A exceção recai a uma rede de emissoras públicas das mais importantes do planeta: a BBC, que com seu programa de rádio e página da *internet*, Outlook, favorece um tipo de reportagem autoral vinda de correspondentes espalhados pelo mundo, como é o caso de Gibby Zobel e seu expressivo trabalho exemplificado pela reportagem “Wet”. Minha experiência de conhecimento da estrutura da BBC em Londres e sua difusão por áreas de interesse me mostrou que aquele conglomerado de emissoras públicas tem diminuído sua área de influência no mundo, sobretudo em termos do investimento para distribuir mensagens e programas pelo rádio. A *internet* e suas possibilidades abriram um campo de interesse para a BBC que a faz migrar os investimentos do rádio para este meio mais recente, no que diz respeito aos serviços internacionais. Na questão da sustentação dos serviços internacionais desta rede, que são um importante marco de influência do discurso britânico e de sua cultura em muitos continentes, o interesse mudou em seu sentido geopolítico. Ele migra seu foco lentamente da Europa, se mantém sem a mesma força nas Américas, e, há alguns anos, vira o eixo diametralmente para o Oriente Médio e a Ásia. No setor de serviços internacionais, enquanto minguam os espaços e profissionais da Europa e da América Latina, permanecem iguais os espaços para a África, e aumentam para o Oriente. Mas, para consumo interno da Grã-Bretanha, o rádio continua forte, inserido no comportamento de rotina do cidadão britânico como sempre. Para elevar seu nível de informação, ele pode acessar, pela BBC Radio Four, por exemplo, o programa *Outlook*, com reportagens como as de Gibby Zobel, além de debates, programas culturais, séries de ficção radiofônica, etc.

As outras duas experiências apresentadas neste trabalho – “Made in Bajo Flores”, disponível em acessos abertos pela *internet*, e “N.N.”, disponível pelo site especializado em reportagens Radio Ambulante – mostram que as iniciativas bem sucedidas na América Latina são de produções independentes. Isso, muito embora as produções do *site* Radio Ambulante estejam indo ao ar em 13 emissoras e *web* rádios da América Latina, a maioria delas emissoras de ondas hertzianas de diversos países do continente, além de localidades dos Estados Unidos com grande concentração de população de fala espanhola.

Em outro sentido, este estudo também está a mostrar que nossa produção e nossos estudos acadêmicos são voltados exclusivamente para a realidade brasileira, um tanto isolados do que a América Latina significa em sua totalidade. Isso reforça uma

barreira humana e cultural que expande a diferença das línguas, como se essas diferenças fossem suficientes a nos tornarem cordiais desconhecidos. Tento mostrar, ainda que não diretamente, que nosso comportamento a reforçar essas diferenças nos torna ignorantes em relação ao que outros países vizinhos fazem com suas culturas. Isso poderia interessar como a reproduzirmos, em nossa escala, a mesma estratégia da teoria do *centro* para com as notícias, quando ignora a emergência de reportar o que atinge outros grupos minoritários e sem acesso ao centro do conhecimento. Nesta área de estudos de rádio e de jornalismo é urgente ampliarmos nosso universo doméstico. Entendo que este estudo é uma colaboração para com essa postura.

A aplicação do objeto central de meu estudo como solução à alternância discursiva no jornalismo praticado pelos grandes conglomerados de comunicação brasileiros não pode ser feita sem que esses conglomerados conheçam, reconheçam e concordem com essa emergência. A entrada em prática da *peça radiofônica reportagem* pode elevar o status da produção desse formato a promover um *rádio de autor*. Ele seria, no caso, autor de um jornalismo subjetivo, impressionista, no qual convergem suas qualidades como meio de expressão. Tudo isso deveria ser visto em um futuro baseado na aceitação da proposta de meu objeto de estudo.

Entendo, também, ter iniciado uma série de consequentes propostas de aproximação entre linguagens e formatos do rádio e do jornalismo contemporâneos, com a possibilidade de realizar as aproximações propostas.

REFERÊNCIAS

ABDALLA JR., Humberto e RAMOS, Murilo César. In: BARBOSA FILHO, André; CASTRO, Cosette; TOME, Takashi (orgs.). *Mídias digitais: convergência tecnológica e inclusão social*. São Paulo: Paulinas, 2005.

ABREU, João Batista de. “Faca de dois gumes”. In: MOREIRA, Sonia Virgínia e DEL BIANCO, Nélia R. *Desafios do rádio no século XXI*. São Paulo: INTERCOM; Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

ALCÂNTARA NETO, Pedro de. *História das comunicações e das telecomunicações*. http://www2.ee.ufpe.br/codec/Historia%20das%20comunicaes%20e%20das%20telecomunicaes_UPE.pdf. Acessado em: 28 mar. 2014.

ALLISON, Jay. “Public Radio: community storytelling”. In: KRAMER, Mark and CALL, Wendy (Edit.). *Telling true stories: a nonfiction writer’s guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New Baskerville: PENGUIM, 2007.

ALMIRANTE (Henrique Foreis Domingues). *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013, 3ª edição.

ALSINA, Miquel Rodrigo. *A construção da notícia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

ALTIERI, Adhemar. *Emissora all News é novidade no ar*. Observatório da Imprensa, edição 331. Acessível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/emissora-all-news-e-a-novidade-no-ar/>. Acessado em: 06 set. 2015.

ANDRADE, José Paulo de. Entrevista concedida em 17 jul. 2014.

ANDRADE, Mário. *A língua radiofônica*. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do Rádio: textos e contextos*. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.

ARBEX JR., José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofônica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

_____. “O diferencial da cegueira”. In: MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.

ASSIS LIMA, Marcus Antônio. “Jornalismo e ‘construção de futuros’”, 2002. <http://bocc.ubi.pt/pag/lima-marcus-assis-jornalismo-futuros.html>. Acessado em: 22 fev. 2015.

AYLLET, Glen. “Hitler’s radio, in transdiffusion”. Broadcasting system (website). http://www.transdiffusion.org/radio/radiofeatures/hitlers_radio Acessado em: 14 mar. 2014

AZEVEDO, Carlos. “Meios de comunicação como armas de guerra”. Universidade Federal da Paraíba, s/d.. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/azevedo-carlos-comunicacao-armas-guerra.html>. Acessado em: 23 mai. 2014.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 2007, 5ª edição.

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

BARBOSA FILHO, André. *Gêneros radiofônicos*. São Paulo: Paulinas, 2003.

BARTHES, Roland. “A escrita do acontecimento” (trad. Cassiano Scherner e Valci Zuculoto). In: MEDITSCH, Eduardo e ZUCULOTO, Valci (orgs.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, Volume II, 2008.

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.

_____. “Retórica da resistência: sonoridade e sentido”. Artigo apresentado no Núcleo de Mídia Sonora, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. 2003. Disponível _____ em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_baumworcel.pdf. Acessado em: 24 mai. 2014.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo interpretativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*. London: Verso, 2014.

_____. “Reflections on Radio”. In: *Radio Benjamin*. London: Verso, 2014.

_____ “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____ ”O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *A prática da reportagem radiofônica na Emissora Continental do Rio de Janeiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UNESP, Bauru. Disponível em: http://www4.faac.unesp.br/posgraduacao/Pos_Comunicacao/pdfs/fla_bespalhok.pdf
Acessado em: 21 abr. 2014.

BIEWEN, John (ed.). *Reality radio: telling true stories in sound*. Durham: Duke University, 2010.

BOJUNGA, Maria Beatriz Roquete Pinto. Depoimento editado em BRITISH BROADCASTING CORPORATION. *O rádio no Brasil*. Londres: Serviço Brasileiro da BBC, 1988. Direção: Ivan Lessa. Pesquisa: Luiz Carlos Saroldi. Produção: Valvênio Martins. Primeiro programa da série.

BORDIN, Luigi e BARROS, Marcos André de. “Estética e política contemporânea: Bertold Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida”. *Ágora*, Ano 6, n. 2, jul/dez 2006. Universidade Católica de Pernambuco. Disponível em: www.unicap.br/Arte/ler.php?art_cod=3240. Acessado em: 19 de julho de 2015.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.

BOYD, Andrew. *Broadcast journalism*. Fifth edition. Oxford: Focal Press, 2001.

BRECHT, Bertold. “Teoria do Rádio”. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.

CABAÑAS, Marilu. Entrevista concedida ao autor. São Paulo, 05 mai. 2014.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

CAMARGO, Jimmy Garcia. “La radio por dentro y por fuera”. Quito: Ciespal, 1980, p. 26. In: ORTRIWANO, Gisela Swletana. *Radiojornalismo no Brasil: fragmentos de história*. Revista USP, São Paulo, n. 56, p. 66-85, dezembro-fevereiro 2002-2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARDOSO, Tom; ROCKMANN, Roberto. *O Marechal da vitória: uma história de rádio, tv e futebol*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

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

CARVALHO, Paulo Machado de. Depoimento editado em BRITISH BROADCASTING CORPORATION. *O rádio no Brasil*. Londres: Serviço Brasileiro da BBC, 1988. Direção: Ivan Lessa. Pesquisa: Luiz Carlos Saroldi. Produção: Valvênio Martins. Primeiro programa da série.

CASÉ, Rafael. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CBN. Site da emissora. Acessível em <http://cbn.globoradio.globo.com/default.htm?url=/>
Último acesso em 13/01/2016.

CHOMSKY, Noam. *Mídia: propaganda política e manipulação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

CHANTLER, Paul; HARRIS, Sim. *Local radio journalism*. Oxford: Local Press, 1992.

_____. *Radiojornalismo*. São Paulo: Summus, 1998.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Pragmática do jornalismo*. São Paulo: Summus, 1994.

CITELLI, Adilson (org.). *Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores*. São Paulo: Contexto, 2014.

COLEY, Sam. Entrevista concedida em 24 abr. 2015.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Sociologia: introdução à ciência da sociedade*. São Paulo: Moderna, 2005.

COUTINHO, Iluska. *Dramaturgia no telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora-MG*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

CUNHA, Mágda Rodrigues da. “O ouvinte e o radiojornalismo brasileiro”. In: MOREIRA, Sonia Virgínia (org). *70 Anos de radiojornalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* São Paulo: Rocco, 1986.

DIMENSTEIN, Gilberto e KOTSCHO, Ricardo. *A aventura da reportagem*. São Paulo: Summus, 1990.

DROST, Nadja. “N.N.”. Reportagem apresentada no site Rádio Ambulante. Disponível em: <http://radioambulante.org/?s=N.N> Acessado em: 05 jan. 2016.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação, rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERRAZ, Nivaldo. “A dramatização sonora: formatos, interpretação e sonoplastia”. In: BARBOSA FILHO, André; PIOVESAN, Angelo; BENETON, Rosana (orgs.). *Rádio: sintonia do futuro*. São Paulo: Paulinas, 2004.

FRANÇA, Vera Lúcia Alves. *Urbanização brasileira: alguns comentários*. S/d. Disponível em: <http://gpm.gid-ufs.org/wp-content/uploads/2011/09/VeraFranca.pdf> Último acesso em 29/03/2014.

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Dora Luzzatto, 2007, 3ª edição.

GAMBARO, Daniel. “O uso das novas TICs pelas emissoras de rádio: uma análise dos casos paulistanos e o referencial de Bernard Miège”. In: FERRARETTO, Luiz Artur e KLÖCKNER, Luciano (orgs.). *E o rádio? novos horizontes midiáticos [recurso eletrônico]*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. Acessível em <http://www.pucrs.br/edipucrs/eoradio.pdf>. Acessado em: 14 jan. 2016.

GOMES, Itania Maria. *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*. Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/1585/1/Generos%20televisivos.pdf>.

Acessado em: 14 ago. 2015.

_____. “O Infotainment e a Cultura Televisiva”. In: FREIRE FILHO, João. (Org.). *A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo*. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009, v. 1, p. 195-221. Disponível em: <http://telejornalismo.org/wp-content/uploads/2010/05/O-Infotainment-e-a-Cultura-Televisiva-A-TV-Em-Transi%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acessado em: 20 dez. 2015

GOMIS, Lorenzo. *Teoría del periodismo*. Barcelona: Paidós, 1997.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HAUSSEN, Doris Fagundes. “Rádio, populismo e cultura: Brasil e Argentina”. *Revista Famecos* – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: novembro de 1996. p. 50-56. Acessível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2947/223>

Acessado em: 11 mai. 2014.

HERRERA DAMAS, Susana. *Cómo elaborar reportajes en radio*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

HERREROS, Mariano Cebrián. *La radio en Internet*. Tucumán: La Crujía, 2008.

JEFFRIES Stuart. “‘Radio Benjamin’ by Walter Benjamin”. *Financial Times*, October 31, 2014. <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/c8fd2eb6-5ec9-11e4-a807-00144feabdc0.html>

Acessado em: 25 jul. 2015.

JUNG, Milton. *Jornalismo de rádio*. São Paulo: Contexto, 2011.

KAPLÚN, Mario. *Producción de programas de radio: El guión – la realización*. Quito: Ediciones Ciespal, 1978.

KEEN, Andrew. *Vertigem digital: por que as redes de sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

KLÖCKNER, Luciano. “O Repórter Esso e Getúlio Vargas”. s/d. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/74695668814433177230257016087316867641.pdf>. Acessado em: 1 jun. 2014.

KOVAC, Bill e ROSENTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

LADEIRA, C. apud SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na república”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (dir.). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LAGO, Mario. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEANDRO, Paulo Roberto; MEDINA, Cremilda. “Interpretar os fatos é reconstituir o real”. In: *Cadernos de jornalismo e comunicação*, 44, s/d, p. 39-45, 1968.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*. São Paulo: Manole, 2004.

LIMA, Paulo Rodolfo de. Entrevista concedida ao autor em 14/01/2016.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOPEZ, Debora Cristina. “O Repórter Esso e as sínteses radiofônicas contemporâneas”. In MOREIRA, Sonia Virgínia (org.). *70 Anos de radiojornalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LÓPEZ VIGIL, José Ignácio. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2003.

_____. Entrevista concedida ao autor. 22 out. 2013.

- MADSEN, Virginia M. "Radio and the documentary imagination". In: CRISEL, Andrew (org.). *Radio: critical concepts in media and cultural studies*. New York, 2009.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo; Hacker Editores, 2000.
- _____. *O discurso sufocado*. São Paulo: Loyola, 1982.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- MCLEISH, Robert. *Produção de rádio: um guia abrangente de produção radiofônica*. São Paulo: Summus, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- MEDITSCH, Eduardo. "O ensino do radiojornalismo em tempos de internet". XXIV Congresso da INTERCOM – Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande/MS: 2001. Acessível em <http://bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-ensino-do-radiojornalismo.pdf>. Acessado em: 04 set. 2015.
- _____. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Insular, 2001.
- _____. (org.). *Teorias do rádio*. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- MIÈGE, Bernard. *A sociedade tecida pela comunicação: técnicas da informação e da comunicação entre inovação e enraizamento social*. São Paulo: Paulus, 2009.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. "Jornalismo na Rádio Jornal do Brasil AM". In: ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *Radiojornalismo no Brasil: dez estudos regionais*. COM-ARTE, 1987.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

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

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

_____. *Os (des)caminhos do radiojornalismo*. (Tese de doutoramento). São Paulo: ECA-USP, 1990.

_____. *Radiojornalismo no Brasil: fragmentos de história*. Revista USP, São Paulo, n. 56, p. 66-85, dezembro-fevereiro 2002-2003.

OUTLOOK. Programa da Rádio BBC World Service e do site BBC Radio Play. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p002vsxt>. Acessado em: 05 jan. 2015.

PARADA, Marcelo. *Rádio: 24 horas de jornalismo*. São Paulo: Editora Panda, 2000.

PARRON, Milton. Entrevista concedida ao autor. São Paulo, 25 abr. 2014.

PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PORCHAT, Maria Elisa. *Manual de radiojornalismo*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

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

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

RABAÇA, Carlos A. e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1978.

RADIO AMBULANTE. “Site que apresenta reportagens de rádio feitas em muitos países da América Latina”. Disponível em: <http://radioambulante.org/>. Acessado em: 05 jan. 2016.

RECANATINI, Lalo. Entrevista concedida ao autor. Buenos Aires, 18 jul. 2014.

RECANATINI, Lalo. “Made in Bajo Flores”. Reportagem encontrada em http://www.ivoox.com/made-in-bajo-flores-original-completo-audios-mp3_rf_4433417_1.html. Acessado em: 05 jan. 2016.

ROQUETTE PINTO, Edgar. Depoimento editado em BRITISH BROADCASTING CORPORATION. *O rádio no Brasil*. Londres: Serviço Brasileiro da BBC, 1988. Direção: Ivan Lessa. Pesquisa: Luiz Carlos Saroldi. Produção: Valvênio Martins. Primeiro programa da série.

ROSA, Leopoldo. Entrevista concedida ao autor. São Paulo, 03 mar. 2014.

ROSENTHAL, Lecia (edit.). “Walter Benjamin on the radio: an Introduction”. In: BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*. London: Verso, 2014.

SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na república”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (dir). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SALINAS, Fernando de Jesús Giraldo. *O som na telenovela: articulações, som e receptor*. 1994, 170f. (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SAMPAIO, Mario Ferraz. *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (dir). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (dir). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. 2ª ed. São Paulo: 2011.

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

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

SOUSA, Jorge Pedro. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Chapecó: Argos, 2002.

SOUZA, Edileuza. *A bola no ar: o rádio esportivo em São Paulo*. São Paulo: Summus, 1994.

SOUZA, Rose Reis de. *A volta pelas ondas: o rádio e o migrante nordestino em São Paulo*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

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

TALESE, Gay. *Fama & anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Vida de escritor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou: do galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no mundo*. São Paulo: Editora Harbra, 1999.

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

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transacional*. v. II, Florianópolis: Insular, 2005.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

VAMPRÉ, Octávio Augusto. *Raízes e evolução do rádio e da televisão*. Porto Alegre: Feplam/RBS, 1979.

VICENTE, Eduardo. “Em busca do rádio de autor: apontamentos para uma rediscussão crítica da história do rádio no país”. In: Revista Significação, nº 36, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/70918/73817>. Acessado em: 29 mar. 2014.

_____. *Gêneros e formatos radiofônicos no Brasil* in HAUSMAN, Carl [et al]. Rádio: produção, programação e performance. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

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

WALL, Tim. Entrevista concedida em 29 de janeiro de 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Ediciones Península, 1974. 2ª Edición. Traducción de Manuel Carbonell.

_____. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones 62, 1980.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Editorial Presença: Barcarena, 2006.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZOBEL, Gibby. Entrevista ao autor em 15 out. 2014.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. “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.

_____. “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> Acessado em: em 1 jun. 2014.

ANEXOS

ANEXO 1 - Reportagens

“Médicos faltam em unidades de pronto atendimento”, de Priscila Moraes – *Rádio CBN*

Âncora UMA HORA E 45 MINUTOS EM BRASÍLIA, TRAZENDO INFORMAÇÕES SOBRE A QUESTÃO DA SAÚDE NO BRASIL.

ESPECIFICAMENTE NO RIO DE JANEIRO, ONDE PACIENTES DE UNIDADES DE PRONTO ATENDIMENTO NA ZONA NORTE RECLAMARAM DA FALTA DE MÉDICOS NO SÁBADO.

UMA OPERAÇÃO POLICIAL E A PARTICIPAÇÃO EM UM CONGRESSO DE MEDICINA FORAM AS JUSTIFICATIVAS DADAS PARA FALTAS E ATRASOS, QUE CHEGARAM A SETE HORAS.

Técnica “RODA” MATÉRIA DE PRISCILA MORAIS.

Repórter MÉDICOS DE PELO MENOS DUAS UNIDADES DE PRONTO ATENDIMENTO DO RIO DE JANEIRO FALTARAM OU CHEGARAM ATRASADOS NESTE SÁBADO, DEIXANDO PACIENTES SEM ATENDIMENTO.

QUEM BUSCOU AS UPAS DE COSTA BARROS E DA MARÉ, AMBAS NA ZONA NORTE NO INÍCIO DA MANHÃ DE SÁBADO, FOI INFORMADO DE QUE OS PLANTONISTAS ESCALADOS NÃO COMPARECERAM.

NA UPA DA MARÉ, QUE É ADMINISTRADA PELA SECRETARIA ESTADUAL DE SAÚDE, O ÚNICO MÉDICO QUE ESTAVA NA UNIDADE REALIZAVA APENAS OS ATENDIMENTOS AOS PACIENTES EM ESTADO MAIS GRAVE.

COMO O CASO DA DOMÉSTICA DILMA DA SILVA, QUE SOFREU UMA QUEIMADURA DURANTE UM INCÊNDIO E FOI

MEDICADA SEM DEMORA, MAS PRECISOU ESPERAR A MANHÃ INTEIRA PELO MÉDICO PARA RECEBER ALTA.

SEGUNDO JÔ CASTRO, UMA AMIGA QUE A ACOMPANHOU À UNIDADE, OUTROS PACIENTES NÃO TIVERAM O MESMO ATENDIMENTO.

Técnica ENTRA SONORA DE JÔ CASTRO:

“VOCÊ FOI ATENDIDA, MAS MUITA GENTE PASSANDO MAL MESMO INDO PRA CASA. SENHORAS DE IDADE, SENHORAS PASSANDO MAL, COM PRESSÃO ALTA”

Repórter ALGUMAS CRIANÇAS QUE CHEGAVAM À UPA DA MARÉ TAMBÉM NÃO ERAM ATENDIDAS PELA FALTA DE PEDIATRAS.

É O CASO DA LUCILENE DE OLIVEIRA, QUE SAIU DO RECREIO DOS BANDEIRANTES, NA ZONA OESTE DA CIDADE, PARA LEVAR A FILHA DE APENAS 6 MESES, COM FEBRE ALTA E VISIVELMENTE ABATIDA.

Técnica ENTRA SONORA DE LUCILENE DE OLIVEIRA:

“NÃO TEM PEDIATRA, A GENTE VAI TER QUE VOLTAR PRA CASA PRA PROCURAR AMANHÃ EM OUTRO LUGAR, OU ENTÃO ESPERAR ATÉ SEGUNDA-FEIRA PRA LEVAR NO TERREIRÃO”.

Repórter SEM SE IDENTIFICAR, A REPÓRTER SILVANA MACIEL LIGOU PARA A UPA DA MARÉ E UMA ATENDENTE CONFIRMOU QUE NÃO HAVIA MÉDICOS DE NENHUMA ESPECIALIDADE NA UNIDADE.

Técnica ENTRA VOZ DE ATENDENTE AO TELEFONE.

Atendente NÃO, NÃO TEM, SENHORA. INFELIZMENTE, TÁ?

Repórter 2 NÃO TEM MÉDICO?

Atendente NÃO.

Repórter 2 NENHUM CLÍNICO GERAL, NADA?

Atendente NÃO, AMOR. NÃO.

Repórter 2 NENHUMA ESPECIALIDADE?

Atendente NÃO, AMOR.

Repórter TÁ BOM, OBRIGADA.

Atendente DE NADA, AMOR.

Repórter UM FUNCIONÁRIO DA UNIDADE DA MARÉ DISSE À REPORTAGEM DA CBN QUE CINCO MÉDICOS ESTAVAM ESCALADOS, MAS APENAS DOIS ESTAVAM TRABALHANDO.

UM DELES CHEGOU COM 7 HORAS DE ATRASO.

NÃO SÓ NA UPA DA MARÉ HOVE RELATOS DE FALTA DE MÉDICOS. A UPA DE COSTA BARROS, QUE É DE RESPONSABILIDADE DA PREFEITURA DO RIO, TAMBÉM FICOU SEM PROFISISONAIS, EM PARTE DO DIA. O MAQUINISTA NATALINO FILHO CHEGOU ÀS 8 HORAS DA MANHÃ NA UPA PARA CONSEGUIR ATENDIMENTO PARA A MÃE DELE, DE 86 ANOS, QUE SOFRE DE INSUFICIÊNCIA RENAL.

NA RECEPÇÃO, FOI INFORMADO QUE NENHUM MÉDICO HAVIA CHEGADO. NATALINO ESPEROU TRÊS HORAS PARA QUE A MÃE FOSSE EXAMINADA.

Natalino TÔ AQUI ESPERANDO DESDE 8 E MEIA ATÉ AGORA, PRA AGUARDAR EXAME DE URINA, QUE FOI FEITO 11 E 15, E QUE A MENINA FALOU QUE OS MÉDICOS DAQUI TODOS PEDIRAM DEMISSÃO E QUE, A IDÉIA É DE QUE FECHA A UPA AQUI DE COSTA BARROS, ENTENDEU?

Repórter A PREFEITURA DO RIO ALEGOU QUE OS MÉDICOS QUE TRABALHAM NA UPA DE COSTA BARROS SE ATRASARAM POR CAUSA DE UMA OPERAÇÃO POLICIAL QUE OCORREU NO MORRO DA PEDREIRA, PERTO DA UNIDADE.

JÁ NA UNIDADE DA MARÉ, FISCAIS DO GOVERNO DO ESTADO, QUE FAZIAM A SUPERVISÃO, INFORMARAM QUE OS MÉDICOS ESTAVAM EM UM CONGRESSO, POR ISSO NÃO TINHAM CHEGADO AO LOCAL.

POR MEIO DE NOTA, A COORDENAÇÃO DA UPA ESCLARECEU QUE NÃO FOI INFORMADA PREVIAMENTE SOBRE OS ATRASOS, E POR ISSO, NÃO FOI POSSÍVEL SUBSTITUIR OS PROFISSIONAIS DO PLANTÃO.

COM A COLABORAÇÃO DE JULIO LUBIANCO E SILVANA MACIEL, DO RIO DE JANEIRO, PRISCILA MORAIS.

TEMPO TOTAL DA REPORTAGEM: 3'26".

“Empresas não se adaptam a expor impostos em nota fiscal”, de Michele Trombelli – *BandNews FM*

Âncora E HOJE, SE VOCÊ FOI COMPRAR QUALQUER COISA, UMA TELEVISÃO OU UMA COXINHA, SE VOCÊ PEGOU A SUA NOTA FISCAL, DEVERIA ESTAR ALI QUANTO DA SUA COXINHA OU DA SUA TELEVISÃO VOCÊ TÁ PAGANDO DE IMPOSTOS. MICHELE TROMBELLI, FUNCIONOU?

Repórter DEVERIA, VIU, NELI, MAS REALMENTE, OS EMPRESÁRIOS, OS COMERCIANTES, ELES NÃO CONSEGUIRAM SE ADEQUAR A ESSA NOVA LEI A TEMPO. A GENTE JÁ TINHA ESSA PERCEPÇÃO, CONVERSANDO COM A ASSOCIAÇÃO COMERCIAL DE SÃO PAULO, TAMBÉM COM O INSTITUTO BRASILEIRO DE PLANEJAMENTO TRIBUTÁRIO. E O GOVERNO FEDERAL ANUNCIOU QUE VAI CONCEDER MAIS UM ANO PARA OS COMERCIANTES SE ADAPTAREM A ESSA LEI QUE OBRIGA A DIVULGAÇÃO DOS VALORES DOS IMPOSTOS PAGOS NAS NOTAS FISCAIS. A LEGISLAÇÃO SANCIONADA EM DEZEMBRO DO ANO PASSADO PELA PRESIDENTE DILMA ROUSSEFF PASSARIA A VALER HOJE. O MODELO QUE TEM SIDO APLICADO AQUI NAS LOJAS, É, DE IMPLEMENTAÇÃO DESSE NOVO SISTEMA, ELE FOI DESENVOLVIDO JUSTAMENTE PELA ASSOCIAÇÃO COMERCIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, JUNTAMENTE COM O IBPT, QUE É ESSE INSTITUTO BRASILEIRO DE PLANEJAMENTO TRIBUTÁRIO, E ASSOCIAÇÃO DE AUTOMAÇÃO COMERCIAL. PARA O PRESIDENTE DO IBPT, GILBERTO ELOI OLENIKE, QUESTÕES IMPORTANTES AINDA PRECISAM SER DETALHADAS PELO GOVERNO FEDERAL.

Técnica SOLTA SONORA GILBERTO

GILBERTO A PADRONIZAÇÃO DAS NOTAS EM RELAÇÃO À QUESTÃO DA NOTA FISCAL ELETRÔNICA. EXISTE UM PADRÃO DE NOTA FISCAL ELETRÔNICA. E AÍ EM QUAL CAMPO É QUE VAI SER COLOCADO O VALOR DOS TRIBUTOS? NÃO TEM UMA PADRONIZAÇÃO, NÃO TEM UMA REGULAMENTAÇÃO, SABE? EU ACHO QUE FALTA UM CRITÉRIO TÉCNICO.

Repórter BOM, SEGUNDO A CASA CIVIL, A SECRETARIA DE MICRO E PEQUENA EMPRESA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA VAI COORDENAR ESSA PROPOSTA DE REGULAMENTAÇÃO DA LEI E TAMBÉM COMO VAI FUNCIONAR EXATAMENTE A FISCALIZAÇÃO, PORQUE ISSO TAMBÉM TÁ MEIO NO AR.

HÁ CERCA DE 15 DIAS MAIS OU MENOS EU ESTIVE EM ALGUMAS REDES VAREJISTAS QUE JÁ ESTÃO EMITINDO O NOVO CUPOM FISCAL, OU SEJA, EM ALGUMAS LOJAS AS PESSOAS JÁ CONSEGUEM ENCONTRAR. ANTES ERA EM CARÁTER EXPERIMENTAL, AGORA JÁ VALENDO EMBORA NÃO HAJA ESSA MULTA E ESSA FISCALIZAÇÃO. EU NÃO SEI SE VOCÊ SE LEMBRA, NELI, OU TALVEZ O NOSSO OUVINTE, EU PUDE CONSTATAR...

Âncora ÃHÃ.

Repórter O ESPANTO DOS CONSUMIDORES AO PERCEBEREM A ALTA CARGA TRIBUTÁRIA QUE ESTÁ EMBUTIDA NOS PRODUTOS.

Técnica solta som dos consumidores.

Consumidor1 NOSSA, TRINTA REAIS E SETENTA E QUATRO CENTAVOS. É QUASE QUE UM TERÇO DO VALOR FOI EM IMPOSTO.

Consumidor2 QUASE TRINTA E CINCO POR CENTO SÓ DE IMPOSTO. É RIDÍCULO ISSO, N'É?

Repórter VINTE E OITO POR CENTO DO SEU CRIADO MUDO TÁ INDO PRO GOVERNO.

Consumidor³ POIS É, N'É? FAZER O QUE? (RI)

Consumidor⁴ QUE SURPRESA.

Âncora ABUSO MESMO, N'É? (RI)

Repórter É, EXATAMENTE. AGORA, O IBPT, ELE FAZ ESSA ESTIMATIVA, N'É? DOS IMPOSTOS, PORQUE O NOSSO SISTEMA TRIBUTÁRIO BRASILEIRO, ELE É TÃO COMPLEXO E TÃO DIFÍCIL, QUE NÃO DARIA PRA FALAR COM PRECISÃO O IMPOSTO QUE TÁ EM CADA PRODUTO. SÓ QUE O IBPT FOI LÁ, JUNTOU OS SETE IMPOSTOS QUE ESTÃO ESTIPULADOS NESSA LEI APROVADA NO SEMESTRE PASSADO: ICMS, PIS, CONFINS, ENTRE OUTROS, E COLOCOU ALI UMA LISTA COM QUINZE MIL ITENS, QUE ESTÁ SENDO USADA COMO BASE PELOS COMERCIANTES E TAMBÉM PELO EMPRESÁRIOS.

“Made in Bajo Flores”, de Lalo Recanatini

PARTE I

Música

Yacarta, Agosto de 1997:

- Pregúntele qué fabrica?...¿Qué dice la etiqueta?... ¿Usted conoce la palabra etiqueta? – Dije alzando la cabeza y retorciéndome el cuello de la camisa.

Fragmento de "No Logo, el poder de la marcas" de Naomi Klein.

Made in Bajo Flores

¿fábricas del sudor en la ciudad de Buenos Aires?

Lalo Recanatini - Mientras buscaba información para una nota me cruce con un dato que me llamó poderosamente la atención: según un relevamiento técnico, las villas miseria de capital federal, estaban consumiendo, proporcionalmente, más electricidad que los barrios de mayor poder adquisitivo. Lógicamente quise saber más.

Puede averiguar que el consumo eléctrico en las villas de capital, en los últimos dos años, había crecido casi un 90%. Oficialmente no encontré ninguna explicación para este salto descomunal. Algo estaba pasando en los barrios más pobres de la ciudad, tenía que empezar por algún lado, el tema era por dónde.

Conseguí el teléfono de Carlos Catena, un tipo que hacía trabajos de electricidad dentro de las villas. Lo llamé con la esperanza de que él supiera algo, por suerte, sabía y mucho.

Carlos Catena - En los barrios carenciados hay una cantidad bastante grande de gente de bajos recursos trabajando por muy poco dinero. La mayor cantidad se encuentra en la villa que está sobre Perito Moreno, frente a la cancha de San Lorenzo. También la villa número 20 y número 19. Realmente en todas hay, sé que hay muchísima cantidad de máquinas de coser. Incluso telares. Y trabajan ahí, sin pagar impuestos, sin nada.

Lalo Recanatini - En los barrios más pobres de la ciudad se estaban instalando cientos de pequeños talleres clandestinos.

Me enteré de un par de cosas: desde la privatización de SEGBA, el que pagaba por el consumo eléctrico en las villas de capital era el gobierno de la ciudad. En el 2004 le iba a pagar a Edesur y a Edenor tres millones de pesos más que el año anterior. Esto representaba un incremento en el consumo del 45%. A su vez, y según un informe de

tendencias económicas y financieras, la industria textil – desde la devaluación a la fecha- había duplicado su producción.

Los datos que tenía mostraban que la industria textil y el consumo eléctrico en las villas habían aumentado paralelamente. Esto no era mera casualidad.

Por intermedio de un amigo di con Pachu, un importador de máquinas de coser. Pachu me concedió la entrevista a condición de que no revelara su nombre. Quedamos en encontrarnos en un bar por la zona de Villa Crespo.

Lalo Recanatini - Pachu ¿Sabes cuántas máquinas se precisan para abrir un taller?

Pachu - Para hacer un tallercito más o menos, que te pueda hacer ropa, necesitas cuatro o cinco máquinas y una inversión de ocho mil o nueve mil pesos.

Lalo Recanatini - Y decime ¿Hay algo que te haya llamado la atención?

Pachu - La primer cosa que se nota es el incremento de la compra en efectivo, y la segunda es la compra con cheques de terceros. Cheques de empresas grandes, de marcas que son conocidas en el mercado, que les dan a ellos cheques para que compren las máquinas.

Esta facturación muchas veces no se le hace a este consumidor que nos viene a comprar, se le hace a la empresa que le da la plata, que le da el laburo.

Lalo Recanatini - Entonces el crecimiento de las ventas debe haber sido bastante importante.

Pachu - Te lo puedo graficar. Básicamente nosotros entre los años 2000 y 2001 traíamos dos contenedores por año de máquinas al país, este año llevamos catorce. Hay gente que ha venido siete u ocho veces este año. Y casi siempre, por las conversaciones que tenemos, son por producciones puntuales.

Lalo Recanatini - Y contame ¿cómo es ese sistema?

