

Rádio: alguns aspectos estéticos dos estudos de recepção

Wanessa Canellas

“Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída “por sua voz”. Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.

Paul Zumthor, Introdução à poesia oral, 1997.

O meio rádio teve e continua tendo extrema importância na vida do brasileiro, sendo um meio de comunicação bastante veloz e ainda um dos mais presentes no cotidiano de grande parte da população. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)⁸⁷ de 2006 o rádio se encontra em 87,87% dos domicílios, ou seja, em mais ou menos 48 milhões de lares, perdendo apenas para a televisão que aparece em 93,02% dos domicílios. No Brasil, o rádio é também um dos meios de comunicação de maior penetração e certamente um dos que leva a informação de modo mais democrático à população, em virtude de seu baixo custo e de seu imenso poder de alcance às regiões mais remotas do país, funcionando até hoje (e muitas vezes) como o principal veículo de comunicação

87 Dados coletados da tabela 1954 Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) – Ano: 2006. Os dados registram que dos 54 milhões de domicílios particulares permanentes brasileiros, 48 milhões possuem rádio. O rádio fica em terceiro lugar como eletrodoméstico preferido nacionalmente, o campeão é o fogão, em segundo a televisão e em quarto a geladeira. Fonte: IBGE, 2006.

das populações mais pobres tanto nos grandes centros urbanos como no interior do país; no entanto, apesar de sua relevância comprovada, praticamente não há acervos privados que registrem sua memória e que se ocupem da disseminação da cultura radiofônica, da preservação de sua oralidade e de seu conteúdo jornalístico. A velocidade de propagação e a volatilidade tão características da cultura da informação radiofônica acabaram, de algum modo, contribuindo para a ausência de legislação específica e de políticas públicas que se encarreguem de preservar aquilo que é veiculado, posto que até hoje – e desde sua regulamentação na década de 1930 – as emissoras são obrigadas por lei a manter gravados apenas os últimos 60 dias de programação. Entretanto, não é nosso intuito neste artigo adentrar nas questões de cunho político e de uso ideológico do veículo, mas sim de evidenciar um aspecto pouco explorado da linguagem radiofônica: a perspectiva estética.

Aqui tomaremos a proposição de uma “estética artística radiofônica” através da lente de Rudolf Arnheim para acompanharmos o surgimento do meio de comunicação – e logicamente os estudos entabulados com o advento da nova mídia já no fim do século XIX e no início do século XX. Arnheim, que é contemporâneo de Walter Benjamin, Bertold Brecht e Theodor Adorno – teóricos alemães da estética e filosofia das artes, que se preocuparam mais em estabelecer um aparato crítico em torno do uso ideológico e político do veículo – dedicou-se muito mais à questão da estética radiofônica concedendo-lhe um status de “arte radiofônica”. Seguindo o fluxo proposto por Arnheim – que alça a voz no rádio a um patamar de canal amplificador da emoção – convidamos o leitor (ouvinte) a acompanhar o pensamento de Paul Zumthor, um brilhante pensador suíço que faz da voz (e do meio rádio) elemento fundamental de reflexão contemporânea. Zumthor areja os “estudos de recepção” criando um conceito chamado “performance”. A performance é um momento privilegiado da recepção, onde os atores radiofônicos concretizam, atualizam virtualidades presentes numa memória antepredicativa – que se constitui no limite entre o impercebido e o percebido.

Os “estudos de recepção”

