



**CECS**  
centro de estudos  
de comunicação  
e sociedade

PUBLICAÇÃO

# ESCUTAR. SENTIR. GUARDAR

## Atas do I Encontro Online Audire

Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela (Eds.)

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:  
[www.cecs.uminho.pt](http://www.cecs.uminho.pt)

<b>Título</b>	<i>Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire</i>
<b>Editores</b>	Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela
<b>ISBN</b>	978-989-8600-97-4
<b>Capa</b>	Imagem: Freepik.com Composição: Madalena Oliveira
<b>Formato</b>	eBook, 124 páginas
<b>Data de publicação</b>	2020, dezembro
<b>Editora</b>	CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho Braga . Portugal
<b>Diretor</b>	Moisés de Lemos Martins
<b>Vice-diretora</b>	Madalena Oliveira
<b>Formatação gráfica e edição digital</b>	Alberto Sá
<b>Revisão</b>	Madalena Oliveira, Pedro Portela, Luís Santos, Daniel Brandão, Alberto Sá, Fábio Ribeiro, Cláudia Martinho, Ana Isabel Reis



© CECS 2020

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

Esta publicação é resultado do projeto *Audire – Áudio Repositório: guardar memórias sonoras* [[www.audire.pt](http://www.audire.pt)] cofinanciado pelo programa Operacional de Competitividade e Internacionalização e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. (PTDC-COM-CSS/32159/2017)

A edição deste livro é também apoiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra a parcela de financiamento base com a referência UIDB/00736/2020).

Cofinanciado por:



# SUMÁRIO

---

<b>Nota introdutória: escutar para crer</b>	<b>5</b>
Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela	

---

## AMBIENTES SONOROS

<b>Um regresso ao escutar: uma reflexão sobre a importância da memória e das paisagens sonoras</b>	<b>10</b>
Ana Sofia Paiva & Ricardo Morais	

---

<b>Escuchar, sentir, interactuar. La experiencia del entorno sonoro en los videojuegos</b>	<b>19</b>
Teresa Piñeiro-Otero	

---

<b>“Gugu-dadá” e outros sons: o ecossistema sonoro do bebé em isolamento acústico</b>	<b>29</b>
Teresa Costa Alves	

---

<b>Ecologia sonora e ecologia ambiental</b>	<b>36</b>
João N. S. Almeida	

---

## EXPRESSÕES SONORAS

<b>Reflexão sobre as mudanças na linguagem do radiojornalismo brasileiro após a chegada da Internet</b>	<b>43</b>
Álvaro Bufarah Júnior	

---

<b>A rádio e o som do silêncio</b>	<b>51</b>
Rita Curvelo	

---

<b>O visocentrismo e a locução audiodescritiva como recurso de acessibilidade no futebol para pessoas com deficiência visual</b>	<b>61</b>
Marcos Alexandre Sena da Silva	

---

<b>O som como espelho cultural de uma nação: um estudo da articulação sonora e composição estética da obra <i>Feel the sounds of Kenya</i></b>	<b>70</b>
Júlia Bohatch Batista	

---

<b>“O mundo não é para contemplar. É para escutar” - uma análise fílmica do curta-metragem <i>Fantasma</i> (2010)</b>	<b>79</b>
Marise da Silva Urbano Lima	

---

## **EXPERIÊNCIAS SONORAS**

<b>As sonoridades e o apelo à memória: uma reflexão sobre a importância das paisagens sonoras em tempos de pandemia</b>	<b>89</b>
Ricardo Moraes & Ana Sofia Paiva	

---

<b>Afetos e criações sonoras coletivas durante a pandemia: formas de escutas de si e do outro</b>	<b>98</b>
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira	

---

<b>Los sonidos de la subalternidad en tiempos de pandemia</b>	<b>104</b>
Graciela Martínez Matías	

---

<b>A quantas anda nossa escuta? (possíveis trilhas sonoras para sentipensar-nos)</b>	<b>113</b>
Carlos Bonfim	

---



**RITA CURVELO**  
ritacurvelo@ucp.pt  
Universidade Católica Portuguesa (Portugal)

## **A RÁDIO E O SOM DO SILÊNCIO**

### **RESUMO**

Entende-se erradamente que, sendo a rádio um meio sonoro, o silêncio não tem lugar na narração da história. Nesta aceção simplista, ele é percecionado como um vazio na linguagem, contrastando com a fala, prova clara e suficiente do ato de comunicar. No entanto, o silêncio é um elemento fundamental para a apresentação e a compreensão de um texto em rádio, na medida em que a ausência de som também é ouvida, encerrando em si um significado. Face à palavra, à música e aos efeitos sonoros, o silêncio é, todavia, o menos estudado, não merecendo as suas possíveis funções na narração radiofónica mais do que algumas referências pontuais em subcapítulos de livros ou em pequenos artigos académicos. O presente texto pretende suprir esta escassez, partindo de uma revisão das teorias de investigadores do meio rádio com o objetivo de evidenciar a relevância do silêncio e das pausas num tempo em que o excesso de informação parece temer a ausência de palavras.