Pachu - La cuestión del tipo este de la villa, el tipo, ya tiene las máquinas y le trabajan. Ahora durante un par de meses él no va cobrar por ese trabajo, porque le están descontando el dinero de la máquina.

Entonces genera que ellos tengan que coser catorce horas para hacer la producción de esta marca, y después se quedan despiertos...

Lalo Recanatini - Pachu en menos de cinco minutos me había abierto la investigación en varias direcciones. Tenía: compras importantes de maquinaria, pagos con cheques de

grandes marcas, tercerización encubierta, subfacturación, evasión impositiva y trabajo esclavista.

Busqué en internet información sobre talleres clandestinos en Argentina, no encontré nada. Ni un informe oficial, ni de alguna organización sindical. Es más, ni siquiera una ONG se había encargado del tema.

Tenía que ir a alguna de las villas que me habían nombrado, la única forma de entrar era mediante algún contacto. Conseguí el teléfono de Mactara Ferez, la presidenta de la junta vecinal del barrio Rivadavia 1. Ella tenía que saber algo sobre este tema. La llamé, y quedamos en vernos al otro día.

Para meterse en la villa el mejor horario era a la mañana. Llegué Cobo y Curapaligue. Ahí me estaba esperando el Bocha, un vecino de Mactara. Él me guió entre el laberinto de casas. Caminamos unas diez cuadras y, por fin, llegamos a la casa de Mactara. Entre mate y mate Mactara me contó cosas que yo no me hubiera imaginado jamás.

Mactara Ferez - Ellos tienen grandes talleres o grandes fábricas, sobre todo clandestinos, y acá dentro de la villa hay unos cuantos. Para no pagar los impuestos, no pagar la luz... Y la explotación, donde los inspectores no van a venir, porque ellos arreglan con la policía y ya está.

Pero sí, hay muchos talleres, que en una piecita como esta duermen veinte personas tiradas en el piso, hombres y mujeres. Les hacen trabajar por ejemplo diez o doce horas, después les dicen “bueno descansen tres o cuatro horas” ponen otro turno y después otra vez a las máquinas.

Lalo Recanatini - Y dígame Mactara ¿Usted conoce gente que trabaje ahí?

Mactara Ferez - Montones de gente conocida que yo les digo “¿Cómo podes trabajar, estar 10 o 12 horas? Por ejemplo, son explotados también los talleres porque se sabe que son ilegales y todo.

Lalo Recanatini - ¿Cuánto les pagan por día?

Mactara Ferez - Y ¿qué les pagarán? Diez centavos, quince centavos por prenda. Miles y miles de prendas salen de esta zona, de La Ferrere, de todos esos lugares donde hay muchos bolsones de pobreza. Y se llenan de plata. También trabajan menores, mujeres, a ellos no les interesa. Les interesa que rinda, es lo único que les interesa.

Lalo Recanatini - Y ahí en Cobo y Curapaligue ¿Qué hacen? ¿Levantán gente? ¿Qué están haciendo ahí?

Mactara Ferez - Sí, mi hijo les dice a veces ¿están eligiendo a ver cuál está más fuerte para aguantar más horas en la máquina?

Lalo Recanatini - Mactara me contactó con Virginia, ella había trabajado en uno de éstos talleres clandestinos, o fábricas de sudor, como había leído por ahí alguna vez.

Escuché una noticia que me cayó del cielo: “De nacionalidad Boliviana, en el lugar funcionaría un taller de costura. Allí se encuentra trabajando personal policial conjuntamente con personal de la Subsecretaría de Trabajo y Justicia de la ciudad de Buenos Aires”

Marcelo Antuña es director de la Subsecretaria de Trabajo y Justicia de la ciudad de Buenos Aires, lo entrevisté y me fui a la oficina a bajar el material:

Marcelo Antuña - Conocemos que existe una industria clandestina textil. Este año, por lo pronto, hay ciento cincuenta y tres inspecciones realizadas en lo que es la industria textil. Se han comprobado situaciones de semi-esclavitud, donde a la gente se la tiene trabajando todo el día, donde duermen en los mismos talleres. En la mayoría de los casos estamos hablando de trabajadores indocumentados.

Este que digo, donde se encontró a la gente que estaba allí en condiciones, te diría, de semi-esclavitud. Además era un lugar bastante extraño y escabroso donde había más de veinte personas trabajando en condiciones infrahumanas. Y donde tenían los propios colchones tirados ahí en el piso para descansar. Una cosa terrible, no salían. O sea trabajaban, dormían ahí, comían ahí, y seguían trabajando después cuando se despertaban.

No se cumple con ninguna de las normativas laborales, ninguna. Desde que no se pagan los salarios que corresponden, los mínimos de convenio, no hay los descansos compensatorios, no hay pago de aguinaldo, no hay pago de horas extra, no hay obra social, nada.

En general esos lugares donde se llevan adelante los operativos desaparecen. Esto no significa que no continúen con la actividad, muchas veces son casas tomadas, casa alquiladas, con lo cual desaparecen de ahí y vaya uno a saber en qué lugar se instalan.

Lalo Recanatini - En resumen no hay una estrategia oficial para desarticular estos talleres.

Los datos que me había tirado Mactara ya estaban oficialmente confirmados, efectivamente hay una red de talleres ilegales donde se violan todos los derechos laborales vigentes, y no se pagan ni cargas sociales, ni servicios.

Volví a llamar a la Municipalidad, alguien responsable del tendido eléctrico debía estar al tanto de estos talleres. Después de que me dieran unas cuantas vueltas concerté una entrevista con el arquitecto Jorge Fosati, arquitecto asesor del Instituto de la Vivienda.

Jorge Fosati - Un taller de quince a veinte máquinas equivale a cuarenta casas unifamiliares.

Lalo Recanatini - ¿Han visto talleres, digamos?

Jorge Fosati - Se conoce porque los mismos vecinos a veces los denuncian a las juntas vecinales, o sea, hay muchos talleres que son mantenidos y dirigidos por familias coreanas. Ellos van y le instalan todo el quipo completo en la propiedad contra el reembolso de trabajo.

Es como un comodato donde ellos ponen todo, y ellos ganan en beneficio a la cantidad de prendas por día que fabriquen. A su vez, ellos invierten dentro de las villas en una forma donde tienen la luz directamente sin costos, trabajan en negro y están haciendo una competencia desleal contra el resto de los comerciantes de la capital federal.

Lalo Recanatini - El tema del consumo ¿quién lo abona?

Jorge Fosati - La empresa lo debe girar directamente al gobierno de la ciudad en algún lugar, contaduría general o alguna cuenta compensadora.

Lalo Recanatini - En el caso puntual del suministro eléctrico, si se detecta la existencia de un taller – desde el gobierno de la ciudad - ¿Pueden cortar el suministro?

Jorge Fosati - Legalmente no, en las villas de emergencia no se puede cortar. La ley de emergencia establece que tiene que ser asistido por calidad de vida entonces, mínimamente, tiene que tener energía.

Lalo Recanatini: Bueno, entonces digamos que la ciudad de Buenos Aires está subsidiando un lucro privado.

Jorge Fosati - El habitante de la ciudad subsidia todo lo que va a la villa en definitiva.

Lalo Recanatini - ¿No existe un control?

Jorge Fosati - Básicamente no porque el IVC sobre los habitantes de la villa no tiene poder policial. Lo que sí hemos logrado es que si al detectar cierta gente que tiene altos niveles de consumo, se le ha obligado a tener un sistema acorde a lo que tienen funcionando.

Un cableado especial individual dentro de la manzana que vaya, qué se yo, hasta la línea principal para evitar que se queme todo el servicio.

Lalo Recanatini - O sea el taller no se cierra, sino que se refuerza la línea, por lo menos para que el consumo no perjudique al vecino.

Jorge Fosati - Exacto, por lo menos que la usen pero que la usen bien y que no perjudique al vecino. Empezamos por algo.

Lalo Recanatini - Ya tenía otra voz oficial confirmando en 100% los testimonios de Catena y Mactara. Según el director de la Secretaría de Trabajo la villa más denunciada era la 1 - 11 - 14, esa que está en frente de la cancha de San Lorenzo.

Conseguí el teléfono de Blanca Arce, una delegada barrial, y quedamos en vernos el miércoles a la mañana. Me fui para casa y me puse a revolver en la biblioteca: el libro donde aparecía el término “fabricas del sudor” era “No logo” de la periodista Naomi Klein.

Klein denuncia a grandes marcas como NIKE, POLO, y ADIDAS por tercerizar su producción a países donde se violan todos los derechos laborales, y se pagan sueldos miserables de cuatro o cinco dólares diarios.

Las empresas hacen esto con el único objetivo de bajar los costos de producción y aumentar su tasa de ganancias. Argentina en sus últimos dos años había aumentado las exportaciones en el rubro textil en un 95%.

¿Se estaría repitiendo acá lo que denunciaba Klein en su libro? ¿Sería mi investigación un pequeño “No logo” criollo?, para ese entonces era difícil saberlo.

PARTE II

Made in bajo flores ¿fábricas del sudor en la ciudad de Buenos Aires?

Lalo Recanatini: Llegué a la cancha de San Lorenzo y me quedé parado casi en medio de la calle, la avenida tiene un pequeño boulevard en el medio: de un lado el estadio, imponente. Del otro, las casillas de cartón de la villa 1 - 11 - 14. Blanca Arce, la delegada de la manzana 21 me reconoció y vino hacia mí.

Lalo Recanatini - Blanca, en su barrio, ¿qué cantidad de máquinas habrá visto?

Blanca Arce - Y, es imposible de decir un número exacto, pero yo supongo que alrededor de mil o más, así que imaginate.

Lalo Recanatini – Y, en esta manzana, ¿cuántas puede haber?

Blanca Arce - En esta manzana yo tengo seguramente sesenta o setenta máquinas. Tengo máquinas grandes tejedoras también.

Lalo Recanatini - ¿qué problemas producen esas máquinas?

Blanca Arce - Y, el efecto que producen es que ponen en riesgo inclusive la vida de la gente, ese es el tema, y no se hacen responsables. Acá vienen los coreanos bajan las máquinas, vienen los chinos a bajar las máquinas, hacen trabajar a la gente y nosotros no vemos algo positivo, algo de ganancia o algo comunitario que produzcan, al contrario.

Porque no se hacen responsables, los problemas de luz tenemos que estar llamando a Edesur o al gobierno pero ellos nunca ponen la cara para solucionar el problema.

Lalo Recanatini - ¿Es cierto, Blanca, que los trabajadores son explotados hasta no dar más?

Blanca Arce - Sí, porque son gente que no respeta el trabajo de ocho horas, ni diez, ni doce, porque tienen que trabajar por prenda. Les pagan diez o veinte centavos por prenda entonces tienen necesidad de trabajar dieciocho, veinte y hasta, algunas veces, en la víspera de las ferias, por ejemplo, tienen que trabajar día y noche.

Lalo Recanatini - Y, Blanca, más o menos ¿Cuánto cobran?

Blanca Arce - Yo acá al frente tengo una señora que cobra cuatrocientos cincuenta pesos por mes. En la fábrica de ropa de la manzana 17, por ejemplo, una chica que vive acá fue a ver el trabajo y le quisieron pagar cuatrocientos pesos pero incluyendo feriados, sábados, domingos y todo. Desde las ocho de la mañana hasta las doce de la noche.

Lalo Recanatini - ¿sabe si hay alguna fábrica conocida detrás de todo esto?

Blanca Arce - Acá Gladys había hecho un trabajo para C&A, porque con la marca la habían traído, porque la chica trabaja en C&A y consigue. Cheeky, todo eso, uno ve acá que se fabrica. Y en invierno ADIDAS, NIKE, TOPPER. Y en Enero, claro.

Lalo Recanatini - Blanca Arce coincidía en todo con Mactara pero agregó algo: me dió nombres. Nombres de empresas de primera línea que estaban mandando a confeccionar sus prendas a los talleres clandestinos.

Quise saber qué tenía para decir la Cámara Argentina de la Industria de la Indumentaria. Me entrevisté con el señor Héctor Colodni, el director de la cámara.

Lalo Recanatini - ¿Qué pasa con los talleres clandestinos?

Héctor Colodni - Hay todo un mercado de indumentaria que se ha generado y se ha regenerado, digamos, desde hace muchos años. Que tiene enclaves perfectamente determinados, que son conocidos por las autoridades municipales, provinciales: porque están a la vista de todos, no son enclaves subterráneos. Están a la vista de todos.

Lalo Recanatini - Bueno entonces, supongo, que esto debe perjudicar a los que están en regla ¿no?

Héctor Colodni - Estamos sumamente preocupados en que este circuito se siga retroalimentando y que, fundamentalmente, vaya creando la duda en el empresario formal de si lo que está haciendo es inteligente o es una estupidez total. Porque si no se va a producir en Argentina una situación que nos va a comparar a los países más informales, o más irregulares.

Lalo Recanatini - Y, ustedes, ¿hicieron denuncias formales sobre estas fábricas clandestinas?

Héctor Colodni - Sí, sí, sí.

Lalo Recanatini - ¿Y no les han dado respuesta?

Héctor Colodni - No, no, no. Sí, la respuesta formal es que se toma esto como un desafío de estado pero la práctica indica que, apenas nosotros descendemos la puerta, existen otros móviles, que no podemos entrar a medir ni a catalogar, ni nada. Que hace que sea un tema o, por decirlo de alguna manera, una asignatura pendiente y desde hace varias administraciones públicas.

Lalo Recanatini - Coloni ¿Sabe si hay marcas reconocidas que estén trabajando con estos talleres?

Héctor Coloni -No, no. Eh... no.

Lalo Recanatini - Bueno, le pregunto porque a mí me ha llegado información de que, efectivamente, hay marcas que están fabricando sus prendas en estos talleres.

Héctor Coloni - No. Lo que puede estar pasando, a lo mejor esto puede ser la confusión, es que existen empresas de marca que la producción no la hacen en sus propios talleres. Eso puede estar pasando. O podría llegar a pasar.

Lalo Recanatini - Según en el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, y la propia Cámara de la Indumentaria, el 45% de la mano de obra empleada en el sector es ilegal. Por lo visto, el tema de los talleres clandestinos era un secreto a voces y nadie hacía nada.

Me fui al trabajo a bajar el material y a preparar las preguntas para el día siguiente cuando me encontrara con la ex trabajadora de un taller clandestino. Todavía me quedaban varios cabos sueltos para poder cerrar este informe.

Volví al barrio Rivadavia 1. Tenía arreglada la entrevista con Virginia, la vecina de Mactara, que había trabajado en un taller clandestino. Por segunda vez en una semana estaba recorriendo esos pasillos estrechos, con caminos de tierra, casas a medio construir y pibitos, y pibitas, por todas partes.

Virginia me recibió con mate y torta fritas: era de estatura mediana, pelo enrulado y anteojitos a lo John Lennon.

Lalo Recanatini - Virginia ¿Cuánto se puede producir en un taller clandestino?

Virginia - Por semana, si tenés un buen taller, vas a mover alrededor de cinco mil prendas. Y más también.

Lalo Recanatini - ¿Y cómo es el trato con los fabricantes?

Virginia - A veces la fábrica te blanquea y te paga como que vos estás trabajando dentro de la fábrica, pero estas trabajando en tu taller. Pero estás en blanco. Después está la fábrica que te paga en negro.

Después están los clandestinos, que tienen sesenta máquinas. Después tienen unas cuatro habitaciones, que son camas cuchetas, y es así: o sea, pasas de costado. Por eso siempre se trabaja ¿no? Son todas mujeres o todos hombres. Y el horario es así: de siete de la mañana a doce de la noche.

Tenés el desayuno, el almuerzo, la merienda y la cena. Te la dan, pero entre los cuatro tenés una hora. Y si te están pagando ochenta centavos la hora, o dos centavos la prenda completa, vos necesitás, no te vas a gastar tomando el desayuno porque necesitás ese tiempo. En la máquina un minuto ya es perdida.

Lalo Recanatini - Vos, en el taller que estabas, ¿para quién trabajabas?

Virginia - Para la fábrica Ely. Ely tiene su marca Ely y aparte produce remeras a C&A ¿entendés? Entonces esta fábrica le pone la etiqueta de C&A y te hace lo que vos le pediste. Es toda una cadena, yo trabajé, el año pasado trabajamos una cantidad bárbara. La fábrica Ely, mayormente, trabaja una cantidad impresionante de ropa para C&A. Y hay ropa bien confeccionada y ropa que no te pide tanto detalle.

Lalo Recanatini - Y, entonces Virginia, ¿todas las marcas trabajan igual?

Virginia - Todas, todas las marcas trabajan, todas. Hasta la más conocida y hasta la menos conocida. Depende de la fábrica que vos trabajes, porque si vos ponés un taller, o sea esos talleres clandestinos ya largan mucha producción.

Lalo Recanatini - ¿Por qué creés vos que los talleres se radican en los barrios de emergencia?

Virginia - Porque vos fijate que los talleres clandestinos buscan lugares donde no pagan la luz ¿entendés? Lo ideal es eso, en la villa no pagás la luz, en la villa nadie va a pasar, ni un vecino va a escuchar el ruido de la máquina a las 12 de la noche y te va a denunciar. Por mayormente sí, son en lugares estratégicos donde no hay mucho control. No hay nada de control.

Lalo Recanatini - ¿Sabés si se están exportando prendas confeccionadas en estos talleres?

Virginia - Hay muchos lados que te mandan de afuera la misma tela ¿entendés? Y acá se corta y se confecciona. Y te sale mucho más barato confeccionarla acá y mandarla hecha, que hacerla allá en aquel país que la gente está cobrando bien y no te va a coser por ochenta centavos.

Lalo Recanatini - Virginia me había confirmado de primera mano que atrás de este negocio de explotación y miseria estaban empresas muy grandes, como Ely y C&A. Ahora necesitaba confirmar que Ely tercerizaba a talleres y que C&A le compraba a Ely.

Paradójicamente C&A en su página de internet pone a disposición de los visitantes sus códigos de ética para con los proveedores, los clientes y los trabajadores:

C&A - *“La relación de C&A con sus proveedores se basa en principios de justicia y honestidad en todas las negociaciones, incluso con los empleados de los contratistas. Tenemos requisitos específicos basados en el respeto a los derechos humanos aplicable a cualquier proveedor, combatiendo la explotación infantil o cualquier grupo vulnerable, como por ejemplo, inmigrantes ilegales”*

Virginia - *“Ahora el que tiene un taller trucho ese sí, va a trabajar con gente indocumentada, con pibes de 13 o 14 años...”*

C&A - *“No toleramos el trabajo forzado o el maltrato físico y mental. Los proveedores deberán garantizar que todos los procesos de producción ocurran en condiciones dignas (...)”*

Lalo Recanatini - *¿A qué llamarán “dignas”?*

C&A - *“(...) y adecuadas de salud y seguridad para todos. En el caso de que un proveedor viole las directivas contenidas en código de conducta C&A terminará sus relaciones comerciales con dicho proveedor”*

Lalo Recanatini - El código de ética de C&A es bien claro. Sí pudiera demostrar que C&A le compraba a Ely la multinacional holandesa no tendría más remedio que admitir que sus siete mil inspectores no servían de mucho o, simplemente no existían, y sólo eran parte de un bonito y estratégico discurso de márketing. Pero eso era trabajo para el día siguiente.

PARTE III

Made in bajo flores ¿fábricas del sudor en la ciudad de Buenos Aires?

Lalo Recanatini - La investigación podía cerrar por todos lados o irse al carajo. Le mandé varios fax a Néstor Jamra, dueño de Ely, una de las empresas que trabajaba para C&A. Si bien C&A no era responsable legalmente por lo que hacía Ely, desde el punto de vista ético era insostenible que le comprar a una fábrica que producía en talleres clandestinos, sobretodo, teniendo en cuenta que el código de ética de C&A prohibía explícitamente la violación de los derechos laborales por parte de sus proveedores.

Me cansé de llamar a Ely, me rebotaban sistemáticamente. Terminé pidiéndole a una colega que llamara. Para mí sorpresa esto es lo que consiguió:

Colega - Ely es una marca de Néstor Hamra ¿no?

Ely - ¿Ely? Sí, es nuestra marca.

Colega - ¿Qué tipo de ropa hacen ustedes?

Ely - Nosotros hacemos ropa deportiva, buzos, joggings, remeras, todo lo que es tejido de punto.

Colega - Ah yo tengo entendido que Ely le vende a C&A ¿esto es así?

Ely - Nosotros como empresa le cocemos prendas a C&A, sí.

Colega - O sea ¿lo fabrican ustedes y le ponen la etiqueta de C&A? ¿No?

Ely - Claro, ellos te mandan las etiquetas, todo.

Colega - Y, decime, ¿La fábrica de Hamra, de Néstor Hamra, está en la calle Cucha-Cucha?

Ely - Sí.

Colega - ¿Cómo es el sistema? ¿Ustedes confeccionan ahí? ¿Tienen un taller? ¿Fabrican ahí?

Ely: Tenemos un taller de costura y después tercerizamos.

Colega - Ah ¿y dónde función esos talleres? ¿Tenés idea dónde están ubicados?

Ely: No, eso me mataste. Yo de eso ni idea.

Lalo Recanatini - Con ese llamado confirmé que Ely tercerizaba la confección a talleres como en el que había trabajado Virginia. Y que le producía prendas a C&A. A la tarde, me entrevisté con Tomás Rafo, economista de ATE y CTA:

Tomás Rafo - La industria textil ha sido uno de los temas más fuertes. Dentro de eso, como la ciudad de Buenos Aires tiene industrias textiles, seguramente también pasó que hay crecimiento de la actividad. Eso es lo que demuestran los datos del INDEC y los datos del CDEM. O sea pueden dar cifras que las más incrementan su producción son las industrias donde el trabajo es negro, uno supone que el grueso del trabajo en las industrias ha sido en negro.

En realidad el trabajo en negro es una forma de blanquear las ganancias no declaradas de las empresas que más facturas. En realidad las empresas que facturan poco sub-declaran ganancias y, consecuentemente, deberían declarar costos por lo cual negrean el trabajo. Declaran menos costos.

Eso tiene que ver, también, con la capacidad que tenga la AFIP de sancionar a los evasores. No es un problema de que el estado no controla bien, si bien los inspectores no son buenos y no hacen lo que debieran hacer para controlar el empleo en negro sino que, aún cuando fueras buenos es tanta la cantidad de gente que sale a buscar laburo que es muy fácil negrear.

Lalo Recanatini - Sólo me quedaba un paso por dar: hablar con C&A. El abogado de la firma, Santiago Monti, me derivó con la secretaria de Javier Gross, gerente comercial y voz oficial de la empresa. Y, después de patearme varios días, al fin logré hablar con él.

Lalo Recanatini - ¿es correcto que desde la crisis del 2001 a esta parte las ventas de su empresa, en Argentina, aumentaron?

Javier Gross - Sí. Bueno, pasado el año 2002, consistentemente desde fines del 2002/2003 nuestras ventas vienen creciendo. Estamos cerca de un 30% comparando con el año anterior.

Lalo Recanatini - Sí, y dígame ¿las prendas son fabricadas por C&A?

Javier Gross - En C&A somos una empresa de comercialización. Nosotros compramos y vendemos, no fabricamos directamente la ropa que vendemos en nuestras tiendas.

Lalo Recanatini - Supongamos que yo quiero ser proveedor de C&A ¿Qué requisitos tengo que cumplir para poder serlo?

Javier Gross - Bueno básicamente nosotros tenemos, en primer lugar, un manual del proveedor. El proveedor tiene que ser una empresa legalmente registrada y cumplir ciertos estándares de calidad. Y es un poco más extenso también ¿no? Hay toda una parte que de cuidado del medio ambiente, que no exista trabajo infantil, etc. Eso es una pauta que tiene C&A a nivel mundial.

Lalo Recanatini - Está bien Gross, ahora, yo tengo dato y testimonios que demuestran que uno de sus proveedores manda a confeccionar las prendas a talleres clandestinos. Y me consta personalmente que en esos talleres se violan, punto por punto, todos los enunciados del código de ética que tiene C&A y del que me está hablando.

Javier Gross - Si eso fuera así te agradecería que nos informes cuál es ese proveedor que nosotros, de constatarlo, dejaríamos inmediatamente de trabajar con él.

Lalo Recanatini - Entonces en concreto, Gross, lo que usted me está diciendo es que C&A no es capaz de detectar estas violaciones.

Javier Gross - Y no. Porque nosotros, lo que se visita es al proveedor. Pero, por eso te digo, de existir algún indicio de ese tipo te agradezco que nos lo hagas saber, y nosotros inmediatamente dejaríamos de trabajar con ese proveedor.

Lalo Recanatini - Para mí estaba todo dicho. Estaba satisfecho, pero me duró poco. Minutos después de haber colgado volvían a mi mente las imágenes y los sonidos de todo lo que había visto y oído los últimos cinco días.

Trabajo clandestino, robo de energía a los más pobres, jornales miserables, desamparo absoluto frente a accidentes y enfermedad, explotación infantil, y setecientos millones de pesos anuales de evasión fiscal.

Detrás de todo esto había multinacionales enriqueciéndose salvajemente, un estado ausente o cómplice, empresarios inescrupulosos con una codicia insaciable.

Tal vez en el momento en que esta investigación esté sonando muchos de ustedes lleven puesta alguna prenda que fue confeccionada en condiciones infrahumanas, a cambio de un sueldo indigno, y por la que han pagado más de setenta veces su costo real.

Ahora que ya lo saben ¿la volverían a comprar?: 5, 4, 3, 2, 1... ya no hay marcha atrás.

“Wet”, de Gibby Zobel

bbc wet script

COPY>

0.00

MUSIC [Lamentos]

0.06

GZ: The most northern city in Brazil, Oiapoque, is so far up in South America it's actually in the Northern hemisphere.

GZ: And it's where I'm standing now, on the border with French Guiana.

1.18

GZ: I've actually moved a few kilometres down the riverbank, and I'm in one of a series of indigenous villages, this one is the Palikur tribe.

1.28

GZ: And it's here that lives Wet, an ethnocosmologist, and a sculptor to the stars.

0.34-0.55

MUSIC ... Carl Sagan's original Cosmos series theme tune {DETAIL PERMISSION}

0.55

GZ: You can see why the stars is [sic] so important to the Palikur people. At night there are no artificial lights at all, and you are dominated by the billions and billions of stars

...

GZ: Could you tell me the origin of your name, why are you called Wet?

My name is Manoel Antonio, Wet.

My mother gave me the name Wet because there is a hummingbird in the forest which she thought was beautiful, so she chose this name for me.

I am an artist of the Palikur.

I didn't know I was an artist until the white man told me that I was..

I am 85 years old

I have 11 children, more or less.

could you tell me about your family, and what you remember about your childhood here?

When I was a child my mother abandoned me. I went to live with my aunt but she died so I went to live with another aunt and she died too. I was 12 years old, it was a very precarious life.

So I had to grow up quickly. My mother and father didn't leave me anything, I don't have anything to remember them by. The last aunt, before she died, told me "look, my son, I don't have anything to leave you but when your turn 15, you will have a better life. I think God will help you.

can you tell me when you first began on your journey as an artist?

My grandfather was a shaman.

When he died, I started to collect wood to sculpt and design as he had done. So I started to learn.

I began to think from my point of view, from my perspective ...

Now I've been working with wood for 40 years.

GZ: Wet, I understand that you are a kind of ethnocosmologist, you make sculptures from the constellations that your people see in the stars.

The first sculptors I did were of animals. Jaguar, caiman, a gull, cock of the rock, anaconda. And then I started telling stories about the stars. The biggest star is known as the seven stars.

It's not a constellation but seven stars in one. And it is sovereign. It is the governing star, it controls everything.

FX RAIN

When the rainy season begins, it is he who sends the rain.

When it rains, he floods the fields.

The story goes that his boat - he always goes around with lots of people on his boat - is capable of taking everyone.

Every time it thunders, he gives that huge thunder clap, letting us know that he is doing his work. [THUNDER!]

Every star has a story. It was the shaman who discovered these stories and who pass them on.

There are the real stories and then there are myths. For example, the three-headed snake. It doesn't exist, it's just a legend.

The story goes that when you go into the field or go hunting you hear that animal calling out, but you are not sure what animal it is. It could be a jaguar, or a howler monkey, or an anteater. But you don't know, and so the legend is born.

[HOWLER MONKEY AUDIO!]

6.13

GZ: Today Wet it working on a deer, it's taking shape in front of me now, he hasn't quite carved the feet or the eyes yet, and then he's gonna put some of this, which is a two-litre plastic bottle of a red-purplish looking liquid which has come from one of the trees here.

This is very hot and humid tropical environment. Can explain how the climate informs your work in terms of the types of materials that you use?

This area where we are here, in the north, is very hot.

If the wood gets too hot it splits, so I have to work in the shade. You can't work in extreme heat or when it rains, you have have the shelter of a tree.

I use a pencil to scratch the design in to the wood and paint between the lines.

7.16

GZ: I'm looking up at the night sky, and it's fantastic, we are just north of the equator so in front of me here I can see The Plough, upside down, the classic symbol of the northern hemisphere, and I turn around and I can see the Southern Cross, the classic symbol of the Southern hemisphere.

So here in the Aldeia Kumané, we are about five hours downstream in the river from Oiapoque, the city, where there is a museum dedicated to indigenous people's culture. And where Wet's work is not only displayed but sold. The museum keeps a small percentage of the money, and the rest comes back to Wet, for him to continue his work.

8.20

GZ: I'm here in the museum Kuahí, with the director Elio, and it's here that Wet's work is being displayed for both a national and an international audience.

GZ: Elio, can you just tell me the importance of Wet's work is here?

8.35

E: So Wet, Manuel Antonio, he is from the Palikur tribe. When the museum was created it was principally to preserve indigenous culture, to reinforce their work, so that this art could be valued.

With ethnocosmology, we are researching his knowledge of the constellations as legend, myth and history.

as your grandfather passed on his knowledge to you, are you passing on your skills to your children | of the Palikur people?

The young people aren't interested in this work. They don't want to learn, to become an artist.

They are abandoning our indigenous culture.

So what is the white man going to say? They are going to say that the indigenous indians don't exist anymore.

My knowledge has not been spread, and so these seeds have not been planted. The seed has stayed with me and will die with me. I wanted to give it to everybody to sow, to plant, to produce, for it to sprout.

I was put on this Earth to teach my brothers. So that one day the white man comes here, sees our work, our culture, how the indigenous lives, how he eats, what he eats, what his ideas are.

We are valuing white man's culture. But the culture of the white man is the culture of the white man. And the culture of the indigenous is the culture of the indigenous.

Who knows if our own language will survive more than 20 years? Who knows if we aren't going to abandon our own language? Because if we do that, one day the indigenous will disappear from the map.

When I die, who is going to teach that young man? No-one. It will disappear along with the wisdom that it has.

4,) TRADUÇÃO DE WET, DE GIBBY ZOBEL PARA OUTLOOK

MUSIC: [LAMENTOS]

ENDS>

BBC – Wet script – Tradução

0.00

MÚSICA [Lamentos]

0.06

GZ: A cidade mais ao norte do Brasil, Oiapoque, está tão lá em cima na América do Sul que se localiza, na verdade, no hemisfério norte.

GZ: E é onde estou de pé agora, na fronteira com a Guiana Francesa.

1.18

GZ: Eu, na verdade, desci alguns poucos quilômetros rio abaixo, e estou em uma de uma série de aldeias indígenas. Esta é da tribo Palikur.

1.28

GZ: E é aqui que vive Wet, um etnocosmologista, e um escultor das estrelas.

0.34-0.55

MÚSICA ... peça temática original da série Cosmos de Carl Sagan {**DETALHE PERMISSÃO**}

0.55

GZ: Você pode entender por que as estrelas é [sic] tão importante para o povo Palikur. À noite, não há nenhuma luz artificial e você fica dominado pelos bilhões e bilhões de estrelas...

GZ: Você poderia me contar a origem do seu nome, por que você é chamado de Wet?

Meu nome é Manoel Antonio, Wet.

Minha mãe me deu o nome Wet porque tem um beija-flor na floresta que ela achou bonito, então ela escolheu esse nome para mim.

Eu sou um artista dos Palikur.

Eu não sabia que eu era um artista até que um homem branco me disse que eu era.

Eu tenho 85 anos.

Eu tenho 11 filhos, mais ou menos.

GZ: Você poderia me contar sobre sua família, e o que você se lembra da sua infância aqui?

Quando eu era uma criança, minha mãe me abandonou. Eu fui viver com minha tia, mas ela morreu, e então eu fui viver com outra tia e ela morreu também. Eu tinha 12 anos, era uma vida muito precária.

GZ: Você poderia me contar quando você começou sua jornada como um artista?

Meu avô era um xamã.

Quando ele morreu, eu comecei a colecionar madeira para esculpir e desenhar como ele tinha feito. Então eu comecei a aprender.

Eu comecei a pensar de meu ponto de vista, da minha perspectiva...

Agora já faz 40 anos que trabalho com madeira.

GZ: Wet, eu entendo que você é um tipo de etnocosmologista, você faz esculturas de constelações que as pessoas veem nas estrelas.

Os primeiros escultores (sic) que fiz foram de animais. Onça-pintada, jacaré, gaivotas, galo-da-serra, anaconda. E então comecei a contar histórias sobre as estrelas. A maior estrela é conhecida como as sete estrelas.

Não é uma constelação, mas sete estrelas em uma. E é soberana. É a estrela que governa, controla tudo.

FX RAIN

Quando a estação chuvosa começa, é ele quem envia a chuva.

Quando chove, ele inunda os campos.

A história é que seu barco – ele sempre circula com muitas pessoas em seu barco – é capaz de carregar todo mundo.

Toda vez que ele troveja, ele dá uma grande batida de palmas trovejante, nos avisando que ele está fazendo seu trabalho [trovão!].

Toda estrela tem uma história. Foi o xamã quem descobriu essas histórias e quem as passa para frente.

Existem as histórias reais e também existem os mitos. Por exemplo, a cobra de três cabeças. Ela não existe, é só uma lenda.

A história é assim, quando você entra num campo ou sai à caça, você ouve um animal chamando, mas não tem certeza de que animal se trata. Poderia ser uma onça-pintada, ou um bugio, ou um tamanduá. Mas você não sabe, e assim a lenda nasce.

[ÁUDIO DE BUGIO!]

6.13

GZ: Hoje, Wet está trabalhando em um cervo, que está tomando forma na minha frente agora, ele ainda não esculpiu os pés ou os olhos ainda, e então ele vai colocar um pouco disto, que é uma garrafa plástica de dois litros de um líquido que parece vermelho arroxeadado e vem de uma das árvores daqui.

Este é um ambiente tropical muito quente e úmido. Você poderia explicar como o clima informa seu trabalho em termos de tipos de materiais que você usa?

Esta área onde nós estamos, no norte, é muito quente.

Se a madeira fica muito quente, ela racha, então eu tenho que trabalhar na sombra. Você não pode trabalhar no calor extremo ou, quando chove, você tem o abrigo de uma árvore.

Eu uso um lápis para riscar o desenho na madeira e pinto entre as linhas.

7.16

GZ: Eu estou olhando o céu noturno acima de mim, e é fantástico. Nós estamos bem a norte do Equador, então na minha frente posso ver a Ursa Maior, de ponta a cabeça, o símbolo clássico do hemisfério norte, e quando me viro, posso ver o Cruzeiro do Sul, o clássico símbolo do hemisfério sul.

