



RETÓRICA DA RESISTÊNCIA : SONORIDADE E SENTIDO

Ana Baumworcel

UFF

Há muito os recursos não verbais são utilizados no rádio, influenciando principalmente os apaixonados pela radioarte. Em 1924, Alfred BRAUN inventou o termo “filmes acústicos”, reproduzindo na arte radiofônica idéias do cinema mudo, sem a utilização de palavras¹. Em 1987, Murray SCHAFER² criou a concepção de “Rádio Radical”³ que valoriza os ruídos e os silêncios. Até que ponto a proposta de SCHAFER não se aproxima dos “filmes acústicos” ? Ele defende que os fenômenos do mundo falem por si mesmos : “Deixemos que as situações se apresentem conforme ocorram, com suas próprias vozes, em seu próprio tempo, sem que o homem tenha sempre que ocupar o lugar central, torcendo, tirando partido e fazendo mal uso do mundo para seu próprio proveito”⁴.

A identificação com as críticas feitas por SCHAFER é grande, mas seria a sonoplastia naturalista uma alternativa à padronização do discurso radiofônico atual ? Não seria ingênuo

¹“Filmes acústicos – assim nós chamamos uma peça radiofônica naqueles dias em Berlim em que o diretor tinha que criar tanto seu material original quanto seu script de trabalho – eram trabalhos que transferiam intencionalmente as técnicas do cinema para o rádio, de modo que as imagens ao mesmo tempo fluíam oniricamente e saltavam em rápida sucessão, imagens abreviadas, imagens esticadas, alternando e misturando close-ups e planos distantes. Cada uma das imagens curtas era posicionada num plano acústico particular, circundado por um cenário acústico particular: um minuto de rua com o alarido da praça Leipzig, um minuto da marcha de protesto, um minuto do mercado, da fábrica com o ruído das máquinas, um minuto do estádio de futebol, um minuto da estação de trem, um minuto do trem sob os trilhos, etc”, cit. In: CORY, 1992, pág.339 apud MEDITSCH, 2001, pág.165.

²A teoria de SCHAFER apresentada em “Rádio Radical” em muito vem inspirando os seguidores da Radioarte. Ele foi o pioneiro na concepção, pesquisa e prática da ecologia sonora – que estuda e propõe soluções de ordem prática para os efeitos da poluição sonora urbana e industrial. São seus seguidores os produtores de “paisagens sonoras”, que é a arte da captação “fotográfica” do som. Regina PORTO (1997, pág. 19) destaca que o microfone é o instrumento que permite o instantâneo e o close; a caixa acústica, sua ampliação. Quando revelado, o objeto sonoro apresentará uma releitura “psicológica” do real: afirmação de seu interior, negação de sua superfície ou constatação de sua supremacia.

³ Schafer, MURRAY, Rádio Radical, ensaio publicado em 1987 e reproduzido em Rádio Nova, 1997, págs 27 a 37. “O rádio é um veículo temível, porque não se pode ver quem ou o quê produz o som: um excitação invisível para os nervos...O rádio hoje é a pulsação de uma sociedade organizada para satisfazer a um máximo de produção e de consumo. É evidente que isso é temporário: o rádio não vai manter esta posição para sempre de cronômetro cerimonial. Ritmos radiofônicos alternativos podem estar mais próximos do que imaginamos...O que precisamos é de um estudo da transmissão radiofônica em termos de semiótica, semântica, retórica, de rítmica e de forma. E se o rádio se tornasse uma forma de arte? Então seu conteúdo seria totalmente transformado...O rádio vibraria em novos ritmos, os ciclos biológicos da vida e da cultura humanas, os biorritmos de toda natureza...”



deixar o som fluir ao microfone sem interferências em pleno século XXI quando já sabemos que a forma interfere no conteúdo e que a naturalidade aparente do rádio é construída, é planejada ? Lembremo-nos de HERREROS⁵ : “o som radiofônico não é uma cópia da realidade, mas sim o resultado de uma escritura. A significação informativa nasce da organização, combinação, mescla, filtragem, montagem etc, que se faça dos componentes sonoros da informação...”.

