



## Uma paisagem de sons: a influência dos estímulos sonoros para o gênero dramático no rádio<sup>1</sup>

Odirlei Costa dos Santos<sup>2</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

### Resumo

Análise sobre os estudos da complexidade de sons no rádio a partir da dramatização. Discussão face à perda da sensibilidade acústica da contemporaneidade e as possibilidades de pesquisa e experimentação do som como elementos capazes de intensificar e superestimular novos níveis emocionais do ouvinte, a partir da formação das imagens auditivas e do estímulo ao imaginário. Estudo sobre a potencialidade da música e da voz como componentes fundamentais para o gênero dramático radiofônico.

### Palavras-chave

Radiodramatização; Estímulos sonoros; Gênero dramático.

O rádio, nos primeiros anúncios de jornais e revistas, ainda na década de 20, foi ilustrado como mais uma peça de mobiliário para famílias pequeno-burguesas. Os compradores talvez não pudessem imaginar os efeitos daquela inofensiva “caixa de música” moderna, face ao rebuliço que *The war of the worlds*, peça radiofônica produzida por Orson Welles a partir da obra de H.G. Wells, causaria em 1938. Talvez menos ainda que um certo Joseph Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, pudesse, com uma série de aparelhos receptores, arregimentar a união partidária e, principalmente, a doutrinação de todo a Alemanha.

Anos-luz separam aquele incipiente papel estético-decorativo do rádio das funções que ele desempenhou ao longo dos anos. Não obstante, a outrora noção de “caixa de música” não exprime algo exclusivamente pejorativo; mais pertinente seria pensá-la como uma “caixa de sons” a fomentar estímulos sonoros proeminentes. Tal caixa é uma conjugação de sonoridades capazes de atingir o ouvinte nos mais profundos rincões do seu emocional e imaginário. A atuação do som face aos estados emocionais é interesse corrente desde o músico a iniciar seus primeiros acordes até o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste.

<sup>2</sup> Professor da faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



musicoterapeuta, profissional que busca na energia sonora os módulos de restauração do equilíbrio humano.

As experimentações sonoras almejam novos tipos de sons atuantes na esfera complexa das emoções. Tal preocupação, no entanto, parece estar direcionada tão somente a músicos ou pesquisadores. O produtor radiofônico, por falta de tempo ou de apoio, não tem como estudar a complexa gama de sons veiculada pela rádio e, muitas vezes, não possui um *feed-back* capaz de exprimir os efeitos que o som provoca em seus receptores. A preocupação do som como moto-contínuo a despertar emoções é imanente à natureza da dramatização radiofônica. A partir da construção do roteiro, o produtor empreende uma pesquisa sobre as músicas a serem utilizadas, o tom das vozes, a sonoplastia, os efeitos de som e os demais elementos que exercem, de algum modo, uma função emocionalmente catalisadora. Torna-se, pois, necessário analisar a especificidade do som e da música no gênero dramático para o rádio.

Questões de ordem social e econômica, que estabeleceram critérios limitados à produção radiofônica, rechaçaram parte do tipo de escuta que os ouvintes empreendiam outrora. Não obstante, o ouvinte contemporâneo do programa dramatizado está à mercê de um painel imbuído de implicações sociais e psicológicas com as quais a estrutura do rádio poderá lidar, como veremos a seguir.

### **O caos sonoro: a perda da sensibilidade acústica nas sociedades urbanas**

No centro de uma cidade razoavelmente urbanizada, a atmosfera é atingida por uma série de sons das mais variadas origens. Vozes dos mais diversos timbres, gritos que solapam o suspiro humano quase imperceptível; a britadeira de uma construção produz sempre os ruídos mais agressivos; uma buzina e o barulho de pneu instauram a iminência de uma colisão; barulhos mecânicos formam um emaranhado de sons, entorpecendo os ouvidos mais sensíveis, ao mesmo tempo em que tal emaranhado se torna um produto perene dos grandes agrupamentos citadinos.

