

Armand Balsebre e a teoria expressiva do rádio¹

Ana Baumworcel, Universidade Federal Fluminense²

Resumo: Este texto relaciona as idéias defendidas por Armand Balsebre no livro *El lenguaje radiofónico* ao pensamento de outros autores, como Emilio Prado, Cebrián Herreros, Eduardo Meditsch e Luiz Alberto Sanz. A obra do catedrático da Universidade Autônoma de Barcelona é uma referência para os pesquisadores por apresentar em profundidade a especificidade da linguagem radiofônica. Balsebre estabelece uma teoria expressiva para o veículo a partir dos estudos da Semiologia.

Palavras-chave:

1-Rádio; 2-Armand Balsebre; 3-Linguagem Radiofônica; 4-Expressão; 5-Comunicação.

Ao abrir a caixa, encontrei algo muito parecido com nossos relógios, com molas e máquinas imperceptíveis. Era um livro; mas um livro milagroso que não tinha folhas, nem letras. Era, em resumo, um livro para ler, mas para o qual os olhos eram inúteis. Em compensação, se necessitava dos ouvidos. Assim, quando alguém queria ler (...) girava o ponteiro sobre o capítulo que quisesse escutar e, como se saísse da boca de um homem ou de um instrumento de música, saíam desta caixa todos os sons distintos e claros que servem como expressão de linguagem entre os grandes pensadores da Lua. Desta maneira, tereis eternamente ao vosso redor todos os grandes homens, mortos e vivos, que os entretêm de viva voz. (CYRANO DE BERGERAC, 1657).

No prólogo do livro *El lenguaje radiofónico*, Balsebre cita Cyrano de Bergerac para mostrar a magia do veículo, numa referência literária premonitória da invenção do rádio que só ocorreria três séculos depois. O professor catalão considera que o mundo mágico da comunicação sonora é a expressão do sistema de significação de uma linguagem específica e genuína. E é em busca do entendimento deste “idioma” próprio do meio que o autor orienta sua pesquisa.

Balsebre conceitua, em sua obra, o sistema semiótico radiofônico com o intuito de estabelecer uma teoria expressiva para o veículo. Para tal, parte do princípio defendido pelo alemão Rudolf Arnheim³ de que o rádio é um meio de comunicação e expressão e não só

1 Trabalho apresentado para o NP 06 – Rádio e Mídia Sonora, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

2 Jornalista e Professora de Radiojornalismo da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação, Imagem e Informação (UFF). Coordenadora do Grupo de Trabalho – História da Mídia Sonora da Rede Alfredo de Carvalho para a preservação da memória da imprensa.

³ Rudolf Arnheim publicou em 1936 a obra *Radio, an art of sound*, traduzida, em 1980, para o espanhol por Manuel Figueras Blanch como *Estética radiofónica* e publicada pela Editorial Gustavo Gili de Barcelona.

um veículo de difusão de informação. A questão não é apenas de terminologia, mas de delimitação conceitual. E não é por acaso que Balsebre usa “expressivo” para qualificar e nomear cada um dos “sistemas” que integram a linguagem radiofônica. Considerar o meio como um canal de expressão faz parte da fundamentação metodológica que ele utiliza em seu estudo.

O espanhol defende que a tripla função do rádio, como meio de difusão, comunicação e expressão, tem sido alterada pela homogeneidade de gêneros e formatos. A industrialização, concentrada em grupos multimídias, segmentou o público por interesses e ofereceu uma programação especializada para atender a um consumo imediato. Isto valorizou o rádio voltado para a informação e o serviço, deixando em segundo plano o rádio-arte. Para o autor, o uso do veículo com o objetivo de compra e venda de mercadorias (informação, músicas, anúncios, produtos) tem desvalorizado a função expressiva e estética do meio, acarretando, inclusive, o desaparecimento do gênero que mais contribuiu para a estruturação de um código genuíno de expressão: o radiodrama.