Ao falar de rádio seria impossível deixar de lado um ponto tão importante (e igualmente polêmico) como os chamados “estudos de recepção” do veículo. O próprio termo “estudos de recepção” é considerado uma zona escorregadia por Maria Cristina Matta (2005), escorregadia no sentido de mostrar “agilidade de um uso pouco pertinente e rigoroso das noções derivadas da teoria literária ou da semiótica discursiva” (p. 269). O resultado, ainda segundo a autora, são duas posturas facilmente reconhecíveis: uma, que ela qualifica como relativamente nova

e em expansão, “segundo a qual a liberdade de produção de sentidos por parte do receptor de mensagens culturais priva estes de grande parte de seu peso semântico e ideológico, convertendo-os em meros suportes de uma ressemantização inevitável” (SARLO, apud MATTA, op. cit.). A outra postura é a que busca verificar a recepção através de diversos estudos empíricos, “cuja suposta originalidade deixaria perplexos estudiosos como Lazarsfeld, Kappler, Katz, Gurevitch e tantos outros que há muito tempo tematizaram a complexidade de circunstâncias que relativizaram a influência dos meios e trataram de explicar a atividade dos receptores ainda que fosse invertendo bastante mecanicamente o velho ponto de vista centrado nas intenções dos produtores” (MATTA, op. cit.).

Acreditamos que ambas as tendências sejam restritivas. A primeira exime o sistema cultural e suas manifestações peculiares das suas emissões de valor, suspendendo o questionamento sobre a onipotência midiática e inocentando o processo perverso do campo de produção cultural massiva – que se constrói com a anuência dos setores subalternos da sociedade – minimizando o peso das estratégias e vontades hegemônicas que se realizam no campo cultural; a segunda se isenta de um exercício fundamental na construção do conhecimento: a submissão ao controle interno dos conceitos, teorias e metodologia com as quais se opera assegurando a congruência da pesquisa. Assim, é preciso ter um “caminho do meio” em mente para que o que sentimos não se perca e também não se firam os preceitos científicos rigorosos que tornam os “estudos de recepção” uma reflexão importante dentro das ciências da comunicação. Se seguirmos esse caminho, poderemos trabalhar assumindo a precariedade do que se constrói e, ao mesmo tempo, traçar um contorno necessário que dê sentido àquilo que propomos.

Uma hipótese que também poderia suscitar um bom tema de estudo no terreno arriscado e pantanoso dos “estudos da recepção” é a de que o rádio é o meio que mais se presta à produção de sentidos do imaginário-imagético – não que o meio seja incompleto e necessite da imagem como um complemento, mas naquilo que move, em alguma medida, a imaginação dos que fazem e ouvem rádio. É preciso ressaltar que a opção aqui feita é por um caminho no qual não caberia um aprofundamento sobre o universo imaginário do ouvinte – que seria a outra ponta da recepção, o receptor das mensagens – já que estamos tratando da criação de uma memória social subjetiva, produzida a partir dos afetos dos produtores – os emissores das mensagens – e que, por assim dizer, não se basearia em mediações representativas. Sendo a *imagem* sempre a *representação* de alguma coisa, seguiremos em direção a dois teóricos que falam de uma estética da recepção e nos apóiam nesta mesma linha de pensamento: Rudolf Arnheim e Paul

Zumthor. O primeiro ajuda a entender de que forma era feito o rádio no seu início e com enorme sensibilidade e acurácia desenvolve uma teoria que se preocupa em mostrar o apuro estético do veículo e ainda a verve artística da linguagem que se cria no rádio. O segundo nos possibilita entender a recepção como performance, que é o estado de realização, de concretização, o estado no qual algo que reconhecemos passa da virtualidade à atualidade.

Rudolf Arnheim: o “elogio da cegueira”

Rudolf Arnheim – teórico expressivo das artes visuais e do cinema do século XX – em seu texto de 1933, “O diferencial da cegueira: estar além do limite dos corpos”, escreve sobre a estética radiofônica no início do surgimento do veículo. Ou seja, há muito tempo atrás. E de lá para cá, vemos que muita coisa já mudou. No entanto, há ainda uma vitalidade, uma força inegável no trabalho de Arnheim, porque ele percebe claramente a tendência artística do modo de se produzir rádio naquela época. Falamos de um universo sonoro que já não existe mais, mas que de alguma maneira ainda se ouve, na diferença latente entre a linguagem dos comunicadores / locutores AM e dos âncoras / jornalistas das rádios de notícias – que atualmente estão presentes tanto na AM como na FM.

