

A nova era do rádio: o discurso do radiojornalismo enquanto produto intelectual eletrônico

Eduardo Meditsch
Professor da UFSC

1997

Índice

| | |
|---|----|
| 1 Oralidade Virtual e Cultura Letrada | 1 |
| 2 O rádio e as tecnologias intelectuais | 2 |
| 3 Bibliografia | 11 |

1 Oralidade Virtual e Cultura Letrada

Em países semi-periféricos do mundo ocidental, como no caso do Brasil, parcelas significativas da população têm passado da pré-modernidade à pós-modernidade sem que tenham transitado pela modernidade tal como foi vivida nos centros hegemônicos europeus ou anglo-saxões. Milhares de camponeses analfabetos, que há uma década não conheciam a eletricidade, hoje consomem rádio, TV e vídeo-filmes e inscrevem seus filhos em cursos de computação.

Num contexto de tal complexibilidade é grande a dificuldade de isolar e distinguir uma oralidade primária que possa ter sobrevivido de formas combinadas com a tradição escrita e as técnicas mais recentes de registro da linguagem e do pensamento, desenvolvidas pela eletrônica. A partir de Adorno, Horkheimer e Benjamin, para quem

o olho representava a forma da sensibilidade moderna enquanto o ouvido representava a arcaica, OLIVEN (1993:63) observa que "há uma tendência de considerar a oralidade como se fosse uma sobrevivência cultural que nos foi legada pelos primórdios da humanidade e a ser superada com o progresso da ciência e principalmente com a universalização da alfabetização."

Refletindo a cultura em que estão imersos, intelectuais de formação erudita, e até mesmo jornalistas formados nos meios impressos desprezam o rádio (e a TV) como veículos *a priori* incompatíveis com o pensamento autêntico. Em parte, este preconceito parece ter prevalecido nas concepções sobre o potencial do rádio como meio de comunicação: concebido como veículo de comunicação ideal para alcançar os analfabetos, e tendo a sua morte repetidamente anunciada (como participante do mesmo atraso identificado na oralidade de seu presumido público), ele, no entanto, sobrevive e, surpreendentemente, representa hoje um meio de informação preferencial para os setores mais letrados da população (SCHULBERG, 1989).

Esta evolução, no sentido inverso do esperado, coloca em questão a qualificação vi-

gente no senso comum, e mesmo nos meios profissional e acadêmico, que posicionam o rádio como um meio de expressão identificado com a oralidade. A hipótese colocada por este trabalho é de que essa oralidade é virtual, aparente, e só se realiza num processo de produção estruturado com base na escrita e em formas de registro eletrônico.

O fato do rádio aparentar uma oralidade dificulta a sua diferenciação desta forma cronologicamente anterior de expressão pela simples observação de seu discurso. A estratégia pedagógica vigente na maior parte dos cursos de rádio em escolas de jornalismo, que procura enfatizar esta aparência de oralidade como diferença da linguagem do veículo em relação à escrita, embora justificada por uma hegemonia dos conceitos do jornalismo impresso observável nestes cursos, acaba por contribuir para esta dificuldade de distinção. O discurso da rádio e o discurso oral têm muitas semelhanças e pontos de contato. As diferenças entre os dois discursos não são evidentes ao observador desatento e teoricamente desarmado.

2 O rádio e as tecnologias intelectuais

A questão das tecnologias intelectuais tem sido ressaltada por uma corrente de estudos que investiga a mediação das técnicas na estruturação e comunicação do pensamento e, em consequência, da construção social da realidade na *práxis* humana. Esta corrente teve um marco fundamental na obra de Jack GOODY (1977), que demonstrou como a alteração da forma de enunciação verbal, com o advento da escrita, possibilitou a domesticação do "pensamento selvagem", descrito

por LÉVI-STRAUSS, na origem da civilização. Na mesma linha, Walter ONG (1982) investigou as diferenças - na produção e distribuição de conhecimento - entre sociedades com base tecnológica oral e escrita, e a partir disso definiu características específicas da nova forma de oralidade criada pela tecnologia eletrônica. O impacto da eletrônica enquanto tecnologia da inteligência, expressa no complexo informático-mediático, é a questão central na investigação de Pierre LÉVY (1990). O trabalho destes três autores estabelece a base teórica a partir da qual definimos o discurso do rádio como produto intelectual eletrônico, que se distingue tanto da oralidade quanto da escrita.

