



PODCASTING: UM LEGADO DAS RÁDIOS LIVRES

Sandra Sueli Garcia de Sousa¹
José Cardoso Ferrão Neto²

RESUMO: As rádios livres trouxeram à tona uma série de questionamentos sobre o “fazer rádio”, na década de 1970. Essas emissoras surgiram em contraponto às rádios legalizadas e lançaram um modus operandi: linguagem mais próxima ao ouvinte, inovação, seja no estilo de locução ou no uso da voz, do silêncio e da música, portanto, uma larga sensorialidade auditiva. Anos após, não é mais preciso estar com o aparelho de rádio para acompanhar os programas: surgem os podcasts. A experiência auditiva digital nos liberta e é possível ouvir um podcast a qualquer hora e lugar, desde que haja acesso à rede. As experiências com linguagem são diversas e é sobre essa ligação com as rádios livres que o artigo trata. Utilizamos McLuhan (1964), Darnton (2005), (MACHADO et alii, 1986) e Sousa (1997) para discutir o podcast enquanto legado das rádios livres.

PALAVRAS-CHAVE: *Rádio Livre. Mídias Digitais. Podcasts.*

ABSTRACT: The free radio movement brought up a series of questions about broadcasting in the 1970's. These stations emerged in contrast with licensed networks, introducing a modus operandi based on a language closer to the hearer, plus innovation in locution style as in the use of voice, music and silence, therefore paving the way to a broader sensorial experience. Decades later, it's no use anymore to have a radio set to follow the shows: we have now gotten the podcasts. Digital hearing has freed us, and it is possible to listen to a podcast anytime anywhere, provided we have network access. Multiple experiences with language have come up, and this article aims at looking at them as far as free radios are concerned. To this end, we turn to McLuhan (1964), Darnton (2005), Machado et alii (1986) e Sousa (1997) to discuss podcasting as a kind of heritage of free radios.

KEYWORDS: *Palavra-chave; Palavra-chave.*

¹ Professora Adjunta no curso de Jornalismo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Mestre em Teoria e Ensino da Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo; Jornalista pela Universidade Federal do Pará. Email: sandragarc@gmail.com

² Professor Adjunto no curso de Jornalismo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Doutor, Mestre e Graduado em Comunicação (Jornalismo) pela Universidade Federal Fluminense, com estágio de doutorado sânduíche na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Email: ferrao@ufrj.br

Revista ALTERJOR

Grupo de Estudos Alterjor: Jornalismo Popular e Alternativo (ECA-USP)

Ano 14 - Volume 02 - Edição 28 - Julho-Dezembro de 2023

Av. Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, São Paulo, CEP: 05508-020

Introdução

O crescimento meteórico dos *podcast* tem provado, dentre outras coisas e mais do que nunca, a capacidade de reinvenção do som como materialidade da comunicação e expressão de altíssima criatividade, fluidez, transmutação e permeabilidade. Na história dos meios urdida na longuíssima duração, desde que a linguagem se associou ao som até os processos mais avançados de midiaticização da palavra, da melodia e dos gestos cotidianos, o material sonoro se dá a uma infinidade de combinações de formatos, conteúdos, paisagens, veículos e ecologias infocomunicacionais.

Não há barreiras que o som não consiga transpor, no grande cenário midiático. Mas, quando se chega ao mundo dos *podcasts* e ao que de mais avançado se pode construir no presente dos dispositivos móveis ligados em rede, é preciso voltar ao passado não muito distante para, desta vez, resgatar algumas estruturas de sentimento duráveis, urdidas em outros tempos, lugares e materialidades da comunicação midiática, que renunciaram e, por assim dizer, germinaram modos contemporâneos de fazer mídia sonora. Daí vem a pergunta, que motiva a presente reflexão: Quão nova é a nova audiosfera?

