



Elogio à cegueira: Jornalismo Literário e suas influências na linguagem radiofônica¹

Paula Teixeira RESENDE²
Flávia Lúcia Bazan BESPALHOK³
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre as contribuições que o Jornalismo Literário (JL) pode oferecer na produção de reportagens no rádio por meio da exploração dos elementos da linguagem radiofônica (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio). Tais contribuições permitem que sejam construídas narrativas de não-ficção (como sugere o JL) com soluções ousadas e criativas, que exploram o rádio como uma verdadeira mídia sonora.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo Literário, Linguagem Radiofônica, Reportagem Radiofônica.

“Por que fazemos?”, “como fazemos?” e “como fazer diferente?”. Estes são os questionamentos que fazem parte da práxis do Jornalismo Literário e que nos levam a pensar em um jornalismo que aproveite a expressividade da linguagem radiofônica (palavra, efeito sonoro, música e silêncio) para construir reportagens narrativas aprofundadas, com criatividade e compromisso com a realidade e o ouvinte.

Para isso, precisamos traçar as intersecções que existem entre o JL e a reportagem radiofônica, com o foco na utilização da linguagem e de todo o seu potencial ao “escrever” – com sons – histórias e acontecimentos que fazem parte do cotidiano do jornalismo. Assim, recuperamos o poder do rádio de ser um “contador de histórias” com função não apenas informativa, mas também estética “portadora de um segundo nível de significação, conotativo, afetivo, carregado de valores mais sobre nossa sensibilidade que sobre nosso intelecto” (BAUMWORCEL, 1999, p. 25). Como metodologia, usamos a pesquisa bibliográfica, que possibilitou “o entendimento do pensamento dos autores”, acrescido de nossas “próprias ideias e opiniões”, como defende Stumpf (2005, p. 51).

1 Jornalismo Literário

O JL é um gênero que pode ser conhecido por diversas denominações, entre elas Jornalismo Narrativo, Literatura da Realidade e Literatura de Não-Ficção. Segundo a

¹ Trabalho apresentado às Divisões Temáticas, na sub-área de Comunicação Audiovisual, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo – na UEL. E-mail: paularesende@ymail.com

³ Docente do Curso de Jornalismo da UEL, orientadora do trabalho. Mestre em Comunicação pela UNESP/Bauru.

definição de Edvaldo Pereira Lima, ele é a “modalidade de prática da reportagem de profundidade e do ensaio jornalístico utilizando recursos de observação e redação originários da - ou inspirados pela - literatura” (LIMA, 2008, p. 10). Complementando essa definição, Villas Boas enumera alguns dos pilares que sustentam o JL: “Humanização, imersão, exatidão, autoria, estilo e criatividade. Outras características (técnicas) marcantes: uso de metáforas, digressões, monólogos interiores, fluxos de consciência, diálogos, descrições minuciosas etc”. (VILAS BOAS, 2008, p. 10).

Intimamente ligado à literatura realista, as técnicas narrativas da prosa inspiraram uma transformação na linguagem jornalística. A principal consequência foi o uso da reportagem narrativa. Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, narração é:

[...] a ordenação de fatos de natureza diversa, externos ao relator (mesmo quando o narrador é parte dos fatos, isto é, participa da ação que está sendo narrada). No texto comunicativo, os acontecimentos (desde a mais simples notícia até a grande-reportagem), situados no nível de uma sequência temporal, constituem uma narrativa (SODRÉ; FERRARI, 1977 apud LIMA, 2004, p. 147).

O jornalista, como reflete Cremilda Medina, pode (e deve) aproveitar-se das técnicas literárias já desenvolvidas na narração. “Os mais conscientes, os que se aperfeiçoam, podem aprender muito e introduzir nas fórmulas gastas algumas formas que os artistas já experimentaram” (MEDINA, 1986 apud LIMA, 2004, p. 138). Ainda segundo a autora, é na reportagem narrativa que acontece “a re-humanização das pautas, a reportagem de aprofundamento, a busca de identidade cultural, a compreensão do cotidiano, dos tempos e espaços da atualidade” (MEDINA, 2003 apud CRIADO, 2006, p. 35).

1.1 Os quatro pilares

Para dar conta do discurso narrativo, a Técnica – como é retratada por Tom Wolfe (2005) – deveria ser dominada pelos jornalistas que se espelhassem na linguagem utilizada pelos escritores do realismo. Ele resume os recursos essenciais em apenas quatro elementos que viriam a caracterizar os textos (verbais e não-verbais) do JL. São eles: construção cena a cena, diálogos completos, ponto de vista da terceira pessoa e descrição de elementos simbólicos. Vejamos o que cada um deles significa dentro da narrativa de não-ficção segundo Tom Wolfe, e suas relações com a teoria sobre o texto jornalístico impresso de Coimbra.

Primeiramente, o recurso da **construção cena a cena** é, segundo Wolfe, “contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica” (2005, p. 53). O poder testemunhal da reportagem, na qual o jornalista compartilha fatos e cenas da vida de seu personagem, é elevado às máximas consequências neste recurso.