O teórico aponta que seria matéria para vasta pesquisa afirmar que o ouvinte médio de rádio produz imagens visuais suplementares. É provável que o faça porque a situação pouco usual de apenas ouvir conduz o ouvinte a suplementar esta ação criando impressões visuais. Entretanto, ele vai afirmar que, do ponto de vista radiofônico,

[...] a necessidade do ouvinte de imaginar com o olho interior não deve ser valorizada, mas ao contrário, é um grande obstáculo para uma apreciação da natureza real da expressão radiofônica e para as vantagens particulares que só ela pode oferecer (Arnheim, 2005, p.63).

Rudolf Arnheim percebia a expressão radiofônica como arte e, por isso, não a enxergava capenga, defeituosa. A regra estética baseada na “lei da economia” – do início do século XX, na sua Alemanha natal – propalava que só devia fazer parte de uma obra de arte aquilo que era pertinente à sua expressão; por isso, o que faltasse à determinada linguagem artística, não devia ser visto como obstáculo à expressão adequada, mas como estímulo ao artista para que ele encontrasse formas para atrair seu público para a essência daquilo que ele desejasse comunicar com a sua obra (MEDITSCH, 2005). O teórico então cria o seu conceito de “elo-

gio à cegueira” contestando a suposta necessidade da mensagem radiofônica de um complemento imagético.

Para o nosso objetivo, a proposta de Arnheim é interessante no que diz respeito à crítica dos argumentos mais simplistas que consideram a linguagem radiofônica como incompleta, ou antes, necessitando essencialmente do repertório imagético-imaginativo do ouvinte para se afirmar. O imaginário e a fantasia existem e são bem-vindos, e nem por isso vão tornar o rádio menor, incompleto, ou menos confiável. Ao contrário, Arnheim viu na ausência de uma necessidade visceral do receptor (a construção imagética como condição *sine qua non* para o entendimento da linguagem radiofônica) uma vantagem, uma passagem lúdica e poética para um meio que se utilizava tão bem da palavra oral. Nesse ponto concordamos plenamente com sua teoria e ainda aproveitamos profundamente sua postura vanguardista ao dedicar-se mais ao campo da análise da forma e da estética das produções no rádio. O autor diferiu de seus contemporâneos mais famosos – como Bertold Brecht e Walter Benjamin – que produziram um significativo material referente à propagação de conteúdo ideológico e seus usos pelo rádio. Apesar de ter se dedicado, nos anos subseqüentes à publicação deste texto (viveu exilado na Itália, passando por Londres e seguindo para os EUA em 1939, vindo a lecionar na New School for Social Research of New York), aos temas mais ligados à psicologia da arte, demonstrou ter tido enorme preocupação com o uso político do veículo, com os perigos da massificação e da passividade dos ouvintes (MEDITSCH, 2005).

O teórico ainda expressaria, após a II Guerra Mundial (já vivendo nos EUA), uma grande decepção com o uso do meio para objetivos comerciais, a competição por audiência que, segundo ele, nivelava por baixo e vulgarizava o veículo. Arnheim criticava a produção americana e apontava que o conteúdo produzido resvalava para o popularesco e que diferia daquele produzido pelas rádios estatais européias, que tinham preocupação mais educativa. Entretanto, mesmo percebendo a popularização do veículo e demonstrando estar ciente das inexoráveis mudanças, Arnheim produziu um trabalho de análise extenso sobre o conteúdo das radionovelas de época – fenômeno máximo da popularidade radiofônica. Compartilhava assim com seu contemporâneo de exílio e compatriota, Theodor Adorno, o desencantamento em relação ao Radio Project⁸⁸ – coordenado por seu

