



## Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos<sup>1</sup>

Eduardo Meditsch (PPGJOR/UFSC)<sup>2</sup>  
Juliana Gobbi Betti (PPGJOR/UFSC)<sup>3</sup>

**Resumo:** Na pesquisa em Jornalismo, embora se reconheçam as especificidades que caracterizam o rádio e sua linguagem, a sonoridade vem ficando em segundo plano, quando não é completamente ignorada, na análise de produtos informativos em áudio, tanto quanto em sua produção e recepção. Em parte, isso se deve a uma supervalorização da palavra escrita por parte dos pesquisadores, mas, também à dificuldade de apreender a complexidade das enunciações e enunciados sonoros pelos métodos tomados de empréstimo do estudo de outros suportes. Admitida a ausência de procedimentos convencionados para o estudo da informação sonora, esta comunicação discute aspectos que podem ser considerados na busca de métodos de pesquisa que considerem sua especificidade e complexidade, possibilitando resultados mais aproximados da realidade.

**Palavras-chave:** Radiojornalismo; informação sonora; métodos de pesquisa; tipos de escuta; auditoria

### 1. Da desatenção com o sonoro à *auditoria*

Em texto recente em que se propõe a analisar o impacto dos *soundbites* na cena política, a pesquisadora portuguesa Francisca Amorim admite a dificuldade de analisar o objeto:

*O soundbite* revelou neste estudo ser um objeto de difícil análise. Afinal, como é que se estuda retoricamente um objeto que tem cada vez menos traços

---

<sup>1</sup> Texto elaborado com apoio de Bolsa de Doutorado da Capes e de Produtividade em Pesquisa do CNPq

<sup>2</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC e Pesquisador do CNPq. Email: emeditsch@gmail.com

<sup>3</sup> Mestre e Doutoranda em Jornalismo na UFSC. Email: jugobbibetti@gmail.com

linguísticos, que tem cada vez menos substância? O *soundbite* é um objeto que foge, porque aparece e desaparece rapidamente, sendo imediatamente substituído por outro *soundbite* e por outro. Deste modo, estudar um argumento que parece ser quase invisível, que é anti-discursivo, coloca desde logo desafios à sua investigação. Assim como coloca também desafios aos próprios cidadãos, que têm de estar cada vez mais atentos à argumentação que não parece manipulá-los. O *soundbite* é um objeto de estudo frágil temporalmente e visivelmente, o que fundamenta desde logo o problema de o tentar definir. (AMORIM, 2018:198)

A citação sugere no que os estudos de rádio podem contribuir para uma melhor compreensão da informação sonora no campo jornalístico. Porém, mesmo no estudo específico do radiojornalismo, a maior parte dos trabalhos dedicados a análise de conteúdo ou de discurso tem desconsiderado a sonoridade do material analisado. De fato, a análise dos elementos sonoros de uma peça jornalística (em puro áudio, ou no audiovisual) aparece como um problema a ser evitado quando o foco da análise é voltado ao conteúdo e não à forma. Há mesmo autores que argumentam que analisar o som seria impossível, por se tratar de matéria escorregadia e invisível, ou por estar ligada ao emocional, não sendo redutível a metodologias racionais.

Castro Caldas, tratando do funcionamento cognitivo do cérebro humano, explica esta limitação:

Do ponto de vista teórico podemos dizer que a causa para esta dificuldade reside no fato de ser mais difícil estudar estas funções, precisamente por serem funções não verbais e não dispormos nós de utensílios de descrição suficientemente eficazes nesta área. Isto é, quando queremos descrever um fenômeno e discuti-lo recorremos naturalmente à linguagem; se as regras que explicam o fenômeno forem de natureza não verbal, o código utilizado não é o mais eficiente. (CALDAS, 1992:90)

Os estudos de linguagem sobre a informação sonora não são muito numerosos. Fuzelier (1965) e Balsebre (1994) analisam a linguagem do rádio a partir da transposição de parâmetros do cinema. Goffman (1981) estudou a produção da fala radiofônica, Scannel (1991) reuniu estudos empíricos sobre esta fala, Charadeau et al. (1984), Sempini (1994) e Fairclough (1995) analisaram o seu discurso, procurando avançar no estabelecimento da relação da forma com o conteúdo, mas poucos se detém na questão propriamente sonora.

