

Uma análise de reportagem fora da “agenda do dia”: Gibby Zobel é o repórter ¹

Nivaldo Ferraz²
Universidade Anhembi Morumbi
Eduardo Vicente³
Universidade de São Paulo

Resumo

Após uma definição de reportagem e de reportagem no rádio, uma análise de reportagem do jornalista britânico radicado no Brasil, Gibby Zobel, demonstra uma amplitude radiofônica, social e política da expressividade deste gênero, a expandir o conceito de reportagem exposto em manuais de radiojornalismo. Novos elementos estéticos e de conteúdo justificam essa expressividade, entre eles uma narração impressionista do repórter, mesclada com sons ambientes, música e silêncio; além do conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams, que leva a encontrarmos espaços sociais ainda não ocupados no “agora”, para além do histórico e do social que já se reconheçam.

Palavras-chave: rádio; reportagem; estrutura de sentimento; som; silêncio.

Introdução

Este artigo destina-se a apresentar, de um lado, alguns conceitos que constituam um modelo de análise de reportagens para rádio, composto por elementos que evidenciem reportagens realizadas com temas e em locais deslocados dos eixos e temas comuns ao jornalismo de composição social dominante. De outro lado, o estudo pretende analisar uma reportagem sob os conceitos desenvolvidos nesse modelo, com intenção de demonstrar a eficácia dele no sentido de reconhecer reportagens que promovam a inclusão de minorias que normalmente não habitam a agenda do dia do jornalismo convencional praticado pelo rádio. Essa inclusão pode ser reconhecida através do conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams (1980). Para chegar a este ponto, desenvolvemos alguns conceitos partidos de estudos do meio jornalístico impresso, onde a reportagem como gênero iniciou. Esses conceitos migram com alguns deslocamentos a favorecer os fundamentos de uma reportagem no rádio específica, composta de narração impressionista (SODRÉ e FERRARI, 1986) como a

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídias Sonoras do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Coordenador e professor do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi - SP, email: ferraznivaldo@gmail.com. Doutor formado pelo programa Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.

³ Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Doutor e Livre Docente em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. E-mail: eduvicente@usp.br.

restabelecer certa subjetividade e nível de autoria ao repórter de rádio, mas também feita de elementos que promovem o rádio a um meio de expressão com linguagem própria (BALSEBRE, 2007), através de sons, música e silêncio.

O modelo será aplicado à análise da reportagem *Wet*, do repórter inglês radicado no Brasil Gibby Zobel, feita na aldeia Palikur, no Amapá. O objetivo é demonstrar a possibilidade de realização de reportagens com temas e pessoas com histórias interessantes a contar aos ouvintes, ainda a serem descobertas. É também uma possibilidade ao rádio brasileiro de alternar as perspectivas de pautas para além do que é coberto pelo necessário sistema *all news*, a tomar como exemplo o programa *Outlook* da BBC Radio Four, que difundiu a reportagem em 2014.

Justifica-se essa busca pela escassez de reportagens radiofônicas cujas perspectivas extrapolem as fronteiras do esperado, da ordem do dia, da agenda estabelecida pela classe dominante aos principais grupos brasileiros que sustentam redes de rádio e são, por esse motivo, ainda, capazes de grande alcance da população do país.

Uma definição de reportagem e de reportagem no rádio

A reportagem como a conhecemos tomou corpo entre o final do século XIX e começo do século XX (LAGE, 2002. p. 17-20) como resposta ao sensacionalismo dos magnatas da imprensa dos Estados Unidos Joseph Pulitzer (1847-1911) e William Randolph Hearst (1863-1951); ou ao final dos anos 10 do século XX (LEANDRO e MEDINA, 1968, p. 39-45) em muitos jornais. Para Paulo Roberto Leandro e Cremilda Medina (1968), a reportagem principiou ainda nos anos 10 do século passado, quando eclodiu a Primeira Grande Guerra. A complexidade de causas que culminaram no conflito gerava a necessidade de explicações. As consequências do início da Guerra geravam outras mais. Não bastava apenas informar aqueles acontecimentos, era necessário interpretá-los, inter-relacioná-los. Em qualquer das duas visões que se considere, quando a simples notícia não foi suficiente para explicar o que estava acontecendo no mundo, um novo método de construção narrativa foi necessário para interpretar os acontecimentos à luz de uma sequência que fornecesse sentido.

É a partir dessa deficiência que o público começa a esperar um tratamento informativo de maior qualidade. E exatamente vindo favorecer o atendimento a esta necessidade é que surge a revista *Time*, voltada para o relato dos bastidores, para a busca de conexões entre os acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão aprofundada da realidade contemporânea (LIMA, 2004, p. 19).