Então, aqui na aldeia Kumané, estamos a aproximadamente cinco horas de descida pelo rio até Oiapoque, a cidade, onde há um museu dedicado à cultura dos povos nativos. E onde o trabalho de Wet não é apenas exibido, mas também vendido. O museu mantém uma pequena percentagem do dinheiro, e o resto retorna para Wet, para que ele continue seu trabalho.

8.20

GZ: Estou aqui no museu Kuahí, com o diretor Elio, e é aqui que o trabalho de Wet está sendo exposto para um público tanto nacional quanto internacional.

GZ: Elio, você poderia me dizer a importância que o trabalho de Wet tem aqui?

8.35

E: Então, Wet, Manuel Antonio, ele é da tribo Palikur. Quando o museu foi criado, era principalmente para preservar a cultura indígena, para reforçar seu trabalho, de modo que sua arte pudesse ser valorizada.

Com a etnocosmologia, estamos pesquisando o conhecimento dele sobre as constelações como lenda, mito e história.

Assim como seu avô transmitiu a você o conhecimento dele, você está transmitindo suas habilidades para suas crianças, do povo Palikur?

Os jovens não estão interessados no trabalho dele. Eles não querem aprender, se tornar artistas.

Eles estão abandonando nossa cultura indígena.

Então, o que o homem branco vai dizer? Ele vai dizer que os índios nativos não existem mais.

Meu conhecimento não foi espalhado, então essas sementes não foram plantadas. A semente tem permanecido comigo e vai morrer comigo. Eu queria ofertá-la para todo mundo semear, plantar, produzir, para ela crescer.

Eu fui colocado nesta Terra para ensinar meus irmãos. De modo que um dia o homem branco venha aqui, veja nosso trabalho, nossa cultura, como os indígenas vivem, como se alimentam, quais são suas ideias.

Nós estamos valorizando a cultura do homem branco. Mas a cultura do homem branco é a cultura do homem branco. E a cultura dos indígenas é a cultura dos indígenas.

Quem sabe se nossa língua sobreviverá por mais de 20 anos? Quem sabe se não abandonaremos nossa própria língua? Porque se fizermos isso, um dia os indígenas vão desaparecer do mapa.

Quando eu morrer, quem vai ensinar aquele jovem? Ninguém. Vai desaparecer junto com a sabedoria que tem.

MÚSICA: [LAMENTOS]

FIM>

“N.N.”, de Nadja Drost

Daniel Alarcón: Soy Daniel Alarcón. Hoy en Radio Ambulante: Ningún nombre. En el norte de Colombia hay un pueblo llamado Puerto Berrío. Allí, desde los años 80, aparecen cadáveres flotando en el Río Magdalena -cientos de cuerpos anónimos, víctimas del conflicto armado. La periodista Nadja Drost viajó a Puerto Berrío para investigar la relación que se ha formado entre los vivos y los muertos. Esta historia es narrada por Annie Correal.

Julio Marín: La mayoría del hombre siempre va boca abajo...el hombre. Y la mujer siempre va boca arriba.

Annie Correal: Cuando Julio Marín pesca en el Río Magdalena, no es extraño que se encuentre con un cuerpo en el agua, una persona más que ha padecido una muerte violenta.

Julio Marín: Yo digo que es como un cementerio flotante...vos ves el envase...¡impactado! porque uno ve tantos cadáveres en el río...encontrase en el río 7, 8 seguidos... muy berraco... y en la noche, y uno se dice “uy, ¿qué está pasando?”

Annie Correal: Le pregunto a Julio cuántos cadáveres ha visto.

Julio Marín: ¿En ese río? ¡Hmm! ¿Asesinados?, pongale poquitos, por ahí unos 200...asesinados en ese río...de una encontrar extremidades: ¿De quién será esa mano? Uy, ¿a dónde estará el otro cuerpo? ¿Y quién sería esa persona? ¿Por qué la volvieron así? ¿Quién se habrá...? Uy, ¿y de dónde vendrá?

Annie Correal: Durante décadas los paramilitares botaban los cadáveres de sus enemigos – guerrilleros y civiles — al río, convirtiéndolo en un vertedero de cuerpos. Los gallinazos que sobrevolaban sus aguas anunciaban la llegada de un muerto más.

Es un día soleado en Puerto Berrío, un pueblo de unos 50,000 habitantes. El sepulturero, Ramón Morales, abre el cementerio municipal. Sus anillos y collares reflejan el sol, y las llaves del cementerio cuelgan de una cadena amarrada a su cinturón.

Ramón: A ver, este pabellón es un pabellón que se compone de 3 bloques, el A, el B, ...

Annie Correal: Ramón me lleva a un pabellón grande, del tamaño de un bus. Son más de trescientas cincuenta tumbas, una encima de otra. Esta es la sección del cementerio reservada para gente que no puede comprar una tumba – y para los cuerpos anónimos que llegan por el río. La mayoría de las tumbas están pintadas con las letras ‘N.N.’

Ramón: Es un NN...

Annie Correal: Ningún Nombre.

Ramón: Están enumerados...

Annie Correal: Las tumbas de los NN son las más decoradas del cementerio. Algunas tienen ramos de flores y figuritas, y están pintadas de colores alegres.

Ramón: Este por ejemplo: Guillermo Zapata...Escogido.

Annie Correal: Si, escogido. ‘Escogido’ significa que alguien ha seleccionado este cuerpo –lo ha adoptado. Cuando adoptan un cuerpo le dan un nuevo nombre. Lo bautizan, y rezan por su alma. A veces, hasta le inventan un nombre que corresponde a las letras NN.

Ramón: Nevardo Nevado: NN. ¿Si? Narciso Naclares: NN.

Annie Correal: Le pregunto a Ramón qué sentido tiene rezar por un desconocido.

Ramón: Se cree, según dicen, que estas personas que no conocen, ni que están... están más desprotegidas, ¿si?...que inclusive están desprotegidas que no se conocen ni el nombre, son los que más fácil hacen los favores. Es la creencia...¿si? Bueno, entonces venga le muestro...

Annie Correal: Protección, empleo, reconciliación. Esos son los favores que se espera de los NNs. Según la gente de Puerto Berrío, hay unos habitantes que han usado la fecha del entierro de su NN para jugar a la lotería... y han ganado. Ramón me muestra las pruebas de los favores escritas en muchas de las tumbas. Son placas grabadas con mensajes de agradecimiento.

Ramón: Gracias almas benditas por el favor recibido...

Annie Correal: No se sabe exactamente cuántos NNs se han enterrado en el cementerio de Puerto Berrío. Los registros son incompletos, y los cadáveres están en un proceso de movimiento constante: pasan de un pabellón a una bodega o en otros casos, a una fosa común. Lo que sí se sabe es que la violencia ha menguado en los últimos años, y ya no hay tantos muertos como antes. Buenas noticias para Colombia, sin duda. Pero, para los devotos a los NNs, esto trae una complicación: hay más demanda de NNs que cuerpos. A veces hasta hay que compartir.

Annie Correal: María Dilia Fajardo está cerrando su cantina en el centro. Lleva una toallita al hombro y se mueve entre las tres mesitas del lugar hasta que toma asiento. Me cuenta sobre su NN.

María Dilia Fajardo: Yo cuando la vi la puse María de los Ángeles...

Annie Correal: María visitaba a su NN cada lunes, sin falta.

María Dilia Fajardo: Pues al menos yo me imaginaba que era una mujer... una mujer blanca, bonita, por ahí de unos 17 o 20 años si acaso, pelo mono, bonita.

Annie Correal: Pelo mono, es decir, rubia. Un día María se dio cuenta de que alguien más estaba visitando a la NN que ella había bautizado. Este alguien era Jair Urego.

Annie Correal: Jaír Urego está sentado en el jardín de su casa al otro lado del pueblo. Tiene unas fotos enmarcadas, todas de una tumba –la misma tumba que contiene la NN María de los Ángeles. Solo que Jaír le puso otro nombre: Gloria.

Jair Urego: Cuando yo llegué la primera que vi fue esa NN, una mujer, y le pedí fue una mujer. Y además yo una vez soñé con ella que era mona...y ella era mona.

Annie Correal: Este cadáver desconocido tenía dos devotos, pero igual lograba brindarles favores. Para agradecerle, ellos juntaron dinero y le compraron un osario. ¿Y qué nombre pusieron en la tumba?

María Dilia Fajardo: Gloria María de los Ángeles...

Jair Urego: ...Urrego Mena.

Annie Correal: Hasta celebran el aniversario del entierro.

Jair Urego: Yo llego y le compro una torta, pequeñita, le compro un ramo de flores, y se lo llevo al cementerio y le prendo una vela.

Annie Correal: Colombia es un país con más de 50,000 desaparecidos, el resultado de cinco décadas de conflicto armado. En Puerto Berrío, esa violencia es una realidad que no se puede desconocer. Casi todos han perdido a un amigo, a un vecino, a un familiar.

Annie Correal: Me encuentro con Nuri Bustamante en su casa. Tiene dos fotos laminadas en las manos: una de su hijo y otra de su hija. Las usa para abanicarse mientras un sol fuerte entra por la ventana.

Annie Correal: Nuri tuvo nueve hijos, y un NN. Según ella, su mala suerte comenzó cuando su NN fue trasladado a una fosa común. Poco después, su hijo, de 21 años, desapareció. Y luego, su hija Lizeth, de solo nueve, salió a la tienda de la esquina... y nunca regresó.

Nuri Bustamante: Y que hace poco tuve un sueño, me pareció muy lindo, donde yo me vi hablando con una jovencita y yo le dije, “Usted es Lizeth”, y me dijo, “Si Mami, soy yo”, y nos abrazamos y lloramos.

Annie Correal: El sistema judicial es lento, y encontrar un desaparecido en Colombia es supremamente difícil. Entonces Nuri y miles de personas en su misma situación saben que necesitan un milagro para hallar a sus seres queridos. Sin restos, y sin respuestas, se confían a los NNs.

Nuri Bustamante: Cuando los adoptamos les ponemos nombre, porque nosotros esperamos que así, como nosotros les damos una nueva identidad a ellas, las bautizamos de nuevo, en alguna parte alguien llega a encontrar otra personita así, haga lo mismo con ella. Porque no sabemos si en algún lado están los nuestros, nuestros hijos, nuestros hermanos, cualquier ser querido de nosotros.

Annie Correal: Cada noche de noviembre, el mes de las almas en el calendario católico, los devotos de Puerto Berrío marchan por el pueblo después de la medianoche. El desfile comienza en el cementerio, donde les espera un animero.

Annie Correal: El animero, Hernán Montoya, es una persona que supuestamente ayuda a las almas en el purgatorio a que descansen en paz. Es un hombre delgado, con una cara simpática, que parece haber vivido más de sus 57 años. Fuma un cigarrillo para calmarse antes de convocar a la gente. Luego se pone una manta negra, de plástico.

Hernán Montoya: Ya cuando me pongo la tuanda soy como el policía de respeto, o como el cura de respeto.

Hernán Montoya: Buenas noches.

Seguidores: Buenas noches.

Hernán Montoya: El que no sea devoto a las almas de purgatorio, o no crea en ellas, que vaya con recocha, no me sigan... Por eso les digo, con las almas de purgatorio no se juega.

Annie Correal: Hernan hacer sonar una campana para llamar a las almas inquietas, para que salgan de sus tumbas. Luego, la gente sale al pueblo. Muchas llevan velas en la mano. Dos horas después, regresan al cementerio donde la gente ha dejado vasos de agua en las tumbas para refrescar las almas que están en el limbo.

Annie Correal: Puerto Berrio no es el único lugar en Colombia con cientos de muertos anónimos atascando el cementerio. Hay muchos – demasiados – pueblos que viven la misma cruda realidad. Y en esos pueblos los NNs no son tema de conversación. Pero Puerto Berrio es diferente. Aquí, la gente no podía confiar en la vida, entonces optaron por confiar en los muertos.

Annie Correal: Un día, visitando a Nuri, la madre que tiene a dos hijos desaparecidos, me dice que nunca volvió a adoptar otro NN después de que el primero se le perdió. ¿Usted ha querido tener un otro NN?

Nuri Bustamante: Sí. Porque sigo pidiendo [risas]. Ahora tengo que seguir pidiendo por mi hija.

Annie Correal: Cuando la escucho me acuerdo que una tarde en el cementerio el animero me mostró un grupo de cinco tumbas de NNs, escondidas detrás de un muro. Tal vez Nuri pueda tener el NN que tanto añora. Le cuento sobre las tumbas.

Nuri Bustamante: ¿Verdad?

Annie Correal: Entonces, nos vamos. La voz de Nuri tiembla cuando me pregunta si nos podemos desviar unas cuerdas. Me explica que siempre evita la esquina donde desapareció su hija.

Annie Correal: Le muestro unas bóvedas detrás de un muro con las letras NN, y le pregunto si prefiere un hombre o una mujer.

Nuri Bustamante: A mi me dicen que me va mejor con un hombre.

Annie Correal: Nuri inspecciona las tumbas. Finalmente escoge una, tocándola para llamarle la atención al NN.

Nuri Bustamante: Yo me comprometo contigo. Que me regales lo que te pido. Necesito dos favores muy grandes...

Annie Correal: Nuri le pide empleo para un hijo, y ayuda con una plata que debe. Luego, saca una brocha que trajo de su casa y comienza a pintar la tumba. Escoje un color bonito, alegre: un azul celeste.

Nuri Bustamante: Tú pides por mi, que yo rogaré por ti.

Annie Correal: Con esas palabras, Nuri hace su pacto con un muerto, y otro NN asume una nueva vida.

Daniel Alarcón: Nadja Drost vive en Bogotá. Es periodista para GlobalPost y varios medios internacionales.

Radio Ambulante busca descubrir las historias de América Latina. Grabamos en KALW en San Francisco, California. Para escuchar más visita nuestra página web radioambulante.org

ANEXO 2 – Entrevistas

ENTREVISTA COM MILTON PARRON, SÃO PAULO, 25 DE ABRIL DE 2014

Parron Eu comecei na Pan em 59, como rádio-escuta. Depois, virei repórter esportivo, no Plantão Esportivo, depois fiquei na Televisão uma época, apresentando o jornal lá, a primeira edição do Record em Notícias, que era ao meio-dia, junto com o seu Wandick Freitas, Geraldo José de Almeida.

Nivaldo Ah, é?

Parron Geraldo José de Almeida! Ele fazia esporte e dava uma notinha de esporte, tal, n'ê? Mas já era (com ênfase) o Geraldo José de Almeida, um paizão que eu tive também. Quem conheceu reza um pai nosso todo dia pra ele. Que grande figura. Nossa, um pai, um pai. Esse comigo, então...Depois, se você estiver interessado pergunta “por que ele foi seu pai?” que eu te conto...

Parron E aí num ato de porralouquice, uns três anos depois...isso me acompanha até hoje...tava pra morrer, morre não morre, o Padre Paul-Eugène Chabornneau. Eu tinha muito contato com essa gente aí, porque eu fazia o *Sermão da Paixão segundo a Jovem Pan*...Talvez te interesse essa história, o por que surgiu isso aí...Que era pra...o pessoal fala “Ah o rádio num...Não, o rádio fez sim! O rádio fez! O *Sermão da Paixão* foi feito pra isso. Foi ideia do Reali Jr. e do próprio Fernando, e com a aquiescência do Tuta. Mas foi criado esse programa porque nós não podíamos falar mal do governo. A gente não falava...você não tinha como falar mal do governo...corria risco de a emissora ser cassada, a concessão, de ser suspensa...tudo isso aí. E quem é que falava mal do governo? Quem podia falar?

Nivaldo Os padres.

Parron Eles tinham pelo Clero, pelo menos um pouco, não totalmente, mas tinham um pouco de receio, de um embate...então nós usamos os padres pra falar mal do governo. *Semana da Paixão* é isso...você não tem ideia...

Nivaldo Fantástico. E era o que, era no domingo de manhã?

Parron Não, era na Sexta-feira da Paixão. Era o Sermão da Paixão, segundo a Jovem Pan. Isso aí tá no ar até hoje. Só que agora desvirtuaram, n'ê? Eu ouvi até um pedaço nesses dias aí...

Nivaldo Isso me importa sim!

Parron Don Pedro Casaldaglia, Don Helder Câmara...eh...o do Vilela, lá irmão do...

Nivaldo Do Teotônio?

Parron Do Teotônio...é o Don Avelar Brandão Vilela...tinha um em Belém do Pará, Don Alberto Gaudêncio Ramos! Meu pai do céu!...A esquerda toda. E pra contrabalançar, porque os caras começaram, no primeiro ano já...pra contrabalançar pegavam os mais conservadores, mais tendência à direita: Don Vicente Scherer de Porto Alegre, que era pra dar uma...mas em peso, a maioria, tudo pra descer a marreta no governo.

Nivaldo Mas eles vinham aqui? Como era?

Parron Eu ia.

Nivaldo Você rodava...

Parron ...O Brasil inteiro. Porque o Reali inventou a coisa...se eu te disser que eu tive participação eu tô mentindo. Eu recebi o “bolo” pronto. O que eu tinha que fazer nessa história? Eles formataram toda a...aí tinha que executar...tinha que...você não tinha satélite, você não tinha esses meios de comunicação, uma ligação telefônica demorava...e eu falava com eles, fazia o roteiro, ligava e pedia, se podia atender dia tanto de tanto, e mandava pra eles, claro, uma carta explicando o que era, pra aqueles que não conheciam. Depois do segundo ano aí, foi, é só ligar. E chegou um momento que eu tinha uma agenda...que eu achava qualquer cardeal, qualquer arcebispo deste país na hora que eu bem entendesse. Me tornei amigo pessoal deles. Outro que também era mais alinhado com a direita e tal, que eu gostava muito dele...era um encanto de pessoa...era o Don...aqui de São Paulo, que depois foi pra Roma e ficou lá como prefeito da Sagrada Congregação para Evangelização dos Povos. Ele, na ditadura de 64, ele foi um dos que botou panos quentes, aqui...ele tinha...era...Don Agnelo Rossi! Então tinha alguns meio da direita. E tinha os da esquerda...

Parron Aí um dia, pegou fogo lá no “Aeroporto” [bairro onde ficava a sede da Record e da Jovem Pan], e nós fomos todos...o jornalismo foi locado lá no Teatro Consolação, que não tinha pegado fogo ainda...ficava na Consolação. Então eu ia pra lá, pra Consolação, e depois apresentava o Jornal [Record em Notícias – Primeira Edição] lá mesmo. Era feito de lá, tudo. Aí, um certo dia toca o telefone lá e a Nirvânia, que era uma espécie de...é a secretária do diretor lá do Teatro, o Gaúcho. Ela falou “Parron, telefone, o Seu Tuta [Paulo Machado de Carvalho Filho, o Tuta]...atendi, “pois não, senhor.” “Ô, garotão, você pode dar um pulinho aqui no Aeroporto? “Posso”, o dono da Rádio, da TV, eu não... À essa altura, eu já não estava mais no Esporte, porque não tinha mais, não tinha...acabou...Não tinha mais. Então eu tava lá...tava meio solto lá, nem sabia mais, nem sei. Eu era o contratado do Fernando e só. “E você pode dar um pulinho aqui” “Não, tudo bem. Só que o seguinte: que hora, senhor?” “Agora”. “É que daqui a pouco tem o jornal pra apresentar” “Não, manda outro apresentar.” Você veja que o negócio era assim. (risos) O Jornal era um...”Manda outro apresentar”. “Tá bom”. Peguei e fui embora...acho que fui demitido...aí chego lá. Tava ele e o Romeu Vilela, que era diretor técnico da rádio. Falou: “garoto, você quer vir, voltar aqui pra Panamericana? Que eu já tinha saído da Pan lá no passado. Era rádio-escuta, fui pra Record...fui demitido da Record e fiquei na Televisão. Ele falou “Você quer voltar pra Panamericana?, que eu tô assumindo aqui e vou precisar de um repórter aqui”. Dizer não pro Tuta não é aconselhável. Não era naquela época. Ele era o dono daquilo lá. Vou dizer não pra ele? Eu não saía mais dali, eu to lá... E eu apresentava aquele jornal, sem aquela vaidade, apresentava de cara fechada, não tinha ninguém pra dizer “Ó, você não pode, você tem que...”. “Tá bom. Eu quero sim”. Quer pra valer? Quero. Quanto você tá ganhando lá? Tô ganhando...300 cruzeiros. Então você ganha dois mil a partir de hoje.” Uma coisa brutal, assim. “Romeu, mostra pra ele o gravador”. Era um Uher, zero.

Nivaldo Uher?

Parron U-h-e-r. era um alemão.

Nivaldo Alemão? De rolo?

Parron De rolo, fita de rolo, era a última palavra.

Nivaldo E você que tinha que operar?

Parron Ah, eu operava, mas ele botou uma equipe comigo, a equipe era um motorista e um operador.

Nivaldo O operador ia com você, n'ê? Era pesado.

Parron Era pesado. Mas eu levava no ombro aquilo lá, pô. Só que daí eu dava pro operador lá. Ele se virava, pegava o jacarezinho alí e injetava...eu pedia telefone emprestado...em estabelecimento comercial...dependendo da emergência, da situação, do horário, batia nas casas: “Escuta, eu sou lá da Jovem Pan, o senhor podia me quebrar o galho?...não havia esse temor que tem agora. Bater na porta e ninguém abre. Não.

Nivaldo E abriam...

Parron Numa boa! Nosso comercial...

Nivaldo Já dava prestígio ser Jovem Pan nessa época?

Parron Porque quando eu fui pra lá já era, o Tuta já tinha mudado o nome pra Jovem Pan. Mas tinha mudado fazia três, quatro meses...tinha mudado aqueles dias lá. E ela já estourou da noite pro dia. Porque tudo o que era artista da TV Record passou a ter programa na Rádio. Então tinha Hebe Camargo, tinha Cidinha Campos, tinha Roberto Carlos, Erasmo...

Nivaldo os cantores também?

Parron todos, todos...Jair...todos tinham programa lá.

Nivaldo Elis regina chegou a ter?

Parron Não. Não.

Nivaldo O Jair Rodrigues fez também?

Parron Fez...o Tremendão tinha...é...um monte lá. O Randal Juliano tinha um programa de músicas de sucesso, Cash Box, aquela coisa...eu sei que ela explodiu! Ele deu uma viatura, ele falou “Você se vira”. Eu não tinha pauteiro, eu não tinha...não tinha ninguém...era eu sozinho, absolutamente só. Eu me pautava..

Nivaldo era você!

Parron Era eu e eu e eu. E a viatura me pegava em casa às 7 da manhã lá no Brás. Ficava comigo, era pra ficar até às 3. Só que eu nunca ia...até às 7, 8 da noite. Aí os caras não...aí ele botou uma segunda equipe pra ficar comigo, então...

Nivaldo Você ficava com duas equipes?

Parron Duas equipes. Então a primeira era eu, o motorista e o operador Manuel Jaime, Manuel Luzia Jaime, e a segunda equipe às 3 da tarde era o motorista, sempre o mesmo motorista e o operador Natal Baldini....e ficava com ele até Uma da manhã lá, ele era empolgado como eu. Você não acredita o que que a gente fazia. A gente transmitia dos locais mais absurdos, improváveis, entendeu?

Nivaldo Você também gravava, pra depois editar.

Parron gravava...que editar? Não, não editava nada...

Nivaldo E ia no ar?

Parron tudo o que tivesse, no tamanho que fosse...

Nivaldo Não tinha tempo? Três minutos, dois minutos e meio?

Parron Que dois minutos? É 10, doze minutos, uma coisa absurda. Só não podia cortar música. O seu tuta não permitia que cortasse música. Agora, entrava à vontade, entendeu? E as matérias que eu fazia, modéstia à parte, segurava. Porque eu fazia...eu não ficava indo entrevistar secretário de saúde...secretário...não, eu fazia coisa diferente. Pegar “nego” em delegacia então era comigo...porque era uma época em que você chegava pro delegado...você conhecia os delegados, fazia amizade e tal...ele já te botava no xadrez pra falar com quem você quisesse lá, entendeu? E você entrevistava meio mundo. Aqueles bebum lá, aqueles caras contando história...

Nivaldo Você punha no ar isso?

Parron E nessa aí...nessa foi uma coisa muito curiosa. O Tuta me convidou pra ir pra lá, porque quando eu tava como rádio-escuta no Aeroporto, antes de pegar fogo, ainda...Eu pedi pro Fernando se ele não podia me arrumar um gravador pra mim sair no fim de semana, gravar alguma coisa. Ele com muita má vontade...(resmungando imitando Fernando)...mandou pegar um gravador qualquer lá...um gravadorzinho de rolo, mas menor, n’ê? O Uher era um pouquinho maior. Era daquelas fitinhas pequenas. E ficava em cima a cabeça, toda hora caía a fita, era um desastre. De segunda mão. Tava lá encostado...e eu pegava aquele gravador e todo fim de semana, gozado...eu sempre digo, eu não gosto de polícia, mas eu não saía da polícia. Eu ia pro Plantão da Zona Sul, da Seccional Sul, que era na rua 11 de Junho. Alí ficava o décimo sexto distrito e a seccional Sul. E eu ficava lá...sexta-feira, chegava lá, seis e meia sete horas da noite, e só ia embora pra casa no dia seguinte às 10 horas da manhã. Passava a noite de plantão. Ia pros locais de ocorrência, acompanhava os delegados. Ia com eles, na viatura deles. Não havia essa...hoje você não...eu ia junto. Quantos dos tais presuntos do Fleury eu não fui. Quantos?

Nivaldo é mesmo?

Parron Você não tem ideia!

Nivaldo “Os presuntos” do Fleury que eram...

Parron Do Esquadrão da Morte. É...porque a morte não estava banalizada como está hoje. Hoje o esquadrão da Morte não faria sucesso. Naquela época, a morte...ela chamava a atenção. Um cara estendido no meio da rua? Aquilo lá, você ficava uma semana comentando aquilo com seus amigos...Hoje você passa e pula por cima do cadáver. Não estava banalizada a morte.

Nivaldo E alguma coisa com o Esquadrão da Morte era uma notícia fenomenal, não?

Parron Era, porque ele, ele...ele se cercava...ele fazia a coisa tomar um...uma dimensão circense. Ele botava um cara... até diziam que era o Gil Gomes, mas não acho que era o Gil não. Sei lá. Era o tal *Lírio Branco*. Era um cara que ligava lá pra Central de Polícia, que a Central de Polícia tinha, como tinha no Deic, que hoje é o Deic, era DI naquela época, Departamento de

Investigações, a Central de Polícia no Pátio do Colégio e o DI, ficava ali na...na...na Brigadeiro Luiz Antonio, onde tá até hoje o prédio da Polícia. Ali tinha o Plantão. E lá na Central tinha o Plantão da Central. Então tinha...o pessoal de imprensa nas duas, tanto na Central de Polícia quanto aqui...Eu fiquei de Plantão. Quando o Clécio Ribeiro, que era o repórter policial na casa...o Clécio se casou e ficou um mês. Aí o Fernando me mandou pra lá. Mas porque que ele me mandou pra lá? Porque eu já tinha feito o que eu vou te contar agora aí.

Nessa de ficar, ir pegar o gravador, e ficar indo pra cá. Um dia eu pego o ônibus da Viação Cometa no Aeroporto de Congonhas. A Cometa uma época passou a fazer uma linha urbana aqui. Pegava do Aeroporto até a Estação Rodoviária. Ali na Sorocabana. Eu peguei lá e fui. Bom, eu fui com o dinheiro pra ir e o dinheiro pra voltar de ônibus. E cheguei lá com esse gravadorzinho. Eu entrava à tarde lá na rádio, na TV, na rádio escuta. Eu fui de manhã pra lá. Saltei ali na Rodoviária, mas sem, sabe, sem noção. Peguei um jornal ali e vejo uma notícia que tava todos os dias na capa do Última Hora e do Diário da Noite, que eram jornais sensacionalistas da época. “Nada ainda do esquartejador da Rua Aurora”. O crime passou a ser conhecido como o “esquartejamento da Rua Aurora”. Um cara matou lá uma enfermeira, esquartejou o corpo dela e botou em uma mala.

Nivaldo Foi um crime só o que estavam investigando.

Parron Esse crime aí. Mas era um crime que chocou a opinião pública...e só se falava nisso, porque não havia tanto...isso que eu te falei, os crimes eram menos perversos do que agora. E só se falava naquilo, naquilo, naquilo. Eu digo “Pô...vou lá na delegacia”. Na rua Aurora ali perto, delegacia ficava na rua Guaianases, terceiro distrito Policial. Fui eu lá. Chego lá...sempre usava o nome do Fernando. O nome do Fernando era...abria portas, como o nome daquele cara que morreu aí. Na TV Globo lá, aquele diretor de jornalismo...o...morreu já faz alguns anos aí, o...mais famoso...o...diretor de Jornalismo da Globo...o...bom, daqui a pouco eu lembro dele...Fernando era, o nome dele era respeitado. Ele era diretor de jornalismo de um grupo de comunicações que incluía a TV Record. Eu chego lá. E, delegado titular. “Bom dia!” O delegado tava escrevendo alguma coisa. “Bom dia, doutor”...eu fiquei esperando...”Pô, o que que você quer? Fica enchendo o saco, fala o que você quer?” O cara duma grosseria. “Doutor eu sou repórter, porque você tem...nessa época isso ajudava muito. “Eu sou repórter lá da Record” mas eu era radio escuta. “Eu sou repórter lá da Record...” “E aí?” “Então, eu vim aqui pra...” “Quem é que te falou, hein?” “Não sei, quem me falou, eu recebo ordem do meu diretor Fernando Vieira de Melo, o senhor conhece?” “Conheço. Conheço muito. Quem é que falou pro Fernando?” “Não sei”. “Máximo!!” Máximo Alves Barbosa era o assistente dele, delegado. Era cheio de coisa, de ser um pernambucano. Gente fina pra burro. Ele morreu...Esse que vou te falar, esse delegado grosseiro, ele tá vivo, Rubens Liberatore. “Máximo! Quem é que deixou vazar essa notícia?” Eu não tô sabendo de nada. “Daqui não foi!”. “Pô, não foi daqui, foi da minha casa? Foi da Zona?”...o homem ficou puto...”Olha, é que eu...esse moço trabalha pra um camarada, que é muito meu amigo, eu devo favores a ele. Mas eu não quero mais...assim que ele conversar com esse camarada, você some com ele daqui. E manda ele pro meio do inferno. Daqui a pouco vai tá toda a imprensa aqui, pô! Leva ele lá!” Eu fui com esse Máximo aí. Desci no xadrez lá. Aí ele; “O, Francisco!” Eu não tô sabendo o que que é...mas também não podia falar. Aí ele. “Conversa com o moço aqui” Não havia também esse negócio de “meu advogado, só falo na frente do juiz”, imagina...Aí...que que eu vou perguntar pra esse cara... “Ô amigo, é o seguinte, eu vou te perguntar o nome, você me responde só...daí vou pedir pra você contar a história e você me conta tudo. Depois se tiver alguma pergunta eu faço, tá?” “Tá.” “Aqui estamos no Terceiro Distrito, tal, qual o seu nome?” “Francisco Costa”. “Você tem quantos

anos?” “Tanto”. “Conta desde o início. Como é que tudo aconteceu?” “Ah, eu tava na Rua Aurora, uma noite, cheguei lá num bar...eu já tava meio...tinha tomado um conhaque antes. Aí sentei no balcão, pedi pra tomar lá um outro conhaque. Aí a moça chegou pra mim e perguntou se eu não queria pagar pra ela um conhaque também, e...” “Você conhecia ela?” “Não, fiquei conhecendo ali.” “Sei, e aí?” “Quando achava que dava pra fazer uma pergunta meio, n’ê?” “Você sabia o nome dela?” “Não.” “Mas não ficou sabendo o nome dela, nada?” “Não, depois fiquei sabendo, ela falou que chamava Margareth.” “Sei, Margareth do que?” “Margareth Suída”....era o Chico Picadinho. Eu tô te contando essa história porque foi a primeira, a primeira que eu fiz na minha vida, que deu uma puta repercussão. Peguei um táxi e voltei correndo pra Record sem ter dinheiro pra pagar o ônibus, quanto mais táxi. Chego no Aeroporto, falei pro motorista “espera só um minutinho”. Subi correndo: “Seu Fernando, precisava de um dinheiro pra pagar um táxi que tá na porta, eu trouxe uma matéria que é um furo de reportagem” “Porra! Não é possível !! Eu não quero saber! Ninguém autorizou!” Rapaz, me esculhambou! Acabou comigo: “Eu não quero furo...” Desci lá embaixo, fui na discoteca, falei com o Dias, que era o chefe da discoteca: “Dias, quebra um galho, me arranja aí 20 cruzeiros aí pra pagar o táxi, depois te dou”...Ele meio a contragosto me deu o dinheiro e eu fui lá, paguei o táxi e subi correndo pra Central Técnica das rádios Record São Paulo e Panamericana, central. Pedi pro Chico Pinheiro, que era o chefe ali na hora, pra passar pra minha...e comecei a passar...tinha uns 22 minutos de gravação. Aí, tá passando, tava quase na hora do Jornal, o Record em Notícias, não da TV, o dar, que na rádio também tinha o Record em Notícias na Rádio Record. Que era meio-dia. E o seu Wandick Freitas, que fazia a rádio e TV, ele entra e começa a ouvir aquilo lá. Ele era baixinho, miudinho sabe, mas gente fina. Finíssima, é outro que tá no céu. “Que que é isso aí?” “É o esquetejador lá da...” “Mas ele tá preso?” “Tá.” “Como, tá preso? Eu tô com o noticiário aqui pra entrar no ar agora e ninguém sabe?” “Não, tá preso, foi...” “Mas isso aí todo mundo já sabe?” “Não, eu fui o primeiro.” “E o que você tá fazendo aqui?” “Eu tô passando.” “Não senhor. Põe no ar isso aí! E tocou no ar. Mandou voltar tudo e põe no ar e tocou no ar, na Rádio Record...essas coisas aí, é que valem a pena, entendeu? E que hoje, aí, você não tem mais isso aí...não sei se é por...eu acho que os veículos, eles estreitaram, isso que você falou, eles editam tudo... Esse jornalismo que está aí não é o meu, eu sou uma ave estranha aqui. Primeiro, são pontos de vista polêmicos, pessoais, mas que eu não abro mão. O editor pra mim é um cretino dum repórter frustrado. Ele vai lá e mutila todo o teu (do repórter) material. Mutila tudo! O que eu quero dizer é que o camarada não consegue transferir pro ouvinte o clima que você (repórter) quer dar. A tensão do local. Isso pra mim é uma ofensa. Quando eu comecei a gente pra ser chamado de repórter tinha que ter um bocado de estrada.

Nivaldo É o símbolo de toda pasteurização que fizeram, da notícia mesmo, n’ê?

Parron É. Quanto à questão que o rádio se ausentou das questões políticas, tal? Olha, não é bem verdade. A Semana da Paixão eu acho que é um exemplo. Outro exemplo...outro exemplo...eu falo muito do Narciso Kalili porque eu tinha muito...muito...muitas passagens com o Narciso. O Narciso era um esquerda assumido....ele era...e o Narciso começou, ainda no governo Castelo Branco, começou a ocorrer muitas...não é passeata, comício relâmpago....os estudantes, tal...