Como observou SCHIFFER (1991), o rádio foi o primeiro artefato eletrônico a penetrar no espaço doméstico. Esta condição eletrônica que está na sua origem muitas vezes é obscurecida quando se contrapõe uma "era do rádio" que pertenceria ao passado a uma outra "era da imagem" que definiria o presente e apontaria para o futuro. Como parece evidente, o rádio não terminou com o fim do que seria a "sua era". A melhor maneira de explicar isto é compreender que não foi nem o som nem a imagem que estabeleceram novas eras, mas sim a tecnologia eletrônica: tanto o rádio como a TV pertencem à era da informação, e o rádio foi a manifestação mais precoce da era eletrônica na comunicação de massa.

Uma pista desta precocidade pode ser encontrada na primeira utilização que o público fez do rádio. Na década de 90, com a explosão da Internet e a popularização do uso dos controles remotos, surge o conceito de "navegação" para dar conta do que seria uma nova forma de fruição dos produtos culturais, caracterizada pela interatividade e marcada

pelo *zapping* permanente entre uma oferta infundável de enunciados. Pode-se dizer até que essa nova forma de fruição da cultura é uma característica da era eletrônica. O que pouca gente sabe é que ela surgiu há mais de setenta anos, de uma forma natural, com as primeiras emissoras de rádio.

SCHIFFER (1991:60), que estudou o rádio na perspectiva do arqueólogo, registra que essa era a forma dominante de ouvi-lo, na década de 20, nos Estados Unidos. Como ocorre hoje com as páginas da Internet, naquela época ninguém pensaria em se deter por muito tempo numa única emissora. A sensação provocada pelo novo meio era justamente a de ser capaz de captar as emissões mais variadas possíveis, originadas nos mais longínquos locais. Diversas revistas norte-americanas da época fizeram sucesso promovendo concursos entre rádio-ouvintes, em que eram premiados os que comprovavam ter captado o maior número de emissoras. Para os adeptos do hobby, os programas das primeiras emissoras de rádio, independente do conteúdo, soavam como extremamente tediosos. O que importava a eles era ouvir o quanto antes a identificação da emissora, para partir para outra sem demora.

Essa forma espontânea de utilizar o meio não pôde ser compreendida naquele tempo como uma possibilidade, apenas como uma limitação. O rádio nascia eletrônico, mas suas perspectivas eram avaliadas por uma cultura letrada. Para dominar o veículo, esta cultura precisou retalhar o seu fluxo eletrônico sem começo nem fim, e que só pôde ser compreendido como possibilidade nos últimos vinte anos. A lógica do compromisso com hora marcada tanto para começar quanto para terminar, importada do mundo dos espetáculos, inventou os programas, or-

ganizou os conteúdos e acabou por se impor, disciplinando o público.

O princípio da obra fechada, que orientou a lógica dos programas, representou uma conquista da tecnologia da escrita em relação às anteriores culturas orais. Como destaca SEMPRINI (1994), “por longo tempo, ao menos por toda a idade clássica e moderna, a produção estética é construída em torno da noção de obra, seja ela texto (no sentido escritural do termo), quadro, composição musical, plástica, teatral, cinematográfica. Nesta cultura estética geral, cada obra possui uma forte individualidade e um caráter próprio. Ela é considerada como um elemento discreto, claramente separado, em termos contedísticos e sobretudo formais, de outras obras, por mais afinidades que tenham entre si.” Para o autor, tal noção de obra é dominante na *doxa* cultural e científica até uma data muito recente, e retardou a aceitação da programação de rádio em fluxo contínuo, em oposição à rádio de programas, que se impõe atualmente como uma tendência, e representaria assim, mais do que uma evolução, um destino, inerente à natureza eletrônica que já estava na origem do rádio.

Além da metáfora da obra, a cultura letrada impôs ao rádio a hegemonia do texto na composição de sua linguagem. A palavra é um fenômeno sonoro que a escrita, em princípio, apenas imita. No entanto, no estágio atual de desenvolvimento de nossa civilização, a escrita enquanto tecnologia da palavra se autonomizou, criando seus próprios caminhos e distanciando-se do oral. Esta autonomização, intensificada pela tipografia, é que permitiu o surgimento de novas formas de pensar e de dizer a realidade, tal como a ciência moderna ou o jornalismo (ONG, 1982).

A dificuldade que acompanha o discurso do rádio informativo desde a sua origem é encontrar uma maneira de expressar de forma sonora um conteúdo que tomou forma originalmente na tecnologia da imprensa. O jornalismo impresso operava com a palavra, porém com a palavra estática, "congelada" em forma de escrita. Ao se aventurar pela primeira vez no terreno da palavra elástica, "em estado líquido", o gênero se defrontou com uma série de situações inteiramente novas.

No início, "o radiojornal procura em tudo e por tudo reproduzir as características da imprensa". Os hábitos e convenções da página impressa são transferidos para o novo meio da maneira mais literal possível, "indo assim ao encontro com os costumes dos leitores de jornal" (GONÇALVES, 1956:36-44). Títulos quase gritados, com os artigos suprimidos, e a ideia de uma "paginação" rígida com seções fixas e "espaços" limitados por assunto, originam-se neste esforço de transposição fiel da experiência gráfica através do "jornal falado".