E se, por um lado, há realmente uma supervalorização da palavra em detrimento de outros recursos, por outro, não deveríamos buscar uma harmonia ? Não deveríamos buscar a melhor utilização de todos os diferentes elementos da linguagem sonora, considerando para isso a importância também da própria palavra ?

BALSEBRE⁶ já defendia que “a linguagem radiofônica não pode ser identificada unicamente enquanto linguagem verbal “. Assim como a criatividade expressiva nesta mídia não passa somente pela música ou pelos efeitos sonoros, já que a palavra radiofônica tem um valor específico por sua força expressiva, assim como os espaços de silêncio, constitutivo em potencial da materialidade significativa do rádio.

MEDITSCH ressalta que “a teoria do rádio tem avançado no desvendamento das estruturas rítmicas de sua linguagem e destaca a proposta de BALSEBRE⁷ de diversas formas de composição rítmica possíveis na palavra radiofônica ⁸“.

ZAREMBA recorda os documentários contrapontísticos de Glenn Gould⁹ em que “falas sobrepostas invadem nossos ouvidos desprogramando seqüências semânticas,

⁴ Idem, pág. 37.

⁵ HERREROS, Cebrian, apud BAUMWORCEL, 1999, pág. 17.

⁶ BALSEBRE, Armand, apud BAUMWORCEL, 1999, pág.18.

⁷ BALSEBRE, Armand, apud MEDITSCH, 2001, pág. 161.

⁸ São elas: *ritmo de pausas*, que estabelece os compassos de leitura de um texto, *ritmo melódico*, detectável nas padronizadas rotinas expressivas dos locutores, que apresentam todas as notícias da mesma maneira; e, ainda, *ritmo harmônico*, estabelecido pela repetição periódica de uma mesma voz entre várias. Ainda no âmbito da musicalidade da palavra radiofônica, distingue a sua *cor*, definida por uma combinação de timbre, tom e intensidade; sua *melodia*, que expressa um segundo significado pela entonação, tal como o *subtexto* no teatro; e, finalmente, a sua *harmonia* definida pela superposição e justaposição de vozes no programa. A composição da musicalidade da linguagem radiofônica leva em conta, ainda, o acréscimo de seus demais elementos: a música propriamente dita, os ruídos e o silêncio.

⁹ No Canadá em 1967 Glenn Gould compõe o terceiro programa radiofônico da Trilogia da Solidão, trabalhando com a fórmula Rádio=Música. Após muitas horas de edição em estúdio, recortando e colando falas de pessoas entrevistadas ao acaso numa região próxima ao pólo norte, constrói o que chama de rádio documentário contrapontístico. ZAREMBA, 1999, pág. 29.

oferecendo nova música das palavras”¹⁰. CORRÊA¹¹ acrescenta que “pela sua história como músico e intérprete de Bach, Gould aplicou à edição de seus radiodocumentários os conceitos composicionais e que sua trilogia tem notada influência do contraponto musical”, ou seja, “a arte de conjugar, em planos diferentes, duas, três ou mais melodias de naturezas diversas, que devem combinar harmonicamente entre si, embora mantendo-se independentes”¹².

Já BAITELLO JR.¹³ cita Joachim-Ernst BERENDT para falar de um sentido “masculino” invasivo do olhar e de um sentido “feminino”, receptivo do ouvir, vinculando o ouvir ao universo do sentir, da paixão, do receber, do aceitar. O autor traz também a proposição de Oliver SACKS de que com a audição é possível construir nexos, desvendar sentidos.

E foi a partir da audição de “A história de 1968” que buscamos o sentido deste documentário produzido sob o efeito do Ato Institucional n.5, que calou muitas vozes no Brasil. Nossa análise mostra como a RJB-AM utilizou o não verbal, mais valorizado pela radioarte, para fazer jornalismo.