Como adverte o semiólogo do cinema Christian Metz (1975:154), o som é um objeto ainda pouco estudado, uma vez que a nossa civilização privilegia largamente o visual. Na cultura do Ocidente, a preponderância da escrita vigora principalmente no plano intelectual. Carpenter & McLuhan (1960:88) observaram que uma pessoa normal

emprega a maior parte de sua atividade consciente em um mundo visual de três dimensões: "Se por acaso pensa sobre a questão, se sente inclinado a concluir que esta é a forma, a única forma, em que está feito o mundo."

Em consequência, a falta de confiança no que é percebido pelo ouvido está de tal modo incutida em nossa consciência coletiva que se tornou proverbial: "o que entra por um ouvido sai pelo outro" se contrapõe ao "ver para crer"; "ouvi dizer" expressa sempre uma condição, enquanto "vi com meus próprios olhos" ou "vi com esses olhos que a terra há de comer" não deixa margem para dúvidas; "o que os olhos não vêem o coração não sente", e assim por diante.

Contudo, como propõe Tito Cardoso e Cunha (1995:17), a retórica vive sobretudo da oralidade:

Mesmo quando escritos, os discursos são feitos para serem ouvidos e esta característica é comum a toda a literatura da antiguidade greco-romana: '...o leitor e o auditor pedem cada um uma forma de exposição absolutamente diferente e por essa razão a literatura da antiguidade parece-nos *retórica*: quer dizer que ela se dirige, antes do mais, ao ouvido para o seduzir'. Daí a importância do ritmo na linguagem entre os Gregos e os Romanos. (CUNHA, 1995:17)

No mesmo sentido, Luiz Tatit analisa a eficácia e o encanto da canção popular:

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos e gravações trabalhadas podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção.(TATIT, 1986:3)

Da mesma forma que a canção, a informação sonora pode ser delimitada teoricamente como um sistema semiótico complexo, composto por subsistemas tais como a palavra, a música e os efeitos sonoros ou ruídos. O funcionamento do sistema como um todo, assim como a definição e o papel de cada um dos subsistemas dentro dele, obedecem a uma série de convenções que o tornam manejável, socialmente compartilhável e desta forma eficaz e inteligível (MEDITSCH, 2007). Se é um sistema conscientemente manejável, certamente também o é analisável, mas disso depende um tipo de observação raramente considerado nas metodologias utilizadas para o estudo da informação em outros suportes, e que tem sido utilizadas de forma demasiadamente simplificadora em relação à informação sonora, a "escuta que pensa", com explicam Carmen Lúcia José e Marcos Júlio Serogl a partir de Murray Schafer e Pierre Schaeffer:

Schaeffer identifica quatro modos de escuta, que podem ocorrer ao mesmo tempo: 1) *escutar* – (...) trata da identificação do som (a fonte, a causa, o acontecimento) sem maior interesse por ele próprio; 2) *ouvir* – nível mais elementar da percepção, com uma recepção passiva (...); 3 – *entender* – o som é selecionado por estar ligado às preferências e às experiências do ouvinte (...); 4- *compreender* – é a escuta que abstrai, compara, deduz, para buscar um sentido. Nessa etapa, o som é recebido como um sinal para um ouvinte especializado. O ouvinte chega a um tipo de significações mais abstratas.” (JOSÉ; SERGL, 2015:80-81)

Ao quarto nível corresponderia também uma atitude ou comportamento de escuta, que Pierre Schaeffer chama de *escuta especializada ou prática*, que procura analisar o som, a partir do domínio de quem escuta (JOSÉ; SERGL, 2015:80-81).

No mesmo sentido, J. Martin Daughtry (2019) propõe a noção de *auditor*, notando a raiz comum entre os verbos ouvir e auditar (do latim *audire*), para caracterizar o ouvinte que analisa o som, a partir de sua experiência e conhecimento, para de fato compreendê-lo.