Desta maneira, a linguagem do radiojornalismo foi pensada naturalmente como uma nova forma de apresentação da mesma mensagem escrita. Tudo o que era dito ao microfone deveria ter sido escrito antes, tanto como modo de controle do conteúdo quanto como garantia de correção. A BBC de Londres chegou a produzir até *scripted discussion*, debates em que as participações eram previamente gravadas, transcritas no papel, "corrigidas" e só então levadas ao microfone da emissora pelos mesmos participantes, que liam suas próprias palavras anteriores tentando "reproduzir a naturalidade" original (HORSTMANN, 1988:11). O condicionamento dos profissionais pela má-

quina de escrever era tão forte que muitos se confessaram "inseguros" e "perdidos" com o surgimento de programas que aboliam a etapa textual da produção, utilizando a fala de repórteres pelo telefone.

A preocupação com o conteúdo mais do que com a forma, as dificuldades de comunicação deste conteúdo pelo meio invisível e os condicionamentos organizacionais de seu modo de produção contribuíram para moldar a linguagem inicialmente adotada pelo radiojornalismo por um esforço extremo de simplificação. A "lei da economia" aplicada à linguagem do radiojornalismo fez com que inicialmente ela fosse pensada exclusivamente enquanto texto. Tal postura tinha como contrapartida o locutor absolutamente neutro, despersonalizado, mero "instrumento de estúdio".

O padrão de "sobriedade de locução" que vigorou então, e que ainda hoje é tido como o ideal em muitas emissoras voltadas para um público de elite, foi buscado, significativamente, como relata FORD (1969:110), na forma contida adotada pelos jornalistas na cobertura de cerimônias fúnebres. No entanto, a contenção ensaiada nunca foi suficiente para dotar a voz humana de uma neutralidade que é, de fato, impossível. BARTHES (1973:116) distingue em toda a fala um *grão da voz*.

Além de um componente psicológico inseparável, BARTHES também localiza na fala a explicitação de uma variável sócio-linguística, "os falares diferem de grupo para grupo, e cada homem é prisioneiro de sua linguagem: fora da sua classe, a primeira palavra marca-o, situa-o inteiramente e expõe-o com toda a sua história. O homem é oferecido, entregue pela sua linguagem, traído por uma verdade formal que escapa às suas men-

tiras interesseiras ou generosas (BARTHES, 1964:67)."

Assim, se a contenção da voz pode disfarçar sua expressividade mímica, é completamente inócua para ocultar sua fisionomia (na analogia teatral de ARNHEIM, 1936). E a fisionomia da voz que se queria "neutra" no jornalismo deveria conotar a confiança, a autoridade, a correção, a elegância e a superioridade cultural da classe social que controlava a emissão. A BBC, que ditava padrões internacionais de "radiogenia", exigia de seus locutores que lessem as notícias vestidos a rigor, com roupas de grife (LEWIS & BOOTH, 1989:96).

O grão da voz é tanto mais importante na medida em que se considere as diversas funções semióticas que desempenha na comunicação radiofônica. No radiojornalismo, a voz do locutor informa não apenas o conteúdo das notícias, mas funciona igualmente como signo indexical que informa o programa e a emissora em que o ouvinte está sintonizado. A presença humana inerente à vocalização torna-se desta forma inseparável da presença institucional, ao mesmo tempo em que a presença institucional se manifesta apenas através da mediação humana. Tal ambiguidade dissolve convenções estabelecidas no jornalismo impresso para separar informação de opinião, e obriga as emissoras a conterem tanto a própria subjetividade quanto a de seus profissionais, como única forma de resguardar cada uma delas de uma identificação indesejada.

A identificação da voz pelo ouvinte estabelece também o contexto comunicativo, sinalizando os diferentes momentos da programação: distingue o que deve ser acreditado enquanto informação jornalística do que deve ser percebido como propaganda ou as-

sumido como pura brincadeira para fins de entretenimento. A necessidade de demarcar fronteiras entre os diversos gêneros faz com que as emissoras procurem distinguir as vozes que aparecem em diferentes momentos da programação.

Na informação jornalística, o jogo de vozes não serve apenas para estabelecer um ritmo que ajude a manter a atenção do ouvinte, embora esta seja a sua intenção principal. A intercalação também sinaliza mudanças de assunto e de procedência das notícias, os diversos timbres e situações acústicas informam sobre a identidade e o contexto dos falantes. A qualidade de som estabelece também uma hierarquia de vozes: na base o entrevistado, com postura amadora; acima dele o repórter, treinado com o microfone; no ápice o apresentador no estúdio, com as melhores condições de emissão. O estúdio insonorizado cria distanciamento em relação aos acontecimentos noticiados, enfatizando o controle sobre os conteúdos que deve ser exercido pelo apresentador (CRISSELL, 1986:90).

