

RÁDIO E SENSORIUM: O ESTABELECIMENTO DE UMA NOVA ORDEM PERCEPTIVA

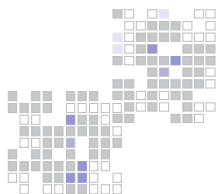
RADIO AND SENSORIUM: THE ESTABLISHMENT OF
A NEW PERCEPTIVE ORDER

*RADIO Y SENSORIUM: EL ESTABLECIMIENTO DE
UNA NUEVA ORDEN PERCEPTIVA*

Lourival da Cruz Galvão Júnior

■ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É também pesquisador do grupo de Pesquisa Cibernética Pedagógica - Laboratório de Linguagens Digitais - (CNPq) do CCA/ECA/USP, e do NUPEC - Núcleo de Pesquisa e Estudos em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da Universidade de Taubaté - UNITAU. Mestre em Linguística Aplicada pela UNITAU em 2001 graduou-se Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela mesma Instituição em 1994.

■ E-mail: galvaojr@usp.br.



RESUMO

A capacidade de deflagrar estímulos sensoriais é, dentre as características do rádio, a que guarda maior expressividade. Afinal, já quem não se deparou estabelecendo um “diálogo mental” que dava contorno imaginário àquilo que era captado pelo ouvido durante uma transmissão radiofônica? Todavia, para que seja estabelecida a composição de uma mensagem emitida por ondas eletromagnéticas analógicas ou por sons digitais, desencadeiam-se processos que tem como propósito estimular à percepção sensorial. Neste estudo, busca-se compreensão da ocorrência dessa sensorialidade radiofônica e o estabelecimento de significações.

PALAVRAS-CHAVE: SENSORIALIDADE; RADIODIFUSÃO; COMUNICAÇÃO.

ABSTRACT

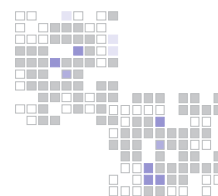
The ability to deflagrate sensory stimuli is one of the main characteristics of radio. After all, who hasn't experienced a “mental dialogue” that shaped the imagery captured by the ears during a radio broadcast? The composition of a message emitted by analogical electromagnetic waves or by digital sounds initiates processes whose purpose is to stimulate the sensory perception. In this article, we undertake the occurrence of radio sensory imagery and the establishment of meaning.

KEYWORDS: SENSORY; BROADCASTING; COMMUNICATION.

RESUMEN

La capacidad de disparar los estímulos sensoriales es, dentro de las características del radio, la que guarda mayor expresividad. Al final, ¿quién no se deparó estableciendo un “diálogo mental” que daba formas imaginarias a lo que se había capturado a través del oído durante un programa de radio? Sin embargo, para establecer la composición de un mensaje que se conduce por las ondas electromagnéticas analógicas o por sonidos digitales, son desencadenados procesos con el objetivo de estimular la percepción sensorial. En este estudio, buscamos entender la aparición de esa sensorialidad radiofónica y el establecimiento de significaciones.

PALABRAS CLAVE: SENSORIALIDAD; RADIODIFUSIÓN; COMUNICACIÓN.



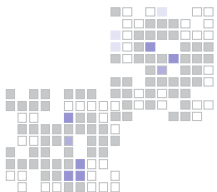
As ondas sonoras têm, por qualidade, abrigar uma série de conteúdos que, ao serem absorvidos pelo ouvido humano, tendem a estabelecer significados a partir do acervo de conhecimentos armazenados na mente de cada indivíduo ao longo dos anos. Citteli (2007, p. 22), ao referenciar o telefone como primeiro invento moderno a permitir o trânsito comunicativo entre indivíduos por ser capaz de “desmaterializar” os corpos e os reconstituir em massas sonoras, aponta de maneira metafórica que o “corpo se vê resgatado pela voz” advinda do aparelho fonador, “veículo da máxima democracia comunicativa”. Resultado sonoro de uma engenhosa ação motora que depende em sua essência da vibração das cordas vocais mediante a aspiração e a expiração do ar, a voz articula a fala por meio dos movimentos da língua, lábios, mandíbula e palato. No desenrolar deste ato físico, os significados são construídos e realçados mediante a locução das palavras. A intencionalidade da fala, o contexto no qual ela está inserida, a inter-relação dos falantes, as estratégias persuasivas e a troca constante de turnos, dentre outras particularidades processuais da oralidade, geram visões significantes que são reconstituídas na mente, de forma figurada.