McLuhan (1964), na década de 1960, já nos havia advertido que “o conteúdo de um meio é sempre outro meio”, cujas leis e efeitos consideram menos o veículo em si e mais a combinação de tecnologias e linguagens no espectro midiático, que se estende e se complementa no tempo e no espaço. De acordo com Nélia Del Bianco (2005:157), as reflexões de McLuhan ocorrem durante a “explosão dos meios eletrônicos”:

Na década de 60, o desenvolvimento do rádio foi moldado, em grande parte, pela chegada ao mercado de sucessivas gerações de receptores e pelas inovações tecnológicas no sistema de transmissão. A disseminação do transistor, por exemplo, favoreceu o aparecimento de aparelhos portáteis, livres de fios e tomadas dos antigos receptores a válvulas. Os custos de produção dos aparelhos portáteis caíram, permitindo sua popularização e alcance a um público ouvinte mais amplo. A inovação possibilitou a transformação da audiência antes coletiva em individual. (...) Na Europa, a FM favoreceu a criação de emissoras piratas e comunitárias; e no Brasil trouxe o incentivo comercial ao meio que perdia espaço para a TV na disputa das verbas publicitárias ao oferecer uma programação diversificada quanto aos

estilos de música e à locução, além da qualidade sonora estéreo que se transformou em padrão de referência para a radiodifusão (DEL BIANCO, 2005:157).

Robert Darnton (2005), ao afirmar que “toda era foi uma era da informação” e descrever a lógica hipertextual, multimídia e multiplataforma do sistema de comunicação da Paris do século XVIII, mostra, como historiador que é, o quão possível é retornar ao passado com as perguntas do presente e desvendar meios, sujeitos, práticas e modos de comunicação que já carregavam sentidos e funções atribuídos aos ecossistemas tecnológicos de hoje.

Assim, a pergunta “Quão nova é a nova audiosfera?” nos leva a querer desbravar experiências de comunicação sonora midiaticizada das últimas décadas que não somente contribuíram para o advento dos *podcasts*, como também já continham em suas materialidades e práticas uma certa lógica produtiva que hoje associamos a eles. Ou seja, antes mesmo que se nomeassem e se institucionalizassem os *podcasts*, antes mesmo que eles surgissem na rede mundial de computadores e ganhassem novos ouvintes e internautas, algo deles já habitava o *modus operandi* de algumas tipologias midiáticas, e é isso que ora se interessa observar.

Toma-se como exemplo mais evidente o movimento de rádios livres, que ganha corpo a partir da década de 1970, principalmente na Europa e na década de 1980, no Brasil, e sua gramática libertária: a reivindicação de parte do espectro radiofônico para uma outra comunicação, alternativa, desvinculada de interesses puramente comerciais e ligados aos grandes círculos de poder; a conquista e afirmação do direito à entonação e publicização da voz; a positivação do amadorismo como lugar legitimado de expressão; a bricolagem técnica como ferramenta necessária à produção e, por fim, mas não por menos, a luta por uma sociedade mais livre e democrática.

Os *podcasts*, hoje, ao operarem nesta condição de possibilidade de uma comunicação mais rizomática, diversificada e cidadã, uma vez vencidas as barreiras de acesso aos dispositivos e redes de informação contemporâneos, parecem nos lembrar de construções anteriores que também navegaram no dialogismo da linguagem, em

conteúdos inteligentes e sobretudo numa expressividade criativa, ainda que tecnologicamente restritas nas ondas hertzianas, politicamente amarradas em legislações opressoras e, por isso, impossibilitadas histórica e culturalmente de ampliar a tão sonhada audiência. Reivindica-se com este trabalho, portanto, a recuperação de elementos da produção das rádios livres das últimas décadas do século passado que possam revelar continuidades e rupturas com o universo dos *podcasts* contemporâneos, consideradas as diferenças dos contextos histórico-midiáticos em que operam essas mídias.

DE QUE MANEIRA SE DARÁ ESTE RETORNO AO PASSADO?

As histórias das rádios livres, de um tempo não tão longínquo assim, chegam até nós através de vestígios de gravações, depoimentos de produtores e ouvintes e impressões de pesquisadores, disponíveis online nos formatos de áudio e texto. Uma audição atenta de excertos de programação já é capaz de revelar marcas de uma tipologia de mídia sonora em que germinam traços da composição dos *podcasts* contemporâneos, uns mais, outros menos demarcados historicamente. Ao revisitar uma das principais obras sobre as experiências das rádios livres em solo brasileiro e europeu (MACHADO et alii, 1986), encontramos estas marcas: Rádio Xilik, Rádio Alice (Itália) e em outra esfera, na comunicação alternativa desenvolvida na Zona Leste de São Paulo, outros exemplos como a Estação Apache, Rádio Tuaregs, entre outras (SOUSA, 1997). Para fins de análise, utilizaremos o método descritivo e comparativo, a fim de apontar confluências e divergências entre as emissoras livres e os *podcasts* atuais.

