



A teoria expressiva do rádio e a reprodução da memória social¹

Lairtes Chaves RODRIGUES FILHO²

Antonio Henrique Silva NEGRUNY³

Daniela Cristiane OTA⁴

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil.

Resumo

O presente trabalho busca estabelecer parâmetros e reflexões acerca das teorias expressivas do rádio de Balsebre (2005) e sua aplicabilidade na produção de materiais radiofônicos que reproduzam e preservem a memória social como estratégia comunicativa de valorização do patrimônio cultural imaterial das comunidades. Como exemplo, utiliza-se o caso das memórias sobre o Cinejardim, cinema fundado em 1946, na recém-fundada cidade de Jardim – Mato Grosso do Sul; inexistente em registros com seu prédio e história demolida, mas não esquecida pelos moradores. Com a captação de sonorais sobre essas histórias de usos sociais do espaço reconhece-se que a memória sobre o extinto cinema é um patrimônio cultural dos jardinenses por meio de um produto de áudio de referência para o reconhecimento sobre as identidades e a função do antigo cinema no entendimento da história cultural das pessoas.

Palavras-chave

Memória Social; Teoria do Rádio; Balsebre; Realidade Ampliada.

O processo da comunicação e a comunicação radiofônica

O entendimento do público e a estratégia para uma comunicação eficaz são fundamentais quando existe a noção de que o produto radiofônico transmite uma mensagem codificada para receptores diversos.

Quanto mais comuns e consensuais forem as estratégias de significado, de codificação e deciframento, mais eficazes serão as mensagens na comunicação emissor-receptor. Mas para isso, também é preciso integrar a forma e o conteúdo, o semântico e o estético. [...]

¹ Trabalho apresentado no IJ 05 – Rádio, TV e Internet do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013. Artigo baseado no Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em fevereiro de 2013 na UFMS.

² Jornalista por formação na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membro do Grupo de Pesquisa Mídias Ambientais e Divulgação Científica (CNPq/UFMS) e Geografias da Comunicação (CNPq/Uerj).

³ Graduando em Comunicação Social – Jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membro do Grupo de Pesquisa Mídias Ambientais e Divulgação Científica (CNPq/UFMS) e Geografias da Comunicação (CNPq/Uerj).

⁴ Orientadora. Doutora em Ciências da Comunicação (USP), professora adjunta do curso de Comunicação Social – Jornalismo e do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membro do Grupo de Pesquisa Mídias Ambientais e Divulgação Científica (CNPq/UFMS) e Geografias da Comunicação (CNPq/Uerj).



A comunicação será mais completa e eficaz dependendo da proximidade sócio-cultural dos códigos do receptor do emissor. (BALSEBRE, 2005)

Desde os primeiros modelos teóricos do processo de comunicação a estratégia e o interesse de como a mensagem chega ao receptor ocupa a mente dos estudiosos. David Berlo (1999) elenca a evolução dos principais modelos do processo de comunicação. Segundo o autor, na *Retórica* de Aristóteles, três principais elementos compõem o processo de comunicação: a pessoa que fala, o discurso e a audiência. Esse modelo foi seguido por séculos, até que em 1947 o modelo de Shannon-Weaver, também conhecido como modelo matemático, utilizam-se dos conceitos da comunicação eletrônica para analisar a comunicação humana, indicando por “ingredientes” do processo: a fonte, o transmissor, o sinal, o receptor e o destinatário.

Ao estudar a evolução nos modelos de comunicação, o português Mauro Wolf (2008) dá importância a teoria que Lasswell propôs em 1948. Na teoria afirma-se que “a forma apropriada de descrever um ato de comunicação é responder as seguintes perguntas: quem, diz o quê, por qual canal, a quem, com qual efeito” (Laswell, 1948 apud WOLF, 2008). Esse modelo nasceu no auge da teoria da agulha hipodérmica *ou bullet theory*, a responsabilidade do processo era centrada no emissor, enquanto a audiência era considerada passiva.

Com a consolidação da *communication research* (WOLF, op. cit.) e a evolução dos paradigmas sociais aplicados a comunicação como o funcionalismo, seguido da teoria crítica em Frankfurt, e mais contemporaneamente os *cultural studies* em Birmingham, o interacionismo simbólico em Chicago e a *media ecology* em Toronto, a comunicação se consolida como um processo.

Os elementos desse processo podem ser estudados individualmente, nas mais diversas perspectivas, considerando no entanto, o entendimento geral de que a) a comunicação é sempre intencional, b) a audiência é ativa com poder de decisão sobre receber ou não a mensagem, c) a comunicação não termina no destinatário, mas é constante à medida que a audiência dá um feedback ao primeiro emissor, em fluxo de informações, d) tão importantes quanto o conteúdo da mensagem, o receptor e o canal ou veículo pelo qual a mensagem é conduzida; o código e os processo de *coding/decoding* (HALL, 1980) fundamental o entendimento e a eficácia do processo.

