

# “Seus Ouvidos são um Portal para Outro Mundo”: A Nova Imaginação Documental do Rádio e o Domínio Digital<sup>1,2</sup>

**Virginia Madsen**

Senior Lecturer e coordenadora de Rádio, Disciplina de Mídia, na Macquarie University (Sidney, Austrália). Membro do conselho do Faculty of Arts Research Centre for Media History (CMH), além de ser ex-diretora do centro (2017-2020) e sua atual vice-diretora. Doutorado pela University of Technology Sidney (UTS) e foi bolsista de pesquisa pós-doutoral na University of New South Wales (Sidney, Austrália). E-mail: virginia.madsen@mq.edu.au.

*Artigo traduzido por*

Roberto Candido Francisco  
E-mail: traducao@tikinet.com.br

<sup>1</sup> Publicado originalmente como “Your Ears are a Portal to Another World”: The New Radio Documentary Imagination and the Digital Domain em: Lavoglio, J & Hilmes, M (Orgs) (2013). *Radio’s New Wave Global Sound in the Digital Era*. Routledge.

<sup>2</sup> A tradução para o português e a publicação foram autorizadas pela autora e a Taylor and Francis Group LLC (Books) US.

*Os programas do futuro “no ar” certamente serão apenas parcialmente audíveis, apenas parcialmente visíveis e parcialmente audíveis, de acordo com seu conteúdo e destinação.*  
(Lance Sieveking, 1934, tradução nossa)

*A vantagem do rádio sobre o cinema: a tela é maior.*  
(Sylvain Gire, 2008, atribuída a Orson Welles, tradução nossa).

É quase impossível abordar o tema do documentário no rádio hoje sem evocar uma época anterior em que o campo do documentário no rádio nasceu, pareceu se desgastar e depois se viu no meio de uma nova onda. Antes dos mais recentes pronunciamentos da morte do rádio por meio da convergência digital, era a televisão que ameaçava eclipsar a mídia sonora. Muitos no setor acreditavam nisso mesmo antes do fim da década de 1950, à medida que a televisão se disseminava e o público do rádio diminuía, especialmente para os gêneros de rádio outrora populares. Essa foi a época em que o rádio, ainda tão jovem na realidade, começou a passar uma impressão de idade. Em *The Radio Reader*, Michele Hilmes (2002, p. 2) escreveu: “Em 1955, a grande maioria do capital de programação estabelecido no rádio estava trabalhando duro para gerar lucros para a televisão. . . O rádio, eviscerado e desmoralizado, lutava para se adaptar. Enquanto isso, como tantas vezes acontece na história, o vencedor recebia os espólios da memória”. Hilmes está se referindo ao contexto americano aqui, no entanto fortes evidências em outros lugares apoiam a visão de que existia uma situação de crise para o rádio em modelos comerciais e públicos internacionalmente em meados da década de 1960, mesmo quando as instituições públicas de radiodifusão europeias, australianas e canadenses continuavam a apoiar e inovar tradições e formatos “mais antigos” que formavam o estilo clássico de “programação elaborada”. Talvez a própria natureza desse meio evanescente tenha sempre incentivado uma sensação de perda em torno do local da transmissão, tendo como o único traço aquilo que permaneceu na memória.

Até muito recentemente, o rádio se destacou em esquecer seu próprio passado. Parece estranho lembrar agora como essa rica tradição do programa documental no rádio, desenvolvida na BBC, quase poderia ser esquecida até mesmo em seu território natal. Em 1977, o produtor da BBC Michael Bright confirmou essa visão: “Tendemos a esquecer o *feature*. A tradição se perdeu. O aspecto importante sobre isso era que não havia mais escola de criação de *features*, nenhuma transferência de experiência, de conhecimento... Nenhum jovem escritor chegando” (Peach, 1977). Mais uma vez, o tema recorrente do rádio perdendo sua memória está lá, embora saibamos dessa discussão que a criação de documentários e *features* radiofônicos estava à beira de um renascimento.

Mas essa forma intensiva de rádio não morreu com a televisão nos anos 1950. O renascimento trazido pelas novas tecnologias de gravação portátil e fita magnética na década de 1960 lançou as bases para todo um campo expandido de formas documentais expressivas no rádio, comparável ao renascimento que estamos experimentando agora na era digital. Este capítulo traça a história estética do

*feature*, desde seus primórdios nos anos 1930 e 1940 até seu renascimento em geral esquecido da era média nos anos 1960 e 1970, e aponta para seus paralelos com o ressurgimento do rádio hoje.

### “Atualidades” e o “ Rádio-Olho”: Desenvolvimento Inicial do Documentário de Rádio

[A] ideia do documentário não era basicamente uma ideia de filme...

(John Grierson, 1942, p. 250, tradução nossa)

Os *features* radiofônicos antes e depois da Segunda Guerra Mundial muitas vezes soavam mais como dramaturgia de rádio do que nosso conceito atual sobre documentário. Eles eram na maior parte escritos como roteiros e interpretados por atores ao vivo. Era raro ouvir vozes não ensaiadas ou espontâneas ou mais do que atualidade ilustrativos antes do início da década de 1960, exceto em alguma programação especial feita para os últimos anos da Segunda Guerra Mundial e os anos seguintes, e em alguns outros casos menos típicos. Mas podemos dizer que tanto o documentário de rádio quanto o documentário em filme nesse primeiro período de desenvolvimento se preocuparam com “o tratamento criativo da realidade”, conforme Grierson definiu o gênero emergente do documentário em filme em 1933<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Grierson usou pela primeira vez o termo “documentário” em 1926.

Uma das primeiras tentativas de *features*, e possivelmente o primeiro exemplo britânico de reportagem em rádio de forma dramática, foi *Crise na Espanha* de E. A. Harding. Essa produção ao vivo foi transmitida em 11 de junho de 1931 e revivida para transmissão (e gravada) em 25 de março de 1938. “O trabalho de E. A. Harding foi fundamental na introdução de estatísticas, fatos e informações em ‘entretenimentos’ de rádio. Em três programas transmitidos no Programa Nacional em 1929, 1931 e 1932, Harding lançou as bases de uma tradição documental de montagem no rádio” (Paget, p. 46).

<sup>4</sup> *Steel: An Industrial Symphony* de Bridson (1937) feito com Auden e Britten e usando gravações de disco feitas em uma siderúrgica de Sheffield, respondeu ao clássico documentário *Coal Face* (1935), produzido pela GPO Film Unit.

Na Grã-Bretanha, em formas de rádio e cinema, encontramos confluências e sobreposições em abordagens e assuntos que mal foram reconhecidos historicamente. W. H. Auden e Benjamin Britten trabalharam em *features* de rádio e documentários em filme na Grã-Bretanha<sup>4</sup>. D. G. Bridson (1971, p. 33) escreveu sobre suas próprias produções para a BBC: “Auden estava escrevendo poesia para documentários em filme; por que eu não deveria escrever poemas para documentários de rádio?”. Outra coisa que une os dois campos do documentário de rádio e filme até hoje é o tempo dedicado: não apenas na duração (longa-metragem) das obras, mas no tempo gasto para fazer um projeto acontecer, e para pensar a partir e de *dentro* do meio. Nessas primeiras sinfonias documentais para rádio, Bridson, que trabalhou com Auden e Britten, escreveu sobre a produção de *Coal* [Carvão] (1938), um programa de “fatos” produzido por uma pequena equipe da BBC Northern Region Features que mergulhou na vida dos mineiros em Durham:

O trabalho de um mês foi dedicado para fazer o programa. . . [à medida que] nos familiarizamos com todos os aspectos da vida do mineiro. Acompanhamos os homens nos turnos da noite e da manhã; ajudamos com o entalhe, carregamento e colocação; ficamos com a sujeira entranhada em nosso couro cabeludo e em todos os poros de nosso corpo. [Um dos outros produtores] Joan [Littlewood] morava com a família de um mineiro – o filho havia sido morto na escavação – enquanto eu me acomodava sem muito conforto no bar dos mineiros locais. Quando *Coal* entrava no ar, não havia um mineiro na escavação que não nos conhecesse e nos tratasse como um deles (Bridson, 1971, pp. 69-70).