Relacionando com a teoria apresentada por Coimbra, a construção cena a cena tem a função de ser um dos marcadores da sequência temporal da narrativa, isto é, “a relação entre o tempo de duração de um fato e o espaço que ele ocupa” (COIMBRA, 2002, p. 60).

Aqui, o narrador é fundamental. Ele será o condutor da história e terá a liberdade de escolher de que forma exercerá o seu papel. Nas palavras de Coimbra, ele “distribui e introduz as falas no texto, fornece as informações sobre relações espaciais e psicológicas que as personagens mantêm entre si, introduz comentários, e etc.” (2002, p. 63).

Outro recurso fundamental no JL são os **diálogos completos**, ou seja, quando o discurso dos personagens é reproduzido exatamente da forma como foi dito, semelhante a um texto de teatro, como aponta Coimbra (2002, p. 63). Sobre isto, Tom Wolfe considera: “O diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. [...] Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência” (2005, p. 54).

Relacionando com a teoria do texto impresso de Coimbra, os diálogos também fazem parte das modalidades de expressão do tempo na narrativa. O autor explica:

Uma história avança não só através daquilo que as personagens fazem mas, também, através daquilo que elas dizem. [...] Presença dissimulada, o narrador, de fato, é livre para instaurar ou interromper o diálogo quando achar oportuno, devendo levar em conta, somente, as imposições da própria narrativa (LOPES; REIS, 1998 apud COIMBRA, 2002, p. 58).

Coimbra (2002) também atenta para o fato de que a fala pode carregar informações sobre a religião, a profissão e a classe social de um personagem, caracterizando-o psicológica e socialmente. Alex Criado enaltece essa possibilidade de retratação do ser humano, pois acredita que “a incorporação da fala dos personagens, com suas características particulares, favorece a pluralidade de vozes” (2006, p. 38).

Já o **ponto de vista da terceira pessoa** é, segundo Tom Wolfe, o recurso que utiliza determinado personagem para narrar a cena para o leitor, apresentando os fatos de acordo com seu ponto de vista particular, dando-lhe a sensação de estar dentro da sua cabeça e “experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta” (WOLFE, 2005, p. 54). Mas como fazer isto sem inventar os pensamentos do personagem? Cabe ao próprio Wolfe responder: “A resposta mostrou-se deslumbrantemente simples: entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções, junte com o resto” (2005, p. 55).

Villas Boas reforça que o narrador só pode contar aquilo que tem conhecimento (“que testemunhou, vivenciou, ouviu, leu ou sentiu”). Já o receptor não pode ter dúvidas sobre o ponto de vista que está sendo utilizado, para não comprometer a credibilidade da narração.

Por fim, o quarto recurso narrativo do JL é a **descrição de elementos simbólicos**. “Tratava-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, [...] e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena” (WOLFE, 2005, p. 55). Considerado por muitos como mero “bordado” literário, esse recurso, para Wolfe, traz a força do realismo para a narrativa (WOLFE, 2005, p. 55). Ao se referir às impiedosas descrições de Honoré de Balzac, ele defende que a descrição serve para resgatar a memória do leitor sobre a sua própria forma de vida, prazeres, inseguranças, ambições, etc. Dessa forma, ocorre uma identificação entre o leitor e a história retratada.

Sabendo das mudanças no conceito e na técnica da reportagem estimuladas pelo Jornalismo Literário, chega-se a conclusão de que o importante é a história, o contexto e a humanização da notícia, que passa a ser contada por cenas e, por isso, depende mais do trabalho acurado com a linguagem. Para Edvaldo Pereira Lima:

Um texto criativo deve conter elementos que evoquem imagens, para que ganhe mais força junto ao leitor. Quando você escreve um texto criativo, o principal fenômeno que sua mensagem pode despertar no leitor é a memória. E a memória se constroi de imagens, sensações e sentimentos. Assim, o seu texto deve disparar no leitor um processo que remeta, por associação, às memórias dele! (LIMA, 2004, p. 66-67).

Quando escreveu esta passagem, Lima se referia ao texto impresso. Mas o que faz o rádio senão criar imagens mentais para os ouvintes, na falta do texto e de recursos visuais?

2 O Rádio e as potencialidades da reportagem radiofônica

Na análise de Meditsch (2007), o radiojornalismo brasileiro de hoje é uma fonte de informação ágil, abrangente e versátil. Aliado a um público mais crítico e exigente, foi necessário passar a combinar os elementos da linguagem radiofônica⁴ para atrair a atenção dos ouvintes, cada vez mais dispersos (poucos param o que estão fazendo para ouvir rádio) e acostumados com estímulos visuais (SILVA, 2006, p. 2).