Ao tratar da oralidade, Zumthor (1993, p. 20) é enfático ao sentenciar que a “onipresença da voz participa, em sua plena materialidade, da significância do texto”. Explicitam-se, nesta circunstância, aspectos orais presentes na escrita a partir da distinção do conceito de voz e de oralidade na literatura medieval. Zumthor sugere o uso do termo “vocalidade” em contraposição a oralidade, sendo o neologismo indicador de uma valorização da voz como portadora da linguagem, uma vez que “na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (p. 21). Há a crença de que atuam, no texto pronunciado, diversas forças dinâmicas que abastecem o ouvinte de mensagens que se materializam a partir da junção com outros conhecimentos previamente adquiridos. Torna-se

oportuno salientar que tais ponderações apresentadas buscam consolidar, no imaginário, o entendimento de uma compleição material emanada pela fala humana. É oportuno esclarecer que não há intencionalidade em abordar de forma sistematizada aspectos fonéticos e fonológicos, como faz Zumthor, mas entender a operacionalidade dos elementos formadores da sensorialidade deflagrada pela locução radiofônica.

A fala, tida como um desses dispositivos e entendida como “um componente do processo de comunicação, de construção de sentido e que faz parte de todo ato de linguagem” (Brait, 1999, p. 194), tem sua constituição estruturada por mascaradores conversacionais distintos. Conforme aponta Marcuschi (1998, p. 15), em uma situação conversacional face a face em que predomina a troca de turnos, os falantes empenham-se na produção do texto oral negociando e argumentando em meio a um processo cooperativo que busca a persuasão e a interação, sendo a última caracterizada neste contexto como “a ideia de reversibilidade e atuação conjunta, no que alguns classificam como ‘bidirecionalidade’, até a dinâmica integrada entre os participantes de um processo comunicacional” (Maciel, p.100).

A presença e a execução de uma identidade temporal são essenciais para a efetivação do processo de significação, sendo a conversação um processo de interação verbal centrado, que se desenvolve durante o tempo em que dois falantes voltam sua atenção visual e cognitiva para uma tarefa comum. É conveniente salientar que, para haver interação face a face, não é terminantemente necessária a presença física dos falantes, uma vez que a interação pode ocorrer em condições de distanciamento físico, como no caso das conversações telefônicas. Contudo, a exigência de pelo menos dois falantes e da troca de turnos entre as partes são reafirmadas por Marcuschi como essenciais à conversação. Mesmo em situações em que predominam o monólogo, como o



sermão e a conferência, por exemplo, verifica-se a ocorrência da manifestação de quem ouve. Apesar de não expressar de forma oral sua contraposição, quem está envolvido nessas circunstâncias monológicas exprime, em maior ou menor intensidade, reações àquilo que é captado pelo ouvido, executando gestos explícitos ou não, como feições de aprovação ou de espanto, dentre outras. É evidente, nestes *feedbacks*, a existência de um relevante conteúdo comunicacional.

A locução radiofônica, devido a sua constituição, também suscita no receptor manifestações similares às deflagradas pelos falantes presentes numa conversação face a face. “Falar” com o aparelho de rádio, por exemplo, é um ato amplamente difundido na teledramaturgia, que tende a transformar em ficção um comportamento humano típico e habitual. Uma das obras que se apresenta como referência a essa afirmação é o seriado “Mundo da Lua”, produzido pela TV Cultura de São Paulo entre os anos de 1991 a 1993. No elenco, a atriz Anna D’Lira encarna a empregada doméstica Rosa de Souza que é afixionada em dialogar com um aparelho de rádio assim que ouve nele a voz do radialista Ney Nunes, interpretado pelo ator Dorvilles Pavarina. Na cena, que é corriqueiramente reproduzida nos 52 episódios da série, a locução radiofônica de Ney tende a coincidir com as interpelações de Rosa, como se ocorresse à consolidação de uma conversa comum entre falantes. A cena ficcional, mas certamente reproduzida no cotidiano com bem menos exagero, decorre do fato de o conteúdo radiofônico difundido no ato da locução ser nutrido de elementos conversacionais que motivam o ouvinte a esboçar reações amplamente variadas, de maior ou menor intensidade, como se estivesse se relacionando face a face com seu interlocutor.