A grande contribuição de Balsebre foi formular uma teoria para o rádio a partir da Semiologia. Segundo ele faltavam manuais que explicassem com amplitude e rigor sistemático a estrutura da linguagem radiofônica e sua potencialidade expressiva. Seu livro veio suprir esta lacuna. A obra, publicada em 1994 pela editora Cátedra de Madri, Espanha, tem 250 páginas com nove capítulos e é uma adaptação do trabalho final de licenciatura apresentado, em 1981, na Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona, que teve orientação de Emilio Prado.

Balsebre também se valeu de sua experiência de mais de 12 anos como profissional da Rádio Barcelona (1974-1986) e como professor e pesquisador da Universidade desde 1979. Em 1990, Armand Balsebre Torroja defendeu sua tese de doutorado “Las imágenes auditivas en la radio” na Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Autônoma de Barcelona. Foi diretor e atualmente é catedrático do Departamento de Comunicação Audiovisual e de Publicidade da UAB.

O teórico define os componentes da linguagem radiofônica, como sistemas expressivos da palavra, da música e dos efeitos sonoros a partir dos estudos de Abraham Moles⁴, mas vai além ao trazer o silêncio como sistema expressivo não sonoro. Ao

⁴ Abraham Moles escreveu, em 1975, o livro *La comunicacion y los mass media*.

“dissecar” cada um dos elementos, percebe que o denominador comum entre eles é a ilimitada riqueza expressiva e o grande poder sugestivo que exercem sobre o ouvinte.

Mariano Cebrián Herreros (1995:364) contesta Balsebre ao afirmar que o silêncio é a ausência do resto dos componentes da linguagem e que não tem significado por si só, mas admite que a supressão do som em determinado momento informa mais que a sua presença. José Ignacio López Vigil (2003:57) também subestima o papel do silêncio no rádio. No artigo *Os espaços de silêncio em A Guerra dos Mundos* (BAUMWORCEL: 1998:45), analisamos o silêncio como um recurso não-verbal que foi capaz, na narrativa de Orson Welles, de trazer verossimilhança ao texto sonoro e de criar o lugar de intérprete e de co-autor do receptor.

Partimos do princípio de que sem silêncio, a linguagem não significa e de que o silêncio é a grande mediação para a interpretação. Apesar do nosso imaginário social destinar um lugar subalterno para o silêncio, demonstramos, a partir dos estudos da Análise do Discurso, como este elemento da linguagem radiofônica contribui para a formação e materialização da imagem mental, fazendo com que o ouvinte não seja um receptor passivo e crie sua própria cenografia num espaço infinito de escuridão.

O silêncio dá ao dizer a possibilidade de ter vários significados. O emissor constrói a dramaturgia da realidade, mas é o ouvinte, em silêncio, quem produz suas próprias ilusões. É o caráter de incompletude da linguagem. E, como destaca Orlandi (1995), é a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. O silêncio preside esta possibilidade.

Inserido entre as sensações acústicas produzidas pelo rádio, ele pode servir como um elemento distanciador, que permite a reflexão, criando um espaço para que o ouvinte continue a narrativa interrompida durante alguns segundos. Os diversos espaços de silêncio de *A Guerra dos Mundos*, por exemplo, abriam possibilidades de expressão para o mecanismo inconsciente dos ouvintes, como se fossem a “voz” interior de cada receptor, numa época de insegurança e medo em função da eminência da Segunda Guerra Mundial.

Além do silêncio, outro elemento da linguagem radiofônica que é pouco explorado no veículo hoje é o efeito sonoro. Todos os formatos poderiam redescobrir a importância deste recurso, desde o noticiário até as vinhetas. E pensando apenas em termos de Brasil,

podemos afirmar que o rádio AM é basicamente palavra, ou seja, linguagem apenas verbal, e o FM, música. É uma forma pobre de utilizar a potencialidade da linguagem do veículo.

A palavra, a música, o silêncio e os efeitos especiais perdem sua unidade conceitual quando são combinados e exercem uma interação modificadora entre eles, aumentando as possibilidades expressivas e comunicativas do meio. Estas combinações criam melhores condições para os ouvintes produzirem as imagens auditivas, fundamentais para maior percepção da mensagem.