Olhar a atuação das rádios livres, a partir da produção dos atuais *podcasts*, traz um conjunto de similaridades e diferenças. Assim como essas experiências de radiodifusão alternativa, os *podcasts* podem ser feitos por uma ou mais pessoas. Não há regra para o que se decide veicular. O que vai ao ar é fruto de uma vontade de fazer e falar sobre assuntos diversos e era isso que as rádios livres empreendiam. Porém, até 1998, no Brasil, sua atividade era criminalizada, levando as emissoras a agirem na clandestinidade. De acordo com Sousa (1997), “as rádios livres estão ligadas a um

modo diferente de fazer rádio, com um discurso alternativo ao existente e não com um discurso reprodutor do *status quo*". Havia, entre as décadas de 1980-90, uma luta em curso pela democratização da comunicação e o fazer rádio de forma livre, seja por uma única pessoa ou por um coletivo, era uma das formas de exercer o direito à voz.

Se pudéssemos reduzir a uma frase o conjunto de motivações manifestas que nortearam o movimento, poderíamos dizer que ele visa substituir um modelo de mídia monológico, *one way* e altamente centralizado na máquina burocrática do governo ou nos departamentos publicitários das grandes empresas por um sistema de comunicação dialógico, *two way*, capaz de eliminar a distinção autoritária entre emissor e receptor e de devolver ao "ouvinte" um papel ativo, permitindo-lhe ultrapassar a condição de receptor passivo de ideologias alheias. (MACHADO et.al., 1987:29)

Em relação aos *podcasts*, estes são produzidos por quem tiver interesse na prática. Mais simples do que as emissoras livres, para fazer um *podcast* bastam, entre outros, um computador, um bom microfone e acesso à internet com uma plataforma de *streaming* para veiculação. Há vários tipos de *podcasts*, como os informativos, os de entretenimento e os de formação e diversas divisões dentre eles. Notamos que, na infinidade de produções, existe uma grande preocupação em levar ao ar um conteúdo que aprofunde os assuntos, além de não deixar o *podcast* restrito ao uso da voz. Por conta disso, os programas são gravados e editados previamente, mesmo aqueles em que o uso da entrevista e do bate-papo são o foco (citamos Mano a Mano, Trip FM, Isso não é Noronha). Ainda, há os que primam por um trabalho insano de edição para levar ao ar uma grande bricolagem, como o Medo e Delírio em Brasília, *podcast* que mistura jornalismo e humor num tom analítico e crítico sobre a rotina da política em Brasília.

ILUSTRAÇÕES QUE CHEGAM DO ÉTER E DOS BITS

A *Rádio Alice* talvez seja a rádio mais famosa de todo o movimento de rádios livres da Europa. Além de ter feito da linguagem uma de suas principais ferramentas, preocupou-se bastante com a popularidade e a participação dos ouvintes. A rádio Alice

funcionou apenas um ano, entre janeiro de 1976 e março de 1977, na cidade de Bolonha, Itália.

A Alice surge a partir de um coletivo, *Coletivo A/Traverso*: “Rádio Alice emite: música, notícias, jardins em flor, conversas que não vêm ao caso, inventos, descobrimentos, receitas, horóscopos, filtros mágicos, amor, partes de guerra, fotografias, mensagens, massagens e mentiras” (ECO, 1981:223).

Marquês de Sade, Maiakovski, Mandrake (o herói de histórias em quadrinhos), Artaud e Guattareuze - os filósofos Guattari e Deleuze - faziam parte do arsenal de autores utilizados nas transmissões da rádio. Já na música, em uma mesma hora era possível ouvir “Satisfaction”, dos Rollings Stones, marchinhas regionais e “O Barbeiro de Sevilha”, de Rossini. Numa bela provocação aos ouvintes, falava: “Alice transmite de tudo aquilo que você queria e aquilo que você não queria ouvir, aquilo que você pensou e aquilo que você pensou em pensar, especialmente se você vier até aqui dizê-lo” (CARRIERI, 1987).

A emissora não foi bem aceita pelo prefeito local, o que acabou por selar o fim da experiência.

