



PERFORMANCE RADIOFÔNICA: A PLASTICIDADE DA PALAVRA ORALIZADA E MEDIATIZADA

Júlia Lúcia de Oliveira A. da Silva

Universidade de São Judas Tadeu e Faculdades Oswaldo Cruz / Faiter

Ao se elaborar um texto para ser oralizado, ou seja, que conte com a intervenção da voz, de antemão devemos ter em mente que, ao final, teremos ‘algo’ diferente do que fora elaborado a partir da escrita. Até mesmo um texto que em princípio não é pensado em termos de oralidade ao ser vocalizado adquire materialidade e, portanto, identidade diferente. Este processo é oposto ao que ocorria nas sociedades baseadas na voz na ocasião da introdução da escrita alfabética, a escrita é que vinha carregada de signos pertencentes à oralidade: “exigia-se de seus usuários que combinassem os hábitos herdados de boca e ouvido aos hábitos adquiridos de mão e olho” (Havelock 1996: 274).

Para basicamente toda peça radiofônica, a intervenção da voz significa lhe conferir existência, realidade sígnica, uma vez que ela dissolve tudo que é material em voz descorporificada, o que constitui a sua essência e significa a sua possibilidade artística. A voz faz presente o cenário, os personagens e suas intenções, a voz torna sensível o sentido da palavra, que é personalizada pela cor, ritmo, fraseado, emoção, atmosfera e gesto vocal.

Especificamente no processo de tradução¹ do escrito para o oral mediatizado pela radiofonia, “a palavra escrita acede à plasticidade sonora da voz” (Nunes, 1993: 130), pois, embora se utilize do sistema de línguas, articulando sons, palavras pré-moldadas, e se mantenha — em certa medida — presa à estrutura sintática, ela, a voz, acrescenta algo de próprio. Zumthor (1985: 07) acrescenta que a voz surpreende a escrita engendrando e revelando outros valores que, na interpretação, integram-se ao sentido do texto transmitido, enriquecendo-o e transformando-o, por vezes, a ponto de fazê-lo significar mais do que diz.

¹ Processo de tradução entendido aqui como um processo de recriação de um (novo) texto levando em consideração o meio Rádio — os procedimentos e a história nele embutidos — que, influi na tradução do verbal-escrito para oral mediatizado, ainda que este primeiro já seja elaborado em função do meio em questão e principalmente leve em consideração a voz e suas potencialidades de expressão.



Se por um lado o intérprete nas comunidades baseadas na voz não dispõe da escrita para perpetuar seus textos, por outro o locutor no rádio luta contra a fugacidade do mesmo signo oral em um “meio cego²” que disputa a atenção de um ouvinte em constante movimento. Diferente do nomadismo do homem arcaico que em suas caminhadas levava consigo um ritual que lhe era intrínseco, o ouvinte leva consigo uma programação que não é produzida por ele, ainda que seja realizada a partir de seu perfil. Portanto, tanto para os textos das comunidades de oralidade primária quanto para os elaborados para serem mediatizados pelo rádio, a performance do intérprete ou do locutor torna-se uma condição para que estes se tornem acontecimento.

Entretanto, partindo do princípio mcluhaniano de que o meio é a mensagem e que, portanto, uma mensagem não se reduz ao conteúdo manifesto, mas ao contrário, comporta outro, latente, que emana da própria natureza do medium que a transmite, a performance desenvolvida pelo locutor no rádio adquire singularidades impostas pelas características do meio, assim como pelas implicações político-sociais do tempo histórico determinado embutidas no próprio meio/veículo. Mas, concomitantemente, num movimento diacrônico de reapropriação de linguagens e códigos, o locutor ‘atento’ reelabora elementos observados na performance não-mediatizada da poesia medieval na tentativa de despertar a escuta do ouvinte e através do texto verbal oralizado/locutado apresentar o produto em questão e persuadi-lo.