## 2. Alguns aspectos auditáveis na informação sonora

Ao analisar as possibilidades do rádio para a expressão artística, Rudolf Arnhem considerou os resultados já então obtidos como "sensacionais":

Revelou-se um mundo sedutor e excitante, que engloba não só o maior estímulo que conhece o homem para os sentidos, a música, a harmonia e o ritmo, mas também, ao mesmo tempo, é capaz de dar uma descrição da realidade por meio de ruídos e com o mais amplo e abstrato meio de divulgação que o homem possui: a palavra." Ao mesmo tempo, destaca que, pela primeira vez na história da arte, o rádio permite isolar a acústica como forma de expressão, numa extensão do que só havia sido feito antes pela música. (ARNHEIM, 1936:16-21).

O som é um fenômeno vibratório capaz de provocar uma sensação auditiva (D'ALMEIDA, 1993:9). A música, como arte de combinar os sons, demonstra que estes quando reunidos não atuam da mesma forma que quando separados, adquirindo um potencial estético e semiótico incomensurável. Embora a informação sonora normalmente não compreenda o mesmo nível de elaboração, a compreensão da musicalidade que contém é essencial para perceber as suas convenções e seu uso (FAUS BELAU, 1981:119).

Armand Balsebre, por exemplo, propõe diversas formas de composição rítmica possíveis na palavra radiofônica: *ritmo de pausas*, que estabelece os compassos de leitura de um texto; *ritmo melódico*, detectável nas padronizadas rotinas expressivas dos locutores que apresentam todas as notícias da mesma maneira; e, ainda, *ritmo harmônico*, estabelecido pela repetição periódica de uma mesma voz entre várias. Ainda no âmbito da musicalidade da palavra radiofônica, distingue a sua *cor*, definida por uma combinação de timbre, tom e intensidade; sua *melodia*, que expressa um segundo significado pela entonação, tal como o *subtexto* no teatro; e, finalmente, a sua *harmonia*, definida pela superposição e justaposição de vozes no programa. A composição da musicalidade da linguagem radiofônica leva em conta ainda o acréscimo de seus demais elementos: a música propriamente dita, os ruídos e o silêncio (BALSEBRE, 1994).

A informação sonora apresenta também inegáveis semelhanças com a linguagem e a forma de produção do cinema. Um dos pontos de contato que periodicamente tem sido trazido à tona (ARNHEIM, 1936; TARDIEU, 1969; BALSEBRE, 1994) são as funções do roteiro e diretor, para evidenciar os limites da palavra escrita na composição da linguagem do rádio onde, tal como no cinema, só se atualiza num processo posterior de interpretação.

Arnheim destaca o potencial dramático da voz do ator no rádio, na medida em que ela constitui a cena por meio de uma dupla significação: ao mesmo tempo expressa mímica e fisionomia:

Isso se consegue principalmente pelo tom de voz e a forma de falar, o que pode ser determinado, por um lado, pelas exigências do momento (reações, cuidados, tristezas) e, por outro, pelo seu modo de ser habitual. A diferença entre mímica e fisionomia, entre expressão momentânea e permanente do corpo, é algo que também tem aplicação na voz. Se ouve o modo de falar de uma pessoa contida, inculta ou jovem, também se distinguem os dados constantes e momentâneos que caracterizam a voz. (ARNHEIM, 1936:96).

Nos Estados Unidos e em outros países, o uso de efeitos sonoros e de técnicas como a reverberação foi vetado por lei nos programas de notícias para assegurar uma maior objetividade na transmissão de informações. Segundo Faus Belau (1981:123), "entendeu-se que aqueles elementos jogavam um papel muito distinto do de meros 'adornos', já que ampliavam as possibilidades de impacto radiofônico, podendo modificar o conteúdo informativo".

Privado desta liberdade de utilização de recursos dramáticos, o jornalismo depende muito mais do uso da palavra, enquanto signo, para bloquear a polissemia muitas vezes presente nos ruídos naturais. Tal polissemia não se refere apenas à possibilidade

de identificação errônea da fonte que provoca o som. Além de identificar corretamente a natureza do ruído, o ouvinte precisa estar informado sobre a relevância deste ruído para a mensagem. A seletividade do ouvido apaga imediatamente da consciência tudo o que não é relevante. Desta forma, os sons reais utilizados numa transmissão jornalística terão que ter o seu significado semântico claramente sinalizado, sob pena de serem desconsiderados como meros "ruídos na comunicação". Crisell (1986:48) exemplifica com o caso de uma entrevista com uma autoridade municipal que tenha sido gravada numa rua movimentada. O ruído de tráfego ao fundo tanto pode ser tomado por ilustração da fala (se o tema, por exemplo, for o trânsito), como por ruído indesejável, provocado pela impossibilidade eventual de realizar a mesma conversa num estúdio.