88 O projeto dirigido por Lazarsfeld estava ligado à Universidade de Princeton e foi financiado pela Fundação Rockefeller. Lazarsfeld, que na juventude havia pertencido à social-democracia austríaca, se encontrava nos Estados Unidos desde meados da década de 1930 e tinha desenvolvido toda uma técnica de pesquisa de mercado que procurava aplicar ao trabalho acadêmico. Sua concepção do trabalho intelectual era, no entanto, bastante instrumentalizada, e ele havia

então chefe Paul Lazarsfeld – e abandonou-o após a publicação de alguns textos sobre o rádio que fechariam o seu ciclo de trabalhos dedicados ao tema. Embora Arnheim não tenha dado a devida importância a seu próprio trabalho acerca do veículo e aos desdobramentos pertinentes às questões que ajudou a levantar, seu texto sobre a nova mídia é um clássico, bem como outros trabalhos seus, desta mesma época, sobre o cinema. Embora seu foco de interesse tenha sempre sido a arte radiofônica, muitas de suas conclusões extrapolam, se aplicam e se ampliam à comunicação radiofônica como um todo.

Arnheim citou exemplos de como a “cegueira” no rádio poderia favorecer a sensibilidade e o intelecto – aos conceitos, ao pensar, ao sentir. Destacou ainda, no último capítulo do texto que, em uma arte centrada na palavra – e, portanto, aparentada da literatura –, que tinha no locutor a forma mais pura deste uso, só poderia promover (ainda e principalmente) o exercício máximo da abstração (MEDITSCH, 2005).

A recepção como “performance”

Rudolf Arnheim já nos forneceu alguns elementos para prosseguirmos em nossa investigação ao perceber que a voz no rádio era, de fato, um canal poderoso para produzir emoção. E falamos aqui de uma emoção que não se esgota na palavra falada; ela reverbera e cria novos sentidos, ou melhor, se atualiza. É certo que a voz no rádio alcança os ouvintes e os convida a vivenciar uma experiência junto com o locutor; há ainda um direcionamento através dos outros sons (barulhos, música de fundo, risos, etc.) que também ajudam a compor a harmonia do conjunto na estética radiofônica.

Deparamos, mais uma vez, com a questão da recepção, que é negociada no âmbito social entre os emissores e receptores da mensagem, mas precisaremos nos esforçar para não resvalarmos para uma discussão que envolveria outros tantos aspectos também importantes, mas que não poderíamos dar conta nesta pesquisa. Por isso, nos aproveitaremos da brecha oferecida por Arnheim em relação à sonoridade e emoção transmitidas pela voz, no universo radiofônico, para nos aproximarmos do teórico Paul Zumthor e seguirmos nosso percurso sobre a

criado um tipo de instituto que estava simultaneamente ligado à universidade e às empresas privadas. Seu interesse na pesquisa aplicada, de caráter administrativo, o colocava na posição diametralmente oposta à defendida pela Escola. Já na Áustria, Lazarsfeld tinha realizado um conjunto de estudos empíricos para o partido social-democrata com o objetivo de conhecer e melhorar as condições da classe operária. É com a mesma preocupação que a pesquisa sobre a radiodifusão se realiza; Lazarsfeld acreditava que existiria uma confluência entre os interesses da opinião pública e os da administração (Renato Ortiz, 1985).

criação da memória no rádio. É válido ressaltar que os dois autores têm trajetórias diferentes e trabalharam em perspectivas distintas sobre o tema do rádio. Mas, já vimos ser possível passar através das nesgas que os separam para construir o nosso próprio pensamento.

O literato suíço Paul Zumthor revolucionou o campo da poesia, do rádio e da literatura medieval ao reconhecer na oralidade um princípio fundamental, idéia que ampliou a noção fixa do escrito. Nos seus ensaios sobre a voz, ele apontou a importância de sua materialidade, eroticidade, nomadismo, movência e ainda na matéria vocal um espaço para se investigar as culturas. Para Cida Golin (2005):

Sua obra transcende os estudos literários e oferece referências fundamentais para pensar o rádio, mídia que suspende o excesso de imagens e tem a voz como um dos elementos básicos de sua linguagem sonora (p. 259).