Torna-se importante esclarecer que a constituição de um elo interacional entre locutor e ouvinte depende da estimulação do agente transmissor

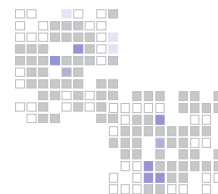
e do nível de envolvimento, estímulo e mobilização do agente receptor. Ortriwano (1985, p. 82), baseando-se em Angel Faus Belau¹, indica que a transmissão da mensagem radiofônica deve ser analisada sob quatro aspectos distintos. O primeiro é “em função do meio”, que considera a mensagem como imediata e supõe a eliminação dos fatores tempo/espço. A mensagem é constituída como “unidade de emissão sucessiva, imediata e simultânea”, que implica na presença do ouvinte no momento da emissão, que é única e inigualável, e a ausência ou ouvinte no campo

“Falar” com o aparelho de rádio, por exemplo, é um ato amplamente difundido na teledramaturgia, que tende a transformar em ficção um comportamento humano típico e habitual.

visual do locutor. Outro aspecto está relacionado aos “componentes da mensagem”, como os sinais sonoros compostos por músicas e efeitos especiais, entre outros, que tem o intuito primordial de estimular a sensorialidade nos ouvintes. O terceiro aspecto tem caráter físico, sendo direcionado “em função do ouvido”, já que a necessidade básica para a recepção da mensagem radiofônica é a capacidade auditiva dos indivíduos. Por fim, a transmissão da mensagem radiofônica também é voltada “em função do receptor” (o aparelho), que deve oferecer transmissão audível que propicie uma compreensão clara e adequada dos conteúdos sonoros. Tal aspecto necessita levar em conta ainda os ruídos sonoros existentes nos ambientes onde ocorre a recepção, já que eles podem ser prejudiciais ao processo de absorção desses conteúdos.

No tocante à recepção das mensagens radiofônicas, Ortriwano indica que é relevante conside-

1 Os aspectos citados por Ortriwano são apresentados pelo espanhol Angel Faus Belau em “La radio: introducción al estudio de un medio desconocido”, Madrid: Guadiana, 1973, p. 202-204.



Durante seu pronunciamento, o locutor radiofônico não se limita a narração, seja ela feita com base em um roteiro pré-elaborado a partir de normas técnicas, seja ela feita de maneira improvisada.

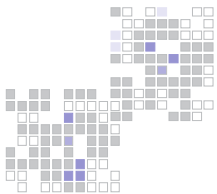
rar outros quatro aspectos, sendo o primeiro o de caráter “ambiental”, que leva em consideração o desejo do ouvinte em transformar o conteúdo radiofônico em “pano de fundo”, como ocorre com a transmissão de músicas no local de trabalho, no elevador, na sala de espera de um consultório médico ou em um estabelecimento comercial, entre inúmeros outros espaços. Os sons emanados pelo rádio têm, nestes contextos, o propósito de compor ambiências minimamente agradáveis. O segundo aspecto coloca a recepção como de “companhia”, deflagrada quando o ouvinte presta uma “atenção marginal”, ou seja, nem sempre se concentra naquilo que é emitido. Essa atenção pode ser interrompida pelo desenvolvimento de uma atividade paralela que requer maior concentração, como atender a um sinal de trânsito durante o ato de dirigir um veículo. O aspecto a seguir trata da “atenção concentrada”, desencadeada quando o ouvinte, mesmo ao exercer outra atividade paralela, decide aumentar o volume do rádio para concentrar sua atenção numa determinada mensagem. O último aspecto relativo à recepção é a “seleção intencional”, feita pelo ouvinte que busca, no *dial*, um determinado conteúdo específico que particularmente lhe interessa, como um programa esportivo, de entretenimento ou jornalístico.