Berlo (1999) entendendo a comunicação como processo, sugere um modelo que serve de base para a compreensão conceitual geral do ato, advertindo que existem



muitos outros elementos, presentes ou não conforme o contexto e a prática comunicativa. Seriam: fonte, codificador, mensagem, canal ou veículo, decodificador e receptor; tudo estruturado num fluxo multidirecional.

A aplicação dessas teorias sobre a prática midiática são infinitas. Identificar público, estudando contextos, desejos, identidades, são elementos obrigatórios da elaboração de qualquer produto cultural vendido ou disseminado. Com uma audiência ativa, crítica e que no mínimo, tem seus gostos determinados em seus grupos, a comunicação precisa ser estratégica e mais, precisa fidelizar.

Quando falamos de produção radiofônica, a atenção se dirige para o processo de comunicação centrado em aspectos de oralidade e audição. A mensagem radiofônica precisa ser direta, objetiva. A codificação deve tornar o texto próximo, íntimo, como a conversa de um amigo.

O conteúdo e a forma da mensagem radiofônica, pela ausência de alguns elementos e presença de outros, são condicionados basicamente por seis fatores: a capacidade por seis fatores: a capacidade auditiva do receptor, a linguagem radiofônica, a tecnologia de transmissão e recepção empregada, a fugacidade, os tipos de público e as formas de recepção. (FERRARETO, 2000)

Devemos dar atenção a essas observações e levar em conta o que o rádio enfrenta hoje em comparação com tempos antes da popularização da televisão. Não existe mais o hábito de parar para ouvir o rádio. Hoje o rádio é um veículo de passagem, de não-lugares (AUGÉ, 1994), adaptado as necessidades da informação rápida e da mobilidade pós-moderna.

Apesar desse cenário, o rádio tem um potencial expressivo ainda desconhecido.

Os efeitos da sonoridade da mensagem radiofônica, construída sob a acústica e o discurso adequado, trazem as audiências às suas raízes mais tribais, rememora os vínculos com suas origens, com as tradições orais das sociedades que firmam a base cultural da identidade (MCLUHAN, 2005).

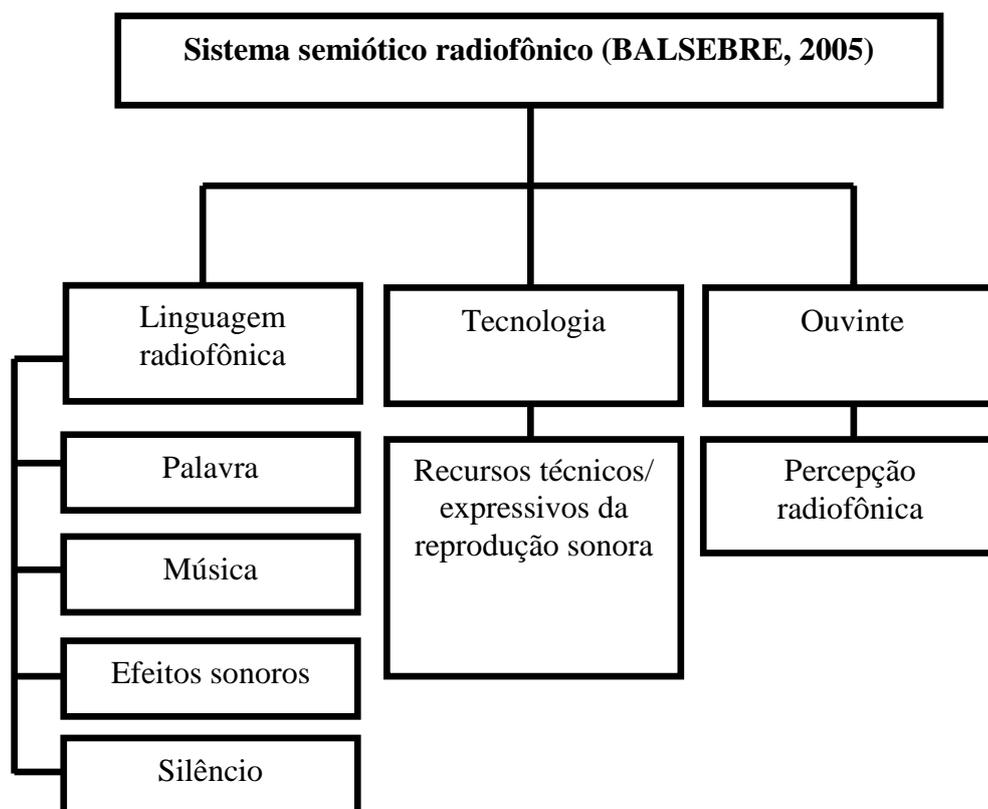
Balsebre e a teoria expressiva do rádio

Armand Balsebre é considerado um dos principais novos filósofos do rádio ao orientar toda sua pesquisa no entendimento de um idioma próprio, presente na linguagem radiofônica. O autor valeu-se de mais de 12 anos como profissional da Rádio Barcelona (1974-1986) e defendeu sua tese de doutorado intitulada “Las imágenes

auditivas en la radio” na Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Autônoma de Barcelona.