Zumthor estabeleceu diálogo com vários autores – entre os quais, os lingüistas Roman Jakobson, Hjelmslev, Mikhail Bakhtin –, ampliando as perspectivas de estudo da literatura medieval a partir da lingüística e da semiótica. O teórico preferia o termo vocalidade à oralidade e percebia, sobretudo, o caráter performático contido na ação em curso. Em seu livro “Introdução à Poesia Oral”, o autor funda um dos pilares que vão permear toda a sua obra: o conceito de performance. Segundo Zumthor (1993, p. 290), o termo é recuperado do vocabulário dramático e significa: “ação complexa e única que envolve a emissão e recepção simultânea da mensagem poética”. E, ainda: “Locutor, destinatário e circunstâncias estão juntos, confrontados, concretizando ao máximo a função fática da linguagem no jogo de aproximação, abordagem, apelo e provocação” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). O autor se interessa pela percepção do ouvinte, do leitor, dos espectadores, bem como as reações geradas por estas mesmas percepções. A perspectiva se aproxima do conceito criado há pelo menos duas décadas por críticos alemães preocupados em pesquisar sobre uma estética da produção de arte e dos meios de comunicação de massa. A recepção para Zumthor é um termo histórico – um mero facilitador didático da compreensão – que demonstra um processo, que considera uma extensão espacial, temporal e ainda de seus efeitos no contexto social. Entretanto, o que ele está chamando de performance é uma outra coisa:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz passar ao ato, fora de toda consideração

pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”. A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido (ZUMTHOR, 2007, p.50).

Desde “A Letra e a Voz” (1993), Zumthor afirma que a palavra falada adquire um caráter de autoridade – manifestado convincentemente através de instrumentos de poder e dos atos jurídicos – nos séculos XV e XVI. Os poderes, as verdades, os ensinamentos, os rituais, todas as ações práticas e simbólicas se concretizavam através da voz. “Cada sermão era antecipado pelo imperativo ‘Ouçam’”. A escritura confinada em mosteiros e cortes até o ano 1000 expandiu-se devagar, favorecida pela relação íntima mantida com a voz” (ZUMTHOR, 1993, p.76-96). A voz então atua num contexto em que a fala ordena o mundo; o teórico resgata a essência artesanal de cada ação verbal, percebendo-a ligada ao gesto, a uma atitude física e a projeção do corpo no espaço, em suma: a uma performance. “Cada inflexão equivale a um movimento; fixa e compõe um sentido” (ibidem, p.243-244).

A performance consiste num ato comunicacional presente, imediato, capaz de modificar o conhecimento; em cada ato performático tudo é colocado ali, singularizando e concretizando as virtualidades de cada obra poética. Corroborando as perspectivas teóricas da estética da recepção de Wolfgang Iser e Roman Ingarden – conforme aponta Cida Golin (2005) – Zumthor vê na performance o sentido de uma existência transitória, contraída naquele instante em que se dá e concedida (e beneficiada) pelas lacunas da linguagem. A performance é uma expressão dos “sentires”, é a forma que consegue ser mais concreta dentro de um nível profundo de abstração e encontra na voz o seu canal amplificador. Vejamos o que Zumthor diz:

É pelo corpo que somos tempo e lugar: a voz proclama emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beaticamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, ela cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa) (1997, p.57).

Em sua teoria Paul Zumthor vislumbra três tipos de vocalidade: a primeira, primária e imediata, que é completamente livre do aparato escrito; a segunda que ele chama de oralidade mista em que há uma influência comedida da escrita e a última que é a oralidade segunda, típica das sociedades grafocêntricas, onde há o valor instituído da palavra escrita. Desde a invenção da imprensa e da emergência da informação e do conhecimento pelos meios impressos, iniciou-se uma cruzada

para censurar a performatividade oral: sons e vozes passaram a pertencer ao sub-mundo social. Como forma de garantir seu simbolismo, a escrita procurou – ao menos por quatro séculos – recalcar os elementos performáticos da vocalidade comunicacional: “O Estado moderno, abstrato, não pode se exprimir se não por meio de textos escritos, que ele emite sem qualquer pretensão e, quando da leitura dos mesmos, ele se mantém ausente, indiscutível” (ZUMTHOR, 2007, p.70).

