

Rádio e experiência de arte¹

Mozahir Salomão² - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Marcelo Dolabela³ - Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH

Resumo

A partir do texto “Sobre o discurso radiofônico”(HAYE,2004,p.41), do livro “El arte radiofônico”, esta reflexão quer problematizar o ambiente sonoro em suas circunstâncias de produção e ofertas de sentido – partindo do princípio, aqui, que a mídia radiofônica pode, e muito, avançar ao permitir-se novos formatos e linguagens que recuperem e realmente se valham da força produtora de sentido do som em seu potencial de tocar não apenas a razão, mas, pela sensorialidade, ofertar melhores condições e perspectivas para a recepção de programas.

Palavras-chave

Rádio – Som – Arte - Experimentação

Esta não é exatamente uma reflexão sobre a arte imaginada, projetada e tentada/realizada no ambiente sonoro. Sequer possui, também, a pretensão didática de caracterizar e deslindar os conceitos de radioarte, audioarte, poesia sonora e outras designações que vêm recebendo os instigantes trabalhos de experimentação sonora, seja no ambiente radiofônico ou fora dele. A partir do texto “Sobre o discurso radiofônico”(HAYE,2004,p.41), do livro “El arte radiofônico”, esta reflexão quer problematizar o ambiente sonoro em suas circunstâncias de produção e ofertas de sentido – partindo do princípio, aqui, que a mídia radiofônica pode, e muito, avançar ao permitir-se novos formatos e linguagens que recuperem e realmente se valham da força produtora de sentido do som em seu potencial de tocar não apenas a razão, mas, pela sensorialidade, ofertar melhores condições e perspectivas para a recepção dos programas.

¹ Trabalho apresentado ao NP 06 – Mídia Sonora – XXVIII Congresso da Intercom.

² Professor de Radiojornalismo e Coordenador do Curso de Comunicação Social da PUC Minas. Mestre pela UFRJ. E-mail: mozahir@uol.com.br

³ Professor de Leitura e Produção de Texto do UNIBH. Mestre pela Universidade de São Marcos. E-mail: mdolabela@brfree.com.br

Décadas depois das primeiras manifestações, a idéia de uma arte radiofônica ainda parece soar estranhamente para muitos. Para Haye, a radioarte “*es la armoniosa y estética combinación de los sonidos y persigue las sensaciones más que el entendimiento*”⁴. Seria, assim, uma forma de expressão que mais estimula os sentidos e emoções do que a razão. Neste sentido, o uso da palavra se dá em um plano posterior e de menor relevância. Seu uso se vê diminuído e seu valor se estabelece, na verdade, na importância da sonoridade do texto. “Promueve un modo de expresión más rico, que apele a la poesía, a la metáfora y a la estética, y la capacidad sinestésica de la radio”, explica o autor.

O livro do argentino Ricardo Haye “El arte radiofónico” é um dos inúmeros textos da atualidade que tentam sensibilizar teóricos/estudiosos/professores e realizadores/comunicadores/jornalistas para a importância de uma devida e maior valorização da expressividade sonora. Ricardo Haye é argentino. Foi um dos primeiros doutores em Comunicação Audiovisual de seu país. É professor titular da Universidad Nacional Del Comahue e dirigiu a rádio universitária “Antena Livre FM”. É autor dos livros “*Hacia una nueva radio*”(Paidós. Buenos Aires,1995), “*Nuevas estéticas*”(Ciccus/La Crujía,Buenos Aires,2000) e “*Outro siglo de radio*”(La Crujía,Buenos Aires,2003).

O livro “El arte radiofónico” foi publicado no ano de 2004 em Buenos Aires,pela editora La Crujía.. O autor oferece, a partir de uma abordagem filosófica, uma reflexão sobre rádio e experiência estética. Haye assinala que, apesar de suas oito décadas de existência, o rádio sempre foi o mesmo. De um meio artesanal converteu-se em um produtor de bens de consumo, submetendo-se à lógica da indústria cultural e, claro, da empresa capitalista.

Na avaliação de Ricardo Haye, o rádio está extremamente homogeneizado. Ele enfatiza que “sentimos que hay un planteo de una muy pobre expresividad y paralelamente a esto hay una agenda temática deprimida de la radio”. O teórico critica mesmo a falta de narrativas mais interessantes no momento de se fazer rádio. Sua proposta é reavivar os relatos radiofônicos e oferecer ao público uma nova maneira de se ouvir rádio.