Nivaldo Isso ainda antes de 68?

Parron Foi, foi no governo do Castelo Branco.

Nivaldo Foi em 64 a 68.

Parron isso, foi em 66, por aí...E eu me lembro de alguns. E tenho que citar outro nome aqui: Saulo Gomes. Repórter da Rádio Tupi. O Saulo, também, se dizia, não sei se...era muito ligado às esquerdas. Ele era amigo pessoal do João Goulart...nesses comícios aí. Um deles. Por exemplo, lá na...nós transmitindo, eu transmitindo, todos eles...esses mini comícios aí tinha baderna, pancadaria, paulada...

Nivaldo Você transmitia?

Parron transmitia de lá do local...

Nivaldo Pela Jovem Pan?

Parron Pela Jovem Pan. Eu me lembro de um outro também. Esse aí foi o Reali, porque quando eu cheguei lá tinha acabado já. O Realinho tava transmitindo, transmitindo de lá, aquele...que o Fleury matou lá, simulou, já levou ele morto lá. Ali nos jardins, o...o...

Nivaldo Marighella?

Parron O Marighella!

Nivaldo Vocês cobriram isso?

Parron Sim senhor, o Reali Jr. transmitiu de lá...um boletim de lá...tava tendo um jogo de futebol...

Nivaldo Isso, no Pacaembu.

Parron E ele, ele Reali entrou de lá que...eu tava...eu tava indo pra lá só que chegou...cercaram tudo. Eu tinha um gordinzinho. O carro que eu tinha era um Gordini. E não deixaram entrar. Fiquei longe lá, “Onde você vai?” Era assim, era um autoritarismo. E o Realy estava. Ele fez os boletins de lá. Fez três, quatro vezes de lá. Lá nesses comícios eu fiz vários. Num desses aí, por exemplo, na Liberdade. Lá na Praça da Liberdade tinha terminal de ônibus. Várias linhas de ônibus. E no fim da tarde, meu amigo, aquilo lá era assim...o pessoal, operários. Ia tudo tomar o ônibus. Filas, tal. E, numa daquelas manifestações que fizeram lá naquele local lá, meu amigo, virou uma pancadaria. E a PM ia pra lá com aqueles caras de cavalo, com aqueles cassetes de dois metros...pela altura que eles estavam no cavalo pra poder alcançar o “nego” lá embaixo. Uns cassetes imensos. E pegaram ali um fotógrafo da Notícias Populares...um japonês. Quebraram a máquina, jogaram o “nego” no chão. E o Narciso...esse fotógrafo tava com o Narciso. E o narciso, que era um cara extremamente solidário, corajoso, foi pra cima dos caras...pegaram o Narciso...mas ficou com sangue na...e eu puxei o Narciso pra dentro da nossa viatura, na suposição de que aqui é território livre...coisa de garoto. Enfiamos o Narciso, entra na nossa viatura, foi o que salvou ele, porque...os caras iam...porque foi defender o fotógrafo, eles iam arrebentar com o Narciso. Nós fizemos, botamos ele lá dentro da...outra coisa, aí é o Saulo que entra...teve uma noite que eles, os estudantes. Não é de uma, é de várias faculdades. Eles se organizaram para comícios relâmpago, eles chamavam...e fizeram o comício, o primeiro deles na praça da Sé. Quando eles mal começaram, porque a polícia tinha lá seus informantes. Quando eles mal começou, chegou já a polícia de todo lado. E um deles lá, chega pro Saulo e diz..”olha nós vamos fazer”... “mas vocês vão pra onde?” “Vamos andas tudo aqui...”Onde vocês vão? Então, porque aqui tá tudo sendo dissipado, o pessoal tá se espalhando. Tem que se reorganizar...reagrupar” “Então, como é que vocês vão fazer?” “A gente não tem um plano de...se vocês pudessem ajudar a gente.” “De que maneira?” A ideia foi do Saulo: “Nós vamos

dar aqui...manda o pessoal escutar a nossa Rádio aí, que eu vou falar aqui os locais, mas vou falar de maneira cifrada, onde vai ser o próximo comício...onde vai...” Saía dali já ia pro outro imediatamente. Aí ele falou “Oh, companheiro, você não quer?” “Não, tô nessa aí!”. Ele me passava, ele Saulo passava o código...então eu me lembro de uma que “Ah o pessoal aqui foi dissipado e vai todo mundo... sumir do mapa, vai tudo pra Argentina agora”. Era na Praça Buenos Aires... E pra lá se foi. E outro lá que ia pro Nordeste, alguma coisa...e ia lá pro Brás, lá foi outra situação curiosa.

Nivaldo Largo da Concórdia?

Parron Foi...é ali em frente à Estação Brás ali. Os estudantes, todos ali sentados ali, no chão cantando o Hino Nacional. E os “nego” descendo a...tudo isso aí nós fizemos. Eu fiz isso aí.

Nivaldo Fazia ao vivo?

Parron Não, ao vivo não.

Nivaldo Era gravado.

Parron É, ao vivo era uma situação que você não tinha...primeiro que nessas passeatas aí, pra você poder botar a viatura no ar...aqueles equipamentos Motorola, eles puxavam uma energia...aqueles primeiros lá, não é nem Motorola, era GM. Eles puxavam uma energia bárbara que a bateria não aguentava. Seria deixar a viatura ligada e aí...então que foi que o seu Fagundes da área técnica lá arrumou, compraram um gerador, gerador de energia...desses com motor. Um barulho infernal, tinha que bota ele vinte metros, porque senão,. Então nessa situação, se botava aquilo os caras te roubavam até...os próprios polícias quebravam tudo, não tinha como ligar aquilo lá pra ficar botando no ar...Então tinha que gravar, ir correndo, pedir pra lojas “Ó, empresta aí...

Nivaldo Ah, você passava direto pelo telefone.

Parron Pelo telefone. Não ia na rádio passar.

Nivaldo vocês fizeram, então?

Parron A Pan fez, eu fiz, o Reali fez, o Saulo fez...pois é, Nivaldo, eu acho que vou levar uma esculhambação lá embaixo (Milton Parron estava atrasado para uma reunião na Bandeirantes)....

Nivaldo tá muito bem...É o suficiente.

ENTREVISTA COM MARILU CABAÑAS – 05 DE MAIO 2014

Cabañas: Já que você tá pegando bem esse período também da ditadura, que eu peguei um pouco depois, mas o pessoal, a Verinha, você conhece a Verinha, a Vera Lúcia Fiordoliva?

Nivaldo: Fiordoliva, nossa, sei, sei

Cabañas: Ia direto para, tanto que quando o Lula acho que ganhou chamou ela, assim reconheceu ela, porque ela cobriu todo o ABC, a Pan não ia heim? A Pan não ia, a Bandeirantes ia, ia com a Vera Lúcia, ia com o Pedro Luiz Ronco

Nivaldo: Nossa, até o Ronco?

Cabañas: Acho que até o Ronco, mas acho que a Verinha tinha mais essa coisa assim que cobria mais sindical. Você devia falar com o Zé, com o Zé Paulo de Andrade

Nivaldo: Você acha que o Zé tem memória?

Cabañas: O Zé tem memória muito mais do que qualquer um de nós. Na época quem podia falar na rádio da área sindical? ninguém, não entrava, o Lula, por exemplo, não entrava na Pan. A Pan tinha aquela coisa reacionária total. Mas olha que coisa, o Zé por mais ideologicamente que não é um homem de esquerda, mas ele permitia que as pessoas falassem, então Jair Meneguelli, o Lula; o Lula respeita ele pra caramba. Essa parte da Bandeirantes não foi contada por ninguém ainda, sei lá, uma sugestão

Nivaldo: Ótima sugestão

Cabañas: O Zé Paulo, ele que permitia, e acho que até ele falava, não sei qual foi o argumento que ele usou para o Seu João Saad, do tipo: é o mercado, sabe, assim? Eu não sei qual foi o argumento que ele usou. O fato é que ele, tanto que o Lula respeita o Zé Paulo pra caramba, e é um cara que digamos não é nem de direita nem de esquerda. O Zé Paulo não tem, ele só é mais reacionário, mas como diretor de jornalismo ele permitia que você fizesse tudo, tudo, depois ele tomava as broncas lá em cima, mas ele era jornalista, podia não pensar como nós mais progressista, mas esse período sindicalista, Lula, esse período do ABC, das greves, nossa, a Bandeirantes ia e cobria tudo, tudo, tudo. No rádio jornalista paulista, sim, cobria

Nivaldo: Olha só, é claro que cobria

Cabañas: Mas o Parron não deve ter falado porque ele era da Pan

Nivaldo: E ele não foi, a Pan não ia pro ABC

Cabañas: A rádio Band era a única que ia. Isso eu sei porque o Elias me contava. Sabe que eu fui casada, não tô mais, com o Elias né? E ele me contava, não, o Zé deixava o Lula falar. O Zé é um cara chave, eu acho.

Nivaldo: Nessa época, é porque, é claro, porque as greves e a prisão do Lula e tudo, isso era em 81 e 82, você não tava lá ainda. E o Elias já tava?

Cabañas: O Elias, pode ser que sim, eu acho que sim porque eu comecei a faculdade em 80, mas acho que ele já tava sim, eu não conhecia, né, o pessoal de São Paulo, mas eu acho que talvez, se você falasse com o Elias ele podia te falar quem, não sei o Elias é um cara que, nossa, imagine, o Elias era do PT, imagine, trabalhando lá, ele como chefe de reportagem, olha o Zé, o Zé confiava no Elias, porque dizia, não, qual é o problema se o Elias é do PT, qual é o problema? O Zé bancou, então o Zé tinha isso, sabe? tanto que o Lula gosta dele, a Erundina gosta dele, o Suplicy gosta dele, um monte desses caras tradicionais da esquerda gostam e respeitam o Zé. Ele pode criticar, ele criticava pra caramba né? Você tava numa manifestação de professores, “é panfletário?” “o que você quer?”, mas ele permitia que a gente fosse e cobrisse

Nivaldo: E cobrisse a manifestação

Cabañas: Ele tinha a opinião dele, mas ele, como jornalista. Meu carro não saia da zona leste, eu fiz aprendiz, eu fazia jornalismo de rádio na zona leste, com movimento de saúde, o carro, e os sem teto, o carro não saia, ia direto pra zona leste, o fusquinha 49, com o Carlos Siquenhauer, com o motorista com o nome de diretor né? Ele era um repórter, né? A gente ia direto lá. Era um fusquinha 49. Como você me explicou aquele negócio da resistência, não teve rádio que teve mais resistência em São Paulo que a Bandeirantes. Você pode perguntar para o Elias, depois te dou o telefone do Elias, porque aí o Elias era chefe de reportagem, então ele vai te dizer quem era o repórter que pode te dar mais informações

Nivaldo: Ai Marilu tem duas linhas que eu gostaria de seguir. Primeiro isso não é uma entrevista para rádio, não tem uma coisa pontual de fechar a pauta, mas se você pudesse na sua liberdade focar

Cabañas: fala editado

Nivaldo: como a gente pede no rádio, tem muita pergunta pontual, pra academia assim a gente deixa mais a pessoa falar, mas o que eu tenho um pouquinho de pontualidade é assim, como que evoluiu a questão tecnológica, de uso de equipamento. Por exemplo, lá no seu começo, você fazia boletim com ficha telefônica?

Cabañas: Fazia, cheguei a fazer

Nivaldo: De ficar mais de três minutos e a ficha cair e fazer esse som na transmissão. Você chegou a fazer isso pela Band?

Cabañas: Aconteceu, aconteceu, de um orelhão aconteceu mas não caiu porque eu tinha várias fichas, né? E eu lembro que acho que eu colocava, tô tentando ver como é que era, mas eu coloquei a ficha, eu entrei de um orelhão de uma reintegração de posse, lá na zona leste, que eu tava, assim, não tinha como eu voltar pro carro, porque tinha aquele Motorola, lembra?

Nivaldo: Tinha lá? Que era uma frequência modulada

Cabañas: Tinha, só que o carro estava pra lá da barreira policial, e eu tava numa área, eu tava dentro do buchicho né? Então vamos supor, os cavalarianos, os policiais com cavalos, com aquele sabre, eles estavam caminhando e expulsando os sem teto, né? e eu acabei presenciando o policial rasgando as costas de um deles com um sabre, assim rasgando as costas, e eu falei, “não faça isso”, ingenuidade né, “não faça isso, pelo amor de deus, olha o que o senhor está fazendo”. “É, o que que é? você é repórter? O que que você tá fazendo aqui, porque que você não tá lá?” Por que todos os repórteres estavam pra lá e eu lá dentro. Aí ele me tacou uma bomba, e aí explodiu nas minhas costas, eu tava na Bandeirantes, nas costas, nos braços, e aí que eu vi que o negócio, eu falei: opa, era minha primeira reintegração de posse, daí foi a estreia, aí eu comecei a correr e a meninada falou, tia vem por aqui, por aqui, aí a gente caiu num barranco, e aí eu falei, meu deus, e agora? Peguei e falei, vou ter de ligar de orelhão, não tem jeito, porque eu não tenho como voltar, aí eu liguei de orelhão, falei com meu chefe, só que eu super ofegante, ofegante, ele falou: calma, você não vai poder entrar assim no ar, você tem que se acalmar, se acalma, raciocina, se possível coloca algumas coisas no papel, assim pra você lembrar o que você vai falar, respira, porque o mais importante agora é passar essa informação, não adianta você ficar apavorada, não vai ajudar em nada, então eu peguei, anotei e entrei de orelhão. Aí que eu lembro da questão do orelhão. Então a gente entrava sim

CORTAR

Nivaldo: Mas foi uma casualidade? Você tinha a frequência modulada

Cabañas: Foi uma casualidade, porque a gente tinha a frequência modulada

Nivaldo: Que a gente chamava de Motorola

Cabañas: Que a gente chamava de Motorola, imagina o nome da companhia, da empresa. Era esse o meio que a gente tinha, o aparelho, o gravador de fita cassete, não sei se você quer entrar nessa

Nivaldo: Sim, você já estava com gravador cassete? Isso que ano era?

Cabañas: Mil novecentos e oitenta ... devia ser, essa, particularmente, oitenta e sete, mais ou menos oitenta e seis, oitenta e sete, não lembro direito. Foi na época em que, não sei quem era o prefeito, acho que era o Jânio Quadros.

Nivaldo: Covas, não Jânio Quadros, ele venceu em 85

Cabañas: Em 85? então acho que era ele. E eu lembro que a Erundina era líder, imagine, era uma líder, enfim, aí tinha a questão do Motorola o gravador cassete

Nivaldo: Já era fita cassete, já era leve né? pra carregar

Cabañas: Já era leve pra carregar, eu lembro, já não tinha muito problema, acho que antes era pior né? Até chegar a fita cassete. Mas na verdade, quando a gente chegava no estúdio eles passavam pra fita de rolo, tudo ia pra fita de rolo, porque o técnico editava, e editava até na gilete, lembra? Cortava, colava...

Nivaldo Vamos lá. Entrevista com José Paulo de Andrade, Rádio Bandeirantes. Zé, to querendo te entrevistar pra minha tese de doutorado. Eu falo sobre reportagem no rádio. E numa parte que eu faço um apanhado histórico, eu fui encontrar uma repórter que trabalhou com você e reputa muito a sua maneira de conduzir a equipe na época em que você a dirigia, a liberdade de expressão que ela teve, independentemente de postura. Isso era Anos 80. Isso era época em que o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC iniciou aquele processo social de greves, e segundo Marilu Cabañas a Rádio Bandeirantes era a única que acompanhava, aqui das rádios grandes de São Paulo, aquele evento, n'ê? Gostaria que você me desse um pouco dessa...desse tempo. Como é que você conduzia a participação dos metalúrgicos encabeçados pelo Lula, pra falar pra população.

Andrade É. Essa foi uma faz muito interessante da minha carreira, n'ê? E o que a gente extrai daí é a gratidão até hoje do Lula, porque na época as demais fugiam dele como o diabo da cruz, e quando muito, iam lá, gravavam e não se obrigavam a colocar no ar. E muitas vezes não colocavam mesmo, e quando colocavam, colocavam uma pequena fração do que ele tinha dito, n'ê? E o Lula sempre foi verborrágico, n'ê? Ele sempre deu boas entrevistas. E nós aqui, eu aqui faço justiça ao diretor-presidente da empresa, o João Jorge Saad, porque se não houvesse a aquiescência dele, não seria possível. Ele era o dono da empresa. Mas ele também sentiu. E o João Saad foi de atitudes ousadas na vida dele. Ele também sentiu que apesar do anunciante ser a Volkswagen – eu uso aqui a Volkswagen como indústria automobilística de uma maneira geral – aquele movimento que nascia no ABC era um movimento importante, era diferente. Nós vivíamos na época, que era época ainda do Regime Militar, a fase dos pelegos, não é? Que se atrelavam ao governo e ficavam indefinidamente à frente dos sindicatos. Então como uma novidade muito bem-vinda na época, agora já não é tanto porque nós formamos “novos pelegos”. Assim como há os Novos Baianos, há os “novos pelegos”. Mas na época, foi uma revolução. Então é interessante ver a trajetória do Lula como líder sindical. Muita gente pensa, ah ele ganhava todas as eleições lá. Você sabe que o Lula ficou só 5 anos na frente do Sindicato dos Metalúrgicos? Ele teve a capacidade de passar adiante o bastão. E aí vieram o Vicentinho, o Jair Meneguelli e outros líderes sindicais. E nós sentíamos que aquele era um movimento que tendia a ser um contraponto inicialmente ainda ao Regime Militar, n'ê? Já havia um abrandamento de censura, no fim dos anos 70, início dos anos 80. Era o pragmatismo do governo Geisel. E que desembocou no governo Figueiredo, já com a abertura política, n'ê? Ali havia uma flexibilização, assim mesmo houve um retrocesso, com o fechamento do Congresso a pretexto de reforma no Judiciário. Mas eram ares já que mostravam que a ditadura não ia durar tanto tempo. E o movimento do ABC, ele foi muito importante nesse sentido de apressar as coisas. Como foi também, e aí nos dói dizer, a morte do jornalista Vladimir Herzog, em 1976. Ali, também se deu um divisor de águas. Porque começaram a e escancarar os crimes dos porões da ditadura. E isso tudo veio numa sequência. Logo depois do Vladimir Herzog, tivemos a morte do metalúrgico, Manoel Fiel Filho, que culminou com a derrubada do Comandante do Segundo Exército,

general Ednardo D'Ávila Melo. O Geisel tomou pulso da situação. Quase que ele sofre um golpe. Mas ele conseguiu reagir a tempo de impedir que aqueles mais radicais do exército assumisse o poder. Nós corremos esse risco. Veio o movimento do ABC e aí ninguém mais segurou, n'ê? Diretas já, etcetera e tal e a história que todos conhecem. Mas a nossa participação na época, foi muito significativa. E eu nem me dava conta disso, n'ê? Porque pra mim era uma coisa natural, que o jornalismo acompanhasse aquilo. Mas eu faço questão de ressaltar. Se o diretor presidente, João Jorge Saad não concordasse com isso, não teria sido possível.

Nivaldo E você tem noção de que passava alguma pressão dos anunciantes, como a Volkswagen, que tava...enfim, em meio daquele tiroteio, do ponto de vista social. Vinha? Chegava até você? Chegava no presidente, chegava até você uma pressão da montadora?

Andrade Certamente ele filtrou muita coisa, mas chegava sim, claro. A indústria automobilística se mobilizava, lógico, eram anunciantes. Não só a Volkswagen, como a Ford, como a General Motors. Enfim, eles se incomodavam com isso. Mas também a forma com que nós divulgamos esse movimento, e a gente não se atrelava ao movimento dos metalúrgicos. Nós apenas noticiávamos, não dávamos a nossa opinião. Estávamos mostrando o que estava acontecendo lá. Isso tudo também pressionava na hora das negociações. Eu não sei se você sabe, você já deve ter ouvido essa história, que quando sentavam à mesa de negociações, era uma tática usada e, sei lá copiada de onde, da Alemanha ou dos Estados Unidos, que o empresário sentava num patamar um pouco mais elevado e o trabalhador ficava embaixo. Então, ele já ficava ali com aquele complexo (ri) de inferioridade, e era inferioridade mesmo, fisicamente falando. E isso apressou negociações. A própria FIESP teve de mudar a sua forma de negociar. Porque a coisa ficava evidente. Aí eu me lembro que eles faziam reuniões não mais, n'ê? na FIESP porque era o grupo dos 14 se não me engano, que cuidava dos metalúrgicos, não mais, mas no Hotel Merak em Indianópolis, n'ê? Se reunir em Indianópolis já era um ponto assim de mais charme, n'ê? E a partir daí, os entendimentos foram se tornando mais fáceis. Sabíamos também na época, isso depois eu pude constatar pessoalmente com ele, porque ele é nosso colaborador hoje, que o ministro Delfim Neto foi outro que teve a visão. Ele se encontrou algumas vezes com o Lula, de maneira secreta, ninguém sabia que ele estava se encontrando com o Lula, mas negociando. Não que o Lula estivesse vendendo a sua categoria como alguns quiseram recentemente dizer. Não, o Lula foi um líder autêntico. Por isso ele ganhou o respeito dos seus companheiros. Mas o ministro se preocupava com a evolução das greves, principalmente n'ê? E ele teve entendimentos com o Lula na época. E foi, sabe, uma mudança de mentalidade. Eu me lembro de um programa que nós fizemos aqui e que teve uma grande repercussão. Foi em, acho que 80, 1980, o ministro do Trabalho era o Murilo Macedo. Certo dia, e aí você precisa usar às vezes umas estratégias, n'ê? que alguns até condenam. Mas nós precisávamos usar disso porque era difícil você colocar um ministro em contato com um metalúrgico que tava fazendo greve. E foi aquela greve longa, acho que durou uns 40 dias lá no ABC. Trinta e oito, 40 dias, que o Lula até acabou perdendo a presidência do

Sindicato. O Murilo Macedo veio para um almoço no Palácio dos Bandeirantes, com o governador que era na época, o Maluf. E...aqueles eram outros tempos do jornalismo, n'ê? Nós tínhamos vários setoristas, n'ê? Então no Palácio dos Bandeirantes nós tínhamos 3: era o Bahia Filho, o Berto Ferreira, e o Araripe Barbosa.

Nivaldo Só de setorista no Palácio dos Bandeirantes?

Andrade Setoristas no Palácio. Cada um cobria uma área lá dentro, porque tinha muita coisa lá acontecendo, n'ê? E aí, o Murilo Macedo chegou para o almoço e eu combinei com o repórter, que era o Bahia Filho, um repórter experiente, pra puxar o ministro pra Sala de Imprensa do Palácio dos Bandeirantes. Enquanto isso, o repórter do ABC, o Zé Roberto Marques, colocou o Lula do lado dele ali pro que desse e viesse. O Lula não tinha outro compromisso naquele dia a não ser este; a expectativa de falar com o ministro. Porque ele não conseguia contato com ninguém do governo. E pusemos os dois no ar.

Nivaldo Sem que o ministro soubesse?

Andrade Sem que o ministro soubesse...

Nivaldo Essa é a atitude que você fala que algumas pessoas podem condenar?

Andrade Ele ficou louco. Ele ficou louco da vida. Mas não teve como sair, porque o Lula contestava, e ele dizia assim: “mas me dê a sua opinião, Lula. Ele ficou insistindo nisso, enquanto ele pensava em coisa melhor pra falar. E no fim não falou e o Lula brilhou. E pro nosso Departamento de Jornalismo foi num programa que era comandado na época pelo Joseval Peixoto, Antonio carvalho e o Clóvis Messias. Era o Jornal do Meio Dia. E no dia seguinte a imprensa toda do Brasil repercutiu aquilo até com matéria de primeira página, quer dizer, era um acontecimento: o Lula conversando diretamente com o ministro. E esse é o registro que nós temos. Eu tive sempre uma, uma posição de abrir os microfones, n'ê? pra todas as partes aí. E hoje mudou um pouco o jornalismo. Eu não sou mais o Diretor de Jornalismo. Eu posso então externar. Eu sempre fui um conservador. Eu poderia dizer que politicamente eu sempre fui um moço velho. Sempre fui um conservador nas minhas posições. Eu acho que o mérito tem que prevalecer, o trabalho, o esforço. Eu sempre me identifico na profissão, como um maratonista. O que que é ser um maratonista? É aquele pro qual as coisas demoram muito a acontecer. Mas acontecem. Então você precisa ser persistente. E eu uso essa imagem, porque o maratonista precisa correr 42 quilômetros e mais uns metros, n'ê? Dizem que esses mais uns metros é que são o problema maior, n'ê? no fim. Trezentos metros, por aí. Enquanto

que o velocista, em menos de 10 segundos ele vai lá e pega a medalha de ouro. O maratonista precisa correr 42 quilômetros pra ganhar a mesma medalha de ouro. Mas vale à pena, porque é gratificante pra você saber que o seu esforço levou a algum lugar. Então eu dou muito valor a isso. Ao mérito, ao estudo, à leitura, à perseverança. Sabe, você não desanimar facilmente. Insistir. Mesmo que às vezes você desanime, fique deprimido, mas insistir. Eu sempre passo aos mais jovens esse tipo de conselho e orientação. Porque eu, eu passei por isso. As coisas demoraram a acontecer na minha vida, n'ê? E eu hoje posso me dar por feliz. Não me realizei economicamente. Preciso trabalhar. Por isso hoje com 51 anos de Bandeirantes, 53 de profissão ainda preciso trabalhar. Se depender de aposentadoria, principalmente com plano de saúde nas alturas, n'ê? você não consegue fazer face ao seu estilo, n'ê? de vida, aquilo que você criou, n'ê? cada um cria a sua maneira de viver. Eu sou muito parcimonioso com os meus gastos, mas, tenho um padrão de vida que eu não conseguiria manter com a aposentadoria do INSS, por isso continuo trabalhando aqui aos 72 anos, com 53 de profissão.

Rosa: Às coisas, que é assim, por exemplo tinha um julgamento que eu acompanhei em Guarulhos de um rapaz que era acusado de matar a mulher e tentar matar o filho, pagodeiro. E aí a gente fazia o seguinte, cada uma hora eu saía da audiência, fazia uma entrada para dar um andamento, para mostrar que a gente tá acompanhando. E aí quando termina, saiu a sentença eu pedi para um colega ficar segurando o gravador na boca do promotor que tava dando uma declaração mas já entrei lá, olha saiu, ele foi condenado, assim, assim, assim, voltamos com mais informações. Tava no meio do futebol, o Marcelo Gomes estava narrando, era noite, o julgamento durou das 8 da manhã e eu fiquei lá até às 11 da noite. Aí o Marcelo Gomes chamou, eu só dei 20 segundos, foi condenado a tantos anos e aí voltei pra pegar mais sonoras para depois fazer uma entrada mais completa na madrugada, foi o que fiz nesse dia e é o que a gente geralmente faz. Dá o sequinho da informação, procuro dar primeiro e depois a gente entra mais completo.

Nivaldo: Entendi, tá, você entra, o entrar mais completo é ainda entrar do local dando o

Rosa: Ah, local

Nivaldo: Se tiver sonora você entra combinado, quer dizer você faz o off e solta você mesmo a sonora, ou você manda a sonora pro estúdio?

Rosa: Não geralmente eu gravo, né? Dai eu passo pro estúdio por celular e lá eles recortam pra mim

Nivaldo: Você passa a gravação por celular, por bluetooth?

Rosa: Por gravação, por ligação

Nivaldo: Saída na entrada

Rosa: Dá pra fazer, eu até gosto mais se eu consigo gravar no celular e tenho um programinha que eu edito e mando pelo email, só que na redação eles não gostam muito porque a internet pode vacilar pode demorar para chegar e este sistema é mais rápido, não perde tanto em qualidade de áudio e é mais rápido, mas eu preferia já mandar editadinho, mas é que a internet 3G não ajuda né? Mas é isso, eu passo a sonora

Nivaldo: Você passa a sonora e você entra com o audio

Rosa: Com o texto já com um buraquinho para encaixar

Nivaldo: Então é combinado, é uma gravação combinada e o sonoplasta solta lá, do ar

Rosa: Isso, eu faço, dou uma entonação mais assim pra ele

Nivaldo: Pra deixar a bola pingando

Rosa: É porque geralmente eu não consigo conversar com ele, com o técnico

Nivaldo: Mas acho que todo mundo tem experiência suficiente pra sacar

Rosa: É agora, quando é uma sonora muito surreal é preciso que avise o fulano que a palavra que eu vou usar é tal, daí eu dou uma deixa e aí alguém avisa lá, mas geralmente vai na raça, na sorte. Às vezes acontece de soltar errado, já aconteceu de soltar errado, de inverter a ordem. Esse que nós ouvimos é fulano de tal, agora sim nós vamos ouvir o fulano. Já aconteceu comigo, mas geralmente isso, a gente entra mais completo do local mesmo e depois eu vou pra redação fechar a matéria, porque eu sempre fecho a matéria, o GNA e o destaque.

Nivaldo: Leopoldo, você tem chefia ou mesmo gerência do jornalismo ou alguém que comanda sua ação, que tenha uma ingerência sobre sua ação aqui, que pede dependendo da situação pra você fazer captação de som do evento que você está cobrindo, do fato, tem uma orientação especial, se tem um som, o que você tá cobrindo, para falar, olha se aproxima na hora de fazer um flash ou mesmo na hora de gravar as sonoras, e depois você manda para o editor e tal, ou mesmo o editor, alguém que pede pra fazer registro de som, se o fato tem som?

Rosa: Muito dificilmente. Isso acontece, por exemplo, aconteceu comigo, muito também porque eu estava inexperiente, aí eles dão uns toques, aconteceu na época das manifestações. Porque, por exemplo, eu vou cobrir uma ação do blackblock, eles não dão entrevista pra gente, então aí vale pegar um grito, um êêê, uma palavra de ordem, que a gente fala, que eles usam muito, isso vale, que vira um sobe som, que ajuda a contextualizar quando a gente não tem sonora dos manifestantes por exemplo. Mas foi bem específico desse caso, nunca me falaram

Nivaldo: E específico porque você não tinha sonora ... se você tivesse a sonora você nem ia se preocupar com isso

Rosa: Agora quando é matéria especial, aí eu costumo usar, por exemplo, eu fiz agora três especiais de retrospectiva, então, uma delas foi sobre terror no mundo, a gente tinha uns sobe som de bombas estourando no Oriente Médio, de não sei o que, que aí eu coloco porque acho que dá um pouco mais a sensação do que está rolando

Nivaldo: Quer dizer, matéria especial é um espaço que dá pra pensar, planejar e inserir isso. Você buscou esse som ou já veio da produção na sua mão

Rosa: Eu busquei tudo

Nivaldo: Você buscou tudo, você ficou pesquisando, até encontrar isso, você separou o som tudo para inserir na matéria. Você edita previamente, quando é matéria especial ou mesmo aqui, se a gente tivesse ou talvez até tenha, se você pegar, quem deve falar é o presidente do sindicato muito provavelmente, né? E é o que você vai ter, você vai ter uma fonte, uma sonora, você volta pra lá e joga na mão do editor? Ou você edita?

Rosa: Eu edito. Geralmente o que eu gosto de fazer, eu vou para o Paulão e falo: Paulão a gente tem isso, isso e isso, para mim o lide é esse. Ai ele fala: ah não, verdade, é esse, ou então ele fala, não Leopoldo o lide é esse aqui. Ele me ajuda assim, o que é o lide da matéria, daí eu desenvolvo e falo: a sonora do cara é essa. Se ele tem duas sonoras muito boas, tem dois trechos muito bons, eu bato com ele se ele quer que coloque as duas ou uma só ou se uma só, qual que ele prefere, rola uma troca nesse sentido, porque, por exemplo, o Paulão é uma pessoa, ele não gosta que coloque duas sonoras do mesmo cara na matéria, se você não tem dois lados você bota o cara uma vez só e curto. Então, provavelmente o que ele vai me orientar nessa matéria. Então, se o cara falar duas coisas muito boas

Nivaldo: Você vai escolher uma para colocar como sonora e a outra fica com você

Rosa: Transforma em off e geralmente ele me dá essas orientações

Nivaldo: E em geral como você tem aqui uma fonte então, ela não vai ser repetida no ar você vai ficar, a matéria vai ser curta né?

Rosa: Isso

Nivaldo: vai ser pequena.

Rosa: Isso. O que as vezes eu faço, é, na primeira entrada ao vivo eu uso uma parte da fala dele, na matéria gravada eu uso uma outra

Nivaldo: Entendi, em geral você usa uma outra. Para dar diversidade para o ouvinte?

Rosa: É, porque a matéria que a gente grava, ela acaba rodando várias vezes no ar, né? então ele já vai ouvir aquela mesma sonora duas ou três vezes, ai quando eu tô entrando no vivo, quando eu consigo fazer essa mudança ai eu prefiro entrar diferente, acho que dá um

Nivaldo: é uma boa estratégia

Rosa: Claro que assim, se as duas forem igualmente relevantes, mas agora se uma for mais relevante que a outra vai pela relevância não pela diversidade, né? Eu acho que é isso, mas geralmente eu bato com o Paulão e ai eu escrevo o texto, gravo e monto a matéria

Nivaldo: Você monta mesmo, você monta no Sound Forge?

Rosa: Sound Forge, eu mesmo monto e ai eu joga numa pasta que a gente tem no computador que se chama editores. Aí o editor vai ouvir a matéria, vai elaborar a cabeça, eu sempre deixo uma sugestão de cabeça, mas as vezes ele muda ou cria outra, que ele achar, e libera. Se, por exemplo, no meio da edição ele perceber que eu falei alguma coisa errada, errei uma informação, ou que alguma informação que eu dei já ficou velha, o que acontece, envelhece rápido, ai a matéria cai, ou ele pede que eu regrave ou algum outro colega, se eu já tiver ido embora, regrava no meu lugar

Nivaldo: regravava tudo, se for o caso de renovar as informações, que o que você deixou já era tudo vencido. Ai então ele faz tudo. Então você fecha o conteúdo da matéria com o chefe de reportagem. O editor só entra pra dar o crivo final, assim, para ajustar o que ele acha que também precisa ser ajustado

Rosa: Nada vai pro ar sem que o editor tenha visto

Nivaldo: Ele que banca no final, ele que chancela

Rosa: Ele dá também a validade. A gente tem o I News que é o nosso sistema, ele coloca a matéria pronta lá, matéria disponível, é local ou nacional, ele que decide

Nivaldo: O editor decide isso?

Rosa: É. Com base em orientações das chefias. Mas ele que coloca lá se é local ou nacional, ou se é local e nacional, e coloca a validade. Até quando aquilo tá válido.

Nivaldo: Ele põe inclusive com horário.

Rosa: Com horário

Nivaldo: A validade vai até tal hora

Rosa: Isso. Até meio dia de sexta feira. Então eu sei que posso usar até o CBN São Paulo, no Brasil eu não uso mais

Nivaldo: Você sabe, não. O pessoal que está pondo no ar as coisas, que está programando.

Rosa: Quem estiver na produção

Nivaldo: Você faz produção

Rosa: Faço, eu já fiz o Noite Total, já fiz do Jornal CBN, Segunda Edição, durante um mês. E vou fazer de novo, acho, que agora em janeiro.