Trata-se da recuperação dos materiais analógicos do universo da voz, destacados por Amálio Pinheiro (1994), sua gestualidade, seu aspecto móbil/incitador, seu ritmo, sua erótica performática, que podemos observar na construção de algumas obras radiofônicas. É a recuperação dos materiais analógicos do universo da voz — sua gestualidade, seu aspecto móbil/incitador, seu ritmo, sua erótica performática - na construção da obra radiofônica. Neste sentido, é nosso objetivo discutir algumas diferenças entre a performance não mediatizada, que caracteriza a poesia medieval, e a mediatizada, que por sua vez caracteriza a do rádio.

² Expressão cunhada por Rudolf Arnheim (1980) em sua obra *Estética Radiofônica* ao se referir ao rádio. Denominou-o como “meio cego”, mas não o faz referindo-se a ele como um meio que carece de elementos visuais. Pelo contrário, o reconhece como um meio que pode criar “segundo suas próprias leis um mundo acústico da realidade.” (1980: 88) Este mundo acústico é elaborado essencialmente através de sons, sejam dos elementos que compõem a sonoplastia, sejam das palavras do texto mediada pela voz, ou pela própria voz.



Locutor ou intérprete: o corpo na voz

Paul Zumthor (1993: 219), ao pesquisar a poesia medieval, e, mais especificamente, a performance do intérprete na ocasião da ‘publicação’³ desta produção, chama-nos a atenção para a dimensão que um texto adquire ao receber uma ‘ação vocal’, deixando de ser texto para adquirir estatuto de obra, isto é, tudo aquilo que é poeticamente comunicado, em um tempo e espaço determinados aqui e agora: o texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais. Enfim, a totalidade dos fatores da performance.

A performance não mediatizada, que ocorre em situações comunicativas na qual a intervenção da escrita é muito frágil, como no caso da oralidade mista, ou inexistente, no caso das oralidade primária, aparece como uma ação-oral-auditiva da qual participam de forma interdependentes texto, intérprete (que pode ou não ser autor do texto) e o auditor. Estes três elementos dialogam entre si, determinam papéis e funções que perfazem o jogo performático. Segundo Zumthor (1983), performance implica competência. Além de saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. “Quando se trata da linguagem oral, a gestualidade, pausas, paisagens do rosto, sutilezas do olhar e posições do corpo no espaço, tudo isso ajuda a roteirizar as junções e disjunções da fala com aquilo sobre o que se fala” (Santaella 1995: 165).

Os movimentos corporais, cores, formas, tonalidades, vestimentas. Todos os elementos são potencializados com vistas a carregar, ampliar, indicar a autoridade da voz, sua ação, sua intenção persuasiva, contribuindo para a instalação simbólica do espaço necessário para que a mensagem seja, mais que assimilada, vivenciada pelo auditor que, por sua vez, a partir dos comandos do intérprete, é seduzido a tornar-se co-autor da obra. Esta sedução resulta do envolvimento proporcionado pela participação vocal e corporal entre intérprete e auditor, cujas presenças físicas mudam o sentido do poema. “A presença viva do intérprete e auditor de cujos corpos emanam gestualidades (...) redobram a fala cantada ou dita” (Nunes 1993: 102).

Com a presença do corpo e a intervenção da voz a obra se particulariza, adquire singularidade como nos diz Zumthor (1989:125-126) na seguinte passagem: “O sentido do

³ “A mensagem é publicada, no sentido mais forte que se pode conferir a esse termo, cujo uso corrente, relativo à escrita impressa, perfaz uma metáfora derrisória. A Performance é publicidade” (Zumthor 1983).

poema, dito de maneira presente, tem sentido global, no qual a significação das palavras e das frases existem naturalmente, mas há uma significação da tonalidade da voz, do gesto e do movimento do corpo e uma espécie de sentimento geral, de presença geral de onde emana a significação global específica.”

