

NOVO RÁDIO, VELHAS NARRATIVAS

APROPRIAÇÕES ESTÉTICAS NA FICÇÃO E NO JORNALISMO SONOROS

DEBORA CRISTINA LOPEZ

NOVO RÁDIO, VELHAS NARRATIVAS

APROPRIAÇÕES ESTÉTICAS NA FICÇÃO E NO JORNALISMO SONOROS

DEBORA CRISTINA LOPEZ



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

Ficha Técnica

Título

Novo Rádio, Velhas Narrativas: Apropriações Estéticas na Ficção e no Jornalismo Sonoros

Autora

Debora Cristina Lopez

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Livros de Comunicação

Direção

Gisela Gonçalves

Design Gráfico

Daniel Baldaia

ISBN

978-989-654-846-9 (papel)

978-989-654-848-3 (pdf)

978-989-654-847-6 (ePub)

Depósito Legal

504617/22

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã
Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2022

© 2022, Debora Cristina Lopez.

© 2022, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Dedicatória

Às minhas famílias. A que migra comigo. A curitibana. A ouro-pretana.

ÍNDICE

Introdução	11
CAPÍTULO I – O TERRENO	15
1. Produção Ficcional em Rádio	15
CAPÍTULO II – O ESPAÇO	23
2. Narrativa e Storytelling	23
CAPÍTULO III – OS DESVIOS	29
3. Afetações do Storytelling Radiofônico para Novas Audiências	29
CAPÍTULO IV – OS CAMINHOS	37
4. A Ferramenta Metodológica	37
4.1 Filiação Metodológica: Análise de Conteúdo e as Gramáticas Expressivas do Rádio	45
CAPÍTULO V – O DESTINO	57
5. Do Rádio Teatro dos Anos 1940 às Narrativas em Podcast	57
5.1 Incrível, Fantástico, Extraordinário	58
5.2 Podcasts de Áudio Drama	67
5.3 Podcasts Investigativos	79
5.4 Séries de Reportagens	101
Considerações Finais: Caminhos Cruzados	117
Referências	127

Introdução

A pesquisa sobre radiojornalismo, suas práticas e tendências me levaram, nos últimos anos, a discutir uma série de questões: formatos, gêneros, práticas produtivas, técnicas jornalísticas, tendências do meio. Uma perspectiva, no entanto, é marcante. E o é por estar presente, de forma central ou marginal, em todas as pesquisas, artigos, projetos e leituras: o conteúdo radiofônico.

Não se pode analisar o fazer sem considerar o conteúdo. E não se pode discutir estas questões passando por cima da trajetória do meio, de sua história, de suas escolhas, do caminho percorrido por ele para chegar onde chegou. Se as mudanças derivadas das tecnologias digitais são importantes para compreender o desenho assumido pelo rádio hoje, se observar a configuração da nova ecologia midiática permite olhar para o rádio, esse olhar deve também partir do que se fez, considerando como esse passado torna-se a cada dia mais presente nos processos de metamorfose pelos quais a comunicação sonora – antes tida como massiva – transita.

Este livro deriva de uma pesquisa realizada em um estágio de pós-doutorado desenvolvido junto à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e supervisionada pela Dra Sonia Virgínia Moreira. Nela, buscamos realizar este movimento duplo: olhar um objeto alocado em dois momentos históricos distintos para compreender a configuração do rádio hoje. Acreditamos, como ponto de partida a ser verificado, que o meio – voluntariamente ou não, isto não está em discussão – tem bebido em estratégias e ferramentas do seu período áureo para compor sua narrativa, redesenhando a partir de si mesmo um perfil diferenciado,

que o aloca em um espaço de análise que fala aos interesses específicos da audiência, com estrutura narrativa imersiva e íntima, em relação aos acontecimentos jornalísticos na cultura da convergência.

Desta forma, partimos da hipótese de que as produções sonoras contemporâneas (dramas e podcasts de storytelling), que se configuram como produções de aprofundamento e que têm deadlines mais amplos, realizam uma reapropriação estética das estratégias e ferramentas expressivas das radionovelas da era de ouro do rádio do país. Com esta reapropriação, aliada ao que as caracteriza como jornalismo, podem complexificar a narrativa e modificar o perfil do conteúdo apresentado à audiência, além de propiciarem um ambiente de consumo imersivo, mais humanizado e mais envolvente para o público. Expandimos essa hipótese também para as séries de reportagens divulgadas em emissoras hertzianas, principalmente considerando as demandas por rejuvenescimento da audiência e ampliação do público do rádio e o perfil de crescimento do consumo de áudio nos últimos anos.

Propusemos os objetos de estudo desta pesquisa divididos em dois eixos: a análise central e a análise de apoio. Na central, realizamos uma análise comparativa que se desloca no tempo, compondo um movimento iterativo que parte do rádio contemporâneo, expandido e reconfigurado, e desenha seu caminho em direção ao rádio dos anos 1940, centrado na experiência, protagonista do cotidiano e do imaginário social. Para isso, partimos de uma análise da série histórica *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* e a tomamos como baliza para olhar para as produções atuais de rádio. Seleccionamos esta produção porque, como apresenta Henrique Foréis Domingues, o Almirante na primeira edição do programa, a prioridade era para produções sobrenaturais sem um viés sensacionalista, mas que tivessem nos relatos enviados pela audiência elementos como datas ou nomes que dessem mais credibilidade às histórias, tivessem explicações racionais ou não. Mas acima de tudo, acreditamos que *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* é um bom ponto de partida para olhar para o storytelling no rádio porque parte da mesma ideia, narrar histórias explorando sensações e descrições. Como diz Almirante no primeiro episódio, “[...] não vamos defender nenhuma tese. Não preten-

demos convencer ninguém da existência ou não de poderes sobrenaturais. Não vamos explorar teses religiosas ou científicas. Vamos simplesmente contar histórias”. Na análise principal, comparamos as estratégias narrativas do radioteatro da era de ouro com dois podcasts storytelling: *Projeto Humanos* (especificamente a quarta temporada, *O caso Evandro*) e *In the Dark* (a primeira temporada, que conta o caso do sequestro e assassinato de Jacob Weterling, nos Estados Unidos) e dois podcasts de ficção: as produções espanholas *Negra y Criminal* (especificamente a terceira temporada) e *Informe Z*. Como análise secundária, olhamos para cinco séries de reportagens produzidas por emissoras brasileiras, de modo a compreender como, gradualmente, estas estratégias narrativas têm sido incorporadas também no dial. Para esta seleção, consideramos as mudanças geradas pelas plataformas de distribuição de áudio na ecologia do meio e as consequências para a relação com a audiência (Lopez, 2016) e para a própria caracterização do rádio e suas práticas. “Isso gerou o potencial de deslocamento do *locus* da produção criativa do radiodrama dos tradicionais produtores de larga escala, eliminando os constrangimentos criativos impostos por sistemas variados de comissionamento e agendamento”¹ (Dann, 2014, p. 141-142).

Para testar a hipótese da qual partimos, o desafio é metodológico. Como comparar produções distintas como podcasts e uma série ficcional? Principalmente ao considerarmos que entre elas há cerca de 60 anos de intervalo – período marcado por grandes mudanças na configuração do rádio e nas suas formas de fazer? O desafio foi aceito e dominou todas as etapas de desenvolvimento da pesquisa. Da organização teórica das leituras e conceitos que norteiam o estudo à organização e análise dos dados, passando pela trabalhosa organização metodológica, tudo foi construído buscando propiciar um diálogo entre os objetos. Que eles falem. Neste estudo, o trabalho de pesquisa consistiu em escutá-los e em abrir para eles os caminhos para que pudessem se encontrar, se tocar, se aproximar e se afastar a partir de cada olhar lançado. A pesquisa converteu-se em uma observação,

1. No original: “This has created the potential for a shift in the locus of creative production of radio drama away from traditional large-scale broadcasters, removing the creative constraints applied by their multifarious systems of commissioning and scheduling”. Tradução nossa.

em uma conversa, em um contato cotidiano, próximo e prazeroso com o objeto, que ao falar assumiu vida, personalidade e ajudou a conduzir e a iluminar o terreno, os espaços, os caminhos para aquele destino que estava por perto há tempos, que intrigava e acompanhava já antes: o conteúdo. E que nos guie a todos. E que nos indique os caminhos da mudança – ou de sua constante busca.

O TERRENO

1. Produção Ficcional em Rádio

O rádio, como lembra Ferraretto (2010), teve nas peças de ficção uma de suas produções mais importantes na chamada Era de Ouro. Não podemos falar somente das telenovelas, embora elas estejam entre as produções de mais visibilidade, mas também do radioteatro, das esquetes, da ficção seriada de modo geral. Paira sobre estas produções um ar de mistério, de encantamento, que deriva de sua estrutura, de sua narrativa, de seu enredo e de seus protagonistas – personagens e produtores. Entre os últimos, há nomes reconhecidos na ficção radiofônica, como Félix Caignet, e que se aventuraram na arte de escrever peças para rádio, como Gabriel García Marquez. É dele uma das falas que resume a radionovela da Era de Ouro, a que conquistou ouvintes por todo o Brasil – e também fora dele.

García Márquez cuenta que a él siempre le ha interesado la radionovela, y refiere cómo, en uno de sus viajes a Cuba, quiso conocer a Félix B. Caignet, el autor de “El derecho de nacer”. Lo visitó y le preguntó: “Maestro, dígame a qué atribuye el éxito de sus obras”? Y él, ya viejo, le respondió tranquilamente: “La gente quiere llorar y yo solamente pongo el pretexto”. (Cantillo, 1982, p. 12)

A emoção, o drama, o choro garantiam um encantamento e um envolvimento da audiência com os personagens, incorporando-os ao seu cotidiano que garantiam o sucesso comercial das produções. “Dos pontos de vista psicológico e sociológico, a construção da empatia envolve o ouvinte, colocando-o dentro, no plano do ima-

ginário, da narrativa; simulando um diálogo; oferecendo-lhe o que, em tese, ele deseja escutar” (Ferraretto, 2013, p. 49). Foi *O Direito de Nascer*, radionovela de maior sucesso na história do Brasil e da América Latina, que fez com que García Márquez direcionasse seu olhar para o rádio. “[...] había pensado que estábamos en presencia de un fenómeno popular que los escritores no podíamos ignorar.” (García Marquez, 2002, p. 405). No Brasil, a primeira novela foi transmitida em 1941, mas desde os anos 1930 a Rádio Nacional já emitia o programa *Teatro em Casa*, com radiofonações de peças teatrais de maneira não serializada (Calabre, 2003). O drama era um sucesso comercial originado nos textos cubanos. Mas estes originais eram considerados muito dramáticos pela audiência brasileira e demandavam adaptações. As peças ficcionais passaram a ocupar grande parte da programação das rádios brasileiras. Em 1945, o radioteatro tomava 14,3% da programação da Rádio Nacional (Saroldi; Moreira, 1988). Esta ocupação levou a uma ampliação da variedade de produções desenvolvidas e públicos atingidos por ela. “Uma pesquisa do IBOPE, realizada em janeiro de 1944, apontava a seguinte audiência para o período de 10h às 11h da manhã: 69,9 % de mulheres, 19,5% de homens e 10,6% de crianças. O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina” (Calabre, 2003, p. 05). As mulheres seguiam como público principal, mas produções de ação, com super-heróis, e até mesmo de terror passaram a ocupar as ondas eletromagnéticas em radioteatro, esquetes, séries radiofônicas e radionovelas.

César Ladeira, ainda em 1933, lembrava da incapacidade do rádio em agradar a toda a audiência devido à sua variedade, diversidade de interesse. Esta dificuldade permanece ainda que tenham se passado mais de 80 anos da publicação da obra. Talvez possamos dizer que esta diversidade se ampliou com a potencialização dos públicos segmentados e com a ampliação do acesso à informação. Também na obra, destaca a circulação de informações por interesse dos empresários e por relacionamentos e a dificuldade em criar conteúdos de interesse e de qualidade – nas perspectivas de conteúdo, estrutura e estética.

Existe, desde o princípio das produções ficcionais, uma dificuldade do meio para definir uma linguagem própria e que não seja monótona. Neste ponto, o Ladeira destaca as iniciativas da Record, que buscou inovar investindo na interpretação para além da leitura de textos com pouca variação de tom. “A campanha de desembolôramento do rádio iniciada pela Record passou, então, a ter a ajuda valiosa de outras estações transmissoras” (Ladeira, 1933, p. 30). Importante relativizar o olhar sobre a plástica supostamente instituída pela Record, já que se trata de um olhar interno, do “speaker” da própria emissora.

A experiência da ficção radiofônica marca o espaço do rádio expressivo como um lugar para compartilhar a palavra que está entre o que fala e o que ouve e que é uma ponte para imaginação. Desta forma, ao nomear um dizer radiofônico quero incluir a fala expressiva da radiodramaturgia no mesmo grupo de outros dizeres, como contação de histórias, leitura em voz alta e a fala teatral, que esperam do ouvinte/espectador uma escuta expressiva. Uma escuta que busca não apenas uma informação, mas a ficção, a experiência criativa de ouvir e imaginar. (Spritzer, 2007, p. 01)

Desta forma, incorporando experiências trazidas do teatro, a autora lembra que o dizer vai além do dizer simplista, incorporando elementos como o olhar, a melodia, o gesto, buscando compreender o dizer no corpo e o corpo no ouvir (p. 01). “E a escuta do ouvinte, o deixar perpassar-se pela voz que é ouvida, estabelece a sua presença presumida na fala do ator. Ainda que não visual, a performance radiofônica se institui presença no momento do acontecimento da voz” (Spritzer, 2007, p. 02). Essa presença presumida faz-se mais forte na ficção ao incorporar a experiência criativa gerar por este dizer radiofônico. Desta forma, a busca por mais que a informação, mas pelo envolvimento, pela imaginação, pela sensorialidade, pela empatia, pelo espaço para a imaginação que caracteriza o que Spritzer denomina “fala expressiva da radiodramaturgia” e que não encontra muito espaço no jornalismo de rádio, mais pressionado pelo tempo e pelas exigências de equilíbrio de espaço às fontes característico do jornalismo.

Ainda na produção ficcional, as experiências do corpovoz ressignificam enredos e constituem em sujeitos os personagens, aproximando-os ou afastando-os entre si e da própria audiência. “A voz traz significados e palavras e, para além das palavras, incorpora sons. Na experiência radiofônica, é a forma de situar a ação de colocar na voz o texto, a intenção e o repertório do ator. Tornar voz tudo o que é tempo, corpo e espaço” (Spritzer, 2007, p. 02). O caráter narrativo-descritivo das falas, a apresentação contextualizadora, quase como uma retomada dos eventos pregressos da vida do personagem das reportagens no radiojornalismo contemporâneo soa então como a introdução dos capítulos de uma radionovela ou o início de uma peça teatral radiofônica. O cenário é desenhado neste momento, incorporando, através de texto, tons e timbres, eventos anteriores. Essa incorporação envolve o leitor presumido, pois fala a ele, à sua trajetória. E envolve. Envolve em um enredo simples e de fácil compreensão, composto por poucos personagens, mas que dialogam entre si - direta ou indiretamente. Isso permite o surgimento das ações sonoras, em cenários bem descritos, com emoções marcadas na fala dos protagonistas e da narradora - aqui jornalista, mas que mais parece a amiga, confidente daquele rádio falado que acompanha o ouvinte em seu cotidiano. Assim personagem e cena protagonizam a produção, mais que os dados, os especialistas ou o próprio jornalismo presente na série.

As experiências com a composição de uma narrativa radiofônica, seja ela jornalística ou ficcional, incorpora os sujeitos. Como lembra Ferraretto (2014), o rádio é companheiro, fala à audiência próxima, em uma linguagem que a acolhe e com a qual ela se identifica. Neste contexto alocamos também a importância de, para intensificar esta identificação e esta relação de proximidade, construir de maneira sólida os personagens de um evento. “Compor um personagem é suplantar a fase da imitação para chegar ao patamar de dar um testemunho único daquela vida. Utilizar recursos pessoais e artísticos para criar em si um outro acervo de recordações, pensamentos, sentimentos, opiniões, mágoas, alegrias e ações”, lembra Spritzer (2008, p. 03). E acrescenta, “Compor um personagem radiofônico é transportar para a voz e para a escuta, o mundo visível do personagem. É ver-se, ouvindo-

-se”. Daí a importância do diálogo com o personagem, permitindo a ele uma imersão no acontecimento progressivo ao relatar, ao contar – seja no jornalismo ou na ficção. Através desta imersão, ouvir-se, despertar sentimentos, sensações, que reverberam no processo de escuta.

A construção do personagem passa pela compreensão e pela escuta do sujeito. Nas palavras da autora ucraniana e vencedora do Prêmio Nobel de Literatura 2015, Svetlana Aleksievitch (2016, p. 370): “Há uma parte da vida humana, uma conversação que não poderemos conquistar para a literatura. [...] A mim ela já me encantou, me fez prisioneira. Adoro a forma como as pessoas falam, adoro a voz humana solitária”. Este processo de diálogo, de escuta que contribui na ficção para o desenho e caracterização do personagem, é também fundamental no jornalismo para que se possa compreender os sujeitos, suas experiências, seu protagonismo. Ao escutar os sujeitos, pode-se compreendê-los. Ao compreender os sujeitos, pode-se representá-los. Ao transpor experiências vividas ou projetadas para o rádio, pode-se explorar elementos do sensível, marcas de remissão à afetividade, a recomposição de sensações a partir de cenários acústicos. “a obra radiofônica, apesar de seu caráter abstrato e oculto, é capaz de criar um mundo próprio com o material sensível de que dispõe” (Arnheim apud Spritzer, 2008, p. 03).

O olhar sobre a produção ficcional, defendemos nesta pesquisa, deve se guiar mais pelo potencial sensível do que pelas denominações e “caixinhas” classificativas dos gêneros. Na ficção radiofônica a delimitação de gênero – e conseqüentemente a padronização de estratégias que nos permitem lançar o olhar comparativo sobre as produções – se dá mais pela emissão, caráter definidor do meio. Entre a radionovela e o radioteatro, por exemplo, as delimitações são tênues. “Enquanto a radionovela ou série prevê a narração em capítulos ou episódios de uma história adaptada às características do rádio, o radioteatro seria a representação por cenas dessa história, para transmití-la no meio radiofônico” (Rodero, 2010, p. 59)². A distinção entre ambos se

2. “Mientras la radionovela o serial supone la narración en capítulos o episodios de una historia adaptada a las características de la radio, el radioteatro sería la representación por escenas de esa historia para transmitirla em el medio radiofónico” (Tradução nossa).

dá menos na construção narrativa ou na estética adotada e mais no modo de emissão de cada um deles. Essa característica, fundamentalmente radiofônica, afeta a relação da produção com a audiência e condiciona algumas dinâmicas de fruição. A produção seriada é afetada ainda pela adoção ou não de personagens fixos para o programa, como era o caso do programa “Incrível, Fantástico, Extraordinário”, que tinha na figura de Henrique Foréis Domingues, o Almirante um elemento de fidelização e aproximação com os ouvintes. “Segundo estes critérios, nos gêneros de ficção é possível distinguir entre radiogramas com transmissão novelada, seriada ou independente” (Rodero, 2010, p. 59)³.

Tipo de emissão	Gêneros de ficção – radio drama	Originalidade
Emissão novelada	Radionovela ou Série radiofônica	Originais
Emissão seriada	Série radiofônica	
Emissão independente	Radioteatro	Adaptações
	Radorrelato (conto e relato)	
	Radioarte	
	Esquete radiofônica	
		Recriações

Quadro 1 – Os gêneros de ficção. Fonte: Rodero, 2010, p. 60.

Na primeira delas o diferencial reside na configuração da história, que é única na novela transmitida em capítulos. Os radiodramas seriados têm histórias independentes que são unidas pelos personagens, como citamos acima. E os radiodramas independentes são os que se esgotam em uma transmissão, sem o compartilhamento de personagens ou enredo. “Incrível, Fantástico, Extraordinário” pode ser alocado entre as duas últimas categorias. Isso porque seu apresentador, o Almirante, pode ser visto

3. “Según este criterio, dentro de los géneros de ficción, es posible distinguir entre radio dramas con emisión novelada, seriada o independiente” (Tradução nossa).

como um narrador-personagem que une as emissões, mas as histórias em si, os enredos apresentados, não necessariamente são compartilhados entre os episódios.

Quando pensamos nos podcasts narrativos, partimos nessa pesquisa do pressuposto de que eles se apropriam das da estrutura do radiodrama para compor suas peças e acionar sua audiência explorando suas experiências e vínculos – sejam de identificação pelo desejo de ser ou pela representação de sua realidade. Ao contrário dos radiodramas em si, nos podcasts seriados os roteiros costumam ser originais, trabalhando com personagens e ações reais. O podcast narrativo, como lembra Kischinhevsky (2018, p. 79) caracteriza-se pelo “uso de trilha sonora para evocar sentimentos –afeto, medo, raiva –e sensações –suspense, alegria. A linguagem se aproxima da (e também atualiza a) contação de histórias. Cai o nível de redundância característico do texto no radiojornalismo, em função da atenção à narrativa, e ganham espaço os ganchos, os resumos explicativos que abrem e encerram os episódios, inspirados na lógica da ficção seriada”.

2. Narrativa e Storytelling

Narrar histórias é pensar universos, personagens, ações, enredos. É olhar para a audiência e compreender experiências compartilhadas, fenômenos comuns, acontecimentos cotidianos. No rádio, contar histórias é uma prática cotidiana, reveladora da conexão entre o meio e sua audiência. O sujeito que escuta se envolve, acionando memórias, envolvendo-se acusticamente pela estética, transitando por paisagens, cenários de um acontecimento que repentinamente lhe pertence. O sujeito que fala torna-se então próximo, amigo, confidente, protetor ou protegido. As estratégias clássicas de composição narrativa assumem um lugar próprio, protagonista e envolvente, que levam o ouvinte a submergir na história que se conta e a reconhecer os lugares. Explorando os potenciais de fala e principalmente de escuta, peças sonoras de storytelling exploram narrativas intrincadas ao compor aproximações, afastamentos, enredamentos na trama dos personagens – fictícios ou não. Essa teia de relações desenhada pela narrativa reforça características essenciais do rádio e de seu jornalismo, como a proximidade, a veracidade, a tensão e o engajamento inseridos na serialização e o reconhecimento de si no outro e do outro em si.

O acionamento de histórias cotidianas e de personagens reconhecíveis, associáveis ao dia-a-dia da audiência não é uma estratégia inovadora vinculada ao rádio expandido. Ela nasce antes mesmo do rádio – e é apropriada por ele em suas produções desde seus primeiros anos, com iniciativas de rádio teatro e rádio novelas. A organização

narrativa clássica, de base aristotélica, aparece nestes espaços e repercute, acreditamos, nas produções radiofônicas ficcionais e jornalísticas contemporâneas. Por narrativa, consideramos neste texto a perspectiva de Balogh (2002), que destaca a linearidade temporal da história e a caracterização de personagens. Como lembra Homssi (2017), a narrativa centra-se em agrupamentos humanos. Suas relações, trocas, movimentações, localizações – em nosso caso representadas acusticamente – determinam a existência, o ritmo, a densidade da narrativa. Para a autora (2017, p. 21), narrativa é uma “uma história em que personagens realizam ações e em que o tempo está estruturado em torno dos momentos anteriores, que induzem tais ações, e dos eventos posteriores, que são transformados por elas; mas que não apresenta a história em ordem cronológica”.