Na verdade o autor dá continuidade as linhas de estudo de Rudolf Arnheim e Tomas Moles, indo além ao compreender o silêncio como sistema expressivo não sonoro. A linguagem radiofônica, em seu idioma próprio, seria constituída então por uma sequência ritmada de sons, falas, silêncios, música e de outras tantas características estruturais dependentes da tecnologia e da percepção sonora e imaginativo visual do ouvinte – um sistema semiótico para a construção da linguagem radiofônica.

O sistema segundo o autor seria estruturado da seguinte forma:



Entende-se que nesse sistema semiótico há uma artificialidade na linguagem radiofônica, pois todo o texto é pensado estrategicamente e conduzido editorialmente mesmo nos momentos de improviso ou opinião. A língua roteirizada, artificial, tem sua sonoridade pensada para produzir uma experiência sensorial significativa. “A palavra radiofônica, é palavra imaginada, fonte evocadora de uma experiência sensorial mais complexa” (BALSEBRE, 2005).



Ainda neste sentido, o autor escreve:

Outro elemento do contexto artificial e específico da palavra radiofônica é a integração entre o texto escrito e a improvisação verbal. O locutor quando lê um texto, tenta reproduzir uma naturalidade, uma certa intimidade para eliminar o efeito distanciador. O texto escrito é um texto sonoro, por isso é necessário integrar na redação todos os recursos expressivos que conotam a referida impressão de realidade acústica, dando a mesma sensação de naturalidade e espontaneidade do discurso improvisado. (Op. Cit)

Segundo Balsebre (2005, p. 332), a informação estética da música descreve a “relação afetiva de nível conotativo do sistema semiótico da linguagem radiofônica. E o uso da música junto com a palavra traz uma harmonia peculiar”.

Sendo assim, o uso de músicas e trilhas sonoras de filmes clássicos lembrados da época, permite a esse recurso estratégico atar ao texto o conjunto de sentimentos e a percepção afetiva na relação memória-cinema. Quando associado à palavra, as trilhas, backgrounds, cortinas e vinhetas elas corroboram não apenas uma identidade sonora, mas ao entendimento espacial nos contextos e descrição dos fatos das fontes. Os recursos usados, a trilha ou o background de “E o vento levou”, somam ao texto de off ou de uma experiência com o filme em determinada sonora, oferecendo profundidade, cor e ritmo à percepção do ouvinte. Nas palavras de Balsebre, “a música é imagem no rádio”.

O silêncio também delimita núcleos narrativos e constrói um movimento afetivo: o silêncio é a língua de todas as paixões, como o amor, o medo, a surpresa e a raiva. Quanto mais intenso for o sentimento menos palavras poderão defini-lo (Idem)

A edição de um produto radiofônico considera sempre, a finalidade e o público a ser alcançado. O processo técnico seria responsável por “de/formações” à imagem sonora, criando uma realidade radiofônica com os recursos sonoros desejados (eco, background, corte, fade) ou ainda no movimento de alterar a ordem de uma mesma sonora. A recriação da realidade conserva seus contornos sonoros, mas constrói ao mesmo tempo uma realidade distinta da materialidade real, alterando as dimensões espaciais e temporais.

A montagem cria um novo conceito de real: a realidade radiofônica. E as características da percepção radiofônica farão com que esta realidade radiofônica seja “mais real” que o “real”. [...] Assim pode-se definir a reportagem radiofônica como “dramaturgia da realidade” e o rádio-teatro como “dramaturgia da ficção”. (BALSEBRE, 2005)



Ao tratar da reportagem radiofônica, na verdade Balsebre fala sobre o jornalismo como um todo. O texto jornalístico não é a realidade, mas a representação da mesma, mediada por técnicas específicas, valores-notícia diferenciados e interesses sócio-políticos que coexistem em relação simbiótica de conflito. O rádio-teatro, não representa da mesma forma a atuação em rádio, especificamente, mas os produtos gerais que utilizam forma mais constante a dimensão musical, conativa e recursos mais próximos de arte ou literatura. Jornalismo ou entretenimento, documentário ou seriado, ambos são produtos de “dramaturgia”.