As manifestações dos corpos do intérprete e do auditor conferem tutilidade à performance. A voz e a gestualidade que emanam do intérprete juntamente com o cenário performático trazem à baila o corpo de quem fala: presença erótica. “Para o corpo que escuta, voz e gesto convidam ao contato virtual. O auditor atende ao chamamento e canta, dança, recria o espetáculo.” (Nunes 1993: 103)

Ainda que a participação do auditor resulte num papel silencioso, de escuta, ele é, mesmo assim, considerado co-autor da obra, porque o intérprete modula sua voz, desenha seus gestos em função do que percebe de sua audiência. “As peripécias do drama a três que se desenrola entre o intérprete, o auditor e o texto, podem influenciar de várias maneiras sobre as relações mútuas dos dois últimos, o texto se adaptando em alguma medida à qualidade do auditor” (Zumthor 1983: 283).

Tal relação resume a essência da performance, ou seja, sem a cumplicidade, a troca de papéis entre ambos — intérprete e auditor – não teríamos a performance integralmente. No entanto, esta relação modifica-se com o advento das tecnologias de comunicação que originam os meios de comunicação de massa e com as regras que a Indústria Cultural estabelece, ainda que em detrimento das potencialidades do rádio enquanto um veículo ‘por natureza’ de comunicação bilateral, como enfaticamente demonstrou Bertold Brecht em seu artigo *Teoria do Rádio* em 1932. Portanto, a proposta do ouvinte como produtor não se realiza no nível político, pois a relação entre emissor e receptor configura-se em uma oposição que não é inerente ao meio, na qual emissor e receptor não trocam de papéis.

É dentro deste panorama e desta relação que se configura o que Zumthor (1985) denomina de performance mediatizada. A performance não mediatizada descrita acima dá-se em um espaço comum e de forma coletiva, o que se adequa ao caráter comunitário que permeia a organização das comunidades primitivas, ou arcaicas, garantindo a sobrevivência em grupo. Por outro lado, a performance mediatizada, em particular, aquela que se configura através das ondas sonoras do rádio, convida o ouvinte para uma escuta individual em diferentes espaços, uma vez que este está em constante movimento. No entanto, apesar de se



dar diferentes espaços, ocorre a repetição da mesma escuta. Uma vivência individual reproduzida de forma massiva.

A performance mediatizada e a tatilidade

Paul Zumthor, sobre a performance mediatizada, assinala ainda um outro fator que a marca substancialmente, que é a tatilidade perdida, pois seria esta uma qualidade decorrente da presença física, da voz viva do intérprete e do auditor na ocasião da performance, uma vez que considera a performance como algo que é destinado a uma percepção conjunta do ouvido, da vista, do próprio toque, ou seja, sinestésica. “O que ficou completamente perdido com o advento dos meios de comunicação de massa foi a presença física, o peso, o volume real do corpo do qual a voz não passa de uma extensão“ (Zumthor 1985: 08).

Claro está que com a possibilidade de expansão do alcance da mensagem vocal e com a possibilidade técnica de seu armazenamento e repetição, assim como a criação de espaço artificiais, a relação entre os três elementos que perfazem a performance (intérprete, texto e auditor) se modifica. No entanto, a ausência do corpo do intérprete, característica desta performance mediatizada, não implica necessariamente a perda do seu aspecto tátil. A tatilidade também se transforma adequando-se ao novo perfil de auditor e do meio.

O caráter tátil da performance insiste na oralidade mediatizada pelo rádio porém, transformada tanto pelo espaço acústico no qual está inserida quanto pelos demais elementos que se amalgamam para perfazer o todo que é a obra radiofônica. Uma obra composta essencialmente de voz. Tomando por empréstimo a expressão de Werner Klippert (1980:86), o que no rádio não tiver voz não existe. Tudo ocorre com base na voz, seja através dos instrumentos-vozes encontrados nos recursos sonoplásticos, ou na voz-instrumento que é produzida pelo aparelho fonador humano, objeto de nossa atenção neste tópico.