As citadas conformações da mensagem estabelecidas na transmissão ou na recepção radiofônica consideram a falta de um vínculo físico entre os falantes, mas indicam a existência de elementos que permitem o estabelecimento de um processo conversacional comum aos falantes envolvidos numa situação de confronto face a face, seja por uma ligação física e presencial direta entre eles, seja durante um diálogo indireto e a dis-

tância estabelecida por telefone ou via internet. Para Maciel (p.100), a interação provocada pelo rádio tem como característica a “convivência” estabelecida a partir de uma lógica integrada entre transmissor e receptor, que se distanciam da “dicotômica atitude ativa-passiva” para empreenderem uma comunicação discursiva. O rádio cria um “lugar de diálogo e interação entre sujeitos”, que apesar de possivelmente não se conhecerem e de estarem distantes e em contextos diferenciados, estabelecem uma ligação que motiva ações individuais de âmbito conversacional.

Durante seu pronunciamento, o locutor radiofônico não se limita a narração, seja ela feita com base em um roteiro pré-elaborado a partir de normas técnicas, seja ela feita de maneira improvisada. Independente da situação, o locutor impõe pausas e entonações enfáticas comuns às situações conversacionais que envolvem falantes numa situação de troca de turnos. Nota-se ainda, com certa facilidade, que o locutor destaca uma palavra ou impõe interrupções propositais à fala com o intuito de estabelecer um inter-relacionamento comunicacional com o ouvinte. Esses marcadores de conteúdo suprasegmental são mostras reais da tentativa de interação desencadeada por um falante – o locutor – que visa a “conquista” de outro falante – o ouvinte.

A locução sugere o estabelecimento de um “diálogo” entre indivíduos que não estão face a face e muito menos interligados por equipamentos que permitem a réplica e a tréplica. Porém, as estratégias usadas por quem fala visam estabelecer na mente de quem ouve percepções únicas, nascidas da junção daquilo que é vivido e daquilo que foi vivenciado. Ocorre, assim, uma configuração diferenciada que se distancia de uma



condição baseada no modelo “ativo-passivo”. A distinta conformação radiofônica aproxima-se das considerações postuladas por Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*², onde se indica a configuração do *sensorium*, ou seja, de uma mudança nas formas perceptivas decorrentes do emprego de novas técnicas no processo de elaboração artística. Esse apontamento, traçado mediante análise das experiências que o cinema propiciou aos espectadores no início do século passado, mostra que a tecnologia contribui para o desenvolvimento da percepção a partir da ampliação do mundo dos objetos dos quais os indivíduos tomam conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo.

Na concepção Benjaminiana, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência” (p. 169). Esse novo modo de sentir e perceber condiciona-se ao contexto vivenciado e, conseqüentemente, sofre influência direta dos agentes atuantes nesse espaço/tempo determinado. A tecnologia representada pelo cinema é, neste sentido, um dos agentes estimuladores de um novo *sensorium* contextualizado durante o período citado. É possível compreender, mediante tal indicação, que a mudança perceptiva desencadeia a “destruição da aura”, indicada como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.

Apresenta-se, como modelo de aura, a significação advinda de uma observação feita em repouso de uma cadeia de montanhas ou da projeção da sombra de um galho. Compreende-se que esse “estado contemplativo” faz com que se-

2 O texto aqui utilizado (1985, p. 165-196) foi apresentado pela *Brasiliense* como inédito no Brasil. Segundo a editora, o ensaio traduzido em português e publicado em 1969 na obra *A ideia do cinema*, pela *Civilização Brasileira*, e em “Os pensadores”, pela *Abril Cultural*, refere-se a segunda versão alemã que Walter Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955.

jam resgatadas, na mente do observador, outras imagens que, somadas àquelas obtidas pela visão, geram significações únicas e particulares. O mesmo ocorreria com a obra de arte, que “tem sua existência única no lugar em que ela se encontra” (p. 167). O conteúdo da autenticidade do objeto é enraizado numa tradição que o identifica, “sendo aquele objeto sempre igual e idêntico a si mesmo”. Para uma melhor compreensão desse apontamento usa-se aqui o quadro “Mona Lisa” ou “La Gioconda”. Abrigada no museu do Louvre, em Paris, onde é uma das maiores atrações, a