Esta compreensão de narrativa organizada temporalmente nos é cara, principalmente pela caracterização variável de nossos objetos – que circulam entre a ficção e o jornalismo – e pela busca de pontos de contato entre esses objetos de natureza variada. A organização narrativa (seja ela incorporada pelo jornalismo ou pela ficção) busca compreender, organizar e representar relações entre personagens na composição de um dado enredo. Não se trata, entretanto, de um mero encadeamento de histórias ou acontecimentos expressos discursivamente mas, como indica Aristóteles (1973), de uma composição que aciona elementos como a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. Esses elementos, que podem também ser associados à fala radiofônica e ao seu papel na composição das relações dos sujeitos, determina a narrativa, acionando, como lembra Homssi (2017), temor ou piedade na audiência. Este acionamento busca, essencialmente, o engajamento, o ativamento e a fidelização da audiência.

Mas o que compreendemos por engajamento? Discussão de raiz sociológica, o engajamento, como lembra Santos (2005) tem perspectivas conceituais variadas e que podem, em certa medida, ser vistas como complementares. Ao abordar as propostas de Camus, Sartre e Gramsci, o autor apresenta lacunas em uma aplicabilidade às relações contemporâneas, complexificadas.

Isso porque o olhar para o engajamento como uma contraposição ao conformismo dialoga com a noção de “homem-massa”, deslocada da sociedade pós-massiva⁴ e das novas dinâmicas de troca comunicacional.

Como lembra Mittell (2012), um modelo narrativo atravessa gêneros, autores e movimentos artísticos, levando a uma complexidade narrativa que, atualmente, não se centra nas “tradições episódicas e seriadas” (p. 32), mas abre-se para modelos híbridos e variados. Evans (2016) defende que a produção narrativa audiovisual em mídias digitais tem no “bite-sized” a estrutura ideal. Segundo a autora, pequenas peças leves, de consumo rápido e maior potencial de circulação permitem atingir um alto nível de imersividade e proximidade com a audiência. Esse potencial imersivo, argumenta Evans, diz respeito a uma retomada das temporalidades da televisão, representadas pelo ao vivo e pelo imediatismo - que resultam em peças normalmente mais diretas, mais curtas e que ainda assim, como no rádio, exploram histórias de vida, personagens e experiências. O “bite-sized” seria então a textualidade da televisão em dispositivos móveis - ágil, dinâmica e ainda assim imersiva. Essa realidade de consumo rápido, envolvente e conectado faz parte também do rádio, na perspectiva que Lopez (2016) apresenta como audiência ativa, que questiona, complementa, ressignifica, recircula, nega e reafirma a informação - atribuindo-lhe maior ou menor valor de acordo com a associação construída nos espaços digitais em uma flexi-narrativa (Evans, 2016) que intrinca histórias, acontecimentos e sujeitos formando uma teia narrativa que fala à audiência.

Esta teia de acontecimentos e sujeitos é conectada pelos elementos da narrativa, que variam de acordo com sua natureza, com seu objetivo e com sua filiação discursiva. Como lembra Manovich (2001, p. 201), a narrativa “deveria conter ambos, um ator e um narrador; deveria também ter três diferentes níveis que consistem no texto, na história e na fábula”. Os eventos

4. Para Lemos (2007, p. 124-125), mídias de função pós-massiva funcionam a partir de redes telemáticas, não se vinculam a um objetivo diretamente, vinculando-se a uma única ideia para alcançá-lo. Trabalham com produtos personalizáveis, que têm fluxos de circulação bidirecionais, organizados por nicho e centrado em experiências comunicacionais e sociais, extrapolando os limites das empresas de comunicação.

que envolvem os atores e as experiências conectam cada um desses elementos. Na perspectiva de Maingueneau (2005) o discurso vai se construir a partir de uma finalidade, em uma organização temporal, espacial e actorial que dimensiona a enunciação.

Ao pensarmos em uma construção narrativa organizada para outras plataformas que não a impressa tradicional, acionamos elementos que se complementam à perspectiva do argumento, do clímax, dos sujeitos para incorporar os actantes, os elementos não humanos diretamente vinculados às tecnologias que afetam. No áudio, por exemplo, o potencial imersivo do áudio afeta a construção dos personagens e o encadeamento narrativo. Nas mídias digitais, como lembra Freire (2010), as relações se estabelecem também considerando os nós, as afetações da hipertextualidade construídas a partir de movimentos de embreagem e debreagem⁵. Para o autor (p. 44):

Sempre que o enunciador dá voz de fala a uma personagem acontece a embreagem e quando retoma a narração ocorre uma debreagem. Seguindo a mesma lógica em relação às demais dimensões do discurso, podemos afirmar que quando ele se remete a um tempo diferente da narração ou evoca um espaço diferente do que ele narra acontece a embreagem. As debreagens são os movimentos inversos. [...] Em relação à pessoa, esses movimentos se estabelecem quando a fala é cedida a outro personagem que não o enunciador.

Desta forma, para Freire (2010) o hipertexto compõe a narrativa em plataformas digitais no que denomina “narrativa hipertextual” em uma correlação com as categorias da enunciação. O autor aciona ainda uma associação rea-

5. Compreendemos os conceitos de debreagem e embreagem a partir de Fiorin (2002, p. 43-47): “Os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado são dois: a debreagem e a embreagem. Debreamento é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura da base, com vistas a elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo (Greimas e Courtès, 1979, p.79). [...] A debreagem consiste, pois, num primeiro momento, em disjuntir do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar um não-eu, não-aqui e um não-agora. Como nenhum eu, aqui e agora inscritos no enunciado são realmente a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação, uma vez que estes são sempre pressupostos, a projeção da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação no enunciado é também uma debreagem (Greimas e Courtès, 1979 p.79). [...] Ao contrário da debreagem que expulsa da instância de enunciação a pessoa, o espaço e o tempo do enunciado, a embreagem é “o efeito de retorno à enunciação”, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado”. (Fiorin, 2002, pp. 43-47)

lizada por Manovich ao considerar os bancos de dados como protagonistas nesta estruturação. Observamos, a partir desta discussão, a importância de considerar a natureza do objeto para a compreensão da composição narrativa - seja ela ficcional ou não-ficcional. Então ao olharmos para o rádio em plataformas digitais torna-se necessário observar as alterações na natureza do fenômeno, de sua circulação e de como essas mudanças afetam o fazer e o narrar radiofônicos - agora hipertextual, multimídia, transmídia, expandido (Lopez, 2010; Kischinhevsky, 2016).

As categorias de enunciação acionadas por Freire (2010) a partir de Fiorin nos interessam particularmente pelas associações entre os debates sobre a narrativa clássica e os objetos digitais. O tempo, fundante da narrativa aristotélica, assume outro papel nas plataformas digitais, acionando de maneira mais intensa questões como “apresentação ou introdução; complicação ou peripécia, ação que contrapõe os personagens ou altera a sua estabilidade; clímax ou nó e o desfecho ou desenlace, que retoma nova situação de equilíbrio após o conflito inicial” (Freire, 2010, p. 46). Nesta organização, assim como na composição sonora/radiofônica, o sujeito é protagonista e condutor da narrativa. O tempo - do que se fala, da coisa falada, do acontecimento, do discurso, da circulação do que se fala e nas plataformas digitais da recirculação do que se fala - afeta a representação dos sujeitos e dos acontecimentos em si e podem ser ressignificados a partir do contexto em que se (re)inserem.

O cenário da narrativa, determinante para a composição da estética acústica, marca-se na acústica, no posicionamento de personagens, nos espaços apresentados (na descrição ou na sonorização). Na produção sonora, o narrador assume o papel de condutor da história, alternando-se a falas em primeira pessoa, descrições, experiências de perspectiva sonora, de acionamento de trilhas para atribuição de ritmo ou acionamento emocional e da inserção de efeitos nos sons selecionados que permitem redimensionar a experiência de escuta, realocar os personagens e acontecimentos e reorganizar as linhas narrativas apresentadas. Como lembra Freire (2010), as dimensões do discurso permitem referenciar as ações espacialmente e no

seu contexto. “Outra abordagem do espaço sai da esfera apenas da enunciação e diz respeito à questão social, como se dão as relações sociais no cenário em que a narrativa acontece” (Freire, 2010, p. 50).

A terceira categoria, de pessoa, relaciona-se a um aprofundamento dos personagens e atores. Para Freire (2010), essa categoria deve ser pensada considerando embreagens e debreagens que envolvem multivocalidades, autorias coletivas e discursos diretos e indiretos. Então, os personagens não vinculam-se diretamente a ações, mas têm nesse adensamento uma centralidade nos sujeitos e autores. Para compor esse movimento, referencia às demais categorias, dialogando com linhas temporais e espaciais. “Instalados no enunciado, e colocados hierarquicamente em uma posição inferior, temos o narrador, que pode ser implícito ou explícito, e o narratário. Esse narrador pode fazer debreagens entre os atores, um simulacro das suas enunciações” (Freire, 2010, p. 52).

Para compor esse movimento iterativo, a narrativa sonora, seja inserida em plataformas digitais ou não, aciona estratégias discursivas de ambientação, composição de clima e emocionalidade, proximidade através das categorias de enunciação e da organização da história. A narrativa, então, é desenhada sob duas perspectivas: de conteúdo e de estrutura. A narrativa organizada a partir do conteúdo parte da base aristotélica, explorando núcleos de personagens, clímax da história, entre outros. Já a estrutural pensa as conexões possíveis entre as peças textuais – por exemplo, como uma produção “bite-sized” se organiza narrativamente e como se distribui em múltiplas plataformas chegando a uma composição crossmídia, transmídia ou multiplataforma organizada a partir de lógicas de adensamento e conexão argumentativa construída a partir das categorias de enunciação.

3. Afetações do Storytelling Radiofônico para Novas Audiências

O rádio é, tradicionalmente, um espaço para “contar histórias”. Os sujeitos, os personagens, a proximidade narrativa sempre foram protagonistas no meio, mesmo antes de sua inserção nas plataformas digitais. Na era de ouro do meio eram frequentes os programas de humor, que tratavam de costumes; os programas de aconselhamento sentimental, que expunham o cotidiano da audiência; as produções que comentavam o cotidiano dos artistas, aproximando-os da realidade da audiência; os esportivos, que além de resultados e agenda apresentavam histórias de superação; os documentários, reportagens e especiais que tinham nos personagens o seu fio condutor.

Historicamente o meio superou desafios, mudou sua programação, adaptou-se a variações tecnológicas e novas práticas comunicacionais. A permanência em meio a essas alterações é a relação com os sujeitos – sejam eles parte da audiência ou protagonistas dos acontecimentos. Com a inserção na nova ecologia de meios e o encaminhamento para um rádio multiplataforma e multimídia, a história de vida aparece como uma continuidade, talvez até mesmo como uma potencialização (Palacios, 2003) devido à intensificação das práticas de intercâmbio e exposição do cotidiano que caracterizam a rede. “O renovado interesse nas histórias do rádio coincide com a obsessão moderna com as histórias pes-

soais. Há mais formas que nunca de compartilhar cada detalhe de nossas vidas com o mundo através da infinidade de plataformas digitais e redes sociais.” (Lingren, 2014, p. 64)⁶.

As experiências de consumo de mídia na cultura da conexão (Jenkins et al, 2014) alteram-se, trazendo ao mesmo tempo um acionamento de um perfil diferenciado e mais ativo de audiência (Lopez, 2016; Quadros et al, 2017) e também a retomada de estratégias de composição acústica e organização dos arcos narrativos que remontam ao rádio da chamada era de ouro, quando as produções dramáticas eram constantes e acusticamente complexas. O drama sonoro em plataformas digitais tem composto uma identidade própria, que o marca como produto radiofônico adaptado às novas dinâmicas de produção e fruição do conteúdo pela audiência.

O drama sonoro online permite não somente novas formas e padrões de escuta (sob demanda e controlado pela audiência) ou métodos revistos de estruturação de enredo (com o sequenciamento de séries permitindo o uso de arcos narrativos estendidos), mas a completa recriação da experiência de escuta como uma forma de narrativa aumentada - em que a história surge do reino ficcional e sobrepõe-se à experiência “vivida” do ouvinte (Dann, 2014, p. 142)⁷.

O engajamento da audiência na produção de peças sonoras ficcionais chamava a atenção do autor ainda em 2014. Neste período, a produção internacional, segundo ele, era dominada por produções amadoras e microproduções em uma cena dominada pelas fanfics. Hoje a realidade das produções sonoras em plataformas digitais é distinta. Grupos como o espanhol Podium Podcast, vinculado a um grande grupo de mídia com forte atuação no rádio, ou como a americana APM Reports, que congrega radio-

6. “The renewed interest in radio stories coincides with a modern obsession with personal stories. There are more ways than ever before to share every detail of our lives with the world via a plethora of digital platforms and social networks” (Tradução nossa).

7. “Online audio drama creates the potential not just for new forms and patterns of listening (on-demand and audience-controlled) or for revised methods of plot structuring (with series stacking allowing for the use of extended narrative arcs) but of a complete recreation of the listening experience as a form of augmented narrative – one in which the story spins out of the fictive realm and overlays the ‘lived’ experience of the listener” (Tradução nossa).

difusores públicos, investem em produtos com narrativa acusticamente complexa, com uma dimensão estética (Arnheim, 1980) mais acentuada – seja na ficção ou no jornalismo – e dão o tom de um mercado em ascensão. “No total, a produção dos 100 principais podcasts brasileiros cresceu em 200 vezes desde 2005, chegando a mais de 3.400 episódios publicados em 2018. Em comparação, os 100 principais podcasts nos EUA produziram cerca de 5.800 episódios no mesmo ano” (Volt Data, 2019). Segundo o mesmo estudo, apresentado pela agência Volt Data, os podcasts brasileiros são 43% mais longos que os nacionais – provavelmente devido à predominância do modelo *talk radio* em detrimento dos podcasts narrativos. De acordo com a PodPesquisa 2018, desenvolvida pela Associação Brasileira de Podcasters em parceria com a rádio CBN, os millenials (nascidos entre 1979 e 1995) são os que mais ouvem podcast no Brasil, compondo 66,6% da audiência. A pesquisa indica 2013 como um ano fundamental para a podosfera nacional, quando a maior parte da audiência brasileira começou a consumir esse tipo de conteúdo com constância.

Como ocorre com o rádio, os ouvintes de podcasts costumam estabelecer um vínculo emocional mais intenso com o conteúdo e os comunicadores. Um reflexo disso é o engajamento estabelecido entre as produções e seu público. 50% dos respondentes da PodPesquisa 2018 disseram recomendar os podcasts aos amigos sempre ou frequentemente, integrando-os aos seus ciclos de relacionamento.

Sobre o dispositivo de consumo, 92,1% dos ouvintes utilizam smartphone e 16,5% consomem podcasts através do som do carro. O mesmo ocorre nos Estados Unidos, como indica o estudo Audio Today 2019, promovida pela Nielsen Audio, que aponta o rádio como companheiro diário dos norte-americanos, principalmente em mobilidade e/ou fora de casa. Seja durante a semana ou nos finais de semana, o consumo doméstico gira em torno de 30%, enquanto a escuta fora de casa varia entre 64% e 73%. Isso reforça duas características da segunda onda dos podcasts: a adaptação à mobilidade e o protagonismo do envolvimento, do engajamento e da imersão no áudio transmitido. Essa característica, acreditamos, é fundamental para a deli-

mitação dos caminhos narrativos a serem seguidos pela produção e para a eficácia do acionamento, engajamento e fidelização da audiência através da coordenação entre os elementos conteudísticos da narrativa e sua estrutura – sons, espaços que ocupa, links utilizados e elementos multimídia e multiplataforma.

Ainda que nosso objeto de estudos seja brasileiro, concordamos com Huwiler (2005), que aponta a necessidade de pensar o rádio drama para além da sua trajetória literária. Neste livro, não contemplamos, por exemplo, experiências narrativas de rádio arte que se filiam à ficção sonora, mas não necessariamente vinculam-se a uma perspectiva literária do contar histórias em som. Partimos de um olhar centrado na literatura e, portanto, que se coloca diante do objeto a partir da própria narrativa literária. Por isso o acionamento de autores como Aristóteles, Fiorin, Maingueneau como apresentado anteriormente. Ainda assim, compreendemos a existência – e a importância – da narrativa não literária, mas ficcional centrada em estratégias acústicas de arte sonora para o rádio e para o movimento do podcasting.

Como lembra Huwiler (2005), a incorporação de produtores e autores oriundos da literatura no universo do radio drama – principalmente em seus primórdios – moldou o campo como uma forma de arte dramática ou literária, acionando o que Crisell (1994) denomina como código primário do rádio: a palavra. Ainda assim, incorporam-se a essas estratégias narrativas outros elementos que compõem um código narrativo que aciona de maneira mais ou menos intensa a audiência: os elementos da linguagem radiofônica (Balsebre, 1994) e as dimensões estéticas da peça sonora (Arnheim, 1980). Neste estudo, no entanto, seguimos a linha da produção de áudio dramas e não da teoria em áudio dramas. Para Huwiler (2005, p. 49),

Enquanto na produção de dramas de rádio existe uma grande variedade de estilos e uma diversidade de elementos acústicos tornou-se comum, a maior parte das análises ainda se baseia em teorias que foram elaboradas a partir do drama literário de rádio da década de 1950. Essas teorias foram baseadas na palavra escrita ou falada. Embora a maior

parte desta análise leve em conta elementos acústicos como ruídos ou música, ainda se concentra principalmente na linguagem e vê outros recursos acústicos apenas como auxiliares, enquanto recursos técnicos como mixagem ou estereofonia são largamente negligenciados.⁸

Neste estudo, então, consideramos os elementos da narrativa que partem da produção de áudio dramas para compreender seus efeitos nos podcasts narrativos e nas séries de reportagem. Essa análise não olha para mixagem ou estereofonia, mas considera elementos como a perspectiva acústica e o acionamento de trilhas em coordenação com a organização narrativa do conteúdo e o espalhamento em plataformas digitais. Sobre o storytelling no rádio, Detoni (2019, p. 7) lembra: “O requisito é ter um arco dramático. O programa adota a famosa estrutura dos contos mitológicos e parábolas descrita pelo escritor americano Joseph Campbell como “a jornada do herói”, ou seja, aquela em que os protagonistas enfrentam os obstáculos e descobrem, no processo, uma verdade que é revelada ao mundo no final do relato.” O caráter dramático da peça reside tanto em seu argumento quanto em seu potencial imersivo acústico, através de silêncios, respirações, entonações, ritmo, orientação espacial e vibrações sonoras permitindo o reforço da atenção da audiência, a aproximação entre o acontecimento, sua representação sonora, os atores e actantes do processo comunicacional, as dinâmicas de circulação e os sujeitos e práticas de consumo.

Os avanços derivam, em grande medida, do movimento de crescimento dos podcasts narrativos norte-americanos, como o mundialmente conhecido Serial. McHugh (2016, p. 78) diz que “In the podcast niche of audio storytelling, there is consensus that the American narrative style, described variously as ‘hand-held’, ‘spoon-fed’ and ‘host-driven’, is exerting a strong influence globally and undermining the popularity of the older ‘European’ or poetic style of crafted audio feature”. Neste contexto, o papel do apre-

8. While in radio drama production there exists a large variety of different styles, and a large range of acoustical elements has become common, for the most part analysis still draws on theories that were elaborated from the literary radio drama of the 1950s. These theories were based on the written or spoken word. Although most of this analysis Takes account of acoustical elements like noises or music, it still focuses primarily on language and sees the other acoustical features as merely ancillary, while technical features like mixing or stereophony are widely neglected” (Tradução nossa).

sentador/narrador assume protagonismo. A audiência compartilha sua experiência – seja através do seu estilo ao contar a história, da relação que constrói com os personagens, da apresentação de bastidores e processos de apuração ou do posicionamento sobre sujeitos e ações da narrativa. Como lembra o produtor britânico Alan Hall (in McHugh, 2016), essas iniciativas são movidas pela paixão dos produtores pelo storytelling sonoro e funcionam apesar do seu vínculo com emissoras de rádio, através de iniciativas próprias e não financiadas formalmente.

As iniciativas de composição acústica e storytelling que busca fugir de fórmulas pré-definidas, mas que se compõem a partir de experiências e relações dos produtores de conteúdo com o áudio e com o acontecimento não são inéditos. No Brasil, a década de 1960 contou com os documentários e retrospectivas da Rádio Jornal do Brasil, que exploravam sentidos implícitos no discurso sonoro para driblar as restrições de uma ditadura especialmente dura com o rádio. No campo da ficção, os programas de humor, de aventura e dramáticos, como *Incrível, Fantástico, Extraordinário; O Sombra; Direito de Nascer ou Edifício Balança Mas não Cai* exploravam estratégias variadas – emocionalidade, reambientação, proximidade, idealização de estilos de vida, sonorização complexa ou fala cotidiana para acionar uma audiência apaixonada pela comunicação sonora.

Nos Estados Unidos, *All Things Considered*, programa ancorado por uma mulher, Susan Stamberg, ainda nos anos 1970, passou de uma estrutura formal a tentativas de inovação acústica (aceitas ou não pela equipe da National Public Radio e pela audiência), caminhando para uma intensificação das histórias de vida, do inusitado e da exploração do potencial dos sons. Stamberg lembra, em entrevista a Porter (2016), que a criatividade era o objetivo principal do programa e que entre as técnicas acionadas estão, por exemplo, a aproximação ao “cinema verdade em versão sonora”, explorando os limites entre a rádio arte e o jornalismo. Um exemplo é a cobertura realizada pelo programa a uma série de protestos à guerra do Vietnam, que utilizava sons, sirenes, gritos de manifestantes, policiais e repórteres não como sons ambiente, mas como a história em si, explorando seu potencial expressivo e sua

capacidade de contar uma história. “A acústica da cena é tão poderosa que borra a linha entre sujeitos e objetos, narradores e personagens, razão pela qual os repórteres às vezes soam como manifestantes e vice-versa” (Porter, 2016, p. 194)⁹. Como lembra o autor, é a negação da cobertura seca, limpa, controlada, pouco sonorizada, característica das produções em hard news feitas na NPR atualmente. O investimento, que hoje se reflete no movimento do podcast narrativo e em produções especiais, é de um storytelling experimental, que buscava acionar ferramentas não convencionais e tensionar os limites e a compreensão do narrado na composição sonora.

9. “The acoustics of the scene are so powerful they blur the line between subjects and objects, narrators and characters, which is why the reporters sometimes sound like demonstrators and vice versa” (Tradução nossa).