A necessidade deu origem à reportagem nos jornais e revistas, na forma de *gênero*, sendo ela “o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (MARQUES DE MELO, 1994, p. 65). A reportagem também serve de base de reconhecimento sobre jornalismo interpretativo. No “caso particular do jornalismo interpretativo, a grande mudança parece ter sido o desenvolvimento da reportagem, com o reforço analítico e documental que procurou situar mais precisamente o cidadão diante dos acontecimentos” (MARQUES DE MELO, 1994, p. 43). A observação de que a reportagem é ferramenta do jornalismo interpretativo é ainda anterior, feita pelo professor Luiz Beltrão, a demonstrar elementos comuns às definições de ambos. Nesse sentido, o “jornalismo interpretativo é o objetivismo multiangular da atualidade apresentado pelos agentes da informação pública para que nós próprios, os receptores, o analisemos, julguemos e possamos agir com acerto” (BELTRÃO, 1980, p. 46). O conceito de Beltrão fala da reportagem com outras palavras, pois não há outro gênero no jornalismo que dê melhores ferramentas para interpretação e julgamento público.

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

Além de poderem *anunciar, enunciar, pronunciar e denunciar* (SODRÉ e FERRARI, 1986), as reportagens são determinantes do interesse que uma emissora, uma equipe ou um jornalista demonstram por um assunto. São determinantes também do interesse que querem despertar no público. A narração impressionista, raramente aproveitada pelo jornalismo objetivo que normalmente implantam as equipes de rádio, é fruto de uma percepção apurada do repórter quando no local do fato, ou quando diante da situação em que o acontecimento se desenrola. A observação apurada do repórter deve estar presente, sempre em busca dos relatos e percepções humanistas dos acontecimentos. Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, a humanização do relato é fator preponderante para o “sucesso” de uma reportagem e passa definitivamente pelo “caráter impressionista do narrador”, de forma que

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

Os estudiosos do meio radiofônico persistem em estabelecer com clareza a autonomia do meio por sua linguagem própria. Para Emílio Prado, mais que isso, a ampla linguagem própria do rádio é subjugada, minimizada pelos métodos e produtos radiofônicos que o jornalismo faz sob influência da mídia impressa, pois

As estruturas funcionais que aqui se propõem são dinâmicas em si mesmas como o é o rádio, mas estão dirigidas pela tentativa de compreender o meio em si mesmo – longe do servilismo histórico imposto ao rádio pela ‘prestigiosa’ cultura impressa. O desconhecimento dessas estruturas leva a uma subutilização das possibilidades desse meio, diminuindo a eficácia em sua utilização clássica e impossibilitando qualquer alternativa (PRADO, 1989, p. 15-16).

Ainda que a linguagem radiofônica ampla tenha sua clara autonomia, é inegável que a linguagem do jornalismo no rádio, quando o momento era de sua constituição, foi influenciada pela linguagem do jornalismo impresso. No Brasil, essa influência está marcada em nomes como Corifeu de Azevedo Marques (Diários Associados e Rádio Tupi), Carlos Spera (Diários Associados e Rádio Difusora), Reali Jr (O Estado de S. Paulo e Rádio Jovem Pan), Lourenço Diaféria (Folha da Manhã, Jornal da Tarde, Diário Popular, Rádio Gazeta), entre muitos outros. Mas essa influência sofreu rapidamente um revés e, com o tempo, o jornalismo radiofônico tornou-se autônomo em seus meios de fazer. Ganhou personalidade própria, ainda que no princípio a influência do jornalismo impresso tenha dado o toque do trabalho prático. Por esse motivo, o jornalismo de rádio e a reportagem – objeto deste artigo – neste meio pode, sempre, ser renovada em perspectivas sonoras e narração. Um dos caminhos da renovação é dar espaço à visão aguçada do repórter sobre os fatos e espaço para ele expressar em seu texto sua visão, sobretudo quando a pauta favorece uma visão humanista e menos objetiva do que obrigam as regras da objetividade do jornalismo tratado por todo o tempo em emissoras que informam 24 horas ao dia, as chamadas rádio *all news*. Para a reportagem que escapa o espectro comum à agenda dessas rádios, é cabível a narração impressionista do repórter (SODRÉ E FERRARI, 1986, p. 15).

Embora também sejam pertinentes as manifestações de Arnheim (2005) e Armand Balsebre (2007) sobre as dificuldades impostas pela narração jornalística no rádio – para Rudolf Arnheim “Geralmente falta ao repórter esse raro talento de narrar de forma coerente e vivida

o que acontece, num improviso em que submeta as suas palavras ao som ambiente nos momentos certos.” (ARNHEIM in MEDITSCH, 2005, p. 55) e para Balsebre, na “informação radiofônica se produz uma exagerada relevância do monólogo expositivo, uma das formas expressivas da palavra, e se ignoram outras, que impedem ver a amplitude expressiva da linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 2007, p. 24. *Tradução nossa*)⁴ – é possível a construção de uma reportagem para rádio a contemplar, além dos elementos da *linguagem radiofônica* (Balsebre, 2007), uma significância cultural e política, identificadas com o universo dos *estudos culturais* ingleses representados pelo conceito de *estrutura de sentimento* e desvendadas por um modelo de análise cuja construção veremos adiante.