Tudo parece tão ensurdecador que o motorista preso no tráfego gira o *dial* ansioso por livrar-se do caos alhures e ao mesmo tempo tão próximo dele. O transeunte encontra outra solução: aloja os fones de ouvidos do seu *ipod* e abafa todo o ambiente externo de forma mais eficaz. Não obstante, o que o rádio sintonizado vai transmitir parece se ancorar no ritmo incessante do mundo externo. No *hit parade* impera o *pop* bate-estaca, intercalado por vinhetas sintetizadas, com a predominância



dos tons mais agudos, expressando um clima descontraído e, ao mesmo tempo, de muita inquietação e ansiedade. O apresentador rende-se à chamada “locução jovem”, marcada pela entonação juvenil e à mercê da sobrecarga de energia sonora. Toda uma tecnologia eletroacústica da estrutura radiofônica cria uma realidade paralela que se vê na obrigação de garantir a manutenção de todo o sistema frenético com o qual as pessoas se movimentam nas ruas. Estado de alerta para enfrentar a ameaça do sinal, que torna impaciente o motorista e vulnerável o pedestre desatento.

A padronização da FM encontra como alicerce esta estrutura paradoxal para supostamente fornecer alento mental ao ouvinte, ao mesmo tempo em que o integra cada vez mais a este *crossover* de sons e ruídos. O cidadão encontra-se seguro no momento em que se reconhece membro desta ensurdecidora metrópole secular. Cada vez mais o sistema radiofônico procura adequar o ouvinte a um tipo de rádio que sucumbiu ao “guincho monótono” da contemporaneidade (SCHAFER, R. 1987: 31), segundo R. Murray Schafer em seu ensaio “Rádio radical”. Schafer, radiomaker, compositor, educador e pesquisador canadense, dedica-se aos estudos de ecologia sonora, ciência que norteia as implicações do ambiente acústico e o impacto das tecnologias sobre ele.

Quando havia poucas pessoas e elas levavam uma existência pastoril, os sons da natureza pareciam predominar: ventos, água, aves, animais, trovões. As pessoas usavam os seus ouvidos para decifrar os presságios da natureza. Mais tarde, na paisagem urbana, as vozes das pessoas, seu riso e o som de suas atividades artesanais pareceram assumir o primeiro plano. Ainda mais tarde, depois da Revolução Industrial, os sons mecânicos abafaram tanto os sons humanos quanto os naturais, com seu onipresente zunido (SCHAFER, R. 1991: 128).

O excesso de barulho que circunda a atmosfera dos grandes centros urbanos solapou a programação radiofônica mentalmente estimulante. A ordem geral implica em uma (in)formação que cede espaço à redundância, impelindo o rádio a dar continuidade ao barulho presente ao redor. Foi dada a prioridade aos *flashes* de músicas de sucesso intercaladas com publicidade. O rádio ligado de um carro preso no tráfego, por exemplo, revela uma boa idéia desta necessidade de abafar a poluição sonora indesejada; não obstante, o rádio torna-se parte dela. Doses excessivas de barulho e ruído fomentam ouvintes superficiais e, quando o rádio não abafa todos esses sons, permanece como pano de fundo, num eterno e desprestigiado *background* ininterrupto.



Toda esta situação condiciona sujeitos de grandes cidades a ignorarem o ambiente sonoro. Os ouvidos acolhem uma série de sons todos os dias, mas são indiferentes aos estímulos sonoros que os atingem. Face ao desejo de restabelecer a capacidade auditiva em um mundo no qual “a tendência é a de predominantemente não ouvir” (WESTERKAMP, H. 1997:159), descortina-se um novo papel a partir do qual o produtor radiofônico, ou “audioartista” (WESTERKAMP, H. 1997:158) revê todos os critérios para a utilização do som. A sociedade urbana vê-se frente a um bombardeio produzido por uma cacofonia de sons e ruídos, que contribuíram para atrofiar o sistema sensorial humano, fazendo com que os “civilizados” perdessem a capacidade de ver, cheirar, saborear, tocar e, sobretudo, de ouvir (ALVES, W. 1982: 11).

O rádio apresenta a vida cotidiana sob um novo ângulo acústico, redefinindo o conceito de sensibilidade acústica. Mais uma vez nos remetemos ao pesquisador Murray Schafer, em seu afã em desvelar um (novo) papel estrutural das emissões radiofônicas, em seu estudo “Rádio radical”:

Os ritmos da vida são incrivelmente complexos... Lembremo-nos do ritmo natural das ondas, quebrando-se na areia da praia. Vamos medir o tempo que dura a neve derretendo, a lua minguando; vamos voltar a prestar atenção aos sons dos pássaros, dos sapos e dos insetos em contraponto. Vamos conhecer tudo isso e quando o rádio moderno começar a decair, estaremos prontos para mudar a pulsação do mundo ocidental. Você pode argumentar que esses ritmos não pertencem ao domínio do rádio; mas eles pertencem a ele tanto quanto pertencem os ritmos hiperbiológicos. Se o rádio moderno superestimula, os ritmos naturais poderiam ajudar a injetar bem-estar físico e mental novamente no nosso sangue. O rádio pode, de fato, ser o melhor veículo para realizar isso (SCHAFER, R. 1987: 30).