A função mediadora que o jornalismo assume - entre os diversos discursos produzidos na sociedade e o seu público - faz com que processe e absorva em seu conteúdo os atos de fala de diferentes atores sociais. O gênero jornalístico é fortemente marcado pela intertextualidade e seus enunciados caracterizados quase sempre por um sentido polifônico: raramente é apenas o jornalista que fala, normalmente mescla sua fala com discursos de outrem que reproduz (FAIRCLOUGH, 1995:89). No rádio, a intertextualidade polifônica do discurso jornalístico encontrou a sua forma atual de expressão numa segunda fase da história do meio, com

a universalização do uso do telefone e da gravação magnética.

Os novos meios tecnológicos provocaram uma abertura da programação para uma larga gama de vozes e de discursos, expondo, por contraste, a artificialidade da anterior fala amarrada ao texto. Em consequência, o conceito excludente de radiogenia será necessariamente revisto e até certo ponto superado por um novo contexto comunicativo.

Com a substituição das vozes, a palavra dominante no rádio também foi aos poucos mudando de natureza: "o *falado-escrito* cedeu seu posto a uma versão mais decisivamente informal, o *falado-falado*" (SIMONE, cit. in MENDUNI, 1994:43). A fala no rádio assume um aspecto mais natural. No entanto, a análise do modo de produção desta nova fala desfaz o equívoco bastante comum de equipará-la com uma fala natural.

Utilizando a metodologia de análise da conversação, GOFFMAN (1981:227) distingue três bases de produção da fala numa sociedade letrada: a recitação (de um texto memorizado), a leitura em voz alta (de texto ou de números não memorizados) e a fala de improviso ou instantânea (que seria "a composição e codificação simultânea do texto sob a exigência de resposta imediata à audiência numa situação corrente"). A fala no rádio resulta de uma combinação destas três bases de produção.

GOFFMAN observa que cada base de produção da fala exige um determinado tipo de competência adquirida. A competência exigida de um profissional de rádio exige não somente a capacidade de manejo da fala nas diversas bases apontadas, mas também na sua combinação, de forma a que o produto final torne-se fluente, ocultando o esforço de produção por uma aparência de esponta-

neidade. A espontaneidade da fala ao microfone do rádio distingue-se assim por ser espontaneidade planejada. Conforme Walter ONG, "a oralidade eletrônica é essencialmente uma oralidade mais deliberada e autoconsciente. (...) Prepara as coisas cuidadosamente para ter a certeza de que saem verdadeiramente espontâneas" (cit. in THORINGTON, 1993:179).

A diferença entre a espontaneidade produzida na fala natural e a espontaneidade autoconsciente produzida no rádio deixa clara a distância que existe entre o enunciado radiofônico e uma possível "naturalidade". A noção de naturalidade, porém, é empregada na literatura técnica como antítese em relação à fala de base exclusivamente escrita que caracterizou o período histórico do locutor impessoal. Na falta de instrumentos teóricos mais adequados, a noção de naturalidade serve também para dar conta de uma fala que se tornou mais complexa e passou a admitir maior variação, ao considerar a existência de um segundo nível de significação representado pelos componentes *analógicos* da fala.

WATZLAWICK, BEAVIN & JACKSON (1967:57), definem comunicação analógica como toda a comunicação não-verbal, abrangendo nesta classificação uma série de variáveis observadas na fala, como inflexão da voz, sequência, ritmo e cadência das palavras, "assim como as pistas comunicacionais infalivelmente presentes em qualquer contexto em que uma interação ocorra". A comunicação analógica, ligada a impulsos do inconsciente que remontam às origens ancestrais da espécie humana, não seria passível de um completo domínio racional, por seus aspectos necessariamente ambíguos e contraditórios. Daí a dificuldade de controlar tecnicamente este segundo nível de significa-

ção da fala radiofônica, e o apelo à "naturalidade" como sugestão de que pode mais facilmente ser apreendido na prática, da mesma forma como se apreende a língua materna.

Em consequência, os padrões de emissão sonora do discurso jornalístico quase sempre fazem parte de um repertório de conhecimentos profissionais incorporados de forma inconsciente, por mimetismo cultural (BEHLAU & ZIEMER, cit. in NUNES, 1993:149). Quando muito, tal informação técnica é tratada no ambiente de trabalho de um modo tipicamente oral, na solução de problemas pontuais eventualmente detectados com base na sensibilidade e na experiência, mas sem uma apropriação consciente que permita uma utilização mais produtiva de seus recursos.