O estopim deu-se nos conflitos de rua que ocorreram na cidade em 1977, principalmente nos dias 11, 12 e 13 de março, quando Bolonha passava por uma verdadeira guerrilha urbana. Alice transmitia os conflitos praticamente ao vivo, com intervenções de vários ouvintes via telefone, que informavam sobre a luta entre os policiais e os estudantes. Além de informar onde estavam ocorrendo os confrontos, a rádio incitava os moradores de Bolonha a reagir contra a repressão. O prefeito considerou essas intervenções verdadeiras ameaças à ordem e decretou o fechamento da rádio, que foi transmitido até o último minuto (SOUSA, 1997:41-42).

A inovação em *Alice*, que o mundo do podcast parece retomar, estaria no modelo “colcha de retalhos”, presente no ecletismo da programação, uma espécie de implosão hipermídia no analógico das ondas hertzianas. Tal afirmação é possível, uma vez que,

no raciocínio dos historiadores culturais, por exemplo, as práticas antecedem os meios³. A Rádio Alice profetizava e efetuava uma *escuta patchwork*, que pulava do clássico ao rock e do rock ao jornalismo mambembe, numa evidente ruptura com a linearidade do pensamento que as grades de programação das estações radiofônicas tradicionais insistem até hoje em manter. Protagonizava, ainda, um chamado ao *nonsense*, bem ao estilo da obra homônima de Lewis Carroll, à semelhança de um balcão de comida a quilo, em que um prato não dialoga necessariamente com o outro e cuja combinação de sabores depende do gosto do freguês. O que é o espectro dos tocadores de podcasting da contemporaneidade senão uma aventura no buraco do coelho de Alice, que leva a um cardápio imprevisto de vozes, músicas e efeitos dos mais variados?

Já a *Estação Apache* surgiu pelas mãos do sociólogo José Carlos de Paula, em Poá, Grande São Paulo (1988), trabalhando a causa indígena brasileira, num tom crítico. Utilizava um transmissor de cinco watts de potência, valvulado, abrangendo Poá e municípios vizinhos como Suzano, Ferraz de Vasconcelos e parte de Mogi das Cruzes. No início, contou com a participação de Eliézer Barreto, funcionário público e que passou a dirigir a Estação Apache sozinho, após a saída de José Carlos (SOUSA, 1997:56).

Segundo Eliézer Barreto, o termo “estação” surgiu como referência à demolição da antiga estação de trem de Poá: “Achávamos um absurdo demolirem a estação em volta da qual a cidade nasceu, então pintou a ideia de resgatar o termo”. O nome apache é referência a uma tribo de índios norte-americanos, que lutou contra a colonização. Também eram chamados apaches os marginais que praticavam pequenos furtos para sobreviver na Paris do século XIX (SOUSA, 1997:57).

Em 1989, a Estação Apache passa a divulgar o pensamento anarquista e a cultura marginal suburbana. “Nos correspondíamos com diversos lugares do Brasil e recebíamos muito material alternativo, como fanzines sobre variados temas, *demos*

³ Não foi preciso esperar o surgimento da rede mundial de computadores para que se conhecesse o hipertexto. Sua lógica já se percebe na longa duração das práticas comunicacionais, ainda que sem esta denominação. Não há dúvida de que a internet se configurou como a plataforma do hipertexto *per se*. Mas o que se advoga, aqui, é a constatação de que a prática hipertextual é bem mais antiga, na história da relação dos sujeitos com seus *media*, do que o universo multimeio digital contemporâneo.

tapes de bandas de garagem, então passamos a divulgar todo esse material nos programas da rádio, complementando-os com textos clássicos do anarquismo”, conta Eliézer Barreto (SOUSA, 1997, p.56).

A terceira e última fase da rádio teve mais pessoas envolvidas: 15 ouvintes da Apache juntam-se a Eliézer, dando o caráter autogestionário que faltava. Os programas passaram a ser discutidos em reuniões, o grupo comprou todo o equipamento da rádio, dividindo também as suas despesas com manutenção. Em julho de 1992, a Estação Apache faria sua última transmissão na cidade, por conta de queixas dos vizinhos e falta de um local apropriado para transmissão (SOUSA, 1997, p.56).