Nivaldo: A sua jornada é longa então, tem hora para sair?

Rosa: Hoje, por exemplo, é às 3. Que horas são? Já são 3.

Nivaldo: Você já deveria sair.

Rosa: Já deveria sair.

Nivaldo: Você entrou às 8

Rosa: Eu entrei às 8. Meu horário essa semana era às 10, aí a gente teve um repórter, que é o Tales, que hoje entrou de madrugada para fazer uma matéria e eu entrei às 8 para poder cobrir o Tales. Como às 10 é um horário que geralmente não tem repórter, eu estava nesse horário para programas especiais, ficou sem repórter e eu vim para as 8. Mas é normal. Geralmente a gente sabe. Quando o Paulão me dá uma matéria pra fazer

a 1 e meia eu sei que não vai dar pra sair às três, mas se eu tiver qualquer impedimento: ah, tinha médico, eu já falo

Nivaldo: não vai dar

Rosa: No caso vai o repórter que entrou mais tarde, mas quando dá, a gente vai.

Nivaldo: Hoje você tá na reportagem? É temporada isso?

Rosa: é uma semana

Nivaldo: Era a primeira vez, você veio da produção para a reportagem?

Rosa: Não eu entrei fazendo reportagem. Fiz reportagem dois meses ou três, aí o Leo falou, ah, eu vou precisar de alguém que faça o CBN Total hoje. Era um dia em que a Carol faltou, a Tânia ia fazer aqui em São Paulo e ele precisava de alguém que fizesse, e eu tava dando sopa na redação, rsrs. Ai ele falou: vai fazer. Mas eu nunca fiz isso. Mas aí ele: se vira.

Nivaldo: Isso foi para ancorar? Para produzir?

Rosa: Não, para coordenar, isso. A Tânia sentou lá também, sentou lá também de supetão para fazer, alguma coisa que aconteceu com a Carol de última hora, e eu fui produzir o total, e aí fiz. Ele disse: oh, foi bacana, vamos testar você um pouco mais nisso aí. Ai eu fiz o Noite total por uma semana, com a Cristina Coghi, e aí quando surgiu a oportunidade de fazer o Jornal Dois, o Leo perguntou se eu queria fazer. Eu falei que queria, e aí fui fazer o Jornal Dois por três semanas.

Nivaldo: Apareceu por que? Era cobertura de férias, licença?

Rosa: É, a produtora que faz a pré do Jornal Um saiu de férias, e a Joice que é a produtora do Dois, ia cobri-la e aí ficou vaga a produção do Dois. Aí eu fui fazer.

Nivaldo: Quais as funções básicas, do produtor do que entra no ar, desse bloco que vai no ar?

Rosa: Vou passar a rotina do Jornal Dois, que é a que eu conheço melhor. Primeira coisa, chegar na redação e saber o que é o noticiário do dia, que geralmente o jornal tem uma entrevista, eu preciso achar um assunto bacana pra repercutir. Então eu pego, leio todos os jornais, como eu trabalhava a tarde já chegava meio lido né? Não tem de chegar a 1 hora pra começar a ler os jornais do dia. Dou uma atualizada nos assuntos e aí escolho uns três assuntos que daí eu vou passar pro Nonato, que é o apresentador, e a gente vai discutir juntos o que a gente quer. Discutiu o assunto, correr atrás de entrevistado, é a primeira coisa, que é o que mais enrosca, né?

Nivaldo: Vocês tem uma agenda muito bem organizada, digital, lá numa pastinha de vocês, é isso?

Rosa: É, assim, quando a gente faz o jornal, você faz um relatório durante o jornal, então eu coloco o nome do entrevistado, o telefone, então eu caço isso depois se eu precisar usar de novo. Eu tenho uma agendinha pessoal que eu coloco especialista em que, economia, ciência, saúde, política e aí eu faço umas observações, por exemplo, fulano dá aula a noite, só pode dar entrevista de manhã, fulano, onde eu encontro ele melhor, que que ele falou da última vez, se ele é um cara mais de direita ou de esquerda

Nivaldo: E você já pegou assim? Organizado mais ou menos assim?

Rosa: Não, eu é que comecei a fazer, desde a época da TV que a gente precisava muito disso, e às vezes é isso, vai ter um assunto que o cara foi assessor do Alkmin e ele é cientista político, eu não vou trazer ele pra falar sobre o cartão do metrô. Então é bom ter essas anotações para não fazer besteira. Então eu faço isso, eu escolho o entrevistado, depois eu tenho que ver todas as matérias que estão liberadas para uso e na validade. Aí eu pego todas as matérias e jogo numa pasta do jornal, que é onde elas vão ficar disponíveis para o operador poder jogar elas pro ar, e faço uma lista com todas as cabeças das matérias, depois vou entregar para o apresentador. Que mais? Boletins e comentaristas, então, pego tudo que já está gravado, tem alguns que são gravados e alguns que são ao vivo. Os que são gravados eu só pego também do material liberado, que o editor também já liberou, na pasta do jornal, os que são ao vivo geralmente a gente liga pra comentarista pra gente combinar o assunto, então, a Cristina Delucca que faz o 2 na Web, faz ao vivo, de tecnologia. Eu falo: Cris, o que você tá pensando em falar hoje? Ah, hoje quero falar tal coisa, ou então ela já manda o email direto já pra mim ou pro Nonato, gente o assunto de hoje vai ser tal coisa, ok? A gente dá um ok pra ela, combina o assunto

Nivaldo: Se não tiver ok você tem que dar o plano B pra ela

Rosa: Tenho que dar o plano B. Aí Cris, isso aí

Nivaldo: as vezes um comentarista pode buscar um assunto que a reportagem deu

Rosa: acontece muito, então aí já não dá. Ou então a gente pede, olha vai ter uma matéria sobre isso, eu gosto muito quando monta um jornal deixar casadinho, então se eu tenho uma matéria sobre isso, eu tenho uma matéria sobre o PIB e aí eu tenho o Sardenberg, eu gosto de colar a matéria nele, que ele ouve a matéria junto e comenta a matéria. Acho que isso dá uma mesclada boa no jornal, mas tem coisas que não dá, uma matéria do novo celular e ela vai falar do novo celular, aí a gente pede pra mudar.

Nivaldo: mas aí vocês tem que oferecer esse plano B a tempo dela também dar uma pesquisada. Isso faz parte da função dos comentaristas. Eles podem ter essa ida e volta. A produção sempre interditar o assunto que ele está propondo e devolver um outro a tempo dele pesquisar

Rosa: A gente tenta interferir o mínimo possível nos assuntos, nos comentaristas, nos boletins, é uma coisa ou outra que você precisa vetar ou ordenar, muito por essa questão de vai bater com outro assunto que a gente já tem, mas em geral a gente dá muita

liberdade deles falarem o que quiserem, eles estão muito tempo na casa, quem sou eu para dizer o que o Sardenberg vai dizer, né? Ele é mestre no que ele faz, então, é só se eu tenho por exemplo, o Carlo Júlio falando do dólar, se o Sardenberg também vai falar do dólar, já aviso, Sarda, só que o Júlio falou assim, assim, a beleza então eu vou pra um outro lado. Quando morreu o Mandela a gente teve a sorte do Carlo Júlio, que é nosso comentarista de gestão estava na África, e ele queria entrar dando um panorama de como estava a situação na África, e eu falei, olha Julio, a gente acabou de ter um repórter da BBC que entrou com a gente falando disso, daí a gente pensou, eu tive uma ideia de você falar sobre o perfil de líder do Mandela, que tem a ver com a seara dele que é gestão e tem a ver com o factual. Ele falou, hum, bacana, vamos nisso então e entrou falando nisso. A gente direciona nesse sentido. E a última função do produtor, que aí, geralmente, o jornal entra no ar às 5, eu vejo isso às 4 e meia, que é ligar nas praças, Brasília, Rio e Minas, pra ver o que eles tem de entrada ao vivo para abertura, e aí eu organizo e faço a abertura com o Nonato, então a abertura é desde o, vou lá, hoje é quinta feira, 19 de novembro, de dezembro de 2013, veja os destaques, aí eu seleciono os destaques que são as manchetinhas e coloco pra ele os repórteres que nós vamos chamar ao vivo, que as praças me ofereceram, todo jornal a gente geralmente abre com ao vivo.

Nivaldo: Tá, isso é característica do segunda edição, ou é um padrão?

Rosa: É quase um padrão

Nivaldo: É, até CBN São Paulo entra ao vivo, como vivo local evidentemente

Rosa: A abertura mais diferente de todos os jornais CBN é o de São Paulo. São Paulo tem uma abertura que dura aí 20 minutos as vezes, intercalada com notinhas que a Fabíola vai dando, com os destaques, com ao vivo, gravado, sempre curtinhos, durante uns 20 minutos. Agora todos os outros é assim: entra os destaques gravados, três ou quatro, no Jornal Dois, geralmente três no máximo, e aí ele fala, agora nós vamos para as reportagens ao vivo, em Brasília, com a Nara Lacerda, no Rio de Janeiro, com Robson Sales, fazemos dois, três repórteres, vamos para o intervalo, e aí segue o fluxo

Nivaldo: Fabíola Sidral também, e o Sardenberg, certamente, ele faz quase um editorial, ele dá uma grande destaque econômico, né? É o editorial dele, depois é que ele chama e que entra os flashes dos repórteres gravados, né? E quem vai participar e tal

Rosa: sim o Sardenberg tem uma abertura que ele faz entre aspas um comentário, uma abertura dele, mais analítica as vezes.

Nivaldo: O Nonato eu ouço pouco, que é sempre, eu tô sempre em jornada, eu estou trabalhando, em geral eu não consigo ouvir, ele faz também, ele escolhe um assunto e abre com o assunto, não né?

Rosa: geralmente o que eu fazia pra ele e que a Joice faz é assim: eu escolho um assunto, ou da entrevista, geralmente, se a gente escolheu aquele assunto pra ser a entrevista é o mais relevante do dia. Então escrevo o texto de um minuto, dissertando

sobre o assunto e já falo e hoje a gente fala mais sobre isso com fulano de tal que vai dar uma entrevista pra gente aqui no Jornal CBN Segunda Edição, e aí ele já fala, agora outros destaques da nossa reportagem, não é muito longo não, é um minutinho.

Nivaldo: Leopoldo, uma coisa que eu sofria muito quando eu fazia uma revista cultural diária, ao vivo também e tal, e para mim era um terror, porque era das 9 às 11 da manhã e eu tinha de achar artista acordado, para entrar ao vivo, por telefone, e as vezes dava água, furava, não achava o cara, principalmente artista meio maluco, e eu sempre tinha esta dúvida de por na manchete e não conseguir entregar para o ouvinte depois. Já aconteceu isso com você, de chamar, o Nonato chamar na abertura e depois deu algum pau, não conseguiu pegar?

Rosa: Olha, houve duas situações que foi assim, eu tinha pedido a entrevista e até a hora do jornal a assessora do cara não tinha me confirmado, ela falou, olha Leopoldo é 90% de certeza mas eu ainda não te dou o celular dele. Se eu não tenho o celular do cara, aí eu falo, e ainda hoje no jornal da CBN mais informações sobre o assunto, nós vamos conversar mais sobre isso, ponto, não falo nome, não falo que a gente vai ter uma entrevista.

Nivaldo: essa é uma estratégia

Rosa: é uma saída pra eu não vender o que não vou entregar. Agora já aconteceu de a gente anunciar coisas que não couberam no ar. Teve um dia que eu produzi o CBN São Paulo num sábado de plantão e a gente vendeu uma entrevista de cultura que no fim das contas não coube, isso acontece

Nivaldo: e aí o ancora

Rosa: geralmente se desculpa no ar, diz, não conseguimos trazer hoje, no sentido de também de não deixar o ouvinte esperando

Nivaldo: A gente parou às 4 e meia na sua sequência de rotina

Rosa: Sim, a partir das 4 e meia, quando eu escrevo a abertura, assim peguei com as praças o assunto, escrevo a abertura pro Nonato, pego a lista de matérias gravadas que já fiz e levo pro estúdio, isso já vai dar umas 10 para as cinco.

Nivaldo: Você pega a lista, tá tudo em um servidor já disponível para um sonoplasta

Rosa: sou eu que pego todos os áudios liberados das pastas dos editores e jogo para o sonoplasta

Nivaldo: você joga pra máquina dele?

Rosa: jogo pro sistema dele, isso eu faço bem cedo, só durante o jornal vão caindo matérias novas e durante todo o jornal tô o tempo todo de olho no que tá caindo de novo e jogando

Nivaldo: você joga do estúdio, dá pra você jogar do estúdio?

Rosa: consigo jogar do estúdio, qualquer computador que eu abrir na CBN eu consigo, eu fico o tempo todo dando uma olhadinha porque caem coisas novas e aí quando dá umas 10 para às 5, vai pro estúdio

Nivaldo: E no ar? No ar é buscando tudo, né? Regulando o tempo de tudo, que prontidão você tem de ter pra por no ar, pra controlar?

Rosa: é muito perfil de produtor, tem produtor que é mais pilhadão, eu sou muito mais calma, porque eu acho que o produtor é um pouco do termômetro do estúdio. Se eu pirar, o Nonato vai pirar no ar, o operador pira e não consegue colocar a matéria, então eu tenho que estar calmo e acalmar todo mundo. Então por mais que o dia esteja tenso, eu tô fazendo cara de paisagem, ok Nonato, ok pro operador e aí a gente vai controlando o tempo. Ligo pro repórter, fulano quanto tempo você precisa, dois, não tenho dois, tenho um e meio, pode ser? Aí consigo, aí não consigo fazer em um e meio, beleza, então não entra

Nivaldo: E você devolve, não consigo, então um abraço, tchau

Rosa: produtor tem que ser o cara que veta, infelizmente. Tem um momento ainda no ‘Jornal (da CBN Segunda Edição) Dois’ que é (...) são os cinco minutos finais. A gente tem que entrar com o boletim do (jornal) Valor Econômico e um repórter ao vivo. Não é regra, mas o ideal é que tenha sempre um repórter ao vivo encerrando o jornal. Só que tem que ser em um minuto. Porque a gente entrega às 7 (19) horas A Rádio pra Hora (Voz) do Brasil. Então o jornal termina às 18h57, entra o Repórter CBN, e eu entrego. Então assim, tem que ser em um minuto. Então tem repórter que fala: “Ah, Leopoldo, eu quero entrar no final do jornal” “OK, você faz em um minuto”. “Faço”. Aí dali a pouco: “Ah, quero entrar”. “Desculpe, não cabe”. “Mas eu faço em 20 segundos”. “Não cabe”.

Nivaldo Mais genericamente, no que as mídias digitais e sociais modificam o comportamento do repórter e a produção da reportagem? O que mudou na reportagem de rádio nesses anos, a partir dos 2.000, com todas as tecnologias que nos surgiram?

Lima Hoje o jornalista tem mais facilidade com as pesquisas. Lembro-me de uma época em que o repórter tinha que fazer pesquisa em enciclopédias, atlas, arquivos antigos de jornais, dependendo da pauta produzida. Hoje isso tudo está na rede, o que torna mais rápido o trabalho de pesquisa, por outro lado, como é mais fácil pesquisar, ele tem menos tempo para produzir determinadas reportagens, digo quando é assunto de pauta mais produzida. Outra diferença em relação ao passado recente é o uso do telefone. Antes, era usual o repórter ir até o entrevistado, olhar nos olhos dele, sentir o entrevistado, etc...Hoje, dependendo da pauta, muitas das entrevistas são feitas por telefone, pela falta de tempo do repórter e do entrevistado. Atualmente, o repórter de rádio também quando produz uma reportagem precisa pensar em imagens, sejam elas foto ou vídeo. Em pautas factuais, muitas vezes o repórter manda a foto para a redação antes de entrar no ar, quando chega ao local da pauta, isso porque a informação básica já foi dada via redação. Então, no local do fato, o repórter vai apurar mais a fundo o que aconteceu, fazer entrevistas, etc....Em resumo, hoje, não basta saber falar, é preciso também saber fotografar, etc...Muitas vezes também o repórter faz um vídeo em primeiro plano com o celular e já manda para o pessoal da redação colocar no site da emissora.

Nivaldo Eu já vi reportagens (no passado) no site da CBN em que o repórter fazia em áudio e vídeo. Vi inclusive séries de reportagens, ou reportagens especiais em que o repórter fazia para áudio e vídeo ao mesmo tempo. tinha edição em vídeo, caracteres de identificação de quem era quem, tudo como mandam os manuais de telejornalismo. Hoje abri o site e vejo ele mais “clean”. Todos os links de reportagens que cliquei me remeteram ao áudio da reportagem que foi ao ar pelas ondas hertzianas. Não vi vídeo, só imagem estática, fotografia. Vocês desistiram de fazer reportagem em vídeo? Por que? Já houve mais investimento e tempo para experimentar ideias de reportagens para o site diferentes das feitas para o rádio?

Lima Nivaldo, o site da CBN passou por mudanças recentemente e acho que muita coisa se perdeu nessa troca. Por favor, entre em contato com Mariara Leal, chefe do site da CBN, que tem as informações. Diga que falou comigo. O e-mail dela é mariara.leal@cbn.com.br. Se ela não reponder (também estiver em férias), o contato deve ser feito com Julio Lubianco - julio.lubianco@cbn.com.br

Nivaldo Como era ou é ou foi a dinâmica do repórter que tinha, ou tem que fazer matérias em imagens para o site? Mesmo que não use câmera com imagem em

movimento, ele tem que tirar foto e mandar pro Facebook daquele programa? Ou pro Twitter daquele programa?

Lima Em todas as pautas o repórter manda foto ou um vídeo. Dependendo da pauta fazemos imagens para o site. O caso de um protesto, por exemplo, o repórter faz o vídeo com o celular e manda para a equipe do site, que decide com essas imagens serão usadas: vai ficar na home, se forem muitas imagens a equipe faz um carroucel, se vai para o Facebook, etc..No caso da CBN, muitas vezes o repórter manda a foto para o Twitter do Jornal da CBN, por exemplo, e isso é replicado. A CBN também compra imagens de duas agências, para usarmos principalmente as fotos internacionais. Há também uma parceria com a Agência Globo.

SAM COLEY - 24	SAM COLEY
<p>D: Do you think it is possible for reporters generally create more creative packages that they commonly do when using only words in their reporting?</p> <p>SC: It is possible to be creative using words only if those words are descriptive and very well chosen to reflect the topic. However, clearly when you're using all the elements of radio such as sound effects, natural sound effects, possibly even music, if relevant, then you can create even more creative packages. So, I would say yes, using words alone it is possible to create engaging creative packages if the reporter has the ability to really be descriptive and engage the imagination of the listener. It is a very rare talent that a reporter has that creative ability. Reporters are mostly trained to be very factual and to report a situation on a very linear, journalistic fashion and when you can take that journalistic ability and combine it with a EF radio that allows for more, shall we say, engaging atmospheric imaginative package, then it can be more than just reporting, it becomes transporting. It takes the listener to the location. As I said earlier, when you combine that with sound effects, if the reporter is on location, and you have the natural sounds of that background, I think it makes it even more believable and transporting for the listener to be able to be in that environment and to picture it and to react to the content in a much more visceral manner, if that makes sense.</p> <p>D: Yes, there is a, we listen to... saying that reporters could do best stories using the total possibilities of the radio language...</p>	<p>D: Você acha possível repórteres criarem edições mais criativas do que normalmente fazem quando usam apenas palavras em suas reportagens?</p> <p>SC: É possível ser criativo usando-se apenas palavras se estas palavras forem descritivas e muito bem escolhidas para refletir o assunto. No entanto, claramente quando você está usando todos os elementos de rádio tais como efeitos sonoros, efeitos sonoros naturais, possivelmente até mesmo música, se relevante, então você consegue criar pacotes ainda mais criativos. Portanto, eu diria, sim, usando-se apenas palavras é possível criar pacotes criativos e atraentes se o repórter tiver essa habilidade de ser realmente descritivo e cativar a imaginação do ouvinte. É um talento muito raro ver um repórter com essa habilidade. Repórteres são treinados principalmente para serem muito factuais e a reportar uma situação de uma forma muito linear e jornalística, e quando você pega esta habilidade jornalística e a combina com rádio EF, isto permite uma edição, digamos, com mais atmosfera imaginativa do que quando apenas informa; torna-se transportador. Ele leva o ouvinte até o local. Como eu disse antes, quando você combina isso com efeitos sonoros, se o repórter está no local, e você tem os sons naturais de fundo (background), eu acho que isso torna tudo ainda mais crível e transportador para o ouvinte ser capaz de estar naquele ambiente e imaginá-lo, e reagir com o conteúdo de uma forma muito mais visceral, se é que isto faz sentido.</p> <p>D: Sim, há um, ouvimos que... dizer que repórteres poderiam produzir histórias melhores se usassem todos os recursos da linguagem de rádio...</p>

<p>SC: Exactly, exactly. If you are to combine, if you leave the studio, and actually get into the environment that you are reporting on, it is not always possible, but it certainly makes it a more rounded and more fully realized radio package when, as you say, you incorporate the tapestry of radio that is voice, music, sound effects and sometimes silence, the absence of all those other elements, when you let the wait of the moment sinking and give the listener a chance to reflect. But certainly, sound effects and music, when coupled with a very descriptive and imaginative script, can make the listener even more affected by the reporter's effects.</p> <p>D: The increased power of the words – Do you believe that it is possible to read a journalism to expect language as in feature or documentary sound language?</p> <p>Here is this difference from the feature and the documentary mode of constructing a production and how can journalism really use that?</p> <p>SC: It's difficult because it's all about the context of the item. If it's packaged within a top of the hour traditional news montage where we'll have a series of stories then the reporter might only have 10 seconds, 15 seconds to get across a story in a very tightly compacted presentation format. In that context, it's very difficult, it may be distracting even if you want to go off on a more theatrical production. When you have longer news packages, in a maybe half-hour news item, then certainly you can explore more creative opportunities. So, I think it's very difficult when you are constrained by advertising, if you are in music format, for example, then the news is very tightly packaged, you just need to be short to the point, tell people what is happening and get out. That's it. I certainly agree that news becomes more than just a series of</p>	<p>SC: Exato, exato. Se você combinar, se você deixar o estúdio, e de fato for para o ambiente sobre o qual está reportando, nem sempre é possível, mas certamente isso torna a edição mais redonda e mais bem feita quando, conforme você diz, você incorpora a tapeçaria do rádio que é voz, música, efeitos sonoros e algumas vezes o silêncio, a ausência de todos esses outros elementos, quando você dá um tempo e uma chance ao ouvinte de refletir. Mas certamente, efeitos sonoros e música, quando unidos a um script imaginativo e descritivo, podem fazer com que o ouvinte seja ainda mais afetado pelos efeitos dados pelo repórter.</p> <p>D: O Poder Aumentado das Palavras – Você acredita que é possível ler jornalismo e esperar por linguagem como na linguagem sonora de um feature ou documentário?</p> <p>Eis aqui a diferença do modo de construção de uma produção de feature e de documentário e como o jornalismo pode realmente usar isto?</p> <p>SC: É difícil porque tudo gira em torno do contexto do tema. Se é um tema que está envolvido dentro de uma montagem tradicional de notícias do momento, onde teremos uma série de histórias, então o repórter tem apenas 10, 15 segundos para transmitir uma história dentro de um formato de apresentação muito compacto. Neste contexto, é muito difícil, e pode ser até mesmo distraído se você optar por uma produção mais teatral. Quando você tem pacotes de notícias mais longos, num noticiário de meia-hora, então certamente você pode explorar oportunidades mais criativas. Portanto, eu penso que é muito difícil quando você está restrito por propaganda, se você está num formato musical, por exemplo, então as notícias ficam bem sintéticas/apertadas, você precisa ir direto ao ponto, contar às pessoas o que está acontecendo e sair. É</p>
---	---

<p>headlines and actually engages the listener and draws them in when you do use some of those more traditional documentary approaches. It's all about narrative, it's all about storyline and if you have the time, then definitely taking some elements from features or documentaries and using them within the news context can make the listener really relate to or want to listen to more and hook them, in other words. Again, the differences between commercial radio and public service broadcasting, with public services broadcasting perhaps you have more time, and you have more resources to produce more adventurous content. So, I think in terms of telling stories, hooking a listener in, capturing their imagination, making them want to find out more, making them want to care about the content rather than just telling them what is happening, but giving them a bit more background, a bit more context, is certainly more desirable but not often available to a reporter in a real world pressurized environment where the emphasis is on capturing these mini stories as possible within one day and getting them ready for the top of the hour, for the news report. So, it's difficult. If it's possible, then certainly it's to be encouraged.</p>	<p>isso. Eu certamente concordo que as notícias se tornam mais do que uma série de manchetes e de fato atraem o ouvinte e o envolvem quando você usa as abordagens mais tradicionais de documentários. É tudo a respeito da narrativa, a respeito do enredo, e se você tem tempo, então definitivamente pegar alguns elementos de features e de documentários e usá-los dentro de um contexto de notícias pode fazer o ouvinte de fato relacionar-se (com a notícia) ou querer ouvir mais e, em outras palavras (você vai) fisgá-lo. Mais uma vez, as diferenças entre o rádio comercial e a transmissão de serviço público. Com os serviços públicos de radiodifusão talvez você tenha mais tempo, e mais recursos para produzir conteúdos mais aventureiros. Portanto, eu penso que, em termos de contar histórias, fisgar um ouvinte, capturar sua imaginação, fazê-lo querer descobrir mais, fazê-lo querer se importar mais com o conteúdo do que apenas contar a ele o que está acontecendo, é certamente mais desejável, mas nem sempre disponível a um repórter em um ambiente real de pressão onde a ênfase está em selecionar o máximo de histórias por dia e prepará-las para as principais notícias do momento, para o noticiário. Portanto, é difícil. Se for possível, então certamente deve ser encorajado.</p>
<p>D: Oh, yes. So, it's possible but it perhaps depends on the kind of resources, time resources and physical and even the possibilities of this kind of transmission when you talk about news, about journalism, from what you said, so, this journalist must have a change on their routine that depends on the structure of the presentation. That doesn't depend only on them.</p>	<p>D: Oh, sim. Então, é possível, mas talvez dependa do tipo de recursos de tempo e físicos e até mesmo das possibilidades deste tipo de transmissão quando você fala sobre noticiário, sobre jornalismo, do que você disse, portanto, este jornalista deve ter uma mudança na rotina que depende da estrutura de apresentação. Não depende apenas dele.</p>
<p>SC: Definitely. You are bound by audience. Whatever your personal take on good broadcasting, you must always be a</p>	<p>SC: Certamente. Você está vinculado à audiência. Seja qual for a sua visão pessoal sobre (o que é uma) boa</p>

servant to the program controller and the greater good of what the station reflects in terms of its audience. So, yes, you might wanna make an award in a piece of investigative journalism, but if your radio station and your audience don't expect that of, as I said earlier, a music radio station, it's not gonna fit within their context. You need to know the context of the station, you need to know the context of what your audience expect. If they want music and you've got a short time slot to upgrade them on information then to go off on some artistic dramatic news item it's not gonna fit within their context. You'll turn off your listeners. And not only when it refers to a radio station but for all your inference. So, it's about understanding the context of the station and perhaps creating within a normal radio environment, a midday opportunity, where halfway through the day you take the time to investigate some of the stories that have been briefly told throughout the time and then you go into more depth, as I say, at midday, or perhaps, as the BBC do, they have a sort of end of the day word list when people are driving home, and they are in their car maybe at 5:30 or 6:00, then you have a longer opportunity where you explore in more depth and more detail some of the stories that have been told throughout the day. So, as a journalist you might capture the content, capture the interview, some vox pops perhaps, and use this sparingly throughout the day leading up to a more comprehensive production that takes place at a designated time when the listener expects a more long form piece of journalism and so that you don't upset the natural flow of the station and its program.

transmissão, você deve sempre ser um servo para o controlador do programa e para o bem maior do que a estação reflete em termos de sua audiência. Então, sim, você pode almejar uma premiação em uma peça de jornalismo investigativo, mas se sua estação de rádio e seu público não esperam isso, como eu disse anteriormente, uma estação de rádio de música, não vai caber dentro de seu contexto. Você precisa saber o contexto da estação, você precisa conhecer o contexto do que seu público espera. Se eles querem música e você tem um intervalo de tempo curto para atualizá-los nas informações, então partir para alguma notícia artística dramática não vai caber dentro de seu contexto. Você vai fazer seus ouvintes desligarem. E não só quando se refere a uma estação de rádio, mas para toda a sua inferência. Então, tudo depende de compreender o contexto da estação e talvez criar, dentro de um ambiente de rádio normal, uma oportunidade ao meio-dia, onde no meio do dia você aproveita a oportunidade/tempo para investigar algumas das histórias que foram brevemente citadas ao longo do dia e então você se aprofunda mais, como eu digo, ao meio-dia, ou talvez, como a BBC faz, eles têm uma espécie de lista de final do dia, quando as pessoas estão dirigindo para casa, e elas estão em seus carros talvez às 5:30 ou 6:00, então você tem uma oportunidade maior onde você explora mais profunda e detalhadamente algumas das histórias que foram contadas ao longo do dia. Assim, como jornalista você pode selecionar o conteúdo, selecionar a entrevista, usar "povo fala" talvez, e usar isso com moderação ao longo do dia, levando a uma produção mais abrangente que ocorre em um momento designado quando o ouvinte espera peças jornalísticas mais longas e para que você não perturbe o fluxo natural da estação e seu programa.

<p>D: Oh, OK.</p> <p>SC: Does it make sense?</p> <p>D: Yes, lots of sense. We can even approach this to the Brazilian reality with some easiness because we have certainly that the same questions, with the difference that we don't have these public services. Every main broadcaster is a commercial one, and this is even more difficult, but we had some examples which we can, it's not like feature production but we had some journalism that made something like that and with a kind of more depth in the gathering of information and I think that should be good to Nivaldo.</p> <p>SC: Can I make one more point? In today's online environment, there is the opportunity to provide listeners who want their depth with an alternative opportunity so, your traditional AM or FM transmission might be a short form version but you could encourage your listeners to go online to hear a more in depth analysis in another platform, so the digital platform. It's almost like a DVD where you have the "Behind the Scenes". So, yes, you can watch the movie, that's fine. If you want to find out more about that particular actor, let's say, or that scene or why it was dropped, then you can delve in, for those who are very interested. And in a radio environment, the online digital room gives the listener the opportunity, if they're that involved, perhaps they live next door to the station that exploded they can go and find out behind the scenes information where you get the extended interview. So, I think for journalists and producers in general, and I know myself as a documentary producer, that has given me unparalleled freedom</p>	<p>D: Oh, OK.</p> <p>SC: Isso faz sentido?</p> <p>D: Sim, muito sentido. Nós poderíamos até mesmo aproximar isso da realidade brasileira com facilidade porque certamente temos as mesmas questões, com a diferença de que não temos estes serviços públicos. Todas as emissoras principais são comerciais, e isto é ainda mais difícil, mas tivemos alguns exemplos que podemos, não é como produção de features, mas tivemos algum jornalismo que fez algo assim e com um tipo de mais profundidade na seleção de informações e eu acho que isso poderia ser bom para o Nivaldo.</p> <p>SC: Posso fazer mais uma colocação? No ambiente online de hoje, há a oportunidade de proporcionar aos ouvintes que querem profundidade uma oportunidade alternativa. Assim, sua tradicional transmissão AM ou FM pode estar em uma versão curta, mas você poderia incentivar seus ouvintes a ir ao ambiente online para ouvir uma análise mais profunda em outra plataforma, a plataforma digital. É quase como um DVD, onde você tem o "Behind the Scenes". Então, sim, você pode assistir ao filme, tudo bem. Se você quiser saber mais sobre esse ator em particular, digamos, ou sobre aquela cena ou por que ela foi abandonada, então você pode mergulhar nisso, para aqueles que estão muito interessados. E em um ambiente de rádio, o ambiente digital online dá ao ouvinte a oportunidade, se ele estiver envolvido a esse ponto, talvez ele viva ao lado da estação que explodiu, (então) ele pode ir e descobrir mais informação por trás da cena onde você consegue a entrevista estendida. Então, eu acho que para jornalistas e produtores em geral, e eu me conheço como produtor documentário, isso me deu uma liberdade inigualável porque se eu estiver pressionado pelo tempo, no passado eu</p>
---	--

<p>because if I'm pushed for time, in the past I'd be struggling to think "Oh, I'm gonna have to take that...", "Oh, what a shame, that was such a good piece of audio..." but now I don't feel so bad about leaving it out because I know that I can make another extended edition perhaps or a series of podcasts that go with their original content and provide an environment where somebody can actually hear that original audio, extended or in depth that otherwise would have to be cut, deleted, left on the virtual cutting room floor.</p> <p>D: And that's... that almost gets, we are getting behind, we are still not looking as we must look to the internet, I believe, talking about Brazil. I have this feeling that they should be using more this platform.</p> <p>SC: And it drives the listener online as well, which is great if you can save to find out more visits to the website and it's always their idea of driving the listener towards that digital environment where they cannot be constrained by that traditional linear broadcasting and they can go back and listen to past shows or, as I say, in depth analysis or extended content. So I think the two work very, very well together but they need to be cross promoted.</p> <p>D: OK. And the last question. It changes a little the subject but Nivaldo asks if the stories using ordinary people are an alternative when radio journalism fails to follow the official agenda of great facts or powerful people. What do you think about this? Ordinary people as the main subject.</p>	<p>pensaria: "Oh, eu tenho que pegar isso...", "Oh, que pena, era uma ótima peça de áudio...", mas agora eu não me sinto tão mal por deixá-la de fora porque eu sei que eu posso fazer outra edição estendida talvez, ou uma série de podcasts que vão com seu conteúdo original e fornecem um ambiente onde alguém pode realmente ouvir o áudio original, estendido ou mais profundo, que de outro modo teria de ser cortado, eliminado, largado no chão da sala de edição virtual.</p> <p>D: E isso é... quase... nós estamos para trás, ainda não estamos olhando para a internet como deveríamos, eu creio, falando sobre o Brasil. Tenho a impressão de que deveríamos usar mais esta plataforma.</p> <p>SC: E isso também conduz o ouvinte online, o que é ótimo se você pode deixar algo na manga para ter mais visitas ao site, e é sempre a ideia deles conduzir o ouvinte para aquele ambiente digital onde ele não fique restrito pela radiodifusão tradicional linear e possa voltar e escutar programas passados ou, como eu digo, análises mais profundas ou conteúdo estendido. Então eu acho que os dois trabalham muito, muito bem juntos, mas eles precisam ser promovidos em conjunto.</p> <p>D: OK. E a última pergunta. Ela muda um pouco de assunto, mas Nivaldo pergunta se as histórias usando pessoas comuns são uma alternativa quando o jornalismo falha em seguir a agenda oficial de grandes fatos e pessoas famosas. O que você pensa sobre isso? Pessoas comuns como o tema principal.</p> <p>SC: Posso ler, por favor? Bem, você poderia esclarecer a pergunta, o que significa?</p> <p>D: Eu creio que o que ele está perguntando aqui é quando o jornalista não pode ser tão criativo devido ao tempo</p>
--	---