### **PALAVRAS-CHAVE**

rádio; silêncio; som

---

### **A PRESENÇA DO SILÊNCIO NAS ARTES PERFORMATIVAS**

O silêncio tem sido um tema recorrente na literatura, no teatro, na música, no cinema, na linguística, na literatura, na semiótica ou na psicologia. São vários os autores que evidenciam o seu valor e a sua carga simbólica e significativa. Na rádio, porém, apesar de este estar presente a cada momento, não só é pouco estudado, como geralmente resumido a uma pausa respiratória do locutor ou a um ruído quando percecionado como “branca” pelo ouvinte. Ao invés, a importância ou menção ao silêncio nas

artes performativas tem sido uma constante, como comprovam alguns dos exemplos que serão elencados de seguida.

Optou-se por fazer um levantamento de estudos ou eventos sobre a importância atribuída ao silêncio nas artes performativas, e não de outros campos de conhecimento que se dedicaram ao tema, por já existirem publicações exaustivas sobre o assunto, entendendo-se que a música e o teatro estão mais presentes na rádio: a música enquanto presença assídua e critério de formatação (rádios musicais), o teatro pelo seu elogio da voz em palco, e pela carga silenciosa que pontua o discurso das suas personagens (dois fatores sempre presentes no meio sonoro).

No campo da música, e ainda no século XVIII, Mozart afirmava que “a música não está nas notas, mas no silêncio intermédio”. O compositor evidenciava com esta frase que o silêncio entre as notas – o descanso, a respiração, as pausas – era tão importante para o trabalho do compositor e do executante artístico quanto as notas de uma pauta. O silêncio assumia, deste modo, um poder de contraste quando articulado com o som das notas.

A ausência de palavras está presente também nos filmes de Chaplin ou Buster Keaton, tendo inspirado o mímico Marcel Marceau e a criação, no pós-guerra, da sua personagem Bip, o palhaço de cara branca, casaco às risas e chapéu de seda, que nada diz, mas que tudo transmite através do seu diálogo gestual com borboletas, leões, navios ou comboios. A pantomima de Marceau elevou o silêncio ao patamar de discurso artístico, sendo o mimo reconhecido por ter criado o conceito de “arte do silêncio” com os seus gritos silenciosos que, para o artista, são entendidos como “uma linguagem universal que, tal como a música, não conhece fronteiras nem nacionalidades” (Marceau, 1997).

Já nos anos 50 do século XX, o experimentalista John Cage voltaria a sublinhar a relevância do silêncio, ao apresentar o revolucionário “Untitled event”, mais conhecido como 4 minutos e 33 segundos, uma peça com três andamentos, onde reinavam o silêncio instrumental, a ausência de notas ou acordes, apenas se ouvindo a tosse e a respiração dos espetadores: foram quatro minutos e trinta e três segundos em que um pianista, sentado em frente ao seu piano, não tocou absolutamente nada, limitando-se a abrir e fechar a tampa do teclado três vezes, cada qual assinalando o início de um andamento. Com esta obra, Cage encorajou o público do “Untitled event” a ouvir os sons à sua volta, elevando o ruído ao patamar de peça musical, já que os sons produzidos pela audiência formaram eles próprios uma narrativa musical, ainda que pouco convencional.

Anos depois, Cage seria evocado de forma ostensiva em “Two minutes silence”, de John Lennon e Yoko Ono, numa faixa do disco *Unfinished*

*music n. 2: life with the lions*, editado de 1969. Aqui puderam ouvir-se dois minutos de silêncio, simbolizando a dor da perda de um filho, dado que na faixa anterior – “Baby’s heartbeat” – podia escutar-se o ainda pungente coração do bebé que perderam.