O que se poderia chamar de o tom "decolonialista" dos apaches, tão marcante nas produções dos podcasts contemporâneos, é a marca de um desejo de contraponto ao universo da mídia corporativa como único lugar autorizado de radiodifusão. Desembarcar mais uma vez na Estação Apache, hoje, remete à importância que tanto a rádio livre quanto o universo dos podcasts vêm tendo em momentos cruciais da vida social brasileira. Num primeiro momento, a redemocratização foi o contexto histórico em que a rádio livre reivindicou o direito a uma comunicação libertária, anteriormente cerceada pelos anos de ditadura civil-militar. Na ecologia midiática do podcast, o que se vive é a necessidade de uma comunicação alternativa aos modelos, conteúdos e agenciamentos da mídia ultraliberal, comprometida com as grandes corporações, o status quo e, como se não bastasse tudo isso, o neofascismo que atravessou e ainda permeia as várias tentativas de golpe na vida republicana, orquestradas em conjunto pelos poderes constituídos, as oligarquias insistentes e a grande mídia. O podcasting, portanto, empoderado hoje pela acessibilidade do digital, torna-se uma bela desforra histórica das rádios livres aos constrangimentos por que tem passado a comunicação midiaticizada, no Brasil.

O podcast *Medo e Delírio em Brasília* é produzido pela Central 3⁴, publicado pelo menos duas vezes na semana, em geral às quartas e sextas-feiras, podendo haver

⁴ É um estúdio profissional planejado para produção de podcasts desde 2013, com pelo menos 30 podcasts autorais.

edições em outros dias. A descrição do programa, até outubro de 2022, dizia: “é um diário ácido desse governo verde-oliva, essa bad trip escrota em que a gente se meteu. Não é fácil acompanhar tanta insanidade e a gente tenta ligar alguns pontos”. Com texto de Pedro Daltro e produção de Cristiano Botafogo, o mote do podcast era “Bora rir e passar raiva?”.

O Medo e Delírio em Brasília começou em formato de blog em 2018, logo após a eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil. “É por isso que neste site pretendo organizar este futuro governo como se fosse um diário, juntando tudo de relevante que se passou em um dia em um post, com as devidas fontes” (DALTRO, 2018). O diário publicado no blog migrou para o podcast no ano seguinte e com apresentação de Cristiano Botafogo traz um apanhado oral, crítico e mordaz ao governo Bolsonaro. Nessa migração, o Medo e Delírio torna-se um grande trabalho de pesquisa e clipagem de material com muita edição de esquetes de humor, memes, músicas e colagens auditivas junto a trechos de reportagens, artigos e opiniões variadas sobre o governo Bolsonaro.

Porém, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, no final de outubro de 2022, o programa convida: “Bora passar pano? Não. Então, bora passar um pouquinho menos de raiva?”. O podcast continua focado na política de Brasília, levantando os principais temas da política brasileira, contextualizando e brincando com diversas situações, com um pouco menos de raiva.

A proposta das rádios livres, ainda que numa outra temporalidade social, política e midiática, conseguiu transpor a curta duração em que se deu a emergência de novas tecnologias da comunicação e da informação, notadamente a popularização da internet, e atualmente ecoa nas novas produções em mídia sonora, devidamente digitalizadas, com memória espacializada nas telas dos novos dispositivos eletrônicos, *multimedia* e multiplataformas. Não se pode negar a historicidade dos meios, que devem ser considerados sempre em relação aos modos de produção da vida material e simbólica, num dado tempo e lugar. Entretanto, ao visualizarmos algumas categorias da prática de produção das rádios livres e *podcasts*, tomando como base: o direito à livre expressão; a

criatividade; a produção amadora; o uso da bricolagem; o trabalho realizado de forma coletiva e a preocupação com a democratização da comunicação foi possível chegar ao seguinte quadro:

	Rádios Livres	Podcasts
Direito à livre expressão	x	x
Criatividade	x	x
Produção amadora	x	x
Bricolagem	x	x
Produção coletiva	x	x
Canal aberto à participação de ouvintes	x	
Produção ao vivo	x	
Material editado previamente	x	x
Qualidade sonora		x