Do fenômeno físico ao perceptivo, a voz articulada pelo locutor de rádio atua como um signo. Neste processo de intermediação entre o objeto representado e o intérprete(o ouvinte), este signo composto de sons articulados fornece informações perceptíveis. A decodificação realizada pelo ouvinte está diretamente ligada à organização dos elementos constituintes da linguagem radiofônica, da qual o ouvinte assimila algumas das suas características, e também ao seu repertório. Em conjunto tais dados originam o ato perceptivo.

É relevante assinalar a importância do sentido explorado — a audição —, pois, conforme Santaella (1993: 98), no momento em que nos damos conta de ‘algo’ que compele nossa atenção — o percepto, segundo a teoria peirceana — o fazemos de acordo como nossos órgãos estão aptos a recebê-lo e não somente a partir dos esquemas mentais com os quais estamos ‘equipados’.

Portanto, em se tratando de um veículo que suspende a imagem e que converte tudo em matéria sonora, parece-nos natural que seja a audição o sentido requerido e explorado pela radiofonia. No entanto, a voz enquanto fenômeno sonoro, alcança seu ouvinte por outros meios além do ouvido: “O som é uma percepção auditiva, mas as ondas sonoras que são produzidas por uma fonte vibratória sonora e que nos são transmitidas pelo ar, podem nos alcançar por outros meios. Além do ouvido, *elas podem ser sentidas pela pele* e pelos ossos de partes do corpo humano“ (o grifo é nosso) (Bang 1986: 24).

Entramos aqui em uma dimensão perceptiva que aponta para a presença da ttilidade na performance mediatizada não como algo perceptível enquanto signo, mas como sentimento, qualidade que toca o ouvinte e ronda a sua percepção auditiva indicando a ausência de neutralidade na relação entre corpo-som: “Nossa pele está longe de ser a armadura que protege e isola o corpo, ao contrário, somos continuamente banhados pelas vibrações audíveis e inaudíveis” (Duarte 1993: 25) . Se não vejamos.

A voz, segundo Klippert (1980:88), é extraída do mundo dos cinco sentidos e inserida em um espaço referencial acústico de um só sentido. No entanto,além da audição esta atinge mais um outro sentido: o tátil, que corresponde à qualidade sonora dos sons emitidos pela voz e que não é perceptível enquanto signo, uma vez que enquanto impressões não se configura como tal, mas como pura qualidade, possibilidade, um quase-signo, mais especificamente um quali-signo.

Dentro da teoria geral do signo, a semiótica, elaborada e discutida pelo filósofo e lógico norte-americano Charles Sanders Peirce, o quali-signo está presente na classificação do signo em relação a si mesmo realizada na primeira tricotomia. Pertencente à categoria da primeiridade, o quali-signo funciona como quase- signo através da primeiridade, isto é, de sua qualidade que é apreendida enquanto sentimento, ou seja. Enquanto quase-signo, o quali-signo só pode gerar uma qualidade, um sentimento como interpretante. Por sua vez, “qualidades só podem se comunicadas por quali-signos” (Santaella, 1995:130).

O que torna presente na performance mediatizada a tatilidade são os quali-signos decorrentes das qualidades da voz enquanto fenômeno sonoro, ou seja, a intensidade, a altura, o volume e o timbre que, juntamente com o ritmo e o gingado, tão presentes na cultura latino-americana, conferem gestualidade e colorido às enunciações. Esta tessela de sons vocais tocam um outro sentido do ouvinte, fornecendo-lhes informações que, quando apreendidas, proporcionam uma experiência qualitativa que extrapola o sentido da audição e percorre o outro sentido, que é o tato, criando uma relação “intervalar, aos saltos, em que está suspensa qualquer possibilidade de previsão ou programação” (Ferrara 1993: 176).