Também nos anos 1960, a canção “The sound of silence”, de Paul Simon e Art Garfunkel, escrita pelo primeiro, voltaria a reclamar o protagonismo do silêncio, ainda que sob uma outra perspetiva – não através do recurso ao próprio silêncio, como o havia feito John Cage ou Lennon – mas com versos que o evocam (ou criticam) no final de cada estrofe: “Within the sound of silence”, “And touched the sound of silence”, “Disturb the sound of silence”, “And echoed in the wells of silence”, “And whispered in the sounds of silence”. Questionado sobre a mensagem da canção, Paul Simon referiu numa entrevista que esta pretendia ser uma crítica social à falta de comunicação, a constatação de uma alienação geral da sociedade em que as pessoas “ouvem mas não escutam”, “falam mas não explicam”, revelando um pensamento vazio, semelhante a um silêncio que atordoia. Na canção, o “silêncio” é sentido como um cancro (“silence like a cancer grows”), devendo ser combatido. O silêncio não é aqui evocado do ponto de vista literal, mas antes como uma metáfora para um estado de alma, de apatia. Ao longo de toda a canção, o silêncio é o mais recorrente argumento, é o ruído na comunicação entre as pessoas, o silêncio fala mais alto e faz barulho.

Nos anos 1990, a canção “Enjoy the silence”, dos Depeche Mode veio, pelo contrário, defender o silêncio enquanto arma contra as palavras que ferem, que magoam: “Words like violence / Break the silence / Come crashing in / Into my little world (...) Words are very / Unnecessary / They can only do harm (...) Enjoy the silence”. A letra da música constitui um hino à reflexão sobre a importância do pensamento que vai além das palavras, que pouco ou nada significam, tal como as promessas, expressadas para serem invariavelmente quebradas.

Ciente do prestígio de que o silêncio goza no campo das artes performativas, o músico italiano Emiliano Battistini, no seu artigo “Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape” (2014, pp. 154-155), enunciou alguns dos discursos que, já no Ocidente do século XXI, destacaram positivamente o silêncio. A título de exemplo, podem citar-se, o “Happening Silent Disco” (de 2002), concebido pelos DJs holandeses Nico Okkerse e Michael Minton, que imaginaram um espaço onde as pessoas dançavam em silêncio, ao som de música que apenas escutavam nos headphones; a “Quiet party”

(2003), um conceito criado pelo artista Paul Rebhan e pelo músico Tony Noe, que se traduziu numa festa em Nova Iorque na qual foi proibido falar ou tocar música, sendo os convidados obrigados a comunicar através do olhar ou da escrita; ou a performance “The artist is presente” de Marina Abramovic no MOMA (2010). Aqui a artista conceptual sérvia permaneceu em silêncio em frente a uma mesa de madeira e a uma cadeira vazia, onde sucessivamente se iam sentando os visitantes do museu. A *performer* encontrou o olhar de mil estranhos, ao longo de quase três meses, durante oito horas por dia, nunca trocando com eles uma única palavra, mas partilhando sentimentos através da cumplicidade que o silêncio pode gerar através do olhar entre pessoas que não se conhecem.

## O SOM DO SILÊNCIO NA RÁDIO

Se nas artes o silêncio é evocado a cada instante, tendo sido apresentados sumariamente alguns dos artistas que sobre ele se debruçaram, porque não é o mesmo mais estudado num meio onde a palavra precisa dele para fazer sentido: a rádio? Procurando suprir essa lacuna, procedeu-se a uma recolha das principais notas e teorias de investigadores do meio rádio sobre o silêncio, por forma a estabelecer um diálogo entre os autores e obter-se uma visão mais alargada e incisiva sobre a sua importância na rádio.

Seria injusto não falar n’ *A guerra dos mundos* (1938) ou na *Invasão dos marcianos* (1958), uma adaptação da primeira, realizada por Matos Maia, em Portugal, episódios marcantes na história da rádio, mas cujos exemplos não têm sido adaptados ou replicados nos últimos anos do meio (salvo casos esporádicos, como a dramatização de *The lord of rings* na BBC 4, em 1981), dado que o teatro radiofónico deixou de existir.

De acordo com Ana Baumworcel, Orson Wells utilizou “o silêncio, enquanto recurso da linguagem radiofónica e elemento da linguagem não-verbal”, tendo o silêncio sido “fundamental para dar verosimilhança ao texto sonoro e para criar o lugar de intérprete e de coautor do ouvinte receptor” (1998, p. 45). Neste sentido, foi através dos silêncios que o ouvinte imaginou o que estava a ser narrado, tornando-se num agente ativo da criação ao conceber “a sua própria cenografia num espaço infinito de escuridão” (Baumworcel, 1998, p. 46).