Um conterrâneo de Balsebre na década de 80, também defende, assim como outros autores, a ideia do processo de construção do texto e da linguagem radiofônica, como uma linguagem artificial que permite que a realidade mostrada seja mais real, que a realidade de fato. Cebrián Herreros (1983) afirma que

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.

Rudolf Arnheim (1980) já considerava esta argumentação, advertindo que os boletins e o jornalismo sobremaneira deveria utilizar melhor a força expressiva do rádio assumindo sua característica dramática. Luiz Sanz (1999) *apud* Baumworcel (2005) concordando com Balsebre (Idem) e Arnheim (Op. Cit.) afirma que a diferenciação não deve acontecer entre jornalismo e drama, mas realidade e ficção. Para o autor, “a utilização de técnicas dramáticas não implica descompromisso com a verdade, implica reconhecimento e compromisso com a subjetividade”.

Marshall McLuhan (1964) mesmo antes da tendência de estudos da memória e das caracterizações semióticas da linguagem radiofônica compreendia o poder do rádio em aproximar as pessoas de seus instintos, suas sensações ancestrais. Não à toa que o autor considera o rádio como “o tambor tribal”.

A rádio afeta as pessoas, digamos, como que pessoalmente, oferecendo um mundo de comunicação não expressa entre o escritor-locutor e o ouvinte. Este é o aspecto mais imediato do rádio. Uma experiência particular. As profundidades subliminares do rádio estão carregadas daqueles ecos ressoantes das trombetas tribais e dos tambores antigos. (MCLUHAN, 1964)

Segundo McLuhan a cultura letrada, excludente e dependente das condições de aprendizagem de um código linguístico “não-usual”⁶, incentivou um individualismo



extremo. A soma da leitura e da escrita foi fundamental para o fenômeno de extinção do ato de contar histórias ou no narrador enquanto categoria antropológica. Em contrapartida o rádio atua “num sentido exatamente inverso, ao fazer reviver a experiência ancestral das tramas do parentesco do profundo envolvimento tribal”, retomando o ato de ouvir e a oralidade como parte da identidade e responsabilidade coletiva.

Com relação ao espaço, cria-se um contato ou uma distância entre a instância de produção e a instância de recepção. Se esta, irremediavelmente, não tem contato na mídia impressa, e está distante da televisão, em contrapartida no rádio a distância fica quase abolida, entre a mídia e o ouvinte, pela transmissão direta da oralidade. (CHARAUDEAU, 2009)

O rádio age com o poder de evocar imagens e situações, seja em enunciados descritivos ou explicativos. A memória tem por meio do relato e da linguagem o poder de evocar experiências e releituras constantes do passado no presente. Unindo os dois evocadores conseguimos somar forças expressivas e conativas na transmissão de informações de uma história social com um sentimento da própria sociedade que tem a memória.

O caso do Cinejardim

1945. Enquanto o país vive seu momento populista e de urbanização acelerada, no interior de Mato Grosso a Companhia e Estradas e Rodagens – CER-3, ligada ao Exército, inicia a construção de uma estrada que ligava os recém-formados municípios de Aquidauana a Porto Murtinho e Bela Vista. As margens dessa estrada, território histórico da retirada da laguna na Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870, um vilarejo se forma. Forte influência e presença militar, somada a cultura do campo e de funcionários. Bem vindo à Jardim.

Uma cidade que nos seus primeiros anos com cerca de 2 mil habitantes, dependia economicamente da CER-3. Não havia rádio. Não havia televisão. Ainda assim, por decisão do órgão militar sob o comando do Major Alberto Rodrigues da Costa, é criado em 1946 um cinema na cidade recém-fundada. CineJardim.

A cidade foi formada por idas e vindas de pessoas de todos os lugares. A sala de exibição em nada perdia para outros cinemas do estado. Apesar da população



pequenina, 450 poltronas de madeira escura e tecido eram lotadas por crianças, jovens e idosos.

Entre 1950 e 1960 o CineJardim já estava consolidado como um importante cinema na região. Pessoas vinham todas as semanas de Bela Vista, Nioaque, Bonito e Guia Lopes da Laguna, para conhecer os lançamentos. Mocinhos e mocinhas suspiravam pelas estrelas de romances que eternizarão para sempre, histórias de amor.

Em 1987 começa a demolição do prédio onde era o CineJardim. O cinema desativado dois anos antes, teve fim por ordem do comando militar. Alguns movimentos populares tentaram preservar a memória, proteger o prédio, em vão. Hoje, 27 anos depois, o antigo espaço é apenas um gramado para cerimônias no exército. Quer dizer, isso fisicamente. No imaginário das gerações que vivenciaram o cinema ainda sentem no vazio, o prédio saudoso do maior cinema do sudoeste sul-mato-grossense.