A voz na performance do locutor apresenta a sua materialidade como recurso para superar o aspecto referencial e redundante que tem predominado nas locuções radiofônicas num estilo referencial/narrativo que age apenas como suporte, como meio para a comunicação de um texto verbal-oral regido pelas convenções que dão significado aos símbolos, originando como resposta do ouvinte o desinteresse em virtude da pasteurização sonora: “Se ao locutor falta expressão e musicalidade, o ouvinte se vinga dele da forma mais simples: troca o dial do rádio. O locutor perde sua audiência se descuida o tom melódico” (Arnheim 1980: 28).

O que move o ouvinte do seu estado de ouvir para o de escuta atenta está na experiência que este pode ter com a materialidade do som, que em muitas ocasiões é só o que é apreendida (a expressão, o ritmo, a curvatura melódica presente no e pelo jogo da voz). Isto leva Arnheim (1980: 24) a dizer que “sobre as pessoas mais simples influi mais a expressão da voz de um orador que o conteúdo de seu discurso.” É a pura sonoridade, a pura qualidade da voz em jogo, a voz sem discurso, de que nos fala Santaella (1993: 43), enquanto quali-signo.

Arnheim (1980) não discutiu sobre a questão do quali-signo e nem tampouco sobre a presença da tatilidade na performance da voz decorrente da sua materialidade, no entanto, ao discutir o caráter expressivo do som, põe em pauta a relevância de fazer com que o signo converta seu objeto em matéria presente através da sua materialidade sonora. Adverte-nos para o fato de que, em uma obra sonora, a maior força reside no som, o qual atua nas pessoas de forma mais direta que os significados que podem ter as palavras, e afirma o seguinte: “Na palavra, o som é como a terra mãe, da qual a arte falada não pode prescindir (...). Entre as obras sonoras a palavra há de brilhar com todas as cores do som, pois o caminho para entender o sentido das palavras passa pelo ouvido “ (1980: 24-25).

O que ronda a percepção auditiva do texto verbal oral locutado, que não se configura enquanto signo e age como qualidade, é o quali-signo, que se faz presente na radiofonia a partir desta qualidade material da voz enquanto fenômeno sonoro discutida pelo pesquisador alemão, e que, na teoria peirciana, é sentimento (*feeling*)⁴ não gerador de signos, mas de quase-signos, qualidades de sentimentos geradores de interpretantes que estão fora do tema publicitário e que internalizam a manutenção da escuta.

Por outro lado, Zumthor (1985) nos chama a atenção para o fato de que várias civilizações atribuíram valor simbólico a cada uma dessas qualidades e que nas relações pessoais cotidianas julgamos alguém por sua voz (às vezes com má fé). Estendendo esse julgamento ao valor do que é dito, observamos na radiofonia um processo semelhante, ou seja, *certas* qualidades de voz foram eleitas como adequadas para determinados tipos de programação ou produto, acabando por estabelecer o modelo uma certa “gramática” dentro das emissoras através da qual criaram-se certas convenções que acabaram por torná-las tão simbólicas quanto é o verbal oral locutado e diretamente conectadas com o tema publicitário — seu tema e sua marca — ou com o público-alvo do produto tratado.

No entanto, *outras* qualidades que escapam à convenção estão focadas na performance da voz. Não tratam nem do tema publicitário e nem do seu público-alvo, mas tocam o seu ouvinte através de qualidades materiais da voz performática, proporcionando o despertar da escuta, dado imprescindível no que se refere à uma peça inserida em um processo comunicacional no qual o ouvinte está sempre envolvido em um universo de muitas sonoridades, em uma paisagem sonora como diz Schafer (1991)⁵.

Corpo-voz: o ritmo na performance mediatizada

“O ritmo é traço indispensável, cicatriz profunda a testemunhar que o homem se dá conta da existência do tempo.” (Baitello, 1992:27)

⁴ “(...) Convém saber o que Peirce entendia por sentimento (*feeling*), um estado de consciência flagrado em qualquer um de seus momentos (...). Tratando-se de consciência instantânea, é não cognitivo, original, espontâneo; é um simples sentido de qualidade — o sentido de qualidade de uma cor, por exemplo” (Pignatari 1987: 38).