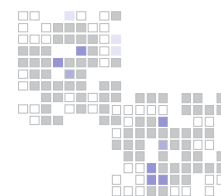
A difusão da imagem é tamanha que, rotineiramente, os meios de comunicação retomam a controvérsia sobre quem, de fato, serviu de modelo.

obra renascentista criada pelo italiano Leonardo di ser Piero Da Vinci entre 1503 e 1506 revela um dos rostos mais vistos no mundo. A difusão da imagem é tamanha que, rotineiramente, os meios de comunicação retomam a controvérsia sobre quem, de fato, serviu de modelo. Ao menos, no museu francês, o nome oficial é de Lisa Gherardini, mulher de Francesco del Giocondo³. Conforme dita Benjamin, a autenticidade da obra está encerrada numa tradição que identifica “esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (p.167).

Com a reprodutibilidade técnica, a aura que envolvia o quadro foi destruída por duas circunstâncias que, na visão Benjaminiana, estão “estritamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa”⁴ (p.170). A primeira está relacionada com a proximidade dos objetos que, antes de serem reproduzidos, estavam con-

3 Informações obtidas no site do Museu do Louvre em www.louvre.fr

4 Esse posicionamento apresenta vínculo direto com a argumentação feita logo no início do texto acerca das análises de produção capitalista desenvolvidas pelo alemão Karl Heinrich Marx.



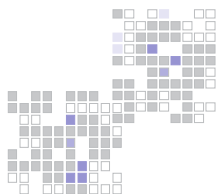
finados em um determinado espaço/tempo. A segunda é relativa à posse do objeto, que de tão próximo tornou-se disponível aos indivíduos. Mona Lisa é prova cabal da destruição da aura. Não é necessário viajar para a Europa e esperar horas sem fim para admirar a obra do pintor nascido em Florença podendo, assim, compreender a aura que a envolve. O próprio Museu do Louvre oferece de graça na página inicial de sua *home-page* na internet a imagem na íntegra ou em detalhes. Mona Lisa, portanto, está próxima. Mas, caso haja o desejo de obter de graça uma cópia do célebre quadro original, de valor inestimável, basta apenas acionar alguns comandos virtuais e, pronto – mais uma reprodução idêntica foi impressa “em cores” ou “em preto e branco”. Mona Lisa, enfim, é apropriada.

Vale salientar que Benjamin é enfático ao afirmar que a autenticidade da obra não impede que ela seja copiada, sendo a imitação artística um ato antigo e de origem indeterminada, mas tida como falsificação que pode ser revelada na atualidade com certa rapidez e facilidade por intermédio de exames laboratoriais e periciais específicos. A reprodutibilidade técnica diferencia-se da reprodução manual por ter mais autonomia, já que dispõe de recursos que acentuam os aspectos do original, tornando, por exemplo, uma cópia similar a real. A reprodutibilidade técnica ainda tem a capacidade de inserir a cópia do original em condições inimagináveis ao próprio original. Benjamin usa como modelo o coro de uma catedral que é transferido para um estúdio amador. Graças à tecnologia, é possível obter reverberações, ecos e outras sonoridades, antes só obtidas em imensos ambientes estruturalmente planejados para estes fins, em espaços mínimos que, quase sempre, necessitam abrigar somente os equipamentos de reprodução. Graças à tecnologia, é simples retirar Mona Lisa do Louvre e pendurá-la em qualquer parede, como também se tornou simples transplantar os ecos da Catedral da Sé, em São Paulo,

para o interior de qualquer sala.

Compreende-se que o novo *sensorium* oriundo da tecnicidade destrói a aura do original ao reproduzir cópias em incontrolável vazão e faz com que as significações, antes estimuladas por essa aura, ganhem peculiar uniformização. Benjamin, ao tratar da sonorização dos filmes, diz que o cinema falado representou inicialmente um retrocesso ao restringir o público em “fronteiras linguísticas” (p. 172). Deduz-se, a partir desse posicionamento que, no cinema mudo, a atenção dos expectadores às imagens era redobrada devido à inexistência de textos verbais orais e a quase total falta de textos verbais escritos, que surgiam fragmentados em quadros de forma extemporânea. É possível inferir que, por consequência, a percepção ampliava-se gerando significações individualizadas e particulares, uma vez que a linguagem puramente visual somou-se às preexistentes no imaginário de cada expectador. Com a inserção do som e, mais tarde, do texto legendado, os filmes perderam sua “aura”, já que o público passou a dispor de dispositivos tecnológicos que homogeneizaram os significados a partir da redução das inferências advindas de uma percepção limitada.