No capítulo “Sobre o discurso radiofónico”, Ricardo Haye apresenta seu conceito sobre a natureza e constituição do discurso radiofônico, entendendo-o como

⁴ Palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica do Chile, na Facultad de Comunicaciones em maio de 2005

“(…) uma totalidade significante (conteúdos + formas), apoiada exclusivamente em elementos sensoriais de caráter auditivo, distribuídos em séries informacionais lingüísticas, para-lingüísticas e não-lingüísticas e articuladas em audições e horários, tal como estabelece sua infra-estrutura material temporal. E também que esse todo de significação constrói uma relação de intercâmbio e negociação de sentidos entre sujeitos”(HAYE, 2004. p. 47)

Para o autor, o rádio deve estar propenso a configurações espaciais e multisensoriais. “Também nossas mensagens, salienta o autor, têm que seduzir o olhar, o tato, o gosto e olfato dos ouvintes”. Essa sensorialidade exuberante enriquecerá a trama discursiva do rádio e potencializará sua expressividade.

No caso do jornalismo, esta maneira de expressar-se no rádio também pode ser utilizada. A idéia é que, a partir de um fato noticioso, o jornalista se valeria de distintos recursos sonoros para poder retratar a experiência completa que acompanha a informação. Música, som ambiente e silêncios permitiriam fazer do fato mesmo toda uma experiência para o ouvinte. “No perseguimos únicamente que el oyente entienda, sino también que el oyente sienta”, enfatiza Haye.

Outro pesquisador, Ricardo Rocha, na *Revista Latino-americana de Comunicación Chasqui* (Ciespal) ⁵, em sua edição número 59, destaca que o rádio trabalha diariamente com uma entidade viva e mutante que é a língua, testemunhando diariamente a evolução do homem e de seu modo de falar e perceber o mundo.

Ricardo Rocha defende que, dos meios de comunicação, o rádio é o mais parecido com a literatura, o mais aparentado com a democracia e o mais comprometido com a liberdade.

“La radio trabaja todos los días con fuego y hielo, con sangre y semen, con sudor y perfumes; trabaja con la lengua que es entidad viva y cambiante. La radio testimonia permanentemente la evolución del hombre y de su lengua, propone y cataliza, refleja y acompaña. Pero no determina necesariamente. Por lo menos no sola... por lo menos no más que la realidad misma.” (Texto disponível no site www.comunica.org/chasqui/rocha.htm)

⁵ www.comunica.org/chasqui/rocha.htm

Rocha lembra que os que se vêem forçados a improvisar no ar, a construir frases sem a reflexão e o cuidado que a sintaxe demanda e, em muitas ocasiões, a riqueza da linguagem que a palavra escrita permite são, geralmente,

“vistos en ocasiones como enemigos embozados de una lengua que se quisiera preservar immaculada y que contribuimos a corromper con neologismos, barbarismos, localismos (...)

O que aproxima estes autores é, acima de tudo, uma preocupação em enfatizar e valorizar o potencial da expressividade sonora no rádio. Recuperar neste meio a fertilidade e vitalidade produtoras de sentido que a sonoridade pode proporcionar. Nessa perspectiva, bem fazem sentido o estímulo a práticas que ousem experimentar e buscar novos caminhos para a linguagem radiofônica – formatos, enquadramentos, formas de narrativa etc.

Diferentemente de outros países da América Latina, no Brasil o rádio quase nada se abriu a estes tipos de experimentação, excetuando-se ações pontuais e descontinuadas, testemunhadas e lembradas, basicamente, por seus realizadores.

Mas note-se que a discussão aqui tem, pelo menos, dois caminhos distintos: o ambiente sonoro – e aí pensando-se também o rádio – abrigando as experimentações e mesmo intervenções de caráter artístico, digamos, pretensamente genuínas... e como, no rádio massivo e cotidiano, empresarial e capitalista, este desejo de um novo “fazer sonoro” pode levar a um avanço em termos estéticos para este meio que, segundo Haye, “passadas oito décadas, permanece o mesmo”.

E importante salientar que artistas sonoros e produtores radiofônicos criticam-se mutuamente. Para os primeiros, os radialistas fazem um rádio sem qualidade, não possuem nenhuma sensibilidade estética e efetivamente desrespeitam o ouvinte ao entregar-lhe uma narrativa pobre, baseada quase que exclusivamente na palavra e sem nenhum compromisso com uma linguagem e estética propriamente radiofônicas.