4. A Ferramenta Metodológica

Esta pesquisa contempla dois momentos históricos, em um estudo comparativo. O primeiro deles é composto por áudios da era de ouro do rádio brasileiro, mais especificamente do programa de radioteatro “Incrível, Fantástico, Extraordinário”, comandado por Henrique Foréis Domingues, o Almirante, um dos principais nomes da ficção radiofônica nacional. O programa, classificado no subgênero terror, foi ao ar nas décadas de 1940 e 1950 pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro. As histórias irradiadas semanalmente com reencenações do núcleo de radioteatro da emissora eram enviadas pelos ouvintes e adaptadas para o rádio. A amostra deste estudo é composta pelo áudio de 26 programas, o que totaliza mais de 100 histórias fantásticas compartilhadas pela audiência.

Identificação do programa	Duração
Programa 01	29'26"
Programa 02	27'03"
Programa 03	25'43"
Programa 04	29'59"
Programa 05	29'30"
Programa 06	29'53"
Programa 07	28'07"
Programa 08	30'24"
Programa 09	29'40"
Programa 10	29'41"
Programa 11	30'30"
Programa 12	31'14"
Programa 13	28'02"

Programa 14	26'43"
Programa 15	30'53"
Programa 16	29'18"
Programa 17	29'14"
Programa 18	31'05"
Programa 19	28'02"
Programa 20	25'46"
Programa 21	28'49"
Programa 22	27'09"*
Programa 23	26'46"
Programa 24	27'30"
Programa 25	30'27"
Programa 26	26'58"

Quadro 2 – Episódios de Incrível, Fantástico, Extraordinário. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

No segundo momento histórico, a amostra é composta em dois eixos: um central e um complementar. A amostra do eixo central é composta por temporadas de podcasts de áudio drama e de storytelling investigativo que, pressupomos, apropriam-se (intencionalmente ou não) das marcas de condução da história demarcadas na ficção radiofônica de outro tempo histórico, ressignificando-a a partir da inserção em um cenário onde o que muda vai além da tecnologia em si e dialoga com novas circulações e fruições de conteúdo, como exploramos no capítulo anterior. Trabalhamos com quatro produções, a saber: *Projeto Humanos*, *In the Dark*, *Negra y Criminal* e *Informe Z*.

Na subcategoria de storytelling investigativo nacional selecionamos a quarta temporada do *Projeto Humanos*¹⁰, que se apresenta como um “Podcast dedicado ao registro e resgate de narrativas individuais, buscando mostrar que mesmo os atos humanos mais banais reservam enormes riquezas”. A quarta temporada, que foi ao ar entre o final de 2018 e o início de 2019 conta a história do Caso Evandro, um processo de grande repercussão no estado

10. <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/o-caso-evandro/>

do Paraná e no país. A temporada, prevista para ter 30 episódios, baseia-se em entrevistas, pesquisa em documentos do processo judicial e em arquivos de meios de comunicação realizadas pelo produtor, Ivan Mizanzuk, por cerca de dois anos. O podcast tem uma duração de episódios variada entre uma e duas horas, sempre contando com apoio do que o podcaster denomina como “enciclopédia do caso Evandro”, material multimídia disponível no site do projeto. A produção é vinculada ao grupo Anticast e circulada pela Half Deaf em diversos sistemas agregadores de podcast, além do site próprio. A divulgação de novos episódios ocorre através do perfil do Anticast em redes sociais e de um perfil não oficial do projeto no twitter (@humanosprojeto).

Identificação	Título	Duração
S04E01	O Caso Evandro	01:04:44
S04E02	As Confissões	01:05:11
S04E03	O Acusador	56:58
S04E04	“Tá lançado o Veneno”	01:10:51
S04E05	A Outra Criança	01:17:01
S04E06	Outros Corpos	02:08:58
S04E07	As Fitas VHS	02:09:21
S04E08	O Fórum	01:52
S04E09	A Fita Cassete	02:19:46
S04E10	As prisões de 1 e 2 de Julho	01:20:25
S04E11	A Mansão Stroessner	01:30:11
S04E12	“Eu sou um Número”	01:21:16
S04E13	Os Exames de Lesões Corporais	01:17:32
S04E14	Os Médicos	01:00:31
S04E15	Os Detalhes	54:32
S04E16	O Arquivamento	01:26:42
S04E17	A Denúncia	01:19:52
S04E18	Dia 6 ou 7	01:10:17
S04E19	Os Álibis das Abagge	01:33:37
S04E20	Um Trabalho na Serraria	01:06:52
S04E21	O Guardião	58:17
S04E22	A Outra Testemunha	01:05:32

S04E23	A Fita Escondida	01:55:22
S04E24	Um Dia em Guaratuba	01:38:29
-	Direito de Resposta de Diógenes Caetano dos Santos Filho	26:06

Quadro 3 – Episódios de Projeto Humanos – O Caso Evandro. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

Ainda nesta categoria está a produção norteamericana *In the Dark*. Vamos analisar a primeira temporada da produção, que é coordenada pela jornalista Madeleine Baran, do American Public Media Reports¹¹. Trata-se de grupo de jornalistas financiados por ouvintes e por fundações como a The McNight Foundation, a Corporation for Public Broadcasting, a Lumina Foundation que investem em produções especiais e investigativas sem se preocupar com vínculos partidários. (About us, online). A temporada trata do sequestro do menino Jakob Weterling, ocorrido no interior dos Estados Unidos e que devido à repercussão que alcançou levou a mudanças nas leis sobre crianças desaparecidas naquele país. A história foi circulada em agregadores de podcast (Apple Podcasts, Stitcher, TuneIn, Spotify, Google Podcasts, iHeartRadio, RadioPublic e NPR One) e divulgada pela página da APM Reports no Facebook e pelo site da série, onde eram apresentados materiais complementares ao podcast. Segundo Lopez et al (2018), a complexidade do material presente no site e os diversos caminhos de consumo oferecidos por ele, mudando a compreensão do universo criado pelo conteúdo, caracterizam a produção como rádio transmídia.

Identificação	Título	Duração
S1E1	The Crime	34:46
S1E2	The Circle	38:29
S1E3	The One Who Got Away	44:49
S1E4	The Circus	36:34
S1E5	Person of Interest	47:30
S1E6	Stranger Danger	36:47
S1E7	The Quiet Place	40:34

11. <https://www.apmreports.org/in-the-dark/season-one>

S1E8	What's Going on Down There	46:06
S1E9	The Truth	42:00
	A Sentencing, A Demand, No Closure	36:36

Quadro 4 – Episódios de In the Dark – Season one. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

No eixo da ficção estrangeira, selecionamos a terceira temporada de *Negra y Criminal*, produção espanhola transmitida pela emissora Cadena SER e circulada através da Podium Podcast no iTunes, Google Podcast e Ivoox, além da assinatura em RSS. *Negra y Criminal* é um podcast de suspense, medo e crime que intercala histórias ficcionais com radiofonização de histórias reais, como o caso do massacre em Columbine. Em sua página¹², o podcast dirigido por Mona León Siminiani se apresenta como “una experiencia sonora que pondrá al límite tu adrenalina”.

Identificação	Título	Duração
T01E01	Caso Real – El horror construido: H.H.Holmes	37'21”
T01E02	Ficción – El autoengaño: El discípulo del diablo	40'25”
T01E03	Caso Real – El peligro: El asesino de la baraja	26'49”
T01E04	Caso Real – La amabilidad: El estrangulador de Boston	37'36”
T01E05	Caso Real – El anhelo: el caso de Ed Gein	36'44”
T01E07	Ficción – El objeto de deseo: La entrada	42'27”
T01E08	Caso Real – La fuerza y la debilidad: El secuestro de la farmacéutica de Olot	57'48”

Quadro 5 – Episódios de Negra y Criminal. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

O quarto objeto do eixo central da amostra do momento O2 é *Informe Z13*. Também produzido pelo Grupo Prisa e circulado através da plataforma Podium Podcast, *Informe Z* é uma produção de ficção especializada que tinha, em 2019, duas temporadas produzidas. Para este estudo selecionamos a primeira temporada, divulgada em 2018 e que conta com sete episódios com média de 20 minutos. O programa, que tem em seu argumento uma história de terror, especificamente de zumbis, aciona as estratégias tradicionais do

12. <https://www.podiumpodcast.com/negra-y-criminal/>

13. <https://www.podiumpodcast.com/informe-z>

gênero – com um animal infectado que dissemina o vírus e é reprimido por forças militares. O podcast é produzido e dirigido por Teo Rodríguez e está disponível em iOS e Android nas plataformas iTunes e ivoox.

Identificação	Título	Duração
T01E01	La madre y la hija	20'26"
T01E02	El profesor	16'13"
T01E03	El mensajero	16'26"
T01E04	El virus	16'11"
T01E05	Estamos dentro	17'46"
T01E06	Voy a por ti	14'05"
T01R07	Regreso a casa	21'04"

Quadro 6 – Episódios de Informe Z. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

Compõem a amostra do eixo complementar cinco séries de reportagens do jornalismo radiofônico contemporâneo que serão analisadas como pontos de tensionamento com as produções do eixo central, buscando discutir até que ponto as apropriações identificadas reverberam no radiojornalismo de antena nacional. Todas elas foram produzidas por emissoras informativas, uma de cada região brasileira. Na região Sul, foi selecionada a série “Especial Haiti: miséria, ajuda e esperança”¹⁴, produzida por Eduardo Matos e veiculada pela Rádio Gaúcha de Porto Alegre em janeiro de 2015. No total, são cinco reportagens, com cerca de 15 minutos de duração cada, que exploram sonorização, dados e histórias de vida. São produções que analisam a conjuntura histórica, política e social do país, partindo do marco histórico dos cinco anos do terremoto que matou aproximadamente 300 mil haitianos.

Na região Nordeste, a série de reportagens “Enjaulados”¹⁵ compõe a amostra. Com pouco mais de 15 minutos de duração, os áudios de Denny Farias e do produtor Almir Rezende, da CBN Recife, foi levada ao ar em fevereiro de 2015. São cinco reportagens que exploram a crise no sistema peniten-

14. Reportagens disponíveis em: <http://gaucha.clicrbs.com.br/rs/noticia-aberta/veja-imagens-da-cobertura-especial-da-radio-gaucha-no-haiti-128018.html>.

15. Reportagens disponíveis em: <http://cbrn.globoradio.globo.com/editorias/pais/2015/02/14/REBELIAO-DE-PRESOS-NO-COMPLEXO-DO-CURADO-EXPOE-CRISE-DO-SISTEMA-PRISIONAL-BRASILEIRO.htm>.

ciário brasileiro através de personagens e narrativas estéticas um tanto complexificadas e que foram pautadas a partir de uma rebelião de presos no Complexo do Curado, principal do estado do Pernambuco.

Da emissora paulista Jovem Pan News AM foi selecionada a série de reportagens “Tancredo Neves, o homem da transição”¹⁶. Produzida por Thiago Uberreich e veiculada em abril de 2015, a série é derivada de uma ampla pesquisa em arquivos de áudio, somada à apuração jornalística tradicional. São quatro capítulos que retratam o seu nascimento político, a campanha das Diretas, sua vitória nas indiretas e sua doença e seus últimos dias antes da morte, discutindo seu legado político.

Na região Norte o rádio do Pará entra em cena. A série “Transporte fluvial na Amazônia: o drama das mulheres escalpeladas”¹⁷, de Jorge Vidal, foi ao ar nos dias 27, 28 e 29 de junho de 2015 pela Rádio Cultura FM, de Belém, e foi premiada na 22ª edição do Prêmio CNT de Jornalismo. São três reportagens que buscam retratar a realidade das mulheres vítimas de escarpelamento e, com isso, focam nas histórias de vida e no drama humano.

Na região Centro-Oeste foi analisada a série “O Tráfico que escraviza”¹⁸, de Fernanda Makino, Leandro Aislan, Weverton Borges, Luana Souza e Rodrigo Orenço, da Rádio BandNews FM Brasília. A série venceu o Prêmio MCT de Jornalismo 2014, regional Centro-Oeste, e recebeu Menção Honrosa na etapa nacional da premiação. Veiculada em entre os dias 02 e 04 de junho de 2014, apresenta três capítulos com pouco mais de quatro minutos cada que tratam da relação entre o tráfico de pessoas e a escravização.

16. Reportagens disponíveis em: <http://jovempan.uol.com.br/noticias/brasil/politica/especial-tancredo-neves-o-homem-da-transicao-capitulo-1-o-nascimento-politico-do-conciliador.html>

17. Reportagem não está disponível online. Dados no endereço: <http://www.portalcultura.com.br/node/46223>

18. Reportagens disponíveis em: <http://bandnewsfm.band.uol.com.br/Noticia.aspx?COD=716527&Tipo=227>.

Acreditamos que estas cinco séries de reportagens permitem lançar um olhar sobre distintas estratégias narrativas e opções estéticas adotadas no jornalismo contemporâneo, demonstrando seus pontos de contato e de afastamento com a estética do rádio em sua era de ouro, como pretendemos demonstrar através deste estudo.

Nele, pretendemos compreender de que maneira a estética radiofônica das radionovelas da era de ouro da Rádio Nacional reflete-se em produções jornalísticas atuais; Discutir a apropriação do caráter expressivo das radionovelas da Rádio Nacional como estratégia para aproximação entre o público e as emissoras de rádio; Compreender como o contexto dos fenômenos comunicacionais analisados contribui para seu diálogo e mútua intervenção; Desenvolver ferramentas metodológicas que permitam realizar uma análise comparativa de estratégias estéticas e expressivas em períodos históricos e formatos de produção radiofônica distintos.

De maneira complementar, caso seja possível no tempo disponível para o desenvolvimento deste projeto, pretende-se realizar uma discussão sobre as estratégias adotadas pelo radiojornalismo brasileiro para retomar sua força nos momentos históricos de crise. Para isso, iremos adotar a ferramenta metodológica de revisão bibliográfica, buscando inferir sobre as estratégias principais adotadas pelo jornalismo de rádio e sua relação com o rádio e, fundamentalmente, com a estética sonora da era de ouro.

Desta forma, partimos das seguintes hipóteses: a) As séries de reportagens do rádio contemporâneo apropriam-se de estratégias estéticas e expressivas das radionovelas da era de ouro do rádio brasileiro; b) A adoção destas ferramentas estéticas e expressivas refletem uma estratégia das emissoras para aproximarem-se de seu público, buscando potencializar a fidelização a partir do envolvimento do ouvinte no acontecimento e na construção da narrativa.

4.1 Filiação Metodológica: Análise de conteúdo e as gramáticas expressivas da rádio

A análise de conteúdo (AC) é um método de pesquisa utilizado nas ciências sociais com perspectivas qualitativa e quantitativa. Para desenvolver uma AC, o autor pode adotar uma série de técnicas de pesquisa, mas sempre com foco em um fenômeno simbólico.

O uso regular da análise de conteúdo data do início do Século XX, no movimento que foi denominado *communication research*, central no desenvolvimento do instrumentos adotados pela AC. No início, sua abordagem tinha um olhar fortemente quantitativo e uma origem positivista. A ideia era medir e contar as notícias – as palavras, as colunas, a área dos textos, a localização nas páginas, etc. – para compreender o meio de comunicação com rigor científico. Neste momento, a ciência social é fundamental para desenvolver a AC. A II Guerra Mundial e a propaganda nazista podem ser vistos como fatores chave na mudança de curso que se desenha. Neste período, a análise de conteúdo olhava para os símbolos e dicas presentes nos jornais e revistas para discutir os meios de comunicação e o jornalismo. Este olhar para os símbolos foi organizado fortemente por Lasswell em 1949. Ainda que houvesse uma perspectiva interpretativa e simbólica nas pesquisas, elas ainda tinham como foco a adoção de instrumentos qualitativos. Como dito por Berelson em 1952, a AC busca por uma descrição quantitativa, sistemática e objetiva do conteúdo midiático. Neste período, Berelson e Lazarsfeld contribuíram de maneira crucial para o método, desenvolvendo regras para a implementação da análise de conteúdo que foram adotadas por muitos autores (Krippendorff, 1980).

Este crescimento quantitativo foi seguido por uma diversidade qualitativa em objetos e instrumentos que utilizam o método. Isto é uma consequência do início da segunda fase da AC, quando o método está um pouco descreditado e gradualmente começa a recuperar a credibilidade perante a comunidade científica com a apresentação de novas abordagens epistemológicas e metodológicas no final dos anos 1950. Há dois principais modelos

epistemológicos: a) representacional, que se revela através de itens lexicais da mensagem; b) instrumental, que considera não o que a mensagem diz, mas os significados emprestados de seu contexto e circunstâncias. A metodologia também desenvolve um caminho em duas vias: a) quantitativo, que olha para a frequência de algumas características nos objetos; b) qualitativo, que olha para a presença ou ausência destas características. Estas mudanças, mais do que variações estruturais ou procedimentais, permitem ir além de um objetivo descritivo na AC, convertendo-a em um método que procura por inferências e olha para combinações de dados.

Um dos momentos chave do desenvolvimento da AC é a adoção do computador e bases de dados, o que marca uma terceira fase. Dos anos 1960 até hoje, as ferramentas oferecidas pela informática permitem aos pesquisadores mais facilidade e qualidade no acesso, cruzamento, organização e montagem de dados, fortalecendo a análise de conteúdo. Nesta nova realidade, os pesquisadores podem coordenar métodos qualitativos e quantitativos, deixando para trás a dualidade tradicional da AC. Agora os computadores realizam a contagem e os pesquisadores precisam pré-analisar os textos para definir precisamente as unidades de codificação e indicar as unidades de contexto, que permitirão ao programa solucionar qualquer dúvida sobre o significado dos termos selecionados. Entretanto, a pesquisa não pode ser automática. O sujeito, não a máquina, lança o olhar sobre os dados para chegar às inferências. O computador pode se desenhar como uma ferramenta essencial para a pesquisa, mas precisa ser instrumentalizado por alguém. Pode ser uma fonte crucial de informações, principalmente quando se conecta a bancos de dados, reduzindo barreiras para o desenvolvimento do projeto (Bardin, 1977).

Esta é a perspectiva teórica adotada neste estudo: a busca por inferências através do cruzamento de dados contextualizados histórica e estruturalmente para compreender os pontos de contato a partir de uma análise de conteúdo instrumental qualitativa que dialogue com as ferramentas quan-

titativas que bancos de dados oferecem atualmente. Estas agiriam como complementares na AC a ser desenvolvida em uma abordagem quali-quantitativa (Riffe, Lacy & Fico, 2005).

A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas metodológicas aplicadas à análise de comunicação, que procura encontrar indicadores qualitativos e quantitativos que permitam ao cientista social inferir conhecimento sobre as condições de produção e recepção de uma mensagem (Neuendorf, 2002). No presente estudo, o olhar está centrado nas condições de produção. A mirada sobre ela se desenha a partir da discussão contextual, dialogando com as mutações do rádio no cenário de convergência e a necessidade de estabelecer um novo diálogo com a audiência, e também a partir das práticas, pensando de que maneira o produto jornalístico reverbera estas mudanças sociais e ao mesmo tempo fala à memória dos sujeitos através de suas estratégias narrativas. A ideia é que, como prediz a análise de conteúdo, os indicadores selecionados possam sintetizar ou indicar a complexidade do fenômeno ao classificar e construir dados que respondam às questões de pesquisa provendo estatísticas que possam ser organizadas e analisadas a partir de uma base teórica e uma perspectiva interpretativa.

A análise de conteúdo dialoga com muitos campos do conhecimento em uma perspectiva metodológica ou operacional. Quando busca por distintos sentidos para uma mensagem, pode lê-la a partir do contexto, construído a partir de uma interface com a história, a psicologia, a sociologia, a política, etc. Nosso estudo busca construir um diálogo entre a comunicação, a história, buscando um ponto específico de contato que reside na narrativa jornalística e na cibercultura. Neste olhar contextual a AC constrói suas principais variáveis e inferências, operacionalizando seus campos principais: linguística e análise documental – considerando documentação como os objetos que podem ser indexados, representar informações (Stemler, 2001).

Neste cenário, o desenvolvimento de um estudo a partir da análise de conteúdo depende de planejamento e organização. Laurence Bardin indica cinco momentos de pesquisa: organização da análise, codificação, categori-

zação, inferências e tratamento informático (cronologicamente organizado em três pontos: pré-análise; exploração do material e tratamento dos resultados, inferências e interpretação). A primeira envolve o contato com os documentos a serem analisados, que o autor chama de leitura flutuante. Este é o momento de dissipar primeiras impressões e conhecer melhor o objeto. Desta forma, é possível formular as hipóteses, definir o corpus, os objetivos e preparar o material de trabalho. Bardin (1977) apresenta dois conceitos chave para a AC: unidades de registro e unidades de contexto. A primeira é uma unidade de significação, que corresponde ao conteúdo considerado como unidade básica. Estas unidades buscam organizar e categorizar o fenômeno. As unidades de registro mais frequentemente adotadas na AC são palavras e temas. As unidades de contexto são conteúdos que servem como referência para compreender as unidades de registro. As unidades de contexto são fundamentais para realizar as inferências e avaliar o cenário em que se insere o objeto. Estes conceitos são diretamente aplicados nos momentos de codificação do estudo. Na codificação, o autor pode processar os dados de maneira sistemática, usando unidades de registro e contexto e definindo as regras que irão organizar estes dados. Assim, irá determinar como serão contadas e analisadas, por exemplo, a presença ou ausência; a frequência, a intensidade, etc. O terceiro passo, a codificação, pode ser considerada o coração da análise de conteúdo. Neste momento o autor pode propor categorias organizadas por semântica, sintática, léxico ou critérios expressivos.

Depois disso, o pesquisador deve ter em mãos os dados para refinar e inferir, conectando-os com as bases teóricas e estudos prévios, buscando o sentido do objeto. Agora o computador é substituído pelo sujeito, que olha para o cruzamento de dados no estágio qualitativo do estudo. Este é o momento de buscar por pistas implícitas ou explícitas no objeto. Conflitos, tendências, ambiguidades, ideologias que se apresentam nos dados coletados precisam ser expostas nesta fase. Com um olhar qualitativo, a AC ultrapassa o perfil descritivo, discutindo e inferindo resultados. Neste processo, as unidades de registro e contexto são exploradas quantitativamente podem ser apre-

sentadas como pistas para compreender as variáveis do fenômeno. Esta é a consequência da abordagem qualitativa, em que cada fragmento da mensagem é considerado em sua presença ou no sentido de sua ausência. Nada é ignorado neste cenário, sendo presença e ausência observados como dado que pode ser interpretado e considerado como contexto para uma inferência.

O tratamento informático é usado no caso de produções com um volume intenso de dados básicos, crus, que precisam ser cruzados e analisados. Além disso, com este apoio, as inferências podem ser construídas de maneira mais sistemática e gerar resultados melhor desenhados. Bardin (1977) indica, entretanto, que esta técnica não é efetiva na análise exploratória, que lida com documentos especializados ou unidades de codificação de dimensão espacial ou temporal muito ampla.