Infelizmente, como aponta Silva, a ênfase quase sempre recai para o uso do texto (a voz do locutor/apresentador). No entanto, “a mensagem radiofônica é resultado de um mosaico sonoro no qual palavra escrita, músicas, efeitos sonoros, silêncio e ruídos são incorporados em uma sintaxe singular ao próprio rádio” (SILVA, 2006, p. 2).

Recuperando a fala de Lima (2004) a respeito do texto criativo, que deve conter elementos que evoquem imagens, da mesma forma a linguagem radiofônica deve visar a reconstituição (e não a invenção) da realidade, além de favorecer a compreensão e a

⁴ Consideramos elementos da linguagem radiofônica a palavra (escrita e falada), música, efeitos sonoros (que alguns autores se referem como ruídos) e silêncio.

imaginação do ouvinte e, sobretudo, dar credibilidade à informação (PRADO, 1989, p. 89). Dentre os gêneros que o radiojornalismo abrange, a reportagem, assim como no Jornalismo Literário impresso, é um campo rico para se realizar inovações tanto em seu conteúdo quanto na forma.

Segundo Mario Kaplún (1978), a reportagem radiofônica é um dos formatos mais significativos do rádio com características educativas. “Uma reportagem é uma monografia radiofônica sobre um determinado tema. Cumpre no rádio uma função informativa similar a de um documentário no cinema” (KAPLÚN, 1978, p. 142). A mesma importância é dada por Emilio Prado (1989), que diz ser um dos gêneros mais ricos no rádio, da perspectiva informativa. Para ele, “sua riqueza provém, em primeiro lugar, da ausência de uma estrutura rígida neste gênero, o que permite a intervenção da criatividade [...]” (PRADO, 1989, p. 85).

Aí está a ligação direta com o Jornalismo Literário. Se vamos narrar histórias reais através do rádio de forma criativa, este precisa redescobrir a arte e a dramaticidade que existe no jornalismo, como propõe Baumworcel (2005, p. 345): “O rádio informativo também pode causar uma verdadeira emoção estética, se reutilizar a linguagem radiofônica como um autêntico instrumento de comunicação e expressão”.

3 Linguagem radiofônica: paralelos com o Jornalismo Literário

A linguagem radiofônica é a unificação de música, efeitos sonoros, silêncio e palavra formando uma sintaxe própria. Sobre ela, Armand Balsebre faz a seguinte definição:

[...] conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnico/expressivos da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes (2005, p. 329).

Em um meio “cego”, a linguagem auxilia a reconstrução da realidade na falta de estímulos visuais. Seus elementos, em conjunto, assumem a tarefa “de busca de uma unidade sonora dentro das várias formas de representação do som, pelo meio” (MORAIS, 1987, p. 10).

Assim como os recursos do JL tiveram por base a literatura realista, essa forma de trabalhar a linguagem tem claras influências da rádio-dramaturgia e outros gêneros da rádio-arte. Esta proximidade é questionada por alguns teóricos, que consideram a reprodução fiel da realidade no jornalismo um freio inerente à criatividade e “no uso que faz da mesma linguagem” (MEDITSCH, 2007, p. 175).

Esta visão, porém, é contestada. Luiz Alberto Sanz diz que “a utilização de técnicas dramáticas não implica descompromisso com a verdade, implica reconhecimento e

compromisso com a subjetividade” (SANZ, 1999 apud BAUMWORCEL, 2005, p. 342). Para Baumworcel, “a possibilidade de transmitir emoção é uma das características que potencializa o rádio como meio de expressão” (BAUMWORCEL, 2005, p. 343).

Portanto, consideramos que o estudo da música, efeitos sonoros, palavra e até do silêncio ganha o mesmo status. Já as propostas do Jornalismo Literário vêm reafirmar e estimular a exploração dessa linguagem, compromissada com um jornalismo mais vivo e humano. Vejamos agora cada um dos elementos formadores da linguagem radiofônica e suas correlações com os quatro recursos estilísticos que caracterizam a narrativa no JL.

3.1 A palavra

A palavra no rádio normalmente está relacionada à forma como escrevemos os textos para serem lidos pela figura do narrador/locutor. No entanto, vamos propor aqui outra forma de separação da palavra no rádio. Continuamos com a importantíssima palavra na voz do narrador, que passará a ser chamada de “palavra escrita”. Por quê? Na maioria das vezes, o texto falado foi previamente escrito segundo a gramática do meio radiofônico. Ou seja, ele não é espontâneo e está carregado de intenções e discursos que o comunicador deseja passar consciente ou inconscientemente. É claro que a palavra escrita está sujeita à improvisação de seu interlocutor, mas ela ainda é feita por um profissional treinado e capacitado para isto.

Igualmente importante e, talvez, mais democrática, será a outra forma de palavra no rádio: a “palavra falada”. É com esta terminologia que desejamos nos referir à voz das fontes, dos personagens da narrativa radiofônica. Estes não poderiam ser desconsiderados quando o assunto é a influência do JL no rádio e, conseqüentemente, a humanização da reportagem. Afinal, as pessoas (vozes da narrativa) são os protagonistas da grande-reportagem e tecem suas histórias através da própria linguagem, segundo Alex Criado (2006, p. 37).