No entanto, o fato dos padrões de enunciação vocal do radiojornalismo não serem conscientizados não implica em que não existam ou que possam ser comparados à fala natural. Como observa mais uma vez BARTHES, a fala não é "por si só, fresca, natural, espontânea, verídica, expressiva de uma espécie de interioridade pura; bem pelo contrário, a nossa palavra (sobretudo em público), é imediatamente teatral, vai buscar as inflexões (no sentido estilístico e lúdico do termo) a todo um conjunto de códigos culturais e oratórios: a palavra é sempre tática" (BARTHES, 1981:9-10). No mesmo sentido, GUIRAUD (1993:48) propõe que no código prosódico da fala "indícios de origem natural estão de fato altamente socializados e convencionados, como o mostra a dicção dos atores".

De fato, o teatro desenvolveu inclusive um termo técnico para dar conta deste nível suplementar de significação da palavra falada: o *subtexto* (STANISLAVISKI, cit. in BAL-

SEBRE, 1994:57). Nas artes cênicas, o subtexto pertence mais ao campo de atuação dos diretores do que ao dos roteiristas, e define a modulação das palavras do texto na interpretação dos atores, de modo a compor o seu significado em função dos objetivos de cada fala no conjunto da obra. No rádio, o subtexto se expressa unicamente através do uso da voz, que substitui a mímica visual. A curva melódica, o ritmo e as ênfases tônicas utilizadas repetidamente constituem códigos que permitem aos ouvintes situar imediatamente o texto da fala.

A maneira espontânea como estes códigos são aprendidos e internalizados é o que dificulta a compreensão de sua especificidade radiofônica e a sua diferenciação em relação a uma linguagem "natural". Mas a *naturalidade* que passou a ser perseguida como um valor pelos profissionais do rádio só pode ser comparada com aquela pretendida anteriormente pelo cinema, para distinguir a sua forma de representação dos modos exagerados da atuação teatral desenvolvidos nos palcos. Além do "planejamento da fala espontânea", e do subtexto socializado, a comunicação radiofônica tem em comum com o audiovisual outra situação artificial: a presença de um espectador desconhecido, um *terceiro* não participante das interações construídas, e que é para quem está efetivamente direcionada toda a fala produzida. A intencionalidade de audiência da fala é que justifica a situação comunicativa e, em função dela, a fala segue padrões convencionais, em grande parte compartilhados com esta audiência.

A superação da escrita pelo jornalismo eletrônico do rádio passou primeiro pela reafirmação dos padrões estabelecidos pelo jornalismo escrito. Mas a nova forma adotada pelo jornalismo sonoro, com a agregação ao

texto de um subtexto (presente na arcaica comunicação oral e remodelado por um novo contexto comunicativo) e dos demais elementos da linguagem sonora (música, ruídos, silêncio) evoluiu num novo gênero de discurso, que se expressa pela composição de um supertexto, impossível de ser produzido apenas com os recursos da escrita e indispensável numa cultura oral.

A lógica da cultura letrada passou então a ver o discurso do rádio como algo mais do que apenas texto, mas ainda assim como uma forma de escrita. Por esta lógica, em todos os manuais a linguagem do rádio é apresentada então como uma composição de palavra falada, música, ruídos e silêncios. Na verdade, esta composição não descreve exatamente a linguagem do rádio, descreve antes a linguagem fonográfica. O supertexto radiofônico se caracteriza não apenas pela agregação de um subtexto ao texto propriamente dito, mas também pela sua enunciação em tempo real.

O século XIX assistiu ao alvorecer de uma nova concepção de escritura. A fotografia, o cinema e o fonógrafo, propunham uma nova forma de registro das manifestações da natureza e das culturas humanas, capazes de captar de maneira simultânea e automática uma grande variedade de nuances e tons (de luz ou de som). No plano da linguagem, estas formas de registro mecânico (depois aperfeiçoadas pela eletrônica) permitiram conservar e reproduzir em qualquer tempo e lugar os componentes analógicos que anteriormente eram prisioneiros da situação da enunciação. Repetia-se assim, agora com as linguagens analógicas, o salto que anteriormente a escrita possibilitara ao modificar a enunciação dos componentes digitais da fala.

Mas o discurso do rádio não se limita a uma nova escritura feita pela composição de

sons. O discurso do rádio é isso e algo mais, e este algo mais é dado por sua enunciação em tempo real. A radiodifusão distingue-se da imprensa por sua condição *ao vivo*, e é percebida como tal, o que provoca um forte *efeito de realidade* e, através dele, a empatia do público. Porém, a simultaneidade a que esta condição idealmente se refere, no caso do radiojornalismo, ocupa apenas uma parcela do tempo do fluxo. Esta parcela é geralmente menor do que aparenta, uma vez que a condição *fonográfica* de um enunciado raramente é explicitada, enquanto os momentos de *transmissão direta* tem sempre esta condição enfatizada e, não raramente, simulada.