A música incidental, juntamente com o som das manifestações estudantis, do trem do enterro do senador Robert Kennedy, entre outros efeitos trouxeram dramaticidade e verossimilhança para o programa, produzindo uma textura sonora diferente à adotada nos informativos jornalísticos. Esses recursos contribuem para o envolvimento do ouvinte e para a construção da imagem sonora.

A RJB-AM soube ocupar duas posições enunciativas antagônicas : uma que reproduzia a imposição do regime brasileiro, silenciando falas, ocultando fatos etc; outra que dizia - no âmbito da materialidade sonora – o que precisava calar. E assim soube dar materialidade ao discurso social (enquanto sentido imposto), reforçando seu papel como mediadora entre o regime militar e o ouvinte, através do discurso da *conciliação*, no velho estilo “tancredista” de conciliar para sobreviver. Foi assim que a emissora construiu sua voz de autoridade (enquanto autora) e sua imagem de credibilidade. Observamos que para

¹⁰ ZAREMBA, 1999, pág. 29.

¹¹CORRÊA, Rodrigo Manzano, Ouvido-repórter. Por um radiojornalismo acústico, trabalho apresentado no XXV Congresso da Intercom, 2002, Salvador.

¹²ANDRADE, 1989 pág. 154 apud CORRÊA, Rodrigo Manzano, paper Intercom, 2002.

conseguir legitimidade a RJB-AM falou através da voz do outro¹⁴. Um outro que entrava em cena através das sonoras e que, nesse programa, em alguns casos não foi identificado.

O documentário mostra, em sua abertura, por exemplo, a manifestação estudantil, ao reproduzir um trecho da fala do então presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE), Vladimir Palmeira, pronunciada no dia 29 de março de 1968, nas escadarias do prédio da Assembléia Legislativa, no centro do Rio.

SONORA : *“A gente precisa ficar sabendo de uma vez por todas que eles sempre vão apelar para a violência. E, aí de nós, se nós não nos prepararmos para essa violência. Vamos de novo...”*

A voz de Vladimir Palmeira não foi nomeada para o ouvinte pelo locutor, ao contrário do que recomendam os manuais de radiojornalismo. O que leva a crer que este silêncio na identificação do estudante significou a explicitação de que o programa estava censurado. Foi um **falar clandestino** em meio à censura. A voz nomeada, no rádio, pertence a um sujeito. Alguém que em determinado momento histórico ocupa um lugar e pensa algo sobre determinado assunto. E a RJB-AM ao não identificar a fala de Vladimir Palmeira, estaria *silenciando a identidade* do líder estudantil pelo que ele representava no ano de 1968 no Brasil. No entanto, “não há discurso sem sujeito e não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos, como os que eles estão inscritos na sociedade, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. E são essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso” (Orlandi, 1999, p.40).

Portanto, a RJB-AM ao silenciar o nome de Vladimir Palmeira, pode ter tentado “apagar” o lugar de líder estudantil que ele ocupava na sociedade da época, mas, por outro lado, ao reproduzir o som de sua fala, mesmo sem identificá-la, preservou a “posição” de sujeito de Vladimir nesse discurso. Um sujeito “oculto”, que ao dizer o que disse, representou os silenciados naquele momento histórico. E o que de mais importante se destaca nesse processo, é que a RJB-AM não falou por ele, deu voz a ele, apesar de não nomeá-lo. Assim

¹³BAITELLO JR., NORVAL, 1999, pág. 65.