Só por meio delas será possível fazer com que o “ouvido veja”, como defendeu Walter Ouro Alves, e tornar o rádio a “maior tela do mundo”, como queria Orson Welles. Ou, como escreveu Marshall McLuhan, “um meio visual”. O veículo da emoção e da sedução, só vai estimular os sentimentos, causar envolvimento, atrair e chamar a atenção dos ouvintes para que eles “visualizem”, imaginem, o acontecimento, se trouxer em seu discurso uma harmonia sonora composta pela plenitude de elementos de sua linguagem. E assim será possível, como destacou Vigil (2003: 37), não só “fazermos os cegos verem, mas fazermos cheirar sem nariz, acariciar sem mãos e saborear a distância”.

Tudo depende da maneira, da arte de escolher e combinar a posição dos diversos elementos da linguagem radiofônica. Tudo depende da integração da forma com o conteúdo, da integração entre o estético e o semântico para que a comunicação seja eficaz e o meio traduza toda a sua potencialidade expressiva a partir de seus próprios recursos narrativos, como defende Balsebre. Para Cebrián Herreros (1983: 78) o “som radiofônico não é uma cópia da realidade, mas sim o resultado de uma escritura. A significação informativa nasce da organização, combinação, filtragem e montagem que se faça dos componentes sonoros da informação”.

Mas o discurso do rádio não se limita só a uma combinação da escritura de seus elementos. Eduardo Meditsch (2001: 213) nos fala do algo a mais que é conferido ao veículo pela enunciação em tempo real. 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. E é esta característica que distingue a linguagem radiofônica da fonográfica.

Ao trazer esta questão, não apresentada por Balsebre em seu livro, Meditsch (1999: 127) complementa a definição de linguagem do meio como sendo “uma composição sonora

invisível da palavra, música, ruído e silêncio, enunciada em tempo real”. Meditsch defende que a identidade do rádio na era eletrônica se dá pela especificidade de seu discurso, não importando se a difusão da mensagem é feita pela forma tradicional (AM, FM) ou por outros suportes de transmissão como o satélite, a Internet.

Balsebre não trata da Internet em seu livro. No entanto, critica os que utilizam o termo audiovisual indistintamente para o rádio e a televisão, por não compreenderem a especificidade de cada um dos meios e por reproduzirem, inconscientemente, um lugar de subordinação do mundo áudio-imaginativo do rádio ao mundo sonoro-visual da TV.

Ele faz coro com os apaixonados pela mídia sonora ao afirmar que a televisão prejudicou uma evolução maior das possibilidades expressivas e criativas do rádio e reordenou o trabalho teórico de especialistas para a imagem. Lamenta, ainda, a ausência de diferentes correntes científicas na investigação sobre os recursos expressivos do rádio em função do preconceito daqueles que consideram o veículo menos importante e “vulgar”. Denuncia, assim, o elitismo de alguns pesquisadores já que em latim, vulgo significa “povo” e vulgar, seria o mesmo que “popular”.

Ressalta, também, que vários estudos têm se fixado na delimitação apenas da função comunicativa, como, por exemplo, os de projeção social e política do meio, os de instrumentalização da propaganda política ou comercial, os de efeitos na audiência, entre outros. No Brasil o predomínio, na bibliografia específica, é de livros sobre a história do rádio ou sobre a técnica. Enquanto no mercado profissional, pouco se cria de novo. Seu objetivo é chamar a atenção dos jornalistas e dos radialistas que, submetidos às rotinas profissionais que supervalorizam o imediatismo e a velocidade, nem sempre aproveitam todo o potencial do veículo.

Outros interesses econômicos, empresariais, acabaram determinando uma repetição de fórmulas e códigos que, para o autor, pode nos induzir a pensar que tudo já foi inventado ou que o rádio não é primordialmente um meio de expressão. Prado (1989:36) acrescenta que o rádio informativo permanece ancorado nas velhas fórmulas e afastado da busca de uma nova expressividade.