Por outro lado, a característica *viva* do discurso do rádio não é mera simulação. Como destaca SCANNEL (1991:1), "Rádio e televisão são meios *ao vivo*. Como o telefone, a fala que eles produzem existe em tempo real: o momento de sua pronúncia e o momento de sua audição são o mesmo momento. Nos primeiros dias tanto do rádio como da TV todas as transmissões eram *ao vivo*. Em ambos os casos, o desenvolvimento de tecnologias para gravar a fala chegou consideravelmente depois e, embora hoje muitos programas sejam pré-gravados, isso é feito de forma a preservar o efeito do *ao vivo*. (...) O caráter *vivo* da radiodifusão, o seu senso de existência em tempo real - o tempo do programa correspondendo ao tempo de sua recepção - é um efeito intrínseco ao meio. A fala que sai do rádio e da televisão é reconhecida como produzida em instituições com existência atual, intencionada e dirigida para membros do público com existência atual, que a recebem nas circunstâncias do mundo real".

A observação do papel predominante do fonográfico no discurso do radiojornalismo,

por um lado, e do carácter efetivamente *vivo* do enunciado radiofônico, por outro, conduz a um paradoxo: o rádio faz *ao vivo* um discurso predominantemente fonográfico. O significado deste *vivo*, porém, requer uma maior elucidação para que a ambiguidade possa ser superada.

A condição *ao vivo* só é total e permanente no fluxo do rádio no que diz respeito a uma única simultaneidade: entre enunciação e recepção. A dissecação do conceito permite isolar esse primeiro nível em que o *vivo* se dá. O *vivo em primeiro grau* está presente no rádio desde a sua origem e é uma condição da qual não pode se separar. A simultaneidade enunciação/recepção presente no *vivo em primeiro grau* não implica necessariamente a simultaneidade entre o tempo de produção do enunciado e sua enunciação. Pelo contrário, o enunciado pode ter sido produzido antecipadamente, como no caso de um programa gravado.

O *vivo em primeiro grau* refere-se assim ao paralelismo do tempo do enunciado com o tempo da vida real (o tempo do relógio), paralelismo este que atinge a sua expressão máxima no fluxo contínuo. Funcionando 24 horas por dia, o rádio atinge a *isocronia absoluta* com o tempo da vida real, provocando a torsão na linha do tempo de programação que passa a ser representada visualmente por uma espiral infinita.

O *vivo* que caracteriza o rádio torna-se mais intenso conforme a forma de produção do enunciado. Um texto escrito, memorizado ou planejado antecipadamente para ser interpretado no rádio, embora não caracterize ainda a dupla simultaneidade da transmissão direta, agrega à primeira simultaneidade do discurso mais um elemento *vivo* - a interpretação do locutor. Por isso, o discurso

produzido pela apresentação de um texto ao microfone, embora mantenha as características de um conteúdo produzido antecipadamente, pode ser considerado um *vivo em segundo grau*.

Em termos da composição do discurso do rádio informativo, a incorporação da fonografia na rotina de produção das emisoras, num segundo momento de sua existência, trouxe mudanças consideráveis. Todas as conquistas representadas pela escrita, enquanto tecnologia intelectual, no campo do processamento linguístico, tornaram-se acessíveis no campo da expressão sonora: a objetivação, o transporte, a conservação, o distanciamento, a montagem a *posteriori*, o fechamento - enfim, o a enunciação diferida em sua potencialidade plena, tal qual havia se desenvolvido em suporte espacial, era agora viável também numa linguagem temporal.

O diferido libertou a expressão sonora da tirania do presente extratextual, permitindo ao discurso do rádio-jornalismo reassumir totalmente o domínio sobre a definição dos limites da atualidade. No entanto, não alterou a primeira simultaneidade deste discurso, entre enunciação e recepção, que caracteriza o seu carácter *vivo em primeiro grau*. A forma sistemática e intensa como o elemento fonográfico foi incorporado no discurso do rádio, e o fato da produção de uma coisa e outra se confundirem na rotina das emisoras, tem dificultado a possibilidade de discernir entre elas. Acrescida a limitação teórica da maior parte dos estudos linguísticos que, para dissecar uma língua, como o corpo de um animal, quase sempre precisam matá-la, compreende-se porque as tentativas de descrição e definição da linguagem do rádio não fazem esta distinção.