Torna-se mister, a esta altura de nosso trabalho, observar como duas tipologias distintas, separadas uma da outra por uma temporalidade acelerada de evolução na grande ecologia midiática, podem ser vistas (e ouvidas!) nas suas continuidades e rupturas. As rádios livres eram praticadas de forma clandestina, tinham direito à livre expressão, porém não podiam exercê-la devido às regulamentações da época, sob risco de apreensão de equipamento e até prisão. Ainda assim, burlavam a lei e colocavam suas ideias no ar. Já para os *podcasts*, isso nunca foi problema. Nasceram sob a égide da comunicação digital, veiculados na internet, território supostamente livre. Ambas as iniciativas têm a criatividade como carro-chefe e, a partir dela, fazem seus programas de forma amadora, pois para nenhuma das duas produções é necessária uma formação profissional. O que se nota, aqui, no que se refere à materialidade do meio e às transformações por que passou a relação entre o produtor de conteúdo e o canal de mídia, é o crescimento exponencial de espaços e possibilidades democratizantes de comunicação midiaticizada, oferecido pela tecnologia digital. Não há dúvida de que a

maior portabilidade dos equipamentos necessários para a produção, seu barateamento ao longo dos anos, o desenvolvimento de interfaces mais amigáveis e de softwares de gravação e edição extremamente mais acessíveis, sem contar as facilidades trazidas no âmbito da recepção, estenderam ainda mais o alcance da mídia sonora.

O uso da bricolagem também é outra característica constante nas duas práticas: utiliza-se o que já existe e dá-se nova roupagem, trazendo à tona um produto outro, repaginado e ampliado na execução. A produção pode ou não ser coletiva e, ainda assim, se mantém como rádio livre ou *podcast*, uma vez que para ambos uma só pessoa pode fazer tudo ou pode contar com uma equipe de produção. Entretanto, o que antes era uma marca da comunicação marginal, a bricolagem, com o podcasting, também foi abocanhada pelos grandes grupos de mídia presentes nos tocadores: podcasts do grupo Globo, por exemplo, utilizam áudio dos noticiários da televisão, produzem colagem de material jornalístico já veiculado, servem de ilustração às falas dos apresentadores e, assim, reforçam o metajornalismo corporativo, aquele que fala de si mesmo de uma plataforma a outra⁵.

Ao falar da obra de arte pós-moderna, Zygmunt Bauman (1998:133-137) afirma que a descoberta numa obra de arte é permanente e está sempre a acontecer, a cada contato feito. “A liberdade toma o lugar da ordem e do consenso”, diz o autor (1998:136). Ao artista pós-moderno resta a experimentação. Uma experimentação, no entanto, que não advém do entendimento passado que determinava que “as experiências foram construídas sob a orientação de uma teoria que se esperava provar”. Ao contrário, de acordo com Bauman:

O artista que experimenta age no escuro, esboçando mapas para um território de existência ainda não comprovada e que não se garante se emerge do mapa ora esboçado. Experimentação significa admissão de riscos, e admitir riscos em estado de solidão, sob sua própria visão como a única chance de a possibilidade artística obter o controle da realidade estética (BAUMAN,1998:138).

⁵ O exemplo emblemático, aqui, é o do podcast "O Assunto", apresentado pela jornalista Natuza Nery, do portal G1.

O ato solitário da criação deve ser realizado sem que se espere um retorno do coletivo, pois o sentido da obra de arte pós-moderna é a emancipação do gosto. “Assim fazendo, ela liberta as possibilidades da vida, que são infinitas, da tirania do consenso, que é – deve ser, não pode senão ser – excludente e incapacitante. O significado da arte pós-moderna, sugiro eu, é abrir amplamente o portão às artes do significado” (BAUMAN, 1998:140-141).

Até que se chegasse aos podcasts, uma miríade de atos criativos, solitários porém solidários, passaram pelas rádios livres e ali se firmaram como práticas legítimas de comunicação, ainda que coibidas por legislações retrógradas e opressoras. Não havia dúvida, naquele momento histórico em que floresceram as rádios livres, que o interesse dos grupos econômicos e políticos detentores das licenças de transmissão era o que determinava a clandestinidade da comunicação alternativa. Mas a revolução tecnológica, também marcada pelo sucesso de empreendimentos solitários e/ou de alguns grupos visionários - os desenvolvedores de softwares livres, por exemplo -, quis que houvesse maior abertura dos polos produtor e receptor, o que sem dúvida abriu caminho para a tomada das redes por uma outra comunicação.