Palavra escrita – É a palavra do narrador da reportagem, figura que conduz a história, apresenta seus personagens, descreve e abre espaço para outras “vozes”, enquanto ele retira-se de cena (propositalmente). Existem diversas recomendações, até mesmo regras, para a escrita no rádio (expostas detalhadamente nos manuais de redação e estilo). Mas elas não interessam neste momento, e sim a função narrativa da palavra escrita. Segundo Baumworcel, “a locução no rádio pode ser vista como uma arte verbal dominada por aquele cujo papel social se assemelha ao do contador de histórias” (1999, p. 21).

No contexto do radiojornalismo, o narrador é quem reconstrói o real envolvendo, na mesma medida, elementos racionais e emocionais para recriar o fato no imaginário do receptor (LIMA, 2004, p. 96). Mas recriar de quê forma? Uma alternativa é utilizar o recurso

da *construção cena a cena* na reportagem radiofônica. Relembrando, esta é uma forma de contar a história passando de cena para cena, recorrendo o mínimo possível ao mero tempo cronológico da narrativa.

Assim, o narrador será o responsável por marcar a sequência temporal da história; dar espaço ao discurso do(s) personagem(s), desaparecendo total ou parcialmente da história quando necessário; estimular imagens mentais do seu ouvinte e manobrar o tempo cronológico e psicológico da história. Esse poder testemunhal, tão importante no JL, é necessário para conotar um efeito de credibilidade e verossimilhança na reconstrução da realidade no rádio, de acordo com Balsebre (2005). “O ritmo da palavra radiofônica contribui para o ouvinte dar ordem e proporção às sequências sonoras, além de proporcionar um prazer estético” (BALSEBRE, 2005, p. 332).

Outra função que a palavra escrita pode desempenhar é de alterar os *pontos de vista* na narrativa. Aparentemente, esse recurso tira o poder da onisciência do narrador e dá espaço para os demais personagens apresentarem os fatos de acordo com seu ponto de vista particular. Para isso, pode-se recorrer a uma “dramatização real”, como admite Kaplún: “Alguns autores intercalam às vezes flashes dramatizados, com atores e montagem sonora” (1978, p. 145). Ou o próprio narrador pode encarnar a voz “do outro” através da mudança de tom, textura, ritmo da fala – e sob aviso prévio.

Palavra falada – Kaplún já dizia que uma rádio presa entre quatro paredes não tem vida, não tem comunicação. As pessoas lá de fora querem ouvir sua voz, a voz de pessoas como elas, conhecer novas ideias e visões de mundo. É aí que entra a importância da palavra falada no rádio, ou seja, a fala dos personagens da notícia.

Com os microfones na rua, a vida da comunidade entra nas transmissões sonoras através das entrevistas. Para Kaplún, “A entrevista é um diálogo; um diálogo baseado em perguntas e respostas. É, portanto, sempre mais interessante e dinâmica do que uma fala [do tipo] monólogo” (1978, p. 249). E complementa dizendo que o maior valor de uma entrevista é garantir o poder testemunhal do narrador (mesmo que indiretamente). Aliás, essa colaboração mútua entre o narrador (palavra escrita) e personagem (palavra falada) deve existir na reportagem radiofônica. Ao construir uma cena, é preciso respeitar os diálogos da história. Aí está a relação com outro elemento do JL: os *diálogos completos*.

No rádio, aplicar esse recurso é muito mais fácil do que num texto impresso. Óbvio: o gravador não falha, ele pode captar sonoramente tudo o que foi dito na entrevista. Mas por trás da mera fala estão informações indiretas sobre o personagem. Sua presença física – a voz – traz tons, entonações, vocábulos, sotaque, timbres, inflexões voluntárias e involuntárias:

tudo é informação. “A voz é a definição implícita do falante, de seu comportamento e impressões emocionais, de seu caráter, estado de espírito, nível cultural e procedência” (SEGAWA, 2003, p. 15).

Ou seja, utilizar este recurso é respeitar os diálogos da forma como foram proferidos, sem cortes “estilísticos” ou para eliminar qualquer tipo de pronúncia, vício de linguagem e modos de falar considerados gramaticalmente incorretos. Criado (2006) acredita que esse tipo de atitude reforça a discriminação quanto à ideia de “falar errado”, uma forma perversa de exclusão que tira da pessoa sua dimensão cidadã. Segundo ele, “Não somente o conteúdo das declarações, mas sobretudo o modo de falar dos personagens é elemento constitutivo de suas identidades” (CRIADO, 2006, p. 58).

A palavra falada também pode complementar a palavra escrita ao utilizar a técnica do *ponto de vista da terceira pessoa*. Ou seja, dar a oportunidade do personagem também narrar a história, apresentando os fatos a partir de sua vivência particular.