Entre as concepções sobre reportagens em rádio, e sobretudo nas rádios da América Latina, está a do estudioso Mário Kaplún, para quem a

rádio-reportagem não é uma breve exposição sobre um tema [...] e sim uma apresentação relativamente completa do tema. Geralmente dura meia hora, ou pelo menos quinze ou vinte minutos. Às vezes há reportagens tão interessantes e tão variadas em recursos que duram quarenta ou quarenta e cinco minutos sem que resultem pesadas nem longas. (KAPLÚN, 1978, p. 142. *Tradução nossa*)⁵.

Na contemporaneidade, tende-se a considerar como reportagem em rádio um relato do repórter em tempo menor do que o observado por Kaplún, porque “as reportagens elementares que em geral são emitidas dentro dos serviços principais de notícias, não costumam durar mais de 2 ou 3 minutos” (HERRERA DAMAS, 2008, p. 30. *Tradução nossa*)⁶. Na farta bibliografia de manuais de reportagem para o rádio, uma das mais curiosas referências é de José Ignacio López Vigil (2003). Ela define dois tipos de repórteres:

Os que diariamente vão para a rua fazer os relatos (em inglês, *report*) e os que elaboram, depois de um árduo trabalho de investigação, uma reportagem (não seria melhor chamá-los de *reportagistas*?). Os primeiros agem como peões no xadrez jornalístico. Os segundos ocupam casas de cavalo. De fato, pode-se dizer que a reportagem tal como evoluiu desde a época de Morrison, constitui o formato-rei, a *síntese do gênero jornalístico*. Nela cabem todos os outros formatos radiofônicos, dos informativos aos de opinião, até mesmo os dramatizados e musicais (LÓPEZ VIGIL, 2003, p. 288).

É sobre esses “cavalos” do jogo de xadrez de López Vigil que recai a observação deste artigo: sobre os repórteres que não estão na situação ou integralmente no dia-a-dia das emissoras

⁴ Do original: “información radiofónica se produce una exagerada relevancia del monólogo expositivo, una de las formas expresivas de la palabra, y se ignoran otras, que impiden ver la amplitud expresiva del lenguaje radiofónico”.

⁵ Do original: “radio-reportaje no es una breve exposición sobre un tema [...] sino una presentación relativamente completa del tema. Suele durar media hora, o por lo menos quince o veinte minutos. A veces hay reportajes tan interesantes y tan variados en recursos que duran cuarenta o cuarenta y cinco minutos sin que resulten pesados ni largos”.

⁶ Do original: “los reportajes elementales, que se suelen emitir dentro de los servicios principales de noticias, no suelen durar más de 2 ó 3 minutos”.

allnews; sobre os repórteres que vão aos lugares em que não há outros repórteres, em busca de uma história diferente para contar a seus ouvintes.

Estrutura teórica da reportagem para além da agenda do dia

Em primeiro lugar é preciso salvaguardar a importante função das emissoras *all news*, quando se entregam a informar as notícias urgentes, necessárias, fundamentais a influir no cotidiano das pessoas. Por outro lado, há uma característica da chamada “agenda do dia”, a ser mediada no jornalismo pelo conceito de *centro*, difundido no âmbito do rádio por E. Meditsch (2001), apoiado em M. Gurevitch & Blumer (1982). Para estes autores, o *centro* é principalmente um lugar de decisões sobre quais informações serão escolhidas para serem apresentadas ao público. Para Meditsch o *centro* é oportunidade para o jornalista se aproximar do poder por “fascínio” (VILLAFANÉ, BUSTAMANTE & PRADO apud MEDITSCH, 2001, p. 107) pelo poder e por figuras públicas. O autor também afirma que há a construção de uma malha discursiva em que os poderes públicos são grandes fontes para os jornalistas, com centros de comunicação que possuem eficientes estruturas de informações de toda sociedade. Observa ainda Meditsch (2001) baseado em L. Gomis (1991), que nas rádios de informação voltadas ao público de elite “as fontes fazem parte deste público e a mediação do jornalista (entre fonte e redação), assim como a exercida pela redação (entre fonte e público), fica circunscrita aos jogos políticos que ocorrem no âmbito dessa elite” (MEDITSCH, 2001, p. 107). Soma-se a isso o fator geográfico que caracteriza o *centro* das informações como a esfera de interesse: “internacionalmente, das metrópoles em relação aos países periféricos; no âmbito nacional, da capital para o interior; no regional, da cidade para o campo; no municipal, do centro para o subúrbio” (MEDITSCH, 2001, p. 107).