Na *Invasão dos marcianos*, 20 anos depois, e de forma a intensificar emoções como o medo e o susto, a emissão de Matos Maia na Renascença também sofreu várias interrupções, dando a ilusão de cortes de sinal, alegadamente provocados por marcianos.

Ao estudar o silêncio, Luis Terrón Blanco sublinhou o seu poder de “chamar a atenção” do ouvinte, pelo facto de, subitamente, durante uma narração, poder não existir produção de som, algo que causa estranheza do lado de quem está a ouvir” (1991, p. 190). Também Emma Rodero se referiu a esta capacidade do silêncio em conseguir ativar a nossa imaginação ou em suscitar determinados sentimentos como a “tensão, a dúvida ou a tranquilidade” (Rodero, 2011, p. 220).

Se não têm sido muitos ou, pelo menos, exaustivos, os estudos de investigadores de comunicação radiofónica sobre o silêncio, José Luis Terrón Blanco, pelo contrário, dedicou-lhe, em 1991, a sua tese de Doutoramento – *El silencio en el lenguaje radiofónico*. O autor espanhol foi dos primeiros autores a constatar o silêncio sobre o silêncio, referindo que este é “o elemento da linguagem radiofónica menos estudado, sendo apenas referido pelos autores que lhe dedicaram alguma atenção, as suas possíveis funções na narração radiofónica” (1991, p. 7). O investigador salienta também a “intolerância existente face ao silêncio no panorama radiofónico” (1991, p. 632), como se a vida apressada que vivemos atualmente não admitisse momentos em que possamos prescindir das palavras e dos sons. Ou seja, para o autor espanhol “o silêncio é infra utilizado na narração radiofónica” devido à “sobre informação” que pontua, nos nossos dias, a mensagem radiofónica (1991, pp. 644-645).

Terrón Blanco veio também exaltar a função rítmica do silêncio no discurso, criticando aqueles que o descrevem como “privativo”, sendo a “antítese da palavra” (1991, p. 9). O autor não subscreve esta aceção, antes defendendo que “o silêncio realça o valor dos sons, intervindo no seu processo de significação” (1991, p. 190), acrescentando ainda que “o silêncio substitui a palavra para expressar o inexpressável” (1991, p. 192).

Também Armand Balsebre sustentou o poder do silêncio, quer na sua tese *Las imagenes auditivas en la radio* (1986), quer num capítulo de *El lenguaje radiofónico*, de 1994. Balsebre afirma que a linguagem radiofónica não é apenas palavra: “é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio” (1994, p. 27), acrescentando que, linguisticamente, a palavra não teria significado se não pudesse ser expressada em sequências de signos, constituídos em unidades “silêncio/som/silêncio” (1994, p. 136). Ou seja, sem silêncios entre palavras ou sons seria impossível captar o significado de cada mensagem.

Andrew Crisell seguiu um raciocínio semelhante. Em *Understanding radio* (1994), garantiu que o silêncio é fundamental para a compreensão de um texto em rádio, porque “a ausência de som também pode ser ouvida”

sendo, nesta medida, importante “considerar o silêncio como uma forma de significação” (Crisell, 1994, p. 53).

Em nome do poder expressivo que considera que o silêncio possui, Arturo Merayo viria criticar quem defende que “o silêncio é ausência de som”. Segundo Merayo, quem assim pensa incorre no erro de “delimitar as suas capacidades expressivas, dado que através do silêncio se consegue captar a atenção do ouvinte, servindo este também para conceder um tempo de reflexão ou repouso à audiência” (2003, p. 96).