<p>SC: Can I just read this? So, can you clarify the question, does it mean...?</p> <p>D: I believe that he is asking here if, when the journalist cannot be so creative because of this limited time slot, the kind of the acquiring of information that can be obtained when they are covering hard news facts and following the politicians and other powerful people, if this journalist couldn't make a more creative production also following ordinary people stories. Constructing journalism from the news of everyday life. What do you think about this?</p> <p>SC: So, are we still talking about the same story? So, for example, if there was a strike then if I wanted to talk to the head of the Union or I wanted to talk to the Government Official and I couldn't get that, would I go to an actual strike member and get their perspective on the story? When I say a strike member, a person on the street who perhaps has been affected by the strike.</p> <p>D: Because most of the time, ordinary people are just used as something to help to understand, to make the proximity to the listener, but they are not the most important part.</p> <p>SC: No, they are not an official subject. I think you run the risk, when you talk to the man in the street, of uninformed opinion, and that can be dangerous because everybody has an opinion, it's not necessarily well informed, it might miss some of the subtleties, or some of the, you know, the behind the scenes information that is vital too. Clearly, if you can get first-hand knowledge from those involved in the news that's the best path. Without this in the context, I think it is very useful to get general comments from the public. We see it in Vox Pops, you take a poll of</p>	<p>limitado, o tipo de aquisição de informação que pode ser obtido quando ele está cobrindo notícias HARD FACT e seguindo políticos e outras pessoas poderosas, se este jornalista não poderia fazer uma produção mais criativa também seguindo as histórias do cidadão comum. Contruir jornalismo a partir de notícias da vida cotidiana. O que você pensa sobre isso?</p> <p>SC: Bem, ainda estamos falando sobre a mesma história? Então, por exemplo, se houvesse uma greve e eu quisesse falar com o chefe do Sindicato ou com o funcionário do governo e não conseguisse, eu iria até um grevista e conseguiria sua perspectiva sobre a história? Quando eu digo que um grevista, (quero dizer) uma pessoa da rua que talvez tenha sido afetada pela greve.</p> <p>D: Porque na maioria das vezes, as pessoas comuns são usadas apenas como algo para ajudar, para fazer o link com o ouvinte, mas elas não a parte mais importante.</p> <p>SC: Não, eles não são um assunto oficial. Eu acho que você corre o risco, quando você fala com o homem na rua, de (obter uma) opinião desinformada, e isso pode ser perigoso, porque todo mundo tem uma opinião, não necessariamente bem formada, (e) pode perder algumas das sutilezas, ou algumas informações dos bastidores que também são vitais. Obviamente, se você conseguir obter informação de primeira mão dos envolvidos, este é o melhor caminho. Sem isso no contexto, eu acho muito útil obter comentários do público. Vemos isso nos "o povo fala", você faz uma votação com o público para ter uma espécie de visão representativa, mas não necessariamente oficial do que as pessoas estão pensando. Mas eu sempre acredito no que é chamado a "Verdade Universal" que é, se você está tentando contar uma grande história, por vezes, a melhor maneira de fazer isso é</p>
---	--

<p>the public to get a kind of representative but not necessarily authoritative view of what people are thinking. But I always believe in what is called the “Universal Truth” which is, if you are trying to tell a big story, sometimes the best way to do that is through how to fix the average man or woman on the street and that can unlock the bigger story. So, for example, if I was to make a story about the banking crisis or corruption within financial systems, it would take me a long time to get around all the people who were perhaps responsible for that, even if they wanted to talk to me. But if I talk to a young couple who couldn’t get a mortgage, couldn’t get a house, were living with their parents in one, two-bedroom house, or something, that unlocks that big story and says something more about the humanity of that situation, so, that very much is a place for using the everyday man or woman to shade light on the bigger picture. I think people can relate to it more, I think it has the opportunity for connection, because they’re not using jargon, they’re not using fancy ideology, they are just telling it as it is in a very humanistic manner and that can really connect with listeners. So, whether that’s journalism or whether that’s storytelling (there’s a difference there because it’s not hard and fast facts), but it certainly is a way to open the door to a bigger story to people in a way that has more resonance and more connection. So, if I understood the question correctly, yes I certainly think that telling everyday stories can shade light on bigger problems. Whether that’s hard factual journalism, I’m not so sure.</p>	<p>através de como esclarecer o cidadão médio da rua e isso pode destravar uma história maior. Assim, por exemplo, se eu fizesse uma história sobre a crise bancária ou sobre a corrupção dentro dos sistemas financeiros, eu levaria muito tempo para chegar a todas as pessoas que talvez fossem responsáveis, mesmo se elas quisessem falar comigo. Mas se eu falar com um jovem casal que não conseguiu obter uma hipoteca, não conseguiu uma casa, que estivesse vivendo com seus pais em uma casa de um ou dois quartos, ou algo assim, que destrava aquela grande história e diz algo a mais sobre a humanidade dessa situação, então, este é o lugar de usar o cidadão comum para trazer luz a uma imagem maior. Acho que as pessoas podem se identificar mais com isso, eu acho que há uma oportunidade de conexão, porque elas não estão usando o jargão, elas não estão usando uma ideologia elegante, elas estão apenas contando tudo de uma forma muito humanista e que pode realmente se conectar com os ouvintes. Então, se isso é jornalismo ou se isso é contar histórias (há uma diferença aqui porque não são fatos que não podem ser mudados), mas certamente é uma maneira de abrir a porta para uma história maior para as pessoas de uma forma que tem mais ressonância e conexão. Então, se eu entendi corretamente a pergunta, sim, eu certamente acho que contar histórias do dia-a-dia pode trazer luz a problemas maiores. Se isso é jornalismo factual, eu não tenho tanta certeza.</p> <p>D: Sim, e com esta abordagem que você acabou de mencionar, com estas pessoas que são comuns quando você vai, por exemplo, para aqueles jovens vivendo com seus pais, eu acredito que este seja o ponto que ele menciona sobre a linguagem, porque este tipo de produção pode ir além da construção tradicional de reportar notícias. Você acha que isto é possível, é desejável em um ambiente jornalístico?</p>
---	--

<p>D: Yes, and with this approach that you just mentioned, with these people that are ordinary, when you go, for example, to these young people living with parents, I believe that this is the point he mentions about the language, because this kind of production can go further than the traditional construction of a news reporting. Do you think this is possible, is it desirable in a journalism environment?</p> <p>SC: It's emotional, isn't it, when you do that then you're not just relying on the facts, you are relying on the immersion of how terrible that is, for the people who are suffering at the tail end of that situation, perhaps. So, I think when you couple that emotion with the facts as well, then you're telling a more balanced story. If you're able to show both sides of the argument, I think you always need to strive for that balance, but it comes back to that classic question of "Is the reporter a neutral independent observer of the situation or are they involved in sharing their own viewpoint and how do you remove yourself from portraying one side more than the other?" As a journalist you are human and you have a point of view and it's very difficult to divorce yourself and to maintain objectivity. And so, I think you must always strive for both sides wherever possible to show, yes, the humanity, but to attempt to give a voice to those who perhaps aren't sympathetic but should still be offered the opportunity to justify and portray their point of view. You might not agree with it, you might actually back up the other story, but at least to provide their opportunity for them to respond to their original question and give their point of view.</p>	<p>SC: É emocional, não é?, quando você faz isso você não está apenas confiando nos fatos, você está confiando na imersão do quão terrível (isto) é, para as pessoas que realmente estão sofrendo nessa situação, talvez. Então, eu acho que quando você une aquela emoção com os fatos, então você está contando uma história mais equilibrada. Se você for capaz de mostrar ambos os lados do argumento/raciocínio, eu acho que você sempre precisa se esforçar para alcançar este equilíbrio, mas aí voltamos à clássica pergunta: "O repórter é um observador independente e neutro da situação ou ele está envolvido em compartilhar seu próprio ponto de vista, e como você deixa de mostrar um lado mais do que o outro?" Como jornalista, você é humano e tem um ponto de vista e é muito difícil divorciar-se (disso) e manter a objetividade. E assim, eu acho que você deve sempre se esforçar por mostrar ambos os lados, sempre que possível, sim, a humanidade, mas tentar dar voz àqueles que talvez não sejam simpáticos (à causa), mas aos quais deveria ser oferecida a oportunidade de justificar e retratar seu ponto de vista. Você pode não concordar com isto, você pode realmente apoiar a outra história, mas, pelo menos dê a eles a oportunidade de responder à pergunta original e dar seus pontos de vista.</p>
--	--

Nivaldo Entrevista com José Ignacio López Vigil, desde Quito, Ecuador, para falar sobre a reportagem no Rádio. José Ignacio, en su obra, en portugués *Manual Urgente para radialistas apasionados*, usted habla sobre El reportaje y que puede haber pequeñas encenas de reconstitución de los hechos. ¿Podría usted enseñar más a lo largo como eso puede se dar?

Vigil A ver. As veces hemos pensado que el reportaje tiene que limitarse a elementos informativos, periodísticos, olvidando, descuidando del género dramatizado. Creo que perfectamente podemos incorporar en la investigación de un reportaje pequeñas encenas dramatizadas, que reconstruyen un determinado hecho que se está investigando. Esto por ejemplo se hace con frecuencia en la televisión, cuando están haciendo una reconstrucción de los hechos hasta de un accidente o de un gogo(¿) o de cualquier otra situación, se hace como una reconstrucción. Eso lo podemos hacer en radio, que le da mucha brillantez, mucha belleza al reportaje. Son elementos de ficción si, pero en realidad es una ficción apoyada en los hechos reales que se están investigando, ¿verdad? De tal manera que casi más que una ficción, podríamos hablar de una reconstrucción testimonial de el hecho que está investigando el reportaje. Creo que esto es perfectamente valido em um reportaje, aunque hay que decir también que no se utiliza mucho por un poco de timidez radiofónico.

Nivaldo Si. Por supuesto me parece que este timidez radiofónico de que hablas, está como que añadida a una dificultad económica, a una perspectiva muy neoliberal en las empresas de radiodifusión, donde no se convierte en antiguos castings de radio, para tener esa posibilidad radiofónica. ¿Te parece verdad eso?

Vigil Me parece porque muchas emisoras están invirtiendo muy poco em la misma producción, por ejemplo el género, el formato reportaje, que es uno de los mejores que podemos contar para el periodismo de investigación, se trabaja muy poco. Todavía más poco se trabaja por incorporar recursos dramatizados y literarios en el reportaje. Sin embargo, no es tan caro, no resultaría tan caro este recurso porque son pequeñas encenas, como que de treinta segundos, de un minuto, pequeñas encenas que se incorporan dentro del reportaje, y que podemos producir con los mismos compañeros de la emisora, no requiere un elenco profesional, ni hacer un gran libreto, sino una reconstrucción, como digo casi testimonial de los hechos que se están investigando. Hay indudablemente en las emisoras una....¿.....una tacañería para la producción radiofónica. Sin embargo algunas emisoras, emisoras comunitarias también, están haciendo un esfuerzo para producir, para producir más, para incorporar los variados recursos del lenguaje radiofónico.

Nivaldo José Ignacio, ¿usted tendría un ejemplo de una emisora comunitaria, alternativa o una radio libre que estea con este proyecto de una dimensión más fuerte, como merece el reportaje em radio¿

Vigil La verdad es que es un género, um formato que no se cultiva demasiado. Sin embargo, por ejemplo, aquí en...pensando en emisoras comunitárias, verdad, aquí en Ecuador Rádio La Tacunga há hecho alguna experiencia sobre este, com este recurso. A nível de emisoras privadas em el Peru Repetente(¿) tiene también algunas experiências que van em este sentido, de hacer reportajes com variedad de recursos, para investigar mejor un hecho que se esté tratando, no¿ Muchas emisoras comunitárias confunden reportaje com reporte. Pero esa es uma de las preguntas que me mandaste em el cuestionário e de las que hablaremos después.

Nivaldo Usted há dicho también respecto da utilización de recursos literários em la textura del repotaje. ¿Puede usted expandir um poco más esta Idea¿

Vigil A ver, por ejemplo, el language radiofônico no es solamente palabra, palabra humana, sino es también música, es también efectos sonoros. En las rádios modernas, siguiendo uma pauta bastante mercantil, bastante norte-americana, se fué sacando completamente los recursos de los efectos sonoros, de la dramatización, pequeñas encenas y tal, y la radio se fué , el lenguaje de la radio se fué empobreciendo mucho. Y el lenguaje del reportaje se limitó a un narrador o una narradora que conta un hecho, com un par de entrevistas y un cierre, no¿ Cuando hablamos de recursos literários estamos referindonos a efectos sonoros que son los que crean las imagenes auditivas. Yo no puedo imaginar um reportaje radiofônico sin un uso inteligente, astuto, audaz de los efectos sonoros. Pero también de la música, porque asi como lós efectos le dan el color al reportaje, la musica le dá el calor al reportaje, y también dá um determinado momento, uma determinada situación que se está investigando en el reportaje. Recursos literários también seria un tipo de narración que no sea cita, que no sea fria, sino que sea realmente una narración, un relato vivo, un relato denso, un relato apasionado, un relato caliente. Esto no atenta contra la objetividad de la reportaje, que es una de las mentiras que nos han dicho. Esto no atenta contra la objetividad de la reportaje, si los datos que estamos desarrollando son correctos, son verificados, podemos perfectamente hacer una narración de lós hechos que sea realmente una narración literária.

Nivaldo Perfecto, José Ignacio. Usted há dicho también em su trabajo que a um reprotaje podemos llamar de monografía radiofônica. Porque debe tratar de uno solo tema em profundidad. Pero actualmente, lós reporteros de rádios, sobretodo rádios que se proponen a ser all news, em buen português o español all news, presentan reportajes com dos o três minutos. ¿Se puede llamar eso de monografía radiofónica¿

Vigil No, yo creo que atrás de eso hay uma confusión entre el reporte informativo y el reportaje investigativo. El reporte informativo el ló que abunda em lós all news que es um reportero que hace uma nota de un minuto, de dos minutos, a lo mejor le hace un inserto de una pequeña entrevista y le envia a la radio. Eso no es um reportaje. Es um reporte informativo hecho por um reportero o uma reportera. Cuando hablamos de reportaje, estamos pensando en un “reportajista”, seria el comunicador o la comunicadora que lo hace. Estamos hablando de uma, por eso digo de uma monografía, estamos hablando de algo más serio, algo más extenso. Practicamente es impossible em

dos o tres minutos hacer una investigación periodística, verdad? Um reportaje, yo no sé, mínimo debería tener ocho minutos, diez minutos. Es um formato um poco más extenso, ¿por qué? Porque hay que investigar, porque hay que escuchar dos o tres campanas, dos o tres versiones sobre el hecho, porque hay que descubrir. Um reportaje tiene mucho de investigación detectivesca. Esos programas que salen em televisión, que están investigando algo, que hay um crimen o que hay algo que se está ocultando. Eso de alguna manera se aproxima, aunque em la televisión es pura ficción, pero se aproxima a lo que queremos hacer cuando hacemos um reportaje radiofónico o televisivo. Estamos investigando algo, algo oculto, algo ocultado, algo que se vá descubriendo a través de uma entrevista, de um testimonio, a través de uma reconstrucción dramatizada, a través de unos datos que se van añadiendo, a través de una narración, que vá creciendo, que vá desarrollando esse tema de investigación. Entonces eso no puede compararse de ninguna manera com la noticia de um corresponsal o de um repórter de prensa que manda a la emisora y que ocupa um minuto, um par de minutos. Cuando hablamos del reportaje estamos hablando de um formato de profundidad. Profundidad no quiere decir a lo (indecifrable) quiere decir apasionante. Pero uma investigación um poco más seria, que lleva um poco más de tiempo, tanto em su realización, como em su difusión.

Nivaldo Perfecto. Cuando usted habla de esta cuestión de dramatizar com pequeñas encenas, estamos por cierto nos quedando muy proximos a un lenguaje original de la radio, por los sonidos. Si el reportero que hace una competente reportage, pero no pudo captar em el sitio de los hechos los sonidos originales, podría sin transformar em uma ficción, usar también sonidos que dicen respecto as hecho, pero no originales, no captados originalmente, pero grabados en el estudio, usted ve problema em este recurso?

Vigil No, para nada, al contrario, porque la radio es libre, la radio es imaginación. Supongamos que vamos hacer um reportaje sobre uma mina de acero abierto, ya? Y tenemos los testimonios, tenemos las grabaciones, pero por dificultad no tenemos el ambiente de la mina, es decir, no tenemos los ruidos de los tractores, no nos dejaran entrar, no tenemos el viento de la mina, no tenemos los gritos, vamos decir, de los capataces o de los mineros que están em esta mina a cielo abierto. Todo eso lo podemos incluir después, tomando de otras grabaciones, o haciendo nosotros esas voces em estudio. Eso falsea la realidad? Em absoluto, porque el viento, el viento en una mina es universal. El viento tiene también libertad de expresión, entonces el viento suena aqui, suena allá y yo lo grabo donde me dá la gana. El ruido de um tractor no tiene copyright. El ruido de um tractor yo lo tomo de um disco de tractor de mi casa y digo em la, digamos em la imagen auditiva que quiero crear em el oyente: pongo el ruido del tractor y me da lo mismo si fuera el tractor real, o el tractor de la esquina de mi casa, porque lo que se trata es de como ubicar um mensaje com efectos, com imagenes auditivas que permitan comprender mejor la investigación del reportaje.

Nivaldo OK. Y uma última cuestión que me gustaría de hacer. Una mirada de usted hacia la relación, entiendo, que las emisoras de radio traban com internet, teniendo em

su sitio exposiciones muy semejantes a otros portales de información que no son eminentemente radiofônicos, sino televisiones y prensa escrita. Me parece todo muy semejante en la exposición para el público. Hoy mismo, se hace mucho en Brasil las emisoras que tienen su página poniendo a reportajes no solamente en sonido, pero en imagen. Reportajes para radio, pero hechos en forma de televisión. ¿Que crê usted sobre la modificación deste princípio del sonido radiofônico?

Vigil Yo creo que estamos viviendo em um mundo multimedial, donde es mucho más difícil que antes decir; esto es áudio, esto es vídeo, esto es cine, esto es prensa escrita. La separación de los medios se podría entender antes. Hoy em dia está multimediatizado, de tal manera que em uma radio online, em uma página de internet, tu vas a ver textos escritos, dibujos, fotos, vídeos, áudios, una camarita web, un chat, y toda la multifacetica...los lenguajes multifaceticos que permite la tecnologia hoy. Esto yo no creo que es pobreza, yo creo que es riqueza porque nos empuja a ser cada vez más multimediales. Por supuesto que em nuestro corazón está la radio y que somos radialistas, pero somos radialistas cada vez más multimediales y aprovechamos todos los códigos, todos los lenguajes para transmitir mejor los contenidos. Porque em el fondo de lo que se trata es eso: como compartir, como contractuar, como transmitir mejor los contenidos y para llegar mejor a nustras audiências, com los diferentes códigos que permiten hoy na tecnologia, y como hacer que esta audiência participe com nosotros, a través destes mismos soportes.

Nivaldo Perfecto, José Ignacio. Muchas gracias. Muy rico su “depoimento”, por su disponibilidad. Yo aseguro a usted que voy a utilizar em mi tesis algunas palabras algunas hablas tuyas absolutamente originales, integrales para componer mi estúdio. Muchas gracias.

Vigil No hay de que, a la orden Nivaldo y ya sabes que te salga bién bonita la tesis, si?

Nivaldo Si, muchas gracias, José Ignacio, y si no voy a alquilar mucho su tiempo, vamos a seguir hablando, tengo y tenemos creo cosas muy buenas que cambiar, no?

Vigil Como no, com mucho gusto. Um “abração” grande.

Nivaldo Um abração grande, gracias.

Vigil Tchau.

Nivaldo Tchau.

ENTREVISTA COM REPÓRTER GIBBY ZOBEL – 15 DE OUTUBRO DE 2014

Nivaldo: Gibby Zobel, repórter free lance britânico radicado no Brasil há 12 anos e que trabalha com reportagem com som, dentro da reportagem. Eu gostaria que você falasse um pouco, então,...sobre que espaço você vê, que espaço você ouve o som nas suas reportagens. Que espaço você dedica a isso nas suas reportagens.

Zobel: Primeiro o foco é o entrevistado, em geral nas minhas reportagens eu foco (4'05'') em uma pessoa só. A história é dele. Às vezes duas vozes, mas em geral é uma voz só. Daí eu gosto de ficar pelo menos dois dias com a pessoa, pra conhecer bem, pra ter alguma intimidade. E daí eu procuro os sons do próprio lugar. Então, um pequeno exemplo: entrevistando um artista na Amazônia, daí eu procuro gravar os sons dos sapos à noite, de macacos nas árvores, do som da água, ambiente da casa dele, coisas sutis e as coisas mais óbvias. Tempestade, alguma coisa desse tipo. Eu gosto muito da textura nas reportagens pra diferenciar as reportagens de alguma coisa que é mais padrão, ou seja, notícia. Então, também eu faço, se possível coloco música, de vez em quando, no início e no fim das matérias. Mas o som ambiental é uma peça tão chave quanto a entrevista.

Nivaldo: você falou em textura...a expressão me interessou. Porque quando você fala em textura você tá falando em tecido sonoro, eu imagino, que mescla com a palavra. Nesta textura está a vivência do personagem que é foco da sua entrevista, também, não?

Zobel: É...sempre fielmente refletir a pessoa e a história no maior jeito possível. Então, o som ambiental da pessoa faz parte da pessoa. Reflete para o ouvinte, colocando o ouvinte no lugar, para transportar a pessoa no lugar...Eu acho que esses sons, se você pega uma coisa muito bacana, transporta uma pessoa, o ouvinte mais do que uma imagem faz pra conseguir a imaginação de um ouvinte. Eu acho que você deve dar muito inteligência do ouvinte. Uma coisa que eu gosto muito de fazer é brincar com...não silêncio, em termos de som morto, como a gente fala, mas acho que é muito importante você ouvir uma pessoa pensando, que é diferentemente de uma pessoa...uma narrativa plena. Você ouvir uma pessoa respondendo a pergunta, tipo, esperando, ou dando aquela pausa. Eu não tiro isso da matéria, eu coloco, porque é interessante ouvir o pensamento da pessoa. Isso é um pouco diferente do som, mas faz parte do “sonar”.

Nivaldo: Entendo. Incrível essa percepção sutil que você tem de que a pessoa está fazendo alguma espécie de som porque pensa. Que ela produz a ideia.

Zobel: Muita gente tira isso.

Nivaldo: que é o espaço que a pessoa que vai ganhar, n'ê, de tempo.

Zobel: Sim, sim, mas é importante colocar. Daí a conversa flui mais...Você quer que eu fale mais de exemplos, e ideia geral, assim.

Nivaldo: pode ser sim. Isso. Pode ser. Legal, porque você traz a experiência junto com o pensamento da pessoa.

Nivaldo: você faz os offs no local.

Zobel: Sim. Tô pensando num exemplo... Eu tô num ‘kart de golfe’, falando alguma coisa que já tá escrita, já tá pensada, introduzindo a ideia do espaço. Então eu ando com papelzinhos (sic), tudo anotado e eu tento falar o mais naturalmente possível, com um som que dá a textura do lugar de onde estou falando.

Zobel: Tô pensando aqui uma que fiz recentemente. Que que eu mandei pra você mesmo?

SEGUNDO TRECHO GRAVADO NO MESMO DIA:

Nivaldo: Você falou que Havia aprendido a questão ética que passava pela estética, que você aplica nas suas reportagens no rádio. Fale um pouco sobre isso. (de 0 a 16”)

Zobel: É, então. Um resumo pequeno da mini-carreira, se você quer falar que há carreira (ri). É que eu nunca considero que e carreira. Enfim...Em 94 eu “criamos” um jornal na Inglaterra...radical...propagandista, deliberadamente, politicamente aberto, que foi um sucesso bastante, e mudou um discurso na Inglaterra. Durou até duas semanas atrás...19 anos. Fechou há duas semanas atrás. Eu era muito à flor da pele, falo o que penso...propagandista para as causas sociais que eu gosto. Continuei isso chegando no Brasil na verdade, porque eu cheguei aqui por conta da eleição de Lula...Isso foi muito interessante o que estava acontecendo no Brasil.

<p>TIM WALL</p> <p>N: It is just a, well, you know, a register for my research, my PhD. I have been trying to converge the characteristics of the radio with sounds and the other way of reportage inside radio, journalism. And I try to see reportage as a piece of sound that could be more interesting to hear if reporters used something plus than words. I mean, sounds, sounds plus radio.</p> <p>TW: So, may I ask a question? When you say reportage, is that a word that is used in Portuguese to refer to something in radio?</p> <p>N: Yes, I have some problem with this concept in English. I don't know it exactly.</p> <p>TW: Is that the word in Portuguese?</p> <p>N: No, it is "reportagem" with an "m" in the end. It's the same word but with an "m" in the end.</p> <p>TW: And in English it is a word that is understood? We would say it is a French word.</p> <p>N: French word?</p> <p>TW: And when I tried to say it I stumbled because it is not used a lot. I think it has similar meanings to the ones that you talked about but I think it is important to say that it is not widely used and that probably represents something of your thinking, that it is not a concept that is often paid attention to...</p> <p>N: So, I will try to tell you what it is. The work of a reporter in a radio,</p>	<p>TIM WALL</p> <p>N: É apenas um registro para minha pesquisa, meu mestrado. Eu tenho tentado convergir as características do rádio com sons e a outra forma de reportagem dentro do rádio, jornalismo. E eu tento ver reportagem como uma peça sonora que poderia ser mais interessante de se ouvir se os repórteres usassem algo mais do que palavras. Quero dizer, sons, sons mais rádio.</p> <p>TW: Posso lhe fazer uma pergunta? Quando você diz "reportagem", está é uma palavra que é usada em português para se referir a algo no rádio?</p> <p>N: Sim, eu tenho problemas com este conceito em inglês. Eu não sei exatamente.</p> <p>TW: É esta a palavra em português?</p> <p>N: Não, é "reportagem", com um "m" no final. É a mesma palavra, mas com um "m" no final.</p> <p>TW: E em inglês é uma palavra que é entendida? Eu diria que é uma palavra francesa.</p> <p>N: Palavra francesa?</p> <p>TW: E quando eu tentei dizê-la, eu hesitei, porque ela não é muito usada. Eu creio que ela tenha significados semelhantes aos que você disse, mas é importante dizer que ela não é largamente usada e que provavelmente represente algo do seu pensamento, que não é um conceito ao qual se dê muita atenção...</p>
--	---

<p>broadcast radio. The work is to report, to interview persons, and two ways to do “reportage” or another name...</p> <p>TW: So, do you mean just we would say reporting?</p> <p>N: Reporting? Perhaps. It’s the work of a reporter.</p> <p>TW: The work of a reporter is reporting.</p> <p>N: Ah, OK. And the piece edited, is it reporting too? When the reporter goes to the...</p> <p>TW: We would say production.</p> <p>N: OK, production. Because editing is after, it’s not live. It is when a reporter takes sounds, interviews...</p> <p>TW: You would say I’m editing, but that bigger process would be production.</p> <p>N: Production.</p> <p>TW: So, we would have a concept of reportage, which would be a particular stylistic thing that you try to achieve through production.</p> <p>N: Mmm...</p> <p>TW: So, in English we may aspire for it to be very realistic, we would say. Reportage would be more impressionistic.</p> <p>N: Oh, I see. Not the realistic. Something out of the journalism rules.</p> <p>TW: Often, people would say it like that. And often reportage would be associated with documentary making rather than news. In</p>	<p>N: Então tentarei lhe dizer o que é (a palavra). O trabalho de um repórter em uma rádio, de transmissão. O trabalho é reportar, entrevistar pessoas, e duas formas de se fazer “reportagem” ou outro nome...</p> <p>TW: Então você quer dizer que diríamos apenas “reporting”?</p> <p>N: Reporting? Talvez. É o trabalho de um repórter.</p> <p>TW: O trabalho de um repórter é reporting.</p> <p>N: Ah, OK. E a peça editada, é reporting também? Quando o repórter vai ao...</p> <p>TW: Diríamos “production”.</p> <p>M: OK, production. Porque edição é depois, não é a o vivo. É quando o repórter capta sons, entrevistas...</p> <p>TW: Diríamos editing, mas o processo maior é production.</p> <p>N: Production.</p> <p>TW: Então, teríamos um conceito de reportagem, que seria uma coisa estilística particular que você tenta alcançar através da produção.</p> <p>N: Mmm...</p> <p>TW: Em inglês podemos esperar que ela seja muito realista, diríamos. Reportagem seria algo mais impressionista.</p> <p>N: Oh, entendo. Não realista. Algo fora das regras do jornalismo.</p>
--	---

<p>English, in the British profession, those would be the ways the professionals would think. It would be the dominant way of thinking. So, in features or documentary, the use of sound would be very common.</p> <p>N: Is it a work that takes more time to do?</p> <p>TW: Often, and I think that is part of the reason, but also because some would fear, in some time past, reporters would fear that it was less accurate and more impressionistic and they would not want to do it because it would not be considered the right thing to do, it would not be considered professional, but that has changed.</p> <p>N: Oh, really? That's the question to me. That's important to me. Has it changed because of ethics? Because it is not the reality? But the work of a journalist is nothing more than his view of reality and his view of reality could be full of non-reality? The concept of truth, of reality, is fluid.</p> <p>TW: Yes. Is it fluid? But professional ethics, professional practice must deny that it is true. It must say "No, it's fixed and it is performed like this, in these very fixed ways". But the fact that it changes proves this is not so.</p> <p>N: When you say it's changing, what makes you believe it's changing?</p> <p>TW: It has changed many times over the history of radio broadcasting and there are many examples of it changing quite a lot now. Before I answer that question, may I pick another thing you said</p>	<p>TW: Geralmente as pessoas diriam isso. E geralmente reportagem estaria associada aos documentários, e não ao noticiário. Em inglês, na profissão britânica, estas são as formas que os profissionais pensariam. Seria a forma dominante de pensamento. Assim, em features ou documentários, o uso de sons seria muito comum.</p> <p>N: É um trabalho que leva mais tempo para se fazer?</p> <p>TW: Geralmente, e eu acho que esta é parte da razão. Mas também porque alguns temem, no passado, os repórteres temiam que seria menos preciso e mais impressionista e eles não queriam isso, porque não era considerada a coisa correta a se fazer, não seria profissional, mas isso mudou.</p> <p>N: Mesmo? Esta é a questão para mim. É importante para mim. Mudou devido à ética? Porque não é a realidade? Mas o trabalho do jornalista não é sua visão da realidade e sua visão da realidade pode estar cheia de não-realidade? O conceito de verdade, de realidade, é fluido.</p> <p>TW: Sim. É fluido? Mas a ética profissional, a prática profissional, devem negar que seja verdade. Ela deve dizer "Não, é fixo e é feito desta forma, nestas formas fixas." Mas o fato de que muda mostra que não é assim.</p> <p>N: Quando você diz que esta mudando, o que o faz pensar Que está mudando?</p>
--	--

about words? Because I think that's the most important thing. It seems to be the most important to you and I would agree, I would say that this is important. Historically, in Britain, do you know that in Britain, in the beginning, there was no news on the radio? The newspapers in Britain in the 1920s believed that it would ruin newspapers. And the BBC agreed to have no news. And even when they introduced the news, they did a very small amount. There were agreements. And again, in the 1960s and in the 1970s, when there was discussion about commercial radio in Britain, the local newspapers were very worried. And they did not want the new local commercial stations to have news. And again there was a discussion. So, that's one point. And then the other point is when they did try to create news they tried to imagine what news on radio would be, they used the model of the newspaper. So, the starting model was always to say the words that had been written. And journalism was therefore to write. And I think that it is still so. The primary activity of the journalist is to write. So, one change is, over time, there is less and less of a news report which is written and more and more that is spoken or captured.

N: Sounds?

TW: Speaking. Still, but captured speaking. So, again, forgive me that I know so little about the words in Portuguese or in Brazilian radio, but in English the words that we use: the journalist, to write a diary, or correspondent, to write letters backwards and forwards, to write information. In radio we chose to use those words. We could have reimagined a different sort of journalism, but we did not. The

TW: Mudou muitas vezes ao longo da história da radiodifusão e há muitos exemplos de que esteja mudando muito agora. Antes de responder à sua questão, posso pegar algo que você disse sobre as palavras? Porque eu acho que é a coisa mais importante. Parece ser a coisa mais importante para você e eu concordo, diria que é importante. Historicamente, na Grã-Bretanha, você sabe que na Grã-Bretanha não havia noticiários no rádio? Os jornais nos anos 1920 acreditavam que isso os arruinaria. E a BBC concordou em não ter noticiários. Mesmo quando eles introduziram os noticiários, foi em uma quantidade bem pequena. Houve acordos. E novamente, nos anos 1960 e 1970, quando houve uma discussão sobre a rádio comercial na Grã-Bretanha, os jornais locais ficaram muito preocupados. E eles não queriam que as estações comerciais locais tivessem noticiários. E novamente houve uma discussão. Então, este é um ponto. O outro ponto é que quando eles tentaram criar os noticiários, tentaram imaginar como eles seriam no rádio, eles usaram os modelos dos jornais. Então, o modelo de partida foi sempre dizer as palavras que haviam sido escritas. E o jornalismo era, portanto, escrever. E eu acho que ainda é. A atividade primária do jornalista é escrever. Portanto, uma mudança é, ao longo do tempo, há cada vez menos noticiário escrito e cada vez mais do que é falado e capturado.

N: Sons?