3.2 Efeitos sonoros

Durante um bom tempo, o efeito sonoro foi considerado apenas um som ambiente, elemento que reconstituía a imagem da paisagem sonora. Entretanto, hoje sua função foi ampliada e superou a mera descrição objetiva. Balsebre aponta que sua diferenciação se dá “a partir da divisão entre ‘ambiente’ (ruídos, por exemplo, de fábrica, trem) e ‘atmosfera’ (sugere tonalidade psicológica, por exemplo, de mistério, alegria, tristeza, etc)” (2005, p. 333).

Se o som é a única forma de definir o espaço descritivo no rádio, o jornalista deve abusar de sua dimensão polifônica para recuperar enunciados que, muitas vezes, não estão apenas nas palavras. Especialmente, os efeitos sonoros podem desempenhar diferentes funções ao passar estes enunciados, segundo Kaplún. Vejamos cada uma delas, e suas respectivas ligações com os recursos do JL:

Função ambiental e descritiva – É o famoso emprego dos efeitos sonoros como fundo da cena que acompanha o diálogo. Kaplún dá alguns exemplos, como o canto dos grilos de uma fazenda, o ruído dos pratos do restaurante, ou mesmo o grito da torcida num estádio de futebol (KAPLÚN, 1978, p. 175).

Este sentido conotativo se encaixa perfeitamente ao recurso do JL chamado *descrição de elementos simbólicos*. Numa reportagem radiofônica, ela pode ser feita de forma mais simples, utilizando os sons citados acima para construir a paisagem sonora. Ou, também, pode utilizar certos efeitos cujo significado não seja tão óbvio. Um exemplo seria numa reportagem



sobre pessoas com Transtornos Obsessivos Compulsivos, no qual um dos personagens tem mania de limpeza e o repórter registra isso através do som ao lavar as mãos, ou do chuveiro ligado.

Função expressiva – Kaplún considera que, algumas vezes, os sons podem carregar um valor comunicativo e emocional, e não só uma mera referência realista. “O canto dos pássaros, o som da água que cai numa pequena cascata, criam uma atmosfera tranquila e agradável” (KAPLÚN, 1978, p. 176).

Quando dizemos que a palavra falada (o diálogo do personagem) pode não trazer todas as informações expressivas e emocionais apenas pelo seu conteúdo, podemos considerar que o uso dos efeitos sonoros nos *diálogos* é uma forma de completar esses significados e compor a atmosfera entre repórter e personagem no momento da entrevista.

Função narrativa – Os efeitos sonoros também podem ser usados para ligar uma cena à outra, segundo Kaplún. Veja o exemplo: se uma cena acaba com um trem partindo, e a seguinte começa com o trem chegando em outra estação, esses dois sons explicam que os viajantes completaram seu traslado e estão chegando no destino (KAPLÚN, 1978, p. 177).

Outra forma é utilizar sons do amanhecer, dos trovões, da chuva e do anoitecer para demarcar a passagem de tempo no dia da reportagem. Uma função que, explicitamente, colabora na *construção cena a cena* proposta pelo Jornalismo Literário. Sobre o assunto, Silva (1997) expõe:

Os ruídos, quando explorados dentro de uma estrutura narrativa, representam acusticamente uma passagem temporal de uma ação para outra. Em seu estado real ou transformado musicalmente, o ruído pode impulsionar a ação da peça radiofônica com muito maior intensidade do que no palco do teatro: pode explicá-la ou aprofundá-la muito mais intensamente do que poderia fazer qualquer diálogo (SILVA, 1997, 85).

Função ornamental – “Sons acessórios para dar cor” (KAPLÚN, 1978, p. 178) é a definição dada para os efeitos sonoros ornamentais. Eles não são imprescindíveis, mas dão vida e sabor a uma cena. Uma reportagem que se passa num bairro popular, por exemplo, pode ter os sons de meninos jogando bola na rua. É mais uma opção estilística que pode colaborar com a *descrição de elementos simbólicos* da reportagem. Esse tipo de som colabora com as imagens mentais do ouvinte e dão um aspecto de familiaridade e identificação com a história que está sendo narrada.

Fora isto, Silva (1997) aponta que os efeitos sonoros atuam também na entonação vocal do personagem, emitindo sons que não são considerados musicais, muito menos próprios da fala culta e convencional. Este é o caso dos gritos, bocejos, sibilos, tosse e outros

sons que podem dar sentidos e contribuir com os elementos simbólicos presentes em um *diálogo completo* no rádio.

É válido lembrar que o uso dos efeitos sonoros, embora importantíssimo, deve sempre ser pensado e comedido para não comprometer a informação. Kaplún avisa:

Levados pelo entusiasmo que provoca seu descobrimento, muitos principiantes tendem a recheiar de efeitos sonoros seus produtos radiofônicos. Este excesso de sons gera uma emissão cansativa e confusa (KAPLÚN, 1978, p. 177).