Essa roda retroalimentar social faz o jornalista “dar as costas” para parte de seu público, pois “ao rádio informativo interessa a audiência dos ‘ricos’” (MEDITSCH, 2001, p. 97). O *centro* é também uma qualidade de discurso que media o *status quo* e o que ele necessita para permanecer como tal, negociado social e politicamente com um comedido avanço de forças, grupos, comportamentos, novas necessidades sociais. Todos eles são permitidos pela ideia do *centro*, em reconhecimento, em geral depois de muita luta dessas minorias, que por mérito próprio ocupam lentamente um espaço nas emissoras majoritárias.

Essa qualidade do discurso do *centro* fundamenta uma hegemonia apoiada na sustentação da democracia ocidental, que é uma “democracia de espectadores” na concepção de Noam Chomsky, em que o “rebanho desorientado”, como é vista a população pelo poder dominante,

é chamado a eleger um líder. Depois de elegê-lo, a população convocada a votar se afasta do centro dos acontecimentos e assiste ao líder e a uma comissão de escolhidos atuarem diante dos fatos sociais. Há um princípio por trás disso, exposto com ironia por Chomsky:

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

A expansão das fronteiras proporcionadas por um olhar inclusivo do repórter fornece o escape – inclusive do consenso mostrado por Chomsky – que este artigo busca. As reportagens de rádio cujos repórteres buscam histórias além do previsto possuem grande oportunidade de expandir as bordas do jornalismo apoiado sobre o conceito de *centro*.

Um modelo de análise

Um modelo para analisar esse tipo de conteúdo, que saia da concepção do *centro*, seria composto de *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 1980), narração impressionista (SODRÉ & FERRARI, 1986), música radiofônica (BALSEBRE, 2007) e silêncio (SCHAFER, 2001; ZOBEL, 2014).

Um dos conceitos difundidos pelos *estudos culturais* ingleses é o de estrutura de sentimento, de Raymond Williams (1980). Em termos gerais, diz respeito a certos espaços ou dobras sociais ainda não ocupadas pela produção dos meios de comunicação, ocupações de espaços ainda não reconhecidos e legitimados integralmente pelo jornalismo, mas que se manifestam em seus nichos e podem ser observadas como tendências em seu lugar. São normalmente tendências de classes ou grupos que não possuem voz ativa na agenda do jornalismo, em claro clamor de inclusão. Essa ferramenta que elegemos para analisar reportagens de rádio mais adiante, a *estrutura de sentimento*, define-se como uma *experiência* vivida no presente das massas que vale mais do que o social apoiado em bases do passado.

Se o social é sempre passado, no sentido de que sempre está formado, devemos encontrar outros termos para a inegável experiência do presente: não só para o presente temporal, a realização disto e deste instante, mas a especificidade do ser presente, o inalienavelmente físico, dentro do qual podemos discernir e reconhecer efetivamente as instituições, as formações e as posições, ainda que não sempre como produtos fixos, como produtos definidores (WILLIAMS, 1980, p. 150. *Tradução minha*)⁷.

⁷ Do original: “Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la inegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores”.

Desta forma, “tudo o que é presente, mobilizador, tudo o que escapa ou parece escapar do fixo, do explícito e o conhecido, é compreendido e definido como o pessoal: isto, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjeto’” (WILLIAMS, 1980, p. 150-151). Tudo o que permitir “acessar a emergência de novas características que ainda não se concretizaram em ideologias, convenções, normas, fórmulas e gêneros” (GOMES, 2011, p. 18), e proporcionar descobrir o que é novo, um dos postulados da *estrutura de sentimento*, importarão definitivamente em nosso modelo de análise, pois estarão a demonstrar uma possibilidade que tende a contrariar a teoria do *centro*. Essa perspectiva servirá para observar a potencialização de uma cultura latente e as manifestações sociais emergentes que ocupam um espaço conquistado na dinâmica da rotina do jornalismo de rádio. Também servem para observar o envolvimento do tema e da estrutura da reportagem a deslocarem um eixo pré-concebido de temas e espectros de cobertura, cuja característica principal sugere ser a imobilidade.

A palavra, de preferência em composição de uma narração impressionista (SODRÉ & FERRARI, 1986) que habita a definição de reportagem neste artigo, se repete neste modelo de análise de reportagem de rádio. Não é usual ao repórter possuir espaço e tempo para elaborar uma narração que vá além do discurso objetivo a cumprir as principais metas do lide do jornalismo (quem, que, quando, como, onde e por quê). É esse não tempo e esse tipo de repórter que se busca neste artigo.

A música radiofônica (BALSEBRE, 2007) é um elemento de destaque em uma reportagem mais elaborada para o rádio. O ponto ideal de ocupação de espaço sonoro pela música é tê-la desprendida de seu conceito inicial de arte pura. Ela pode ser lançada como componente fundamental no quadro narrativo de uma reportagem para o rádio, remetendo-a (a música) a seu lugar original de música radiofônica.