Schafer aciona o verbo “superestimular” com uma conotação relevante, principalmente se o direcionarmos ao gênero dramático para o rádio. Podemos inferir, no decorrer desta análise, como a função de superestimular encontra um espaço vital na dramatização específica para o rádio, enquanto aquela que valoriza com maior densidade um denso arsenal de estímulos sonoros. Pelo próprio trabalho que a dramatização empreende, diante da formação das imagens auditivas, ela se vê diante de uma ousada função: resgatar o ser humano do caos auditivo narcotizante e envolvê-lo em sua própria complexidade sensorial, estimulado pela formação de imagens auditivas e pelo estímulo ao imaginário, como podemos inferir por este fragmento do texto “A poética do som: utopia e constelações”, de Regina Porto:



Arte do escuro, o mundo dos sons é um voltar-se para dentro, para o escondido – olhar interior através do qual a mente exercita suas próprias imagens. Nesse jogo lúdico e introspectivo, liberamos a animação criativa e sensível de nossas próprias fantasias (...) Nesse domínio, deixam-se emergir verdadeiros ‘sonhos vivos’ (...) O ouvido, ‘órgão sem pálpebras’ e sempre aberto, sentido que não dorme, estabelece uma conexão imediata com camadas profundas da mente, diferentemente dos vícios culturais do olhar (PORTO, R. 1997: 21).

O gênero dramático une-se à criação dos “sonhos vivos” e pela conjugação de sons, sejam eles de vozes, instrumentos ou efeitos, circunscreve-se numa categoria radiofônica com primazia na produção de efeitos a partir dos “superestímulos” sonoros.

### **Da potencialidade de “ouvir” o ser**

Música como movimento, sentimento ou consciência do espaço-tempo. Ritmo, sons, silêncios e ruídos; tensão e relaxamento, expectativa e acaso. Décio Pignatari, unindo “ouvir” e “viver”, fomentou a possibilidade de se “ouvir” a música, como aquela que propõe novas maneiras de pensar e sentir (MORAES, J. 1985: p.08). Em *The Critic as Artist*, Oscar Wilde escreveu:

Após tocar Chopin, sinto-me como se tivesse chorado por pecados que nunca cometi e pranteado tragédias que jamais vivi. A música me parece produzir sempre esse efeito. Ela cria para nós um passado que ignorávamos e nos enche com uma sensação de dores antes escondidas das nossas lágrimas. Posso imaginar um homem que tivesse levado uma vida perfeitamente banal ouvindo casualmente alguma estranha peça musical e, descobrindo, de repente, que sua alma, sem que ele tivesse consciência, passara por terríveis experiências e conhecera alegrias assustadoras, loucos amores românticos, ou grandes renúncias (WILDE *apud* JOURDAIN, R. 1997: 145).

Quando Wilde fala do homem com “uma vida perfeitamente banal”, invadido por extremos emocionais ao se deparar com determinada música, podemos pensar de algum modo no ouvinte do rádio. Mas se a música afeta mais as pessoas que já possuem uma existência profundamente emocional, é válido lembrar que as emoções dentro de cada um oscilam e são refreadas, mas nunca desaparecem; logo, o ouvinte está



à espera, mesmo que inconsciente, de que as ondas sonoras sejam capazes de trazer à tona um arsenal de sensações.

No gênero dramático, a música vai além do mero *background*, do chamado “pano de fundo”. Ela é fundamental no drama radiofônico na tarefa de afetar e estimular as sensações do ouvinte. Ela fomenta uma amálgama de tempo e espaço, pois basta um tema musical para o ouvinte penetrar em outras épocas e regiões, a partir da função descritiva da música. Já sob a função ambiental da música, podemos utilizá-la da seguinte forma: a história se passa num salão de festas dos anos 50 e exige um clima de romantismo rasgado; um bolero de Lucho Gatica e o clima desejado instaura-se no ar. Outra se passa num quarto de motel e exige um certo efeito cômico; nada melhor que a clássica “Je t’aime” para conseguir o efeito almejado. Uma história no final dos anos 60, período de ebulição social e cultural, e com “Aquarius”, do musical *Hair*, somos transportados ao contexto particular da contracultura. São alguns exemplos desta relação da música com as noções de espaço e tempo.