Já os radialistas vêem este como um debate estéril e proposto por quem nada entende de rádio. Entre os argumentos que geralmente apresentados pelos profissionais do rádio para a exigência de uma comunicação absolutamente objetiva estão imposições como o caráter etéreo e fugidio do suporte sonoro, o risco permanente de dispersão por parte do ouvinte e as limitações de caráter temporal próprias da mídia radiofônica.

De fato, se não oferecidas e anunciadas claramente como tal, parece fazer pouco sentido que experimentações de audioarte, radioarte e poesia sonora sejam distribuídas pelo espectro eletromagnético. Por outro lado, porém, não é equívoco dizer que, em termos estéticos, o rádio vive – respeitadas as exceções, que só confirmam a regra – uma triste situação de paralisia. Como afirmamos em outro texto sobre a estética radiofônica⁶, a discussão quase sempre estéril sobre o futuro do rádio, sobre como estará o rádio na internet, a partir da efetividade da transmissão digital... ocupou-se, muito mais, até agora, do aparato técnico-tecnológico e damos pouca atenção às tecnologias da linguagem e do desenvolvimento de narrativas. É preciso vencer a construção burocrática e constrangedora do sentido. É preciso oferecer mais ao receptor, para libertá-lo da miséria sensorial para a qual o empurramos. Contra o rádio encharcado de palavras, muitas vezes repetitivo, nem sempre estimulante, um rádio cultural - um projeto utópico. Utopias que devem levar a buscas de novas e desconhecidas possibilidades.

Experimentação e repertório

A vinculação histórica de todo experimentalismo sonoro é com a poesia fonética das vanguardas futuristas e dadaístas do início do século passado. De todas as palavras legadas pelas buscas das Vanguardas Históricas do século XX – Futurismo, Dadá, Cubismo, Cubo-Futurismo, Surrealismo -, uma foi e é a mais usada, praticada, conceituada e expandida. A palavra: EXPERIÊNCIA e seus cognatos – experimental, experimentar, experimentação, experimentalismo, experimento, etc. Em todos os setores das artes e da produção (de saber, de produtos, acadêmica, científica, etc.), a experiência serve de qualificativo e de definição.

Nas Vanguardas Históricas, experiência se misturava a projetos de ruptura. Assim, experimentar era, por extensão, romper com dogmas e paradigmas do passado. Com a incorporação das primeiras experiências vanguardistas e o surgimento das chamadas Vanguardas Tardias, no pós-Guerra, Pop-Art, poesia concreta, Nouvelle Vague, Cinema Novo, etc., o conceito de experiência se amplia, se descola e se liberta do conceito de ruptura e passa a ser o centro desses novos projetos.

⁶ SALOMÃO, Mozahir. O suporte sonoro e as novas mediações. Intercom 2004.

Experimentar não é mais apenas romper com o passado, com as “velhacas velharias”, como diria o poeta Augusto de Campos. Agora, experimentar é permitir uma constante e permanente renovação das linguagens artísticas.

A direção desse ato não é só linearmente para o futuro, mas em toda e qualquer direção – passado, presente e futuro, próximo ou distante.

Marcel Duchamp, Walter Benjamin e John Cage foram significativos pensadores e agentes na construção dessa nova visão.

Walter Benjamin, em seu texto “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, estuda o fim da arte de narrar, com o advento do romance, e o desaparecimento da ação da experiência, com a busca de informações plausíveis pelos meios de comunicação de massas:

"Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de tudo."

Seu narrador é o que

"sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida."

É o que busca a perfeição de

"iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultua o que não pode ser abreviado."

Seu narrador é, pois, o que não abrevia o tempo; o que vivencia todas as possibilidades para edificar sua narrativa. O artista da experiência é o último par deste narrador benjaminiano. Ele é o que dedica sua vida, sem abreviar o tempo, a um intento.

É John Cage transformando seu encontro com Arnold Schoenberg em narrativa:

"Quando Schoenberg me perguntou se eu dedicaria minha vida à música, eu disse: 'Naturalmente'. Depois de ter estudado com ele dois anos, Schoenberg disse: 'Para escrever música, você precisa ter sensibilidade para a harmonia'. Então ele disse que eu sempre encontraria um obstáculo, que seria como se eu chegasse a um muro pelo qual eu não podia passar. Eu disse: 'Nesse caso, vou dedicar minha vida a bater a cabeça contra o muro.'"