Do antigo cinema, restam poucos materiais. Um projetor. Um ventilador. Placas de aviso pintadas a mão em sonoro vermelho “É proibido fumar”. A catraca WalPac registra o número histórico de 62.489, tamanho o fluxo de pessoas que compartilharam vidas e informações do Cinejardim no seu tempo de vida, de 1949 a 1987, quando o prédio foi demolido por ordem do comandante da companhia. Uma alegria dada, mantida e tirada pelos militares.

Toda essa história. Esse roteiro de filme hollywoodiano foi extraído das memórias das pessoas. Não há documentos, registros, plantas ou qualquer dado material sobre o extinto cinema além de poucos materiais restantes dentro do quartel militar local. A preciosidade e a forma de transmissão das memórias sobre esse bem pela série radiofônica é o eixo central desse trabalho.

O novo desafio criado: uma série que retrate um bem cultural que sobrevive virtualmente na memória social de forma leve, dinâmica e íntima; mantendo as características da oralidade nos relatos e na edição, e oferecendo por meio da bagagem auditiva a experiência sensível da vivência do cinema.

A técnica jornalística foi muito interessante na construção desse texto, porque não eram apenas os relatos que estavam sendo editados, mas memórias. O diferencial foi a utilização da crença de Arnheim (1980) e Balsebre (2005)⁵ nessa técnica. Se normalmente, o repórter considera apenas o factual para a notícia nas falas testemunhais

⁵ BALSEBRE, A. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, E. (Org.). Teorias do Rádio: Textos e Contextos. Florianópolis: Insular, 2005.



da fonte, na teoria dos autores a dramaticidade e a expressão subjetiva precisam ser exploradas no trabalho do jornalista de rádio.

As fontes, já aplicando a essa pesquisa, ainda são testemunhas dos acontecimentos, mas testemunhas de um período muito maior de tempo-espço do que o jornalismo diário está acostumado a ter. A experiência dos acontecimentos está ligada diretamente à sequências de experiências vividas no passado, refletidas no tempo e revividas na narração da memória. Não são sentimentos ou conhecimentos sobre os fatos que são informados, mas experiências e memórias que são revividas e reproduzidas sonoramente.

Metodologia e processos

A partir da iniciação científica (CNPq) em 2011, quando começa o trabalho de levantamento de informações, livros das áreas de teoria da comunicação já conhecidos da graduação foram adquiridos e sistematicamente fichados para facilitar a pesquisa.

Com o desenvolvimento do referencial teórico e apresentação da pesquisa e resultados preliminares em setembro de 2012 no Intercom Nacional em Fortaleza (CE), Grupo de Geografias da Comunicação, e em novembro de 2012 no Congresso de História da Mídia do Centro-Oeste em Dourados (MS), foi possível ampliar a visão sobre o tema e ainda sobre as possibilidades práticas da pesquisa.

Neste momento inicia-se então a conceituação diferenciada do cinema (que é mídia) como lugar e não-lugar (AUGÉ, 1994) de experiência. A mídia-lugar que é ponto de encontro e de start up na narrativa de uma memória que é social (GONDAR & DOBEDEI, 2005) e coletiva (HALBWACHS, 1990). A mídia-espço como lugar de mediações, observadora e centro de fluxos migratórios e vivências de misturas culturais, de cenário de conflitos de grupos e etnias.

Depois do referencial teórico estabelecido foi fundamental elaborar o planejamento sobre como e o quê seria captado nas sonoras para que o roteiro, no futuro, ficasse mais bem costurado.

Foram feitas cinco viagens de pesquisa a Jardim entre julho e dezembro de 2012 para coletar material e realizar entrevistas. Para que não houvesse interferência em excesso e modificações significativas na produção do discurso pelas fontes, poucas perguntas eram feitas, respondida livremente pelo entrevistado, sem a necessidade de



ordem cronológica na narração (o que expõe os fatos por ordem de recordação e logo de significação pela fonte).

Para garantir a participação da população na pesquisa, uma carta convite foi feita e distribuída na primeira viagem durante julho, em todas as escolas, órgãos públicos, comércio e murais, avisando sobre o trabalho, seus objetivos e oferecendo o contato do entrevistador.

Uma visita foi feita também ao Programa Conviver (de idosos) com a explanação do trabalho de resgate da memória. Mais de 160 idosos animados com a chance de contar suas histórias obrigaram a visita mesa-a-mesa e o agendamento de visita em residências, formando um rico banco de contatos de pessoas (na maioria fundadoras da cidade) que estão animadas em compartilhar em detalhes suas experiências no saudoso cinema.

Feitas as primeiras captações, todo o material foi decupado tentando preservar no texto as características emocionais e expressivas do relato para facilitar na elaboração do roteiro. Nas captações, expedições fotográficas e de visitas frequentes as fontes entrevistadas foram feitas, residência por residência.