A função expressiva da música contribui para a formação de uma atmosfera especial e leva o ouvinte a identificar-se com os estados emocionais da personagem. Por isso, determinada música revela a nítida sensação de raiva ou revolta; com outra mais melancólica, a personagem está triste ou abatida; um tema alegre ao piano e sentimos que ela encontra-se bem consigo mesmo. Algumas músicas conseguem até mesmo representar aspectos funcionais, como cansaço ou árduo esforço do personagem. Esta música tem a definição de “música programática” (JOURDAIN, R. 1997: 188), criada para representar alguma situação específica que está ocorrendo. Ouvir programaticamente relaciona-se com o período do cinema mudo, em que os pianistas acompanhavam os acontecimentos da tela a partir de um livro “fake”, trazendo temas que acompanhavam as cenas. O vilão caía do abismo e o pianista tocava notas que se associavam a esta ação; um homem se rastejava e a música do piano soava de forma a fomentar no ouvinte tal sensação.

Outra participação da música é quando esta funciona como signo de pontuação, com uma função gramatical. É comum para separar as cenas, indicar mudanças de tempo e lugar; por isso, alguns chamam de cortina musical, muito comum também em programas de radiojornalismo, para intercalar notícias. Com a função reflexiva, esta cortina musical se estende um pouco mais, para fazer com que o ouvinte recapitule a história e reflita sobre o que está ouvindo.



## A criação da cenografia sonora

Na Física, o som, na verdade, não passa de vibrações. As moléculas de ar agitam-se para frente e para trás, enquanto captam uma pulsação de energia que vem pelo seu caminho e passam-na para outras moléculas, recomeçando o ciclo em seguida. Uma molécula vibra 20 vezes por segundo, no caso do tom mais baixo que o homem pode ouvir e até 20 mil vezes por segundo, no caso do mais alto. Com quanto mais força forem empurradas as moléculas, mais fortemente baterão no tímpano e mais alto o som será percebido por nossos ouvidos, segundo dados do livro “Música, cérebro e êxtase”, de Robert Jourdain. Já para a Psicologia, o som é uma espécie de experiência que o cérebro extrai do seu meio ambiente (JOURDAIN, R. 1997: 21). Enquanto o físico volta-se para a energia, o psicólogo busca informações. Por isso, quando alguém tem bom ouvido para música, leia-se que este alguém possui boa *mente* para música.

A percepção auditiva une-se a interpretações e experiências individuais. A relação entre o estímulo sonoro e as reações do sistema nervoso e o consciente é fisiológica, porém subjetiva. Por isso, entra em jogo o processo mental que instaura, em sua interpretação do som, a subjetividade. Os ouvidos não apenas percebem o som como também o ambiente sonoro circundante, o contexto sonoro de produção e a captação do estímulo provocado (MORAES, W. 1987: 68). O trabalho de cérebro, interpretando, deixa o pensamento livre para vagar pelas mais diversas situações. Segundo Wilma Moraes, em “O rádio (in)formando sons”

no trabalho com o próprio som, o rádio desenvolveu sua potencialidade criando abstrações sob o concreto e formando, com os efeitos, um sistema de apoio à formação de sua linguagem enquanto sistema de signos sonoro-verbais. O som-efeito rompeu barreiras alfabéticas, encurtou discursos, cortou narrações trazendo ao ouvinte um apelo aos sentidos mais aguçadamente, na ação de visualizar um mundo sonoro pela espacialização de suas características mínimas de altura, intensidade, duração e timbre significativos (MORAES, W. 1987: 72).

Quando a autora fala de aguçar os sentidos, entra em cena o trabalho de reconhecimento dos elementos sonoros produzidos pelo próprio homem. Como foi discutido anteriormente, o estado de caos sonoro da urbanização faz com que as pessoas estejam desatentas ao seu papel de produtores de sons e à sua responsabilidade em relação ao ambiente sonoro. No caso particular da radiodramatização, estes signos-



sonoros compõem a chamada cenografia sonora, que por sua vez encontra-se próxima à formação das imagens auditivas. Os efeitos requerem cuidado e atenção em sua utilização, pois o critério de escolha deriva da capacidade expressiva que eles possuem.