TW: Fala. Ainda, mas fala capturada. Assim, novamente, desculpe-me pelos meus poucos conhecimentos das palavras no rádio brasileiro ou português, mas em

<p>other point is the people who became to work on radio, and still today, usually start in newspapers.</p> <p>N: Oh, really? Started in newspaper before moving to radio? TW: Before moving to radio.</p> <p>N: Oh, this is different from Brazil, perhaps.</p> <p>TW: But again, that is changing. So, maybe 30 years ago it started to change quite a lot and in my university we have a course for broadcasting journalism. We created that course 22 years ago. I know because I was here and I taught on that course. I'll tell you some things that I tried to do. And that was one of the first in Britain. Forgive me I don't know the exact number, but let's say 6 in the whole country. Now there are tens and tens and tens of such courses. So, now increasingly people will not have worked in a newspaper first and that will change the way that we think.</p> <p>N: I see, this change passes through the way how to teach new journalism.</p> <p>TW: Has it changed? I am very critical, I'm critical of the courses here. I do not think they change enough. When I arrived at this university, my colleague was creating the new broadcasting journalism course, he asked me to teach a module on this course about the History of Radio and the things you were talking about and I was very excited about this, and I thought we could bring new ideas in, get the students to be challenged, to both learn the traditional craft but to be innovators. Does that make sense? But the people told me "No,</p>	<p>inglês as palavras que usamos: o jornalista, para escrever um diário, ou correspondente, para escrever cartas, escrever informação. No rádio nós escolhemos usar estas palavras. Poderíamos ter reimaginado um tipo diferente de jornalismo, mas não o fizemos. O outro ponto é que as pessoas que vieram a trabalhar no rádio, e ainda hoje, geralmente começam nos jornais.</p> <p>N: Oh, mesmo? Começar nos jornais antes de se mudarem para o rádio? TW: Antes de se mudarem para o rádio.</p> <p>N: Oh, isso é diferente no Brasil, talvez.</p> <p>TW: Mas novamente, isto está mudando. Então, talvez há 30 anos começou a mudar muito e na minha universidade nós temos um curso de jornalismo de radiodifusão. Nós criamos este curso há 22 anos. Eu sei porque estava aqui e lecionei neste curso. Vou te contar algumas coisas que eu tentei fazer. E este foi o primeiro (curso) na Grã-Bretanha. Perdoe-me se eu não sei exatamente o número, mas digamos 6 (cursos) no país todo. Hoje há dezenas e dezenas e dezenas de tais cursos. Desta forma, agora cada vez mais as pessoas não terão trabalhado em jornais antes de irem para o rádio, e isto mudará a forma pela qual pensamos.</p> <p>N: Entendo. Esta mudança passa pela forma como se ensina jornalismo.</p> <p>TW: Mudou? Eu sou muito crítico, muito crítico dos cursos aqui. Eu não acho que eles mudem o suficiente. Quando eu cheguei nesta universidade, meu colega estava criando o novo curso de jornalismo de radiodifusão, e ele me pediu para lecionar um módulo neste curso sobre a História do Rádio e as</p>
--	---

<p>no. We must teach them in a professional way. If we don't they will not get jobs", and so they had a very traditional teaching and I stopped teaching on the course.</p> <p>N: Wow, because you keep thinking this change has to be?</p> <p>TW: Yes, but this is so interesting because, lesser now, but for many years I would meet students who had been on a course where I taught, and they would say to me: "Do you remember when we did that class, we talked about these things? In my job now I do these things." And they would say to me: "Why didn't we do them in...?" So I felt pleased that that happened. But some important things, though, because they are taught journalism but they also do features and documentary. So, those are new forms. They have more of this quality of reportage. And I believe that will have an effect.</p> <p>N: Because in Britain, radio has created a tradition about documentaries and features. And we don't have a similar tradition in Brazil. In Brazilian radio, news is broadcasted but not documentary. Thirty minutes? No, forget.</p> <p>TW: Do you know why it is so in Britain? Because of the BBC.</p> <p>N: OK, I suppose. You are talking and reinforcing this view.</p> <p>TW: Because in Britain, between 1923 or 1927, do you know that in 1933 the name BBC stood for British Broadcasting Company? Did you know this?</p>	<p>coisas que você estava falando, e eu fiquei muito animado com tudo isso, e pensei que pudéssemos trazer novas ideias, desafiar os alunos, para aprenderem o ofício tradicional mas também para serem inovadores. Isso faz sentido? Mas me disseram "Não, não. Devemos ensiná-los de uma forma profissional. Se não o fizermos, eles não terão empregos", e então eles tiveram um ensino muito tradicional e eu parei de lecionar no curso.</p> <p>N: Uau, porque você continua pensando que esta mudança deve acontecer?</p> <p>TW: Sim, mas isto é muito interessante, porque, cada vez menos agora, mas por muitos anos eu encontrei alunos que haviam estudado comigo e eles me diziam: "Você se lembra quando fizemos tal coisa na aula, conversamos sobre aquelas coisas? No meu trabalho agora eu faço aquilo." E eles me diziam: "Porque não fizemos assim...?" Então eu fiquei feliz pelo que aconteceu. Mas algumas coisas importantes, porque eles aprendem jornalismo mas também fazem features e documentários. Essas são formas novas. Eles têm mais desta qualidade de reportagem. E eu acredito que isso tenha um efeito.</p> <p>N: Porque na Grã-Bretanha, o rádio criou uma tradição de documentários e features. E não temos uma tradição similar no Brasil. No rádio brasileiro, os noticiários são transmitidos, mas documentários não. Trinta minutos? Não, esquece.</p> <p>TW: Você sabe por que isso é assim na Grã-Bretanha? Por causa da BBC.</p> <p>N: OK, suponho que sim. Você está dizendo e reforçando esta visão.</p>
--	---

<p>N: Yes, because it was a private company.</p> <p>TW: Owned by the companies that manufactured the radio receivers. So, the Marconi and Bosch then they said: we want people to listen, to buy radios but there was nothing to listen to, so we'll create a company to broadcast so we could sell more radios. And then in 1926, there was a Royal Commission, an investigation into radio and they said no, no, it should not be commercial it should be a State organization, we would say, a public organization. And public organizations in Britain are perhaps different from other countries. They should have an independence from the State, from politics and from the government. So, we would say they are publicly owned. This is quite a strong and important concept in British society. The publicly owned is very important. And this was the only radio in Britain from 1927. And there was no other radio in Britain until 1972.</p> <p>N: 72? In 72 the commercial radio starts.</p> <p>TW: The commercial radio. So, 50 years.</p> <p>N: Yes, a long time to make tradition.</p> <p>TW: Exactly right. And this was funded through a license. Every household must pay for the BBC. So, it was not commercial. And so the people who worked in the BBC were able to ask themselves questions about "What is it that we want to do?" and not "How do we make the most money?" And I imagine the people in the 1920s</p>	<p>TW: Porque na Grã-Bretanha, Entre 1923 ou 1927, você sabia que em 1933 o nome BBC queria dizer British Broadcasting Company? Você sabia disso?</p> <p>N: Sim, porque era uma companhia privada.</p> <p>TW: Propriedade das companhias que fabricavam os aparelhos de rádio. Assim, Marconi e ??? disseram: queremos que as pessoas escutem rádio, comprem rádios, mas não há nada para se escutar, então teremos que criar uma companhia para transmitir, de forma que possamos vender mais rádios. E então, em 1926, Houve uma Royal Commission, uma investigação no rádio, e eles disseram não, não, o rádio não pode ser comercial, deve ser uma organização "estatal", diríamos, uma organização pública. E as organizações públicas na Grã-Bretanha são diferentes dos outros países. Elas devem ser independentes do Estado, da política e do governo. Então dizemos que ela é propriedade pública. Este é um conceito importante e forte na sociedade britânica. A propriedade pública é muito importante. E ela foi a única rádio na Grã-Bretanha desde 1927. Não houve outra rádio até 1972.</p> <p>N: 1972? Em 1972 começa a rádio comercial.</p> <p>TW: A rádio comercial. Então 50 anos.</p> <p>N: Sim, um longo tempo para se formar uma tradição.</p> <p>TW: Exatamente. E ela foi subvencionada através de uma licença. Todo domicílio devia pagar pela BBC.</p>
---	--

sitting in a room saying, “So we have to make radio programs, what are they? We don’t know, we must invent something. What is it that we want to do? We will do things that already exist. So, we’ll put on plays, we will have music, we will have newspapers and we will have documentaries.” They had many other things as well that we have lesser today. We would have lectures and talks. Like a university lecturer. So, are you familiar with the work of Marshall McLuhan. He says: A new media takes the old media as their content. I think this is a useful idea. So, in 1927 radio took as its content theatre, newspapers, the public lecture, comedy, music, and that became the content. But in Europe there were strong traditions of documentary, particularly in film. Usually, if you went to the cinema, you would see many films. One would be a documentary. One would be news, one would be a documentary. One would be a drama or thriller, the main film but there would be a documentary.

N: Nowadays?

TW: No. But there are, I mean, but again increasingly, I thought they had died out and yet now documentaries are quite successful. So, there were a lot of people working on documentaries and inventing new ways to do this. They talked about that as reportage. That’s when they used that word. It’s the things you are thinking about. How do we communicate? How are we creative without resources, because in films there are images and sounds. Have you spoken to Paul Long? You must! He studies these important people. He’s written books and articles about these people who worked in film

Então, não era comercial. E assim as pessoas que trabalhavam na BBC eram capazes de se questionar “O que queremos fazer?” e não “Como podemos ganhar o máximo de dinheiro?”. E eu imagino as pessoas nos anos 1920 sentadas em uma sala dizendo, “Então temos que criar programas de rádio, o que são eles? Não sabemos, temos que inventar algo. O que exatamente queremos fazer? Faremos coisas que já existem. Então transmitiremos peças, termos música, teremos jornais e documentários.” Eles também tinham muitas outras coisas que temos menos hoje em dia. Nós teríamos palestras e conferências. Como uma conferência na universidade. Você está familiarizado com o trabalho de Marshall McLuhan. Ele diz: uma nova mídia leva a velha mídia como seu conteúdo. Eu acho que esta é uma ideia útil. Assim, em 1927 a rádio pegou como seu conteúdo teatro, jornais, conferências públicas, comédia, música, e tudo isso virou o conteúdo. Mas na Europa havia uma forte tradição de documentários, particularmente em filmes. Frequentemente, se você fosse ao cinema, você veria muitos filmes Um seria um documentário. Um seria um noticiário, e um, um documentário. Um seria um drama ou um suspense, o filme principal, mas haveria um documentário.

N: Hoje em dia?

TW: Não. Mas novamente, eu pensei que eles haviam sumido, mas há cada vez mais documentários de sucesso. Então, havia muitas pessoas trabalhando em documentários e criando novas formas de fazê-los. Eles falavam sobre isso como reportagem. Foi quando usaram esta palavra. São as coisas que você está pensando. Como nos comunicamos? Como somos criativos sem recursos, porque nos filmes há imagens e sons.

<p>and then in radio.</p> <p>N: I see, I didn't know about that...</p> <p>TW: And they were friends with, they were creative partners with other people in the arts: poets, musicians, feature makers, film makers, and so there was an attempt to think about this new media, and these people were very influenced by other people in other countries. In Russia, in Germany, very influenced by traditions in film, realism, cinema, so many ideas to talk about and to think about and they thought about this for radio as well.</p> <p>N: Yes. When I did my presentation, Paul Long asked me about, it was interesting, because he joined to Jez. We decided that it was more interesting to the staff to talk about Brazilian radio and not about my research. Because it's a very specific thing.</p> <p>TW: A good choice. Because we'll learn a lot from you.</p> <p>N: Well, good presentation, but could you talk about your research? How is your research? What piece of this reality you took to you? And it was a great opportunity and I told (him) about my research and he proposed that I had to make, to write the research, but try to do make that question...</p> <p>TW: Did you find that's interesting?</p> <p>N: Yes.</p> <p>TW: Did you work in radio news?</p> <p>N: Not today, because I'm working only...</p>	<p>Você falou com Paul Long? Você precisa falar com ele! Ele estuda estas pessoas importantes. Ele escreveu filmes e artigos sobre estas pessoas que trabalharam em filmes e depois no rádio.</p> <p>N: Não, eu não sabia disso...</p> <p>TW: E eles eram amigos, parceiros criativos de outras pessoas nas artes: poetas, músicos, produtores de features, cineastas, e então houve uma tentativa de se pensar nesta nova mídia, e essas pessoas foram muito influenciadas pelas pessoas em outros países. Na Rússia, na Alemanha, muito influenciadas pelas tradições nos filmes, realismo, cinema, tantas ideias para se falar e para se pensar a respeito e eles pensaram sobre isso tudo para o rádio também.</p> <p>N: Sim. Quando eu fiz minha Apresentação, Paul Long me perguntou, foi interessante, porque ele se uniu a Jez. Nós decidimos que seria mais interessante para a equipe falar sobre o rádio brasileiro e não sobre a minha pesquisa. Porque é uma coisa muito específica.</p> <p>TW: Uma boa escolha. Porque aprenderemos muito com você.</p> <p>N: “Bem, boa apresentação, mas você poderia falar sobre sua pesquisa? Como é sua pesquisa? Que pedaço dessa realidade você tomou para você?” E foi uma ótima oportunidade e eu falei sobre a minha pesquisa. E ele me propôs que eu tinha que fazer, escrever a pesquisa,</p>
--	--

<p>TW: In your career?</p> <p>N: Yes, 23 years.</p> <p>TW: So, you have the skills.</p> <p>N: Yes.</p> <p>TW: My story about the broadcast journalism course? I wanted the students to make radio programs using the ideas that I told them. They said no, no, no. And both Paul and I believed we would be a better school for all subjects if we did this generally. And in research we wanted to do this. Not just write, but to make as well. So this is very important. We don't do it. I can make radio programs, I have those skills, but I only write. It's very time consuming to make.</p> <p>N: Yes, to me, it's very difficult. Once a month I send to a great broadcast radio in SP a special report made by my students. And the radio broadcasts it once a month for five minutes. On Saturdays, good audience. And I'm proud to do this job with young people. We learn with them too.</p> <p>TW: For us, we have the brilliant radio facilities. Twenty years ago, when I first came here, I used the phrase: Thinking Media Workers. And I said to my new colleagues, this is what we should produce. People who study and read about radio and think about it and then make new things. But 20 years later, it's still quite difficult because most people who worked in radio or in TV, just said no, no, we must do it like I did when I worked there. And this is true because if you want a job you must be able to do it like that, but I say, yes, do it like</p>	<p>Mas tentar fazer aquela pergunta...</p> <p>TW: Você achou interessante?</p> <p>N: Sim.</p> <p>TW: Você trabalhou no noticiário de rádio?</p> <p>N: Não hoje, porque estou trabalhando apenas...</p> <p>TW: Na sua carreira?</p> <p>N: Sim, 23 anos.</p> <p>TW: Então você tem as habilidades.</p> <p>N: Sim.</p> <p>TW: Minha história sobre o curso de jornalismo de radiodifusão? Eu queria que os alunos fizessem programas de rádio usando as ideias que eu havia passado. Eles disseram não, não, não. E tanto o Paul quanto eu acreditávamos que nós seríamos uma escola melhor para todas as matérias se fizéssemos isso de forma geral. Não apenas escrever, mas fazer também. Então isto é muito importante. Nós não fazemos isso. Eu posso fazer programas de rádio, tenho as habilidades, mas apenas escrevo. Consome muito tempo fazer isso.</p> <p>N: Sim, para mim, é muito difícil. Uma vez por mês eu envio a uma grande emissora de rádio em SP um report especial feito pelos meus alunos. E a rádio transmite o report uma vez por mês durante 5 minutos. Aos sábados, boa audiência. E eu fico orgulhoso de fazer esse trabalho com os jovens. Nós aprendemos muito com eles também.</p> <p>TW: Para nós, nós temos instalações de</p>
--	---

<p>that and the new way. And then you go and say yes, of course I can do it like that. Please give me the job and then you start doing new things in the job, and to me that's how it should be. But may I say something else about Paul?</p> <p>N: Yes.</p> <p>TW: So, you would find it very interesting to study, to read about some of the radio people who Paul has written about, because they made revolutionary types of radio, in the sense of new types. And he has written a really very good book in which he explains about these things. And then he's written articles about different people who worked in film making, radio who were poets who created new forms of radio, who used music in radio documentary to invent a star called "The Radio Ballad". A ballad is a song. Do you know this word, a ballad? And so he did exactly what you are talking about. So, he thought how can we document? And he said, with song. For radio we do it with song and with the sounds of everyday life, and with people, real people talking. And this was all new and very worrying.</p> <p>N: Yes, to the tradition.</p> <p>TW: Yes, but we are talking here in the 1940s, in the 1950s. And many of these ideas came from other public bodies. In that time and before there was an organization in Britain which was close to the BBC. Do you know that in the early days of the BBC, only the BBC could broadcast, they were given the license to broadcast by the post office?</p> <p>N: Oh, the post office?</p>	<p>rádio maravilhosas. Há 20 anos, quando eu cheguei aqui, eu usei a frase: Thinking Media Workers. E eu disse aos meus novos colegas, é isto que devemos produzir. Pessoas que estudem e leiam sobre rádio, e então façam coisas novas. Mas 20 anos depois, ainda é bem difícil porque a maior parte das pessoas que trabalhou no rádio ou em TV disse apenas não, não, devemos fazer como fizemos quando trabalhamos aqui. E isto é verdade porque se você quer um emprego, você deve ser capaz de fazer desta forma, mas eu digo, sim, faça desta forma e da forma nova. E então você vai e diz sim, claro que eu posso fazer desta forma. Por favor, dê-me o emprego e então você começa a fazer coisas novas no emprego, e para mim é assim que deve ser. Mas posso dizer algo mais a respeito de Paul?</p> <p>N: Sim.</p> <p>TW: Você acharia muito interessante estudar, ler sobre algumas das pessoas de rádio sobre as quais o Paul escreveu, porque elas fizeram tipos revolucionários de rádio, no sentido de tipos novos. E ele escreveu um livro realmente muito bom no qual ele explica sobre estas coisas. E ele escreveu artigos sobre pessoas diferentes que trabalharam no cinema, rádio, que eram poetas que criaram novas formas de rádio, que usaram música em documentários para inventar uma atração chamada "The Radio Ballad". Uma balada é uma canção. Você conhece esta palavra, uma balada? E ele fez exatamente o que você está dizendo. E ele pensou, como podemos documentar? E ele disse, com canções. Para o rádio fazemos isso com canções e com os sons da vida diária, com pessoas reais conversando. E isto tudo era novo e muito preocupante.</p>
--	---

<p>TW: So, when radio was invented, somebody said “This is about communication”. And the Post office was another public body.</p> <p>N: Post office commands all in the beginning of the BBC?</p> <p>TW: It’s very strange to say, but they said yes, you can broadcast. But it did other things as well. It made films. Because these were forms of communication. And at that time we believed the center of our culture was communication. In the modern society, in the middle of the 20th century, communication is really important. Public bodies must look after it. It was a very small organization called the GPO Film Unit (General Post Office Film Unit) and they made films about Britain. And that was public money. These were not commercial films and they were very experimental. And those people often worked with the people who worked for the BBC as well. They would have thought of themselves in the same way. So, in Britain we have this long tradition of this idea that you are talking about. But in documentaries, not in news.</p> <p>N: And nobody tries to approach this language? Why not?</p> <p>TW: Because in the BBC there’s the news department. To work there you have to have been a newspaper journalist. That was very separate. They only made the news bulletins. And then another department made features, documentaries, and they were different people - they were often artists, they had studied classics, Greek, Latin and theatre, they were different people, with different education, with different</p>	<p>N: Sim, para a tradição.</p> <p>TW: Sim, mas estamos falando aqui dos anos 1940, 1950. E muitas destas ideias vieram de outros órgãos públicos. Naquele tempo e antes, havia uma organização na Grã-Bretanha que era próxima à BBC. Você sabia que nos primórdios da BBC, apenas ela podia transmitir, e a licença para transmissão havia sido dada pelos Correios?</p> <p>N: Oh, pelos Correios?</p> <p>TW: Então, quando o rádio foi inventado, alguém disse “Isso é sobre comunicação”. E os Correios eram outro órgão público.</p> <p>N: Os Correios comandam todo o início da BBC?</p> <p>TW: É estranho dizer, mas eles disseram sim, você pode transmitir. Mas eles (os Correios) faziam outras coisas também. Faziam filmes. Porque eram formas de comunicação. Naquela época acreditava-se que o centro de nossa cultura era a comunicação. Na sociedade moderna, no meio do século XX, a comunicação era realmente importante. Os órgãos públicos precisam cuidar dela. Era uma organização muito pequena chamada GPO Film UNIT, e eles fizeram filmes sobre a Grã-Bretanha. E era dinheiro público. Estes filmes não eram comerciais, e sim muito experimentais. E essas pessoas geralmente trabalhavam com as pessoas que trabalhavam para a BBC também. Eles pensavam a respeito de si mesmos da mesma forma. Então, na Grã-Bretanha temos esta longa tradição desta ideia sobre a qual você está pensando. Mas nos documentários, não nos noticiários.</p>
---	---

<p>experiences, with different friends, they thought they were doing different things. But today this is all one department.</p> <p>N: Ah, OK. It is not specialized because (of) the cost but because the language is approaching perhaps?</p> <p>TW: No, I think... and this is why a broadcast journalism student learns news and documentaries and features. Because they may make all of them.</p> <p>N: Yes. For example, in BBC World Service, they broadcast documentaries. On Saturday, on Sunday. It's the same radio station.</p> <p>TW: And sometimes the same people. Many times the correspondent for the news will also make the documentary.</p> <p>N: OK, so this specialist, this professional has to learn about art, about all things that will give skills to do a documentary.</p> <p>TW: They should. Do they? No. Documentary has become more like news. More than news has become like documentary.</p> <p>N: Both in the middle? Both in the middle perhaps?</p> <p>TW: But more to news.</p> <p>N: More to news?</p> <p>TW: Yes. Most people who work for the BBC would not know of the people who Paul writes about. They are often lost. I would talk to people in the BBC about these people, 'No, I do not know.' And I have to say, I worked in radio, 'I did not know</p>	<p>N: E ninguém tenta abordar esta linguagem? Por que não?</p> <p>TW: Porque na BBC há o departamento de notícias. Para trabalhar lá você tem que ser um jornalista (de jornal impresso). Isso era muito separado. Eles apenas faziam os boletins de notícias. E então outro departamento fazia os features, documentários, e eram pessoas diferentes – geralmente eram artistas, haviam estudado os Clássicos, grego, latim e teatro, eles eram pessoas diferentes, com educação diferente, com experiências diferentes, com amigos diferentes, eles achavam que estavam fazendo coisas diferentes. Mas hoje é tudo um só departamento.</p> <p>N: Ah, OK. Não é especializado devido ao custo, mas porque a linguagem está se aproximando, talvez?</p> <p>TW: Não, creio... e esta é a razão do aluno de jornalismo de radiodifusão aprender notícias, documentários e features. Porque eles podem fazer tudo.</p> <p>N: Sim. Por exemplo, na BBC World Service, eles transmitem documentários. Aos sábados, aos domingos. É a mesma estação de rádio.</p> <p>TW: E algumas vezes as mesmas pessoas. Muitas vezes o correspondente para o noticiário também fará os documentários.</p> <p>N: OK, então este especialista tem que aprender sobre arte, sobre todas as coisas que lhe darão habilidades para fazer um documentário.</p> <p>TW: Eles deveriam. Fazem isso? Não. O documentário tem se tornado cada</p>
--	--

<p>who these people were'. They were a discovery for me, and very exciting because when I was working in radio I had been saying all these things. We must do exactly what you want and people at the BBC, no, no, no, you cannot because it will not be truthful, it will not be accurate, it will not be words.</p> <p>N: I had the same problem that you told about when you started to teach here. When I showed my idea, my projects for some colleagues, journalists, teachers of journalism, a great colleague, a great authority now, of course, told me don't get that way. It's not journalism. It's fiction, it's not journalism. And I resist because that's my story too. I started doing radio theatre in radio. Like an actor, writer, director, editing stories, after that I started to study journalism. And do journalism many years in radio station, twenty years in a public radio station, good radio station. But in the same radio station I had opportunity to do other things, beside journalism.</p> <p>TW: But the thing that you ask is so much harder. It's much easier to have rules, to stick to them.</p> <p>N: A handbook with rules.</p> <p>TW: Yes, rule number 1, number 2, number 3... When you make news, there are very many powerful people who can cause you problems, who can accuse you of being a bad journalist, so if you only speak, if you only use words, and you only obey the rules, it's easier to not get into trouble. And I think also, I think to represent our world, to give the truth is an important thing to do, and if you are being playful and creative, that is very hard to do, and very expensive to do. And so, for all</p>	<p>vez mais parecido com as notícias. Mais do que as notícias têm se tornado como o documentário.</p> <p>N: No meio? Ambos no meio, talvez?</p> <p>TW: Mas mais para as notícias.</p> <p>N: Mais para as notícias.</p> <p>TW: Sim. A maior parte das pessoas que trabalham na BBC não conhecem as pessoas sobre as quais Paul escreve. Eles estão perdidos. Se eu falar sobre estas pessoas na BBC, "Não, não conheço." E eu tenho que dizer, eu trabalhei no rádio, "Eu não sabia quem foram essas pessoas." Eles foram uma descoberta para mim, e muito excitante, porque quando eu estava trabalhando no rádio eu dizia todas essas coisas. Devemos fazer exatamente o que você quer e as pessoas na BBC, não, não, não, você não pode porque não será crível, não será preciso, não serão palavras.</p> <p>N: Eu tive o mesmo problema que você disse sobre quando você começou a lecionar aqui. Quando eu mostrei minha ideia, meus projetos para alguns colegas, jornalistas, professores de jornalismo, um grande colega, uma grande autoridade agora, claro, eles disseram não vá por aí. Não é jornalismo. É ficção, não jornalismo. E eu resisto porque esta é minha história também. Eu comecei fazendo rádio teatro na rádio. Como ator, escritor, diretor, editando histórias, e só depois comecei a estudar jornalismo. E fiz jornalismo durante muitos anos numa estação e rádio, 20 anos em uma estação e rádio pública, boa estação de rádio. Mas nesta mesma estação eu tive a oportunidade de fazer outras coisas além de jornalismo.</p>
---	--

<p>these reasons, it's much easy to say no, here are the words, here are the rules. Do not do anything else. But I suggest this is changing and here are some reasons: firstly, younger people would not listen to the words and so many stations which were aimed at young people would add music. Often very crude and to just take a music bed, to just play music and then, do you know, do you use that term? Record the music, one track, and put the speaking on top. This is the bed, this is on top of the bed. So, if you listen to the news on Radio 1, there's music playing all the time.</p> <p>N: Music? Not news?</p> <p>TW: It's a news program but the music underneath.</p> <p>N: Music in the background. All the time?</p> <p>TW: Often yes, and very highly edited, we would say. Strange sounds and song to punctuate each story. But as well, on another station like Radio 4, where the news programs are half an hour or $\frac{3}{4}$ of an hour, or an hour, they will often contain news stories or news features and they will have quite a lot of production. They will use sound, and they will use music, again it's not very creative. It's often, to me, you know that I am a professor of radio and popular music, to me these are very important and I am interested in their relationship. And to me when journalists use music, they do so with disrespect for the music. Sometimes that, sometimes because they listen to the music, they listen to the lyric and there's a word in the song, and they say "Ah, that's about it, so they play the song..."</p>	<p>TW: Mas o que você pede é muito mais difícil. É muito mais fácil ter regras, se ater a elas.</p> <p>N: Um manual com regras.</p> <p>TW: Sim, regra 1, 2, 3... Quando Você faz o noticiário, há muitas pessoas poderosas que podem lhe causar problemas, que podem acusa-lo de ser um mau jornalista, então, se você apenas falar, se apenas usar palavras, e você apenas obedecer às regras, é mais fácil não se envolver em problemas. E também acho que, representar nosso mundo, transmitir a verdade é uma coisa importante de se fazer, e se você for brincalhão e criativo, isto é muito difícil e caro de se fazer. E então, por todas estas razões, é muito mais fácil dizer não, aqui estão as palavras, as regras. Não faça nada a mais. Mas eu sugiro que isto esteja mudando, e eis algumas razões: primeiro, as pessoas mais jovens não escutam as palavras e é por isso que tantas estações com os jovens como público-alvo adicionam música. Geralmente de forma crua, e apenas para fazer uma cama musical, apenas para tocar música e, você sabe, usa este termo? Grava-se a música, uma faixa, e coloca-se a fala por cima. Esta é a cama, este é o topo da cama (em cima da cama). Assim, se você escutar o noticiário na Rádio 1, há música tocando o tempo todo.</p> <p>N: Música? Não notícias?</p> <p>TW: É um programa de notícias, mas com música de fundo.</p> <p>N: Música de fundo. Todo o tempo?</p>
---	--

<p>N: You are telling me the use of incidental music in journalism is bad to the music?</p> <p>TW: Disrespectful.</p> <p>N: Disrespectful? This was one of my questions in our interview. The use of journalism with music. But in features and documentaries, they use it in another form.</p> <p>TW: Sometimes. Paul and I have a long project about music in television. And we study how documentaries in television talk about music. And we say, without respect. May I give you an extreme example to make my point? In Britain, in the day time on television, we have very light programs, easy to watch, and very cheap to make, they need to be quick. Often they are about houses, decorating, buying and selling houses.</p> <p>N: Yes, I saw it. In the public television? BBC?</p> <p>TW: Not in Brazil?</p> <p>N: Yes, but in commercial television.</p> <p>TW: There's one program called "Houses under the Hammer". They go to an auction, to sell something in an auction, people call out and then you say going, going, and then with a hammer you go BANG! And it's sold to them. Do you do that? Yes, "Houses under the Hammer". Selling houses by auction. What happens is they go to the auction, somebody buys the house, they go visit the house, the person explains they are going to make the house so much better and that they are going</p>	<p>TW: Geralmente sim, e muito editada, diríamos. Sons estranhos e música para pontuar cada história. Mas também, em outra estação como a Rádio 4, onde os noticiários duram meia, $\frac{3}{4}$ ou uma hora, eles geralmente terão várias histórias ou features e terão muita produção. Eles usarão sons e música, mas novamente de forma não muito criativa. Para mim, você sabe que eu sou um professor de rádio e de música popular, para mim isto é muito importante e estou interessado nesta relação. E para mim, quando os jornalistas usam música, eles o fazem com desrespeito com relação à música. Às vezes porque eles escutam a música, escutam a letra e há uma palavra na letra, e eles dizem "Ah, é sobre esse assunto, então vamos tocá-la..."</p> <p>N: Você está me dizendo que o uso de música incidental no jornalismo é ruim para a música?</p> <p>TW: Desrespeitoso.</p> <p>N: Desrespeitoso? Esta era uma das minhas perguntas na nossa entrevista. O uso de jornalismo com música. Mas em features e documentários, eles a usam De outra forma.</p> <p>TW: Às vezes. Paul e eu temos um longo projeto sobre música a televisão. E estudamos como os documentários na televisão falam sobre a música. E dizemos, sem respeito. Posso dar um exemplo extremo para me fazer entender? Na Grã-Bretanha, na televisão diurna, temos programas bem leves, fáceis de assistir e muito baratos de se fazer, eles precisam ser rápidos. Geralmente são</p>
--	--

<p>to make lots of money. They show them redecorating, building a new kitchen, and they use music. And so, each house has to have a song, and the words of the song are what the presenter says.</p> <p>N: I see, they use the music to illustrate.</p> <p>TW: But only the words.</p> <p>N: Only the words, not the music.</p> <p>TW: Not the music.</p> <p>N: And the words of the lyrics.</p> <p>TW: And the words mean something completely different. Always in the song the words are very important, they make a very important concept; in the TV program, I go AHHH, I hate it, because to me it's disrespectful. To me popular music is important, and to use it in that way is... so, to me that's the worst. I used to teach a course here about using music in the media. And we looked at all different ways: how it's programmed on radio to play the records, how it's used in films, how it's used in TV programs, to try to make students think differently. May I tell you? I would talk about maps of meaning.</p> <p>N: Maps of meaning?</p> <p>TW: Maps of meaning. I said to the students, there are many maps, and records are different places on these maps. And they relate to each other. And you must understand these maps, these are the ways people think about music. An emotional map. A cultural map. A map of sound and rhythm, a map of tradition and history, and you must</p>	<p>sobre casas, decoração, compra e venda de casa.</p> <p>N: Sim, eu vi. Na televisão pública? Na BBC?</p> <p>TW: Não no Brasil?</p> <p>N: Sim, mas na TV comercial.</p> <p>TW: Há um programa chamado "Houses under the Hammer". Eles vão a um leilão, para vender algo em um leilão, as pessoas dão lances e então, dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três e BANG! E está vendido. Vocês fazem isso? Sim, "Houses under the Hammer". Vender casas através de leilões. O que acontece é que a pessoa vai ao leilão, alguém compra a casa, eles visitam a casa, a pessoa explica o que farão para melhorar a casa e fazer muito dinheiro. Eles os mostram redecorando, construindo uma cozinha nova, e usam música. E então, cada casa tem que ter uma canção, e as palavras da canção são o que o apresentador diz.</p> <p>N: Entendo, eles usam música para ilustrar.</p> <p>TW: Mas apenas as palavras.</p> <p>N: Apenas as palavras, não a música.</p> <p>TW: Não a música.</p> <p>N: E as palavras da letra.</p> <p>TW: E as palavras significam algo completamente diferente. Sempre em uma canção as palavras são muito importantes, elas formam um conceito</p>
--	--

<p>think about where the music is in these maps. And you must think of the meanings you are trying to create and plot them on these maps. And then you'll use the music well, you'll communicate well. Because you will understand how music makes meaning.</p> <p>N: Yes, and perhaps you could change the mind to think about music in media.</p> <p>TW: And I think there are maps of sound. And we should learn these maps and learn how to be creative about them. So, we could have a set of maps of music, a set of maps of real sounds, maps of production, of how we edit, of how we mix, and then we build these maps together. And to me this is the creativity of media production.</p> <p>N: Yes, think of new ways, to try new ways with the theories.</p> <p>TW: To be a thinking media worker.</p> <p>N: Yeah, interesting. Interesting job.</p> <p>TW: I've tried for 30 years to do this. As a young man, I tried to get work in radio with all my ideas and they said "No, no, no". So I thought, I'll try to teach all this and get more people to do these ideas. I love the new technologies because these give new chances, new opportunities. Your students make the program for the radio station but they can make it from the phone.</p> <p>N: Yes, they send it by phone before the radio, the same piece. Who will control them? No...</p> <p>TW: It's exciting! So, what do they do? They make the old type of</p>	<p>importante; no programa de TV, eu digo AHHH, eu odeio, porque para mim é desrespeitoso. A música popular é importante para mim, e usá-la desta forma é... então, para mim isso é o pior. Eu costumava lecionar um curso aqui sobre o uso da música na mídia. E olhávamos para todas as formas diferentes: como é programada na rádio para tocar os discos, como é usada em filmes como é usada em programas de TV, tentar fazer os alunos pensarem de forma diferente. Posso te dizer? Eu falaria de mapas de significado.</p> <p>N: Mapas de significado?</p> <p>TW: Mapas de significado. Eu disse aos alunos, há muito mapas, registros são diferentes locais nestes mapas. E eles se relacionam. E você deve entender estes mapas, eles são as formas de se pensar sobre música. Um mapa emocional. Um mapa cultural. Um mapa de som e ritmo, uma mapa de tradição e história, e você tem que pensar sobre onde a música está nestes mapas. E você deve pensar nos significados que você está tentando criar e coloca-los nestes mapas. E então você tem que usar bem a música, você tem que se comunicar bem. Porque você entenderá como a música cria significado.</p> <p>N: Sim, e talvez você possa mudar a mentalidade para pensar sobre música na mídia.</p> <p>TW: E eu acho que há mapas de som. E nós deveríamos aprender estes mapas e aprender como sermos criativos a respeito deles. Então, poderíamos ter um conjunto de mapas de música, um conjunto de mapas de sons reais, de como editamos, de como mixamos, e então construir estes mapas juntos. E para mim esta é a criatividade da produção de mídia.</p>
--	--

<p>radio. They don't understand the rules, but they sort of do, and they sort of make it sound like it should do but it is not very good. Instead of thinking and talking about these things. And this should happen in the university.</p> <p>N: Really?</p> <p>TW: To me? This should happen in the university. We have them for 3 years. They could practice this, they could learn that traditions are important, that craft is important, but innovation and creativity, those are as important as well.</p> <p>N: But they have time to create, to innovate?</p> <p>TW: Yes, yes.</p> <p>N: Oh, fantastic. That's the way to change?</p> <p>TW: I think so. Some days I think of changing nothing. And then I meet one of my students and they say to me: "Did you hear what I did on radio?", "Do you know why I did that?", "Do you remember we did that class?"</p> <p>N: It's a chance, you see people growing and growing in the media. But at the same time, for example, yesterday I was listening to BBC World Service and one reporter interviewed a piano musician, I think he was from some country like Ethiopia, no from Syria, because he is a great classical musician. And the interview was because he will present in the US for the first time. And the piece will be a Brahms piece. When the interview was ending, the last signature of the reporter was with the piece of Brahms. And I think, oh, perhaps</p>	<p>N: Sim, pensar em novas formas, experimentar/tentar novas formas com as teorias.</p> <p>TW: Ser um thinking media worker.</p> <p>N: Sim, interessante. UM trabalho interessante.</p> <p>TW: Tento fazer isso há 30 anos. Quando jovem, tentei conseguir um emprego no rádio com todas as minhas ideias e eles disseram "Não, não, não". Então eu pensei, eu vou tentar ensinar tudo isso e conseguir mais pessoas para realizar essas ideias. Eu amo as novas tecnologias porque elas dão novas oportunidades, novas chances. Seus alunos fazem o programa para a estação de rádio, mas eles podem fazer isso pelo telefone.</p> <p>N: Sim, eles enviam pelo telefone antes do rádio, a mesma peça. Quem vai controlá-los? Não...</p> <p>TW: É excitante! Então, o que eles fazem? Eles fazem o tipo antigo de rádio. Eles não entendem as regras, mas entendem mais ou menos, e eles fazem soar mais ou menos do jeito que deveria, mas não é muito bom. Ao invés de pensar e falar sobre essas coisas. E isto deveria acontecer na universidade.</p> <p>N: Mesmo?</p> <p>TW: Para mim? Isso deveria acontecer na universidade. Nós os temos por 3 anos. Eles poderiam praticar, poderiam aprender que as tradições são importantes, que o ofício é importante, mas a inovação e a criatividade são tão importantes quanto o resto.</p> <p>N: Mas eles têm tempo para inovar, criar?</p> <p>TW: Sim, sim.</p>
---	---

it's a chance to listen to all the piece. No, 30 seconds, nothing more. It's easy, play all the piece and after return with the news. No problem. I'm sure that they won't lose listeners if they play all the music. Because music is beautiful, Brahms to piano, is fantastic music. I tried to make a different view about this piece of journalism for radio. But you're right, I will be in a difficult situation because I'm in the middle of this language, and this language is separated. It was a big opportunity to stay in Britain because you have a great tradition to mix...