O passo seguinte foi identificar o factual e os relatos mais expressivos para construir a trama e o texto no roteiro, criando um conceito sonoro para aprimorar a experiência da recepção da informação. Nestes termos a série foi dividida em cinco episódios/capítulos diferentes, independentes e complementares, para contar a memória sobre o Cinejardim, aproveitando nas contextualizações a referência sonora mais presente na memória de determinados filmes, de modo a permitir que o sentimento e o relato de romance, por exemplo, seja assimilado com a trilha sonora do filme de romance mais lembrado dentre as fontes.

O uso conjunto e planejado neste sentido, permitiu que cada capítulo se identificasse com um foco narrativo: romance, aventura e comédia, drama, cinejornal e documentário. Cada qual com uma trilha e uma trama sonora específica para potencializar a expressão subjetiva e as características da oralidade nos relatos de memória.

A redação do roteiro seguiu bastante próxima a estrutura de um radiojornal no que refere-se a identidade do programa, com modificações necessárias em linguagem e tempo, evidentemente.

Conforme pode ser observado nos roteiros em apêndice, a estrutura teve o seguinte direcionamento: Trilha de abertura da série, OFFs de apresentação do episódio,



Chamada da série, Sonoras, OFFs de complementação e contextos, Chamada do próximo episódio, Clipe sonoro, Despedida e encerramento do episódio e Trilha de encerramento da série.

Na edição foram privilegiados o uso do Sony Sound Forge 9.0 e do Sony Vegas 12.0, responsáveis juntos pelo tratamento e montagem do roteiro. Os Off's de narração foram gravados no estúdio do laboratório de radiojornalismo da UFMS. Todo o trabalho, desde a redação do roteiro até a edição com encaixe dos silêncios, sonoras, músicas, BG's, trabalha na perspectiva da teoria expressiva do rádio de Balsebre (2005).

Resultados

Dona Gregória Mirta, foi uma das voluntárias na pesquisa e muito contribuiu na compreensão do funcionamento do cinema na cidade. Ao contar uma situação engraçada, expõe nas suas lembranças a morosidade com que as películas dos cinejornais chegavam até Jardim. Ainda assim, fica evidente a importância da mídia-espaco para a identificação do jardinese como brasileiro, recebendo notícias dos acontecimentos no território nacional.

Deixa eu te contar, esse de Medeiros que era apaixonado pela atriz, era tenente do Exército e morava no Rio. Estava terminando a escola no Rio, e era noivo em Natal, ela em Natal e ele no Rio. Ai quando chegou a minha mãe e telefonou para ela que não podia ir porque ele tava terminando umas provas. Depois do carnaval, se encontraram, se casaram e vieram para Bela Vista. Ai nisso, dois meses depois do casamento, assistindo lá o cinejornal, mas também como estou te falando, dois, três meses depois... Carnaval no Rio de Janeiro, a primeira coisa que ela viu, foi ele. O noivo. Disse que estava fazendo prova a primeira briga do casal. Dois, três meses depois do casamento, entendeu? Era assim os jornais. Então a gente sempre tinha as notícias mas sempre atrasadas.

Outro relato interessante na compreensão da cultura é a de Seu Elias Cristaldo, ou Seu Lobão, como é conhecido. Morador na cidade desde antes da fundação, pode acompanhar a vida do Cinema desde sua inauguração até a demolição. Destacamos em seu relato as memórias dos conflitos de grupos e territoriais presentes da fronteira dos municípios Guia Lopes da Laguna-Jardim.

Tinha trilha pra chegar na porta [do cinema], caminho que a turma fala. Então quando eu comecei a vir aqui, que eu estudei em Guia Lopes, em escola particular, eu morava na casa de um professor, mas nós não vínhamos para assistir filme. Nós vínhamos para sacanagem (risos). Porque a “gurizada” de Guia Lopes e a “gurizada” daqui brigavam. No tapa mesmo, soco, laço, feio mesmo. Então, nós juntávamos o grupo lá do nosso colégio e outros da cidade, e



vínhamos, ai quando chegava ali na ponte, era um caminhão da (...) que chegava ali, o motorista parava o caminhão e ia cobrar as passagens. Nós pulávamos para baixo do caminhão, ele cobrava de todos que estavam lá em cima, dos bobões que estavam lá em cima. Quando o caminhão funcionava para ir embora, nós pulávamos pra dentro.

A esperteza, as atividades, os grupos sociais, os fluxos migratórios, os conflitos sociais, todos recontados por quem vivenciou a partir de um eixo comum (ou lugar comum). O cinema passa a ser entendido como um espaço-mídia que centraliza as memórias da população e forma uma identidade cultural, que descreve ao mesmo tempo a história das pessoas e do território ocupado. A etnografia desse movimento possibilita o mapeamento da cultura na cidade no espaço-tempo de modo complexo e com centro no personagem-narrador.