¹⁴ “A função mediadora que o jornalismo assume – entre os diversos discursos produzidos na sociedade e o seu público – impele que processe e absorva em seu conteúdo os atos de fala de diferentes atores sociais. O gênero jornalístico é fortemente marcado pela intertextualidade e seus enunciados caracterizados por um sentido polifônico: raramente quem fala é



como o líder estudantil também não nomeou quem seriam “eles” em sua fala, mas para nós, brasileiros, não havia dúvida de quem se tratava. Orlandi (1995a, p.83) explica que quando somos impedidos de falar “x”, produzimos um “y” que significa por outros processos, dando lugar à “retórica da resistência”.

Ducrot apud Orlandi (1995a, p. 67) defende haver “modos de expressão implícita que permitem deixar entender sem incorrer na responsabilidade de ter dito, ou seja, é um dizer de tal modo que se possa recusar a sua responsabilidade”. A JB, então, falou através do outro ¹⁵.

Ao comentar o discurso social e o da resistência, enquanto sentido imposto como consenso e o sentido recusado, Orlandi (1995a, p. 112) esclarece que “se de um lado, a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, do outro, em uma retórica da resistência, há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer”. Acrescentamos que a sonoridade no rádio também pode ocupar esse lugar. E a RJB-AM, neste documentário, soube explorar a sonoridade da linguagem radiofônica para construir sua “retórica de resistência”.

A emissora criou uma sonoridade que fala do lugar da denúncia, da resistência ao arbítrio, seja no Brasil, na Tchecoslováquia ou nos Estados Unidos de 1968, reproduzindo os momentos de tensão e distensão. O tom distanciado e frio das vozes dos locutores¹⁶ se choca com os gritos emocionados dos manifestantes. Esses dois planos acústicos denotam os lugares pelos quais a RJB-AM falou naquela época. E foi a partir do movimento de corte e colagem das sonoras, das músicas e das locuções que se deu à textura do documentário uma costura de contraposições e não de acessórios que se complementam. É como se houvesse um choque entre várias vozes: a da rua, enquanto espaço simbólico de contestação e a do estúdio, como

apenas o jornalista; é usual a mescla de sua fala com discursos de outrem que reproduz”, Fairclough apud Meditsch, 1999, p.117.

¹⁵ A censura atuava na rádio naquela época sobre o material escrito que seria veiculado. É provável que as sonoras tenham escapado ao controle, no sentido em que não eram ouvidas previamente. Em entrevista à autora, o diretor de jornalismo na época, Clóvis Paiva, disse que este programa foi enviado para o Ministério da Guerra que o liberou para transmissão. É possível, também, que um jovem ao ouvir hoje este documentário não identifique a voz de Vladimir Palmeira. Mas para os ouvintes daquela época é certo que a voz do líder estudantil fosse reconhecida, mesmo sem identificação. A voz de Vladimir Palmeira fazia parte do contexto sonoro de um momento histórico em que o movimento estudantil se destacou como “porta-voz” da sociedade brasileira, representando o anseio de liberdade. E como define Orlandi (1995a, p.144) o objetivo da censura é justamente proibir ao sujeito ocupar certos lugares, certas “posições de sujeito”. E a RJB-AM ao apresentar as falas dos atores sociais proibidos resistia à censura, dando voz a eles. Eram vozes que vazavam nas “entrelinhas” do discurso oficial, reproduzido pelos locutores do documentário. Essa foi uma das formas de driblar os limites do dizer em 1968.

¹⁶ “A sobriedade de locução, ainda hoje tida como ideal em emissoras voltadas para a elite, foi buscada, significativamente, na forma contida de falar adotada na cobertura de cerimônias fúnebres” (Ford apud Meditsch, 1999, p. 115). Essa contenção



poder, seja o da emissora como mediadora, seja o do sistema, quando esta reproduz o discurso monofônico da ditadura.