Krippendorff (1980) lembra que a análise de conteúdo deve responder a seis questões básicas, que tomamos como padrão neste estudo: a) Qual dado será analisado?; b) Como são definidos?; c) Qual a população em que se desenha? d) Qual é o contexto relativo em que estes dados são analisados? e) Quais os limites da análise? f) Quais os objetivos destas inferências? Este é o primeiro passo, de acordo com o autor, para conduzir um estudo de análise de conteúdo. Depois disso, é possível compreender e analisar os dados. No desenho de um experimento é crucial que o pesquisador se preocupe com a confiabilidade e a consistência de suas inferências. Os problemas mais comuns de confiabilidade são a ambiguidade do significado das palavras, a baixa acurácia das categorias propostas no estudo e de sua descrição, entre outras questões. Os pesquisadores envolvidos no estudo devem construir códigos que permitam que sujeitos alheios ao projeto compreendam seu significado. Isto é, é importante apresentar os sentidos implícitos e explicar os objetivos, detalhar categorias e critérios para evitar ambiguidades. Outro ponto a ser considerado é a validação das inferências. Uma análise se constrói a partir de uma hipótese ou questão de pesquisa, a adoção de um olhar qualitativo para o processo precisa adotar a técnica e as características da triangulação, fazendo uso de múltiplas fontes, métodos, teorias e perspectivas investigativas.

Acreditamos ser necessário, como indica Peixoto (1980), discutir a criação ou identificação de uma gramática expressiva própria do rádio. Nela, a expressividade pode se aliar ao caráter informativo, reforçando e atualizando a identidade do meio. Neste projeto, partimos do pressuposto de que os elementos apresentados nesta metodologia permitem compreender como esta necessidade reverbera hoje e também como se apropria das novas linguagens para ir além do áudio na composição desta gramática expressiva. O olhar proposto coordena então dois eixos: jornalismo x ficção e narrativa sonora x narrativa complexa.

Assim, discutimos em um segundo momento de que forma a incorporação de novos recursos afeta a gramática expressiva do rádio. Questionamos como ela reitera ou nega seus elementos fundantes. E também analisamos como o caráter imersivo e envolvente, fundamental na representação original e monomídia desta gramática, pode se manifestar hoje.

A organização de categorias deste estudo envolve dois eixos, a saber: 1) objeto sonoro x objeto multimídia; 2) estética sonora e composição dos argumentos (especificamente em relação aos objetos sonoros).

No primeiro eixo serão discutidos os papéis assumidos pela narrativa sonora e pelos demais formatos na composição de uma reportagem especial que é ao mesmo tempo produto pensado para ser divulgado online e em antena. Serão discutidas as relações com o áudio e replicadas na análise do conteúdo multimídia as unidades de registro da etapa seguinte de modo que os dados permitam inferir papéis e espaços assumidos neste processo de construção da gramática expressiva do rádio em cenário de convergência.

A análise do material se dará, além da replicação das unidades de registro da segunda etapa, no olhar sobre a constituição básica da reportagem nos espaços digitais, em uma perspectiva mais panorâmica e contextual, considerando a tabela abaixo:

Categoria	Unidade de registro
As relações explicitadas entre áudio de antena e conteúdo multimídia	A mesma
A coesão como reportagem do conteúdo multimídia	A mesma
A exploração dos potenciais multiplataforma	Relação com transmídia Relação áudio x site
A exploração da memória	Como registro Como fonte Em comentários
A exploração dos potenciais multimídia	Com complexificação narrativa Instrumental Eixo sonoro Eixo textual Serialização
A exploração do caráter hipertextual das mídias digitais	Com ampliação de narrativa Internos Externos Integrados ao conteúdo Isolados do conteúdo Com exploração de multimídia Sem exploração de multimídia
A exploração dos potenciais interativos	Com interferência no conteúdo em mídias digitais Sem interferência no conteúdo em mídias digitais Sem interação
Os potenciais de espalhabilidade	Embed Compartilhar em redes sociais Postagem em redes sociais Comentários com integração ou não a redes sociais

Os potenciais de consumo imersivo	Uso de áudio Exploração de personagens Coordenação entre as produções Exploração de imagens e cores Exploração de vídeos
Caráter serial da produção	Manutenção e marcação explícita Manutenção e marcação implícita Negação ou não marcação

Tabela 1 – Análise de conteúdo multimídia. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

O segundo eixo se organiza em duas categorias fundamentais, que serão posteriormente desmembradas em unidades de registro e de contexto que permitam inferências mais claras em busca da verificação das hipóteses indicadas. Estas categorias dizem respeito:

a. à composição narrativa e organização do argumento: Envolve questões definidoras da produção ficcional radiofônica, como:

- Argumento simples
- Nucleação de personagens
- Exploração de histórias de vida e potencialmente dramas
- Temas que dialogam com o cotidiano da audiência
- Polarização vilão x herói

b. à estética sonora e apropriação dos recursos expressivos do radioteatro: Elementos definidores da identidade sonora das peças ficcionais. Consideramos características que embora também sejam adotadas por outros formatos radiofônicos, aparecem com destaque em peças de radioteatro, como marcadores identitários. Potencialmente, adotamos unidades de registro que exploram o potencial expressivo do rádio:

- Ambientação com recursos sonoros
- Uso de distintas noções de perspectiva sonora

- Exploração dos caracteres expressivo e emocional da trilha
- Recomposição de cenários e diálogos
- Uso de narrador como fio condutor da história

Categoria	Unidades de registro
Histórias das séries	Independentes Independentes com personagens compartilhados Contínuas com personagens compartilhados Contínuas sem personagens compartilhados
Argumento principal	Simple com muitos personagens Simple com poucos personagens Complexo com muitos personagens Complexo com poucos personagens
Organização dos personagens	Organizados por núcleo Organizados em uma grande história Não relacionados
Exploração de histórias de vida	Dramas como eixo argumentativo Dramas como ilustração Dramas como apêndices da argumentação
Organização dos personagens centrais	Polarização protagonista x antagonista Especialista como antagonista
Sentimentos centrais nas histórias	Culpa x sofrimento Histórias de superação Alívio cômico Proximidade
Caracterização como série	Tensão narrativa como gancho Informação como gancho Não composição de gancho

Tabela 2 – Análise de composição narrativa sonora. Fonte: Autoria própria, 2018-2019

Categoria	Unidades de registro
Sonorização	Ambiental ou descritiva Expressiva Narrativa Ornamental
Origem dos efeitos	Reais Construídos
Perspectiva sonora	Estática Variável
Trilha	Ambiental Expressivo-emocional Narrativa Ornamental
Recomposição de cenários	Alto nível de complexidade (explora personagens em diálogos, silêncios, efeitos e/ou trilha) Médio nível de complexidade (explora personagens somados a um ou dois elementos da linguagem sonora) Baixo nível de complexidade (explora personagens sem combinação por justaposição a outros elementos da linguagem sonora)
Uso de narrador	Narrador em primeira pessoa (destaque para aproximação à audiência e compartilhamento da experiência) Narrador em terceira pessoa como testemunha do acontecimento Narrador em terceira pessoa com afastamento do acontecimento Sem uso de narrador
Fio condutor da narrativa	Narrador como condutor da narrativa Personagem como condutor da narrativa Sonorização como condutora da narrativa

Tabela 3 – Análise de áudio - recursos expressivos. Fonte: Autoria própria, 2018-2019.

A sistematização dos dados se dará a partir do cruzamento dos diferentes momentos de análise orientado pelos dois eixos que coordenam as categorias (cruzamentos de dados internos no eixo e depois entre eixos) e o mesmo em relação às categorias que os compõem.

Além disso, as inferências às quais se pretende chegar devem dialogar com o escopo teórico apresentado no estudo, como prevê a metodologia de análise de conteúdo. Esta fundamentação teórica irá organizar-se em três grandes temas e seus pontos de contato, a saber:

- a. História do rádio e suas gramáticas expressivas, incluindo a estética radiofônica de maneira geral e a relação que ela estabelece com a produção noticiosa e a ficcional;
- b. Os gêneros radiofônicos, com foco em duas perspectivas: a ficcional (especialmente o radioteatro) e a jornalística (especificamente reportagens especiais e produções de aprofundamento);
- c. As mutações da narrativa radiofônica no cenário de convergência, buscando encaminhar o debate para a relação entre complexificação narrativa, composição do conteúdo e desenho da gramática expressiva do meio ao falar para uma audiência mutável como a consumidora de mídia digitais.

5. Do Rádio Teatro dos Anos 1940 às Narrativas em podcast

Incrível! Fantástico! Extraordinário! era comandado de 1947 a 1953 na Rádio Tupi por Henrique Foréis Domingues, o Almirante, um comunicador de sucesso no rádio brasileiro e que buscava apresentar histórias relatadas pela audiência que revelem acontecimentos sobrenaturais. Como lembra o comunicador no primeiro episódio do programa, não se trata de explorar o sensacionalismo, mas revelar o que não é palpável, o que é questionável, o que é incrível e que ainda assim é parte do cotidiano da audiência. Em quase todos os episódios disponíveis para o público geral¹⁹, Almirante destacava a importância da credibilidade e da verificação dos acontecimentos a partir de informações e testemunhas.

Irradiada às terças-feiras às 21h30, pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro, a série se dedicava ao relato de histórias fantásticas enviadas pelos ouvintes. [...] Por mais incríveis, fantásticas e extraordinárias que fossem as histórias, Almirante pedia aos ouvintes que fossem fiéis à verdade ao endereçar alguma à produção, solicitando a maior acuidade possível de dados destes colaboradores (*Incrível, Fantástico...*, 2014).

Com o objetivo de revelar sensações e envolver a audiência, o programa apresentava quatro histórias por episódio de meia hora, sonorizado e acompanhado, em

19. Nesta pesquisa utilizamos os episódios disponíveis na página Memória da Música, disponível em <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/58-incrivel-fantastico-extraordinario>.

roteiro pré-elaborado, por uma orquestra que auxiliava no acionamento emocional do público. O programa, devido ao sucesso das irradiações, levou à publicação das histórias de maior repercussão em um livro, no ano de 1951.

Lima (2012) lembra que as histórias eram enviadas de todo o país e era roteirizadas antecipadamente por José Mauro e César de Barros Barreto, narrados por Henrique Foréis Domingues, o Almirante, com a participação de radioatores e da Orquestra Tupi, com regência de Aldo Taranto. “Esta característica narrativa é construída, assim como nos demais gêneros ficcionais do rádio, através da sugestão sonora. Na ausência de imagens, o rádio deveria aproveitar todas as possibilidades de construção de uma narrativa convincente a partir dos sons [...]” (Lima, 2012, p. 86).

O programa afetou o rádio para além da própria produção ficcional. Como lembra Sousa (2010), a narração de dramas humanos apresentados em cartas, modelo básico utilizado em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, faz sucesso até hoje em emissoras de interior ou no modelo de programação AM. Como lembra a autora, esses programas exploram arquétipos, sacrifícios, histórias de violência e terror como estratégia performática.

5.1 Incrível, Fantástico, Extraordinário

A proximidade e a fidelidade no relato é parte do contrato de comunicação entre Almirante e sua audiência. Esse cuidado é apresentado a cada início de episódio, semanalmente. Na abertura do episódio 9, o narrador diz:

[...] vocês, que estão fazendo parte deste imenso círculo, podem também tomar parte na palestra enviando-nos os casos que lhes ocorrerem ao ouvir os que lhes contamos toda semana. Em uma irradiação posterior então nós cederemos a palavra a vocês, irradiando as histórias que vocês nos enviaram. E vocês verão como seremos fiéis no relato. Verão que não deturpamos uma linha sequer das histórias, que as apresentamos exatamente como vocês as contam aos seus amigos. Como esse

programa vive da verdade absoluta, é necessário que enviem o maior número possível de dados, nomes de lugares e pessoas, datas, etc que servirão para comprovar a autenticidade dos casos.

O programa foi ao ar às *terças-feiras* na Rádio Tupi do Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1950 e contava histórias de terror e de mistério. A origem das histórias era inusitada: relatos de ouvintes enviados por cartas. No primeiro episódio, além de apresentar o programa, Almirante, “a maior patente do rádio” traz histórias contadas pela equipe da emissora e o chamado à audiência, para que contem suas experiências e confiem na fidedignidade da representação realizada pela equipe.

A cada episódio, Henrique Foréis Domingues, o Almirante apresenta as três micronarrativas do dia e os ouvintes que as enviaram, sempre acompanhado de referenciais de verificação de existência, como a cidade e o endereço onde vivem ou a empresa onde trabalham. Embora o programa tenha duração em antena de 30 minutos, não há uma dimensão padrão para cada uma das histórias contadas ou para o número de personagens e cenas acionados. A estrutura do programa, no entanto, não se altera: abertura apresentando o programa e respondendo a comentários da audiência, a apresentação das histórias da semana (quem enviou cada relato e na sequência as três histórias) e o encerramento, chamando os ouvintes à participação. Todos esses blocos de conteúdo são intercalados com chamadas publicitárias do patrocinador do programa.

Nos anos 1980 o programa passou por uma adaptação para a televisão, tornando-se um quadro da televisiva revista dominical *Fantástico*. O programa seguia a mesma estrutura de seu original radiofônico, relatando histórias sobrenaturais enviadas por telespectadores e reencenando-as. O quadro era dirigido por Maurício Sherman e apresentado por um dos grandes nomes do rádio brasileiro, Mário Lago (*Fantástico*, 2013).

A Estética Sonora

Existe uma variação no uso do narrador em *Incrível*, *Fantástico*, *Extraordinário*. Esta mudança é coordenada pela presença marcante de Almirante, o condutor da peça, aquele que testemunha o fato pelos olhos e palavras da audiência que escreve as cartas. A teatralização da história enviada reitera o caráter próximo do rádio e do comunicador, reforçando o efeito *star system*, marcado nas produções pela reiteração do nome de Henrique Foréis Domingues, o Almirante, pelo seu protagonismo na fala a cada episódio, pelos radioatores e radioatrizes que compõem as peças e pelo destaque à emissora como um actante fundamental na produção – quem circula, quem produz, quem oferece a estrutura do teatro e a orquestra, quem organiza os profissionais e torna possível o relato das histórias fantásticas.

A narração, então, se apresenta em primeira pessoa – no Almirante que ancora o programa e que relata a história – e em terceira pessoa, no narrador observador. Protagonismo e observação assumem destaque, embora a primeira pessoa, o protagonismo, o relato, a retomada da experiência, assim como ocorre nos podcasts e como não é comum nas séries de reportagens, sejam mais frequentes.

Incrível! Fantástico! Extraordinário! é marcado por uma variação de volume, intensidade e ritmo na locução e na trilha construída pela orquestra. A roteirização das produções é fundamental para a compreensão dos argumentos, para a condução e ambientação das histórias e para os caminhos tomados no mapa das micronarrativas. A intensidade, embora influenciada pela narração e pelos efeitos, é conduzida pela orquestra e pela exploração dos silêncios.

O estilo conversacional na abertura, que traz a audiência para perto do ouvinte e converte Henrique Foréis Domingues, o Almirante em um sujeito palpável, próximo, colocando-o ao lado de quem escuta e conduzindo a caminhada pelo mapa das micronarrativas que compõem cada um dos episódios. Nesse diálogo aparecem também as propagandas dos patrocinadores, como Guaraína, sempre vinculado ao conteúdo do programa em si.

Guaraína pode ser visto como um unificador dos episódios da série. A integração do medicamento à narrativa se intensifica com o passar dos dias, chegando à alteração do slogan para “se uma dor o ataca, defenda-se com Guaraína”. Os slogans se alteram a cada episódio, sempre vinculados às micronarrativas apresentadas. A mesma lógica ocorre posteriormente com os novos patrocinadores, Atringosol ou Leite de Magnésia de Phillips, incorporado a estratégias do programa ou ao cotidiano da audiência.

Outro elemento presente em todos os episódios, e que demarca a autoria do outro nas histórias, é a apresentação dos dados do relator no início de cada micronarrativa, quando o narrador apresenta a história e o ouvinte que a enviou. Trata-se de um efeito que “revela a verdade da autoria narrativa”, retirando-a da equipe de produção e atribuindo-a à audiência. Essa sensação é ampliada por Almirante quando fala, em quase todos os episódios, que buscou manter a história fiel ao relato enviado, mantendo inclusive expressões usadas, sempre que possível. Como diz o próprio comunicador, na abertura do episódio 4:

Quando os episódios que vocês mandarem trouxerem uma explicação racional, nós daremos. Quando não se encerrarem com uma justificativa lógica, nós temos que irradiar assim mesmo. Nunca se esqueçam, ouvintes, de enquadrar uma dessas histórias dentro de um dos adjetivos que servem de título a esses programas: *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*”

Os tons de voz e a trilha são o destaque na composição da narrativa acústica do programa. Os efeitos aparecem para alocar movimentos, principalmente nos episódios em que a presença do narrador é mais constante. O sentimento, as sensações e as emoções são acionadas principalmente a partir de trilhas e da interpretação dos radioatores. A troca de turnos, por exemplo, não somente atribui proximidade, como destaca o caráter sobrenatural, identidade central da produção. Um exemplo é o episódio 3, na história Aviso Salvador, quando o protagonista percebe que está à frente de seu pai, morto há anos. A ansiedade e o desenvolvimento da percepção da (não) realidade

por parte do personagem Tibiriçá estabelece-se pela trilha acionada, que intercala silêncios com marcas acústicas intensas, com a presença do crescendo orquestrado, contraposto com a locução calma e clara de Henrique Foréis Domingues, o Almirante e os toques de suspense do violino e dos instrumentos de sopro.

A organização acústica varia de uma micronarrativa a outra. “A locomotiva fantasma”, também apresentado no episódio três, investe já no seu início na incorporação de efeitos da locomotiva, de sinos e de apitos, integrados à atribuição de ritmo da história pela orquestra e pelo narrador. Desta forma, descola-se da micronarrativa anterior, que podemos considerar núcleos narrativos do episódio, realocando o ouvinte territorialmente, sempre com a condução pelo mapa narrativo de Almirante. Ainda assim, a predominância é do narrador como elemento acústico central. Seu posicionamento vocal e a integração com os efeitos são especialmente tensos neste episódio. Essa integração revela ampliação/variações de tensão, perspectiva sonora dos objetos e momentos de surpresa do enredo. O diálogo, embora constante, é menos protagonista na história, sendo substituída pela sonorização, o traz à história (menor em tempo ocupado) um destaque no episódio. O inexplicável e o inalcançável predominam. A presença da racionalização, da explicação, da lógica, da justificativa é rara na produção. Um caso é a micronarrativa “O enterro Misterioso”, no episódio 9. Nela, a criação de tensão se dá pela locução, pela remissão direta às assombrações pelos personagens, pela adoção de sons mais graves, pela predominância dos instrumentos de sopro na trilha, pela alternância com o silêncio, pela narração ritmada, sincopada, que envolve a audiência. No entanto, é quebrada ao final, quando, depois da criação do cenário tenso e da busca pelo engajamento da audiência (a roda de conversadores, como define Almirante), o extraordinário se explica racionalmente e é integrado à produção através da narração e da descrição, em ritmo mais lento, quase frustrado pela racionalidade do relato.

A composição acústica do programa evolui com o passar dos episódios, tornando-se mais intensa desde sua apresentação, com variação de vozes na abertura, presença mais marcada da orquestra em paralelo à abertura,

acionando sensações de tensão antes mesmo de apresentadas as micronarrativas. O sucesso do programa e a ampliação da audiência são marcados com mudanças acústicas e com a citação a produções paralelas, como o livro que reúne as histórias de maior repercussão, publicado ao final de 1951.

A recomposição de cenários pode ser considerada de nível médio, já que explora amplamente os potenciais da trilha para atribuição de ritmo à narrativa e, também, para o acionamento de sensações e emoções. O ritmo de locução e os efeitos são utilizados de forma mais modesta, agindo como colaboradores ou complementares à trilha. A música orquestrada corrobora a identidade editorial extraordinária do programa, acionando tensões, ampliando efeitos do silêncio, dialogando com os preceitos da linguagem sonora. O caráter descritivo é modestamente apresentada, porém a expressividade acústico-emocional configura-se como eixo narrativo.

A perspectiva sonora é variável tanto espacial quanto temporalmente. Realocações de tempo, movimentação dos sujeitos, recomposição de cenários e de acontecimentos se dão a partir da coordenação do relato apresentado pelo narrador, do potencial emocional da atuação dos radioatores, da presença marcante das trilhas e dos silêncios e do menor uso de efeitos sonoros. A exploração intensa do caráter expressivo da sonorização revela-se na micronarrativa “Serenata Malograda”. A abertura do relato, ao contrário dos anteriores, desenha um cenário tranquilo, leve, que choca-se com a identidade acústica predominante em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Esta é uma estratégia, como se pode verificar posteriormente na micronarrativa, de exploração da polarização. A história, que tem como fio condutor acústico serenatas da década de 1910, é suave e por isso potencialmente expressiva. O extraordinário é precedido pelo silêncio e pela presença dos instrumentos de sopro e cordas em intensidade, que aliados à história contada conduzem à construção do desafio, do perigo, da tensão. Neste episódio especificamente a exploração dos efeitos sonoros é ampliada, assim como a presença da descrição, que revela o extraordinário a partir de referências tradicionais de histórias do gênero, como gritos, miados de gatos que não existem na casa e arranhões de unhas nas paredes ou portas.

As Estratégias Narrativas

Incrível! Fantástico! Extraordinário! apropria-se da estrutura de radioteatro ao organizar as histórias apresentadas pela audiência através de cartas. Embora não haja compartilhamento de personagens entre os episódios e de argumento central entre as histórias, elas se relacionam tanto pela estética quanto pela condução do apresentador, Henrique Foréis Domingues, o Almirante. A ambientação musical, de responsabilidade da Orquestra Tupi da Rádio Tupi do Rio de Janeiro, tem papel central na trama, ambientando os acontecimentos e trazendo às narrativas uma coesão com a proposta do programa em si.

O narrador contextualiza a história e conduz a narrativa, como acontece no caso de “A Aranha”, no primeiro episódio. A sonorização acompanha a estrutura narrativo-descritiva do texto, explorando variações de entonação e timbre e atribuindo ritmo à história. A composição acústica é organizada com remissões à característica de relato de terceiro, com as sensações e emoções marcadas acusticamente e reiteradas pelo narrador. Desta forma, quem narra assume o papel de um personagem (que então seria compartilhado entre os episódios) companheiro, dialogal, confessional, que desabafa, que compartilha as histórias do sobrenatural – aquelas incompreensíveis, inacreditáveis, que são compartilhadas somente com os que nos são mais próximos.

Poucos personagens acompanham o narrador. Os argumentos são simples, pouco complexos, compostos por poucos personagens que não se relacionam entre si a não ser pela sua caracterização como extraordinários, como fantásticos, e pela presença de Almirante, aquele que confessa o inacreditável que conhece.

Os personagens não são organizados explicitamente por núcleo, mas seguem alguns padrões que podem ser relacionados se olharmos para o acontecimento como o núcleo narrativo, como a presença de um protagonista que assume o papel de vítima do fenômeno extraordinário e os demais personagens como antagonistas ou como coadjuvantes na condução da tra-

ma. Estes coadjuvantes, na maior parte das histórias conduzem a narrativa a novos tempos ou espaços, como no caso das crianças que contextualizam o acontecimento e o levam a outro espaço narrativo na Casa Apedrejada (episódio 2). Ou o visitante que mata a aranha caranguejeira, companheira do personagem central (ou ela mesma protagonista), remetendo o sujeito novamente a um estado de solidão em “A Aranha” (episódio 1).