Existem inúmeros outros *features* feitos durante esse período que também poderiam ser entendidos como produtos de tal imersão; no entanto, estamos muito mais familiarizados com essa abordagem ou sensibilidade em relação a um assunto na história do cinema documental. Esses programas de áudio – ou vamos chamá-los agora de “filmes radiofônicos” – ainda existem na Biblioteca Britânica e foram repetidos ocasionalmente ao longo dos anos na própria BBC. Mas além

dessas transmissões, eles são pouco lembrados, estudados ou reconhecidos na história do documentário.

<sup>5</sup> O programa de Shapley, *They Speak for Themselves*, foi uma das doze “realidades” feitas em 1937-1938. Incluía entrevistas com os fundadores da “Mass Observation” e vox pops sobre a possibilidade de guerra. Veja também: Shapley e Hart (1996).

<sup>6</sup> Erik Barnouw apoia essa visão em *Radio Drama in Action: Twenty-Five Plays of a Changing World*: “[p]rogramas desse tipo, usando pessoas, não atores... eram quase desconhecidos na América” (1945, p. 49, tradução nossa).

<sup>7</sup> Para mais informações sobre Corwin e o Columbia Workshop, consulte: Bannerman (1986) e Blue (2002).

De acordo com o historiador de radiodifusão Paddy Scannell (1996, p. 40), Bridson, sua coprodutora Olive Shapley e a equipe de programas empregada pela BBC em seus escritórios em Manchester descobriram que “ouvir em vez de falar é o ato primário de linguagem”. Shapley foi uma das primeiras a levar o rádio para o local, com um gravador de disco dentro de um caminhão e microfones conectados a uma mesa de controle portátil dentro da van. Pela primeira vez no rádio, um novo tipo de portal poderia se abrir para outro mundo. Nesse caso, foi para as ruas e para a vida dos pobres de Manchester. Shapley podia até imaginar que estava criando o rádio como deveria ser criado, deixando as pessoas “falarem por si mesmas”<sup>5</sup>. Foi o mesmo tipo de impulso que encontramos em alguns dos momentos fundamentais do filme longa-metragem documentário no cinema: ao descobrir um mundo fora do seu próprio, poderia haver contato se a pessoa tivesse a abordagem e o ethos corretos. “Gosto de me aproximar muito daqueles que são meu tema”, lembra Shapley em uma entrevista à BBC; “Passei uma noite em um albergue e um clérigo muito gentil veio comigo porque não achava seguro, mas provavelmente era . . . Eu iria morar na comunidade e descobrir o que eles queriam dizer e não realmente ensaiá-los . . . Você tinha que fazê-los se sentirem confortáveis . . e conversar por um bom tempo” (Cook, 1970).

Bridson (1971, pp. 99-100) afirma que ele e Shapley foram verdadeiramente pioneiros em que “a ideia de construir uma transmissão inteiramente em torno de pessoas comuns era algo que a rádio americana ainda não havia pensado em fazer”<sup>6</sup>. Seus programas chamaram a atenção de produtores americanos, mais notavelmente Norman Corwin e a equipe inovadora do Columbia Workshop<sup>7</sup>. O advento da Segunda Guerra Mundial trouxe um uso mais urgente das capacidades documentais do rádio, com a escuta paciente e a observação local substituídas por um novo estilo híbrido de dramaturgia/documentário voltado para a persuasão. Várias coproduções entre a BBC e as redes americanas desenvolveram esse gênero, que recebeu mais atenção da crítica do que as outras épocas do documentário de rádio. O mais notável no contexto dos Estados Unidos foi a série de seis partes de Corwin, chamada *An American in England* [Um Americano na Inglaterra] (CBS), e outra coprodução da CBS/BBC chamada *Transatlantic Call* [Chamada Transatlântica], iniciada por Corwin, mas continuada por Alan Lomax como escritor/produtor principal no lado dos Estados Unidos (Bridson, 1971; Hilmes, 2011). Lomax já tinha tido experiência, como caçador de canções, em ir a campo, gravando músicas folclóricas americanas e canadenses em campo como gravações reais. Bridson falava da capacidade de Lomax de capturar pessoas comuns para essa série que visava mostrar os povos da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos em um tempo de guerra: “o primeiro de seus programas ‘Transatlantic Call’” permitiu que a realidade americana ganhasse vida:

ele falava a mesma língua e cantava as mesmas canções que os americanos em todos os lugares. Mais precisamente, ele foi capaz de ajudá-los a falar essa língua em um microfone e a transmitir o sabor completo de seus personagens. Os programas de que ele cuidou vieram com a mesma impressão americana que a prosa de Thomas Wolfe ou a poesia de Whitman. (Bridson, 1971, p. 101)

### Transição: O *Feature* Pós-Guerra

*Preferimos ceder a essa ideia de “filmar” um filme acústico, e não tanto cobrir uma questão, por narração, entregando fatos no antigo estilo oratório do rádio.*  
(Peter Leonhard Braun, 7 de maio de 1984, tradução nossa)

O documentário pré-guerra lutara para trazer a realidade ao estúdio ou para levar o rádio a campo usando os gravadores de disco pesados, sensíveis e desajeitados da época anterior. O impacto total da tecnologia de gravação em fita magnética desenvolvida na Alemanha durante a guerra demorou um pouco para

se materializar. O projeto de rádio de 1947 de Norman Corwin, *One World Flight*, indicou o poderoso potencial de novas ferramentas de gravação que, com o tempo, mudariam radicalmente a esfera mais ampla da mídia, abrindo novos caminhos não apenas para reportagens de rádio, documentários de rádio e “filmes” radiofônicos, mas atuando como um importante catalisador e libertador de novas abordagens para o cinema documental (por exemplo, cinema vérité, Direct Cinema). Para essa série de 13 partes, Corwin passou meses viajando mais de 37 mil milhas ao redor do mundo, usando cabos aprimorados e “novos” gravadores de fita magnética de papel inovadores<sup>8</sup>, para colher as esperanças e sonhos de pessoas que variavam desde estadistas a sobreviventes “comuns”, relatos em primeira pessoa de uma “guerra total” que não deixara ninguém intocado e, em alguns lugares, ainda continuava (Lawrence, 1947)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Adaptado da tecnologia secreta desenvolvida pela Alemanha (Magnetophon) descoberta pelas forças aliadas no final da Segunda Guerra Mundial.

<sup>9</sup> Veja também: Ehrlich (2011) e Keith e Watson (2009).

Sua jornada o levou de uma entrevista com o Papa em Roma a uma aldeia na Índia, de uma Europa devastada a agricultores que nunca saíram de casa na Austrália e na Nova Zelândia. De acordo com um artigo da *Hollywood Quarterly*, Corwin havia, em termos inequívocos, “inventado uma nova forma de rádio”. “Aqui está o verdadeiro rádio documental”, escreveu Jerome Lawrence (1947, p. 280-281), que sentia que Corwin tinha “uma maneira de escutar os ritmos de amanhã”, acrescentando: “mais do que um repórter, mais do que um gravador . . . ele é um poeta”. Corwin registrou mais de 100 horas de material, em gravadores de fio frequentemente não confiáveis, mas inovadores, desenvolvidos pelos militares dos Estados Unidos para uso durante a guerra<sup>10</sup>. Da mesma forma, no final dos anos de guerra, Corwin queria abrir um portal para o mundo agora em ruínas e que estava pronto para ser reconstruído. Nessa abertura, ele podia imaginar por um breve momento uma nova forma de ouvir (e escrever) trazida pelo “rádio-olho” do microfone errante<sup>11</sup>. Aqui, não se pode simplesmente ver ou lançar luz sobre um assunto, mas em vez disso o mundo do outro pode ser trazido para mais perto por meio da utilidade essencial da dimensão auditiva. Outros experimentos na realização dessa série também permitiram uma sensação ainda maior de fidelidade auditiva e, com o tempo, os avanços na gravação levariam a uma maior capacidade de capturar não apenas a voz como fonte, mas também seu meio social ou mundo sonoro.