3.3 Música

A grandiosidade da música⁵ como forma de expressão artística impede uma definição clara e definitiva sobre seus usos dentro do universo radiofônico. Dar significados para uma melodia, como lembra Segawa (2003), é visto como algo absurdo para muitos estudiosos da música. Porém, profissionais como sonoplastas, audioartistas, rádio-jornalistas e realizadores de TV vão integrar a música numa proposta determinada, baseando-se em ideias concretas. “Na linguagem sonora, a música pode ser usada completamente ou em fragmentos, chegando-se ao uso de uma única nota” (SEGAWA, 2003, p. 19).

Balsebre (2005) afirma que a música é a imagem no rádio, e é assim que também vamos considerá-la dentro da linguagem radiofônica. “Associamos uma música a uma determinada imagem e a um movimento afetivo porque imagens semelhantes já foram sugeridas por ritmos, melodias e harmonias semelhantes anteriormente” (BALSEBRE, 2005, p. 333). Em outras palavras, ela estimula a memória e as experiências estéticas dos ouvintes, que irão relacionar o que escutam com o que já sentiram. Além disso, por ser uma linguagem poética e emotiva, a música conota afeição com o ouvinte (BALSEBRE, 2005, p. 333).

Vejamos agora as funções que a música pode ter segundo Mario Kaplún:

Função gramatical (como signo de pontuação) – Trechos de músicas são muito utilizados para marcar mudanças de sessão ou de blocos em programas expositivos, como é o caso da reportagem radiofônica. “Desse modo, ao mesmo tempo em que damos um pequeno descanso ou ‘respiro’ ao ouvinte, lhe advertimos que ‘vamos mudar a página’, que se prepare mentalmente para uma mutação” (KAPLÚN, 1978, p. 163).

Numa reportagem narrativa, a *construção cena a cena* requer elementos que demarquem os momentos de transição da história. Para isso, a composição musical pode ser recortada de duas maneiras: ou o trecho é parte da composição (por exemplo, quando uma

⁵ De acordo com Maria de Lurdes Skeff, “Música é um sistema de signos promovendo comunicação e expressão. Sistema sintático de semântica autônoma é linguagem portadora de qualidades, linguagem icônica que só fala dela mesma, e, por isso, com um alto poder de sugestão” (SEKEFF, 1998 apud JOSÉ; SERGL, 2006, p. 9).

reportagem fala sobre um intérprete e sua própria música é usada nesta demarcação); ou “ao contrário, o recorte é feito de modo a perder completamente o sintagma musical original” (JOSÉ; SERGL, 2006, p. 10).

Outro “problema” que a música pode solucionar é a demarcação da mudança de *ponto de vista* na narrativa. Assim, um trecho que pode ser executado tanto como uma cortina (música sozinha), ou como fundo musical (também chamada na sonoplastia de background, o BG) para indicar que a história será contada pelo viés de outro personagem. Se o recurso repete-se com coerência ao longo da reportagem, cria-se uma identidade sonora para aquela mensagem e colabora-se com a pontuação das cenas.

Função expressiva – É quando a música cria uma atmosfera emocional ao comentar o que foi escutado (KAPLÚN, 1978, p. 164). Mais que no cinema, “o comentário musical ajuda a criar em torno das palavras o ambiente peculiar requerido para provocar no ouvinte uma determinada identificação emocional” (KAPLÚN, 1978, p. 164). Além de ajudar na *construção da cena* em seus aspectos subjetivos, a linguagem musical ajuda na descrição dos personagens e dá atmosfera e intensidade às entrevistas. Por isso, destacamos aqui a relação com o recurso dos *diálogos completos*, na medida em que numa radioreportagem a música pode fazer parte da entrevista ou do diálogo, como aponta Kaplún (1978). Sobre o assunto, Silva (1997) transcreve uma afirmação de Pfister que diz o seguinte:

Elementos melódicos e acordes ajudam essencialmente a desenhar situações psíquicas e suas modificações. A dinâmica, o tempo e o ritmo apóiam – preparando ou sublinhando a posteriori – a intensidade do diálogo (KLIPER, 1980 apud SILVA, 1997, p. 89).

Função descritiva e função ambiental – As duas são similares e, por isso, muitas vezes confundidas. Kaplún (1978) atribui para a função descritiva o papel de descrição de um lugar, a decoração de uma cena. “A passagem de um pequeno trem rural está muito bem musicalizada por Villa Lobos na sua segunda *Bachianas Brasileiras*” (KAPLÚN, 1978, p. 165). Já a função ambiental, segundo ele, é a música que está presente numa cena naturalmente. “Por exemplo, se nossos personagens se encontram numa festa e estão dançando, devemos ouvir a música que levam eles a dançar” (KAPLÚN, 1978, p. 165-166).

As duas funções estão expostas juntas porque se relacionam com o mesmo recurso do JL, a *descrição de elementos simbólicos*. Difícil não fugir dos exemplos: se estamos conversando com nossos personagens no bar e, ao fundo, toca um samba, a música trará a informação sobre a classe social, o clima descontraído, gostos pessoais e, até mesmo, o país

dessas pessoas. Da mesma forma, Tom Zé musicou a cidade de São Paulo tão bem que logo reconstituímos a cidade ao ouvir “São, São Paulo”.