Sob uma outra perspectiva, Martínez-Costa e Diéz Unzueta apresentam o silêncio como a “ausência deliberada e não fortuita de estímulos sonoros e, como consequência, também de ausência de percepção psico-acústica” (2005, p. 65). Tal não quer dizer, todavia, que o silêncio deva ser considerado um elemento secundário, dado que sem ele a construção e compreensão do relato radiofónico seria muito complicada. Os investigadores avançam com três classificações sobre as funções do silêncio: enquanto “vazio sonoro gramatical que surge durante um relato para marcar o sentido de cada uma das frases, sendo o seu objetivo separar os elementos que constituem a linguagem oral para a dotar de significado” (Martínez-Costa & Diéz Unzueta, 2005, p. 65); enquanto ausência propositada de som, sugerindo tensão ou reflexão; finalmente, enquanto pausa, ora imprimindo um ritmo à narração, ora assumindo o papel de marcador respiratório do locutor. Em *Producción radiofónica* Emma Rodero adota um raciocínio parecido, quando afirma que o silêncio “ajuda a distribuir a informação, a doseá-la, a estruturá-la (...) organizando todo o material sonoro” (2005, p. 91). A autora sustenta que o silêncio pode ser “funcional, acompanhando a ação”; “expressivo, servindo para reforçar sentimentos”; descritivo ao ajudar na caracterização de um determinado lugar ou espaço (2005, p. 91); ou finalmente narrativo, “quando estrutura o conteúdo, e ordena a narração” (2005, p. 94).

## ○ SILÊNCIO, AS PAUSAS E O RUÍDO

A maior parte dos autores acima mencionados distingue o silêncio na rádio das pausas dos locutores. Balsebre, por exemplo, lembra que “o texto escrito apenas existe para o ouvinte enquanto texto sonoro”, ou seja, o texto da rádio

deverá ter um tratamento análogo aos registos sonoros da comunicação interpessoal, exigindo as suas próprias regras de pontuação. O locutor de rádio tem que substituir

as pausas “gramaticais” por pausas “lógicas” ou mais próximas da coloquialidade: pausas inesperadas que realcem o sentido de uma determinada palavra ou que constroem uma nova estrutura sintática, mais adequada à oralidade e sonoridade do texto. (Balsebre, 1994, pp. 72-73)

Estas pausas diferem dos silêncios por serem mais curtas e gramaticalmente inesperadas, alheias às regras da comunicação escrita. É precisamente neste sentido que aponta também Terrón Blanco ao referir que a pausa assume uma “função gramatical e respiratória” (1991, p. 642), enquanto o silêncio se reveste de funções mais conotativas, expressando dramatismo, suspense, introspeção e, neste caso concreto, “a sua duração é necessariamente superior” (1991, p. 642).

Ignácio López Vigil, por seu lado, distingue pausa (significante), de “branca”, definível como “um silêncio inesperado e não intencional, equivalente ao ecrã negro da televisão”, que deverá evitar-se pois é considerado um erro, uma falha ou mesmo “um ruído” (2005, p. 37). Com efeito, quando não premeditado, descontextualizado, ou demasiado prolongado, o silêncio é associado a uma “branca” na emissão pelo ouvinte, que opta muitas vezes por mudar de estação. Este tipo de silêncios, não propositados, são associados a falhas técnicas e afetam a continuidade da escuta de um determinado programa. Por esta razão, “os silêncios não devem exceder os cinco segundos” (Gutiérrez & Perona, 2002, p. 67) de modo a que não sejam entendidos pelo ouvinte como “brancas”.

Será ainda importante referir o contributo de Maria Machuca para uma outra dimensão do estudo da pausa na rádio. A autora diferencia as “pausas vazias”, ou silêncios, das “pausas cheias”. As primeiras, sugere, “coincidem com os signos de pontuação (ponto final ou ponto e vírgula)”, e atuam enquanto oportunidades de respiração para o animador ou jornalista. Quanto às segundas, e neste particular surge a novidade, estas surgem na “fala espontânea” e traduzem-se “em vocalizações do tipo ehhhh, ahhhh, mmmm”, que ajudam o locutor a pensar no que vai dizer a seguir (Machuca, 2009, p. 109). Estas vocalizações foram, aliás, objeto de estudo de Goffman que lhes atribuiu o “status de palavras legítimas em rádio” (1981, p. 204), por serem já largamente utilizadas no preenchimento de pequenas pausas. Tal não quer dizer que não devam ser evitadas até porque, se recorrentes, podem causar irritação no ouvinte.

A ausência de sons ou palavras poderá ainda ser percecionada como ruído indesejado ou perturbante. O compositor Raymond Murray Schafer referiu, a propósito, que “o aumento de sons no mundo moderno originou

uma mudança no significado da palavra ruído” (2001, p. 256), apresentando as suas possíveis significações: “som indesejado, som não-musical, qualquer som forte e distúrbio em qualquer sistema de sinalização”. No entanto, para o músico os ruídos apresentam igualmente “uma grande dose de caráter simbólico” (Schafer, 2001, p. 256). Talvez por essa razão, Paulo Borges admita que o ruído “possa ser qualquer som, inclusive a voz, a música ou até mesmo o silêncio” (Borges, 2013, p. 7).