<sup>10</sup> O primeiro gravador de fio foi um Telephonograph de Valdemar Poulsen do final da década de 1890. Essas máquinas relacionadas tiveram um uso limitado até a Segunda Guerra Mundial.

<sup>11</sup> Um termo usado pela primeira vez pelo cineasta documentarista experimental e pioneiro russo, Dziga Vertov.

À medida que as capacidades do gravador magnético portátil começaram a se fazer sentir, surgiria uma nova geração de imaginação documental de rádio. De muitas maneiras, foi Laurence Gilliam, diretor do Departamento de Programas da BBC antes e depois da Guerra, quem colocou a BBC Features no mapa do rádio britânico e internacional. Gilliam tornou-se um dos responsáveis por fundar o que Peter Leonhard Braun mais tarde descreveu como uma “cultura do *feature*” (Braun, 1984). Hoje, isso se tornou uma tradição internacional de produção de rádio que, em grande medida, agora podemos entender como indicando programas autorais de estilo documental de formato longo feitos especificamente para o meio de áudio.

O trabalho que Gilliam incentivou no Departamento de *Features* da BBC cobriu uma grande variedade de formas que incorporam panoramas, fatos, retratos, reportagens, documentários históricos dramatizados, ensaios poéticos e até peças de teatro – o ponto comum é que todos os programas deveriam ter uma conexão mais acentuada com a realidade do que com a ficção. Eles também muitas vezes deixavam de lado enredo ou história em favor de formas “mosaicas” ou musicalizadas. Estruturas e linguagem poéticas, pelo menos nas produções clássicas da BBC, tendiam a criar confusões entre a produção de inspiração mais literária e a obra que exibía uma conexão mais próxima com a realidade gravada, a reportagem e o documentário tópico ou noticioso. Para Gilliam, a lealdade ao aspecto escrito – a forma literária e poética feita com caneta, máquina de escrever e musa – talvez o tenha tornado surdo à artificialidade de alguns desses tipos de programas e à poesia imanente “no real gravado”, que as novas tecnologias portáteis de gravação em fita estavam tornando cada vez mais acessíveis ao produtor de rádio na década de 1960. No entanto, na década de 1950, novas formas de documentários com estilo de realidade estavam sendo tentadas dentro da BBC, embora produtores, historiadores e comentaristas da época notassem a resistência de Gilliam a programas “escritos” mais com o gravador do que com a caneta<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Por exemplo, Ian Rodger, em *Radio Drama* (1982).

Denis Mitchell chegou à Unidade de *Features* da BBC da rádio sul-africana (BBC), onde já havia experimentado imediatamente após a guerra com programas sobre atualidades usando gravadores de fio. Bridson, um defensor das novas tecnologias de gravação em fita, notou o trabalho de Mitchell e o atraiu de volta a Londres para se juntar ao consagrado Departamento de *Features*. Acabou sendo um breve período em que Mitchell faria seus primeiros *filmes acústicos* distintos para o rádio antes de ficar frustrado com a incapacidade de Gilliam de ver a *visão de áudio* contida neles. Depois de várias dessas experiências extraordinárias, Mitchell foi transferido para a televisão da BBC, onde seu trabalho documental se tornou muito mais conhecido e é lembrado.

<sup>13</sup> Esse programa de rádio foi posteriormente transformado em um filme para a televisão da BBC: *Night in the City: Eye to Eye* (1957).

As andanças oníricas de Denis Mitchell pelas ruas de Manchester em *Night in the City*, quando encontrava aqueles que dormiam nas portas e sob as pontes, foram transmitidas em 30 de janeiro de 1955<sup>13</sup>; era o documentário de realidade encontrando um novo tipo de poética de rádio. Era uma experiência, uma *deriva* com o gravador. Pegamos o som estranho de assobios flutuando pelas ruas reverberantes, pegos pelo vento. E então uma série de vozes: uma mulher que oferece: “Você está andando pelas ruas e vê as luzes acesas, e gostaria de poder entrar lá”; um homem tenta dar-te uma explicação, suas feridas são transcrevíveis na maneira como ele fala: “Uma tarde de domingo, minha esposa simplesmente faleceu falecer em minhas mãos . . .” É tudo assim, você ouve o espaço, essas vozes de quem vive a vida depois da meia-noite nas ruas. Você sente o frio. Você quase pode vê-los quando eles chegam ao microfone, mas é algo mais do que ver, essa visão auditiva. Está mais perto do toque. A atmosfera tem o hábito de permanecer com você quase como se você tivesse estado lá, como se fosse sua própria experiência.

<sup>14</sup> Braun relata como o *feature* foi adotado como uma forma de realidade chave pelo sistema público de radiodifusão alemão do pós-guerra: documentários de rádio na Alemanha (a partir de então) são referidos como *features*, não o termo alemão anterior, “Hör-bilder” (trad. “imagens de escuta”). Consulte: Madsen (2005a).

Na obra radiofônica do pós-guerra de Ernst Schnabel, encontramos outro que abriu um olho radiofônico, um portal para uma nova visão de áudio, cujo trabalho forneceria uma das bases para uma nova tradição alemã no documentário radiofônico. Algumas dessas obras conseguiram atravessar fronteiras da mesma forma que o filme documentário de longa-metragem. *Vinte e nove de janeiro*, apresentando um dia da meia-noite à meia-noite no auge do inverno na Alemanha de 1947, é um programa poético de estilo “panorâmico” na BBC e na emergente tradição alemã (Braun, 1984)<sup>14</sup>. Uma “peça para vozes” mais do que personagens, as palavras e sons criam uma atmosfera difícil de esquecer (Cottrell & Gilliam, 1948). Feita menos de dois anos após a derrota da Alemanha e traduzida para o inglês para o Terceiro Programa da BBC, essa visão quase aérea que nos leva sobre e para dentro da vida de um país em ruínas, abre com uma voz anunciando: “Este programa não pretende ser outra coisa senão uma peça de jornalismo” (Cottrell & Gilliam, 1948). Jornalismo estranho talvez, mas você pode sentir sua conexão com algo real, uma autenticidade, mesmo quando acaba sendo uma espécie de peça encenada (principalmente monólogos). Ficamos imersos em sua evocação desta longa noite gelada que desceu sobre a terra. A voz, uma narração, lentamente nos atrai: “É quase 1 [da madrugada] agora, todo mundo está sem sono . . .”. No entanto, há mais para se desdobrar: “Está escuro aqui nas minas; os homens estão deitados de barriga para baixo. Lentamente, eles se aprofundam na montanha, mas a montanha está morta como a sepultura”. Ouvimos algo então, uma série de notas de piano, e vozes – O que é isso? A memória do vento? A voz continua como se tivesse a vantagem da visão noturna infravermelha, uma capacidade de penetrar profundamente na montanha e nos pensamentos e sonhos das pessoas. “Lá em cima, um vento soprou . . . Alguns estão sonhando. Alguns estão apaixonados . . . Em que você está pensando?”. O tempo passa devagar aqui, mas somos atraídos ainda mais: “Uma hora já. Essa foi a primeira hora do dia. A segunda é ainda mais silenciosa”. A voz é casual, quase verdadeiro. “Está nevando lá fora, neve polar caindo, como nós alemães chamamos isso. . . Na cidade, está tão tranquilo que você pode ouvir o tic-tac dos relógios. Aqui no sótão, o relógio parou”. Por enquanto, estamos nos concentrando no verdadeiro assunto da jornada desse longo dia para dentro de uma noite alemã: “No acampamento para pessoas deslocadas no Oriente, uma mulher está acordada . . . e pensa . . . se ao menos você não pudesse ouvir tudo”. Muito mais tarde, às 16h24min, precisamente, nosso repórter comenta: “O sol está se pondo . . . Apenas algumas pessoas percebem isso – o dia se extinguiu”. Ainda mais tarde, refletindo, a voz oferece: “Só os homens nas minas não sabem que está escurecendo”. E continuamos assim, presos neste sonho de acordar, e de nunca

<sup>15</sup> Braun (2004) considerou este como o maior trabalho de Schnabel e “uma das melhores coisas que já ouvi”. Foi um documentário no sentido de que Schnabel transmitiu um pedido no NWDR para que os ouvintes enviassem suas descrições daquele dia. Seu texto foi criado como uma montagem de algumas das 80 mil cartas que recebeu de seus ouvintes.

<sup>16</sup> O trabalho de Mitchell também era conhecido por Charles Parker, celebrado na tradição britânica de documentários de rádio por sua inovadora série de “baladas de rádio” feitas logo após Mitchell deixar o rádio para ir à televisão.

<sup>17</sup> Prix de la Federazione Stampa Italiana. Apresentado pela The National Association of Educational Broadcasters (EUA). Tony Schwartz escreveu sobre a realização de seu documentário de 31 minutos em Schwartz (1956). Todas as citações dessa fonte foram traduzidas do francês por Virginia Madsen.

conseguir dormir. Chegamos a um fim cerca de 60 minutos depois, quando o repórter confidencia: “Ocorreu-me que esses pensamentos noturnos são como evidências em um julgamento” (Cottrell & Gilliam, 1948)<sup>15</sup>.

No trabalho de Mitchell e Schnabel, o que é descoberto e oferecido é um novo ethos de gravação. Ele vai além do ethos “democrático” pré-guerra que Scannell (1996) descreveu, e se aproxima do documentário de rádio em sua forma inicial de *nouvelle vague* dos anos 1960. A história de Mitchell também é interessante em termos do desenvolvimento do documentário de rádio, porque, embora seu trabalho pioneiro e aventureiro no rádio possa ter sido quase esquecido, ele exerceu uma influência significativa na forma. Notavelmente, o americano Studs Terkel fez referência ao documentário de realidade de montagem mutável de Mitchell como uma inspiração direta para sua crença na poesia e no poder da voz comum, a *vox populi*, e criou um programa feito dessas vozes como pura montagem, sem a necessidade de narração. Foi depois de experimentar o trabalho de Mitchell no Prix Italia que Terkel embarcou em documentários de rádio, como sua histórica montagem pós-Hiroshima *Born to Live* (1961). “Fui influenciado por Denis Mitchell, bem como por Norman Corwin. Os sons não precisam ter um narrador. Eu peguei isso do Mitchell. Apenas deixe as ideias fluírem de um para o outro” (Terkel, 2001)<sup>16</sup>.

### Na esteira dos caçadores de som: da Era de Ouro à Nova Onda

Tony Schwartz foi um dos vários amadores – e quero dizer isso no sentido de alguém que ama algo – que se apaixonou pelos sons selvagens que poderiam coletar além de qualquer estúdio, criando montagens de realidade com novas tecnologias que frequentemente também haviam ajudado a desenvolver ou modificar. A Oficina de Rádio da CBS apoiou a peregrinação mundial de Corwin em 1946 e sua transformação em uma série de rádio virtuosa em 1947. E a CBS também transmitiria algumas das montagens idiossincráticas de realidade de Tony Schwartz, ou “filmes acústicos”. Seu *Sounds of My City*, feito para a estação de Nova York WNYC, ganhou um prestigiado prêmio Prix Italia de documentário em 1956. Sem narração, apenas sons, atmosferas e trechos de entrevistas gravadas nas ruas e bairros de Nova York, ele o descreveu como “a expressão acústica da vida” (Schwartz, 1956)<sup>17</sup>. Ele havia coletado esses sons nos nove anos anteriores usando quaisquer gravadores portáteis que se tornavam disponíveis. Ele escreveu (1956):

Cheguei em um momento em que um novo instrumento foi aperfeiçoado: o gravador magnético. Este instrumento me permitiu sonhar com um novo meio de expressão bem diferente . . . que sempre carrego comigo . . . um pequeno gravador portátil . . . Meu retorno para casa a pé depois de ter jantado em um restaurante pode proporcionar uma ocasião em que eu possa encontrar um pregador ou um músico de rua. Um passeio de sábado de manhã até o supermercado me deu três ou quatro músicas, além do som de crianças pulando corda. . . .

Schwartz explicou em seu ensaio para o catálogo do Prix Italia de 1956 como ele levou mais de dois meses para construir este documentário. Ele conclui: “Não acredito que os programas de rádio e essas gravações possam ser produzidos às pressas, pois considero que o documentário precisa de compreensão, não simplesmente oferecer a realidade; precisa de tempo e amor para chegar a uma maturidade” (1956).

Em uma homenagem muito posterior ao homem e suas muitas gravações da vida americana – feita em 1999 pela talentosa equipe independente de documentários *The Kitchen Sisters* – Schwartz diz que “fez” (ou melhor, adaptou uma máquina para fazer) “o primeiro gravador portátil”. Ele lembrou: “Eu tirei o medidor VU de dentro do estojo e coloquei para fora para que eu pudesse olhar para baixo e ver quão altos os sons estavam e coloquei uma alça nele para que eu pudesse pendurá-lo no ombro: isso foi em 1945” (*The Kitchen Sisters*, 1999). Embora a alegação de Schwartz sobre o gravador portátil magnético contribua para um bom rádio, é importante aqui recordar as visões múltiplas e divergentes sobre tais momentos fundamentais. Foi outro jovem *caçador de sons* na Suíça que viria a fazer história com um enorme avanço para os produtores de rádio – e como se sabe muito mais, cineastas na Europa – com sua invenção de um gravador magnético portátil de alta qualidade projetado para ir a qualquer lugar no campo (sem a necessidade de ser conectado

<sup>18</sup> Uma homenagem a esse inventor/amador/caçador de som, Stefan Kudelski, foi feita por um dos proeminentes proponentes de uma nova onda no documentário de rádio francês, Yann Paranthoen, para o ACR, 9 de agosto de 1987: lançada como *On Nagra*, Paris, 1993.

a uma fonte de energia, como a eletricidade). Depois de 1957, suas máquinas de precisão alimentadas por bateria logo se tornaram o equipamento de escolha para uma nova geração de cineastas que queriam gravar a vida a pé e no campo: “sur le vif”, como os cineastas da *nouvelle vague* descreviam. Suas máquinas foram adotadas por muitos dos pioneiros do *cinema vérité* e aquela primeira *nova onda* celebrada que erroneamente parecemos associar apenas ao cinema. O inventor, o gravador amador Stefan Kudelski, chamou sua máquina de “Nagra” (do polonês Nagrywa), que significa “Ele gravará”<sup>18</sup>.

O desenvolvimento de gravadores portáteis verdadeiramente leves e de alta fidelidade e máquinas de gravação em fita, como o Nagra, permitiram novas formas de conceber um programa de rádio, tanto quanto essas ferramentas revolucionaram a produção de filmes. No início dos anos 1960, um produtor podia abordar um programa de rádio de maneira semelhante ao filme: editar e montar sons capturados ao cortar fisicamente a fita com uma lâmina de barbear. Outra prática, a “dublagem”, usava fita como uma maneira de “cortar a seco”, fazer camadas e misturar sons – só que aqui se carregava vários toca-fitas de rolo a rolo dispostos em uma sala e se tocava gravações de diferentes máquinas em sequências “para dentro”. Registrava-se a composição resultante em um gravador master usando uma mesa de mixagem: (cross) fading, camadas e “corte”. Terkel, de fato, fizera isso, trabalhando com seu engenheiro de som até tarde da noite para fazer *Born to Live*<sup>19</sup>. Cenas complicadas, mixagens de som e sequências podiam ser construídas com um controle muito maior do que era possível na era de ouro do rádio. Isso também significava menos foco no aspecto escrito ou no uso de atores:

<sup>19</sup> Veja também: Lewis (2011).

Chamamos nossa nova técnica de “filmes acústicos”. Não era um termo musical. Era um termo visual. Sentimos a concorrência da TV. Em nossas campanhas de imprensa, tínhamos a discussão: “Aqui você vê mais do que em qualquer filme de TV . . . com sua visão interior”. (Braun, 2002)

Longas “tomadas” (e a estereofonia que veio depois) também proporcionavam uma profundidade de campo impossível anteriormente e permitiam o equivalente auditivo da tomada em tracking de uma câmera. Braun (1999) colocou dessa forma:

O gravador portátil nos permitiu desistir de nossa existência sedentária e nos tornarmos nômades e caçadores mais uma vez... Meu Deus, que sensação de libertação! Não escrevíamos mais sobre um assunto; registrávamos o próprio assunto. Éramos câmeras acústicas, filmando nosso material de som na natureza; depois, combinando-o em trabalhos documentais que chamamos de ‘filmes acústicos’.

O renascimento propiciado por novas tecnologias de gravação portátil e fita magnética, em particular, lançaria as bases para todo um campo expandido de formas documentais expressivas no rádio na era da televisão. O Prix Italia estabeleceu sua categoria de documentário de rádio em 1953, mas poucos países entraram. Na década de 1970, o número de países participantes aumentou acentuadamente, com a maior parte da Europa, dos Estados Unidos, da Austrália, do Japão e da China todos lá anualmente. Recordando seu aprendizado inicial de escuta na Austrália antes de ter aproveitado a oportunidade de trabalhar com o Atelier de Creation Radiophonique em Paris, a produtora australiana de *documentaire de creation* radiofônico Kaye Mortley falou sobre a revelação que teve ao encontrar os tipos de novos trabalhos documentais que chegaram à ABC Sydney no início dos anos 1970: “Havia todas essas gravações europeias que estavam pesadamente escritas na fita”, explica ela. Mas o que ela quer dizer com “escrito” aqui?: “Quero dizer, a voz e o som eram a mensagem. O meio era a mensagem. Não consistiam de textos em particular. Consistiam de coisas, que pertenciam ao domínio do som. Cujas criação era muito frequentemente fora dos estúdios” (Madsen, 2002).

Mortley ficou fascinada ao ver que: “esse material poderia ser reunido de forma mais ou menos sensível, mais ou menos inteligente, então o que era realidade no início se desviou para um tipo de ficção”, e ela então entendeu a importância da imersão do autor “no material, que o material poderia ser usado, por um lado, para ser ele mesmo, mas também, por outro, para expressar o que o autor queria

dizer”. E ela acrescenta: “Há o *cinéma d’auteur* e o *radio d’auteur*. Claro que existem documentários formulaicos – eu realmente não me importo com eles – eu os assisto o tempo todo na TV, talvez porque não haja outros. Mas também há grandes documentários . . . coisas que estão mais próximas da ficção” (Madsen, 2002)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Também citado em: Madsen (2009).

A *Musique concrète* havia surgido na rádio estatal francesa no final da Segunda Guerra Mundial, e o experimento técnico e artístico era bem conhecido, além de ter sido incentivado pelo Club d’essai da RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) (1946–1960). Um jovem recruta que ingressou na rádio na década de 1960 estava prestes a ter a chance de trabalhar em um novo espaço mais aberto, o Atelier de Création Radiophonique (ACR). Seu objetivo era rejuvenescer o rádio em um momento de crise, reunir pensadores, compositores, escritores e artesãos que pudessem escavar um espaço de dentro das grades tradicionais de programas de rádio e ser pioneiros em uma série de formas e assuntos, introduzir novos sons e vozes no rádio. No que aparece como um manifesto, René Farabet proclamou: “O mundo é o estúdio de amanhã. Um grande plein-air. Para recomeçar a história do zero” (Farabet, 1972, p. 20; 1994, pp. 15-17, tradução de Virginia Madsen).

O ACR fez sua estreia em outubro de 1969. Como Farabet descreveu, as artes, a performance, até mesmo as notícias radiofônicas eram até então “muito confinadas ao estúdio, trancadas em estúdios, literatura . . .” (Madsen, 1994). Além disso, a própria instituição de rádio estava “sob cerco”: “paralisada por greves”<sup>21</sup>. Em meio a esse ambiente de crise e clima de mudança, foi oferecido ao ACR quase três horas de tempo para escavar os espaços do rádio e ir além do estúdio “morto”, para fora para a “luz” e para o ruído. Em certo sentido, esses desenvolvimentos – e a ênfase incomum na arte/ofício da produção: montagem, edição, mise en scene, “escrever” com o microfone e a fita – também ajudaram a concentrar a atenção no produtor como autor e tirá-la do escritor de um roteiro (de rádio). Uma nova *politique des auteurs* surgiu, e isso produziu uma nova *radio d’auteur*. Nesse gesto marcante possibilitado por gestores que também acreditavam em assumir riscos, oportunidades inéditas se apresentaram à equipe do ACR para construir criações longas feitas a partir de fatos: documentaristas de rádio que criavam cenas a partir de gravações de “som selvagem” e nada muito além de ar. No âmbito desse novo tipo de autoria, uma escrita com o microfone ou micro-stylo, ‘microphone-pen’, surge o *documentaire de création*<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Veja também: Madsen (2005b).

<sup>22</sup> Com base no “camera-stylo” ou “camera pen”, adotado pelo cinema francês de nouvelle vague. Veja: Astruc (1968).

Ao mesmo tempo, novos repórteres de todos os lugares estavam se libertando de estúdios superaquecidos e isolados – liberados para capturar um pouco desse barulho e ar fresco. No rádio dos Estados Unidos, novos desenvolvimentos na radiodifusão pública proporcionaram tais chances de renovação. A NPR lançou o *All Things Considered* em 1971; o primeiro programa enviou um repórter a Washington para passear entre as multidões que se manifestavam – registrou-se tudo e qualquer coisa. Parece uma longa cena se abrindo para outro mundo, e tudo isso foi possível graças a um microfone e um repórter com seu gravador magnético portátil. Linda Wertheimer (1995), diretora do primeiro programa, escreveria mais tarde: “Apesar de toda a sua qualidade não editada dispersa e confusa, fizemos o que o [então apresentador] Robert Conley disse que faríamos naquele primeiro dia. Colocamos nossos ouvintes lá fora, no meio de tudo”. Esse tipo de desenvolvimento foi responsivo aos tempos, mas também ao novo movimento de documentários, o Cinema Direct, que produzira sua própria versão de verité (influenciado pelos franceses e canadenses) em documentários como *Primary* ou *High School*. O novo zeitgeist significava que aqui também era preciso sair do estúdio, afastar-se da narração da voz de Deus, da caneta e da máquina de escrever<sup>23</sup>. O imperativo também estava muito presente, como naqueles momentos perdidos anteriores do rádio – simplesmente ouvir.

<sup>23</sup> Esse tema recorrente de escapar do estúdio é comum em todos os países no período dos anos 1960/1970. Peter Leonhard Braun (2004) falava de produtores “em ternos azuis”, “como ‘monteurs’ (pessoas que consertam carros)”, “porque tínhamos de nos deitar, subir... Tínhamos deixado nossa mesa, nossa situação de distinção, nossa torre de poesia. Estávamos fora agora no frio, na sujeira”.

A jornalista Deborah Amos recorda aquele período na NPR em Washington, quando lhe foi oferecida a oportunidade de produzir documentários em áudio de formato longo para o relativamente novo programa *All Things Considered*. Não só eles estavam ouvindo o trabalho americano, mas seus ouvidos estavam sendo abertos para novos desenvolvimentos internacionais: “Nós ouvíamos. Ouvíamos tudo o que podíamos, documentários estéreo produzidos na Sender Freies Berlin, programas de revistas de notícias do Canadá . . .” (Amos, 2002). Nos Estados Unidos, qualquer tradição

para esse tipo de rádio era, na melhor das hipóteses, fragmentária e, nos anos 70, certamente não estava no radar da maioria das pessoas. Que memórias restaram daqueles documentários da CBS (Corwin, Schwartz, Lomax) ou do experimento *Born to Live* de Terkel é difícil dizer. A “era de ouro” de Amos, no entanto, não é essa, mas sim quando ela recebeu “permissão para assumir riscos. Essa é a definição da Era de Ouro. E não importava naquela época que parecêssemos os únicos ouvindo” (Amos, 2002).