Os personagens então assumem seu lugar na trama através de uma reorganização sensorial e sentimental, relacionando-se em narrativas simples e agrupamentos breves que determinam espaços ocupados ou variações temporais da história. Ao apresentar o fantástico, o programa explora o medo, o espanto, o temor em histórias trazidas pelos ouvintes. Seja com pontos breves de alívio cômico ou explorando o drama e a surpresa, os sentimentos são acionados através da entonação, da interpretação, das técnicas de colocação vocal dos radioatores. Nos episódios, o intercalar entre a narração e os diálogos reitera estratégias de performance radiofônica apresentadas por Spritzer (2007). No segundo episódio, por exemplo, ao apresentar a história da casa apedrejada, os personagens desenham sua identidade acústica e reforçam seu papel na trama através da voz – da melodia, do ritmo, do gesto e do olhar sonoro. Os movimentos de cena são percebidos acusticamente, mesmo que o investimento na composição de um cenário seja modesto. Não se percebe, por exemplo, variações de cenário entre o exterior e o interior da casa, mas é possível compreender as movimentações, as relações, as sensações acionadas pelo tom de voz, pelo diálogo, pelas trocas de turno entre os personagens. A presença do narrador, mais comedido, reforçando a identidade do programa e dando tom à narrativa, reforça a emocionalidade marcada na performance vocal. Como lembra Spritzer (2007), a fala expressiva da radiodramaturgia caracteriza-se pelo envolvimento, pela imaginação, pela sensorialidade, pela empatia, pelo espaço para a imaginação – marcos narrativos de *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*.

Questionamo-nos, neste estudo, se estas marcas refletem-se também nas produções ficcionais em podcast e, principalmente, no jornalismo sonoro – seja ele integrado ao movimento do podcasting, seja ele nas séries de

reportagem de emissoras de rádio. Como veremos na última sessão desta análise, estratégias narrativas características do drama radiofônico podem ser adotadas para acionar emoções, sensações, para potencializar o envolvimento da audiência, realocando no papel dos personagens ficcionais os sujeitos das histórias de vida – explorando sua emoção real como um vínculo potencial com a audiência presumida.

Os dramas são pontos centrais na construção dos argumentos em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* As histórias do sobrenatural são alocadas no cotidiano dos relatos da audiência e sempre tensionam a segurança, a certeza e a fluidez do dia-a-dia. A descrição de cenários, sempre acompanhada por efeitos que redesenhem espaços e demonstrem acontecimentos, destacam a presença de assombrações, a insegurança dos mitos e lendas, a fragilidade dos sujeitos e o descontrole sobre os acontecimentos. Os dramas, embora dialoguem com as histórias de vida, vinculam-se mais aos valores e temores. No entanto, destacamos, não há na produção um vínculo com o humor, mas com o medo, com o impensável, com o (in)crível.

A narrativa baseia-se no drama, é dominada por adjetivos e por variações rítmicas oferecidas pela orquestra e que destacam a narração, o mistério, a insegurança. A veracidade é “comprovada” pelas testemunhas, que têm seu endereço revelado no ar. Com o passar dos anos, as consequências das histórias para o cotidiano, incorporando as comunidades, amplia-se e com isso o drama predomina.

As micronarrativas do primeiro episódio de 1952, que tratam do sobrenatural e de fantasmas, predominantemente na “Mulher de Branco”, trazem a dúvida, o risco, a incerteza como elementos dramáticos vinculando-se ao cotidiano dos demais membros da “roda de conversa”. Essa estratégia revela-se também em “espíritos do mau”, que aciona a religião e a crença em Deus como elementos de vínculo com o ouvinte e de segurança diante do incompreensível. A crença é acionada, neste episódio, como vínculo narrativo entre as histórias.

A tensão narrativa é o gancho principal não somente entre episódios, mas entre as micronarrativas. Embora haja uma unidade acústica, percebe-se que editorialmente são integradas histórias de fantasmas e aparições, ou compartilhamento de ambientes, como as noites, as casas, as ruas ou os cemitérios, que permitem que a tensão seja apropriada comumente pelos enredos. Não se trata de informação, mas de tensão como gancho, ainda que as narrativas em si ou os personagens não sejam compartilhados.

5.2 Podcasts de Áudio Drama

Para compreender como se apresentam as narrativas de áudio drama na nova ecologia de mídia e falando a uma audiência com práticas de consumo sonoro diferenciadas, como apontamos anteriormente, optamos por dois produtos com características distintas. Ambos são produzidos, como dissemos, pela Podium Podcast – empresa especializada vinculada ao Grupo Prisa, que congrega grandes emissoras de rádio espanholas e tem experiência na produção de rádio.

Como lembra Rodríguez Pallares (2016), a produção de ficção sonora já é tradição no Grupo Prisa e tem sido reativada com o crescimento dos podcasts. “Quizás la iniciativa navideña de la Cadena SER, Cuento de Navidad, que apuesta por el radioteatro desde 2013 y emitida periódicamente todos los 25 de diciembre, pueda considerarse un resurgir de este género tras la decadencia de la producción a partir de la década de los setenta” (Rodríguez Pallares, 2016, p. 92).

Em um cenário de ampliação do consumo de conteúdos sonoros e especialmente de produções narrativas e ficcionais, o podcast se vê envolvido no cotidiano da audiência – seja na ficção ou no jornalismo. “La 3ª Ola del EGM desde el 6 de septiembre al 14 de noviembre de 2017 confirma que el streaming supera a la onda media en la escucha de radio (AIMC, 2017). La radio tradicional, sintonizada en AM o FM es cada vez una realidad que se reserva a momentos muy puntuales, ya que la escucha tiene lugar de forma más habitual en el pc o el teléfono móvil” (López Villafranca, 2019, p. 67). O aumento de consumo levou a um investimento na qualificação e diversi-

ficção do conteúdo disponibilizado. Podium Podcast tem passado por esse avanço, ampliando a variedade de produções ofertadas à audiência, sejam elas integradas ao conteúdo das emissoras ou não.

Negra y Criminal e *Informe Z* têm perfis editoriais distintos. Enquanto o primeiro deles tem como foco o storytelling elaborado acusticamente (característica das produções ficcionais do Podium Podcast) e a seleção de histórias dramatizáveis, o segundo é uma ficção em estética zumbi inspirada no cinema de terror.

Ambas produções centram seus esforços no áudio, sem explorar os potenciais multimídia ou transmídia oferecidos pelas plataformas digitais. Ainda assim, mantém abertos os espaços de diálogo em suas redes – nas postagens de redes sociais do Podium Podcast ou ainda nos agregadores de podcast onde disponibilizam seu conteúdo. O diálogo, então, se dá entre os fãs da comunidade, mas sem a participação ativa dos produtores.

Em *Negra y Criminal* a única produção multimídia encontrada foi uma série de três vídeos curtos disponíveis no YouTube em que a produtora do programa explica como são selecionados os casos e produzidos os episódios de caso real do podcast. Através do vídeo de bastidores, potencializa-se a aproximação entre a audiência e a produção.

A hipertextualidade é concentrada na organização episódica e na relação com as demais produções do Podium Podcast. Então, encontramos em ambos as peças sonoras apresentadas por temporada, acompanhadas de uma breve descrição e da ficha técnica do programa. Além disso, há indicações de podcasts do grupo de acordo com o estilo em questão. A predominância é de links internos na organização narrativa e o conteúdo apresentado não dialoga diretamente com as histórias dos episódios.

As páginas de *Negra y Criminal* e *Informe Z* seguem o padrão das produções do grupo: com exploração da memória como repositório de conteúdo, disponibilizando para consumo online ou offline toda a trajetória da produção.

Desta forma, estimula o consumo em maratona do que já está disponível, ampliando os efeitos da imersividade, do engajamento, do envolvimento acústico proporcionado por uma edição cuidadosa.

Esse envolvimento com a audiência revela-se mais em *Negra y Criminal*, podcast mais antigo e que tem um número maior de interações nas páginas dos agregadores. De maneira geral, os comentários costumam ser de congratulações ou de reações positivas aos novos episódios divulgados, mas no caso de *Informe Z* encontramos um comentário corrigindo a informação. “Me flipaaaa!!! Como corrección técnica del título del capítulo, si es un agente bacteriológico debería titularse “La Bacteria” no “El virus” ;-). A correção gerou debate entre os próprios ouvintes, mas nenhuma intervenção da produção do programa.

PODIUM Lo mejor está por escuchar

PRISA RADIO

Sigue el programa en:  

HOME PROGRAMAS > EL PROGRAMA EPISODIOS ESENCIALES BLOG

NEGRA Y CRIMINAL

ULTIMO EPISODIO
T03E09 - FICCIÓN - 44:03

DESCARGAR SUSCRIBETE

EPISODIOS Otras temporadas ▾

T03E09 - Ficción - Vértigo
Vértigo (de entre los muertos), un thriller que saltó a la fama gracias a James Stewart y al rey de los miedos psicológicos: Alfred Hitchcock.
T03E09 - FICCIÓN - 57:40

T03E08 - Caso real - La fuerza y la debilidad: El secuestro de la farmacéutica de Olot
'El secuestro de la farmacéutica de Olot', un caso real investigado por la periodista Neus Sala que te sobrecogerá, por los audios reales que acompañan esta historia...
T03E08 - FICCIÓN - 40:13

T03E07 - Ficción - El objeto de deseo: La entrada
Peter Letting es librero anticuario, responsable de hallazgos importantes y acude a Sotherby's con su amigo Edward. Allí intercambia miradas con una bella joven francesa, Gisele que le pedirá un favor...
T03E07 - FICCIÓN - 42:27

T03E06 - Caso Real - El anhelo: el caso de Ed Gein
Un caso real investigado por la periodista Mónica González Álvarez sobre el "serial killer" Ed Gein.
T03E06 - FICCIÓN - 36:44

T03E05 - Ficción - La importancia de llamarse Sherlock Holmes - 'Los Ballarines'
Los Ballarines de Arthur Conan Doyle es uno de los 56 relatos cortos sobre Sherlock Holmes.
T03E05 - FICCIÓN - 37:36

T03E04 - Caso Real - La amabilidad: El estrangulador de Boston
El periodista Óscar de Julián investiga el caso de El estrangulador de Boston. Un hombre que en los años 60 llegó a matar a trece mujeres.
T03E04 - FICCIÓN - 34:18

T03E03 - Caso Real - El peligro: El asesino de la baraja
'El asesino de la baraja', Alfredo Galán, el criminal que buscaba la fama. Un caso real investigado por la periodista Neus Sala.
T03E03 - FICCIÓN - 26:49

T03E02 - Ficción - El autoengaño: El discípulo del diablo
Esta es una confesión, un recuerdo de un crimen, de una relación tóxica de hace tiempo. Una amante, una tracción...
T03E02 - FICCIÓN - 40:25

T03E01 - Caso Real - El horror construido: H.H. Holmes
La historia de el 'Doctor Holmes', uno de los primeros asesinos en serie de norteamérica y dueño de un descomunal hotel construido para matar.
T03E01 - FICCIÓN - 37:21

ACERCA DE
NEGRA Y CRIMINAL

Shhh... silencio. Escucha.

Negra y Criminal es el podcast de suspense, miedo y crimen de Podium. Dirigido por Mona León Siminiari. Ficciones, casos reales y una experiencia sonora que pondrá al límite tu adrenalina.

VER TODO SOBRE EL PROGRAMA

Suscríbete a este programa

Itunes Google Podcast Ivoxx RSS

Figura 1 – Página de Negra y Criminal.

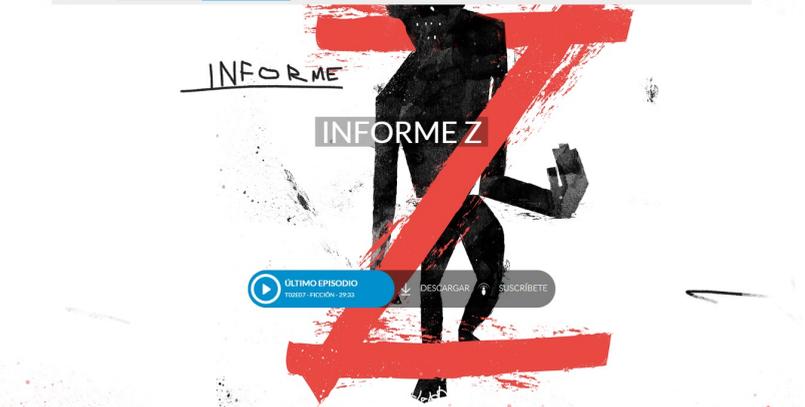

Lo mejor está por escuchar



Sigue el programa en:



[HOME](#)
[PROGRAMAS](#)
[EL PROGRAMA](#)
[EPISODIOS](#)
[ESENCIALES](#)
[BLOG](#)



INFORME Z

ÚLTIMO EPISODIO
T02E07 - FICCIÓN - 49:34

DESCARGAR

SUSCRÍBETE

ÚLTIMOS EPISODIOS



T02E07 - Solos
 Los que han sobrevivido al comienzo de la epidemia se enfrentan a algo peor: a ellos mismos. Están solos justo en el comienzo.
T02E07 - FICCIÓN - 29:33



T02E06 - Fuego
 El caos genera caos. Los planes de seguridad varían en cuestión de segundos. Causas naturales o causas humanas. Las decisiones a tomar marcan la vida... o la muerte.
T02E06 - FICCIÓN - 22:02



T02E05 - El monstruo
 Hacen como si no hubiera pasado nada. Aquí y allí, los monstruos están entre nosotros. Hay monstruos peores que los zombies. Son como tú o como yo.
T02E05 - FICCIÓN - 25:48



T02E04 - Vuelta a casa II
 Gloria regresa a casa con su hija mal herida. En la zona urbana se aplica el nuevo protocolo de seguridad mientras que los no infectados aguardan en lugar seguro. O eso creen, porque no hay lugar seguro.
T02E04 - FICCIÓN - 20:23



T02E03 - Protocolos
 Si me muerden dejo de ser persona. Si me muerden estoy muerto. Si me muerden... morderé.
T02E03 - FICCIÓN - 19:17

[TODOS LOS EPISODIOS](#)

ACERCA DE INFORME Z

Una niña, un perro agresivo y un virus son los detonantes de la nueva ficción de Teo Rodríguez que te dejará en estado de alerta durante mucho tiempo...

[VER TODO SOBRE EL PROGRAMA](#)

MÁS SOBRE LOS PROTAGONISTAS



Teo Rodríguez
 DIRECCIÓN, GUION Y REALIZACIÓN

Suscríbete a este programa

iTunes

Google Podcast

Ivoox

RSS

Figura 2 – Página de Informe Z.

Na caracterização das histórias apresentadas em *Negra y Criminal* e em *Informe Z há uma diferença fundamental*: na primeira produção as histórias não são seriadas, mas o programa tem caráter episódico. Assim como em *Incrível, Fantástico, Extraordinário!* Os episódios compartilham uma diretriz editorial, uma especialização e um objetivo comum, seja ele unificado no selo de ficção ou caso real. No entanto, não compartilham personagens ou enredo principal. Já *Informe Z* segue a estrutura básica de programas seriados como radionovelas da era de ouro do rádio, com argumento central simples, organização em micronarrativas, compartilhamento de personagens e serialização. Enquanto *Negra y Criminal* tem episódios plenamente independentes, *Informe Z* apresenta-se como uma história de ficção que compartilha, em seus episódios, ações em continuidade com os mesmos personagens.

As Estratégias Narrativas

O argumento central da temporada 1 de *Informe Z* é simples, como dissemos, mas há diversos personagens. A organização é nucleada e o personagem condutor acaba sendo múltiplo, o zumbi (que se reproduz, assumindo o lugar de distintos sujeitos na narrativa). O dimensionamento de personagens e a condução dos plots narrativos no podcast varia de acordo com a pendulação entre os dramas do núcleo dos agentes de governo e o das potenciais vítimas / sociedade de oprimidos na organização episódica. Já em *Negra y Criminal*, identificamos uma variação entre argumentos simples e variados, a depender de cada episódio. De maneira geral, há poucos personagens envolvidos, mas os enredos são ética e emocionalmente complexos tanto nas produções ficcionais quanto nas de casos reais.

Essa organização dos personagens presentes no podcast apresenta-se através de uma grande história por episódio, sem delimitação específica de núcleos. Talvez isso se deva à abordagem multi acontecimentos que demarca a identidade editorial da produção. A narrativa, em todos os episódios analisados, *é conduzida pela jornalista Mona León Siminiani, intercalando narrações e descrições com reencenações e realocamentos temporais*. Junto às reencenações e à condução da locução, são acionados especialistas que

diminuem o potencial imersivo ao retirar a audiência do relato em si, mas permitem ampliar a compreensão dos protagonistas da história real no áudio, sem a necessidade de ampliar a narrativa para outras plataformas.

Identificamos, no entanto, um compartilhamento entre as produções de ficção e jornalísticas de *Negra y Criminal*: a exploração de histórias de vida como eixo argumentativo central. Elas são determinantes para a seleção das narrativas a serem apresentadas nas peças de ficção ou nos casos reais. Como diz a produtora Mona León: é determinante que a história seja dramatizável.

Em casos reais, a delimitação temporal dos crimes define também o ritmo da narrativa, já que trabalha mais com a presença de especialistas e a reencenação de declarações encontradas em livros ou reportagens históricas do que com material audiovisual do período. Desta forma, a presença da narradora é mais marcante. Nos casos ficcionais as histórias de vida mantêm protagonismo, mas a presença da narração é mais modesta – comumente nula. Mona León assume o papel de personagem, integrando de maneira distinta a narrativa e construindo uma relação variada com a audiência.

A polarização, em *Negra y Criminal*, se dá no campo individual. Desta forma, protagonistas polarizam a si mesmos nas peças ficcionais, questionando as ações realizadas direta ou indiretamente. Nas produções de caso real acionamento de diretrizes éticas vem através do diálogo com especialistas ou de intervenções narrativas de Mona León. Mas surge também através de especialistas, embora com menor protagonismo. O exemplo mais intenso do especialista como protagonista do acontecimento é a presença de psiquiatras e psicanalistas em meios de comunicação analisando as ações, objetivos e sanidade do criminoso no episódio “Caso Real – El peligro: El asesino de la baraja”, o que altera o ritmo do acontecimento tratado e da narrativa construída.

Os sentimentos centrais presentes nas tramas de *NyC* em sua primeira temporada são o medo, a culpa, o sofrimento e a insegurança. Ainda que haja movimentos de riso e diálogo leve, não consideramos que haja – tanto nas peças de ficção quanto de casos reais – alívios cômicos.

Já *Informe Z*, embora produzido pelo mesmo grupo, assume um ponto de vista distinto sobre o enredo. Os personagens são organizados por núcleo. Os dois núcleos centrais da primeira temporada são a escola – que depois do acidente e da sua eliminação se desdobra nos sujeitos que escapam da destruição – e os agentes do governo, que buscam controlar o agente bacteriológico que transforma pessoas em zumbis e que foi difundido inicialmente por um cão contaminado. Há uma história central – a difusão do agente bacteriológico que transforma pessoas em zumbis – que invade outras narrativas apresentadas nos núcleos narrativos.

Os personagens são organizados a partir de uma polarização. Especialistas não aparecem explicitamente, mas são apresentados como aqueles que conhecem o que está acontecendo – os agentes do governo. Eles são os responsáveis por controlar o surto. Mas ao mesmo tempo, em *Informe Z*, são os responsáveis pela escalada de violência em múltiplas origens, já que buscam fazer uma “limpeza” dos infectados, a qualquer custo. A polarização, então, surge entre três grupos: zumbis, agentes do governo e potenciais vítimas não envolvidas diretamente no desenvolvimento do agente bacteriológico.

Essas narrativas também consideram as histórias de vida, mas não como centrais na argumentação. Elas são apresentadas como ilustração do acontecimento, como um caminho narrativo possível, mas não definidoras. As histórias familiares, os dramas de relacionamento, os conflitos escolares aparecem como pano de fundo para o argumento principal, compartilhado com a cinematografia de terror, a destruição causada por um vírus que transforma os personagens em zumbi. Como lembra Gómez Rivero (2009), a estética zumbi costuma deixar os dramas individuais de lado, em prol de uma luta coletiva contra as abominações, o perigo e a loucura homicida.

Essa tensão revestida de violência dá o tom da narrativa zumbi, criando um drama como eixo da argumentação que não explora histórias de vida, mas sensações, medos, desesperanças.

A relação culpa x sofrimento é parte do plot básico do cinema zumbi e são incorporados à narrativa de *Informe Z*. As relações de culpa são mais frequentes no núcleo das potenciais vítimas – pais de alunos, professores da escola – que se culpam por alguma ação, crendo que a partir dela o sofrimento foi instaurado. O mesmo ocorre com alguns sujeitos no núcleo dos agentes de governo, que não concordam com o extermínio de crianças como estratégia de controle do agente biológico. O sofrimento, no entanto, é aceito como necessário e a metáfora tradicional de opressão de classes do gênero se mantém, com os sujeitos discordantes não encontrando muita força para reagir e seguindo com o processo opressivo. Os zumbis, que aos poucos assumem maior número, também agem como sujeitos opressores, detentores da força e capazes de impedir ações e continuidades na sociedade. A relação narrativa entre culpa, sofrimento e opressão compõe o argumento central de *Informe Z*, que se apresenta transversalmente na trama.

O alívio cômico surge na trama através de um grupo de jovens que aparece na cena normalmente depois dos momentos de ataque e violência representada acusticamente. Esta representação acústica aciona elementos de tensão, de atribuição de ritmo, de força, de representação de caos. O núcleo de alívio cômico normalmente é incorporado na narrativa sucedendo essa sequência, para dar leveza à narrativa – estratégia também comum na estética cinematográfica zumbi e é utilizada para coordenar micronarrativas sonoras.

A tensão narrativa é o gancho principal da primeira temporada de *Informe Z*. Centrados mais nos potenciais estéticos do que no argumento em si, os ganchos se encaixam na narrativa e ajudam a conduzi-la, mas normalmente decorrem de cenas acusticamente dramáticas e que envolvem a audiência, gerando expectativa através de uma interrupção abrupta de sua natureza imersiva.

Em *Negra y Criminal*, pela sua característica de não serialização do argumento, não há composição de gancho entre os episódios. No entanto, as identidades acústica e editorial são marcadas pela presença da voz de Mona León, pelo estilo de mixagem, pela abertura e pela encenação e sonorização naturais.

A Estética Sonora

A identidade acústica das produções também varia, ainda que se apresentem como integrantes do mesmo gênero e sejam oriundos do mesmo grupo de comunicação. *Negra y Criminal* tem uma composição sonora mais simples, que busca alcançar o meio do caminho entre a plena sonorização e o jornalismo narrativo. A exceção é o episódio “Ficción – La importancia de llamarse Sherlock Holmes – ‘Los Bailarines’”, sonorizado de maneira complexa, conduzido a partir de diálogos e recomposição de ambientes e movimentos, com ampla exploração de planos sonoros.