John Cage ainda diz:

"A arte, se você quer uma definição, é uma ato criminoso. Não se submete a regras. Nem às suas próprias regras. Todos os que experimentam um obra de arte são tão culpados quanto o artista. Não é uma questão de repartir a culpa. Cada um de nós recebe toda a culpa."

E Marcel Duchamp, ao comentar sobre sua mais importante obra, diz:

"(O Grande Vidro é) uma soma de experiências, sem ser influenciado pela idéia de fazer um outro movimento na pintura, no sentido do impressionismo, do fauvismo etc., não importa qual seja o ismo."

Essa foi e é a grande contribuição da passagem do projeto de ruptura das Vanguardas Históricas para o projeto de experiência das Vanguardas Tardias. A busca pluridirecional da construção de novos narradores, no sentido benjaminiano, para as demandas e necessidades comunicacionais do homem. Não, simplesmente, a construção de novos e já envelhecidos "ismos", com diz Duchamp.

Outros perseguiram e ainda perseguem esse objetivo. O artista Hélio Oiticica chegou a lançar, nos anos 70, um manifesto, quando radicalizava essa busca: “Experimentar o Experimental”.

Dessa forma, esse conceito e projeto de experimentação foram expandindo para todas as áreas e setores da vida – cultural, política, social, acadêmica, etc.

Antes ou depois de qualquer conceito ou projeto, passou a existir o designativo “experimental”. Há: cinema experimental, laboratório experimental, música experimental, pesquisa experimental, poesia experimental, teatro experimental, rádio experimental, televisão experimental, cozinha experimental, programa experimental (programa-piloto), projeto experimental, etc.

Em todas essas áreas, o conceito/projeto não se perde, apenas se amplia. Pois, o gérmen continua sendo o do ato ou do efeito de: avaliar, conhecer, criar, ensaiar, experimentar, fundar, instaurar, observar, pesquisar, praticar, procurar, provar, tentar, testar, trabalhar, usar, verificar, etc.

“É próprio da vanguarda a ampliação dos repertórios social e global, como geradora que é da informação.” (Álvaro de Sá & Moacyr Cirne)

Em 1984, quando o jornal *Folha de São Paulo* lançava a primeira edição de seu *Manual de Redação*, um de seus editores, Otávio Frias Filho, publicou um texto – “Antimanual de jornalismo” (*Folha de São Paulo / Folhetim*, 18/11/84) -, fazendo o papel de “advogado do diabo”.

Frias Filho, questionando a pertinência de uma obra dessa envergadura, perguntava: como seguir “um manual (que) dá a mesma solução para situações que não são as mesmas?”.

E concluía Frias Filho:

“Jornalismo é linha de produção. Mas se nas demais indústrias tanto a estrutura como o conteúdo da linha de produção são os mesmos, dia após dia, na indústria jornalística a estrutura da linha é a mesma mas o seu conteúdo muda a cada 24 horas. É como se houvesse duas linhas de

produção funcionando ao mesmo tempo no jornal: uma encarregada da própria produção, outra encarregada de produzir o seu conteúdo. Sem esta última, o jornal sempre se repetiria em tudo; sem aquela primeira, ele nunca se repetiria em nada.” (*Folha de São Paulo / Folhetim*, 18/11/84) -,

É, pois, nessa dupla articulação de “linhas de produção” – Produção X Conteúdo , que um jornal – e, por extensão, todo e qualquer veículo de comunicação - se estrutura.

Na linha de produção: o permanente; no conteúdo: o provisório. Entre esses dois eixos, um veículo de comunicação produz e efetiva o seu repertório.

Uma engrenagem sincroniza, regula e modifica a outra.

Essa idéia de repertório, há muito, já vem sendo utilizada por algumas companhias de teatro, as que possuem “teatro de repertório”. Isto é, a companhia, ao invés de um único, tem, em “catálogo”, vários espetáculos. Qual espetáculo apresentar dependerá de uma avaliação do permanente (“catálogo”) X provisório (Para qual público? Quando? Onde?).

Boa parte do show-business trabalha nesse formato de “repertório”.

Porém, quem levou ao ponto mais extremo o conceito e a prática de “repertório” foi o movimento poético brasileiro do poema/processo, principalmente, no período de 1967-1972.