Do lado do receptor, em relação ao canal aberto à participação da audiência, as rádios analógicas eram as que mais alcançavam esse intento no espectro midiático, uma vez que, estando numa programação ao vivo, os ouvintes podiam ligar de qualquer telefone, fixo ou orelhão, e participar imediatamente do programa, a exemplo da Rádio Alice. Os *podcasts*, por sua vez, são gravados com antecedência e editados em sua maioria. Privilegia-se, aqui, a produção em diferido, embora não sejam raros os programas ao vivo que depois migram para os tocadores. A participação do público, portanto, é inexistente ou limitada, quando se considera o produto acabado, transformado em arquivo de áudio. A intervenção no canal de mídia, hoje, ganhou novos formatos e linguagens. Alguns programas estimulam a participação do ouvinte por meio de páginas em redes sociais, ou mesmo ao longo do podcast com chamadas, participações gravadas ou leitura de mensagens recebidas. É uma forma de aproximar o ouvinte internauta e resgatar o pertencimento, característica tão cara às produções audiofônicas.

Por fim, nosso quadro comparativo dá a ler uma desvantagem significativa das rádios livres, quando colocadas lado a lado com seu primo mais próximo, o *podcast*: a qualidade sonora. Há múltiplas decalagens a serem apontadas, aqui, dentre as quais se destacam as interferências do sinal analógico; a restrição do alcance; a própria bricolagem técnica restrita a determinados materiais de custo menos elevado; a ausência de acústica favorável em ambientes domésticos e a dificuldade de edição, que requeria equipamentos mais sofisticados, dentre outras. Os códigos binários de zeros e uns, sem dúvida alguma, constituem-se nos maiores responsáveis pelo empoderamento dos novos sujeitos da mídia. Os comunicadores visionários de ontem, sem dúvida, souberam pavimentar este caminho. Hoje, nadariam de braçada nos bits e bytes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falamos no alegre encontro entre as rádios livres e os *podcasts*, olhamos para um passado nem tão remoto (rádios livres) e vislumbramos um presente repleto de referências (*podcasts*). No fundo, nos deparamos com o som e sua capacidade comunicacional seguindo de forma inexorável e afirmamos, assim, que os *podcasts* são um legado das rádios livres ou pelo menos carregam algo do seu espírito, no que tange a um fazer libertário e criativo. As rádios livres foram remediadas, ampliadas nas inúmeras formas de produção e desenvolvimento. Mas é delas que vem uma sequência inegável de elementos de um fazer comunicacional revolucionário, marcado, essencialmente, pela liber(t)ação das grandes estruturas de produção, das regulamentações opressoras de conteúdo e linguagem e dos cânones culturais que costumam embalar as produções da grande mídia. Mesmo com a enorme popularidade do *podcasting*, aumentada consideravelmente no período pandêmico, ainda há que se ver com a questão do acesso pleno. A História nos ajuda a rever nossas práticas comunicacionais e colocá-las devidamente no espectro das possibilidades. Aí parece repousar, também, o desejo de uma mídia livre, potente no que se refere à técnica, e principalmente transformadora.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CARRIERI, André. **Alice**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 12 mar. 1987. Caderno A-41.
- DARNTON, Robert. **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVIII. S. Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- DEL BIANCO, Nélia. O tambor tribal de McLuhan. In: MEDITSCH, E. (org.). **Teorias do Rádio, textos e contextos**, vol. 1. Ed. Insular, Florianópolis, SC, 2005.
- ECO, Umberto. **Una nueva era en la libertad de expresión**. In: BASSETS, Lluís (ed.). e las ondas rojas a las radios libres. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981.
- GUATTARI, Felix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- MACHADO, Arlindo; MAGRI, Caio; MASAGÃO, Marcelo. **Rádios livres**: a reforma agrária no ar. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- MADSEN, Virginia M. Voices-cast: a report on the new audiosphere of podcasting with specific insights for public broadcasting. In: **Communication, Creativity and Global Citizenship**. Brisbane, July 2009.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. S. Paulo: Cultrix, 1964.
- SOUSA, Sandra Sueli Garcia de. **Rádios Ilegais: da legitimidade à democratização das práticas**. Dissertação de mestrado, Umesp, 1997.

Site consultado:

<https://medoedelirioembrasil.wordpress.com/2018/10/>