Assim como no caso dos sons da realidade física - os ruídos - o uso da música é bastante mais limitado no jornalismo do que na arte radiofônica. A música só faz parte do conteúdo do jornalismo quando este noticia algo diretamente relacionado com ela (um espetáculo, a morte de um compositor), ou funcionando como ruído indexical do lugar onde se encontra o repórter. De uma forma ou de outra, a presença da música só é justificada pelo conteúdo referencial que incorpora. Fora disso, a utilização intencional da música não deve se referir ao conteúdo, mas limitar-se à embalagem do radiojornalismo, sinalizando por exemplo o início, o final ou a continuidade dos programas e de suas seções (MEDITSCH, 2007).

Segundo a classificação de Jakobson, a música no radiojornalismo assume assim uma função *fática*, ao afirmar, manter e cortar a comunicação, mas também uma função *metalinguística*, na medida em que a roupagem musical do programa sinaliza aos ouvintes a presença de um momento informativo na programação, distinto dos demais momentos. As funções *emotiva* (referente ao emissor) e *conativa* (referente ao receptor) são geralmente disfarçadas ou reprimidas: Moner (1984:68), num manual de ambientação musical, relata que os Princípios Básicos de Programação da RTVE espanhola vejam nos programas informativos "o uso retórico de músicas de fundo que provoquem valorações alheias às imagens e aos textos ou, no mínimo, não acrescentam nada a não ser distrair e confundir". Este uso retórico, porém, já é admitido em alguns casos no jornalismo "de qualidade", como na música de fundo para enfatizar as manchetes, e amplamente explorado nas rádios popularescas.

A mesma restrição é imposta ao uso da voz pelos jornalistas. No entanto, a contenção ensaiada nunca foi suficiente para dotar a voz humana de uma neutralidade que é, de fato, impossível. Roland Barthes distingue em toda a fala um *grão da voz* enquanto "articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem". Tal rumor faria

ouvir "na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechado, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano" (BARTHES, 1973:116). Neste sentido, não haveria voz neutra, na medida em que toda a voz humana no mundo seria portadora de libido, objeto do desejo ou da repulsão.

Além deste componente psicológico, Barthes também localiza na fala a explicitação de uma variável sociolinguística: "no interior de uma norma nacional como o francês, 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-no com toda a sua história. O homem é oferecido, entregue pela sua linguagem, traído por uma verdade formal que escapa às suas mentiras 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). 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. Em 1945, a BBC também excluía as mulheres da locução de notícias por considerá-las incapazes de alcançar a impessoalidade pretendida. Temia-se que ao anunciar um grande triunfo ou desastre, isso se refletisse no tom de uma voz feminina (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.

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 assumido 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. Kumar distingue três estratos de apresentadores profissionais construídos na história da BBC: os locutores institucionais, responsáveis pela apresentação do prefixo da emissora e a continuidade

da programação; os locutores de notícias e os apresentadores de programas. O primeiro estrato reflete uma função institucional e, em consequência, absolutamente formal; o último é o mais flexível, e os locutores de notícias ocupam uma posição intermediária entre eles. (KUMAR apud WILBY & CONROY, 1994:148).

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 (CRISELL, 1986:90).

Hartley distingue no jornalismo eletrônico as "vozes institucionais" e as "vozes admitidas": as primeiras (dos apresentadores, correspondentes e repórteres identificados com a emissora) tenderiam a negar sua própria subjetividade em nome da transparência dos relatos, enquanto as últimas (dos entrevistados) ficariam subordinadas à estrutura das notícias tal qual apresentadas pelos profissionais. Fiske, num estudo sobre TV, descreve esta subordinação como uma forma de "controle discursivo" exercido pela emissora (citados in WILBY & CONROY, 1994:148).