TW: But many of the lessons to be learned are lost because we forget. We forget what we did. So much more could be done. And I think research is important here. And I agree with Paul. Research, we should do these things. There are some people I think who do that. Do you know David Handy? I think you would find him very interesting. I would like very much for him to come and work here. But he... Sussex University is in Brighton, in the south of England. He used to work on the BBC and he still makes radio programs.

N: Oh, really? But for BBC?

TW: Yes. But using many of the ideas from his research. And, let me show you, I'll leave you with some interesting places to go. So, his radio program was a human history of sound and listening. He wrote a book out of the radio program.

N: OK, the rest I'll take on the internet.

TW: Thirty programs about sound

N: Oh, fantástico. Esta é a forma de mudar?

TW: Creio que sim. Alguns dias eu penso em não mudar nada. E então encontro um dos meus alunos, e ele me diz: "Você ouviu o que eu fiz no rádio?", "Você sabe porque eu fiz isso?", "Você lembra que fizemos isso na aula?"

N: É uma chance, você vê as pessoas crescendo e crescendo na mídia. Mas ao mesmo tempo, por exemplo, ontem eu estava escutando a BBC World Service e um repórter entrevistava um pianista, acho que de algum país como a Etiópia, não, da Síria, porque ele é um grande músico clássico. E a entrevista aconteceu porque ele vai se apresentar pela primeira vez nos EUA. E a peça era uma peça de Brahms. Quando a entrevista estava acabando, a última assinatura do repórter era com a peça de Brahms. E eu pensei, oh,

Talvez seja uma chance de escutar toda a peça. Não, 30 segundos e nada mais. É fácil, toque toda a peça e depois retorne com as notícias. Tenho certeza de que eles não perderiam nenhum ouvinte se eles tocassem toda a música.

Porque a música é bonita, Brahms para piano é uma música fantástica. Eu tentei formar uma visão diferente sobre esta peça de jornalismo para rádio. Mas você está certo, eu ficarei em uma situação difícil porque estou no meio desta linguagem, e esta linguagem é separada. Foi uma boa oportunidade ficar na Grã-Bretanha porque vocês têm uma grande tradição em misturar...

TW: Mas muitas das lições a serem aprendidas são perdidas porque esquecemos. Nós esquecemos o que

and listening. It was making creative use of sound.	fizemos. E eu acho que pesquisa é importante aqui. E concordo com Paul. Pesquisa, devemos fazer isso. Há algumas pessoas que eu acho que fazem isso.
N: That's interesting for my research, for my PhD.	Você conhece David Handy? Eu acho que você o acharia muito interessante. Eu adoraria que ele viesse trabalhar aqui.
TW: Oh, it's gone. But if you were interested, I could probably get them for you. There are clips. This will...	Mas ele... A Sussex University fica em Brighton, no sul da Inglaterra. Ele costumava trabalhar na BBC e ainda faz programas de rádio.
N: (Reading)	
TW: This is David. So many interesting things.	
N: Yes, only for the titles, I want to get all. It's interesting. OK, thank you.	N: Oh, mesmo? Mas para a BBC?
TW: The things that he writes, he writes about the history of BBC as well, we share an interest in music on radio, but mainly he's interested in Radio 4. He wrote about Radio 4. He's very generous, he often quotes things that I say, which I like. May I recommend some things that I have written?	TW: Sim. Mas usando muitas das ideias da pesquisa dele. E, deixe-me mostrar a você, eu vou te indicar alguns lugares interessantes para ir. O programa de rádio dele era uma história humana de som e escuta. Ele escreveu um livro A partir do programa de rádio.
N: Yes, certainly.	N: OK, o resto eu pegarei na internet.
TW: So, do you know this is the website of... (conversation)	TW: Trinta programas sobre som e escuta. Fez uso criativo do som.
TW: You will see these are articles that I wrote with Paul, actually that didn't come out yet.	N: Isto é interessante para minha pesquisa, para o meu mestrado.
N: And can I find these articles on the internet too? Open source?	TW: Oh, já foi. Mas se você estiver interessado, eu posso pegar para você. Há clips. Isto vai...
TW: Some, yes. But some will be journal articles, but you will get them through the library. But you would find this one interesting.	N: (Lendo)
N: (reading)	TW: Este é o David. Tantas coisas interessantes.
TW: I know this is about television,	N: Sim, apenas pelos títulos, eu quero todos. É interessante. OK< obrigado.
	TW: As coisas que ele escreve, escreve a respeito da história da BBC também, nós compartilhamos um interesse em música

<p>but we discuss how... do you know this person? Tony Palmer? To me he's very important, he's not well known, but he has made throughout his life consistently important documentaries. When I met him for the first time, I said 'Hello, I'm Tim Wall. I'm a professor of Radio and Popular Music Studies, and I am a professor of Radio and Popular Music Studies because of you'. In 1976, when I was a teenager, he made a documentary series on the history of popular music. And I watched this and I thought: you can study music, you can study popular music. There's nothing at university at this moment. I can do that.</p> <p>N: Is he alive?</p> <p>TW: Yes.</p> <p>N: And working?</p> <p>TW: Yes, he made a documentary just last year. He's now getting older but he made his first documentaries in the 1960s and he still makes them today. And 'All You Need is Love' was that program.</p> <p>N: Yes, I saw the joke with the Beatles lyrics.</p> <p>TW: Now it seems very old fashioned. Now, let me tell you, because you were saying a story about listening to music and it had been there for a long time. So, to write this article we spent many hours together watching the documentaries, and talking about them and discussing them. And we were watching it and I said 'I don't understand what he's doing here. Why is he doing that? What is he trying to say? It's not very good this. What is he trying to say?' And</p>	<p>no rádio, mas ele está principalmente interessado na Rádio 4. Ele escreveu sobre a Rádio 4. Ele é muito generoso, geralmente cita as coisas que eu digo, que eu gosto. Posso recomendar algumas coisas que eu escrevi?</p> <p>N: Sim, certamente.</p> <p>TW: Então, você sabe que este é o website do... (conversa)</p> <p>TW: Você verá que esses são artigos que eu escrevi com Paul, que ainda não foram publicados.</p> <p>N: E eu posso achar estes artigos na internet também? É livre?</p> <p>TW: Alguns, sim. Mas alguns Serão artigos de periódicos, mas você pode consegui-los na biblioteca. Mas você vai achar este interessante.</p> <p>N: (Lendo)</p> <p>TW: Eu sei que isso é sobre TV, mas discutimos como... você conhece esta pessoa? Tony Palmer? Para mim ele é muito importante, ele não é muito conhecido, mas ele tem feito documentários consistentemente importantes ao longo de sua vida. Quando eu o encontrei pela primeira vez, eu disse: 'Olá, sou Tim Wall. Sou professor de Estudos de Rádio e Música Popular, e sou professor de Estudos de Rádio e Música Popular por sua causa.' Em 1976, quando eu era adolescente, ele fez uma série de documentários sobre a história da música popular. E eu assisti e pensei: você pode estudar música, música popular. Não há nada na universidade neste momento. Posso fazer isso.</p>
---	---

<p>Paul said to me: ‘You’re misunderstanding. He’s not trying to say anything. He’s just saying listen to this, now listen to this. What do you think?’ And I said: ‘Oh, yes! Nobody would ever do that, would they?’ Because all the time we have to say it’s this, it’s this, think this...</p> <p>TW: And still to this day Tony Palmer says ‘But, why?’ I now understand he said so. So, this is the map. But why? Why that map? Is that really? Does it have to be like that? You have to listen to this and this. And in this documentary he paid musicians to perform and filmed them and did shows, the whole performance. As you said, you would never do this now. And he made this program for commercial television.</p> <p>N: Oh, really? Not for BBC?</p> <p>TW: But in Britain commercial radio, commercial TV, up until 1980s, 1990s, had to follow the same rules as the BBC.</p> <p>N: I see, they had documentaries, too.</p> <p>TW: Yes, they had to.</p> <p>N: Was it more expensive to them?</p> <p>TW: Yes. When I was young, for a while I made some money by going and working at the commercial radio station. They gave me 50 pounds. I made them a documentary. I spent far more time, so they liked it because it cheap, and that was fantastic, but that was not a career, no future and I became a teacher instead.</p>	<p>N: Ele ainda está vivo?</p> <p>TW: Sim.</p> <p>N: E trabalhando?</p> <p>TW: Sim, ele fez um documentário no ano passado. Ele está envelhecendo, mas fez seus primeiros documentários nos anos 1960 e ainda os faz hoje em dia. E “All You Need is Love” era este programa.</p> <p>N: Sim, eu vi a brincadeira com a letra dos Beatles.</p> <p>TW: Agora parece muito antiquado. Agora, deixe-me te dizer, porque você estava contando uma história sobre a escuta de música e que ela está lá há muito tempo. Então, para escrever este artigo passamos muitas horas juntos assistindo documentários, e falando e discutindo sobre eles. E estávamos assistindo e eu disse ‘Eu não entendo o que ele está fazendo. Por que ele está fazendo isso? O que está tentando dizer? Não é muito bom. O que ele está tentando dizer?’ E Paul me disse: ‘Você não está entendendo. Ele não está tentando dizer nada. Ele está apenas dizendo ouça isso, agora ouça isso. O que você acha?’ E eu disse: ‘Oh, sim! Ninguém nunca fez isso, né?’ Porque todo o tempo temos que dizer é isto, é aquilo, pense nisso...</p> <p>TW: E ainda hoje Tony Palmer diz ‘Mas por que?’ E agora eu entendo que ele disse isso. Portanto, este é o mapa. Mas por que? Por que aquele mapa? É aquele de fato? Tem que ser assim? Você deve ouvir isso e isso. E neste documentário ele pagou músicos para se apresentarem e os filmou e fez shows, toda a performance. Como você disse, você nunca faria isso hoje em dia. E ele fez</p>
--	--

<p>N: Something like me. I did many things in journalism, out of journalism. Only now I started doing experiments with my students. Last semester for the first time, I had only one discipline, Radio Journalism, 4 hours a week, for one semester. And I started, for the first time, doing theatre, taking sounds, pieces. Because each semester we have things to read, students have to read some books out of the disciplines. And Latin America was the main theme. Garcia Marques, we took some parts of his books and interpreted them on the radio. They take the radio in this form. After doing a report. After report we'll do the rule of journalism in radio. But starting with this energy was better than starting with the rules. Because they got love for radio. It's interesting. I'll keep it this way in the journalism program. Because I'm my boss in this program, in this course. I am the coordinator of the course. I have to do. I could do.</p> <p>TW: And for Paul, the most interesting radio maker is Charles Parker. And he would work with folk musicians. And particularly, the strong tradition in folk music of telling a story in a song. And particularly the songs of working people. He would make programs about British working people through their songs. To me, he treated music with respect.</p> <p>N: Yes. I'll talk with Paul Long.</p> <p>TW: You must.</p> <p>N: I have little time. Next Sunday I'm leaving.</p> <p>TW: This is Paul. We write many</p>	<p>esse programa para a televisão comercial.</p> <p>N: Oh, de fato? Não para a BBC?</p> <p>TW: Mas na Grã-Bretanha, a rádio comercial, a TV comercial, até os anos 1980, 1990, tinham que seguir as mesmas regras da BBC.</p> <p>N: Entendo, eles tinham documentários também.</p> <p>TW: Sim, eles tinham que ter.</p> <p>N: Era mais caro para eles?</p> <p>TW: Sim. Quando eu era jovem, por um tempo eu consegui algum dinheiro indo e trabalhando na estação de rádio comercial. Eles me deram 50 libras. Eu fiz um documentário para eles. Gastei muito tempo, e eles gostaram porque era barato, foi fantástico, mas aquela não era uma carreira, não tinha futuro, e eu me tornei um professor.</p> <p>N: Como eu. Fiz muitas coisas no jornalismo, fora dele. Só agora eu comecei a fazer algumas experiências com meus alunos. No semestre passado, pela primeira vez, eu tinha apenas uma disciplina, Radiojornalismo, 4 horas por semana, por um semestre. E pela primeira vez eu comecei a???, pegando sons, peças. Porque cada semestre temos coisas para ler, os alunos têm que ler alguns livros fora das disciplinas. E a América Latina era o tema principal. Garcia Marques, pegamos partes de seus livros e as interpretamos no rádio. Eles fazem rádio na sua forma. Depois disso, uma reportagem. Após o relatório, faremos a regra do jornalismo no rádio. Mas começar com essa energia foi melhor do que começar com as regras. Porque eles tiveram amor pelo rádio. É interessante.</p>
--	--

<p>things together. This is a book together as well, let me find... this one together as well... Louis Macneice on pure radio. Do you know the concept of the purely cinematic? Pure cinema?</p> <p>N: No. And he took this concept for radio?</p> <p>TW: Louis Macneice. And these people are important because they worked on Birmingham.</p> <p>N: Really? He lives here?</p> <p>TW: No, he's dead for a long time. These are from the past but you should see that we explore many overlapping things. So, Paul has written about the film on television..., so these are nonprofessional community production. This is the important one: 'British Radio and the Politics of Culture in Post-War Britain, the works of Charles Parker'. And then this is his book, only the common people... of class. And 'Post-war Folk Revival, National Identity'.</p> <p>N: Wow. Many works, many articles and books.</p> <p>TW: This is why this man needs to come and work here as well here because I want all the best people in Britain and the world come here and work. I have Paul, I have Nick...</p> <p>N: Yes.</p> <p>TW: Has this been interesting? Has it been helpful?</p> <p>N: Yes, changed many ways to see life. Not only to my research, it's a little part. To experience this was</p>	<p>Manterei esta forma no programa de jornalismo. Porque eu sou meu chefe neste programa, neste curso. Sou o coordenador do curso. Eu tenho que fazer. Pude fazer.</p> <p>TW: E para o Paul, a pessoa mais interessante de rádio é Charles Parker. E ele trabalha com músicos folclóricos. E, particularmente, a forte tradição da música folclórica de contar uma história em uma canção. E particularmente as canções de trabalhadores. Ele fez programas sobre trabalhadores britânicos através de suas canções. Para mim, ele tratava música com respeito.</p> <p>N: Sim. Falarei com Paul Long.</p> <p>TW: Você deve.</p> <p>N: Eu tenho pouco tempo. No próximo domingo estou partindo.</p> <p>TW: Este é Paul. Escrevemos muitas coisas juntos. Este é um livro em conjunto também, deixe-me achar... este também...Louis Macneice sobre rádio puro. Você conhece o conceito de cinema puro?</p> <p>N: Não. E ele levou este conceito para o rádio?</p> <p>TW: Louis Macneice. E estas pessoas são importantes porque elas trabalharam em Birmingham.</p> <p>N: Mesmo? Ele mora aqui?</p> <p>TW: Não, ele já morreu há muito tempo. Estes são do passado, mas você deveria</p>
--	---

<p>very interesting to me. And many things could change after this experience.</p> <p>TW: Good, good.</p> <p>N: How to see people, how to see students. This ambient is very interesting to me, because you see teachers with one or two students talking. With time to talk.</p> <p>TW: Is this unusual in SP?</p> <p>N: Yes, in my university yes, because in a private university, money first, education second place. So, we have classes with 60 students. OK, other classes with 20, it's OK. With 20 students in one semester I can see the skill of each one, but with 60 it's impossible.</p> <p>TW: We try, in the first year, to have big groups so that in the 3rd we can have one to one. Because then we can do exciting things together. So students do a big project but then they come to see you once a fortnight and you can give them attention. May I give you a suggestion? You ought to team up your students. To get them to join and do something together. You must make a radio program for the other students who do not speak your language.</p> <p>N: Repeat!</p> <p>TW: You must make a news report. So, in England, you would say to your students you must make a news report for the Brazilian students and they don't speak English, and you don't speak Portuguese.</p> <p>N: So, each one in their original language?</p>	<p>entender que exploramos muitas coisas que se sobrepõem. Paul escreveu sobre filmes na TV...., mas estas são produções comunitárias não profissionais. Este é o importante: 'A Rádio Britânica e a Política da Cultura na Grã-Bretanha do Pós-guerra, os Trabalhos de Charles Parker'. E este é seu livro, ...</p> <p>E 'Post-War Folk Revival, national identity'</p> <p>N: Uau. Muitos trabalhos, muitos artigos e livros.</p> <p>TW: Esta é a razão pela qual este homem precisa vir para cá e eu quero as melhores pessoas para trabalhar aqui. Eu tenho o Paul, o Nick...</p> <p>N: Sim.</p> <p>TW: Foi interessante? Útil?</p> <p>N: Sim, mudou muitas formas de ver a vida. Não apenas minha pesquisa, é uma parte pequena. Experimentar tudo isso foi muito interessante para mim. E muitas coisas poderiam mudar após esta experiência.</p> <p>TW: Bom, bom.</p> <p>N: Como ver as pessoas, como ver os alunos. Este ambiente é muito interessante para mim, porque você vê professores falando com um ou dois alunos. Com tempo para conversar.</p> <p>TW: Isto não e comum em SP?</p> <p>N: Sim, na minha universidade sim, porque numa universidade privada, o</p>
--	--

<p>TW: No, because you cannot use words.</p> <p>N: Only sounds?</p> <p>TW: Yes. You may use words but they won't know what they mean. How would you do that?</p> <p>N: Fantastic! A piece of sounds. And, for example, you said to me, and I play to my students.</p> <p>TW: What is happening? What is that reporting?</p> <p>N: Yes.</p> <p>TW: This is very challenging.</p> <p>N: Yes, to everything.</p> <p>TW: Would you be interested?</p> <p>N: Yes.</p> <p>TW: Have you met Sam Coley? He's in charge of radio.</p> <p>N: Yes. Jez told me about Sam.</p> <p>TW: He also is doing a PhD about radio and music.</p> <p>N: Yes, Jez told me, but he tried to find Sam and I don't know what happened to Jazz again. We have to finish.</p> <p>TW: We must. So, let's walk down to see if we can find Sam or Neil because they teach the undergraduates and we could suggest this idea to them.</p> <p>N: Yes, this idea. Me and Sam can change this experience. I'll search for Sam and talk about that, with</p>	<p>dinheiro vem em primeiro lugar, e a educação... Temos salas com 60 alunos, com 20. Tudo bem. Com 20 alunos em um semestre eu posso ver a habilidade de cada um, mas com 60 é impossível.</p> <p>TW: No primeiro ano tentamos ter grupos maiores de forma que No 3º ano possamos trabalhar individualmente. Porque então podemos fazer coisas excitantes juntos. Então os alunos fazem um projeto grande mas vêm falar com você uma vez a cada quinzena e você pode dar atenção a eles. Posso fazer uma sugestão? Você deveria agrupar seus alunos. Juntá-los e fazer algo juntos. Você deve fazer um programa de rádio para outros alunos que não falam sua língua.</p> <p>N: Repita!</p> <p>TW: Você deve fazer um noticiário. Na Inglaterra, você diria aos seus alunos para fazer um noticiário para os alunos brasileiros que não falam inglês, e você não fala português.</p> <p>N: Cada um na sua língua original?</p> <p>TW: Não, porque você não pode usar palavras.</p> <p>N: Apenas sons?</p> <p>TW: Sim. Você pode usar palavras, mas eles não entenderão o que elas significam. Como você poderia fazer isso?</p> <p>N: Fantástico! Uma peça de sons. E, por exemplo, você me disse, eu toco para os meus alunos.</p> <p>TW: O que está acontecendo? O que é</p>
--	---

<p>you too. Many thanks!</p> <p>TW: I enjoyed it very much.</p>	<p>este reporting?</p> <p>N: Sim.</p> <p>N: Isto é muito desafiador.</p> <p>TW: Sim, para tudo.</p> <p>TW: Você estaria interessado?</p> <p>N: Sim.</p> <p>TW: Você encontrou Sam Coley? Ele cuida da rádio.</p> <p>N: Sim. Jez me contou sobre Sam.</p> <p>TW: Ele também está fazendo um mestrado sobre rádio e música.</p> <p>N: Sim, Jez me contou, mas ele tentou encontrar o Sam e eu não sei o que aconteceu a ele novamente. Temos que terminar</p> <p>TW: Sim, temos. Vamos descer e ver se conseguimos encontrar Sam ou Neil, porque eles ensinam os alunos e poderíamos sugerir esta ideia a eles.</p> <p>N: Sim, esta ideia. Eu e Sam podemos trocar esta experiência. Procurarei pelo Sam e conversarei sobre isso, com você também. Muito obrigado!</p> <p>TW: Gostei muito.</p>
---	--

ENTREVISTA COM LALO RECANATINI. - 25 DE ABRIL DE 2014.

Nivaldo Y esa Ley de Medios y Audiovisuales, está prevendo eso? (el aporte de dinero de las radios privadas para subvencionar la radio publica)

Recanatini Si

Nivaldo Captación financeira, no se si por impuesto o tajas?

Recanatini Por la publicidad.

Nivaldo Publicidad.

Recanatini Claro...un porcentaje...exactamente. En las emisoras privadas. Un porcentaje de la emisión de publicidad privada, paga una pequena taja que al fin del año es bastante plata. Y dali sale el dinero para financiar los canales públicos y las radios públicas.

Nivaldo Le sacan dinero de las emisoras, de los conglomerados privados.

Recanatini Claro.

Nivaldo Por eso Clarín esta en contra también.

Recanatini (ri) Claro...aumenta la pauta publicitaria y directamente aumenta el poder del sector público para hacer inversión.

Nivaldo Si.

Recanatini Mira. Te pongo um exemplo: cuando yo entre en la radio...no es por mi (ri) no, está claro...

Nivaldo No es Diós (ri)

Recanatini La radio estaba en audiéncia 14.

Nivaldo Cual?

Recanatini Nacional. Catorze.

Nivaldo Estuviste en la Nacional?

Recanatini Si. Trabaje, trabaje si, si. Hasta el año pasado trabajé. Después assumi una función publica y era incompatible una cosa con otra.

Nivaldo Si.

Recanatini Cuando me fui de la Radio estaba en Segundo.

Nivaldo Uau! Décimo cuarto para Segundo?

Recanatini A Segundo. En la franja más competitiva.

Nivaldo AM?

Recanatini AM.

Nivaldo Y lo que hubo de modificación?

Recanatini Bueno? Cabezas nuevas, trabajadores nuevos, gente joven con ímpeto, gente con mucha experiencia pero con cabeza joven. Inversión del Estado. O sea, no es que el público no quería la radio pública y por eso estaba en Catorze. Es que el estado neoliberal no quería la radio pública...entonces había trece radios privadas antes de la pública. Otra voz. Otra voz. Y mejor el nivel de producción también. Otra visión de las cosas.

Nivaldo Y siguen? Siguen con la gente joven?

Recanatini Si, si, si. Y peleando en contra los grandes conglomerados...entonces no era que este discurso no tenía público. Es que no estaba. No era de calidad, no era interesante, no tenía una búsqueda. No tenía recursos para retener figuras y para poder hacer las cosas...mejor sonido, mejores propuestas estéticas..eso...Yo cuando viajo me preguntan y yo digo: está mucho assembrado el juicio contra lo público y no? El gobierno popular. “Bueno. Estaba catorce. Porque preferiam el trece. Bueno, donde está ahora? Segundo. Que pasó? Vos sabes que es así.

Nivaldo ahã.

Recanatini Pero Bueno. También eso implica que nosotros como comunicadores con una perspectiva clara, no? Digamos, popular, nacional, latino-americana, con una mirada social, con una sensibilidad social y una cantidad de valores. Además desos valores hagamos productos de calidad. Atractivos. Porque si no, el discurso que corre, mas social, mas de izquierda es la denuncia, pero es aburrida.

Nivaldo Exacto.

Recanatini (como que discursando) “El capitalismo y sus consecuencias...” Yo estoy de acuerdo, pero es aburrido. Podemos decir lo mismo de forma atractiva. Vamos decir lo mismo usando humor. Vamos decir lo mismo, tomando elementos de otras estéticas. Que es lo que yo trato de hacer en mi radio. En mis programas, o cuando me toca trabajar, cuando me toca trabajar como gerente artística, me ha tocado trabajar como gerente de programación, o me toca trabajar un montón de cosas. Comercial. He hecho um ‘montón’ de cosas. Pero siempre de esta perspectiva. Hagamos algo interesante de ser escuchado. La culpa nunca es del oyente, la culpa es nuestra.

Nivaldo Claro.

Recanatini Que es aburrido...es um fenómeno, pero es aburrido. Porque no decimos lo mismo así, e le metemos efectos y vamos a buscar tal cosa y corta y llama por telefono...

Nivaldo entonces, llegamos a..este...

Recanatini Las estéticas (rí)

Nivaldo Si....a Made em Bajo Flores.

Recanatini Si señor.

Nivaldo Allá tiene un discurso estético que es muy atractivo porque usas la cuestión de la música muy puntual. La música que hace comentario de contenido.

Recanatini Claro.

Nivaldo I no solamente de forma.

Recanatini Si señor.

Nivaldo De contenido.

Recanatini Yo tengo un texto que escribí. Un pequeño texto que no lo tenía edictado en casa. Te puedo mandar por correo. Lo que yo compilé como método donde...el texto se llama "La radio es um médio audiovisual... Audio sí, pero visual. Sí. Sí. La radio utilizada con inteligência y con pasión es audiovisual. Porque los sonidos remiten un montón de imágenes en su cabeza. El tema es tocar esos sonidos. No poner cualquier cosa. No sacarse el problema por encima. No, no, no. Es un tema suficientemente serio. La música. Cualquiera música? No, no, no. Vos te vestís de cualquier forma? Para un casamiento de cualquier forma? No, mira, una camisa...

Nivaldo Estudiado. Todo estudiado.

Recanatini Totalmente. Todo. Todo planificado. Desde la pre-producción, el guión. Yo escribo el guión. Soy guionista de cine también y de televisión. Guión, la pre-producción, el trabajo de investigación, y después la pós-producción. Sacamos a la trece capas. Lá pre-producción, la producción en sí misma, la reescritura del guión y la pós-producción. Todo yo tengo en la cabeza. Que llevo un poco más de tiempo. Pero el resultado final es infinitamente más satisfactorio que el testimonio, locutor, testimonio, locutor.

Nivaldo Y la palabra, la palabra, y la palabra.

Recanatini Totalmente.

Nivaldo Y no es que no hay la palabra. Hay muchas palabras.

Recanatini No cualquier palabra.

Nivaldo Exacto.

Recanatini No cualquier intervención. Por eso le contaba yo. Es mi voz. La que va narrando.

Nivaldo Si. Y no solamente eso. Es que la narras en primera persona.

Recanatini Totalmente...Porque también, yo voy con el oyente a acompanharme. Y porque eso es lo que a mí me pasó también.

Nivaldo Y eso es um “convite”. Es más personal.

Recanatini Es mucho mas...eso es que lo pienso yo: es mucho mas poderoso. Vamos usar un ejemplo de hoy. Que yo te digo: Quedate en lo techo, te passo a buscar y vamos caminando y vamos por la Avenida de Mayo y vamos a la radio. Vení Nivaldo, yo te llevo. Mira quello. Escucha eso. Vamos a tomar café alla; que que yo agarre un papel y diga: Bueno, camina hacia esta Avenida de Mayo (dibuja en un papel)...

Nivaldo No es lo mismo.

Recanatini A mí me gustaria eso. Que me agarre em el brazo y diga: mira eso, mira aquello, fijate que...mucho más emocionante es la experiência.

Nivaldo Si.

Recanatini Y si yo lo vi y yo quiero ser un buen narrador, tengo que tener la capacidad de que vos lo veas. Ese es mi desafío: que vos veas lo que yo vi. Un cronista.

Nivaldo Si, si. Claro. (ri) fantástico. Ese. Una duda que me pone. Hay una situación que es raro también en este periodismo muy “ciertito”. Que tu como reportero estaba en la situación, pone en el aire, en la pieza de sonido tu pregunta también. Muchas veces, yo oigo mucho en Brasil, un reportaje de un minuto y deziocho; un minuto y treinta en lo máximo y no tiene la pregunta. Tiene la narrativa hecha en el estúdio y el entrevistado...

Recanatini Si, el testimonio...

Nivaldo Nosotros llamamos “sonora”.

Recanatini Claro.

Nivaldo Y nada más. No sale la pregunta al aire. Pero allá no, hay la pregunta. Estás em conversación. Pone eso en la pieza de áudio. Esta conversación, hiciste, claro, en vivo con la persona. Pero, el produto final tiene la misma pregunta? O hiciste la pregunta después, en estúdio, en pos-producción?

Recanatini no, no, no. La imensa mayoría en vivo. Salvo la que havia pasado algo...me acuerdo. Vino un coche y no se escuchaba. Molestaba. No se entendia. La inmensa mayoría son hechas en vivo. Ademas como el micrófono estaba mas acerca del entrevistado, la subia um poquito porque yo estaba fuera de plano. Pero no, retomas hay pocas. Igual si, si se escucha mal, si hay retomas lo hago, no hay problema. No tengo prurito a respecto. Importante es que se entienda, se escuche bien. Porque no siempre lo contexto sale lo mejor. Hay lugares muy precários, con muchas máquinas, con ruidos.

Nivaldo Exacto. Y no controlas todo.

Recanatini No. Unas habitaciones inmensas. El sonido rebotaba y no havia forma de ir a outro lado, o era peligroso. Entonces, bueno. En vivo hicimos con lo equipo que teníamos. Tampoco era un equipo mui costoso. Este [apunta mi grabadora – Zoom H4n] me la compré después. En esse momento tenia un Sony.

Nivaldo Tiene uma captación tremenda, no?

Recanatini Si. Increíble. A mi me encanta. Com eso hago cine, vídeo...pero yo tenia un Sony, un mini-disc, con un micrófono mono y no mucho más. Y un par de grabadoras de referéncia para poder tener la referência sonora. Porque estar pendiente de la charla, pero también, lo que se escuchaba. En segundo y tercer plano. Para poder sumarlo a esa narración.

Nivaldo Alguién contigo?

Recanatini Yo. As vezes estaba una productora o un produtor. Nos acompanhaba en algun lugar y se iba grabando con una grabadora comum. Y yo tomaba notas que para mi...yo sabia que el guión se iba hacer alli también. Apuntaba las cosas que a mi me llamava la atención. Que eran dos o tres elementos que le pintaba en el panorama.

Nivaldo Eso es una técnica de periodismo de investigación, no solamente, pero, literário, no?

Recanatini Si. Inclusive la estrutura tiene mucho de policial negro, no?...Chandler, Hamet, no? Tiene esa cosa de ir buscando. También como recurso narrativo porque, el tema no era un tema fácil. No se havia iniciado em Argentina todavia. De hecho cuando yo tenia...cuando yo trabajava para Clarín, y tenia la investigación, se los ofreci y no lo quisieron publicar porque la empresa C&A era anunciante. Entonces dejavam un millon de pesos al mês en publicidad.

Nivaldo Ya tenias la indicación de que habia eso?

Recanatini Yo disse: tengo eso, la gente trabaja en condiciones malíssimas, que si, que no. Em un momento, me vino un gerente y me dijo. Mira, si vos me trajes un millón de pesos en anuncio, yo te lo publico. Si yo pongo en el aire eso, C&A cancela la publicidade...No, no tengo un anunciante com un millon de pesos..Me fui y busqué por outro lado y me fui...me fui de la empresa.

Nivaldo Te fuístes de la empresa?

Recanatini Si. Si. Renuncié.

Nivaldo Y donde estaba cuando lo hiciste made em Bajo Flores?

Recanatini Estaba en Radio Mitre.

Nivaldo Y Radio Mitre no lo pasó?

Recanatini No lo pasó.

Nivaldo Y quien lo pasó?

Recanatini Paradojicamente la primera radio que lo pasa es Radio Nederland de Holanda. Y C&A era una empresa holandesa.

Nivaldo Si.

Recanatini Y ellos lo pasaran. Y despues La Tribu. Y despues Nacional. Y despues com la vuelta de la vida, al tempo, Nacional lo emitió.

Nivaldo Pero alla ya habia explotaado toda la cuestión...

Recanatini De los talleres clandestinos.

Nivaldo Como resultado de la investigación y del produto, hubo una modificación? O sea, já gente, la policia, las autoridades se fueram atrás?

Recanatini Si. Tomaram el estado público y los médios empezaram a replicar, con su propia agenda, pero por primera vez que se hablo de eso acá fue por *Made em Bajo Flores*. Se generaram un montón de cámbios hasta el año de 2007, que gana el gobierno da ciudad de Buenos Aires, Macri...la derecha gana en la ciudad. Y la esposa de Macri tiene una empresa de ropa investigada por trabajo clandestino. Por lo cual los jueces de la ciudad dejaran de investigar el tema, porque está involucrada la primera dama de la ciudad. Esta processada de hecho. Esta processada porque su marca dava tarbajo a los tajeres clandestino.

Nivaldo Uau!

Recanatini Entonces ahí se paralisó todo. Mientras sigue haciendo Macri em su gobierno, este tema no va avanzar. Claramente..pero si habia avanzado mucho. Foram presos muchos talleres dueños de talleres, hasta 2008. E ahí se empezó a detener todo...