Tendo em conta que o rádio não é só um meio de difusão, não há que entender o uso da linguagem musical no rádio como uma realidade alheia ao sistema semiótico da linguagem radiofônica. A música no rádio é a música radiofônica, valor de uso comunicativo e expressivo especificamente radiofônico. (BALSEBRE, 2007, p. 90. *Tradução minha*)⁸.

A música possui papel na condução do ouvinte a espaços sonoros oníricos profundos. Como todo som em reportagem, deve ser também trazida do fundo à frente da audição, a ocupar mais espaço e tempo, ao ponto de se caracterizar como parte integrante da narrativa. Ela não

⁸ Do original: “Teniendo en cuenta que la radio no es solo un medio de difusión, el uso del lenguaje musical en la radio no hay que entenderlo como una realidad ajena al sistema semiótico del lenguaje radiofónico. La música en la radio es la música radiofónica, valor de uso comunicativo y expresivo especificamente radiofónico”.

deve ser os três segundos convencionais que já prenunciam seu fatal *background* antes da fala do repórter ou de uma sonora do entrevistado. A música surge como um gênero sonoro absolutamente diverso dos outros que se apresentam e traz um apelo emocional insuperável, podendo estabelecer na audiência sensações de medo, suspense, alegria, tranquilidade, tristeza.

O silêncio e o som completam-se em uma dualidade inversa perfeita, pois encaixada conceitualmente entre uma totalidade e sua absoluta ausência. O som e o silêncio estão ligados, de forma que “O som é presença e a ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som...Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio (...)” (WISNIK, 2002, p. 18). Sobre o silêncio, o repórter de rádio que o respeita, respeita também o som que a reportagem invoca. O repórter *freelancer* britânico Gibby Zobel, que vive no Brasil realizando reportagens de rádio e vídeo para a *internet*, em geral para a BBC de Londres, está acostumado a essa lida.

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

O respeito que o repórter Gibby Zobel tem pelo pensamento de seus entrevistados é algo que estabelecemos como parte de nosso conceito para a realização de uma reportagem. Se não a torna criativa exclusivamente pelo respeito ao entrevistado, a torna natural como não são as reportagens editadas com a intenção de se buscar o tempo mínimo. Isso é fazer o contrário do que fazem editores e repórteres de equipes de jornalismo em rádio, que costumam cortar os silêncios e os pensamentos que provocam pausa no discurso dos entrevistados para ganhar tempo na reportagem e torná-la mais enxuta. Esses cortes tornam a reportagem uma negação do tempo natural do entrevistado. Portanto, é passível de crítica, do ponto de vista ético, por manipular a realidade. É necessário manter o silêncio onde ele existe. Trata-se de um silêncio que “torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruído: sons industriais, carros esportes, rádios transistores, etc. (...) Silêncio é uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo” (SCHAFER, 2011, p. 59).

Gibby Zobel, britânico radicado no Brasil há 14 anos, realiza reportagens para o programa *Outlook* da BBC Radio Four e disponível também na internet. O programa é uma reunião de reportagens chegadas de vários pontos do mundo onde a BBC mantém repórteres e aos quais

pede matérias. Uma das matérias emitidas foi *Wet*, de Gibby Zobel, cujo roteiro traduzido apresentamos abaixo:

Roteiro da reportagem Wet

BBC – Wet script – Tradução

0.00 MÚSICA [Lamentos] 0.06

GZ: A cidade mais ao norte do Brasil, Oiapoque, está tão lá em cima na América do Sul que se localiza, na verdade, no hemisfério norte.

GZ: E é onde estou de pé agora, na fronteira com a Guiana Francesa. 1.18

GZ: Eu, na verdade, descii alguns poucos quilômetros rio abaixo, e estou em uma de uma série de aldeias indígenas. Esta é da tribo Palikur. 1.28

GZ: E é aqui que vive Wet, um etnocosmologista, e um escultor das estrelas. 0.34-0.55

MÚSICA ... peça temática original da série Cosmos de Carl Sagan {DETALHE PERMISSÃO} 0.55

GZ: Você pode entender por que as estrelas é [sic] tão importante para o povo Palikur. À noite, não há nenhuma luz artificial e você fica dominado pelos bilhões e bilhões de estrelas...

GZ: Você poderia me contar a origem do seu nome, por que você é chamado de Wet?

Meu nome é Manoel Antonio, Wet. Minha mãe me deu o nome Wet porque tem um beija-flor na floresta que ela achou bonito, então ela escolheu esse nome para mim. Eu sou um artista dos Palikur. Eu não sabia que eu era um artista até que um homem branco me disse que eu era.

Eu tenho 85 anos. Eu tenho 11 filhos, mais ou menos.

GZ: Você poderia me contar sobre sua família, e o que você se lembra da sua infância aqui?

Quando eu era uma criança, minha mãe me abandonou. Eu fui viver com minha tia, mas ela morreu, e então eu fui viver com outra tia e ela morreu também. Eu tinha 12 anos, era uma vida muito precária.