A linguagem do rádio, uma vez morta, uma vez considerada como linguagem *dada*, não se distingue em nada da linguagem fonográfica. O que a distingue é que ela não existe na realidade enquanto *dada*, existe apenas *dando-se* no discurso. Seja transmitindo em direto, seja transmitindo em diferido um produto fonográfico que assim atualiza, ou ainda combinando estes dois elementos, como normalmente o faz, o rádio transmite sempre no presente individual de seu ouvinte e no presente social em que está inserido, ou seja, num contexto temporal compartilhado entre emissor e receptor: o tempo real. Ao contrário, na fonografia, como no cinema, emissor e receptor estão separados no tempo e o contexto temporal não é compartilhado por eles.

Quando um enunciado diferido é incluído no macrotexto do fluxo radiofônico (uma declaração, uma reportagem, uma música), sofre uma mudança qualitativa. Cumpre função comunicativa diversa pela mudança do contexto. De enunciado autônomo, passa a fazer parte de um enunciado maior (um programa, uma programação) que tem outro autor, outra intenção, outra leitura, outra relação com a realidade. O objeto inanimado funciona então como prótese de um corpo vivo.

O vivo do rádio apresenta ainda outros níveis além do primeiro e segundo graus já descritos. Um terceiro, ainda intermediário, seria aquele em que não apenas a interpretação viva é agregada a um conteúdo diferido, mas a própria elaboração do conteúdo é realizada simultaneamente à enunciação, com a utilização predominante do improvisado sem planejamento prévio. Embora tenha campo de utilização mais restrita no rádio informativo do que em outros gêneros radiofôni-

cos, este *vivo em terceiro grau* aparece no fluxo em inúmeros momentos e situações, especialmente naqueles de interação verbal em tempo real ou quando um acontecimento inesperado exige uma resposta pronta, obrigando a emissora a uma postura tática.

O *vivo em terceiro grau* costuma ser apresentado ao público como transmissão *direta*, embora ainda não a caracterize no sentido estrito da expressão. Para que este seja caracterizado, é necessária a simultaneidade também do acontecimento relatado, completando a isocronia entre quatro tempos: o do acontecimento, o da produção do relato, o da enunciação e o da recepção. A conjunção desses quatro tempos é que distingue a transmissão direta no sentido pleno da palavra e que caracteriza, no fluxo do rádio informativo, o *vivo em quarto grau*, ou o seu mais alto grau possível.

A transmissão ao vivo possibilitada pela tecnologia eletrônica incluiu o momento presente no campo da noticiabilidade. O conhecimento do absolutamente efêmero, até então desprezado por uma tradição letrada que possuía como principal parâmetro de validação a posteridade, revela-se cada vez mais fundamental para a sobrevivência numa sociedade que se move em velocidade crescente. O rádio foi o primeiro meio de comunicação de massa a operar em tempo real, e esta característica estritamente eletrônica de combinar a transmissão direta com a diferida é que distingue a sua linguagem em relação à da fonografia.

Uma outra tentativa de enquadrar a linguagem do rádio na lógica da cultura letrada foi de explicá-la a partir dos parâmetros do cinema. O cinema é mais velho do que o rádio como meio de comunicação, e quando o rádio surgiu, já havia desenvolvido a sua

sintaxe plano-sequência. Desde o início do rádio, foram feitas várias tentativas de adaptar esta sintaxe para o novo meio, produzindo *filmes sonoros*. Embora até hoje existam teóricos defendendo esta perspectiva, ela apresenta dois problemas insuperáveis: primeiro, não existe filme em tempo real. O filme sonoro seria então um produto fonográfico, mais do que radiofônico, a partir do momento em que se fez a distinção entre uma coisa e outra. Segundo, a ausência de parâmetros espaciais fixos na linguagem sonora invisível do rádio impede a distinção entre os planos e as sequências (FUZELIER, 1966). O plano só pode ser definido sobre uma imagem, precisa parâmetros espaciais fixos. A linguagem do rádio é estritamente temporal.

Isso não significa que o rádio não possa criar imagens, conduzindo a imaginação do ouvinte. A diferença é que essas imagens interiores, produzidas na mente, não podem ser confundidas com as imagens que se vê numa tela. São imagens muito mais ricas - podem comportar três dimensões, e também incluir sensações táteis, olfativas, auditivas - e também muito mais econômicas: muitas vezes são dispensadas sem que isso prejudique a comunicação. Ao se ouvir um noticiário, por exemplo, ninguém fica imaginando o rosto do locutor ou o estúdio de onde fala, porque isso não é importante para a mensagem. Como destacou ARNHEIM, já em 1936, a seletividade e a versatilidade proporcionadas pela sua condição invisível que garantem a eficiência do discurso do rádio.