Foram utilizados aqui fragmentos de apenas três relatos dentre 16. A dimensão de pesquisa alcançada no cruzamento das informações como um todo são a cartografia de uma cidade que tem sua memória social centrada num cinema extinto no espaço, presente nas histórias contadas.

A releitura da memória oral centrado em um espaço de convivência o qual a população tem vínculos afetivos, possibilitou uma visão diversificada e policêntrica da história da cidade e as mudanças na sua identidade cultural, as implicações visíveis da globalização e ao mesmo tempo, a intimidade que a população tem com os aspectos relacionados à oralidade (considerando desde já que as principais mídias da cidade são o rádio, televisão e carros de som – mais evidentemente o rádio, como na maioria das cidades do interior).

O vínculo afetivo (PICHÓN-RIVIÈRE, 1998) da população com seu espaço/território está presente na narrativa oral, nas múltiplas expressões sonoras e pausas, no código, na transparência da intenção da fala, constituintes do relato de memória. Emoções de satisfação, raiva, fé, saudade, tristeza, são incluídas na narrativa sem o filtro da escrita. A oralidade garante até certo ponto, maior riqueza de detalhes na palavra, à medida que dá valor semântico e discursivo e dimensões de percepção que a palavra escrita não é capaz de oferecer, exceto por hipertexto, com as tecnologias da informação.

Mapear estruturas de percepção e processos de comunicação nos espaços urbanos com centro na oralidade presente em determinada região torna-se a continuidade de uma contribuição acadêmica, que permite identificar territórios e



identidades culturais e suas alteridades frente à sociedade em rede e as implicações nas chamadas geografias da comunicação⁶.

Quanto a relação de cidade, espaço midiático e memória, Nestor Garcia Canclini (2002) afirma:

Mais do que estabelecer novos lugares de pertencimento e de identificação de raízes, o importante para as mídias é oferecer certa intensidade de experiências. Em vez de oferecer informações que orientem o indivíduo na crescente complexidade de interações e conflitos urbanos, os meios de comunicação ajudam a imaginar uma sociabilidade que relaciona as comunidades virtuais de consumidores midiáticos: os jovens com outros jovens; as mulheres com suas iguais; os que se interessam por algum esporte com outros praticantes em diferentes lugares da mesma cidade e do mundo; os gordos com os gordos; os que gostam de salsa ou bolero ou rock com outros que têm as mesmas preferências. As comunidades organizadas pela mídia substituiriam então os encontros nas praças, os estádios ou os salões de baile pelos não-lugares das redes audiovisuais.

A memória coletiva neste sentido e o relato oral (e logo a oralidade) são elementos de identidade cultural das cidades no tempo-espaço. A identidade cultural está intimamente ligada à memória social, na qual o espaço midiático é agente de encontros e experiências mediadas, principalmente na construção informativa e nos valores transmitidos pelo produto audiovisual, na representação das comunidades locais, como o sertanejo, o pantaneiro, o indígena e o sul-mato-grossense.

A identidade étnica ou cultural do grupo parece condicionada a certa aderência de sua memória coletiva ao espaço (território ou lugar); sem o qual a sua marca subjetiva corre o risco de se diluir no continuum temporal, desprovido de referenciais perenes e imutáveis. Nossos processos mnemônicos seriam acionados e desencadeados por signos espaciais externos que transformam gestos anódinos em atos simbólicos passíveis de reconstituir a experiência ritualística existencial do grupo de origem, enriquecê-la e religar (não é mais preciso lembrar que, etimologicamente, a religião é um modo de religar - religare) as gerações presentes e futuras às antepassadas. (ELHAJJI, 2011)

Ao tratar de determinado discurso histórico é necessário ir além de fontes oficiais ou de documentos. O espaço, o lugar onde o discurso é ou foi produzido e compartilhado deve ser centro da narrativa histórica, tamanho o vínculo e a importância

⁶ Sônia Aguiar (2011) explica que de acordo com André Jansson (2005), o vínculo entre Geografia e Comunicação apoia-se no fato de que todas as formas de representação ocorrem em um espaço, e todos os espaços são produzidos através de representações, o que o leva a considerar que as teorias sobre a produção do espaço devam ser entendidas, “até certo ponto”, como teorias de comunicação/mediação.



do espaço na referencialização dos processos de comunicação, cultura e de socialização dos grupos.

Considerações Finais

Os relatos são fontes ricas na construção de uma memória quase sempre perdida ou desprestigiada, principalmente na valorização do patrimônio cultural imaterial. Existe, e é perceptível no trabalho de campo, uma desvalorização do velho como categoria antropológica. A memória ocupa um papel acessório mesmo na educação, quando a narrativa subsiste apenas pela insistência cultural da história oral de pai pra filho.