Uma melodia estridente, cortante, se contrapõe à abertura pomposa, fundindo com o som ambiente e os berros dos manifestantes. Após os gritos de “*assassinos, covardes*”, o locutor anuncia que um estudante foi morto em frente ao Restaurante do Calabouço. Ao usar a voz passiva “*foi morto*”, a emissora omitiu o sujeito e silenciou sobre quem morreu, em que condições e porquê. No entanto, o som dos tiros denuncia a autoria do crime, assim como a sonora do padre na missa de sétimo dia destaca “*sacrifícios que oferecemos pela alma de Edson*”, numa alusão ao estudante paraense de 18 anos, Edson Luís de Lima Souto, assassinado em 68 ao ser atingido por um tiro no coração¹⁷. Aqui, mais uma vez, a RJB-AM “contrabandeou” a informação através da fala do outro, no caso, a voz do padre, e da sonoridade dos tiros. Os tiros evidenciam a violência policial¹⁸, mesmo sem esta ser explicitada pelo locutor.

No som ambiente das manifestações, reproduzido pela emissora, os gritos e os tiros foram significativos para revelar as armas de cada um na “*batalha entre estudantes e policiais*”. E foi assim que os recursos não verbais deram outro sentido ao programa, resignificando-o. Neste exemplo, ainda podemos pensar na diferença entre assassinado e morto. O assassinato pressupõe uma premeditação, ou seja, alguém matou propositadamente. Há um sujeito nesta ação. Já morto tem um significado de fatalidade, de morte natural. No entanto, “*foi morto*” implica num sujeito oculto. E, ao dizer “*foi morto*”, a RJB-AM trouxe o

ensaiada, essa pretendida “neutralidade” na voz do locutor tem como objetivo conotar confiança, autoridade, correção, elegância e a superioridade cultural da classe social que controla a emissão (idem).

¹⁷Esse assassinato repercutiu, na época, de forma explosiva. O “Correio da Manhã” deu a manchete – “Policia militar mata estudante”. Os manifestantes gritavam “Mataram um estudante, podia ser seu filho” e com isso sensibilizavam a solidariedade de outros setores da sociedade. O Restaurante do Calabouço, que fornecia alimentação barata aos estudantes, era visto pelas autoridades como “foco de agitação”, porque dali saiam as passeatas. No dia da morte de Edson, um pelotão de choque da policia militar não os deixou sair e um dos tiros matou o jovem.

¹⁸ É preciso lembrar que, na época, a Inspeção Geral das Policias Militares do país, criada no âmbito do Ministério do Exército, era dirigida pelo general-de-brigada Lauro Alves Pinto, um oficial da “linha-dura”. O comando das PMs e, também, os cargos de Secretário de Segurança Pública nos Estados estavam, portanto, sob responsabilidade privativa dos oficiais do Exército. E a operação de repressão as manifestações era conjunta, das Forças Armadas e das PMs. Havia na Secretaria Geral do Conselho de Segurança Nacional, comandada pelo Ministro da Casa Militar, uma subchefia responsável especificamente pelos aspectos de segurança relacionados à educação, arte, ciência, opinião pública, imprensa, religião etc. Enfim, assuntos tratados como “casos de policia”. Lembramos, também, que os poucos estudantes armados, neste ano, eram os do núcleo filiado ao Comando de Caça aos Comunistas, da Universidade Mackenzie, em São Paulo. Alguns dos estudantes que faziam oposição ao regime passaram a integrar a “luta armada” a partir de 1969. Em 68, eles protestavam através das passeatas nas ruas. Nesses confrontos jogavam paus, pedras e bolas de gude. Portanto, eram os policiais que atacavam com bombas de gás lacrimogêneo e atiravam para dispersar a multidão (Coleção Nosso Século, vol.10, ps. 20, 21, 28).

sentido de assassinato, mesmo que oculto. O som dos manifestantes gritando “*assassino*” reforçou esse significado.