GZ: Você poderia me contar quando você começou sua jornada como um artista?

Meu avô era um xamã. Quando ele morreu, eu comecei a colecionar madeira para esculpir e desenhar como ele tinha feito. Então eu comecei a aprender. Eu comecei a pensar de meu ponto de vista, da minha perspectiva...Agora já faz 40 anos que trabalho com madeira.

GZ: Wet, eu entendo que você é um tipo de etnocosmologista, você faz esculturas de constelações que as pessoas veem nas estrelas.

Os primeiros escultores (sic) que fiz foram de animais. Onça-pintada, jacaré, gaivotas, galo-da-serra, anaconda. E então comecei a contar histórias sobre as estrelas. A maior estrela é conhecida como as sete estrelas. Não é uma constelação, mas sete estrelas em uma. E é soberana. É a estrela que governa, controla tudo.

FX: RAIN

Quando a estação chuvosa começa, é ele quem envia a chuva. Quando chove, ele inunda os campos. A história é que seu barco – ele sempre circula com muitas pessoas em seu barco – é capaz de carregar todo mundo. Toda vez que ele troveja, ele dá uma grande batida de palmas trovejante, nos avisando que ele está fazendo seu trabalho [trovão!]. Toda estrela tem uma história. Foi o xamã quem descobriu essas histórias e quem as passa para frente. Existem as histórias reais e também existem os mitos. Por exemplo, a cobra de três cabeças. Ela não existe, é só uma lenda. A história é assim, quando você entra num campo ou sai à caça, você ouve um animal chamando, mas não tem certeza de que animal se trata. Poderia ser uma onça-pintada, ou um bugio, ou um tamanduá. Mas você não sabe, e assim a lenda nasce.

[ÁUDIO DE BUGIO!] 6.13

GZ: Hoje, Wet está trabalhando em um cervo, que está tomando forma na minha frente agora, ele ainda não esculpiu os pés ou os olhos ainda, e então ele vai colocar um pouco disto, que é uma garrafa plástica de dois litros de um líquido que parece vermelho arroxeadado e vem de uma das árvores daqui.

Este é um ambiente tropical muito quente e úmido. Você poderia explicar como o clima informa seu trabalho em termos de tipos de materiais que você usa?

Esta área onde nós estamos, no norte, é muito quente. Se a madeira fica muito quente, ela racha, então eu tenho que trabalhar na sombra. Você não pode trabalhar no calor extremo ou, quando chove, você tem o abrigo de uma árvore. Eu uso um lápis para riscar o desenho na madeira e pinto entre as linhas. 7.16

GZ: Eu estou olhando o céu noturno acima de mim, e é fantástico. Nós estamos bem a norte do Equador, então na minha frente posso ver a Ursa Maior, de ponta a cabeça, o símbolo clássico do hemisfério norte, e quando me viro, posso ver o Cruzeiro do Sul, o clássico símbolo do hemisfério sul. Então, aqui na aldeia Kumané, estamos a aproximadamente cinco horas de descida pelo rio até Oiapoque, a cidade, onde há um museu dedicado à cultura dos povos nativos. E onde o trabalho de Wet não é apenas exibido, mas também vendido. O museu mantém uma pequena porcentagem do dinheiro, e o resto retorna para Wet, para que ele continue seu trabalho. 8.20

GZ: Estou aqui no museu Kuahí, com o diretor Elio, e é aqui que o trabalho de Wet está sendo exposto para um público tanto nacional quanto internacional. Elio, você poderia me dizer a importância que o trabalho de Wet tem aqui? 8.35

E: Então, Wet, Manuel Antonio, ele é da tribo Palikur. Quando o museu foi criado, era principalmente para preservar a cultura indígena, para reforçar seu trabalho, de modo que sua arte pudesse ser valorizada. Com a etnocosmologia, estamos pesquisando o conhecimento dele sobre as constelações como lenda, mito e história.

Assim como seu avô transmitiu a você o conhecimento dele, você está transmitindo suas habilidades para suas crianças, do povo Palikur?

Os jovens não estão interessados no trabalho dele. Eles não querem aprender, se tornar artistas. Eles estão abandonando nossa cultura indígena. Então, o que o homem branco vai dizer? Ele vai dizer que os índios nativos não existem mais.

Meu conhecimento não foi espalhado, então essas sementes não foram plantadas. A semente tem permanecido comigo e vai morrer comigo. Eu queria ofertá-la para todo mundo semear, plantar, produzir, para ela crescer. Eu fui colocado nesta Terra para ensinar meus irmãos. De modo que um dia o homem branco venha aqui, veja nosso trabalho, nossa cultura, como os indígenas vivem, como se alimentam, quais são suas ideias. Nós estamos valorizando a cultura do homem branco. Mas a cultura do homem branco é a cultura do homem branco. E a cultura dos indígenas é a cultura dos indígenas. Quem sabe se nossa língua sobreviverá por mais de 20 anos? Quem sabe se não abandonaremos nossa própria língua? Porque se fizermos isso, um dia os indígenas vão desaparecer do mapa. Quando eu morrer, quem vai ensinar aquele jovem? Ninguém. Vai desaparecer junto com a sabedoria que tem.