Para os poetas processualistas, a produção, a circulação e a recepção de um texto poético só se realizam na medida em que um “repertório” apresentado pelo poeta seja transformado pelo leitor. Cada leitor, para o poema/processo, é um outro poeta. Pois, só a transformação de um repertório dado (a obra do poeta) é que gera um “texto de leitura”. Cada leitura é um outro poema realizado a partir de um poema primeiro. A essa leitura, os processualistas chamam de “versão”.

Para o poema/processo, então, o repertório, na definição de Álvaro de Sá & Moacyr Cime [In: *Do modernismo ao poema/processo e ao poema experimental: teoria e prática*. In: *Revista de Cultura Vozes*, n.1., Petrópolis, 1978.], é:

“Prática e teoria, num momento histórico dado, formam um conjunto interagente de dados, notícias, conceitos e habilidades que constituem o repertório global da humanidade. Este repertório é o acúmulo de idéias sociais e apitidões, ou seja, o conhecimento e o “saber prático” disponível para a compreensão e a transformação da realidade.”

Assim, o repertório é a corrente que articula os dois eixos – da produção e do conteúdo. “Cada nova informação amplia o repertório e o repertório global varia continuamente condicionado às forças produtivas e aos instrumentos de produção, por serem ambos os determinantes da teoria e da prática, do conhecimento e do ‘saber fazer’.” Não tratando a relação repertório X forma de produção não como algo preso ao contingente, mas algo que funda, interage e movimento o eixo da produção. Nem como mera manipulação e construção de conteúdos. Dessa maneira, repertório = produção + forma de produção + “saber fazer” + “conteúdo”.

Poesia e sonoridade

Pode-se dizer que a poesia sonora passou a ser mais (re) conhecida nos primeiros anos da década de 90. O teórico e poeta Philadelpho Menezes⁷ teve aí grande contribuição, não apenas estimulando a produção de poemas e surgimento de artistas da sonoridade, mas motivando debates esclarecedores a respeito do assunto. Nesse sentido, o lançamento do livro “Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX” pode ser considerado um marco importante. Deixou também registradas elucidações bem didáticas sobre a natureza e o conceito de poesia sonora. Segundo ele, a poesia sonora pouco tem a ver com texto. O poema sonoro quase nunca é um texto lido oralmente, por mais que um texto se pretenda experimental enquanto discurso verbal. A poesia sonora parte da idéia de que a poesia nasce antes do texto e do discurso e não depende dele para existir. Ela se dá a partir de certas investidas sonoras (sendo a palavra apenas um de seus elementos possíveis) que, organizadas numa certa ordem, exprimem conceitos, sensações e impressões.

"Poesia sonora pode ter várias definições e manifestações. Mas alguns pontos são comuns em qualquer de suas vertentes. Primeiramente, ela é um tipo de poesia oral, mas associado a uma característica especial: ele é essencialmente experimental. Isso significa que a poesia sonora se distancia claramente da poesia declamada". (Texto disponível no site www.paginas.terra.com.br/arte/PopBox/psonora.htm)

⁷ Philadelpho morreu precocemente aos 40 anos de idade, em 2000.

Ainda para Philadelpfo Menezes, diferenciar a poesia sonora da poesia declamada quer dizer não reproduzir as formas tradicionais de declamação emotiva e lírica, teatral e dramática do texto. “Em seu lugar, entram o humor, as técnicas fonéticas, o rumorismo, a utilização de meios tecnológicos”, explica.

Um equívoco comum é o de se confundir poesia sonora com poesia musicada ou musicalização de poemas. A música, na poesia sonora, como tantos outros sons, cumpre bem mais que um papel indicial ou meramente ilustrativo. É parte constitutiva principal na construção do sentido.

De maneira bastante pontual e descontinuada algumas das experiências com arte e sonoridade têm visitado o rádio. São movimentos mais fortes, ainda, em países europeus e no Canadá. Entre os países latino-americanos, as manifestações estão mais presentes no México e Equador. No Brasil, a poesia sonora parece ter conseguido mais simpatizantes na poesia de performance. É curioso perceber que muitos grupos musicais brasileiros acabam – em determinado momento – produzindo poesia sonora, mas preferem creditá-la como uma faixa “diferente” de seus discos.

Mais recentemente, a poesia sonora e a arte produzida a partir da sonoridade ganharam força na internet. Já são várias dezenas de sites produzidos no Brasil, com a oferta dos registros das experimentações e realizações poéticas. Este fenômeno, claro, se inscreve dentro de uma tendência mundial de crescimento e disseminação das artes digitais pela rede.