Utilizando as relações propostas pela teoria narrativa de Coimbra (2002), de uma só vez a música funciona como reconstituição do espaço físico (cenário natural da ação) e do espaço social (atmosfera social dos fatos). Recursos que geram verossimilhança do que está sendo descrito com o mundo real, aumentando o grau de credibilidade da reportagem.

Kaplún (1978) ainda cita a **função reflexiva** da música. Embora não se relacione diretamente com nenhum dos quatro recursos do JL, esta função é extremamente importante por oferecer uma pausa para o ouvinte refletir sobre o que acaba de escutar. Este “tempo”, para Kaplún, pode ser usado quando uma radioreportagem traz uma entrevista com informações novas e importantes. Podem-se incluir, logo depois, temas mais lentos – como adágios – “que convidem a essa reflexão e a favoreçam” (KAPLÚN, 1978, p. 165).

Novamente, lembramos que o uso da música – da mesma forma que os efeitos sonoros – deve ser comedido e pensado. A escolha não deve ser feita “ao azar”, em que sua intenção e seu significado não fiquem claros ao ouvinte.

3.4 Silêncio

A necessidade de estar sempre emitindo sons pelos seres humanos deu ao silêncio a noção de morte. Segundo Murray Schafer, “O homem gosta de fazer sons e rodear-se com eles. Silêncio é o resultado da rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida” (SCHAFER, 1986, p. 71). Ao mesmo tempo, o teórico considera o silêncio valioso justamente por significar uma pausa de todos esses ruídos que vieram com a Revolução Industrial: o barulho dos carros, das máquinas etc.

Ana Baumworcel estudou o uso do silêncio tendo por base a peça “A Guerra dos Mundos”, de Orson Welles. Sua principal tese é de que o silêncio é essencial para dar significado aos outros recursos da linguagem: a palavra, a música e os efeitos sonoros. “Sem silêncio, a linguagem não significa. O silêncio é a grande mediação para a interpretação. E interpretar é dar sentido” (BAUMWORCEL, 1998, p. 45).

Dar sentido, neste caso, é contribuir com “a formação e a materialização da imagem mental, fazendo com que o ouvinte não seja um receptor passivo e ‘crie sua própria cenografia num espaço infinito de escuridão’.” (BAUMWORCEL, 1998, p. 46). A técnica foi demonstrada a partir da rádio-dramaturgia, mas seus usos podem se estender para a reportagem literária no rádio. Vejamos de que forma a partir da classificação feita por Bruneau para os tipos de silêncio, da qual Baumworcel (1998) se apropria em seu artigo:

Silêncio psicolinguístico – Este tipo de silêncio normalmente é rápido (até dois segundos), e se refere ao desenvolvimento do material linguístico, que apresenta “vacilações gramaticais” ou reduz a velocidade do ritmo verbal (BAUMWORCEL, 1998, p. 46). Segundo Balsebre (2005), a palavra não teria significado se não for emitida numa sequência de silêncio/som/silêncio. A partir da análise de Baumworcel (1998) sobre A Guerra dos Mundos, pode-se dizer que as breves pausas na fala (tanto do narrador, quanto do personagem) deram-lhe a sensação de naturalidade e improviso. Ao mesmo tempo, o silêncio diferencia os ritmos da fala de cada personagem, sendo que um pode estar mais lento, e outro mais rápido (BAUMWORCEL, 1998, p. 50).

Estabelecendo as relações com os elementos do Jornalismo Literário, fica clara a importância do silêncio psicolinguístico no desenvolvimento dos *diálogos completos*. Coimbra (2002) já dizia que a fala pode caracterizar o personagem psicológica e socialmente. Respeitar, portanto, as suas pausas é conferir verossimilhança à fala (sinal que ela é espontânea, e não lida), além de evidenciar os vacilos, contradições, dispersão ou mesmo angústias próprias dos seres humanos. Essas e outras informações estão no ritmo da fala do personagem e, eventualmente, do próprio entrevistador (também um ser humano, passível a alterações psicológicas e biológicas).

Silêncio interativo – É um silêncio de maior duração que, de acordo com Baumworcel, “Está vinculado aos processos semânticos de deciframento da mensagem” (1998, p. 50). Ele pode produzir emoção, conhecimento ou opinião. Balsebre compartilha da mesma ideia ao conceber que “O silêncio também delimita núcleos narrativos e constroi um movimento afetivo: o silêncio é a língua de todas as fortes paixões [...]” (2005, p. 334). Ele ainda afirma que o silêncio distancia o ouvinte para proporcionar-lhe um momento de reflexão e interpretação da mensagem. Daí seu aspecto interativo.