⁵ O conceito de paisagem sonora é definido pelo pesquisador canadense Murray Schafer (1991). Designo o universo sonoro que constitui o nosso cenário ambiental.

Retomando a questão da pasteurização sonora, esta mesma gramática que tem estabelecido que, para determinados produtos, é necessária uma voz com timbre grave feminino tem normatizado a produção veiculada pelo rádio como um todo, em especial a dos spots publicitários, dentro de uma sintaxe linear, digital e hierárquica característica da sintaxe que rege os textos verbais, havendo, portanto, a predominância do simbólico e o achatamento do quali-signo num meio cuja organização é predominantemente definida pela simultaneidade de seus elementos.

Tal fato adquire maior complexidade quando levamos em consideração que tal pasteurização sonora configura-se dentro de uma cultura que apesar de também ser filiada à herança indo-européia, sucumbe a uma influência muito maior: a da mescla cultural na qual os elementos das voz invadem a língua/a escritura conferindo-lhes aspectos essencialmente analógicos (indivisíveis por meio de sinais). Sobre este aspecto Amálio Pinheiro (1994) realiza uma importante reflexão acerca da contribuição do negro na estruturação da nossa cultura miscigenante, dando-nos uma visão clara do que vem a ser a ‘nossa língua’.

Aqui no Brasil, cabe-nos, entre outras, a tarefa de encaixar, em montagem cultural criativa, a modernidade técnica e científica na massa lingüística, cultural e histórica miscigenante. (...) Essa é uma dificuldade prática, a que só os inventores da linguagem se dedicaram coerentemente: dar ordenação a um estado aluvional da cultura, onde o processo de verbalização une-se à violenta e difícil intrusão de outras esferas rítmico-auditivo-visuais. A não aceitação dessa intrusão do não-verbal no verbal acarreta o rebaixamento da verbalidade ao nível da linearidade estatuída (...) Falo não só do corpo físico, mas desse corpo-escritura, ou escritura-corpo, que os negros ajudaram em muito a construir na América Latina, trazendo para o campo da palavra o enovelamento mestiço e barroquizante do ritmo do tambor, dos quadris, do andar, e trazendo para o âmbito do significado de cada termo o estremecimento do significante, esse traço supra-segmentar, entonacional, que machuca o dicionário e o renova semanticamente. (Pinheiro 1994: 43).

Esse vislumbre erótico do corpo e da voz, ou do corpo-voz, que sinaliza como potencialidades de singularizar a produção artística brasileira (estreitando a distância entre objeto e signo) traz à tona as características de uma cultura cujo influxo oralizante é constantemente reelaborado seja na escritura do impresso, seja nas mídias eletrônicas. O ritmo



presente no corpo e nas enunciações orais, tão explorado pelas comunidades de oralidade primária a partir de sua linguagem versificada e ritmada com objetivos de memorização, surge para a mídia radiofônica como potencialidade a ser explorada tanto pelo texto a ser oralizado como pela voz na ativação de seu encantamento oral, persuasão e sedução da escuta do ouvinte.

Neste sentido, como nos diz Lúcia Santaella (1994:08), “a marginalidade também tem seus trunfos”, pois o fato de a nossa cultura ser resultado da incorporação de um mosaico de diferentes etnias e línguas nos instrumentaliza com uma língua brasileira cuja natureza antropofágica incorpora, dentre outros elementos, a entonação e o ritmo, elementos tão marcados na cultura africana,⁶ no gesto do corpo e no gesto da fala, surpreendendo a escritura digital com elementos analogizantes.