É relevante relatar que o *sensorium* de Walter Benjamin pode ser notado manifestando-se em outras formas de expressão artística, como no samba “Não tem tradução”, de Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves. A composição, criada em 1933 e gravada inicialmente por Francisco Alves, ironiza de forma crítica a influência do cinema americano sobre a cultura brasileira (Maués, 2007). A primeira estrofe revela a afirmação de que “o cinema falado é o grande culpado pelas transformações”. O trecho faz alusão às mudanças vividas pelo Rio de Janeiro do início do século passado, quando o inglês e o francês passam a ocupar o espaço antes dominado unicamente pela Língua Portuguesa. Constata-se, quando se aprecia a melodia de cadência marcada e de tom contido, o pesar pela troca de uma conformidade



de linguagem que era identitária de uma coletividade por outra, indicada pelo compositor como de valor questionável. A música de Noel Rosa expõe quase que de maneira subliminar que o cinema de então, ao dotar-se de um texto oral, ofereceu aos espectadores mais do que imagens que eram somadas às outras contidas na mente. O filme passou a oferecer uma linguagem oral e escrita que se sobrepôs às existentes. É evidente que tal circunstância não é inerente ao conteúdo sonoro já que também ocorre no âmbito visual, uma vez que há indivíduos que tendem a reproduzir em seu cotidiano os gestos, os comportamentos, os adereços e até as vestimentas contidas em películas de nacionalidade estrangeira pelo simples fato de terem se submetido a visões que faziam alusão a tudo isso. O que é oportuno observar é a uniformização de linguagens que, alavancadas pelos suportes tecnológicos, geram na visão Benjaminiana a destruição de uma aura que dá lugar a um novo *sensorium* de teor condicionado.

Alerta-se, entretanto, que as novas condições de produção e as transformações culturais promovidas pelas novas tecnologias da comunicação e de informação têm aspectos de destacada relevância. As mudanças desencadeadas permitem dissemi-

nar saberes antes relegados à maioria dos indivíduos. Dá-se aos indivíduos acesso a um infindável volume de informações que, apesar de terem uma configuração sensorial preestabelecida, estabelecem novas oportunidades de aprendizado.

No caso da locução radiofônica, aquilo que antes era aprendido no “boca a boca”, na sala de aula, no lar ou nas ruas, ganha projeção imensurável. Segundo Walter Benjamin, a reprodução técnica do som “atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (p. 167). Pelo rádio, a música erudita, antes relegada aos salões da nobreza, ganha as salas de qualquer casa que detiver um aparelho receptor. Toda e qualquer informação, antes restrita a locais pré-determinados, pode se espalhar nos ares e se colocar à disposição dos indivíduos. Tudo isso graças à imutável e inigualável capacidade radiofônica em deflagrar “diálogos mentais”, como salientava Ortriwano (1985, p. 80). Cabe, enfim, valorar tal condição, tão pouco explorada nesta época de novas tecnologias e de interatividade visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CITELLI, Adilson O. *Comunicação e educação: a linguagem em movimento*. São Paulo: Senac, 2ª ed., 2002.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAIT, Beth. *O processo interacional*. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de Textos Oraís*, São Paulo: Humanitas, 4. ed., Projetos Paralelos – Nurc/SP, p. 189-214, 1999.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da Conversação*. 4. ed., São Paulo: Ática, 1998.
- ORTRIWANO, Gisela S. *A Informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. 2. ed., São Paulo: Summus, 1985.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura medieval”*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Teses e dissertações

- MACIEL, Suely. *A interatividade no diálogo de viva-voz na comunicação radiofônica*. 248 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2009.

Artigos de internet

- MAUÉS, Allan M., ALMEIDA, Isac R. e SOUZA, Kayo Y. S.. “*Não Tem Tradução*”: O samba como elemento ufanista ante a imposição de valores pela indústria cultural. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte, Belém / PA, 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0280-2.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2011.