Para distinguir a linguagem do rádio tanto da fonografia como do cinema (estas concebidas na era mecânica, embora aperfeiçoadas depois pela eletrônica), é preciso defini-la como uma composição sonora invisível de palavra, música, ruído e silêncio, enunciada

em tempo real. Esta definição comporta não apenas o rádio tradicional, difundido por diversas faixas de ondas de rádio-frequência (AM, FM, OC, etc.), mas também as possibilidades que estão sendo abertas para a difusão do rádio no presente e no futuro próximo, como no caso da transmissão por cabo, por satélite, ou pela Internet. A identidade do rádio na era eletrônica não se localiza mais na forma como é difundido, mas na especificidade de seu discurso sonoro, invisível, enunciado por diversos meios em tempo real.

3 Bibliografia

BALSEBRE, Armand, 1994 *El Lenguaje Radiofónico*. Madrid, Cátedra

BARTHES, Roland,

1964 *Le Degré Zero de l'Écriture*. ut. trad. portuguesa: *O Grau Zero da Escritura*. Lisboa, Edições 70, 1989.

1973 *Le Plaisir du Texte*. ut. trad. portuguesa: *O Prazer do Texto*. Lisboa, Edições 70, 1988.

1981 *Le grain de la voix*. ut. trad. portuguesa: *O Grão da Voz. Entrevistas 1962-1980*. Lisboa, Edições 70, 1982

CRISELL, Andrew,

1986 *Understanding Radio*. London and New York, Methuen

FAIRCLOUGH, Norman,

1995 *Media Discourse*. London, Edward Arnold

FORD, Charles

1969, "Influence du micro sur la dramaturgie du réel" in TARDIEU et al. (1969) p. 97-118

- FUZELIER, Etienne,
1965 *Le langage radiophonique*. Paris, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques
- GOFFMAN, Erving,
1981 *Forms os Talk*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- GOODY, Jack,
1977 *Domestication of the Savage Mind*. ut. trad. portuguesa: *Domesticação do Pensamento Selvagem*. Lisboa, Presença, 1988
- GUIRAUD, Pierre,
1993 *La Sémiologie*. ut. trad. portuguesa: *A Semiologia*. Lisboa, Presença, 1993
- HAUSSEN, Dóris Fagundes,
1993 (ed.) *Sistemas de Comunicação e Identidades da América Latina*. Porto Alegre, Edipucrs/Intercom
- HORSTMANN, Rosemary,
1988 *Writing for Radio*. London, A & C Black (Publishers)
- LÉVY, Pierre,
1990 *Les technologies de l'Intelligence - L'avenir de la pensée à l'ère informatique*. ut. trad. portuguesa: *As Tecnologias da Inteligência. O Futuro do Pensamento na Era Informática*. Lisboa, Instituto Piaget, 1994
- LEWIS, Peter M. & BOOTH, Jerry,
1989 *The Invisible Medium. Public, Commercial and Community Radio*. ut. trad. espanhola: *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona, Paidós, 1992
- MEDITSCH, Eduardo,
1996 *A Especificidade do Rádio Informativo*. Tese de Doutorado. Lisboa, FCSH/UNL
- MENDUNI, Enrico,
1994 *La Radio Nell'era Della TV: Fine di un compresso d'inferiorità*. Bologna, Il Mulino
- NUNES, Mônica R. F.,
1993 *O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica*. São Paulo, Annablume
- OLIVEN, Ruben George,
1993 "Nas bocas - a oralidade nos tempos modernos" in HAUSSEN (1993b) p. 61-64
- ONG, Walter,
1982 *Orality & Literacy: the technologizing of the word*. London, Routledge
- SCANNELL, Paddy,
1991 (ed.) *Broadcast Talk*. London, Sage
- SCHIFFER, Michael Brian,
1991 *The Portable Radio in American Life*. Tucson, The University of Arizona Press
- SCHULBERG, Bob,
1989 *Radio Advertising: The Authoritative Handbook*. ut. trad. mexicana:

Publicidad Radiofónica: el manual autorizado. McGraw-Hill/Interamericana de México, 1992

SEMPRINI, Andrea,

1994 *Il flusso radiotelevisivo: France Info e CNN tra informazione e attualità.* Torino, Rai/Nuova Eri

STRAUSS, Neil & MANDL, Dave,

1993 (eds.) *Radiotext(e).* New York, Semiotext(e)

TARDIEU, Jean et al.,

1969 *Grandeurs et faiblesses de la radio: Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine.* Paris, Unesco

THORINGTON, Helen,

1993 "The Noise of the Needle" in STRAUSS & MANDL (1993) p. 178-180

WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet Helmick & JACKSON, Don D.,

1967 *Pragmatics of Human Communication.* ut. trad. brasileira: *Pragmática da Comunicação Humana.* São Paulo, Cultrix, 1993