Para as comunidades orais, o ritmo que se concretiza no corpo e na voz no momento da performance e se faz presente também na organização sintática de seus textos (seus poemas orais, suas narrativas) — sendo por isso caracterizadas como “culturas em ritmo rápido” — significa a efetivação do processo de sedução, aprendizagem, memorização e perpetuação de suas obras orais, um recurso imprescindível no combate à fugacidade do signo oral.

As manifestações até aqui repertoriadas de uma poesia destinada à transmissão oral (mesmo quando repousam sobre um texto escrito) implicam uma primazia do ritmo sobre o sentido, da ação sobre a representação, da atitude sobre o conceito: tendem, como em último termo, à identificação da poesia e da dança. (Zumthor s/d: 516)

Por sua vez, para um meio que suspende a imagem e se compõe de voz, conforme assinalamos, as mensagens radiofônicas, assim como toda a sua programação, tem no ritmo um significativo recurso para estabelecer a identificação com o seu público-alvo e seu contexto cultural e econômico. Embora todos os elementos que compõem e con-formam a obra radiofônica, inclusive o seu texto, devam estar no mesmo ritmo, é no momento da comunicação mediada pela voz que este texto passa a existir e a adquirir dimensões, muitas vezes, além das previstas; portanto, é na locução que a palavra torna-se acontecimento, o trânsito contínuo entre escrita e oralidade.

⁶ Segundo Murray Schafer (1991: 88), o ocidente não tem grande desenvolvimento rítmico, ao contrário de sociedades como africana, a arábica e a asiática, que segundo o autor manifestam maior aptidão rítmica.



Neste combate verbo-voco-sonoplástico em que se origina a obra radiofônica, a voz tem papel imprescindível, pois na sua coreografia vocal — no ritmo, na entonação, na vocalização — podem-se inscrever elementos que proporcionem a identificação com o seu ouvinte.

O ritmo, juntamente com a entonação na performance do locutor, que se diferencia da entonação explorada na mídia audiovisual e até mesmo do teatro, pois é uma voz de uma pessoa que não tem imagem e que é ampliada pelo microfone,⁷ deve reproduzir a naturalidade e a variação presentes na expressão oral cotidiana, explorando criativamente a sonoridade de um texto elaborado para este meio acústico coordenado essencialmente pelo tempo. Neste sentido, a sonoridade da *língua brasileira*, como sublinhamos, é um aliado que se deve explorar, pois perder de vista este aspecto da musicalidade da fala significa, segundo Arnheim (1980: 27), a conversão da obra radiofônica em um fracasso.

Neste contexto, para a voz que ressoa a partir das ondas sonoras do rádio, existe, do outro lado, um ouvinte em movimento envolvido com outras atividades/linguagens, pois a versatilidade do aparelho receptor propiciada pelas inovações tecnológicas — o *walk-man*⁸ é exemplo deste fato — permite a esse ouvinte levá-lo consigo nos mais inusitados lugares. Em função desta “atenção superficial”, como nos diz Arnheim (1980), e das peculiaridades do meio e da nossa cultura é que se deve organizar a mensagem e se articular a locução, a fim de retirá-lo do estado de ouvir para o de escuta atenta, ainda que por instantes.

⁷ Werner Klippert (1980: 84) nos traz uma importante contribuição a respeito da singularidade que a voz adquire dentro do rádio : “A sua forma de gerar a voz tem que corresponder às condições do microfone e do alto-falante. A posição da voz muda segundo se trate de uma gravação mono, estéreo ou de estereofonia de cabeça artificial. Os atores que não percebem que numa gravação mono não se trata de preencher com sua voz o Teatro Municipal não servem para o trabalho em estúdio, mesmo que no palco sejam os melhores.”

⁸O *walkman*, este capacete acústico colado aos ouvidos, além de sua versatilidade, possibilita a escuta individualizada, que por sua vez está presente no tipo de relação que se trava entre o emissor e o receptor — o ouvinte.



Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf (1980). **A Estética Radiofônica**. Barcelona, ed. Gustavo Gilli.
- BAITELLO, Norval (1992). “**Linguagem e Ritmo**” Em Projekt - Revista de Cultura Brasileira e Alemã. N07, junho de 1992.
- BANG, Claus (1991). “**Um Mundo de Som e Música**”, Trad. Vera Bloch et al. Em: RUUD, Even (org.) Música e Saúde. São Paulo: Summus.
- CASÉ, Rafael (1995). **Programa Casé O rádio Começou Aqui**. Rio de Janeiro, editora Mauad.
- DUARTE, Heloísa de Araújo Valente (1995). **Os Cantos da Voz: Entre o Ruído e o Silêncio**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.
- FERRARA, Lucrécia D’Alésio (1993). “**O Código Em Férias.**” Em: O Olhar Periférico. São Paulo: Edusp/FAPESP.
- FIGUEROA, Romeo (1996). **Qué Onda com La Rádio!**. México, editora Alhambra.
- HAVELOCK, Eric A. (1996). **A Musa Aprende a Escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antigüidade ao presente**. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa, editora Gradiva.
- KAPLÚN, Mário (1994). **Produccion de Programas de Radio - El Guión La Realización**. 2 edição, México, Editorial Cromocolor.
- KLIPPERT, Werner (1980) “**Elementos da Linguagem Radiofônica**”, Trad. George Bernard Sperber. Em Introdução à Peça Radiofônica. São Paulo: EPU.
- MEDAGLIA, Júlio (1978). “**As Ondas Longas da Criatividade Brasileira**”. Em Revista Através, nº 03. São Paulo, editora Livraria Duas Cidades.
- _____ (2003). **Música Impopular**. São Paulo, editora Global.
- NUNES, Mônica Rebecca Ferrari (1993). **O Mito no Rádio - A Voz e os Signos de Renovação Periódica**. São Paulo, editora AnnaBlume.
- ONG, Walter J. (1987). **Oralidad y Escritura Tecnologia de La Palabra**. Trad. Angélica Scherp. México, Fondo de Cultura Económica.
- ORTRIWANO, Gisela (1985). **A Informação no Rádio: Os Grupos de Poder e Determinação dos Conteúdos**. São Paulo, editora Summus.



PINHEIRO, Amálio (1994). **Aquém da Identidade e da Oposição. Formas na Cultura Mestiça**. São Paulo, editora UNIMEP.

PRADO, Emílio (1989). **Estrutura da Informação Radiofônica**. Trad. Marco Antônio de Carvalho. Vol. 35, São Paulo, editora Summus.

SANTAELLA, LÚCIA (1989). **O Que é Semiótica**. 7 edição, São Paulo, editora Brasiliense.

_____. (1992). **A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura**. Rio de Janeiro, editora Imago.

_____. (1994). **“O Corpo e a Letra”**. Em PINHEIRO, Amálio. *Aquém da Identidade e da Oposição. Formas na Cultura Mestiça*, São Paulo: Unimep.

_____. (1995) **A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração**. São Paulo, editora Ática.

SCHAFER, R. Murray (1991). **O ouvido pensante**. Trad. Maria Fonterrada et al. São Paulo, editora UNESP.

_____ (2001). **A afinação do mundo**. Trad. Maria Fonterrada et al. São Paulo, editora UNESP.

SPERBER, George (org.) (1980). **Introdução à Peça Radiofônica**. Trad. George B. Sperber. São Paulo, São Paulo, editora E.P.U.

ZUMTHOR, Paul (1983). **Introduction a La Poésie Orale**. Paris, editora Seuil.

_____. (1985). **“Permanência da Voz”**, Trad. Maria Inês Rolin. Em *A palavra e a Escrita*. Revista O Correio da UNESCO, nº 10.

_____. (1989) **“A Palavra e a Voz”** Em: FACE. *Revista de Semiótica e Comunicação*, vol. 2, nº 2, entrevista cedida a Philadelpho Menezes, trad. Luís Sérgio Modesto. São Paulo, editora Educ.