Utilizando a metodologia de análise da conversação, Erwin Gofman (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 ("a composição e codificação simultânea do texto sob a exigência de resposta imediata à audiência numa situação corrente"). A informação sonora midiaticizada geralmente resulta de uma combinação destas três bases de produção.

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 exis-



tência 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 significação 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.

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 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*. 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. O subtexto também é utilizado para as "vozes institucionais" controlarem as "vozes admitidas" em situações de entrevista: o tom da pergunta indica aos ouvintes submissão ou desafio ao entrevistado, admiração ou desprezo por sua pessoa, concordância ou desconfiança com as suas respostas, sem que nada disso necessite ser explicitado em palavras.

Desta forma, 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 continuidade permite fazer com que o conjunto de imposições unilaterais envolvidas na definição de um programa seja assimilado pelo público como convenção. A naturalização desta convenção se dá num processo de habituação pelos ouvintes, processo esse que pode ser caracterizado como "a construção mútua da identidade dos programas e de suas audiências" (FAIRCLOUGH, 1995:146). Não somente os entrevistados admitidos aos programas, mas também os ouvintes habituais, submetem-se ao enquadramento discursivo proposto pelo emissor: "ouvintes regulares conhecem as regras do programa e seu uso apropriado, e exibem este conhecimento quando são admitidos a participar por telefone".(...) Este conhecimento é incrementado no tempo - acumulado no tempo e reproduzido através do tempo. "O passado do programa não é um passado morto. É uma fonte relevante para reconhecer sua identidade nas particularidades do presente" (SCANNELL, 1991:218-222).

O fato de ser ouvido em muitos momentos como música - mero som ambiente onde se perde o significado linguístico - pode ser frustrante para o emissor intencionado estritamente para a construção deste significado. Mas é justamente a comunicação não verbal, que assume o primeiro plano nestes momentos, aquilo que solda uma relação de "vizinhança afetiva" (FENATI, 1994:60) entre o receptor e o meio. Esta relação tem sido realçada em todos os estudos de recepção do rádio e certamente concorre para a credibilidade alcançada pela informação radiofônica, como propõe Adriano Rodrigues:

Estamos demasiado preocupados com o sentido das mensagens, das palavras que o rádio difunde para nos darmos conta do seu mecanismo de modelação plástica das vozes. Fazemos por isso um discurso demasiado ético sobre o rádio, sobre as suas funções sociais e políticas, esquecendo que o seu princípio é fundamentalmente estético.(...) A procura do sentido das mensagens proferida não poderá por isso ignorar as figuras do funcionamento do *medium*, a sua natureza estética específica, sob pena de se passar ao lado daquilo que distingue um *medium* do outro e lhe confere originalidade. (...) No rádio, de fato, para além da significação das mensagens, permanece um regime de funcionamento próprio que tem a ver com as figuras sonoras do corpo, com a

estrutura incorporal do som, com a plasticidade da materialidade sonora. (RODRIGUES, 1988: 124-6)

A ideia de que o inconsciente tem uma função relevante na compreensão da mensagem do rádio é universalmente admitida na literatura técnica e acadêmica sobre o meio. Tem sido enfatizado o fato do rádio tocar em profundidades subliminares da mente (MCLUHAN, 1964:337), não isolar as emoções (TARDIEU, 1969:168), ativar o hemisfério direito do cérebro (BELLANGER, 1992:97). Os estudos mais recentes sobre o funcionamento da mente humana confirmam estas suposições.

O som nos toca à distância e nos envolve. A característica espacial da propagação sonora gera uma reação específica do organismo na sua percepção: provoca uma espécie de intimidade corporal (DE SMEDT, 1992:24). A sensação de *proximidade* do rádio está ligada a esta característica objetiva do som. Enquanto a visão de certa forma provoca uma oposição entre o organismo e o ambiente - o sujeito está em face de alguma coisa que vê, enquanto não vê a si próprio - a audição pelo contrário provoca uma integração entre a percepção do ambiente e a auto-percepção - ouve-se a si próprio e ao entorno num único cenário auditivo. A audição é mais interativa, por não isolar espacialmente o sujeito do objeto da percepção. Percebemos o visto como algo externo ao corpo, enquanto o que ouvimos ressoa dentro de nós.