Baumworcel exemplifica esse tipo de silêncio na cena de A Guerra dos Mundos quando o locutor avisa ter perdido o contato com o local da tragédia e diz que voltará ao local assim que possível. Depois de uma breve pausa, ele fala “um momento, por favor”, e novamente segue um silêncio de 4 segundos. Neste caso, Baumworcel (1998) diz que houve um tempo para estimular a curiosidade do ouvinte, que ficou a imaginar o que teria acontecido. Segundo ela, “O não-dito permite a criação e fortalece a imaginação do ouvinte” (BAUMWORCEL, 1998, p. 50).

Deste modo, a *descrição dos elementos simbólicos* numa reportagem fica a cargo não só do narrador, mas também do receptor. Ele poderá construir mentalmente, nesses momentos de pausa, o espaço físico (cenário natural da ação), o espaço social (atmosfera social dos



fatos) e o espaço psicológico (atmosfera que interfere no comportamento do personagem) que fazem parte da narrativa (COIMBRA, 2002, p. 68).

A *construção de uma cena* também pode ser feita utilizando o silêncio interativo. Neste caso, ele funcionaria como uma espécie de cortina, um momento para a troca de cenário ou de assunto, reflete Baumworcel (1998). Segundo ela, o recurso contribui para “a construção e desconstrução de imagens mentais, formando planos diferentes de ação” (BAUMWORCEL, 1998, p. 51).

5 Considerações finais

O Jornalismo Literário mostra-nos um profissional inquieto, que não se contenta com o jornalismo dentro da redação e que vai muito além dos manuais de redação e estilo: é capaz de ousar em sua linguagem e em seu conteúdo. Já as teorias do rádio e estudos sobre linguagem começam a nos apontar caminhos alternativos, formas e potenciais tecnológicos que o rádio oferece. No entanto, é preciso conhecê-los e ousar em sua prática.

Com isso, recorremos novamente às três perguntas iniciais: “por que fazemos?”, “como fazemos?” e “como fazer diferente?”. Questionar e refletir são os princípios da filosofia que também devem nortear os profissionais, docentes e estudantes de jornalismo. Nas palavras de Villas Boas, “Precisamos estudar e compreender a(s) mentalidade(s) que move(m) o jornalismo contemporâneo e tentar interferir em seu funcionamento, seus métodos de campo, suas técnicas de expressão” (VILLAS BOAS, 2008, p. 7).

Por isso, procuramos sugerir que o Jornalismo Literário no rádio é possível e pode ter espaço dentro das programações das emissoras. Bastam pequenas iniciativas dos jornalistas e das emissoras – as mesmas que deram surgimento ao movimento do Novo Jornalismo americano, um dos ápices do JL. Estamos cansados de ouvir que o jornalismo contemporâneo está massificado, entregue aos interesses capitalistas dos grandes conglomerados da comunicação. Mas bater nesta tecla, muitas vezes, significa entregar-se ao conformismo.

Dizer que respondemos aquelas três perguntas seria muita pretensão. Mas podemos, no mínimo, dizer que começamos a desvendá-las. Porque, para mudar, não basta a teoria; ela deve vir sempre aliada à prática e às reflexões particulares e internas de cada um.

REFERÊNCIAS

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDISTCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio**. Florianópolis: Insular, 2005, p. 327-336.



BAUMWORCEL, Ana. Armand Balsebre e a teoria expressiva do rádio. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio**. Florianópolis: Insular, 2005. p. 337-345.

_____. Os espaços de silêncio em a guerra dos mundos. In: MEDITSCH, Eduardo. (Org.). **Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois**. Florianópolis: Insular, 1998. p.45-54.

_____. **Sonoridade e resistência: a Rádio Jornal do Brasil – AM na década de 60**. 1999. Dissertação (Mestrado em Análise e Experimentação da Imagem e do Som) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura**. São Paulo: Ática, 2002.

CRIADO, Alex. **Falares: a oralidade como elemento construtor da grande-reportagem**. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

JOSÉ, Carmen Lúcia; SERGL, Marcos Julio. **Paisagem sonora**. 2006. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/20114>>. Acesso em: 26 ago. 2008.

KAPLÚN, Mario. **Producción de programas de rádio: el guión y la realización**. Quito: Ciespal, 1978.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri: Manole, 2004.

_____. **Conceitos**. Disponível em: <<http://www.abjl.org.br/index.php?conteudo=Conceitos&lang=>>. Acesso em: 10 mar. 2008.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo**. 2.ed. Florianópolis: Insular: Ed. UFSC, 2007.

MORAIS, Wilma. **Sonoras imagens**. 1987. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

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

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SEGAWA, Francine Sayuri. **A imagem sonora**. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Habilitação em Radialismo/ Rádio e Televisão) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada – o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. **Radiojornalismo e suas múltiplas fontes sonoras**. 2006. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/estudiodeaudio/conteudo_producao/texto.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2008.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa Bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005

VILLAS BOAS, Sergio. **Jornalismo literário: um percurso filosófico**. São Paulo: ABJL / Texto Vivo Edições, 2008.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.