Os efeitos descritivos, também conhecidos como ambientais, acompanham discretamente as passagens da história, descrevendo ambientes e períodos temporais: pássaros indicam o nascer no campo; grilos, o anoitecer; o som de ondas, a presença do mar. O murmurar do público, o ruído de pratos e talheres de um restaurante, os gritos de uma multidão no estádio de futebol são outros casos. Um ruído clássico utilizado pelo rádio dramatizado é o da máquina de escrever, que por si só expressa a existência de um escritório. O barulho das teclas da máquina torna-se o sucedâneo do cenário. Até mesmo a velocidade das batidas revela um certo ritmo de trabalho; batidas frenéticas despertam um estado de tensão do ambiente ou do personagem. O ruído torna-se repleto de significados, caracterizando um tipo de trabalho ou um estado de espírito.

Os efeitos narrativos fazem parte da trama e integram-se a ela. Um barulho de colisão indica o acidente; os clássicos golpes do martelo do juiz são necessários para que os personagens se calem; um disparo de uma arma é um efeito fatal em uma trama de suspense. Já os efeitos expressivos aproximam-se do papel da música face à criação de uma atmosfera emocional. Uma porta fechada expressa a sensação de tristeza e desolação; o ruído de um vidro que se quebra, ou de uma taça de cristal lançada ao chão exprime a instauração de uma crise.

Os efeitos sonoros formam uma linguagem, retratam uma realidade particular ou transmitem um estado de ânimo. Todos eles estão presentes no cotidiano das pessoas, que perderam a capacidade de reconhecê-los como estímulos. O músico John Cage, que realizou as mais diversas experiências com rádio e com instrumentos sonoros, conseguiu fomentar o seguinte viés de compreensão: “Se você ignorar os sons ao seu redor, eles certamente irão incomodá-lo. Mas se você prestar-lhes atenção, descobrirá o quanto são fascinantes” (CAGE *apud* MORAES, J. 1985: 08).

### **A voz descorporificada: a explosão vocal do ser**

As implicações do homem com a voz surgem desde o primeiro contato do bebê com a mãe. A voz materna acolhe e aleita a criança, soando como uma expressão melódica ao lactente. Embora este não decodifique a linguagem articulada





pela mãe, ele a recebe como um objeto musical, que produz efeitos em seu corpo e em seu inconsciente. A voz da mãe consegue amenizar os seus gritos de fome, dor e cólera. Estes laços emocionais com a voz se estendem por toda a vida. Atingem esferas tão importantes que definem o campo de ação do eu, como demonstra Werner Klippert:

Tudo o que a pessoa sentir pode ser expresso pela sua voz: as características biofísicas do aparelho fonador da pessoa, assim como a sua origem geográfica ou nacional (dialetos e prosódias), a sua classe social, a idade, o sexo ou a sina pessoal; a estrutura psíquica (a dialética e os conflitos entre o consciente e o inconsciente), o estado d'alma, os sentimentos, o temperamento (...) Deveriam ser tomadas em consideração as estruturas e os dinamismos antropológicos como um todo se se quisesse estabelecer um panorama das escalas de variação daquilo que é exprimível pela voz (KLIPPERT, W. 1980: 89).

Por tal argumento ser levado tão a sério que nos tribunais alemães a chamada “impressão da voz” é usada com força probatória no decorrer do julgamento. Fragmentos da voz são analisados em suas vibrações, registrados num oscilógrafo e arquivados como imagem científica exata da voz: o sonograma (KLIPPERT, W. 1980:p.90). Prova de que é impossível negar a própria voz. Na maioria das culturas, os jogos são acompanhados por emissões de voz ou por cantos, expressando o espectro sonoro das massas diante das emoções coletivas. Segundo a professora Maria Victoria Reyzábal, a oralidade reflete os traços mais humanizados da convivência moderna:

As emoções mais intensas e pessoais exigem os sons da voz: do suspiro ao murmúrio até o grito revelam uma explosão vocal do ser, uma maneira de respirar, até mesmo antes da palavra. Na realidade, qualquer um pode ‘trair-se’ pela voz, dizer mais do que diz através do próprio discurso. Pela voz, e não pela escrita em geral, diferenciamos sexo, idades e estados de ânimo. A voz envolve o corpo, por isso se fala de ‘beber as palavras’, ‘engolir as palavras’ etc (...) Dentro do grupo social, a comunicação oral implica uma função exteriorizadora, auto-afirmativa, pois permite a transmissão do discurso que a comunidade sustenta sobre si mesma, o que assegura sua continuidade (REYZABAL, M. 1999: 37).