Sobre a invasão da então Tchecoslováquia, a locução da rádio de Praga, junto aos protestos nas ruas, assim como os ruídos dos sinos, sirenes e buzinas, além dos arranjos do hino tcheco, contribuem para construirmos a imagem sonora do momento político daquele país, mesmo sem entendermos tcheco. E mais uma vez a sonoridade fala mais alto, significa por si só. Aqui neste trecho, no entanto, ao contrário do relato sobre o Brasil, a fala dos locutores e as sonoras complementam-se, uma reforça a outra. É uma costura diferente da que mencionamos anteriormente¹⁹.

A emissora soube fazer a sonoridade significar, derivando sentidos implícitos. E para isso, utilizou os recursos não verbais (efeitos, música e o silêncio), além de sonoras (falas dos atores sociais), em alguns casos não identificadas, potencializando-os de forma que, em determinadas circunstâncias, eles “falassem” mais do que o verbal, explicitado nas palavras do locutor²⁰.

Portanto, levando em conta a materialidade sonora da linguagem radiofônica, defendemos que a RJB-AM forjou sua discursividade utilizando dois planos acústicos paralelos. Enfatizamos que a emissora falou através do verbal (texto lido pelos locutores), enquanto discurso parafrásico (o já dito, o mesmo) e da sonoridade (o não verbal e o verbal não identificado das sonoras), como discurso polissêmico (o diferente, o implícito). Segundo Orlandi (1995, p.97) “a linguagem se funda no movimento permanente entre processos parafrásticos (o mesmo) e polissêmicos (o diferente): dizemos o mesmo para significar outra coisa e dizemos coisas diferentes para ficar no mesmo sentido”. É esse movimento que interessa na base da relação censura - resistência.

E foi, principalmente, através do plano da sonoridade que a emissora se contrapôs ao dito, enquanto discurso social (sentido imposto) e como língua-de-espuma (sentido esvaziado), revertendo-o. Foi através da sonoridade que os ouvintes puderam “ver” e “sentir”

¹⁹É interessante perceber como a RJB-AM não seguiu as regras radiofônicas que recomendam, entre outras, a não utilização da voz passiva, sentenças em ordem direta iniciadas pelo sujeito da oração, objetividade que não deixe dúvidas no ouvinte, evitar o uso de adjetivos e identificação de todas as vozes veiculadas. Neste documentário a emissora subverteu as regras para se fazer entender. A RJB-AM teve que usar a voz passiva para “acobertar”, “descaracterizar”, “indeterminar” os sujeitos da história. E dessa forma, denunciar. Enfim, dizer.



o que acontecia naquele ano. Exatamente como os animais noturnos e os marinhos que vivem nas profundezas escuras do oceano. Esses animais possuem uma forma especial de "ver". Eles usam o sistema de ecolocalização, que lhes permite construir "uma imagem sonora" do que há ao redor. Eles vêm com o som ²¹. Os ouvintes também "viram" a imagem do país naquele momento ao sentirem o "eco" de suas vozes, de seus gritos reproduzidos nas sonoras. Do mesmo modo, a própria RJB-AM se "localizou", naquele tempo, de acordo com o "eco", a repercussão de seu dizer, na sociedade ²².

A sonoridade no rádio, portanto, contribui para a produção de "imagens mentais", para que o ouvinte crie o cenário do acontecimento e o enxergue do seu jeito. Mas, sem dúvida, essa visualização se dá a partir do sugestionamento criado pela emissora. A sonoridade no veículo é portanto, assim como o silêncio, um espaço de **heterogeneidade enunciativa**. Consideramos que a sonoridade representou um outro discurso paralelo ao verbal. E se, em alguns momentos, complementou, em outros, negou. Mas foi, sem dúvida, fundamental para a RJB-AM significar.