Balsebre alerta que definir a linguagem radiofônica só como linguagem verbal é excluir o caráter do rádio como meio de expressão e acusa os jornalistas de defenderem esta reduzida capacidade expressiva da linguagem radiofônica como simples sistema semiótico

da palavra com uma preocupação apenas com a redação da informação. Assim, o estudo da linguagem radiofônica se tornou o estudo da adaptação e tratamento específico do universo significativo da palavra com o objetivo de estruturar melhor algumas das rotinas de produção do jornalista no processo de construção da notícia. “Se produz uma exagerada relevância do monólogo expositivo, uma das formas expressivas da palavra, e se ignoram outras, o que impede que seja vista a amplitude expressiva da linguagem radiofônica”.(BALSEBRE: 1994: 24).

Arnheim (1980:18) considera que as formas expressivas do rádio não valem só para o radioteatro, mas também para os boletins de notícias, reportagens e debates. Meditsch (2001:175) concorda que experiências e descobertas do uso sofisticado dos recursos de linguagem do meio ainda têm aplicação no rádio atual, seja na publicidade, em programas de entretenimento ou de informação. No entanto, destaca que a transposição de técnicas de um gênero, como o radiodrama, para outro, como o jornalismo, não pode ser total nem irrestrita, pois um opera em função da realidade referencial e outro da ficção. Enfatiza que são gêneros diferentes de discursos.

Luiz Alberto Sanz (1999:31) reafirma que a separação não se dá entre jornalismo e drama, mas entre realidade e ficção. Ele lembra que o jornalista propõe-se a informar comprometido com a verdade e defende que “a utilização de técnicas dramáticas não implica descompromisso com a verdade, implica reconhecimento e compromisso com a subjetividade”. Acrescentamos que a seleção, no jornalismo, de palavras, de perguntas, de trechos de sonoras desmistifica, por si só, o conceito de imparcialidade divulgado em alguns manuais, pois é uma seleção que segue, às vezes, critérios subjetivos.

Balsebre (1994:146) qualifica o jornalismo como a “dramaturgia da realidade” e o radioteatro como a “dramaturgia da ficção”. Sanz (1999:27) busca em Peacock (1968) a definição de dramático para defender a dramaturgia da informação radiofônica:

Nossa noção do dramático deriva-se em primeiro lugar de coisas excitantes observadas na natureza e na vida humana(...) A palavra dramático tem um significado natural em relação a quaisquer acontecimentos repentinos, surpreendentes, perturbadores ou violentos, ou a situações e seqüências caracterizadas pela tensão (...) Diz-se comumente que o conflito faz o drama, porém a surpresa e, muito particularmente, a tensão são indícios mais verdadeiros. Ambos nascem do conflito. (SANZ:1999:27)

Peacock cita as tempestades, as ressacas e as enchentes como dramas da natureza e os acidentes, a morte repentina, os triunfos como dramas naturais do destino humano. Ele lembra que estes temas conquistam diariamente espaço nas manchetes dos jornais por serem indicadores infalíveis do que toca os homens e lhes prende o interesse. Balsebre esclarece que a mensagem no rádio gera o intercâmbio de idéias, conceitos e relações entre indivíduos, mas, ao mesmo tempo, surpreende, emociona, excita a sensibilidade do ouvinte.

Prado (1989:18) ressalta que em nome da “objetividade” é feita uma utilização “raqútica” das potencialidades do meio no jornalismo e cita como exemplo a busca por vozes “frias” para a leitura das notícias e a proibição do uso de certos recursos técnicos. No entanto, é preciso lembrar que a locução “fria” do padrão de sobriedade das emissoras informativas se choca com o “grão da voz” que existe na fala humana, como identificava Barthes (1982). Por mais “contida” que possa ser a apresentação de um noticiário no rádio, a dramaticidade de um acontecimento repentino, surpreendente, perturbador ou violento, quando transmitido ao vivo, subverte as regras dos manuais por trazer embutida na descrição do fato algo da emoção do emissor da mensagem.