Esta necessidade de exteriorização e de auto-afirmação pela voz comporta o seu papel na inserção social de cada um em determinado grupo. Não obstante, a voz humana também tem estado submersa em meio ao caos sonoro atual. Uma das mais importantes expressões de individualidade do homem corre o risco de se transformar em mais um entre tantos ruídos do cotidiano.



Os sistemas de geração de sons mais completos que existem são os sintetizadores. Eles produzem a síntese de sons a partir de uma série de funções. O sintetizador não apenas pode variar os sons de um instrumento como contém módulos que permitem a composição de qualquer som imaginável. Mas é a voz, o “sintetizador humano” (KLIPPERT, W. 1980: p.86), que possui a habilidade de expressão imediata humana anterior à fala (suspiros, gritos, riso), como também é o único instrumento com o qual a fala é plenamente realizável.

A voz é composta de uma parte oscilatória, as cordas vocais, que é posta em vibração pelo fluxo de ar que atravessa a glote, e de componentes amplificadores ou selecionadores da produção de timbres, como a faringe, as cavidades bucal, nasal e da garganta. As qualidades fundamentais da expressão da fala (melódicas, dinâmicas, temporais) classificam-se em 25 pontos de diferenciação. Só os aspectos melódicos, de acordo com variações de altura, movimento ou timbre, se desdobram em outros 30 meios de diferenciação (KLIPPERT, W. 1980: p.70).

Calculando todas as combinações, o resultado conduziria a inúmeras possibilidades. Mas a intenção não é só elucidar a gama infinita de potencialidades deste “sintetizador” que cada um traz dentro de si. As vozes dramatizadas no rádio são exemplos vivos do poderio vocal humano, ao mesmo tempo em que atuam de maneira particular na percepção sonora do receptor, mergulhada no estado limitado da audição contemporânea. O ouvinte do drama no rádio volta-se à voz descorporificada, capaz das mais diversas permutas de personalidade. O personagem sem corpo sempre teve um papel mítico na cultura ocidental: as vozes do além, dos fantasmas, a voz de Deus, da consciência.

A voz dramatizada é capaz de trazer à tona todas as formas reprimidas do eu, existentes apenas num tipo de consciência onírica: a criança que cada um traz dentro de si, o feminino que há no homem, o masculino que há na mulher, a voz do personagem transformado em *alter ego* ou em voz da consciência. Vozes de tipos que o indivíduo não encarna socialmente, como uma *femme fatale* ou um casanova. Tal voz dramatizada no rádio não pode ser considerada como um mero veículo de transmissão de palavras; ela é quem “encarna” os personagens e interpreta o texto, assumindo o caráter de um papel, transformando-se ela própria em tema. Ela cria uma idéia, revela as impressões do personagem, torna-se expressão da personalidade. Explorando a mobilidade praticamente ilimitada de espaço e tempo radiofônicos, a voz conduz o espaço cênico e onde ela estiver, independente do lugar, lá estará o ouvinte.



A preocupação com a formação de atores radiofônicos é desproporcional à importância que a voz dramatizada assume para o rádio. O ator no rádio incorpora seu papel aliado às condições técnicas de microfones e alto-falantes, tornando particulares os critérios da interpretação radiofônica. São raros os trabalhos teóricos sobre a função específica do ator de rádio. Além disso, as escolas de arte dramática teriam que lidar com o estudo da voz descorporificada, própria para a atuação em rádio, e a prioridade de tais escolas direciona-se à formação de atores para o cinema ou para a televisão.

### Referências bibliográficas

- ALVES, Walter Ouro. *Radio: la mayor pantalla del mundo*. Quito: Editorial Belen, 1982.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, G. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1980.
- MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MORAES, Wilma. O rádio (in)formando sons. In: BENTES, I. ZAREMBA, L. (orgs.). *Radio nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996.
- PORTO, Regina. A poética do som: utopia e constelações. In: BENTES, I. ZAREMBA, L. (orgs.). *Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 2*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.
- REYZÁBAL, Maria Victoria. *A comunicação oral e sua didática*. Tradução de Waldo Mermelstein. São Paulo: EDUSC, 1999.
- SCHAFER, R. Murray. Rádio Radical. In: BENTES, I. ZAREMBA, L. (orgs.). *Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 2*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.
- ZAREMBA, Lilian. Orson Welles: o labirinto auditivo de guerra dos mundos. In: BENTES, I. ZAREMBA, L. (orgs.). *Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996.
- WESTERKAMP, Hidegard. O ambiente sonoro no rádio. In: BENTES, I. ZAREMBA, L. (orgs.). *Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996.