MÚSICA: [LAMENTOS] FIM

Análise de “Wet”

Em 9 minutos de reportagem, Gibby Zobel nos leva ao coração da mata, exclusivamente pelos sons que propõe. Ao fazer isso, em primeiro lugar retira do seu trabalho a questão de cobrir como jornalista o *centro* dos acontecimentos. É exatamente aquilo que está fora do eixo em torno do qual circula a grande maioria dos jornalistas que atrai Zobel. Ele assume uma pauta contra a corrente do jornalismo de rotina, buscando pessoas interessantes, seja por sua história, seja pelo que fazem. “Primeiro o foco é o entrevistado, em geral nas minhas reportagens eu foco em uma pessoa só” (ZOBEL, 2014). Com *Wet*, Zobel nos faz refletir que existe arte em muitas civilizações e que, assim, a expressão artística não é privilégio do ocidente civilizado. Evidentemente a reportagem está também alinhada a um acontecimento que desperta interesse histórico, pois é suficiente o fato de que existe um artista vivendo de sua arte na floresta: um indígena que provavelmente não sabe o que é um museu. Esse choque traz um sentido vívido na maneira de enxergar a história e a sociedade e isso reforça a existência da *estrutura de sentimento* na reportagem.

A reportagem, em sua narrativa de palavras, torna-se um exemplo de *storytelling*, em que o entrevistado narra sua história de forma sintética. Como sempre, no caso de Zobel, usa-se o recurso chamado no rádio de “voice over”. Isso implica em outra voz traduzindo para o inglês aquela fala original, para a matéria ficar apta a ser ouvida pelo público da BBC.

Ao mesmo tempo, produzindo reportagens para a rede pública BBC, Zobel faz o que diz Jay Allison sobre a missão do comunicador de uma emissora pública:

nós temos um chamado, uma missão de que existe fora do mercado e diretamente na esfera cívica. Nós esperamos desafiar a linha divisória em favor de dar voz àqueles que não são ouvidos. Nós podemos servir essa missão através de

reportagens e documentários tradicionais, mas também temos a oportunidade de ajudar os cidadãos a falarem por eles próprios e a falarem diretamente um ao outro (ALLISON, 2007, p.92. *Tradução minha*)⁹

Jay Allison é ex-repórter independente, ex-repórter da NPR, dos Estados Unidos, e um dos colaboradores para a série de rádio *This American Life*. Como ele explica, o britânico Gibby Zobel cumpre a missão que deve assumir um repórter de rádio pública: dar voz a quem não tem. As falas que Zobel faz são realizadas dentro da situação. “Eu gosto de fazer todos os ‘links’ ao vivo. Eu não gosto de voltar pra casa e fazer lá. Às vezes é necessário, mas se eu consigo fazer tudo ao vivo, fico feliz” (ZOBEL, 2014).

Em *Wet*, o que também toma forma definida é a constituição sonora do local em que o repórter está. Isto serve, para, como ele diz, colocar na matéria todo o ambiente de que o entrevistado faz parte. Por isso, logo na abertura, a reportagem mostra o trecho da música “Lamento”, mesclada com o som de remos na água. Essa combinação oferece a impressão clara de que o repórter está indo para a aldeia pelo rio. A música parece ajudar a mover o barco onde o repórter está. O próximo som que toma lugar é o ambiente onde está Zobel, na aldeia Palikur. Trata-se de um som denso, cheio de sinais de animais e insetos, a mostrar a força da floresta, enquanto o repórter diz ao ouvinte sua localização. Depois de 3 minutos da entrevista em que o artista indígena *Wet* conta parte de sua história, a narrativa dele chega à questão das estrelas. Neste momento, a música que entra para compor o ambiente sonoro da reportagem é o tema da série *Cosmos*, de Carl Sagan.

Uma questão que diferencia esta reportagem de outras que se ouve comumente no Brasil é o tempo de exposição dado para a música. Gibby Zobel deixa a música da abertura da reportagem, “Lamentos”, por 17 segundos; e a segunda, o tema de *Cosmos*, por 21 segundos. Estas durações são incomuns, mas suficientes para a reportagem no sentido de estabelecerem a música não apenas como fundo e fazer com que ela participe mais ativamente no significado da reportagem. O mesmo ocorre com o significado sonoro da chuva e trovoadas que o repórter fez participar da narrativa. Elas se mantêm por 18 segundos, tempo suficiente para estabelecer para o ouvinte o que isso significa na história de *Wet*, quando ele diz que as *Sete estrelas* do céu é que mandam a chuva para a tribo. Zobel explica o que fez com os sons nesta reportagem:

eu procuro os sons do próprio lugar. (...) entrevistando um artista na Amazônia, eu procuro gravar os sons dos sapos à noite, de macacos nas árvores, do som da água, do ambiente da casa dele, coisas sutis e as coisas mais óbvias. Tempestade,