Ao debruçar-se sobre o disco *Chão* do músico brasileiro Osvaldo Lenine, Borges refere que o mesmo recorreu a vários ruídos captados durante os ensaios (de pássaros, máquinas de escrever ou de lavar roupa, de passos, de chaleiras ou de batidas do coração), com o intuito de servirem de suporte narrativo da história que decidiu apresentar nos 10 temas do álbum, composto para ser ouvido de uma só vez (2015, p. 339). Com efeito, para o compositor Lenine todos estes sons fazem parte do nosso ambiente sonoro diário, ainda que muitos deles não sejam por nós percebidos. São assimilados como ruídos que nos incomodam, mas que poderiam muito bem equivaler a silêncios apáticos que não produzem significados por não fornecerem palavras. Para Lenine, pelo contrário, todos estes “barulhos” que nos rodeiam devem ser inseridos num disco que tem como objetivo entrar pela casa de cada um e descrever a sua paisagem sonora, mesmo que ruidosa.

## CONCLUSÃO

Vivemos submersos num mundo onde o ruído é constante, inibindo-nos de pensar ou refletir porque, efetivamente, não nos são oferecidos muitos momentos de silêncio. Se se olhar para a programação dos meios audiovisuais atuais, poderá facilmente verificar-se que esta não é muito permeável a silêncios ou reflexões. Ouvimos na rádio e assistimos na televisão, na internet e nas redes sociais a um fluxo permanente de informação (ou falsa informação) que não nos deixa processar o que consumimos a cada instante.

E é aqui que o silêncio deve voltar a assumir o seu papel. É importante, pelo menos, resgatá-lo para um meio como a rádio que, sempre que desafiado, se mostrou capaz de o potenciar, dotando-o de grande poder sugestivo e conseguindo, até, por seu intermédio, aumentar a sua intimidade e a sua proximidade com o ouvinte.

Para o emissor (o locutor, o animador, o jornalista), o silêncio é um mecanismo que pontua o discurso, que confere maior dramaticidade ou

suspense a uma narração. Assumindo esta dupla função, o silêncio não pode assim ser apenas entendido como sinónimo de “branca”, geralmente causada por erro técnico: ele é pausa, momento de respiração, ritmo, narrativa, reflexão, humor e mistério, podendo mesmo assumir maior impacto do que a palavra, expressando o que esta não consegue.

Já para o recetor (o ouvinte), o silêncio é vital para poder receber e compreender o que alguém, pela transmissão radiofónica, oferece. Pode também, por contraste, assumir a forma de “ruído”, no sentido de ser uma ausência de som que não se deseja ouvir, por ser demasiado pesadosa, ou por ser sinónimo de falha ou erro do emissor.

## REFERÊNCIAS

- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- Battistini, E. (2014). Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape. *Sign & Media*, 9, 154-171.
- Baumworcel, A. (1998). Os espaços de silêncio em A Guerra dos Mundos. In E. Meditsch (Ed.), *Rádio e pânico* (pp. 45-53), Florianópolis: Insular.
- Borges, P. (2013). *A credibilidade do ruído no radiojornalismo*. *Contempo*, 5(2), 1-15.
- Borges, Paulo (2015). Ruidos como sustentação para o CD “Chão” de Lenine. In M. Oliveira & F. Ribeiro (Eds.), *Radio, sound and Internet. Proceedings of Net Station International Conference* (pp. 334-351), Braga: CECS.
- Crisell, A. (1994). *Understanding radio*. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. Oxford: Blackwell.
- Gutiérrez, M. & Perona, J. (2002). *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Barcelona: Bosch Comunicación.
- López Vigil, J. I. (2003). *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas.
- Machuca, M. (2009). Locución y prosódia en los medios de comunicación oral. In S. Alcoba (Ed.), *Lengua, comunicación y libros de estilo* (pp. 107-121), Barcelona: Premisas.

Martínez-Costa, M. P. & Díez Unzueta, J. R. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio. Introducción a la narrativa radiofónica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Merayo Pérez, A. (2003). *Para entender la radio: Estructura del proceso informativo radiofónico*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Rodero, E. (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.

Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.

Terrón Blanco, J. L. (1991). *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Tese de Doutoramento, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Espanha. Retirado de <https://ddd.uab.cat/record/99991>

Citação:

Curvelo, R. (2020). A rádio e o som do silêncio. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 51-60). Braga: CECS.