E a possibilidade de transmitir emoção é uma das características que potencializa o rádio como meio de expressão. É a melodia ou entonação, o volume, a intensidade, o intervalo que dão colorido à voz, trazem plasticidade, emoção e vida para o discurso. É o subtexto implícito na voz do locutor que reflete a dramatização dos fatos relatados. Não podemos subestimar a força sugestiva da voz humana e seu poder estético. O ritmo mais acelerado, por exemplo, na fala dos locutores dos noticiários acarreta uma certa tensão e contribui para criar um clima dramático, que chama a atenção do ouvinte para a importância do que está sendo dito.

Balsebre enfatiza, em seu livro, a qualidade estética, que caracteriza a mensagem radiofônica, como sendo determinante para a compreensão do fenômeno expressivo e significativo do rádio e cita, como exemplo, a musicalidade da palavra e a importância das respostas afetivas na construção do processo comunicativo com o ouvinte. “Precisamos perceber a força expressiva do som das palavras em seu sentido mais conotativo e trabalhar no rádio com uma montagem de diversas vozes como se fosse uma composição musical”, ensina Balsebre (1994:28). Sanz (1999:39) também considera a linguagem do veículo

como uma “partitura musical com suas melodias e harmonias presentes nos melhores relatos radiofônicos”.

A informação estética na linguagem é gerada, como esclarece Balsebre, através de uma excitação sentimental no processo comunicativo, que guarda grande conexão com o simbólico e o conotativo. Alguns programas demonstram o poder mágico de sedução do rádio. São programas que utilizam a linguagem radiofônica de forma integral, codificando a expressão sonora com todos os recursos possíveis e integrando na mesma mensagem o semântico e o estético. Identificamos o documentário, a reportagem especial, a paisagem sonora, formatos pouco explorados, porém ainda existentes em algumas poucas emissoras no Brasil.

Mas alguns temem que a utilização de recursos como a música, o silêncio ou os efeitos sonoros no jornalismo possa prejudicar a credibilidade da mensagem. Balsebre também se preocupa com esta questão em uma de suas linhas de pesquisa. Ele publicou, em 1994, *La credibilidad de la radio informativa* pela editora Feed-Back de Barcelona.

Podemos citar dois estudos que demonstram que não houve comprometimento da credibilidade da mensagem quando outros elementos da linguagem radiofônica foram usados. Em “Sonoridade e resistência, a Rádio Jornal do Brasil na década de 1960” (BAUMWORCEL: 1999) analisamos, por exemplo, o documentário de retrospectiva de 1968, e constatamos como a som das passeatas estudantis, com gritos de “assassinos” e tiros, trouxe um outro sentido para a mensagem numa época de censura no Brasil. Esta sonoridade do ambiente que marcou a história daquela época funcionou como um “contrabando” de informação num momento em que as notícias sobre o movimento estudantil estavam proibidas. O som da rua fez um contraponto ao som do estúdio, que reproduzia, na voz dos locutores do documentário, a versão dos fatos de acordo com o interesse da ditadura militar.

Demonstramos, ainda, no texto “Vladimir Herzog e a Rádio Jornal do Brasil” (BAUMWORCEL: 2005) como a utilização do silêncio na entonação dada pelo locutor foi um recurso que realçou o que havia acontecido: “(...) foi encontrado (pequena pausa) enforcado”. Nestes exemplos, os elementos da linguagem radiofônica foram combinados de tal forma que contribuíram para que a emissora falasse, através de suas informações

jornalísticas, do lugar de denúncia do arbítrio, apesar do cerceamento da liberdade de imprensa.

E como não lembrar da música “Coração de estudante”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, numa reportagem sobre os vinte anos da morte do presidente Tancredo Neves? Esta canção repetida diversas vezes, na época, pode ser considerada uma representação da comoção popular. Só ao ouvir novamente, o receptor revive a emoção daquele momento e a associa ao fato, sem a necessidade de explicações verbais. O mesmo ocorre com “Grândola, Vila Morena”, numa reportagem histórica sobre a Revolução dos Cravos, em Portugal. Em ambos os casos, as músicas citadas significam informação e não têm apenas uma função ornamental. Elas não tiram a credibilidade do relato jornalístico. Ao contrário, trazem verossimilhança.