Os efeitos utilizados são todos construídos – seja individualmente, seja através da extração em bancos de áudios. A perspectiva sonora é variável, com alto índice de dinamismo e variação de ritmo entre as cenas e personagens, mesmo no caso dos episódios menos complexos acusticamente.

As trilhas adotadas tanto nas produções jornalísticas quanto de ficção intercalam-se em ações expressivo-emocionais e narrativas. O caráter narrativo e de atribuição de ritmo à peça predomina no jornalismo enquanto a coordenação com efeitos e mixagem mais elaborada afetam o papel da trilha, dando-lhe mais emocionalidade e expressividade nas produções ficcionais.

Em *Negra y Criminal* há um médio nível de complexidade na elaboração acústica dos personagens. As histórias são mais elaboradas nas peças ficcionais, mas os personagens, na primeira temporada, são mais complexos nas produções de caso real. A imersão acústica predomina na ficção, que brinca com a perspectiva, com os planos sonoros e a espacialidade enquanto nos casos reais os cenários são mais rígidos, dialogando com uma narração menos próxima e mais acionada, em relação ao ritmo, pelos efeitos e trilhas.

Nas peças de ficção o acionamento mais comum é do narrador em primeira pessoa, da representação do ponto de vista do personagem, do compartilhamento da experiência vivida. Já nas produções jornalísticas, de caso real, a narração é em terceira pessoa. Ainda que Mona León assuma para si um papel protagonista na relação com a audiência, não o faz em relação à ação ou ao acontecimento. Ela não se coloca como testemunha, mas como aquela que narra o que já ocorreu, descolada deste acontecimento e de qualquer possibilidade de intervenção nele. Não há marcas de pessoalidade ou de análise do acontecimento relatado, mas da mera observação dos atos e sujeitos.

Ainda assim, o narrador é o fio condutor da produção. É seu relato que atribui ritmo, que determina ações, que permite observar, que aproxima da ação. Ainda que não analise, abre o caminho até o acontecimento, coordenado com trilhas emocionais e efeitos ambientais. Já nas produções ficcionais os personagens, seu ponto de vista, seu sofrimento, seus conflitos representados acusticamente permitem que a narrativa se desenvolva. Não há escolhas para a fruição da história. Há a imersão acústica, o envolvimento com os sons e com os sujeitos, a identificação que age a favor dos personagens.

Informe Z está entre os projetos mais elaborados acusticamente desta pesquisa. Assume, em seus episódios, características de sonorização ambiental, expressiva, narrativa e ornamental. Isso porque complexifica sua relação sonora com o conteúdo, com a ação e com o público. Característico do Podium Podcast está o trabalho cuidadoso com esse desenho sonoro, explorando planos e perspectivas sonoras para caracterizar ambientes e transições espaço-temporais.

A sonorização expressiva busca acionar sensações, sentimentos, emoções através de efeitos e trilhas. Em *Informe Z* essa característica é muito explorada na transição entre as cenas, na variação entre os núcleos, na delimitação do ritmo da narrativa. São as trilhas que permitem perceber as aproximações das ameaças ou a possibilidade de escapar delas. Coordenada com os efeitos e com uma locução muito centrada no dinamismo e na

emoção, transporta o público para a trama, fazendo “sentir” a aproximação dos helicópteros, a mordida do zumbi ou o processo de transformação em “morto vivo”.

A opressão característica da estética zumbi marca-se na sobreposição de sons do ataque, a claustrofobia dos espaços fechados e pequenos é representada pelos sussurros e pela respiração pesada, o ataque bem-sucedido se revela na locução cortada sobreposta aos gritos das vítimas e ao gemido dos zumbis. A sonorização aciona, em paralelo, espaço, pessoa e tempo compondo uma teia sonora complexa, incorporando estratégias de ambientação, de expressividade, de narratividade. O ornamental aparece depois, aliado ao núcleo de alívio cômico, oferecendo à audiência tempo para absorver a avalanche acústico-narrativa que a acometeu.

A condução da trama considera a organização narrativa apresentada por Fiorin nas categorias da enunciação. A sonorização permite transitar entre espaço, tempo e pessoa, recompondo transições e fortalecendo a relação entre os núcleos da trama. Também na sonorização narrativa aparecem as composições de cena que não contam com a fala, como os ataques zumbis, as reações das crianças na escola ou as intervenções mais intensas dos agentes do governo. A relação entre espaço e pessoa nestas cenas é composta a partir de recursos sonoros editados de maneira complexa e que propiciam uma sensação de imersão à audiência.

As trilhas adotadas variam entre narrativas e expressivo-emocionais, afetando diretamente a condução da história e a relação entre os personagens. Os efeitos são pré-elaborados e editados a partir de uma manipulação cuidadosa. A recomposição de cenários em *Informe Z* é altamente complexa, com acionamento de efeitos, composição própria de trilhas, silêncios, locuções elaboradas, mixagem complexa na coordenação de efeitos que buscam potencializar o acionamento de emoções na audiência e a inserção de efeitos no áudio que permitam ampliar caracterizações espaciais, dimensionamentos e ações através de planos sonoros.

Informe Z não apresenta um só narrador. A narração varia de acordo com o episódio, trazendo sempre o ponto de vista de um dos personagens do acontecimento. Essa narração, em alguns momentos, varia de acordo com os núcleos presentes no episódio. A característica comum é o relato individual. Trata-se de uma produção conduzida pela experiência relatada na fala de quem vivencia ou conta a história – e nas variações de tom e cenários pelos quais passam os próprios zumbis, representando de maneira menos direta, mas ainda assim eficiente, o ponto de vista dos sujeitos afetados pelo agente bacteriológico na peça sonora.

Em *Informe Z*, há uma combinação na condução narrativa entre a sonorização e uma classe de personagens. A trama se desenrola, inicialmente, a partir da história de um animal infectado e imediatamente ela se dissemina junto ao agente bacteriológico, atribuindo ao zumbi – ou ao agente – o papel de condução da narrativa.

5.3 Podcasts Investigativos

Os podcasts investigativos analisados nesta pesquisa possuem presença online mais intensa do que as peças ficcionais. Com encaminhamento para produções transmídia, que buscam compor um universo narrativo próprio e oferecem novas compreensões das ações e sujeitos do acontecimento, *In the Dark* e *Projeto Humanos – O Caso Evandro* complexificam sua narrativa mãe sonora.

Em *In the Dark*, as produções do áudio e do site são complementares, dando novo sentido ao conteúdo apresentado. As peças são complementares editorial e acusticamente. Elas detalham e, alguma medida complementam o conteúdo transmitido em áudio e tendo nele o eixo central de construção da narrativa transmídia.

Nas produções, o uso da memória como registro centra-se nos áudios e em documentos e imagens. A memória como fonte aparece de maneira modesta na produção. Não há muitos áudios históricos, mas uma narrativa centrada

na experiência de revisitar os acontecimentos. Poucos são os documentos audiovisuais acionados. Muitas são as memórias de sujeitos que formam o olhar sobre o acontecimento.

A exploração dos potenciais multimídia no site são amplos. A narrativa é aprofundada mais do que espalhada ao organizar o conteúdo no site. São explicados conceitos e processos e apresentados sujeitos. A abordagem instrumental do multimídia surge principalmente ao apresentar os personagens acionando imagens em enquadramento retrato. Embora seja interessante para auxiliar a construção de uma aproximação da audiência com o acontecimento e os sujeitos, é um uso instrumental que, se suprimido, não afetaria a composição do universo narrativo.

O eixo sonoro da produção apresentada no podcast e nas plataformas digitais é crucial para a condução da narrativa. A organização estética relaciona-se com as estratégias de circulação do conteúdo em redes sociais para ampliar a aproximação da audiência com as ações da história e promovem um movimento iterativo constante entre o áudio e as plataformas digitais. O eixo textual é o mais explorado nas plataformas digitais, principalmente no site. Através dele são construídos textos complementares, produções explicativas e conceituais, além dos infográficos e linhas do tempo construídos.

A serialização se apresenta na organização do áudio episódico e das produções especiais. No caso do conteúdo veiculado no site, no entanto, é possível acessá-lo tanto através da organização episódica quanto em uma organização temática, o que complexifica a teia narrativa construída na produção. Esta complexificação aciona o caráter hipertextual das mídias digitais em distintos níveis. Para redes sociais, para linkagem externa e interna. Na linkagem interna utilizado para complexificação narrativa, ampliação do conteúdo é oferta de novas rotas de leitura.

As conexões internas são presentes na produção, com conexão entre os blocos narrativos, caminhos que ligam os personagens e as ações e até mesmo atribuição de centralidade a algumas ações ou personagens, como acontece com as questões judiciais que conectam episódios. É o caso do vizinho Dan

Rassier, que é apresentado publicamente como suspeito no caso. Além do episódio que trata das acusações, há explicações jurídicas sobre as implicações de ser anunciado suspeito, vídeos com declarações dos personagens sobre as consequências dessa declaração para seu cotidiano, fac símeles das comunicações de Dan com os policiais, discussão sobre a validade do uso das “pegadas doas sapatos” utilizadas pela polícia, documentos do processo que envolvem Dan, questionamentos sobre a efetiva ação de Dan no dia do sequestro da criança, links para os episódios seguintes e para os perfis dos sujeitos citados naquele episódio. Cada um desses links oferece novos caminhos narrativos à audiência, já que está conectado a outros núcleos narrativos e personagens da história, complexificando o movimento de contar. É o caso dos links para “mais ciência forense”, que discutem elementos do caso Jacob Weterling, mas não da participação de Dan Rassier, foco deste plot narrativo. Outros links presentes em todas as páginas são o de apoio ao grupo APM Reports e o de relato da própria história, para participação da audiência.

São poucos os links externos apresentados na produção. Eles basicamente direcionam a entidades citadas, como no mapeamento de crianças sequestradas apresentado no episódio 6 – Stranger Danger. Nele, além dos perfis e imagens das crianças, a fundação de apoio às famílias Black & Missing é linkada. No mesmo episódio, ao apresentar a caracterização do sequestro de crianças típico naquele país, são linkados dois estudos realizados pelo Departamento de Justiça dos Estados Unidos, além do guia deste departamento para vítimas de violência sexual, a lista de sugestões do Ministério de Saúde do estado de Minnesota e as hotlines do serviço de apoio a casos de abuso infantil e crimes sexuais.

Os links apresentados na produção são integrados ao conteúdo e à narrativa, ampliando a complexidade de caminhos a seguir, de leituras oferecidas e de relações possíveis entre a audiência, as ações, os sujeitos e a narrativa em si. Os links isolados do conteúdo dizem respeito basicamente à sua circula-

ção, aos créditos e à ajuda ao grupo APM. Embora não afete diretamente o conteúdo, amplia a aproximação entre audiência e produção, o que afeta também o potencial de imersividade da produção e da trama.

Há uma ampla exploração dos recursos multimídia na expansão da primeira temporada de *In the Dark*. A cada episódio, a narrativa se estende, abarcando novos personagens, ampliando os caminhos seguidos, oferecendo olhares múltiplos sobre o acontecimento, apresentando novos personagens (ou recharacterizando personagens já apresentados). Isso ocorre no episódio 9 – The Truth, em que uma linha do tempo apresenta a vida do condenado Danny Heinrich, mostrando sua aproximação ao abuso de crianças, episódios de sua adolescência e juventude, crimes anteriores, indicações de problemas emocionais ainda na juventude (registrados em documentos apresentados em link externo), fotografias, cartas, episódios de violência, mapas de ações do caso Jacob Weterling, entre outros. Esta linha do tempo especificamente permite uma compreensão da evolução de Danny Heinrich que o áudio não alcança sozinho e que se assemelha à caracterização de personagens típica dos radiodramas. Enquanto a caracterização do radiodrama permite ao ator/atriz entender seu papel na narrativa e seu posicionamento acústico na história, no podcast narrativo uma caracterização ampla do personagem central oferece à audiência uma compreensão mais completa de um sujeito que aparece transversalmente na história – dialogando com os vários núcleos de personagens que compõem a história.

No *Projeto Humanos – O Caso Evandro* as produções do áudio e do site são complementares, dando novo sentido ao conteúdo apresentado, constantemente chamadas no conteúdo em áudio. As produções são complementares editorial e acusticamente. Elas detalham e, alguma medida complementam o conteúdo transmitido no podcast. O áudio conduz a narrativa do site. As redes sociais são de produção e alimentação do fandom.

O uso da memória como fonte é intenso no *Projeto Humanos*. Talvez devido ao acontecimento selecionado, ocorrido no início dos anos 1990, o áudio e o site do podcast utilizam muita documentação histórica, registros do

processo jurídico e produções jornalísticas dos últimos 30 anos. Já a complexificação narrativa é muito explorada na apresentação de produções multimídia e elementos constantes do processo em formato imagem, documento, imagem, áudio e vídeo.

O eixo sonoro é mais marcado no podcast em si. Nas plataformas digitais, aparece em versões estendidas de entrevistas ou ainda em áudios do processo. A serialização realizada nos áudios é replicada no site do programa – seja no material complementar, seja na “enciclopédia do caso Evandro”. O eixo textual é muito explorado no site. Através dele são construídos textos complementares, produções explicativas e conceituais organizados por episódio.

Os links são utilizados como ampliação narrativa ao explorar novas abordagens sobre o conteúdo e também como explicação, quase como um tutorial, quando são citados sujeitos, entidades, instituições ou locais na enciclopédia. Os links internos são os mais constantes, criando uma tessitura complexa para um acontecimento controverso como o sequestro e assassinato de Evandro Ramos Caetano, na década de 1990. Como é possível ver na imagem a seguir, o conteúdo é organizado na Enciclopédia do Caso Evandro a partir de links internos, permitindo ao ouvinte-internauta navegar por episódios, por temas e subtemas, por personagens ou policiais ou ainda fazer uma busca por alguma palavra-chave buscando compor seu próprio caminho narrativo. A organização destes hipertextos se coloca tanto inserida no texto de “resumo” do episódio quanto na coluna lateral, destacada à prática de consumo da audiência. Mizanzuk busca seguir uma lógica temporal – embora não se atenha plenamente a isso – na apresentação do material e aciona a tradicional redundância informativa do rádio para organizar a complexidade das ações e sujeitos envolvidos no acontecimento. Para isso, desenha cenários geopolíticos do estado do Paraná, chegando a tratar de maneira detalhada de questões de política estadual e de organização geográfica de Guaratuba.

A exploração multimídia na *Enciclopédia do Caso Evandro* é constante. O conteúdo é normalmente vinculado ao material do processo que corre na justiça ou a produções jornalísticas ou comunicacionais que tratam do assunto e foram ao ar nos últimos quase 30 anos.

Os links são integrados tanto ao conteúdo multimídia presente no site do podcast quanto no áudio. Neste, o material disponibilizado é citado e indicado pelo apresentador, que em muitos momentos destaca também a importância de consumir esse material complementar para compreender meandros da história. Os links isolados do conteúdo são, além dos institucionais, de patronagem e votação em premiações, os mesmos apresentados de forma integrada ao conteúdo. Mas a apresentação dupla permite o desenho de um percurso de leitura próprio.

Os potenciais interativos são muito pouco explorados. Há espaços de fala, mas eles quase não aparecem no programa ou nas plataformas digitais. Mas percebe-se que são acompanhados, já que o apresentador, Ivan Mizanzuk, costuma responder a dúvidas ou críticas constantes no início dos episódios. Além disso, no final da mid-season, logo depois do episódio 24 foi publicado um áudio com direito de resposta de um dos envolvidos, Diógenes Caetano, em resposta a questões apresentadas nos episódios anteriores. Os potenciais interativos são muito pouco explorados. Há espaços de fala, mas eles quase não aparecem no programa ou nas plataformas digitais.

O áudio do *Projeto Humanos* – talvez pela extensão dos episódios ou ainda pela complexidade dos roteiros – é imersivo, com trilha sonora composta especialmente para destacar sensações em momentos específicos. No site, o objetivo é ampliar o conteúdo a partir de documentação, o que permite também verificar as falas do podcast.

Os personagens são o eixo narrativo da produção. Como o projeto se propõe, trata-se de um espaço de contação de histórias de vida. Na quarta temporada, essa delimitação editorial se mantém – tanto contando a história do próprio Evandro (e das demais crianças que foram sequestradas na época)

quanto dos protagonistas (sejam eles acusados ou policiais). O site tem uma função dupla de verificação de veracidade e de ampliação do conteúdo. Isso é apresentado de maneira indireta constantemente no áudio do podcast.



In the Dark

SEASON 1

Child abductions are rare crimes. And they're typically solved. For 27 years, the investigation into the abduction of Jacob Wetterling in rural Minnesota yielded no answers. In the most comprehensive reporting on this case, [APM Reports](#) and reporter [Madeleine Baran](#) reveal how law enforcement mishandled one of the most notorious child abductions in the country and how those failures fueled national anxiety about stranger danger, led to the nation's sex-offender registries and raise questions about crime-solving effectiveness and accountability.



[Apple Podcasts](#) | [Stitcher](#) | [TuneIn](#) | [Spotify](#) | [Google Podcasts](#) | [iHeartRadio](#) | [RadioPublic](#) | [NPR One](#)

LATEST EPISODE



UPDATE

Law enforcement comes clean on botched Wetterling investigation

Two years after the first season of *In The Dark* revealed numerous mistakes by law enforcement investigating Wetterling's disappearance, the Stearns County sheriff provided harsh detail of his predecessors' failures and made public thousands of documents from the investigative file.

► [Missing a Murderer: Why law enforcement didn't see it](#)

SEASON ONE EPISODES



EPISODE 1

The Crime

The abduction of Jacob Wetterling, which made parents more vigilant and instigated the first national requirement that states track sex offenders via registries, took place before moonrise on a warm October night in 1989.



EPISODE 2

The Circle



When Jacob Wetterling was taken, authorities launched what would turn into one of the largest searches for any missing person in the history of the United States. But that first night, law enforcement didn't cover all the basics.



EPISODE 3

The One Who Got Away

The closest you can get to a conversation with Jacob Wetterling about his abduction is to talk to Jared Scheierl, who was forced into a car and assaulted by Danny Heinrich in January 1989. That was nine months before Jacob.



EPISODE 4

The Circus

The Wetterling abduction story kept getting bigger as the case served as a conduit for public fear and grief. Capitalizing on a growing sense that pedophiles lurked in every shadow, the likes of Maury Povich and Geraldo Rivera joined the cause with sensational retellings of the crime and its consequences.



EPISODE 5

Person of Interest

Dan Rassier now wishes he'd insisted that police search his family's St. Joseph farm top to bottom the night Jacob Wetterling was abducted. That way, they would have known there was nothing to find. And it would have been harder for them to come back 21 years later to search with backhoes and declare him a "person of interest" in the case.



EPISODE 6

Stranger Danger

In the 1970s and early '80s, missing children weren't considered a policing priority. You couldn't even enter missing child information into the FBI's national crime database. But that changed quickly. A series of high-profile cases created a public uproar.



EPISODE 7

This Quiet Place

Soon after the abduction and murder of Jacob Wetterling in 1989, Stearns County sheriff's investigators came face to face with his killer, Danny Heinrich. Then they let him go. It wasn't the first time that had happened in Stearns County.



EPISODE 8

What's Going on Down There?

In November 2012, a police officer named Tom Decker was shot and killed in Cold Spring, Minn., after getting out of his car to check on a man who lived above a bar. The man was quickly arrested and held in the Stearns County jail. He was interrogated but then released without charges. The state crime bureau later ruled him out as a suspect.



EPISODE 9

The Truth

When Danny Heinrich confessed in court on Sept. 6 to abducting and murdering Jacob Wetterling and assaulting Jared Scheierl 27 years ago, investigators declared that at last, the public had the truth. But despite Heinrich's excruciatingly detailed accounts, the truth remains elusive. Many questions remain unanswered.

Email Updates

When we have news about Season 2, we'll let you know.

Subscribe

UPDATES



A Sentencing, A Demand, No Closure

The sentencing of Danny Heinrich on Nov. 21, 2016, brought to a close the 27-year investigation into the abduction and murder of Jacob Wetterling. But it didn't end the story.



Ryan Larson files federal lawsuit against Stearns County sheriff

The man falsely suspected of killing a police officer claims his constitutional rights were violated.



Sanner retires suddenly; Rassier files suit, claiming mistreatment by Sanner and others

Sanner, who led Wetterling investigation, has not apologized to Rassier, and has said he stands behind his actions as sheriff for 14 years. He hasn't commented on the lawsuit.



Law enforcement comes clean on botched Wetterling investigation

Two years after the first season of In The Dark revealed numerous mistakes by law enforcement investigating Wetterling's disappearance, the Stearns County sheriff provided harsh detail of his predecessors' failures and made public thousands of documents from the investigative file.



Why law enforcement didn't see that Danny Heinrich killed Jacob Wetterling

A new Stearns County sheriff let loose a condemnation of the investigation, declaring that there were "20 things" law enforcement bungled. This is a brief analysis of some of the key flaws of the investigation.

Extras



FULL ACCOUNT

The investigation in four chapters

Reporter Madeleine Baran writes the story of how the 1989 abduction of Jacob Wetterling in central Minnesota baffled local, state and federal



investigators for years.

Character Profiles

- [Jacob Wetterling](#)
- [Patty Wetterling](#)
- [Jerry Wetterling](#)
- [Dan Bassier](#)
- [Charlie Grafft](#)
- [Danny Heinrich](#)
- [Jared Scheierl](#)
- [Al Garber](#)
- [John Sanner](#)
- [Kevin](#)
- [Rita Reker](#)
- [Joseph Ture Jr.](#)
- [Byron Larson](#)
- [Brian Guimond](#)
- [Duane Hart](#)

Timelines

- [The night of](#)
- [Wetterling investigation](#)
- [Heinrich's life](#)
- [Heinrich's deal](#)

Police Science

- [The misunderstood police sketch](#)
- [Does hypnosis help solve crimes?](#)
- [The truth about lie detector tests](#)
- [DNA in the abductions](#)
- [It's a match. Or is it?](#)
- [To be a "person of interest"](#)
- [Tire track and shoe print analysis](#)

Video

- [Jacob's last home video](#)
- [Patty Wetterling: The night of the abduction](#)
- [Patty Wetterling: The search for Jacob](#)
- [Jared Scheierl: The statute of limitations](#)
- [APM Reports' police sketch experiment](#)
- [Dan Bassier: Being a person of interest](#)
- [Dan Bassier's driveway](#)
- [Patty Wetterling: Sex-offender registries](#)
- [Rita Reker: The powers that be](#)

Trailer



EPISODE 0

Introducing 'In the Dark'

After he disappeared nearly 27 years ago, Jacob Wetterling's remains have been found. Why did it take so long?

Contact Us

We want to hear from you. Send us story ideas for a future season of In the Dark or general feedback about the podcast.