Para que serve?

Ao final da disciplina Produção e Edição em Áudio (que, no curso de Jornalismo da PUC Minas, dá seqüência à disciplina Radiojornalismo), os alunos produzem um áudio-documentário. Fora as orientações gerais sobre as peculiaridades do formato áudio-documentário e aspectos jornalísticos deste como produto e de como devem trabalhá-lo em termos da linguagem radiofônica, acabamos nos ocupando da discussão sobre a plasticidade – a trilha com seus respectivos efeitos sonoros, BG’s, Sobe Som, a maneira e forma da locução etc. Os usos da música e outros sons que não a palavra dita, enfim, colocando agora inúmeras possibilidades para a produção radiofônica. Este tem sido um interessante e fértil exercício para problematizarmos não apenas a produção em rádio mas, de alguma

maneira, refletirmos sobre a linguagem e suas aplicações no ambiente do jornalismo. Não seria exagero dizer que um momento pontual da discussão sobre o jornalismo e sua convivência com outras possibilidades narrativas e as eventuais conseqüências disso para os objetivos primeiros da informação objetivada do trabalho jornalístico.

A apresentação para os grupos de trabalhos da poética sonora – de estúdio ou performance – têm tido aí uma contribuição importante. É certo que a poesia sonora, em si, não lança bases, neste caso, para quase nada. Mas cumpre uma função fundamental – e aí não se pode esquecer que os campos primeiros da arte são a experiência e a sensibilidade – de tocar os alunos, incomodá-los e leva-los a sair de uma postura passiva na audição, reagindo a uma sonoridade distinta. Ao ouvir peças de Enzo Minarelli, Américo Rodrigues, Philadelpho Menezes entre tantos outros, os grupos de alunos geralmente têm uma reação positiva e percebem que, de fato, o som não nasceu e exclusivamente vive essa circunstância de coadjuvância a qual o condenamos. Sempre, claro, alguém pergunta, o que uma poesia sonora em que alguém tocando um violino (*O incerto insecto Tu*)⁸ durante onze minutos imitando um mosquito ou a sobreposição de um canto de pigmeus sobre a Sinfonia nº 40 de Mozart (Poema não-música)⁹ tem a ver com o jornalismo. No início, sinceramente, batia uma enorme impaciência ou desânimo. Mas hoje, pelo contrário, isso passou a ser um bom começo para a conversa.

Referências Bibliográficas

- BARBER, Bruce. Rádio: o parente assustador da audioarte. *In Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.
- BARROS, Anna e SANTAELLA, Lucia.(orgs.). *Mídias e artes*. São Paulo:Unimarco Editora, 2002.
- HAYE, Ricardo. *El arte radiofônico*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- HAYE, Ricardo. *Hacia una nueva radio*. Paidós: Buenos Aires, 1995.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Signos plurais*. São Paulo: Experimento, 1997.
- MENEZES, Philadelpho e AZEREDO, Wilton. *INTERPOESIA: poesia hipermídia interativa*. São Paulo, Ed. Universidade Mackenzie, EPE PUC-SP, Fapesp, 2000
- ROCHA, Ricardo. *La radio: reto democrático del siglo XXI*. Texto disponível no site www.comunica.org/chasqui/rocha.htm
- SÁ, Álvaro de & CIRNE, Moacy. *Do modernismo ao poema/processo e ao poema experimental: teoria e prática*. In: *Revista de Cultura Vozes*, n.1., Petrópolis, 1978.

⁸ CD O despertar do funâmbulo, de Américo Rodrigues – Fx. 05

⁹ CD Poesia Sonora, Philadelpho Menezes – Fx. 12

WESTERKAMP, Hildegard. O ambiente sonoro no rádio. *In Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997. *In Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Sites visitados:

paginas.terra.com.br/arte/PopBox/psonora.htm
www.comunica.org/chasqui/rocha.htm
www.epc.buffalo.edu/authors/menezes
www.cirps.it/risorse/poesia/generi/fssonora.htm
www.pucsp.br/pos/cos/epe/

Coletâneas de poesia sonora:

O DESPERTAR DO FUNÂMBULO, de Américo Rodrigues.
POESIA SONORA HOJE - uma antologia internacional. Vários, Philadelpho Menezes
CACOGRAMA- Vários
MESTESSO - Enzo Minarelli