A escrita particularizou a relação do sujeito com a História e produziu um artefato humano: o autor. Nos arquivos, a memória institucionalizada obteve um equilíbrio homeostático, fixou seus sentidos, inversamente ao que aconteceu com a oralidade, que sempre se dispersou. A invenção de tecnologia que gravava e reproduzia sons devolveu à voz uma autoridade que se perdeu sob a égide das culturas letradas. Entretanto, afirma Zumthor, com o advento das tecnologias fonográficas as condições de produção e recepção se modificaram e há sempre um grau de perda que a midiaticização promove. Em determinado momento, o autor chegou a reclamar que os registros sonoros aboliam as referências espaciais da voz viva, pois ao fixá-las em um suporte apagavam a sua característica de fenômeno efêmero, sua taticidade. Para ele, o receptor da mensagem imagina o locutor em algum lugar e acaba recriando em sua imaginação os elementos ausentes, mas esta imagem é íntima, pessoal, uma performance interiorizada (GOLIN, 2005).

A recepção, para Zumthor, acontece numa circunstância psíquica privilegiada: a performance ou a leitura. É o momento em que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra, e de maneira estritamente pessoal. Este apontamento deixa a teoria alemã de estudos da recepção intocada, mas lhe confere uma nova dimensão de alcance e produção de sentidos. Nessa perspectiva, ‘comunicar’ não é somente passar uma informação; “é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2007, p.52). Vemos aqui que o teórico dá à performance um sentido de afetação; o momento em que ela acontece modifica o sujeito. Outra qualidade rara de alguns tipos de performance é a sua reiterabilidade. Ao se repetir ela não se diminui numa redundância, mas se adensa ao já conhecido promovendo uma atualização, um sentido novo. Paul Zumthor chama a atenção para um aspecto da performance quando esta se dá a partir de uma evocação da memória: reiteraões são incessantes variaões re-criadoras – é o que ele denomina movência. Graças a um conhecimento ante-predicativo, aparece no curso da existência humana uma acumulação memorial, corpórea, engendrando uma espécie de virtualidade – a partir desse acúmulo de memórias corporais, o virtual⁸⁹

89 Paul Zumthor, neste ponto de seu texto “Performance, Recepção e Leitura”, utiliza o conceito de virtual advindo da obra “*L’oeil et l’oreille*” de Mikel Dufrenne.

se atualiza como um “imaginário imanente”, uma “rápida percepção”. Este virtual é da ordem do pressentimento e só se concebe no liame do impercebido ao percebido. (ZUMTHOR, 2007)

A situação performática mediatizada pelo rádio – no qual estão ausentes os elementos visuais – pode ser considerada uma espécie de retorno emblemático da voz ao pódio dos vencedores, uma revanche para com as outras mídias – para os quais a visualidade é imperativa –, diluindo (e até coibindo) a ação conjunta da recepção e, em última instância, ampliando e referendando nosso ponto de vista: o de que os programas, as vinhetas e os fragmentos de vozes com os quais lidamos contêm um caráter performático, criativo e inovador.

Referências:

ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da cegueira. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.) *Teorias do Rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005.

GOLIN, Cida. Paul Zumthor e a Poética da Voz. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.) *Teorias do Rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005.

MATTA, Maria Cristina. A escuta popular. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.) *Teorias do Rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005.

MEDITSCH, Eduardo. Rudolf Arnheim e o potencial expressivo do rádio. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.) *Teorias do Rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005.

ORTIZ, Renato. *A Escola de Frankfurt e a questão da cultura*. ANPOCS, 1985. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm, acesso em: 04.01.2008.

SARLO, Beatriz. *Políticas Culturais: democracia e inovação*. In: Ponto de Vista, ano XI, nº 32, Buenos Aires, abril-junho de 1988.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

■..... **Wanessa Canellas** é socióloga, mestre e doutoranda do programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO e coordenadora do Centro de Documentação, Pesquisa e Memória do Sistema Globo de Rádio.