Acreditamos que o poder da linguagem da ditadura, definido no conceito de "injunção ao dizer" (às relações de poder interessa menos calar do que obrigar a dizer o que se quer ouvir) e pela política silenciadora, forçou a RJB-AM a produzir "uma fala de muitos gumes", em que cada discurso, ao dizer, pode dirigir o interlocutor para um outro lado, para um outro sentido. No plano do verbal reproduziu, muitas vezes, a posição enunciativa da ditadura, ao contar a história do ponto de vista do regime militar, não fugiu à regra de repetir **a voz do poder**. Mas ao trazer a sonoridade - das falas de diferentes atores sociais, mesmo "silenciadas"; das manifestações proibidas; das músicas, com um significado de protesto - a emissora construiu um discurso de contraponto à voz única, representando, dessa forma, **a pluralidade de vozes da sociedade**.

²⁰ Lembramos que a utilização da música, dos efeitos sonoros e do silêncio na produção de enunciados significantes, como signos de uma determinada idéia expressiva ou narrativa, podem superar muitas vezes o próprio sentido da palavra, Balsebre apud Baumworcel, 1998, p.48.

²¹ Os morcegos, que se movem na escuridão, emitem uma série de sons rápidos e agudos que se chocam com os objetos e retornam através do eco. Ao captar o eco é que o morcego percebe se um objeto está em movimento, a que distância e de que é feito. Os golfinhos e as baleias também emitem diferentes sons e se guiam pela ecolocalização na água.

²² "A audição é o sentido hiperestésico por excelência. E a hiperexcitabilidade da mente pela audição, no caso do rádio, é ainda aumentada por sua condição invisível. A invisibilidade do seu discurso, embora dispute a atenção com uma atividade visual que lhe é alheia, concorre para o seu efeito emocional" (Weiss, 1992). Andrews (1993) compara a linguagem do rádio



Trazemos, aqui, então, como foi utilizado o **verbal** e o **não verbal**, criando dois planos discursivos paralelos que possibilitaram uma **polifonia** para o dizer silenciado pelo regime militar. Exemplificamos como a sonoridade fala por si só, podendo ser, no rádio, a própria narrativa. A sonoridade, em determinada circunstância, pode significar mais que a palavra. Ou ainda, trazer outros sentidos. E, foi assim, deslocando sentidos que a RJB-AM conseguiu significar em meio à censura.

Bibliografia

- BAITELLO JR, Norval. A cultura do ouvir. In: Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea, n° 3, Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999, págs. 53 a 70.
- BAUMWORCEL, Ana. Sonoridade e Resistência: a RJB-AM na década de 60. Dissertação, Mestrado da Comunicação, Imagem e Informação da UFF, 1999.
- , Os espaços de silêncio em A Guerra dos Mundos. In: MEDITSCH, Eduardo, *Rádio e Pânico*, p.45-53, Florianópolis: Insular, 1998.
- COLEÇÃO NOSSO SÉCULO, v.10, São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CORRÊA, Rodrigo Manzano, Ouvido-repórter. Por um radiojornalismo acústico, trabalho apresentado no XXV Congresso da Intercom, 2002, Salvador.
- MEDITSCH, Eduardo. A nova era do rádio. In: DEL BIANCO, Nélia e MOREIRA, Sonia Virginia, *Rádio no Brasil : Tendências e Perspectivas*, p.109-129, Rio de Janeiro: Ed. UERJ e Brasília: Editora UNB, 1999.
- , *O rádio na era da informação*. Florianópolis: UFSC, Insular, 2001.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp, 1995a.
- , Efeitos do verbal sobre o não verbal. In: *Rua*. Campinas: Nudecri, n°1, 1995b
- , *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- PORTO, Regina. A poética do som: utopia e constelações. In: Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea, n° 2, Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997, págs.15 a 26.
- SCHAFER, Murray R. Rádio radical. In: Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea, n° 2, Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997, págs.27 a 40.
- ZAREMBA, Lilian. Idéia de Rádio: entre olhos e ouvidos. In: Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea, n° 3, Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999, págs. 31 a 52.

à da memória e dos sonhos e, para Bachelard (1949) “a ausência da imagem é a chave para penetrar o mundo interior do ouvinte” (todos apud Meditsch, 2001, p.230) .

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Mídia Sonora**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.