Com a divulgação nas mídias e principalmente na rádio sobre a realização da pesquisa, a população adotou o projeto como seu. Muitas pessoas queriam dar seu depoimento, ou sugerir fontes, ou ainda saber quando o material será publicado e disponibilizado. O registro é único e a possibilidade de consultar as memórias e histórias das diferentes Jardim que existiram no passar do tempo, testemunhadas pelo Cinejardim atrai estudantes e professores em pedidos de oficinas e produção de material educacional.

Penso que esse é o melhor resultado que se espera do produto. Sua utilidade e circulação para manter o registro da memória dos velhos, do ato de contar histórias, de registrar a cultura de uma região que hoje, nas novas gerações, já não sabe o que é assistir um filme numa sala de cinema.

Se o projeto experimental puder circular como material de pesquisa, de educação patrimonial e de registro etnográfico sonoro, num produto leve, que informe e entretenha, principalmente, toda a pesquisa e os investimentos terão valido a pena. É um presente e uma prestação de serviço para minha cidade natal; a terra dos ipês cor-de-rosa, do guaraní de fronteira, dos velhos e velhas migrantes da linda e saudosa Jardim.

Foram ao todo dois anos de pesquisa no mesmo objeto, que permitiram a reflexão sobre a problemática do esquecimento como perda do patrimônio cultural, e como isso afeta a construção da identidade ou poderia afetar a relação das pessoas com o espaço. Sobretudo, foi possível evidenciar que as linguagens midiáticas e o radiojornalismo como função social podem ser compreendidos como ferramentas para resgate e conservação da memória social.

Uma visão teórica e técnica bem mais abrangente que diferencia até hoje os textos do acadêmico no mercado e sintetiza de maneira maravilhosa uma possível



reconstrução daquilo que Walter Benjamin chamava de ‘crise da humanidade’ pela perda da capacidade de contar histórias.

Interessante como na problemática da memória social tudo está interligado quando estudamos sua fenomenologia pela ótica do processo de comunicação e pela experiência aperfeiçoada da memória pela mensagem radiofônica. A memória é construída sempre pela vivência coletiva em determinado espaço e tempo, o que por si já constitui na sociabilidade e afetividade dinâmicas de comunicação social segundo Harold Innis em seu famoso *The bias of communication*. Esse espaço físico ou imaginário, pode ser lugar ou não-lugar e sempre vai constituir um eixo de entendimento coletivo de seu passado, como uma referencialização sonora da experiência.

A transmissão da memória social é sempre pelo relato e pelo ato de contar histórias, em grupos, na família, de forma espontânea ou induzida. Existe sempre a figura do narrador como mediador da lembrança, revivendo ao contar cada experiência, analisando-a com sua formação atual. A memória é sempre um fluxo de passados no presente, contados e lembrados sob a ótica e o entendimento atual do narrador.

Encontramos aí justamente aquele problema social retratado por Benjamin sobre a capacidade de contar histórias. Estrategicamente, o estímulo e a valorização da memória social compreende dinâmicas de fortalecimento da oralidade, da narrativa e de todos os efeitos criativos, reflexivos e de identificação que pode trazer. Utilizar estrategicamente os media para preservar a memória como patrimônio cultural é atuar socialmente nas dinâmicas de identidade e oralidade que vinculam a população ao seu espaço.

A exploração das ferramentas e a técnica disponível na linguagem e no sistema semiótico radiofônico compreendem a releitura do ato de contar histórias sob a ótica e a lógica do ouvir. O tratamento de cenário de das memórias é aprimorado pela criação de uma realidade sonora melhorada, ampliada; e da mesma forma, a oportunidade de uma experiência de ouvir mais profunda.

Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, R. **Estética Radiofônica**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.
AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 3ª ed. Campinas: Papirus, 1994.
BERLO, D. **O processo da comunicação**: Introdução à Teoria e À Prática. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



- CANCLINI, N. G. **Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação**. Revista Opinião Pública, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. Trad. Angela Correa. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio – O Veículo, A História e A Técnica**. Porto Alegre. Editora Sagra Luzzatto. 2000.
- GONDAR, J.; DOBEDEI, V (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa/Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vertice, 1990.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MEDITSCH, Eduardo (Org.), **Teorias do Rádio, textos e contextos**, volume1, Editora Insular, Florianópolis, 2005.
- PENA, F. **Teoria do Jornalismo**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- PICHON-RIVIÈRE, E. **Teoria do Vínculo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WOLF, M. **Teorias da Comunicação**. 5ª ed. Lisboa: Ed. Presença, 1999.