A hiperexcitabilidade da mente pela audição, no caso do rádio, é ainda aumentada por sua condição invisível. A invisibilidade do seu discurso, embora dispute a atenção com uma atividade visual que lhe é alheia, concorre para o seu efeito emocional. Para BACHELARD (1949:220), que equiparou a escuta do rádio ao devaneio, a ausência da imagem é a chave para penetrar o mundo interior do ouvinte.

O envolvimento sonoro e a hiperestesia do ouvido ajudam a explicar a empatia provocada na comunicação radiofônica. Certamente, o conteúdo emocional está associado ao componente não-verbal da linguagem do rádio.

A ciência cognitiva põe em questão algumas crenças fortemente estabelecidas tanto na teoria quanto na prática pedagógica e jornalística. Primeiro, demonstra que o pensamento não opera apenas pela linguagem verbal: a linguagem e os conceitos com ela constituídos são meras ferramentas utilizadas num processo maior de inferência. As representações semânticas são sempre "formas lógicas incompletas" que requerem complementação, através das outras fontes do pensamento, para adquirirem sentido (SPERBER & WILSON, 1986:188-93).

Em vista disto, Sperber & Wilson (1986, 174:188) põem em questão o modelo teórico clássico da comunicação humana vista como um processo de codificação e de-

codificação de um enunciado. Para a comunicação existir, é necessária uma complementação da linguagem pela inferência, sem a qual não ocorre.

Por outro lado, o pensamento inferencial permite a existência de formas de comunicação sem linguagem propriamente dita (um código mútua e previamente conhecido por emissor e receptor). A dificuldade de delimitar adequadamente uma linguagem sonora deve-se em grande parte ao fato do discurso sonoro comportar este tipo de comunicação que vai além de um código pré-estabelecido. Mas é possível compreendê-la de forma mais adequada se percebermos que o pensamento não se constitui unicamente de linguagem verbal racional, que é apenas um de seus ingredientes, mas se constitui também pela combinação daquela com imagens (auditivas, como também visuais, olfativas, gustativas e táteis) associadas a sentimentos (DAMÁSIO, 2017). Uma postura de auditoria em relação aos elementos que superam e acompanham o verbal, voltada a sua análise e interpretação, permitirá uma compreensão mais adequada da informação sonora e dos seus elementos que interferem na compreensão e persuasão da audiência.

### 3. A *auditoria* como recurso dos métodos

Foge ao escopo e ao alcance deste texto propor métodos de análise da informação sonora que levem em conta seus elementos não verbais. A perspectiva de uma *auditoria*, enquanto escuta que pensa o som e o analisa em seus vários elementos, combinação e complexidade, não se propõe a ser método, mas sim técnica de observação da informação sonora que pode ser agregada a diferentes métodos escolhidos para cada investigação, a partir de seu problema de pesquisa e objetivos.

Assim como com a análise fílmica no cinema, a *auditoria* como técnica de análise da informação sonora não propõe um único caminho a ser seguido, mas o desbravamento de múltiplos caminhos que levem melhor em consideração seus elementos sonoros, para responder de forma mais adequada diferentes perguntas de pesquisa. Para tanto, é necessário desenvolver, no âmbito dos estudos de jornalismo, a cultura do ouvir. Como propõe José Eugênio Menezes,

Entendemos que o cultivo do ouvir pode enriquecer os processos comunicativos hoje muito limitados à visão e nos ajudar a viver melhor num mundo marcado pela abstração. Esperamos que essas anotações sobre a cultura do ouvir também contribuam para continuidade da investigação e compreensão do que Dietmar Kamper chamou de “uma nova época do ouvir”. Investigações que poderão nos ajudar a repensar posturas na compreensão dos vínculos sociais, das relações pedagógicas e das práticas profissionais da comunicação. (MENEZES, 2012:33)