Se entendermos o rádio como meio da expressão artística, cultural de um povo, perceberemos a necessidade de não só trazer o conflito de idéias, pensamentos, opiniões de todos as classes sociais, mas também os costumes, hábitos, valores, comportamentos, crenças, assim como todas as manifestações que expressem as sensações, os sentimentos, a emoção humana. Como escreveu Balsebre não é por acaso que a arte tem sido o guia perfeito de reconciliação da forma e do conteúdo, da função e da expressão, dos elementos objetivos e dos subjetivos.

O rádio atual precisa descobrir a arte e a dramaticidade do jornalismo. Balsebre questiona quando foi a última vez que um programa realmente nos seduziu, que uma voz nos comoveu, que a audição de uma entrevista nos causou uma verdadeira emoção estética. E responde que o rádio informativo também pode causar uma verdadeira emoção estética, se reutilizar a linguagem radiofônica como um autêntico instrumento de comunicação e expressão. Acreditamos que para isto não seja necessário apelar para um estilo de narração sensacionalista, nem inventar fatos. Significa apenas valorizar a emoção que envolve o acontecimento, ou seja, a dramaticidade da própria informação.

Além do livro *El lenguaje radiofónico*, Balsebre também é autor de *La professionalitat dels periodistes a la ràdio espanyola*. Anàlisi. Nº 18. Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, Pàg. 37-57; *Credibilidade e profesionalidade na radio*, a VVAA: *Falso pero crible. A metamorfose mediática*. Santiago de Compostela: Edicions LEA, 1995 e *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madri: Cátedra, 1998, que ele

escreveu junto com Manuel Mateu e David Vidal. Publicou também *En El Aire 75 años de radio en España*. Madri: Promotora General de Revista, 1999; *Historia de la radio en Espanha*, Vol.1, (1874-1939), Madri: Cátedra, 2001 e o Vol. 2 (1939-1985) pela mesma editora em 2002.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Walter Ouro. *Radio: la mayor pantalla del mundo*. Quito: Ciespal, s/d.

ARNHEIM, Rudolf. *Radio: an art of sound*. Londres: Faber & Faber, 1936. Tradução espanhola *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofonico*. Madri: Cátedra, 1994.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BAUMWORCEL, Ana. *Sonoridade e resistência: a Rádio Jornal do Brasil-AM na década de 1960*. Dissertação, Mestrado da Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: UFF, 1999.

-----, Os espaços de silêncio em A Guerra dos Mundos. In: MEDITSCH, Eduardo, *Rádio e Pânico*. Pág. 45-53, Florianópolis: Insular, 1998.

-----, Vladimir Herzog e a Rádio Jornal do Brasil. Trabalho apresentado no III Encontro da Rede Alfredo de Carvalho. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2005.

CEBRIAN HERREROS, Mariano. *La mediacion tecnica de la información radiofónica*. Barcelona: Editorial Mitre, 1983.

-----, *Información radiofónica*. Madri: Síntesis, 1995.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2003.

MEDITSCH, Eduardo. *O rádio na era da informação*. Florianópolis: Insular, 2001.

-----, A nova era do rádio: o discurso do radiojornalismo como produto intelectual eletrônico. In: DEL BIANCO, Nélia R. e MOREIRA, Sonia V. (org), *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas*. Pág. 109- 129, Brasília e Rio: UNB e UERJ, 1999.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp, 1995.

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

SANZ, Luiz Alberto. *Dramaturgia da informação radiofônica*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

Site na Internet:

www.blues.uab.es/~icap32/catala/publica/balsebre.htm

www.chu.es/zer/zer1/resenas1/balsebre1r.htm

www.blanquernaradio.com/versio3/directori/biblio_hist_esp.asp

www.guiadelaradio.com/museo/libros.html

www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB