

Entrevista com David King Dunaway: o documentário radiofônico

Daniel Gambaro¹

Graduado em Rádio e Televisão pela Universidade Anhembi Morumbi (2005), Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2011), e doutorando pelo mesmo programa. E-mail: dgambaro@usp.br

Eduardo Vicente

Professor Associado do Departamento de Cinema Rádio e TV (CTR) e docente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP, com doutorado em Comunicação pela mesma instituição. Coordenador do *MídiaSon: Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora* e editor da revista *Novos Olhares*. E-mail: eduvicente@usp.br

Introdução

Em maio de 2016, o *MídiaSon* (Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora) e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) receberam David King Dunaway, documentarista, historiador, biógrafo e professor de inglês e literatura na Universidade do Novo México, para um curso de curta duração sobre produção de documentário radiofônico. Na ocasião, convidamos o professor para uma conversa sobre seu trabalho como investigador de história oral e, principalmente, a importância do documentário radiofônico.

Em entrevista com mais de uma hora de duração, Dunaway nos contou como o rádio sempre esteve presente em sua vida e o acompanhou no começo de sua carreira acadêmica. A união desses campos, portanto, significou para ele o grande foco de trabalho: apresentar estudos acadêmicos traduzidos em uma linguagem que possa atingir milhares de pessoas, já que, como afirma Dunaway, o rádio é “projetado para estimular a emoção e o pensamento”.

Nessa perspectiva, Dunaway produziu documentários como *Pete Seeger: how can i keep from singing?* (2008), biografia sobre a obra de Pete Seeger, músico de esquerda dos Estados Unidos, ao mesmo tempo que retrata a importância das relações entre música e política. Transformado em livro e redistribuído no rádio em diferentes oportunidades, esse documentário teve audiência estimada pelo professor de mais de cinco milhões de pessoas. Outro documentário singular em sua carreira, *Across the tracks: a Route 66 story* (2001) sobre a famosa rodovia estadunidense, alia o conhecimento do professor em história oral e em produção radiofônica para traçar um retrato sobre a diversidade dos Estados Unidos em seus aspectos positivos e negativos.

Ambos os trabalhos contaram com o apoio do sistema de rádio público, ao que o professor ressalta a relevância. Em suas próprias palavras, “o rádio comercial abandonou o documentário radiofônico”, formato importante para a disseminação de conhecimento tal qual imaginado por Dunaway. Sobre esse assunto, perguntamos ao professor sobre a história da Pacifica Network e o modo como a rede pública de rádio nos Estados Unidos foi influenciada por essa rede. Dunaway afirma ser importante conhecer a tradição da Pacifica por se tratar de “um movimento político radiofônico de algum impacto”. É dessa tradição que emergem os *radioativistas*, pessoas que produzem programas de rádio para ativar uma comunidade. A Pacifica Radio também é tema de artigo do Prof. Dunaway que será publicado no próximo número da *Novos Olhares*.

¹ Transcrição, tradução e edição da entrevista.

Dunaway também comentou sobre a natureza do documentário radiofônico, que para ele representa essencialmente uma investigação sobre a realidade.

A linguagem empregada tem dupla significação: como discurso ou significados relacionados com determinada comunidade; e como expressão, os modos como a língua é empregada por certo grupo. Ou seja: o documentarista precisa escolher entre o ver “de fora” ou o “de dentro”. Dunaway define, então, quatro elementos do documentário radiofônico: a “realidade”, ou o “fatural”, a “continuidade”, o “som” e a “música”.

Ao observar a história e o momento atual do formato “documentário radiofônico”, Dunaway afirma que “o contexto vai sempre determinar qual o tipo de rádio necessário e qual função terá para as pessoas”. Assim, se historicamente houve um momento de surgimento, consolidação e expansão do formato em praticamente todas as redes de rádio, hoje o meio perdeu em diversidade tanto de programação como de vozes. O formato permanece importante, entretanto, dentro de segmentos e com funções específicas, muitas vezes ligadas às comunidades que o produzem, e pode receber novo impulso com a correta utilização de ferramentas como o podcast.

A carreira acadêmica e o encontro com o rádio

Novos Olhares: Obrigado por conceder esta entrevista.

David K. Dunaway: É um prazer.

NO: Como e quando começou sua relação com o rádio?

DKD: Eu sou um ouvinte de rádio há muito tempo, e tive sorte de crescer em Manhattan, no centro de Nova York, que é o principal mercado radiofônico dos Estados Unidos. Dessa forma, pude ouvir muito “rádio criativo”, especialmente o apresentado pela Pacifica Foundation, dona da emissora WBAI na cidade de Nova York. Essa emissora não tinha *playlists* musicais, era o que se chamava de rádio com “liberdade de expressão”. Eles difundiam o controverso, o impopular, o insuportável e o inovador, e produziam um monte de documentários, é claro. Ao crescer ouvindo essa emissora, desenvolvi um ouvido para o rádio.

Enfim, foi a partir das cinco emissoras que compunham a rede da Pacifica Network, com uma orientação política de esquerda, que eu comecei no rádio. Basicamente eu estava cursando graduação em Literatura Comparativa em Berkeley (Universidade da Califórnia), e as pressões do engajamento intelectual estavam me desgastando. Aquilo era muito “exotérico” para mim. Então, apesar de eu ter continuado o curso, eu acabei descendo a colina da universidade até a estação KPFA FM, a primeira das estações da Pacifica. Iniciei como voluntário em 1971.

Como voluntário do departamento musical, eu trabalhava como assistente em um programa sobre música *folk*, assunto que conhecia um pouco. Em seguida, produzi duas séries para a emissora: *Pie in the sky*, sobre política e música – o mesmo assunto da minha dissertação, que eu preparava a 400 metros dali, na universidade –, e *Sing out*, que continua no ar mesmo depois de quarenta anos, mas não vivo mais em Berkeley e nem sou eu quem a produz hoje.

NO: E como sua carreira acadêmica está relacionada ao rádio?

DKD: No começo, eu era como um daqueles personagens espiões da Guerra Fria – eu vivia três vidas. Eu era um garoto parte comunista, parte cidadão comum. Tinha minha vida acadêmica, eu era um estudante de graduação jovem e sério. Entretanto, ninguém no campus, que eu me lembre, chegou a comentar que eu estava no rádio todas as semanas, a apenas algumas centenas de metros de distância da universidade. Meus professores e colegas não a ouviam, era como uma identidade secreta que eu sorratamente tinha. E, de certa forma, realmente era, porque Berkeley é o clássico paraíso acadêmico desinteressado, e a ideia de algo prático ou que não fosse estritamente “europeu” naqueles dias não era bem-vista. Ainda assim, esse foi o modelo dos meus primeiros quinze

anos de carreira acadêmica. No meu primeiro emprego na Universidade do Novo México, paralelamente eu produzia rádio nas manhãs de sábado e era um acadêmico, escrevia artigos escolares e livros populares. O rádio, entretanto, não foi mencionado durante a minha avaliação trimestral. Não havia por quê. Com o tempo, entretanto, eu pude unir as duas carreiras, em parte porque as pessoas me pediam para escrever artigos sobre rádio, e eu, por fim, comecei a fazê-los, aceitei o fato de que poderia ser uma forma legítima para apresentar estudos, especialmente estudos na área das humanidades. Principalmente, literatura histórica e tradição cultural baseadas na oralidade. Daí surgiu o foco do meu trabalho: apresentar estudos acadêmicos que potencialmente pudessem ser traduzidos a milhares de pessoas.

NO: Você também produziu alguns documentários a partir de livros.

DKD: Meu trabalho é baseado em fontes orais. Eu trabalho com cultura tradicional, história oral, e naturalmente poderia apresentar o material coletado em um formato oral. Eu desconhecia algo como história oral até entrar em uma sala de aula em Berkeley e começar a estudá-la, para subsequentemente iniciar os trabalhos da primeira antologia de história oral, *Oral history, an interdisciplinary anthology*. Eu me sentia como aquele personagem da peça de Molière, *O burguês fidalgo*, que entra no palco e anuncia ter descoberto que falara prosa a vida inteira. É assim que eu me sentia, porque rádio é, basicamente, o fatural, ou seja, as entrevistas e os sons que coletamos. E você pode usar esses sons de tantas maneiras diferentes... Primeiro, comecei a usá-los em livros porque eu era um escritor, e depois passei a utilizá-los no rádio, que parecia ser o meio natural para apresentar os sons que eu coletava. Não apenas as palavras, mas o ambiente sonoro.

Às vezes, eu escrevo um livro primeiro e depois se torna uma série radiofônica. A série mais longa que produzi, *Writing the Southwest* [1995], foi dividida em documentários de treze horas e meia pagos pelo *National Endowment for the Humanities* [Fundo Nacional para as Humanidades]. O que começou como uma série para o rádio, no meio do caminho percebi “bem, na verdade isso é um livro”. Então, na nova edição do livro, incluí um CD com uma seleção de entrevistas, combinando os dois formatos em apenas um.²

² *Writing the Southwest* hoje é um e-book editado pela Endeavor Press, atualizado em 2017. (N. T.)

NO: Quais os motivos para produzir um documentário sobre a Rota 66?

DKD: Eu trabalhei na Rota 66 por vinte anos. Lá estavam os lugares onde eu comprava um disco, a academia ou um parque que nunca havia notado. A universidade onde trabalho, Universidade do Novo México, é a maior de toda a Rota 66. Ela atravessa um lado do campus, e nunca me ocorrera nada especial sobre isso.

Entretanto, no 75º aniversário da Rota 66, olhei para esse número como um produtor de rádio deveria olhar, e pensei “Hum, talvez haja algo que eu deva investigar”. Liguei para a NPR [*National Public Radio*, rede de Rádio Pública Nacional] e, pelo telefone, me responderam “É claro, vamos fazer!”, o que foi maravilhoso. Eles não pretendiam dar uma verba muito alta para fazer o documentário, era tão pouco dinheiro que eu tive que captar recursos em fundações e em agências governamentais, mas, tudo bem, foi o começo. Foi então que comecei a perceber que a Rota 66 é um desses ícones que, para usar uma palavra curiosa, é “inobjetável”³. Como “mãe” e “torta de maçã”, todos nos Estados Unidos amam a Rota 66. Eu juntei meu interesse particular em multiculturalismo e história, e passei a ver que isso serviria como um caminho mais amplo para a história estadunidense – o que me permitiria levantar questões sobre o meio ambiente, injustiça social e preconceito racial, tudo a partir de um dos maiores ícones dos Estados Unidos.

Isso me inspirou a levantar verbas para passar anos produzindo, para viajar diversas vezes de uma ponta a outra da Rota 66, para realizar centenas de

³ O professor usou, na verdade, o termo *unexceptionable*, que tem diferentes conotações além da utilizada na tradução, como “irrepreensível”, “impecável” e “incriticável”. (N. T.)

entrevistas, e finalmente criar algo que, para mim, representa um importante “novo olhar” sobre algumas das coisas que fazem dos Estados Unidos um grande país e, ao mesmo tempo, um país ruim.

NO: Quanto tempo você levou para fazer esse documentário?

DKD: Bem, é difícil dizer. Quanto tempo você leva para escrever um livro? Você conta o tempo pensando sobre ele e repassando as palavras em sua cabeça? Ou apenas conta o tempo em que movimenta seus dedos? Nesse sentido, um produtor de rádio é como um compositor, nós temos que ouvir algo antes de conseguir produzir. De certo modo foi isso o que eu fiz. Eu sabia que estava fazendo um documentário, então queria conversar com os jovens e os velhos, com mulheres e homens, com negros, brancos, pardos, amarelos, vermelhos... todos os povos dos Estados Unidos que vivem na Rota 66, porque é um corte transversal imparcial. A Rota 66 atravessa 27 reservas indígenas, que podem ser consideradas nações separadas. A Rota 66 atravessa os assentamentos hispânicos provenientes do norte do México, que são até mesmo anteriores aos Estados Unidos. A Rota 66 segue a trilha dos caçadores de búfalos, das pradarias às planícies. Eu poderia, como Walt Whitman, incluir tudo. Esse era o meu objetivo.

NO: Quais foram suas motivações quando planejou e realizou o documentário sobre Pete Seeger?⁴

DKD: A primeira vez que recebi dinheiro para trabalhar com rádio foi um auxílio do *National Endowment for the Arts* [Fundo Nacional para as Artes, agência governamental estadunidense]. Eu tinha 28 anos de idade e a verba custeou a produção de uma série sobre música e política para o programa que eu mantinha àquela época na KPFA. Escolhi olhar para a comunidade que eu compreendia melhor, que eram os músicos de esquerda, especialmente na cidade de Nova York, entre os anos 1940 e 1950. A chave para tudo isso era um tocador de banjo alto e esguio que cresceu na tradição de consciência da Nova Inglaterra, chamado Peter Seeger.

Seeger esteve presente em toda a minha vida, desde que eu era criança, porque nós morávamos no Greenwich Village. Ele era um colaborador na mesma escola que minha mãe; inclusive, eles chegaram a dividir a mesma sala, em certo momento. Em todas as reuniões de sindicato que íamos, na maior parte das *rent parties*⁵, Pete estava presente. Ele formou grupos como *Almanac Singers* e *The Weavers*, que foram a “trilha sonora” da minha juventude. Então, ao começar a explorar o rádio e a pensar em como a música podia expressar a política, e como a política normalmente negligencia a música, era natural que eu me voltasse a essa tradição e tentasse documentá-la. E, por uma verba ridiculamente pequena, cerca de mil dólares por um documentário de uma hora, eu produzi seis peças de uma hora que foram distribuídas pela rede da Pacifica Radio pelo país. Eu senti que tive algum sucesso fazendo isso, em parte porque já era experiente em ouvir profissionalmente, como um escritor, como um folclorista, e como um historiador da oralidade.

NO: Quantas pessoas você acredita que esse documentário alcançou?

DKD: O primeiro deles não alcançou muitas. Eu era jovem, não sabia nada sobre distribuição radiofônica, e não tinha voz ou anunciantes. No entanto, uns bons 25 anos após a publicação da minha tese com o livro *How Can I Keep From Singing: Pete Seeger*, enquanto eu o reescrevia, trabalhei em um filme sobre Pete Seeger chamado *The Power of Song* [direção de Jim Brown, 2007], e realizei um documentário seriado para o rádio, de três peças de uma hora de duração cada, sobre Seeger e seus amigos. Esse outro documentário foi bastante popular, transmitido por cerca de 380 emissoras, uma das mais amplas distribuições de um documentário “freelance” independente pela *Public Radio International*

⁴ Mais informações sobre o documentário e o livro originado dessas incursões pela biografia de Pete Seeger podem ser encontradas no website <http://www.peteseeger.org/> (N. T.).

⁵ *Rent parties*, ou “festas do aluguel”, eram eventos realizados por moradores de determinado lugar, que convidavam músicos para tocar e pediam a ajuda da audiência para ajudá-los a pagar o aluguel. Esse tipo de encontro musical foi fundamental na consolidação do jazz e do blues. (N. T.)

⁶ A PRI é uma organização pública de rádio, com sede em vários países, para distribuição de produção radiofônica entre emissoras públicas. (N. T.)

(PRI)⁶. Mas é muito difícil saber quem ouviu rádio e como contar. Você conta por quarto de horas? Você conta por uma sintonização no período de um ano, um mês ou uma semana? Posso dizer que o documentário foi transmitido para uma audiência potencial de 50 milhões de pessoas. Eu acredito que uma pequena fração desses ouvintes de rádio pública, isto é, dos 50 milhões, tenham sintonizado e ouvido uma porção do programa, o que eu estimo entre 5 e 10 milhões de pessoas.

Pense no formato de longa duração do documentário radiofônico. Ele não é um passatempo rápido. O apelo é maior entre aqueles que leem livros e revistas sérias, do que entre os que passam pelo McDonald's na volta para casa, para ligar a televisão e se preparar para a segunda jornada de trabalho antes de descansar. É uma classe diferente, um nível de educação diferente, um discurso comunitário diferente. Nós [os documentaristas] trabalhamos com o rádio público porque o rádio comercial abandonou o documentário radiofônico.

NO: Então podemos assumir que sempre teremos uma audiência menor em comparação com um programa regular.

DKD: Sim e não. Muitas emissoras de rádio [nos Estados Unidos] dedicam um horário especial quando transmitem esses documentários que podem ser bem próximos aos programas da NPR que sustentam a rádio pública; pode ser às duas da manhã, quando as emissoras das cidades grandes ocasionalmente colocam algumas peças. Não tem como saber, como produtor, você não controla quando o conteúdo é difundido. Você pode confiar, sugerir, mas são eles [as emissoras] que tomam essa decisão. Você produz o material; quando e como ele será transmitido é papel do diretor de programação. Algumas emissoras podem transmitir várias vezes. Uma rádio universitária no sul de Utah, pequena, porém bastante simpática, vem reproduzindo uma das minhas séries radiofônicas por cinco anos. Eles tocam sempre. Eu gosto, é claro, mas eles realmente gostam tanto, que eu acredito que as pessoas daquele lugar são capazes de recitar as palavras, assim como se faz quando um mesmo filme é visto mais de uma vez.

O documentário radiofônico: uma definição

NO: Você pode destacar algumas diferenças e similaridades entre a produção radiofônica e a literatura?

DKD: Essa é uma questão muito boa, algo em que eu venho pensando, mas que ainda não cheguei a escrever. Se você quiser olhar para as diferenças entre produções para o rádio e para a TV, por exemplo, e para a mídia impressa, perceberá que existe uma quantidade considerável delas. Vou falar brevemente sobre algumas. A linguagem é um dos fundamentos, no sentido de discurso, no qual conjuntos de significados estão inseridos em conjuntos de palavras; e linguagem no sentido de expressão, qual palavra devemos escolher para apresentar uma ideia. Por exemplo: vamos falar sobre a apresentação de uma mulher como um objeto totêmico sem gênero, ou vamos falar dela como uma pessoa que pode ser vista no supermercado à noite, voltando do trabalho? São escolhas diferentes que um produtor radiofônico deve fazer, difíceis, e fundadas na audiência. Para quem estamos falando, e o que estamos entregando? Linguagem é uma escolha em dois sentidos. Discurso implica uma comunidade de pessoas que compartilham, geram e modificam significados. Expressão implica um senso de utilização, como a língua é usada em uma comunidade. Contudo, para além da expressão, existe uma variedade de questões interessantes, como autoridade cultural – como podemos ter o direito de falar algo sobre outra pessoa? E o que falamos reflete genuinamente a situação, do mesmo modo que alguém de dentro conheceria? Os antropólogos falam sobre a diferença entre o que é “ético”, ou “visto de fora”, e o que é “êmico”, “visto de dentro”. Essa é uma distinção profunda para o documentarista que atravessa

de um lado para o outro. Alguém que, normalmente, se pretende “êmico”, mas na verdade é “ético”, e ocasionalmente, ao ser “ético”, repentinamente se encontra em uma linha “êmica”.

Se observarmos como a mídia impressa apresenta as coisas, essas negociações se tornam complicadas. A imprensa é linear, mas é reproduzível e retornável. Os olhos podem voltar algumas linhas ou para a página anterior. O rádio, como difusão, é linear, mas não é “retornável”. Isso significa que não podemos voltar atrás, a menos que seja um podcast, e mesmo assim isso é ocasionalmente complicado. Em outras palavras, temos que escrever de formas diferentes para cada um dos meios. Na escrita para o broadcast sempre aprendemos a repetir as mesmas informações, duas ou três vezes de modos diferentes – “meia dúzia” e “seis”, “mais de cinco”. Precisamos fazê-lo porque o meio impresso é projetado para transmitir informações precisas, e o rádio, a meu ver, é projetado para estimular a emoção e o pensamento. Isso nos leva a dois caminhos diferentes. O mesmo vale para as imagens, a televisão e os filmes. Quando documentamos, usamos um conjunto de molduras que colocamos sobre a realidade, como armações de óculos, ou molduras sobre uma figura. Algumas dessas molduras são as gramáticas visual e sonora, como o som para o rádio e as imagens em movimento para o vídeo, isto é, o que cada meio faz de melhor.

NO: Em poucas palavras, como você definiria “documentário radiofônico”?

DKD: Em poucas palavras seria o “fatural”, fatos e investigação sobre a realidade. Essa é a definição curta que dou. Significa que partimos de um ponto de vista não ficcional sobre o mundo e tentamos coletar os sons que representam essa aproximação.

NO: Durante suas aulas, você apresenta os quatro elementos que compõem um documentário, como o “fatural”. Quais são as funções de cada um deles?

DKD: O rádio nos oferece quatro elementos: *fatural*, principalmente trechos de entrevistas, mas também outros materiais captados; *continuidade*, ou seja, a narração, que é a “cola” que sustenta todo o trabalho; *som*, tanto natural como efeitos sonoros pré-gravados; e *música*, que pode ser usada de inúmeras maneiras para explicar (com palavras), para mover (por meio das melodias), para enfatizar, criar o clima, ou mesmo ser usada como texto, com letras que carregam tempo e significado específicos.

NO: Qual deve ser o propósito do “ponto de vista sobre o mundo” que o documentarista procura?

DKD: O documentarista tenta provocar uma variedade de emoções e respostas, uma lista que seria necessariamente longa. Podemos entender isso como modos de retórica. Podemos começar pela *narração*, contar uma estória; a *exposição*, isto é, a apresentação dos fatos; a *exortação*, que significa ressaltar uma análise social, talvez algo que não tenha sido notado ou tentado anteriormente; e a *agitação*, que representa a “chamada para a ação”. Existem outros modos de retórica que podem ser incluídos nesta discussão: *empatia*, isto é, a construção de uma conexão, baseada no som, entre o ouvinte e algo que é fatural, real, e o mundo; *pathos*, que pode ser exemplificada no sentimento de tristeza a respeito das coisas pelas quais devemos ficar tristes; *bathos*, o caminho do sublime para o ridículo, no qual reconhecemos a natureza cósmica da realidade a partir da observação das mudanças que ocorrem; e *ethos*, que nos permite entender nossa conexão com os diferentes mundos ao nosso redor.

NO: Na sua opinião, a produção de radiodocumentários e o jornalismo radiofônico regular estão conectados de alguma forma?

⁷ O *feature* é uma terminologia bastante comum na produção radiofônica e audiovisual no hemisfério Norte. Refere-se, principalmente, à produção com duração suficiente para ocupar todo um programa e encerrar, dentro dessa mesma unidade, um assunto por completo. (N. T.)

DKD: Eu acredito que você esteja falando sobre a diferença entre *feature*⁷ e o documentário. Embora fale sobre isso, não tenho certeza se as distinções estão realmente claras. Para mim, o que caracteriza cada um são os objetivos principais. Enquanto o *feature* deve encantar, entreter e engajar, o propósito fundamental de um documentário é informar e contar uma história de forma aprofundada, para então amparar uma reação que possa levar a uma ação, ou a algum tipo de mudança interna no ouvinte.

É possível fazer um documentário com cinco minutos de duração? É claro que é. O problema que se apresenta é a diferença entre produzir um conto e um romance, ou um ensaio e um livro inteiro, não ficcional. Você viaja mais devagar, porém mais profundamente, como uma lancha em comparação a um navio transoceânico.

Essas são algumas diferenças que podem ser defendidas. O que você deseja para o ouvinte? Uma sensação boa, do tipo “isso foi muito bacana, preciso contar para meus amigos”, ou algo que seja mais *del mero corazón*, como dizemos no Novo México? O *feature* e o documentário são ambos envolventes, mas os envoltivos são desiguais, do mesmo modo que você se compromete um pouco com uma estória curta, mas se compromete muito mais com a leitura de um romance.

NO: No Brasil, é muito mais comum encontrarmos no rádio outro formato, a grande reportagem, ao invés do documentário.

DKD: E, por outro lado, temos nos Estados Unidos o que chamamos de *spot news* (cobertura local). O *spot news* é algo tipo: está ocorrendo um incêndio nas proximidades e eu vou até lá, converso com todo mundo que posso e corro de volta para a redação, ou transmito diretamente do meu telefone – cada vez mais, aliás, porque não me preocupo com a qualidade do áudio, e assim produzo a reportagem sobre o fogo na “Rua das Tabocas⁸”. O *feature* é parecido com a reportagem, em que há um personagem/persona em primeira pessoa que erige o mundo ao seu redor e nos leva com ele em uma jornada. Eu gosto de fazer esse trabalho, acredito que seja parte realmente envolvente do *feature*, mas muitas vezes falta uma análise, um contexto histórico. Frequentemente, falta a habilidade em unir as pequenas peças do fatual de modo a produzir uma reação emocional profunda.

NO: Podemos assumir que o tempo dedicado à produção é fundamental para aprofundar essas diferenças?

DKD: Sim, mas também tem o talento artístico, sonoro ou da palavra. Há também a ampla leitura que é feita, que informa o documentarista sobre a natureza do mundo. Também há as viagens que se faz e que ensinam a relatividade e o valor na cultura.

NO: Essas são qualidades do documentário radiofônico que podem ajudar um jornalista a melhorar seu trabalho diário.

DKD: O problema é que os jornalistas estão muito mais profundamente engajados na produção comercial para o broadcast. Eles ganham a vida fornecendo pequenas peças de áudio que são, em um contexto comercial, projetadas para vender publicidade ao atrair e prender as pessoas (a audiência). O documentarista começa sem dinheiro e termina sem dinheiro, na maior parte dos casos, e continua produzindo apenas porque assumiu um compromisso com o assunto ou com a forma artística.

A Pacífica Radio, comunidades e a função social do documentário

NO: Você pode nos contar um pouco mais sobre a Pacífica Radio?

⁸ A Rua das Tabocas localiza-se na Vila Madalena, bairro da Zona Oeste de São Paulo. O Prof. Dunaway residiu nessa rua durante sua última estadia no Brasil e foi onde ele concedeu a presente entrevista (N.T.).

DKD: A Pacífica foi iniciada por pacifistas em 1948, primeiro para representar suas próprias ideias e mais tarde para a liberdade de expressão. Eles começaram em Berkeley claramente um bom lugar para se iniciar por conta da universidade, que sempre teve certo “calibre” intelectual. Quando começaram, tiveram que dar aparelhos de rádio FM para os ouvintes. Essa foi a primeira rede de rádio desse tipo, no mundo, financiada pela audiência. Os ouvintes pagavam para ouvir uma estação sem propagandas. Como o FM era muito novo, chegaram à conclusão de que o melhor modo de operar era distribuindo aparelhos FM quando alguém se unia à Pacífica, e assim eles o fizeram.

Por sua vez, a agenda sempre foi permitir o livre debate intelectual e artístico, até o ponto do mau gosto. Não é coincidência que o padrão corrente de obscenidade do broadcast estadunidense foi definido pelas estações da Pacífica, que difundiu a faixa *Seven words you can never say on television*, de George Carlin⁹. Eles tocaram em uma tarde de sábado, o que não é um bom horário para apresentar um monólogo contendo cada palavra obscena que você pode imaginar, repetidamente. No final dos anos 1970, esse evento chegou na Suprema Corte dos Estados Unidos e eles decidiram que, realmente, tinha sido obsceno. Acredito que isso dê alguma ideia sobre a amplitude de assuntos discutidos pela rede da Pacífica.

⁹ George Carlin (1937-2008) foi um humorista estadunidense com uma carreira marcada pela controvérsia e ativismo contra o politicamente correto, especialmente entre os anos 1950 e 1970. A referida faixa é um monólogo, com aproximadamente sete minutos de duração, lançada em disco em 1972. Nela, o humorista repete sete palavras consideradas altamente ofensivas: *shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker, tits*. A faixa foi ao ar pela WBAI FM, subsidiária da Pacífica Radio de Nova York, em 1973. (N. T.)

NO: O que significa a expressão “radioativistas”?

DKD: “Radioativistas” é um termo que surgiu entre a comunidade de produtores da KPFA – entre os quais estão ganhadores do prêmio Pulitzer – fruto de uma extensa tradição de mobilização que levou ao financiamento das atividades da Pacífica por parte da comunidade. Sem a publicidade, você depende da sua comunidade, e por sorte as comunidades em Berkeley, São Francisco, Los Angeles e Nova York estavam preparadas para apoiar uma emissora de pensamento livre. Eles valorizaram a qualidade.

NO: E esses são os radioativistas?

DKD: As pessoas que produzem rádio para ativar uma comunidade, esse é o significado. Vou dar um exemplo. Certo dia eu estava em casa estudando latim – ou tentando estudar –, e o rádio estava sintonizado a minha estação, KPFA, quando ouvi um anúncio: uma manifestação estava ocorrendo a cerca de cinco quarteirões de onde eu estava. Eu disse “ok”, deixei meus livros e fui à praça. Conforme eu andava, continuava ouvindo, a partir das varandas, a estação de rádio anunciando a manifestação. Como eu estava perto, cheguei ali bem mais cedo, e não havia ninguém. Algumas pessoas que eu conhecia chegaram, entre elas o pessoal da própria rádio, e eu perguntei “qual é a manifestação?” Eles disseram: “Nós decidimos que precisamos de uma manifestação”, e daí conjuraram uma do nada. Isso é o radioativismo, o ativismo radiofônico. As disputas pelo “Parque do Povo” [*People’s Park*] ocorriam naquela época, colocando a universidade contra os estudantes, que queriam um espaço aberto que qualquer pessoa pudesse frequentar, dormir, fumar maconha, de um modo geral, fazer “suas coisas”. A universidade respondeu “não, esse terreno é nosso, que direito vocês têm de fazer isso?” A disputa continuou por algum tempo, e minha namorada àquela época chegou a ser atingida na coxa pela polícia que confrontava os manifestantes. Eles queriam derrubar a cerca que cercava o terreno da universidade para fazer um parque. O “Parque do Povo”, como ficou conhecido, tornou-se parte da história e do ativismo da comunidade de Berkeley, e a KPFA desempenhou um importante papel.

NO: Como a Pacífica Radio influenciou a NPR?

DKD: É importante que as pessoas conheçam a tradição da Pacífica porque, quando comecei no rádio, a NPR não tinha realmente começado. Quando eles contrataram a primeira equipe, os primeiros produtores, todos eram da Pacífica,

que se tornou um modelo para a NPR. Assim, a Pacifica é um movimento político radiofônico de algum impacto.

NO: E qual a importância da NPR para a produção de radiodocumentários nos Estados Unidos?

DKD: A NPR sempre esteve no ramo dos documentários, e a maior parte dos prêmios que recebeu foi por documentários produzidos ou pela cobertura de notícias em campo. Provavelmente possui mais escritórios e uma rede de produtores *freelance* maior que qualquer outra operação de produção noticiosa nos Estados Unidos, talvez no mundo, embora a BBC seja certamente uma forte concorrência. A importância da NPR está nas mais de 700 estações na rede, que potencialmente chegam a cada cidadão estadunidense. A audiência da NPR é “qualificada”, isto é, formada por indivíduos com formação superior ou aqueles que, mesmo sem possuir esse nível de instrução, estão interessados no mundo que os envolve e em conhecê-lo em profundidade. As estações da NPR formam a operação de difusão mais abrangente nos Estados Unidos em termos de notícias e informação. Outras redes oferecem cinco minutos de notícias, outras podem ter uma hora noticiosa ocasional. A NPR produz entre 5 e 6 horas de notícias diárias, *features* e documentários todos os dias. *Morning edition* e *All things considered* são programas da hora do rush. Além disso, eles têm uma vasta linha de programas voltados para o entretenimento, mas informativos. Programas de perguntas e respostas que trazem pequenas peças de conhecimento; programas musicais, e mesmo documentários, que continuam sendo produzidos pela NPR e que definem um tom, um estilo, para todos os produtores de rádio nos Estados Unidos, definindo também um padrão de alta qualidade.

¹⁰ Ray Kroc não fundou o restaurante, mas a cadeia de restaurantes McDonald’s. (N. T.)

¹¹ Joan Kroc, a última esposa de Ray Kroc, faleceu em 2003 e deixou sua herança para várias associações e institutos. Conforme notícia no site da própria NPR, a rede pública recebeu um valor de aproximadamente 225 milhões de dólares. (N. T.)

Joan Kroc, esposa de Ray Kroc, fundador do McDonald’s¹⁰, deixou uma boa quantia em dinheiro para a NPR há cerca de dez anos, uma doação para a produção de notícias que permite financiar, quando querem, projetos de reportagens exploratórias bem profundas¹¹. Também há documentários incentivados por fundações e algumas agências governamentais – não por bancos nem por empresas, e sim por fundações. O rádio público nos Estados Unidos não tem permissão para ter publicidade, mas pode ter apoio cultural, que é “trazido até você por...”. A NPR, algumas vezes, sofre com esses patrocínios, como qualquer emissora sofre, por conta dos conflitos de interesse em potencial, diretos ou indiretos.

NO: Você pode mencionar alguns?

DKD: Como eu disse, a maior parte é de conflitos são indiretos. Se alguém paga 10 milhões para reportar uma crise na Europa, e esse alguém é uma empresa com negócios na Europa, há grande chance de que ou eles sejam incluídos na reportagem, ou que uma análise contextual ou política de sua história seja compartilhada com o patrocinador.

NO: Você acredita que o trabalho realizado pelas emissoras públicas pode (ou deve) ser estendido para outros espaços?

¹² O professor Dunaway refere-se à Associação Mundial de Rádios Comunitárias (Amarc). (N. T.)

DKD: Isso sempre ocorreu. É o movimento das rádios comunitárias, que é um fenômeno mundial. Há uma associação mundial de rádio comunitária¹². Rádios insurgentes já existiram em Milão, em Amsterdã, em Paris, certamente em Londres, apesar de a BBC ter sempre limitado o acesso às licenças de rádio comunitária, principalmente por meio do *establishment* do broadcast britânico. A rádio comunitária é a mais próxima do chão, produzida por pessoas da comunidade, para aquela comunidade, assim como para outros que podem e se preocupam em ouvir. Essas pessoas são as que fazem uma análise política mais sofisticada, ou, se não for mais sofisticada que a NPR, pelo menos muito mais claramente partidária dos problemas da comunidade. A NPR não toma partido.

NO: Comunidades tomam partido.

DKD: Não tomar partido é tomar partido, é claro, é fazer uma aposta, o que distingue a rádio comunitária da rádio pública.

NO: A produção de documentários está mais relacionada a produtores independentes do que com a rádio pública em si?

DKD: Sim. Existem algumas emissoras em cidades grandes, por exemplo, Seattle, Nova York, Los Angeles, São Francisco, que têm documentários produzidos pelas próprias equipes. Mas o documentário custa muito caro, toma muito tempo, requer muito trabalho, pesquisa, para localizar pessoas, definir entrevistas, escolher o que será perguntado. No nosso mundo acelerado, não apenas as emissoras comerciais têm pouco tempo para experimentações – os ouvintes também podem não se sentir atraídos. E, no broadcast, tudo gira em torno dos números, em torno dos ouvintes. Se uma estação de rádio pública produzisse nada mais que documentários em uma cidade média dos Estados Unidos, e ela tivesse bem poucos ouvintes que quisessem histórias rápidas de dois minutos, então rapidamente uma nova estação da NPR iria ao ar levando esse conteúdo.

NO: Então, podemos assumir que haveria uma tradição de radiodocumentário nos Estados Unidos, mesmo sem a atuação da NPR?

DKD: A tradição de produção de radiodocumentário é quase tão antiga quando o rádio. A primeira emissora, a KDKA FM, em Pittsburgh, operava em uma tenda no alto de um prédio, e eles tinham uma longa fila de pessoas que falava ao microfone, algumas faziam imitações de pássaros, outras contavam piadas, alguns cantavam. É possível argumentar que o rádio nunca foi tão livre quanto no começo dos anos 1920, sob uma tenda, em Pittsburgh. Conforme o rádio começou a ter ouvintes, quando as pessoas começaram a ter seus próprios aparelhos para sintonizá-los, o meio necessariamente se amalgamou ao mercado e se tornou menos uma exploração pública. Assim, o contexto vai sempre determinar qual o tipo de rádio necessária e qual função terá para as pessoas. O radiodocumentário certamente começou nos anos 1930 e sem dúvida alcançou seu auge no rádio comercial nos anos 1940, 1950 e 1960, quando o meio representava quatro a cinco horas por dia do tempo de audição nos Estados Unidos. Hoje, temos muito mais ouvintes de rádio, mas ele é muito mais um “papel de parede sonoro”, como muitos se referem criticamente ao falar da falta de profundidade e variedade do rádio comercial, e ao fato que apenas se ouve um tipo de voz em diferentes estações, e ela geralmente é masculina, jovem até a meia-idade e branca.

NO: Que outros países possuem uma tradição radiofônica como a dos Estados Unidos, que permita um trabalho com o tamanho e complexidade do documentário sobre a Rota 66?

DKD: Podemos começar com a BBC, no Reino Unido, que foi pioneira no formato documentário. A França também, com seus canais nacionais. Praticamente todas as nações europeias têm uma importante tradição radiofônica. Alguns são insurgentes, outros são documentários românticos, construídos em torno de imagens, ou sons, ou conjuntos sonoros, e formam uma arte radiofônica. Existem diferentes estilos de documentários e vários elementos para documentar. Meu conhecimento dessas tradições é limitado. Eu sei que na Austrália e na Nova Zelândia, por exemplo, onde meus documentários foram transmitidos, valoriza-se esse formato. Locais em que o rádio é a forma primária de mídia, onde a energia elétrica é instável como no Outback, naturalmente sintonizam o rádio. Eu já produzi documentários no Quênia, na Colômbia, onde a tradição existe, mas não é atualmente ativa, ou a tradição está lá, mas as pessoas que produzem documentários políticos são sempre censuradas e essa não é mais uma forma

desejável de ganhar a vida, ou mesmo de contar a verdade. Dessa forma, há muitas tradições diferentes em cada país – se você observar, vai encontrar essa tradição viva. Sempre há um jornalista de rádio que está tentando reportar bem uma história e ele só tem cinco minutos para isso, mas tem quatro horas de gravações com as quais gostaria de fazer algo. Cedo ou tarde ele vai encontrar um jeito de esgueirar-se em um feriado, em um dia em que o chefe está fora, e de alguma forma fazer algo mais longo e mais completo que uma manchete.

NO: Você pode relacionar algumas diferenças entre as produções desses países?

DKD: Posso comentar algumas diferenças entre os documentários europeus, os que ganham prêmios. Hoje, tendem a ser documentários com um envolvimento em primeira pessoa, muito mais do que em terceira pessoa. Tendem a ser aqueles que privilegiam ambientes sonoros pouco convencionais, que acrescentam ou desafiam o material que está sendo apresentado. Tendem a ser narrativas em primeira pessoa reflexivas, isto é, não apenas documentam o que está fora, como documentam o que o indivíduo sente em relação ao que está do lado de fora. Nos cursos de documentário de longa duração que eu dou, exploro esses vários modelos e as diferentes tradições.

NO: Considerando o grande volume de informação disponível hoje, com o qual não conseguimos realmente lidar, qual a importância de um documentarista de rádio para a sociedade?

DKD: O formato do radiodocumentário, como o documentário para a televisão ou para o cinema, atrai certo tipo de ouvinte ou espectador. É alguém que acredita ter um papel importante no curso dos eventos humanos, na atualidade, e simplesmente quer conhecer mais sobre o mundo. Essa função dada ao rádio é fundamentalmente diferente de mantê-lo ligado enquanto você cozinha porque se sente solitário e quer ouvir algumas vozes ao seu redor, e é muito confortável ouvir essas pessoas conversando, discutindo e falando juntas enquanto você está sozinho. Essa é uma função completamente diferente que o rádio possui, é a função que faz você pensar, se engajar, e que idealmente o envolve com uma história forte. Os efeitos de toda transmissão em larga escala são sempre difíceis de medir. Deve-se medir o número de pessoas que sintonizaram durante um programa? Das pessoas que escrevem e-mails ou enviam cartas? Mede-se conforme os comentários apaixonados que chegam à emissora em uma carta? São muitas as formas de medir. Como se mede o efeito de uma obra de arte? Ela deve ser entendida exclusivamente no minuto em que é vista, ouvida ou assistida? Ela é cumulativa, de modo que, conforme o tempo passa e a pessoa ouve três documentários sobre o mesmo assunto, ela recebe três vezes o conhecimento e reage três vezes a ele? É muito difícil para a arte ser compreendida em termos de mudanças sociais, seja na música, na fotografia ou na pintura. Houve momentos na história em que certa obra de arte produziu uma resposta dramática. Eu penso em *Hernani*, de Victor Hugo, uma peça tão perturbadora em sua época que os espectadores quebraram as cadeiras e destruíram o teatro. Eu considero isso resultado direto da obra artística. Até hoje, ninguém quebrou aparelhos de rádio, ou os jogou em um aquecedor e ateou fogo porque não gostou do que ouviu. Mas é sempre possível. Quando escrevo um livro, eu reflito sobre esse efeito, do mesmo jeito que penso sobre isso quando faço um documentário radiofônico.

NO: Quais são as possibilidades abertas pela internet para a produção e distribuição de documentários de rádio?

DKD: Você está falando de podcast, que é um documentário postado através de um *feed* RSS. O problema fundamental da produção de um documentário não é a produção em si, mas os mecanismos de distribuição, como você

¹³ *Serial* é um podcast em série que conta uma história real, criado por produtores do bem-sucedido programa de rádio *This American Life*. Pode ser acessado na página oficial do programa: <https://serialpodcast.org/> (N. T.).

¹⁴ *This American Life* é um programa produzido em parceria com a emissora pública de Chicago WBEZ FM e distribuído para mais de quinhentas emissoras nos Estados Unidos pelo sistema de emissoras públicas. Cada edição do programa tem um tema e apresenta um documentário sobre o tópico. No website oficial do programa é possível encontrar um arquivo de emissões e o podcast dos programas que vão ao ar: <https://www.thisamericanlife.org/> (N. T.).

o transmite. Ano passado ouvi uma apresentação na conferência da NAB [*National Association of Broadcasters*], um encontro de emissores do mundo todo que ocorre todos os anos em Las Vegas, em um painel sobre podcast. Falou-se sobre números, e foi dito que “não se pode pensar em ter qualquer tipo de interesse econômico em um podcast até que se alcance 8 mil ouvintes”. Oito mil ouvintes é uma gigante batalha morro acima para um podcast. Há exceções como *Serial*¹³, que eu diria que não é um documentário, e sim um *feature* estendido; e o *This American Life*¹⁴, que ocasionalmente faz alguns documentários enquanto produz *features* bastante envolventes sobre a natureza do mundo via áudio. Nos Estados Unidos, nesse momento, eu consigo pensar em cerca de cinquenta programas do broadcast que tentam apresentar documentários em séries, normalmente transmitidos em rádio terrestre e algumas raras exceções, em rádio via satélite, em direção a canais via satélite de documentários. E há o podcast.

Assim, o problema é: como levar o seu podcast até as pessoas? Esse formato é fundamentalmente alimentado pelas mídias sociais, porque apenas ter um *website* e colocar um podcast nele não significa que alguém vai ouvi-lo. Na realidade, para a maioria das pessoas que tentam, com exceção dos amigos, ninguém vai ouvir. Dessa forma, o método para uma verdadeira distribuição de documentários por meio das mídias sociais ainda está se formando. Há certas coisas que precisam ser feitas, mas muitas pessoas não estão dispostas. Primeiro, é preciso se comprometer a produzir com regularidade. Não é possível fazer um podcast hoje e outro em outro dia qualquer; você vai perder todo mundo. Isso significa que é necessário ter uma equipe. Se você pensar em ter apenas uma pessoa para produzir documentário com alta qualidade para o podcast, esse será o único trabalho dela para manter a publicação em uma base semanal. Já existem algumas pessoas que estão começando a ter suporte financeiro e que podem realmente fazer isso.

Alguns conhecidos pensam que o rádio é apenas uma plataforma para a distribuição de material sonoro. Eu vejo de outra maneira, porque penso que as pessoas ouvem o rádio de forma diferente de como elas ouviriam um podcast. A relação delas com o rádio é algo especial, e tem a qualidade de ser instantânea, ao vivo, o que o podcast não é. Por definição, podcast é um meio de redifusão, mais do que um meio de difusão.

Eu acredito que o podcast, provavelmente, é o futuro do rádio terrestre porque os jovens hoje não têm aparelhos de rádio e até o momento também não se mostraram preocupados em distinguir um áudio com alta resolução do MP3. Podcasts são MP3, e isso significa que suas faixas dinâmicas, seus espectros sonoros, a capacidade de retratar sutilmente os sons sutis estão em grande desvantagem quando comparados com o rádio terrestre. Ou, neste caso, em comparação com o rádio por satélite, que apresenta alta definição e pode até mesmo transmitir um áudio de alta qualidade. Assim, as pessoas ouvem podcasts pela conveniência. As pessoas os ouvem porque há muitas boas histórias sendo contadas hoje em dia. Eu aprecio isso, apenas gostaria que eles proovessem um som melhor.

Bibliografia do entrevistado

BAUM, W. K.; DUNAWAY, D. K. *Oral history: an interdisciplinary anthology*. Nashville: American Association for State and Local History, 1984.

BEER, M.; DUNAWAY, D. K. *Singing out: an oral history of America's folk music revivals*. New York: OUP USA, 2010.

DUNAWAY, D. K. *Aldous Huxley recollected: an oral history*. Maryland: Rowman Altamira, 2000.

_____. *A Route 66 Companion*. Austin: University of Texas Press, 2012.

_____. *A Pete Seeger discography: seventy years of recordings*. Maryland: Scarecrow Press, 2010.

_____. *Huxley in Hollywood*. New York: Harpercollins, 1989.

_____. *How can I keep from singing: the ballad of Pete Seeger*. New York: Random House, 2008.

_____. *Writing the Southwest*. New York: Plume, 1995.