⁹ Do original: “We have a calling, a mission that exists outside the marketplace, squarely in the public realm. We are expected to defy the bottom line in favor of giving voice to those who are not often heard. We can serve that mission through traditional reporting and documentary, but we also help citizens speak for themselves and speak directly to one another”.

alguma coisa desse tipo. [...]. Então, também eu faço, se possível coloco música, de vez em quando, no início e no fim das matérias. Mas o som ambiental é uma peça tão chave quanto a entrevista (ZOBEL, 2014).

Com a reportagem *Wet*, Zobel também coloca para a audição de milhões que acessam a Rádio BBC Four pelo mundo um dialeto minoritário de uma tribo sul americana instalada às margens do Oiapoque, na fronteira com a Guiana Francesa. Apenas essa escuta do dialeto *palikur*, uma das 274 línguas em 305 etnias pertencentes a cerca de 900 mil representantes indígenas em terras brasileiras (IBGE, 2010) seria suficiente para cumprir a meta da *estrutura de sentimento* de Raymond Williams, em que o novo ocupa uma das dobras da cultura ainda não estabelecida, com a demonstração de uma voz em sua língua original, a representar uma etnia completamente alijada do processo cultural de nosso país.

Conclusão

Nada se perde em uma proposta que aponta para uma possibilidade de reportagem para rádio com pauta diferente, promoção de uma história distinta, exposição de um dialeto original do país, ambientação de sons do lugar onde ocorre o fato a participar ativamente da narrativa da reportagem, como marca do rádio.

Por sua identificação com a *estrutura de sentimento* como abordada por Raymond Williams; por lançar mão de música radiofônica como propõe Armand Balsebre; por tentar uma narrativa impressionista como planteiam Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, ainda que em momentos dosados; por ser conduzida por um repórter que respeita o silêncio quando ele é produzido naturalmente na narrativa da reportagem, *Wet* torna-se um exemplar de reportagem contemporânea que ruma na contramão da regra dominante. As músicas que se expressam na reportagem, os sons originais captados no local do acontecimento, unidos às palavras do artista indígena e do repórter, constituem uma harmonia sonora triste, a comprovar o fim anunciado de uma civilização. Mas, por outro lado, traz novidade, é inesperada e mostra a emergência de um ambiente que mal se conhece: a floresta, seus sons e seus habitantes. É justa essa audição e é justo esse olhar, que para a agenda do dia a ocorrer como método das equipes de jornalismo no rádio em geral é um “olhar para fora”, em tradução literal ao título do programa que expõe reportagens do estrangeiro ao público da BBC Radio Four (*Outlook*). Mas para esta análise é um “olhar pra dentro” dos brasileiros, já que somos conterrâneos do povo *Palikur*. Somente este fato justifica a necessária inclusão do tema na agenda do país.

REFERÊNCIAS

- ALLISON, Jay. **Public Radio: community storytelling**. In: KRAMER, Mark and CALL, Wendy (Edit.). *Telling true stories: a nonfiction writer's guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New Baskerville: PENGUIM, 2007.
- ARNHEIM, Rudolf. **O diferencial da cegueira**. In: MEDITSCH, Eduardo. **Teorias do rádio: textos e contextos**. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.
- BALSEBRE, Armand. **El language radiofónico**. Madrid: Cátedra, 2007, 5ª edição.
- BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo interpretativo**. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- CHOMSKY, Noam. **Mídia: propaganda política e manipulação**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- GOMES, Itania Maria. **Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/1585/1/Generos%20televisivos.pdf>. Último acesso em 13 jul. 2016
- HERRERA DAMAS, Susana. **Cómo elaborar reportajes en radio**. Buenos Aires: La Crujía, 2008.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Atlas Digital Nacional 2016**. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/geografia/atlas.shtm?c=6>. Último acesso em 13 de jul. 2016
- KAPLÚN, Mario. **Producción de programas de radio: el guión – la realización**. Quito: Ediciones Ciespal, 1978.
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- LEANDRO, Paulo Roberto; MEDINA, Cremilda. **Interpretar os fatos é reconstituir o real**. In: *Cadernos de jornalismo e comunicação*, 44, s/d, p. 39-45, 1968.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**. São Paulo: Manole, 2004.
- LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. **Manual urgente para radialistas apaixonados**. São Paulo: Paulinas, 2003.
- MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo**. Florianópolis: Insular, 2001.
- PRADO, Emilio. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2ª ed. São Paulo: 2011.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo: Summus, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones 62, 1980.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ZOBEL, Gibby. Entrevista a Nivaldo Ferraz em 15 out. 2014.