Nessa nova onda ou era de ouro, Amos teve a chance de produzir um dos programas de rádio mais emocionantes e aterrorizantes que já ouvi: *Father Cares: The Last of Jonestown* (documentário de 90 minutos, 1982) foi um raro “filme” de rádio de longa duração baseado nas fitas encontradas deixadas pelo líder de culto Jim Jones na Guiana, depois que o suicídio em massa dele e de seu “rebanho” chocou o mundo. Era o tipo de trabalho épico de amor – 300 horas de fitas peneiradas, sem especialistas, psicólogos ou narração padrão – que dificilmente se esperava ouvir saindo da América naquela época; e, no entanto, lá estava, na tradição do *feature* longo europeu, *documentaire de création* e “filme de rádio”. De forma única, misturava o melhor da recém-revitalizante tradição de reportagem americana (ouvida com *All Things Considered*) com aspectos de “nova onda” de programas de rádio surgidos da Alemanha ou da França, e aos quais Amos havia sido exposta por causa do aumento da capacidade de programas de rádio como esse de viajar. Apenas ouvir fora do formato agora também era arriscar.

Quase todo mundo lá queria fazer experiências com o meio, encontrar novas maneiras de usar o som, e quando não estávamos trabalhando em um programa de rádio, estávamos ouvindo programas de rádio. Lembro-me da primeira vez que ouvi as Kitchen Sisters pegarem gravações antigas e remixá-las e editá-las em algo novo e emocionante. Esta era uma colagem sonora, sem roteiro, que tinha o poder de evocar emoção simplesmente por escolhas de justaposição e edição... Robert Krulwich [que viria a fazer o *Radiolab*] estava fazendo experimentações com teatro e notícias . . . (Amos, 2002)

<sup>24</sup> Os termos remetem, respectivamente, às funções de direção e edição em filmes cinematográficos. [N.T]

Esses *novos metteurs en ondes* (com base em *metteur en scene*) ou *monteurs*<sup>24</sup> todos exploraram maneiras inovadoras e tradicionais de fazer documentários expressivos – ou “ficções de realidade”, como o diretor do ACR Rene Farabet descreveu em uma conferência internacional em 1981 (Farabet, 1994). No processo, como outros estavam fazendo ao mesmo tempo na cultura cinematográfica, eles abriram possibilidades para um campo estendido para o documentário por meio do som. Aqui, uma nova estética pode ser proposta ou vários tipos possíveis de *documentaire*. Também poderiam ser encontradas “imagens”, mas elas viriam dos imaginários criativos da emissora e do ouvinte. Essa é uma ideia que ouvimos ressoar no rejuvenescimento atual (ou, como alguns estão reivindicando, uma “nova era de ouro”) do documentário de rádio nos Estados Unidos, por exemplo, no trabalho de Jad Abumrad e Robert Krulwich (do enorme sucesso da NPR *Radiolab*).

Hoje estamos testemunhando talvez uma expansão maior do que nunca da criatividade nos formatos do rádio de realidade – pelo menos em termos do número de produtores que fazem documentários de rádio e na internet. Uma memória também está retornando ao rádio à medida que os arquivos são descobertos novamente pelos produtores em busca de uma genealogia ou marcadores para sua prática. O que parecem ser novas formas revelam a continuidade – mesmo que fragmentada – dessa vida passada. Isso é proporcionado porque os programas demonstram uma nova capacidade de permanecer na internet: como podcasts ou como “rádio sob demanda”:

A outra coisa interessante sobre a mídia hoje em dia é que ela pode ficar perfeitamente parada. Na verdade, ela vagueia: programas não transbordam simplesmente das ondas de rádio e evaporam; eles permanecem em DVRs, DVDs, vários serviços online . . . O valor do produto de mídia [como o *RadioLab*] não vem de ser rápido. Vem de ser atemporal. (Walker, 2011)

Sue Schardt, diretora executiva da Association of Independents in Radio (AIR), reconhece grandes oportunidades: “Nesse momento de tremenda consolidação,

um renascimento criativo está em andamento”, mas ela adverte: “com pouquíssimas exceções, a abordagem tradicional para a produção de documentários de forma longa e ricos em sons está em um ponto baixo, com pouco financiamento e poucas oportunidades significativas nos Estados Unidos para alcançar um público expressivo”. Ela argumenta que a situação não veio por acaso:

[é] o culminar de uma trajetória de 24 anos que começou com o primeiro relatório nacional abrangente sobre o público da rádio pública: “Audience (19)88” . . . . A evolução bem financiada e amplamente apoiada da franquia de jornalismo de notícias orientada pela pesquisa da rádio pública levou a indústria a um grande sucesso em termos de construção de um público significativo de ouvintes principais (11% do público americano) e um modelo de receita diversificado proveniente do governo, fundações, corporações e cidadãos comuns.

<sup>25</sup> O Festival Third Coast Audio anual em Chicago (apresentando a cultura documental de rádio americana), além de grandes downloads do público e popularidade de programas como *Radio Lab* e *This American Life* revelam, no entanto, uma revigoração contínua do gênero.

Paradoxalmente, com esse sucesso, veio o conservadorismo formal. “Essa evolução resultou . . . na eliminação virtual do trabalho experimental e minimizou as oportunidades para produtores que trabalham em qualquer área fora da reportagem de notícias” (Weibel, 2012)<sup>25</sup>.

Contra as previsões anteriores do prazo de validade do meio, a BBC também pode estar redescobrando o rádio hoje como a “joia da coroa” negligenciada (Mark..., 2011). E a BBC cautelosamente parece estar se abrindo para experimentar novamente – e com formatos de realidade, embora estas ainda sejam a exceção e não a regra. Podemos testemunhar outras importantes instituições públicas de radiodifusão e indivíduos envolvidos com a cultura documental histórica do rádio, bem como com inovações e novas propostas para o documentário de rádio que chegam do exterior. É possível conectar os programas pioneiros de atualidades e os “programas humanistas” da era de ouro com as vozes comuns reunidas de novas maneiras hoje; por exemplo, no que a crítica de rádio do Reino Unido Gillian Reynolds chamou recentemente de “nova grande coisa” da BBC Radio 4: *The Listening Project*<sup>26</sup>. Depois de presenciar a um momento de conversa entre uma neta e seu avô (apresentado pela BBC Radio 4 e capturado para o rádio e para download), temos uma noção de quão misteriosos podem ser mesmo aqueles que achamos que conhecemos bem. Esse não é um grande drama e, embora histórias devastadoras possam surgir com o tempo, é claro que elas não são prometidas.

<sup>26</sup> O programa realizado por Fi Glover e Jane Garvey permaneceu no ar de 2012 a 2022, em episódios com cinco minutos de duração. [N.T.]

A fórmula parece bastante simples: oferecer a qualquer pessoa “lá fora” a chance de entrar e gravar uma conversa com alguém que ama para tornar possível um diálogo “que eles poderiam desejar ter tido, mas nunca tiveram” (Reynolds, 2012). Ele explica: “Isso é comunicação transformada em arte. Extraída da vida real, vozes, memórias . . . torna-se uma destilação de emoção e experiência. Em outras palavras, é o que documentaristas e cineastas têm feito há décadas, desde que a tecnologia tornou possível gravar e editar a fala”. Reynolds nos lembra da natureza artesanal e do tempo por trás de tais gravações aparentemente transparentes da realidade: “vidas entrelaçadas expressas em algumas centenas de segundos. Mas isso é apenas o que ouvimos. O que eles disseram terá levado até quarenta minutos para ser gravado, muito mais tempo para ser editado.

<sup>27</sup> “Desde 2003, a StoryCorps coletou e arquivou mais de 40.000 entrevistas de quase 80.000 participantes. Cada conversa é gravada em um CD gratuito para compartilhar e é preservada no American Folklife Center na Biblioteca do Congresso. StoryCorps é um dos maiores projetos de história oral do gênero”. Disponível em: <http://storycorps.org/>.

O *Listening Project* da BBC Radio 4 é, de fato, um exemplo de uma nova versão de uma forma híbrida em algum lugar entre o *feature* documental e a coleta de história oral. É também o produto da longa história de ideias, experiências, criação e tecnologias (para não mencionar pessoas) que se movem entre países, culturas e entre continentes em associação com o “projeto” documental no rádio à medida que continua a expandir. Nesse exemplo atual, que não é realmente documentário, mas certamente algo possível por causa dele, podemos traçar um desses movimentos de ideias mais recentes conforme descobrimos que o antecedente direto e o modelo do projeto são o ex-produtor americano de documentários de rádio David Isay e seu monumental e continuamente expansivo StoryCorps<sup>27</sup>. Reynolds traça essa versão britânica mais recente, lançada na Radio 4, mas também envolvendo a Biblioteca Britânica, como derivando diretamente do documentário de rádio da BBC e da tradição de programas. Ela rastreia uma linhagem que nos leva de volta à década de 1930 e à primeira Unidade de Pesquisa Experimental da BBC, bem como aos produtores e poetas do real no norte da Inglaterra no final dos anos 1930.

Para Silvain Gire, fundador e diretor da *Arte Radio* – uma estação de rádio na Web com uma diferença – ela definitivamente é rádio. Mas um rádio feito para novas formas de ouvir e se reconectar com o público mais jovem, mais familiarizado com o iPod ou telefone celular do que com um rádio transistorizado, digital ou não. É revelador aqui saber, no entanto, que essa “estação” de rádio foi inspirada contra todas as probabilidades naquelas tradições e *autores* que acabei de lembrar da era analógica do rádio, vozes que podem nos soar por um momento como visionários, artesãos e exploradores independentes quase esquecidos do mundo sonoro. Esses detentores passados do *micro-stylo* nos mostrariam vozes, eventos e lugares que falam contra o ocularcentrismo de outras mídias, e por algo que ainda podemos chamar de “a expressão acústica da vida” (Schwartz, 1956). De acordo com Gire, ex-produtor e jornalista da *Radio France Culture*, esse “outro rádio” era amplamente desconhecido para uma geração mais jovem antes da chegada da internet. Então, em 2002, Gire foi convidado a criar uma estação de rádio pela produtora de televisão cultural europeia financiada em grande parte por recursos públicos, ARTE. Os diretores da ARTE estavam pensando primeiro em um rádio “real”, um transmissor etc. Mas Gire iria desenvolver em vez disso algo “como o rádio” com o jovem engenheiro de som e especialista em Web Christophe Rault.

<sup>28</sup> No original: “fondée sur la qualité sonore et l’originalité des points de vue. Un projet éditorial plutôt radical, sur lequel ARTE nous laisse carte blanche! . . . .”.

No momento em que este artigo foi escrito, a Arte Radio compreendia 1.625 peças individuais (incluindo alguns “Web docs” ricos em áudio). Gire (2008, tradução de Virginia Madsen) diz que essa “estação” foi “fundada na qualidade do som e na originalidade do ponto de vista”: “um projeto editorial bastante radical em que a ARTE nos deu carta branca”<sup>28</sup>. No início, Gire decidiu privilegiar “formas curtas”, pois imaginavam que seus públicos mais jovens poderiam não ser capazes de lidar com a audição de documentários longos de 30 a 60 minutos, do tipo ainda ouvido na *France Culture* ou na maioria das estações de “rádio cultural” europeias. Imaginavam menos ainda que seu público poderia apreciar as possibilidades exploradas pela quase carta branca do Atelier de Creation Radiophonique cerca de trinta anos antes, com três horas de tempo no serviço nacional de rádio estatal. No entanto, a política de formato curto logo mudou, à medida que o público se mostrou mais do que disposto a ouvir peças mais longas – documentários, *reportagens*, *atualidades*, *criações*, *ficções*, *crônicas* – especialmente quando eram sonoramente aventureiras ou eram compostas com ricos “sons selvagens”. Como observou Gire (2008, tradução de Virginia Madsen), “dissemos na época: ‘O rádio é uma arte, não apenas um transistor’”<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> “On décide de privilégier des formats courts. Nous pensons alors que les gens auront du mal à écouter un long documentaire sur Internet ce n’est plus le cas aujourd’hui’. ‘Nous étions’ La radio est un art, pas seulement un transistor».

A Arte Radio é composta por múltiplos formatos – *reportages*, testemunhos e *bruits pas sages*, ou, literalmente, sons que não são tão bem-comportados. A estação pode ser acessada na Web e também por meio de um aplicativo móvel. Embora não tenha transmissões AM/FM/digitais reais, foi pioneira em coproduções multilíngues (com a BBC Radio e outras desde 2008). Atua como uma estação de rádio misturada com uma produtora de filmes. Até onde sei, a Arte Radio foi a primeira “estação de rádio” na Web a oferecer todos os seus programas como downloads, criando efetivamente podcasts antes de qualquer outra organização ou site de rádio “oficial”. Então eles ofereceram feeds RSS: “Isso foi em fevereiro de 2005”, diz Gire, “13 meses antes da Radio France. Fomos o primeiro podcast profissional na França” (Madison, 2011).

A Arte Rádio ainda não afirma ter o grande público de outras rádios. Mas não é disso que se trata para a ARTE, que fornece os fundos e recursos, ou para Gire. Trata-se de criar uma cultura, uma nova cultura revitalizada para formas criativas de rádio, incluindo documentários. A audiência da Arte Radio está crescendo, assegura Gire, com números para comprovar; e em comparação com as principais emissoras públicas, os ouvintes são muito “mais jovens”: a geração iPod da internet. Enquanto se mantém fiel às formas de áudio desenvolvidas por uma longa tradição em estações de rádio na França e em outros lugares, Gire diz que não está cedendo a imagens da internet, ou transcrições, ou a fornecer muito além do áudio. No entanto, ele reconhece que essa rádio, mesmo que apenas online, também está se tornando uma instituição de comissionamento cultural para filmes de rádio, diários, paisagens sonoras, redação/ensaios de rádio peculiares e filmes de rádio documentais imersivos. É uma produtora e, no entanto, uma revista, e também, curiosamente, uma “emissora”. Seu conteúdo “deslocado no tempo”

<sup>30</sup> Na minha entrevista (Madsen, 2011), Gire explica como a estação nasceu de um longo amor pelo “radio de creation”. Ele e Christophe Rault adoravam o “documentaire de Yann Paranthoen”, conhecido na França como “tailleur de sons” (escultor, alfaiate de som). “Auteurs” internacionalmente conhecidos como Kaye Mortley também continuam a criar diálogos com os ouvintes aqui, e auteurs novos e mais jovens têm a chance de desenvolver corpos de trabalho continuando a tradição e revitalizando a cultura da expressão de áudio/rádio.

<sup>31</sup> O documentário de rádio vencedor do Arte Radio Prix Europa 2010, *Who Killed Lolita*, pode ser ouvido no site da ABC (Austrália) Pool com tradução para ler enquanto ouve.

<sup>32</sup> Braun ainda é citado no site da IFC em “Feature-making is no method—no catalogue of tricks – but an attitude towards life”: <http://ifc2.wordpress.com/>.

<sup>33</sup> Veja, por exemplo, Trappel e McQuail (2011). Observo que os jornais também estão inovando com formatos documentais em áudio, como os podcasts do Guardian (<http://www.guardian.co.uk/audio>). Veja também o altamente evocativo “Hackney podcast” criado por Francesca Panetta e voluntários: programas/jornadas lindamente elaborados que envolvem a mente e a imaginação e movem a experiência documental para o modo locativo, usando aplicativos inovadores para o celular, para serem ouvidos no local enquanto você caminha, remapeando realidades com ficção e som selvagem (<http://www.hackneyhear.com/orhackneypodcast.co.uk/>).

(podcasts) está lá “para sempre”: pequenas entregas não para um “departamento de cartas mortas” perdido em um arquivo inacessível, mas disponível para ser aberto à medida que se desloca e se instala dentro do ouvinte, onde e quando ele ou ela escolher ouvir. Isso significa que a Arte Radio tem o potencial de criar diálogos, sustentar conversas entre o passado e o futuro, oferecer uma “ecologia do pod” ao *documentaire de création* do rádio, bem como criar um terreno fértil para novas formas no presente interagirem com o antigo, misturarem e criarem novas formas híbridas para o futuro, assim como outras formas de arte escritas e cinematográficas conseguiram fazer desde o livro, a biblioteca, o vídeo, o DVD<sup>30</sup>.