First Name*:

Last Name*:

Email Address*:

Zip or Postal Code*:

Mobile Phone:

Your Message*:



Se você era criança no Paraná em 1992, você tinha medo das "Bruxas de Guaratuba"

Na dia 04 de Abril de 1992, na cidade de Guaratuba, no litoral do Paraná, a menina **Evandra Ramos Castro**, de apenas 6 anos de idade, desapareceu. Poucos dias depois, seu corpo foi encontrado sem os olhos, cabelos e vísceras. A suspeita: foi sacrificada num ritual satânico. Fica muito estranho, por aumentar o medo de pais por toda a estrada do Paraná, que enfrentava naquele momento um surto de crianças desaparecidas. Teriam seus filhos sofrido o mesmo destino trágico de Evandro?

Em julho de 1992, sete pessoas são presas em Guaratuba, e confessam que usavam a menina em um ritual macabro. Mas a caso estava longe de ser encerrado - assim como o calpo daquelas pessoas estava longe de ser devidamente esclarecido.

O Caso Evandro, popularmente conhecido no Paraná como **As Bruxas de Guaratuba**, é o tema do 4º temporada do Projeto Humanos.

Seu lançamento se dá em partes, a primeira parte estreando no dia 31 de Outubro de 2018. Após o 24º episódio, a temporada entrará em uma pausa para produção das próximas partes.

No total, a temporada deveria terminar com algo entre 27 a 30 episódios.

Essa temporada é dividida em Partes, cada uma sendo dedicada a um tema específico da caso. São elas:

Parte 1 - O Caso Evandro - Episódios 1 a 6

Parte 2 - As Confissões - Episódios 7 a 12

Parte 3 - Casos Estranhos e Argumentos de Acusação - Episódios 13 a 16

Parte 4 - Alibi e Testemunhos de Acusação - Episódios 17 a 21

Parte 5 - O Corpo - Em produção

Parte 6 - O que Restou - Em produção

Os episódios são sempre lançados nas quartas-feiras.



1- O CASO EVANDRO



2- OS CRIMINOSOS E ARGUMENTOS
Nada de produção



3- O CASO LEMBRU
Evandro desaparece



4- AS CONFISSÕES
Algumas pessoas confessam



5- O ALIBI
O que aquela Desprezou?



6- O LAÇANÇO DO VILANEM
O corpo do pai

As Estratégias Narrativas

In the Dark tem uma grande história central, que se compõe a partir de núcleos. Esses núcleos trazem histórias complementares que afetam a principal – sequestro de Jacob Weterling. Os personagens se organizam compartilhadamente por grupos – família, acusados, outras vítimas de sequestro, questões judiciais.

O argumento central é complexo. Inicialmente apresenta poucos personagens, já que aparecem os núcleos centrais – protagonistas, família, outros suspeitos, policiais. Com o avanço da história, novos núcleos de personagens são incorporados, sem abandonar os núcleos iniciais. Com apoio das plataformas digitais, os personagens conseguem ser compreendidos em sua complexidade. Somente no consumo em áudio, o argumento se organiza em micronarrativas.

Os personagens em *In the Dark* estão organizados em núcleos menos delimitados, já que todos agem sobre o mesmo argumento central. Há o núcleo familiar, os acusados, a investigação (núcleo policial e judiciário, centrado principalmente nas falhas), as vítimas. Todos os núcleos, organizados em episódios, se unem para contar uma grande história. Inicialmente apresentada como a história do sequestro de Jacob Wetterling, converte-se na história das falhas de investigação de Stearns County, nos Estados Unidos. Há uma grande questão que permeia o argumento, mas em torno dela giram micronarrativas que sustentam os argumentos centrais da produção jornalística.

O drama dos sujeitos – seja o menino sequestrado Jacob Weterling, sejam as demais vítimas apresentadas, é ponto central na argumentação do áudio e das plataformas digitais. É através dessas histórias que são conectados os núcleos e acionadas estratégias de engajamento. A composição argumentativa, embora não dramatizada, aproxima-se da organização de conteúdo do radiodrama. No acionamento dos personagens centrais, a predominância é da polarização protagonista e antagonista, tradicional nas produções dramáticas. Neste caso, os sistemas policial e criminoso apresentam-se como

antagonistas pela sua ação ou pelos seus erros enquanto as vítimas são protagonistas. Os especialistas também assumem o papel de antagonistas, ainda que com maior predominância nas plataformas digitais do que nos áudios.

Nos episódios de *In the Dark* a relação entre culpa e sofrimento é o eixo narrativo. As histórias de superação, o alívio cômico e a proximidade não são acionados. Mas o sofrimento – das vítimas, da sociedade, do sistema, dos policiais, são acionados em maior ou menor proporção a cada episódio. Esse acionamento é parte da conexão narrativa estabelecida entre os episódios. Os ganchos entre eles se dão predominantemente através da tensão narrativa, embora ao final de cada episódio seja apresentada de maneira explícita a abordagem do seguinte. A abordagem e a sonorização, entretanto, são predominantes na construção da ansiedade e do desejo pela continuidade narrativa.

Já *Projeto Humanos* se organiza por temporada. Cada uma delas tem uma estrutura diferenciada. A quarta, o Caso Evandro, conta em episódios a história do sequestro e morte do menino Evandro Ramos Caetano em Guaratuba, Paraná, e dos julgamentos dos acusados. O caso envolve muitas questões, como acusações de rituais de magia negra, de envolvimento de políticos de influência no estado e do envolvimento dos acusados em outros casos de sequestro. Os personagens são compartilhados porque se trata de uma história real em que são protagonistas. A narrativa é contínua, com organização de núcleos da história e com uso de ganchos para manter o interesse da audiência.

O argumento central, aparentemente simples, vai se complexificando com o passar dos episódios. De um sequestro passa-se a um assassinato, a uma acusação de ritual de magia negra, ao envolvimento da família do prefeito da cidade, à interferência na ação das forças policiais, à intervenção de políticos influentes no estado, à manipulação dos processos, à incompetência ou ineficácia de atuação de advogados, a acusações de tortura, à suposta participação da polícia e de uma juíza nestas torturas, da vinculação do grupo que tramaria para condenar sete acusados a um ex-ditador paraguaio que

morou em Guaratuba... Os desdobramentos do acontecimento são inúmeros e os personagens participantes da história – inicialmente poucos – passam a se multiplicar, organizados em micronarrativas nem sempre plenamente claras ou conectadas, mas que carecem de uma participação mais ativa do narrador na sua mediação.

Os personagens são organizados em micronúcleos que muitas vezes se cruzam, como ocorre em narrativas ficcionais clássicas. Todos eles giram em torno de um grande acontecimento. Na história do Caso Evandro há o núcleo dos acusados, há os núcleos da defesa e da acusação, há o núcleo dos comunicadores, dos especialistas, das testemunhas. Os núcleos não são tão claramente definidos porque compartilham muito entre si – crenças, cotidianos, ações. Mas todos se apresentam na narrativa orientados pelo que ocorreu na cidade na década de 1990 e pelas suas consequências para o imaginário local. Desta forma, ao contrário do que ocorre nos demais áudios analisados, *Projeto Humanos* não tem uma delimitação de núcleos clara. Da mesma forma, não traz alívios cômicos ou histórias de superação. Centra-se na dor, no sofrimento, no inevitável, no impensável como mote narrativo.

Os dramas são a essência da narrativa do Caso Evandro. Não se trata somente do drama do menino e de sua família, mas de dramas em múltiplas origens e efeitos. Os dramas das outras crianças sequestradas no Paraná. O drama do tio que busca justiça – ou dos acusados que são perseguidos pelo tio oportunista. O drama da tortura, da descrição da dor, do abuso, da descrença na dor causada. O drama do julgamento que não se encerra. A dor, a história de vida, o medo de que o acontecimento se repita ou que a injustiça se estabeleça é o fio condutor da temporada, na voz de Ivan Mizanzuk – que se apresenta ele mesmo como quem foi um dia uma criança intrigada com o sumiço e morte desse menino em um dos crimes mais controversos da história recente do Paraná. Importante considerar também a expansão do drama para além do áudio. Não se trata somente da apresentação das provas, dos documentos, das complementações nos sites, mas das manifestações nos grupos de Facebook, no Reddit ou no Telegram – seja pelos fãs ou pelos protagonistas.

Seja no áudio ou na sua expansão, a polarização é uma estratégia amplamente acionada no Caso Evandro. Seja nas falas do narrador, Ivan Mizanzuk, seja pela edição ou pela fala das fontes – onde a polarização predomina. A polarização central é entre os acusados (preponderantemente Beatriz e Celina Abagge) e o tio de Evandro, Diógenes Caetano. Embora apareçam outros sujeitos na composição das polarizações, como testemunhas e policiais, por exemplo, os conflitos já existentes antes do caso entre as Abagge e Diógenes potencializa-se na narrativa do crime, gerando questionamentos constantes de grupos de acusação e defesa, fragilizando provas e argumentos e ampliando a tensão demarcada na trama. Especialistas são acionados na trama em duas perspectivas: 1) os especialistas dos processos, em seus depoimentos e análises de fitas com confissões ou de processos técnicos, como análise de DNA; 2) os especialistas acionados no podcast, que avaliam desde o posicionamento do sol em imagens do Fórum de Guaratuba para verificar as linhas do tempo apresentadas pela acusação e pela defesa até um jurista para analisar questões legais do processo.

Há uma apresentação explícita das relações de culpa e sofrimento oriundas de fontes variadas em todos os episódios do Caso Evandro – até mesmo no direito de resposta apresentado pelo tio do menino, Diógenes Caetano. A caracterização do sofrimento varia do físico ao emocional, do pontual ao perene, atingindo reflexos em ações judiciais, em relações com a comunidade, em observações do júri, na condução de ações durante o julgamento, como a demora para denunciar as torturas sofridas. A composição dos argumentos se baseia no compartilhamento da experiência da dor, da incompreensão, da perda e do sofrimento, acionando uma estrutura parecida com a encontrada nas novelas cubanas tradicionais – lacrimosa, como indica González (2005).

As histórias de superação não aparecem no áudio da quarta temporada do *Projeto Humanos*, embora estivesse implicitamente colocada em temporadas anteriores do podcast. Mas ao olhar para o posicionamento da audiência em espaços alternativos como o Reddit, o Facebook ou o Telegram, a “defesa” de um ou outro lado aparece convocando as histórias de superação. Se por um lado a família de Evandro (incluindo o tio, Diógenes) superou a perda

violenta e inexplicável da criança, por outro os acusados (principalmente as Abagge) superaram a perseguição, a violência e a “armação” que enfrentaram. Os seguidores do podcast se colocam como fãs – não só da produção, mas dos personagens. Assumem, então, um lado na argumentação, torcendo por um desfecho como se o caso fosse uma história de ficção, que pode ter um plot twist de acordo com as reações da audiência.

A tensão narrativa é predominante na composição dos ganchos, principalmente devido à caracterização da história. As micronarrativas que compõem o podcast têm em si elementos de tensão e de interconexão, em um caso complexo e que envolve um alto número de personagens. A informação também é apresentada como gancho e como retomada nos episódios do podcast. Segundo o próprio narrador explicou em entrevistas e em alguns episódios do podcast, essa redundância se deve à complexidade da história e permite que a audiência acompanhe um caso complicado e que lida diretamente com a vida dos acusados e demais envolvidos.

A Estética Sonora

A sonorização ambiental é fundamental em *In the Dark* para o deslocamento da audiência até o palco dos acontecimentos e para a ampliação da sensação de proximidade e imersividade. Através dela, os espaços são reconstruídos e as experiências de aproximação aos personagens são apresentadas. A sonorização expressiva aparece principalmente através da seleção de trilhas e efeitos de transição, que indicam o ritmo da narrativa. O que menos aparece é o caráter ornamental da sonorização. Basicamente ele é apresentado nos momentos de créditos.

Na composição deste desenho acústico, predominantemente os efeitos são reais, oriundos de apuração de campo. Os efeitos construídos são acionados principalmente em relação às trilhas sonoras dos episódios, para atribuição de ritmo e construção de uma identidade acústica que unifique os episódios. A perspectiva sonora predominante em *In the Dark* é variável, com utilização

de planos sonoros para organização espacial, uso de áudios históricos e de qualidade de captação variada, além da incorporação de trilhas que auxiliam na dinamização da construção do cenário acústico.

O uso expressivo-emocional das trilhas é predominante. Não se trata somente de um uso narrativo, que busca atribuir ritmo à história ou demarcar transições, mas da escolha de tons e timbres que acionem reações emocionais coordenadas ao conteúdo. Por adotar uma estrutura acústica narrativa, *In the Dark* coordena personagens, entrevistas, narração, áudios históricos (ainda que em menor medida), efeitos, trilhas, locuções, entonação e silêncios para compor cenários acusticamente complexos que apresentam o ponto de vista da produção, atribuem ritmo à temporada, conectam argumentos e permitem uma compreensão mais ampla do acontecimento.

Acionado menos vezes, mas em momentos mais impactantes, o narrador em primeira pessoa é utilizado para apresentar experiências de contato com as fontes, cenários de receptividade maior ou menor, relatos de processos de apuração e análise de conjuntura. Acionado permanentemente como relato da história a partir da apuração, do relato, dos documentos, dos processos surge o narrador em terceira pessoa com afastamento do acontecimento. Esta estratégia permite conectar as ações e personagens entre si, ainda que não tenha efeito tão intenso sobre a construção da relação com a audiência. Os personagens centrais são o fio condutor da história, mas a narradora aparece também com destaque, já que conecta os acontecimentos e avalia informações coletadas, como os documentos referentes aos processos judiciais e as declarações de protagonistas do acontecimento coletadas.

Especialmente no Caso Evandro, o *Projeto Humanos* investe em perspectivas diversas de sonorização. Defendemos que a complexidade acústica acompanha a composição da narrativa e o intrincamento da história. A sonorização ambiental, descritiva, surge principalmente no constante acionamento de áudios históricos no caso – com destaque para os retirados de reportagens televisivas do período e das fitas dos julgamentos ocorridos nas décadas em que o processo segue aberto. Nele, os cenários são recriados, com uma pers-

pectiva muito marcada de redesenho de espaços, de composição de cenas e de alocação espacial de personagens. Nas reportagens, preponderantemente as que tratam da prisão dos acusados e da cobertura do sequestro / assassinato do menino Evandro Ramos Caetano. Um exemplo é quando é possível escutar as manifestações da população ao fundo, quando a repórter da Rede Paranaense de Televisão (RPC) faz sua passagem na reportagem sobre a prisão dos acusados, que segundo revelam as informações corriam risco de linchamento.

O episódio em que o narrador, Ivan Mizanzuk, vai a Guaratuba para conhecer os locais citados na apuração explora potenciais descritivos e relatoriais, com ambientação acústica, acompanhamento de ida a campo tradicionalmente explorados em produções de podcasting narrativo.

A combinação entre as estratégias acústicas de composição da narrativa é constante no *Projeto Humanos*. Não têm, portanto, a função exclusiva de dar ritmo ou atribuir veracidade à produção, mas agem como condutores da narrativa, permitem organizar os núcleos temáticos e suas transições entre as categorias da enunciação de Fiorin. Espaço, tempo e pessoa são ordenados a partir da acústica, dos áudios selecionados, de sua sucessão.

Na produção de *Projeto Humanos – O Caso Evandro*, os efeitos acionados são predominantemente reais. São trechos de áudios históricos de documentos sonoros do processo criminal, de reportagens e programas de rádio e TV, de entrevistas realizadas pelo produtor Ivan Mizanzuk. Os efeitos são acionados em breves momentos para compor transições e para a vinhetagem.

A perspectiva sonora nos episódios já divulgados de PH é variável e conduzida principalmente pela alternância entre a identidade acústica dos anos 2017-2019, quando a produção é construída, e do período histórico do crime e das produções jornalísticas, anos 1990. As afetações da baixa qualidade de captação de áudio do período auxiliam no transporte da audiência para o palco dos acontecimentos. As músicas, especialmente compostas para o programa, dão o tom e organizam o sentimento e as sensações a serem acionados no episódio em questão.

Em PH a trilha sonora assume papel duplo: expressivo-emocional e narrativo. Através delas e de sua coordenação com momentos de silêncio e áudios históricos são potencializadas declarações, acionadas sensações e organizados núcleos de acontecimentos e personagens. Através da trilha, as micronarrativas que compõem a produção são associadas ou conectadas, junto a remissões textuais ou retomadas de falas de protagonistas.

A recomposição de cenários em PH se dá principalmente a partir do reforço dos núcleos de personagens (os acusados, as vítimas, os policiais) e seus momentos de interface. Através, por exemplo, do eco e da perspectiva acústica nos áudios das fitas dos depoimentos que constam do processo judicial, desenha-se a acusação, o questionamento (dos protagonistas e dos próprios personagens oficiais através da dúvida sobre seus procedimentos) em um cenário específico: o fórum. Esse cenário permeia a maior parte dos episódios, já que essas declarações são recorrentes na composição dos argumentos e da conexão entre os núcleos de personagens e as micronarrativas. Já os episódios que tratam das fitas de confissão de duas das acusadas (Celina e Beatriz Abbagge) têm no seu contexto acústico um referencial de (in)verdade na voz de Mizanzuk. No episódio 9, o comunicador opta por acionar os sons de fundo e analisá-los a partir da trajetória apresentada pelos policiais, que indicaram sua gravação no ferry boat que leva de Guaratuba a Caiobá, no litoral do Paraná. Seguindo as micronarrativas da tortura e da confissão e contrapondo-as, Ivan Mizanzuk aciona sujeitos que falam ao fundo, sons presentes (ou ausentes) dos motores do ferry boat, alterações nas sensações transmitidas pelo ritmo e pela fala dos personagens e edições realizadas em uma fita que teria sido, supostamente, apresentada como gravada pelos policiais que conduziram a confissão. Desta forma, Mizanzuk utiliza a composição de cenários acústicos como uma estratégia jornalística de verificação da narrativa contada e de organização do lugar de fala assumido pelos personagens no momento de interface entre seus núcleos.

Como é característico em podcasts narrativos, o narrador central de *Projeto Humanos* é seu produtor, Ivan Mizanzuk. De maneira implícita ou explícita, ele nos conduz pela história – e por suas micronarrativas – e, além de

apresentar as informações, traz suas impressões. Seu ponto de vista como paranaense que conheceu o Caso Evandro em sua infância também surge na narrativa, quando indica as sensações, os temores, as afetações geradas no cotidiano de sujeitos que não necessariamente viviam Guaratuba, mas que vieram o caso refletir em seu dia-a-dia. De maneira implícita, a opção editorial pelo contexto político do caso leva ao compartilhamento da experiência, do “ser paranaense”, da compreensão de relações historicamente complexas (como o Caso Ferreirinha, outros sequestros de crianças, a suposta atuação de outros personagens políticos do estado). Esta opção traz a presença do narrador em terceira pessoa, que não fala de si, mas que revela de maneira mais discreta, mais implícita, seu olhar sobre o processo.

O narrador testemunha – seja em primeira ou em terceira pessoa, predomina em *Projeto Humanos – O Caso Evandro*. A dureza dos fatos, os reflexos na sociedade paranaense, e principalmente os tensionamentos sobre a veracidade dos fatos (em relação aos acusados ou aos acusadores) destacam esse vínculo com o acontecimento. O testemunho, que não é associado temporalmente ao acontecimento, mas é retomado a partir de relatos e documentos, compõe o eixo central da narrativa. Isto é, Mizanzuk nos conduz pelo acontecimento, conecta núcleos de personagens, relaciona e tensiona micronarrativas, ressignifica declarações e questiona documentos e ações. Através da retomada de especialistas, reforça seu ponto de vista sobre essas micronarrativas – embora destaque constantemente que não se posiciona sobre a macronarrativa. O olhar do ouvinte é o olhar de Mizanzuk. Suas experiências são compartilhadas narrativa e acusticamente.

Desta forma, o narrador age como fio condutor da narrativa. Ele interfere diretamente na leitura dos acontecimentos. Ele indica onde ocorreram as edições nas fitas com as confissões. Ele explica quem são os sujeitos. Ele demonstra como os sujeitos políticos do estado agiram sobre a macronarrativa. Ele questiona versões oficiais do fato. Ele apresenta, descreve os espaços. Ele apresenta, descreve os sujeitos. Ele indica conexões e lacunas

na história e revela quando não consegue preenchê-las, resolver as contradições, vincular as tais micronarrativas que permitiriam entender o que se passou com Evandro Ramos Caetano nos anos 1990.

5.4 Séries de Reportagens

A nova ecologia de mídia criou, como dissemos, hábitos de consumo distintos, demandas por conteúdo diferenciado e multiplataforma. Essa realidade é enfrentada por todos os meios de comunicação, que buscam se adequar à realidade da comunicação não massiva, que lida com novos fluxos de conteúdo e dinâmicas de fruição. No rádio, o conteúdo tem construído um diálogo entre as gerações, oriundo parcialmente desta demanda por uma complexificação narrativa – seja em mídias digitais, seja na transmissão em antena. A expansão do rádio, de que trata Kischinhevsky, deriva em mutações de conteúdo, sobre as quais tratamos aqui.

Observamos, na análise da presença das séries de reportagens nas mídias digitais, uma priorização dos sites das emissoras em detrimento de perfis de redes sociais, o que permitiria maior reverberação do conteúdo. Embora dos cinco especiais selecionados somente um deles não permita o compartilhamento direto em páginas de redes sociais na internet (prioritariamente Facebook, Twitter e Google+), a circulação destas reportagens nas redes foi mínima. Uma delas, “Transporte Fluvial na Amazônia: o drama das mulheres escalpeladas”, sequer está disponível online em versão sonora ou ampliada.

A alocação das produções de especiais e séries de reportagens falando a um público rejuvenescido e conectado demanda das emissoras, como indicado anteriormente, a compreensão do rádio como um meio plural e multimídia, que circula por múltiplos espaços e fala em distintos formatos. Nas séries de reportagem analisadas nesta pesquisa, observamos um protagonismo do áudio, mas através de estratégias reducionistas. Isto é, o áudio é observado em todas as produções, mas fundamentalmente com o papel de memória. Em nenhuma das produções – mesmo nas que investiram em ampliação narrativa – foi apresentado uma peça sonora distinta da extraída da antena.

Em duas produções (“Especial Haiti: miséria, ajuda e esperança” da rádio Gaúcha e “Tancredo Neves, o homem da transição”, da rádio Jovem Pan) identificamos um investimento dos jornalistas em ampliar o conteúdo apresentado no dial, apontando para uma complexificação da informação. Mas essa ampliação utilizou-se de textos escritos, imagens e vídeos coordenados ao áudio de antena, assumido como ponto de partida e norteador da angulação desta expansão em mídias digitais. A ampliação observada nestas duas emissoras é diferente da identificada em Áudio como eixo central. “Enjaulados”, da CBN Recife e em “O Tráfico que escraviza”, da BandNews FM Brasília. A produção pernambucana utiliza a imagem (uma só) com função ilustrativa/informativa. Ela tem o mérito de apresentar a quem não conhece o complexo do Curado. Mas tanto imagem quanto texto são utilizados de maneira formal, instrumental – quase como se houvesse uma exigência deste uso, mas não uma demanda efetivamente editorial. A imagem é aberta, panorâmica. Localiza, como dissemos, o ouvinte-internauta sobre o complexo do Curado, mas não permite compreender suas relações com a cidade e a região. O texto é uma chamada formal e informativa, que localiza a informação, mas não caracteriza expansão de conteúdo. Já a produção brasiliense não traz imagens, selos, vídeos ou outras marcas visuais. Além do áudio de antena, observa-se um texto curto e direto, em estilo mancheteado e apresentado em três linhas que é, na realidade, a transcrição da chamada de cada uma das reportagens.