## Referências:

- AMORIM, F.G. O *soundbite* – fenómeno comunicacional de (in)visibilidade política. **Estudos de Comunicação**, 26 (2) ps. 191-201. Maio de 2018
- ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofónica** [1936]. Barcelona, Gustavo Gili, 1980
- BACHELARD, Gaston. Reverie and Radio [1949] in STRAUSS, Neil; MANDL, Dave. (eds.) **Radiotext(e)**. New York: Semiotext(e), 1993 ps. 218-222
- BALSEBRE, Armand. **El Lenguaje Radiofónico**. Madrid: Cátedra, 1994
- BARTHES, Roland. **Ensaio Críticos**. [1964] Lisboa: Edições 70, 1971.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. [1973] Lisboa: Edições 70, 1988.
- BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**. Entrevistas 1962-1980. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BELLANGER, Pierre C. **La Radio du Futur**. Paris: Armand Colin, 1992
- CARPENTER, Edmund & MCLUHAN, Marshall. **El aula sin muros**. [1960] Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968
- CALDAS, A. C. Neurobiologia do comportamento humano. **Colóquio/Ciências** 4 (11). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. p. 71-97. 1992
- CHARAUDEAU, Patrick (ed.) **Aspects du discours radiophonique**. Paris: Didier Érudition. 1984
- CRISELL, Andrew. **Understanding Radio**. London: Methuen, 1986
- CUNHA, Tito Cardoso e. Prefácio in NIETZSCHE, Friedrich (1872-74) **Da Retórica**. Lisboa: Vega, 1995
- D'ALMEIDA, António V. **O que é música**. Lisboa: Difusão Cultural, 1993
- DAMÁSIO, António. **A Estranha Ordem das Coisas**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017
- DE SMEDT, Thierry. **L'enfant et le son**. Louvain-la-Neuve: UCL, 1992
- DAUGHTRY, J. Martin. Wartimes structures of listening: when sound is more than sound. Palestra in I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades. Florianópolis: UFSC, 2019
- FAIRCLOUGH, Norman  
1995 *Media Discourse*. London, Edward Arnold.

- FAUS BELAU, Angel  
1981 *La Radio: Introduccion a un medio desconocido*. Madrid, Editorial Latina.
- FENATI, Barbara. Stili di consumo radiofonico in MONTELEONE, Franco et al. (orgs) **La radio che non c'è**. Roma: Donzelli Editore, 1994 p. 51-66
- FUZELIER, Etienne . **Le langage radiophonique**. Paris: Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, 1965
- GOFFMAN, Erving. **Forms of Talk**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981
- GUIRAUD, Pierre. **A Semiologia**. Lisboa: Presença, 1993
- JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Júlio. **Voz e Roteiros Radiofônicos**. São Paulo: Paulus, 2015
- LEWIS, Peter M. & BOOTH, Jerry. **El medio invisible**.. [1989] Barcelona: Paidós, 1992
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. [1964] São Paulo, Cultrix, 1993
- MEDITSCH, Eduardo. **O Rádio na Era da Informação**. 2ª. Ed. Florianópolis: Edufsc/Insular, 2007
- MENEZES, José Eugênio. Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade. In: MENEZES, J.E.O.; CARDOSO, M. (orgs.) **Comunicação e Cultura do Ouvir**. São Paulo: Plêiade, 2012 p. 21-38
- METZ, Christian. Aural objects. [1975] in WEIS, Elizabeth; BELTON, John (eds.) **Film sound**. New York: Columbia University Press, 1985 p. 154-161
- MONER, Rafael Beltrán. **La ambientacion musical**. Madrid: IORTV, 1984
- RODRIGUES, Adriano Duarte. **O Campo dos Media**. Lisboa: Vega, 1988
- SCANNELL, Paddy (ed.) **Broadcast Talk**. London: Sage, 1991
- SEMPRINI, Andrea. **Il flusso radiotelevisivo**. Torino, Rai/Nuova Eri, 1994
- SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. **Relevance: Communication and Cognition**. Oxford: Blackwell, 1986
- TARDIEU, Jean et al. **Grandeurs et faiblesses de la radio**. Paris: Unesco, 1969
- TATIT, Luiz. **A Canção: Eficácia e Encanto**. São Paulo: Editora Atual, 1986
- WATZLAWICK, P.; BEAVIN, J.H.; JACKSON, D. D. **Pragmática da Comunicação Humana**. [1967] São Paulo: Cultrix, 1993
- WILBY, Pete; CONROY, Andy. **The Radio Handbook**. London: Routledge, 1994

**SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo**  
**17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**  
**Universidade Federal de Goiás (UFG) – Goiânia (GO) – Novembro de 2019**  
.....