Vários festivais de criação radiofônica surgiram na França, assim como na Grã-Bretanha, e são dedicados a formas documentais (também na Bélgica). Além do contínuo Prix Europa de Braun e do Prix Italia da Rai, há prêmios como o Prix Phonurgia Nova (Arles, na França). A Arte Radio ganhou o prêmio de documentário de rádio Prix Europa várias vezes, embora a organização italiana Prix Italia da RAI só tenha aceitado as inscrições da rádio ARTE em 2012, recusando-se anteriormente a considerar seus programas de áudio como “rádio” (Madsen, 2011)<sup>31</sup>. Sua inscrição de áudio para ficção de rádio ganhou o Prix Italia em 2012. O interesse em documentários de rádio está crescendo em outros países francófonos – na verdade, em toda a Europa.

### Conclusão

Mesmo em crise, quando a televisão assumiu o centro das atenções após a primeira era de ouro do rádio, o *feature*, a dramaturgia radiofônica e as formas documentais forjadas nesses anos não desapareceram das ondas de rádio – nem nos anos 1960, nem nos anos 1970, nem mesmo nos anos 1990. Apesar do renascimento e reinvenção de hoje, grande parte desse campo de expressão e descoberta, difícil de definir, parece ainda confinado aos lugares mais marginalizados da paisagem radiofônica. Em alguns países, é difícil rastrear – se é que é possível localizar – mas o trabalho de alguns indivíduos sempre conseguiu sobressair ao fluxo “inexpressivo” interminável de música e falação para ser notado por aqueles que procuram no horizonte os sinais certos. Leo Braun contou como no início ele era: “uma figura bastante solitária” com sua “concepção de como um documentário de rádio deveria ser feito e não escrito” (Braun, 2001). Por meio do IFC e do Prix Futura, ele lembrou “procurar por personalidades raras capazes de compor informações, escrever com os ouvidos, esses jornalistas de sons – aves raras prontas para marchar em uma direção de desenvolvimento muito diferente” (Braun, 2001)<sup>32</sup>. Talvez agora essas “aves raras” estejam encontrando santuário suficiente – até mesmo novos criadouros para prosperar – em estações públicas de radiodifusão, em programas individuais ou por meio da nova *ecologia de pods* da Web<sup>33</sup>.

### Referências

- Amos, D. (2002). Deborah Amos Topic with Rick Davis. *The Transom Review*, 2(2).
- Astruc, A. (1968). The Birth of the New Avant-Garde: La Camera-Stylo”. In P. Graham (Ed.), *The New Wave*. Secker & Warburg.
- Bannerman, R. L. (1986). *Norman Corwin and Radio: the Golden Years*. University of Alabama Press.
- Barnouw, E. (1945). *Radio Drama in Action: Twenty-Five Plays of a Changing World*. Farrar & Rinehart.
- Blue, H. (2002). *Words at War: World War II Era Radio Drama and the Post War Broadcasting Industry Blacklist*. Scarecrow Press.
- Braun P. L. (2001). *Peter Leonhard Braun Presents the Classics* [Gravação em CD]. Audio Arts Department, Australian Broadcasting Corporation
- Braun, L. P. (1984, 7 de maio). *Peter Leonard Braun Interviewed Collection*. Personal collection, cassette, mini disc.
- Braun, L. P. (1999). Discurso. International Features Conference.

- Braun, L. P. (2002, 16 de dezembro). Braun Interview. Personal collection, cassette, mini disc.
- Braun, L. P. (2004, 14 de junho). Braun Interview. Personal collection, cassette, mini disc.
- Bridson, D. G. (1971). *Prospero and Ariel: The Rise and Fall of Radio*. Gollancz. Cook, C. (1970). *Documenting Ourselves in radio feature The Mike at Large*. BBC Radio 3, 1970s. Audio archive recording, British library.
- Cottrell, L. & Gilliam L. (Produtores) (1948). Twenty-Ninth of January [Programa de rádio]. BBC.
- Ehrlich, M. C. (2011). *Radio Utopia*. University of Illinois Press.
- Farabet, R. (1972). Recréer Le Monde. *L'Arc*, (50).
- Farabet, R. (1994). Farabet, R. (1994). L'avenir de la radio. *Dossiers de l'audiovisuel*, (53), 15-17.
- Gire S. (2008). Arte Radio.Com 'La Radio Est Un Art, Pas Seulement Un Transistor' Entretien Avec Silvain Gire. In J. J. Cheval (Ed.), (*Dossier*) *Mediamorphoses: "La Radio: Paroles Données, Paroles à Prendre"*. Armand Colin.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, 2(1), 1-288.
- Grierson, J. (1966). The Documentary Idea. In F Hardy (Ed.), *Grierson on Documentary* (p. 250). Faber
- Hilmes, M. (2011). *Network Nations: A Transnational History of British and American Broadcasting*. Routledge.
- Hilmes, M; Loviglio, J. (Eds.). (2002). *Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio*. Routledge.
- Keith, M. & Watson, M. A. (2009). *Norman Corwin's "One World Flight": The Lost Journal of Radio's Greatest Writer*. Continuum Books.
- Lawrence, J. (1947). A New Radio Form. *Hollywood Quarterly*, 2(3), 280-281.
- Lewis, S. (2011, 1 de junho). About Born to Live with Jim Unrath). *Transom*. <http://transom.org/?p=16646>.
- Madsen, V. (1994). *Entrevista com Rene Farabet*. Gravação de áudio.
- Madsen, V. (2002, 29 de dezembro). Interview with Kaye Mortley. Unpublished audio recording..
- Madsen, V. (2005). The Atelier de Creation Radiophonique: Propositions for an Expanded Radio Imaginary. In B. Berryman, D. Goodman, & S. Healey (Eds.), *Radio in the World: Radio Conference* (pp. 471-481). RMIT Publishing.
- Madsen, V. (2005a). Radio and the Documentary Imagination: Thirty Years of Experiment, Innovation, and Revelation. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3(3), 189-198.
- Madsen, V. (2009). A radio d'auteur: The documentaire de creation of Kaye Mortley. *SCAN 6*, (3).
- Madsen, V. (2011, 22 de abril). Entrevista com Silvain Gire (Diretor Arte Radio/Arte France).

- Mark Thompson's 2011 Radio Festival speech – full text. (2011, 1 de novembro). *The Guardian*. <https://bit.ly/48R09N4>
- Paget, D. (1990). *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen, and Stage*. Manchester University Press.
- Peach, R. (1977, 28 de setembro). Other People's Radio. ABC Radio Two Programmes. Australian Broadcasting Commission.
- Reality and Fiction in Radio. In R. Farabet (Ed.), *Bref eloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes* (pp. 73-77). Phonurgia Nova.
- Reynolds, G. (2012, 3 de abril). Radio 4's 'the Listening Project' Turns Conversations into Art. *The Daily Telegraph*. Rodger, I. (1982). *Radio Drama*. Macmillan.
- Scannell, P. (1996). Radio Documentary: From Profession to Apparatus. In M. Angina (Ed.), *The Quest for Radio Quality: The Documentary* (pp. 33-40). Prix Italia.
- Schwartz, T. (1956). Sons De Ma Ville Documentaire Sonore Par Tony Schwartz, Technique De L'enregistrement. *Prix Italia Catalogue*.
- Shapley, O. & Hart, C. (1996). *Broadcasting a Life: The Autobiography of Olive Shapley*. Scarlet.Sieveking, L. (1934). *The Stuff of Radio* (pp. 28-29). Cassell.
- Terkel, S. (2001, 25 julho). Born to Live. *Transom*. <https://bit.ly/3HfMzqM>
- The Kitchen Sisters. (1999, 26 de fevereiro). *30,000 Recordings Later*. PRX. <https://beta.prx.org/stories/26842-tony-schwartz-30-000-recordings-later>.
- Trappel, J. & McQuail, D. (2011). *Media in Europe Today*. Intellect.
- Walker, R. (2011, 7 de abril). On 'Radiolab, the Sound of Science'. *New York Times*. <https://nyti.ms/3RZaZtx>.
- Weibel, T. (2012, 25 de janeiro). Nutshell: Sue Schardt. *Think tank Leipzig*. <https://bit.ly/3O3EIQQ>
- Wertheimer, L. (1995). *Listening to America: Twenty-Five Years in the Life of a Nation*. Houghton Mifflin.