Observa-se, de maneira geral, um uso subalterno do texto escrito, que replica offs e sonoras da peça radiofônica transmitida no dial, com poucas e raras alterações. Mas ainda assim, a maior parte das séries apresenta coesão entre o conteúdo sonoro e o multimídia – seja na economia de conteúdo refletida na CBN Recife, seja na ampliação observada na Jovem Pan e na Gaúcha. A série de reportagens “Tancredo Neves, o homem da transição” reflete sua angulação histórica e comemorativa em seu áudio, em suas imagens e no tom de seu texto. As imagens históricas permitem ao ouvinte-internauta transportar-se para outros períodos históricos, compreender uma linha do tempo desenhada imagetivamente no especial através da

exploração da memória e da pesquisa. Também a série “Especial Haiti: miséria, ajuda e esperança” apresenta coesão e coordenação entre a produção radiofônica e a de mídias digitais. A expansão realizada principalmente através de imagens estáticas e em movimento reitera a proximidade característica do rádio, centrando-se em histórias de vida e dramas pessoais. A ampliação traz também bastidores da produção da série, o que costuma ser bem recebido pela audiência, reforçando a aproximação. Estes bastidores são apresentados através de vídeos registro (Lopez, 2012), que reforçam o peso do relato e destacam, junto a imagens das fontes consultadas, a ida do repórter ao palco dos acontecimentos, efetivamente experienciando o que descreve para a audiência.

O potencial multimídia é explorado de maneira predominantemente instrumental – ou não explorado – nas produções das séries para mídia digital. As exceções são “Especial Haiti...” e “Tancredo Neves...”, que exploram, além do áudio, texto, vídeos e imagens de maneira integrada à argumentação. Em ambos, a complexificação se constrói em torno de nós onde se configuram os sujeitos, suas caracterizações e relações. O eixo sonoro, como dissemos, é colocado em segundo plano, cedendo lugar a um ordenamento narrativo construído a partir do texto escrito ou das imagens.

É nestes espaços que aparecem as marcas explícitas de serialização. No texto estão nos títulos, cabeçalhos, aberturas e encerramentos dos especiais, assim como na abertura da maior parte dos áudios disponibilizados. O hipertexto pode ser indicado como um dos principais elementos formais de construção desta serialização. Seja através do uso de tags que classificam as produções ou pela inserção (manual e automatizada) de links para os demais episódios da série e para outras produções da mesma editoria, os links garantem a possibilidade de circular pela série completa, adensando o olhar sobre o fenômeno. Vemos, em todas as produções, uma presença mínima de links externos (restrita a redes sociais), buscando manter a audiência no site da emissora através de percursos internos.

Na composição das narrativas, embora o áudio seja o ponto de partida e demarque o olhar editorial sobre o fenômeno, ele não é explorado. O que predomina é a sobreposição entre o que diz o áudio de antena e o que diz o texto escrito. Além disso, a memória aparece como seu papel principal, permitindo a audiência o consumo sob demanda (ainda que necessariamente online) quando queira. Os áudios são todos disponibilizados em players que não permitem download do arquivo, o que prejudica o caráter colecionável do rádio em cenário de convergência e dificulta o consumo do conteúdo em dispositivos não conectados à internet. De modo geral, os áudios têm grande potencial técnico de espalhabilidade, já que as séries de reportagens permitem compartilhamento em redes sociais (um deles com áudio disponível também no SoundCloud) das produções em mídias digitais e no caso da Rádio Gaúcha, especificamente do arquivo de áudio.

Mas a memória não aparece somente em seu uso mais formal, como arquivo. Também podemos identificar esta característica nas práticas dos jornalistas. As séries de reportagens “Enjaulados” e “Trancedo Neves...” utilizam material de arquivo – com temporalidades e perfis de arquivo distintos – em sua constituição. Na primeira, áudios de transmissões de rádio e televisão sobre uma rebelião de presos do Recife, gancho para a série, explorando a memória recente de um evento experienciado pelos ouvintes de maneira direta ou indireta. Já a segunda série, desenvolvida pela rádio Jovem Pan, explora a memória fundamentalmente através de depoimentos situados em um tempo histórico que não foi vivido por uma larga parcela da audiência e, tendo, por sua vez, um efeito distinto na composição dos personagens e na recomposição do acontecimento.

As experiências do ouvinte-internauta aparecem também nos potenciais interativos das séries e suas expansões para as mídias digitais. As redes sociais são onipresentes como estratégia de engajamento e oferta de espaços de interatividade com a audiência. Não falamos em diálogo ou em efetivação da interatividade porque em nenhum dos casos foi observada uma colocação ou contribuição dos comunicadores – seja em comentários favoráveis ou desfavoráveis à produção ou ainda depoimentos do público apresentan-

do experiências pessoais relacionadas ao tema. Chamou a atenção o fato de poucas emissoras terem espaços de comentários que não demandam cadastro ou login. Mais importante, destacamos a ausência de relação entre os comentários realizados pelos ouvintes-internautas e o conteúdo produzido pela emissora. Em nenhum dos casos observamos que a intervenção da audiência tenha afetado de maneira direta ou indireta a produção jornalística final.

A Estética Sonora

O uso de trilhas na composição da sonorização também varia de uma série para outra. Em “Tancredo Neves...” há uma combinação de usos ambiental e narrativo. Embora apareça durante quase todas as peças, a trilha tem papel de quebra do silêncio ou da limpeza do áudio de estúdio. Os efeitos adotados – na verdade uso de som ambiente em áudios históricos – assume papel narrativo com potencial de aproximação entre o sujeito narrado e a audiência e quase de verificação da qualidade e do tom positivo assumido pelo jornalista em seus offs. Esse tom se marca no texto e não na entonação ou no timbre. O narrador aparece em terceira pessoa, colocando-se como um sujeito que conhece a história e o relatado, apresentando-, desvelando-o ao mundo como uma testemunha que abre sua memória para transportar o outro em um relato, mas sem a incorporação complexa de elementos que tornem esse relato acusticamente complexo. Uma exceção é o terceiro capítulo, em que o protagonismo da narração, a condução da reportagem é dividida entre o comunicador e Tancredo (através de áudios históricos).

O narrativo e o expressivo aparecem em “Especial Haiti...” e em “Enjaulados”. No primeiro, a sonorização expressiva vem para tentar recompor, em poucos momentos, os cenários nas experiências locais do repórter. No entanto, o narrativo se sobressai. A sonorização combinou estratégias distintas, com fala em primeira pessoa, colocando o jornalista em protagonismo em relação à informação e explorando depoimentos de testemunhas em relação ao terremoto no Haiti e explorando o potencial emocional e de engajamento das trilhas. Esta aproximação aos testemunhos e à apresentação dos espaços e acontecimentos se reflete também no uso de narrador em primeira pessoa,

com destaque para suas experiências, para diálogos construídos durante a viagem e destacando os objetivos da série de mostrar o que a emissora encontra no Haiti. O narrador é o fio condutor da narrativa – o que ele observa, o que vive, o que escuta. Essa experiência do jornalista assume protagonismo em relação ao próprio evento. Coordenada com o uso de trilhas excessivamente emocionais potencializa o papel do drama e a organização mais simples, já que apresentada através da estrutura narrativo-descritiva.

Já no segundo a sonorização é expressiva e narrativa, utiliza áudios de arquivo de transmissões jornalísticas relativas ao acontecimento e áudios da mobilização policial no momento da ocupação. Mesmo não trazendo personagem na primeira reportagem da série, as histórias de vida aparecem de maneira marginal, mas fundamentais para a composição da narrativa. A ambientação – seja na entonação, na trilha ou nos efeitos – dá o ritmo e a condução narrativa da série, ora mais focada na culpabilização, ora na apresentação dos dramas e das tramas pessoais que compõem um universo distante da audiência geral da emissora. O narrador aparece em terceira pessoa, com muitas variações de entonação e descrições espaciais e emocionais, o que atribui a ele um papel mais próximo do acontecimento e se associa de maneira mais intensa ao papel do narrador em peças radiofônicas ficcionais. Embora nesta série a condução da narrativa não seja exclusiva da sonorização, mas fortemente influenciada pelos personagens, seus dramas e a dinâmica de identificação de culpados em relação ao caos no sistema prisional do estado, a adoção de trilhas e efeitos marca a variação entre núcleos, subtemas e espaços nas reportagens, reiterando os objetivos e pontos de vista do comunicador e de suas fontes.

Na quarta série analisada, “Transporte fluvial...”, a sonorização é expressiva, colaborando para a construção dos cenários e para a transmissão e compreensão das informações pela audiência. Sua incorporação junto aos relatos atribui a eles uma dimensão alterada, uma noção de urgência e de gravidade que os dados, mesmo que chocantes, não conseguiriam transmitir. Isso se dá pelo envolvimento gerado pela história simples e de poucos personagens, mas com enredo dramático e triste contada em áudio e que

“leva” a audiência para dentro do barco, acompanhando os relatos e sentindo, por consequência, as dificuldades das personagens. Nesta série, o narrador aparece como terceira pessoa sem se colocar como testemunha. Entretanto, tanto a composição do texto quanto a entonação adotada por ele revelam ao ouvinte a preocupação com as personagens, a empatia, a expressão da dor com as situações que enfrentam as mulheres escarpeladas. A opção por este padrão de locução e de construção do texto caracteriza-se também como uma estratégia de aproximação do ouvinte e pode ser observado nas radionovelas, em momentos de transição de cena e de transição de capítulo, em que o drama se revela no tom e no timbre do locutor, aquele que narra, que conta, que relembra ou que revela os acontecimentos que a audiência esperava. Embora o narrador e a forma como ele se coloca na série sejam fundamentais para seu funcionamento e embora a série conte com média complexidade na sonorização, o eixo da narrativa é a construção dos personagens, seu papel no desvelamento da gravidade do tema e no envolvimento da audiência. São estas histórias que abrem e fecham a série. São estas histórias que abrem as três reportagens e que demarcam o ritmo das produções.

O destaque, na análise da composição estética das peças, fica por conta da série de reportagens “O tráfico...”, que não explorou efeitos de sonorização, e pela não adoção, em nenhuma das produções analisadas, de estratégias ornamentais. Essa realidade se repete posteriormente, nas demais análises, levando à compreensão de que o uso ornamental é raramente acionado, já que a integração da sonorização na condução narrativa é normalmente protagonista.

Em “O tráfico...” não se explora a perspectiva sonora de maneira complexa nas reportagens. As músicas aparecem a partir de suas letras e definem mudanças de ritmo nas falas. A não adoção de som ambiente – à exceção da presente nas entrevistas das fontes, mas que não afeta a informação em si – leva a uma ambientação quase nula, bidimensional, avessa à organização tradicional de radiopeças. As trilhas são definidoras do ritmo da reportagem e além disso, demarcam mudanças no eixo de cada uma das reportagens,

com a exploração das letras das músicas principalmente. Desta maneira, variam entre os papéis ambiental e narrativo. O narrador, apresentado em terceira pessoa, tem caráter mais relatorial, estrutura que reitera o olhar mais distante do jornalista em relação ao acontecimento. Embora não se posicione emocionalmente ou se associe ao acontecimento através da composição sonora, o narrador conduz a narrativa, apresenta espaços, sujeitos e acontecimentos.

“Tancredo Neves...” utiliza áudios históricos, não construídos. À exceção dos momentos em que utiliza esses áudios, como os comícios, a perspectiva sonora não é explorada na série e não se aproxima, em termos de organização acústica, das radiopeças e seu potencial engajador e envolvente. Destacamos, no entanto, a presença constante de Tancredo em áudios históricos, reiterando seu papel lutador e protagonista na transição para a democracia no Brasil. Ainda assim, sua perspectiva sonora é estática, mais próxima do que poderia ser caracterizado como bidimensional. A trilha adotada na série de reportagens é meramente ambiental, não exercendo nenhuma função informativa, emocional ou de atribuição de ritmo à produção. Por essas características, tem baixo nível de complexidade acústica. Observamos a utilização de som ambiente, mas com pouca integração à estrutura narrativa, não levando ao redesenho de cenários acústicos que transportem ou envolvam a audiência. O destaque para a recomposição do cenário é a partir da segunda reportagem da série, especificamente no momento que trata do movimento das diretas e utiliza para isso áudios que ambientam, remontam a emoções expressas na fala. O narrador determina os caminhos da narrativa. Embora o tema e a abordagem digam respeito a um personagem principal, Tancredo, o protagonismo narrativo em termos de estrutura é do jornalista, que comanda a fala, determina caminhos e não permite aos personagens apresentarem desvios – textual ou emocionalmente marcados no áudio.

A perspectiva sonora é mais explorada no início das reportagens da série “Especial Haiti...”, muito focado em descrição de espaços, com a ideia de apresentar os cenários e acontecimentos para a audiência. A trilha tem

uma função emocional, indicando a tensão ou gravidade do tema e sua relação com a constituição da cena dramática no texto narrativo descritivo. Chega a ser excessivamente dramática, afetando a relação construída com a informação. Com nível médio de complexidade acústica, a recomposição de cenários se dá predominantemente pela descrição e menos pelo uso de efeitos. A descrição em ambiente, explorando a perspectiva sonora, também é constante.

Já em “Enjaulados”, que também explora sons reais com utilização de “narrativas emprestadas” de outros momentos e contextos, transportando a audiência para o palco dos acontecimentos, a perspectiva sonora é variável. Dinâmica, ela ambienta diversos espaços, acontecimentos, sujeitos através de distorção de voz, distintas construções de espacialidade, uso de som ambiente e coordenação com a trilha sonora, que busca ambientar a emocionalidade. A trilha tem uma função emocional, indicando a tensão ou gravidade do tema e sua relação com a constituição da cena dramática no texto narrativo descritivo.

Esta é a única das séries analisadas que pôde ser classificada como de alta complexidade acústica. A recomposição de cenários é complexa, com uso de sujeitos em perspectiva, como no caso dos bebês que acompanham as mães nas entrevistas; a exploração dos sons da rebelião; a adoção de trilhas que determinam a relação informativo-narrativa de cada um dos episódios e que auxilia na identificação dos núcleos de personagens e de sua relação.

“Transporte fluvial...” traz áudios aparentemente reais, somados à trilha. Utilizados para ambientar os relatos e torná-los mais próximos da audiência, trazem dinamismo. A perspectiva sonora é variável e explorada durante as reportagens – principalmente nos seus momentos iniciais, pré-climax narrativo – como estratégia de envolvimento e engajamento da audiência. Essa opção narrativa, coordenada com o caráter jornalístico de proximidade amplia a aparente relevância do tema em sua representação radiofônica. Nesta série há dois eixos na ambientação e recomposição do cenário acústico: a) os efeitos; b) a trilha. A trilha assume um papel narrativo, dando ritmo

à locução, redesenhando cenários, remetendo a acontecimentos, lugares e pessoas que geram identificação com a audiência local. Esta estratégia de uso da trilha reitera-se pelas remissões realizadas pelo comunicador às músicas selecionadas como parte da narrativa.

As Estratégias Narrativas

A composição narrativa das séries de reportagem analisadas neste estudo traz distinções mais marcadas do que observamos nos podcasts narrativos e ficcionais. “O Tráfico que escraviza” e “Especial Haiti...” apostam na construção de narrativas independentes. Na primeira delas, as histórias são o que definimos como maior índice de independência narrativa – sem compartilhamento de personagens ou protagonismo nas reportagens. Nestas produções, a conexão entre as micronarrativas se dá através da narração, explorando ganchos entre episódios e a chamada das reportagens em antena. Já na segunda série, os personagens não são foco. Assim, assumem papel secundário na argumentação, com histórias independentes, embora haja um esforço inicial para coordenar os episódios. Histórias sempre tratadas de maneira mais breve, de modo a construir um olhar panorâmico, explorando pouco o que sentem e pensam os personagens e focando no que dizem os brasileiros ou fontes que falem sobre o papel do Brasil nos acontecimentos. Os personagens aparecem principalmente na terceira reportagem, que fala do contraste entre pobreza e riqueza do Haiti, mas sem apresentar efetivamente os dramas e o contexto dos personagens, que são mais citados do que apresentados.

Já nas séries “Tancredo Neves, o homem da transição” e “Enjaulados” as narrativas são contínuas, tenham ou não compartilhamento de personagens. Na primeira delas a centralidade na história do ex-presidente Tancredo Neves leva a uma conexão direta das micronarrativas contadas em cada episódio, com organização temática e temporal e compartilhamento direto de personagens. Já em “Enjaulados”, que trata de uma crise no sistema prisional, como já apresentado, a relação entre os personagens é traçada

pelo narrador, mas não há compartilhamento direto. A aproximação se dá através do compartilhamento do espaço físico e não pelo compartilhamento da experiência em si.

A série “Haiti...” traz um argumento simples, com poucos personagens. Isso está vinculado à organização da história em narrativas independentes, com menor foco em histórias de vida em si. O argumento principal é panorâmico, então acaba não construindo uma abordagem complexa sobre os acontecimentos. Pelo tempo dedicado às reportagens, não explora os personagens como eixo narrativo, mas a construção de um cenário (não acústico, mas informativo). Os personagens não são relacionados entre si, mas compõem a grande história da instabilidade política do país. Não há um desenvolvimento sobre as histórias de vida de cada personagem, mas a apresentação breve dos casos, sem adensamento ou conformação de um fio condutor. Os personagens aparecem principalmente na última reportagem da série, quando a proximidade com o Brasil associa-se à angulação escolhida, já que trata da vinda dos haitianos para este país. Nas reportagens da série observamos a predominância da estratégia discursiva da descrição, sem muita polarização em relação aos sujeitos consultados. Na composição das histórias, o sentimento mais acionado é a proximidade, principalmente devido à angulação selecionada.

Em “Enjaulados”, a argumentação se constrói através da nucleação – sempre com pontos claros de coordenação entre esses eixos – que conta histórias gerais e depois fala da organização interna do presídio e da relação com os sujeitos externos ao local. Os personagens são nucleados – dentro do presídio, por exemplo, estão os detentos, as fontes oficiais, os agentes – que são também atores - ; e fora deles, as autoridades, famílias. Os argumentos gerais são complexos, como é característico das reportagens especiais, mas o olhar sobre as histórias de vida é abordado de maneira simples e a complexificação e cruzamento aparecem na fala das fontes / jornalista. O drama é o eixo argumentativo de toda a série, principalmente por seu gancho infor-

mativo e pela organização textual narrativo-descritiva. O uso de áudios de arquivo, principalmente de meios de comunicação e revelando a complexidade do acontecimento em questão, reforça esse caráter.

Observamos a predominância da polarização protagonista x antagonista, com variações por episódio. No primeiro, a polarização é entre detentos e autoridades; no segundo, essa polarização vem entre detentos mais influentes, como o “chaveiro”, e a organização prisional do local (representada nas ações dos menos influentes, agentes penitenciários e dados sobre a estrutura de gestão do Complexo do Curado). Novamente uma organização narrativa que se inspira nas radiopeças, com relações simples que, coordenadas, apresentam dramas complexos. A organização gira em torno da dualidade culpa x sofrimento, potencializando os dramas dos sujeitos – de maneira direta e indireta – e buscando apontar através de dados, retomada de políticas públicas e apresentação de análises de especialistas, a culpa do estado e da gestão dos presídios, que são apontados como responsáveis pelo sofrimento de homens e mulheres detidos. As histórias de superação, por sua vez, são menos presentes. Aparecem na última reportagem da série, quando apresenta histórias do berçário do presídio feminino. Neste momento, trilha, descrição e emocionalidade no texto levam a uma nova construção sensorial – o apelo à emoção positiva, ao amor maternal, que depois é vinculado à realidade do personagem e às dinâmicas de superação das detentas.

A tensão narrativa se marca também a partir da exploração dos dramas reiterados durante a rebelião e o cotidiano dos detentos e detentas. A unidade da série se marca pelos dramas particulares e se encaminha, no último episódio, à tranquilidade, à situação mais positiva e vinculada à superação e à injustiça, novamente caminhando para a atribuição de culpa a um sujeito, que é polarizado aos que se configuram como vítimas, os injustiçados detidos ou mantidos em detenção de maneira irregular. As histórias de superação dentro e fora do complexo prisional e as dinâmicas de ressocialização de detentos são utilizados como estratégia de finalização esperançosa, como tradicionalmente se desenha em peças ficcionais. Destacamos, no entanto, que também há estratégias mais marcadamente jornalísticas, como

o gancho informativo. Há um gancho informativo factual para uma série que pretende trazer um olhar panorâmico, de inferências e análise de uma situação complexa.

Embora de tema complexo porque envolve relações políticas, a série “Tancredo Neves...” é tratada de maneira simples, basicamente narrativa, quase como um registro necessário e não um olhar complexo sobre um fenômeno. Traz muitos personagens, mas sem uma relação complexa entre eles. Os dramas são apêndices, simplesmente citados, sem grande exploração dos personagens. Os personagens aparecem como testemunhas, relatando acontecimentos e sem explorar emoções, sensações ou afetos. Há diversidade de temas, mas não polarização entre eles ou organização em núcleos. Todos os sujeitos que falam – sejam especialistas, testemunhas ou personagens – têm a perspectiva do relato histórico e o lugar de fala da reportagem está marcada na adjetivação e na caracterização do sujeito Tancredo, foco das reportagens. Destacamos aqui a diversidade de fontes presente na série de reportagens, mesmo que não se construa a polarização.

Não existe discussão sobre culpabilidade ou sofrimento. Também não se pode dizer que a narrativa baseia-se em histórias de superação. Baseia-se, sim, em uma trajetória e em relatos sobre ela. A série não adota sentimentos ou afetos na sua composição, não explora o drama ou a comédia como elementos centrais. Os afetos e a proximidade aparecem em áudios históricos dos momentos marcantes da vida de Tancredo. Pode-se indicar a informação – quase com um olhar formativo – como gancho da série. Ela visa relatar, apresentar, desvelar a história de um sujeito protagonista da política brasileira sob o ponto de vista positivo, valorizado, de marcação de seu valor para o desenvolvimento do país sem, no entanto, adotar como estratégia questões alheias às relações políticas profissionais, deixando o sujeito, a personalidade, para segundo plano.

“Transporte Fluvial na Amazônia: o drama das mulheres escarpeladas” traz uma relação entre os personagens traçada pelo narrador, mas não há compartilhamento direto. A aproximação se dá através do compartilhamento do

espaço físico e não do compartilhamento da experiência. Tem abordagem complexa, com olhar sobre as consequências para o cotidiano e para a saúde das mulheres, mas sem complexificar as histórias individuais. São, ao total, 3 personagens analisando uma situação complexa através de uma organização narrativa simples, quase nucleada. As personagens e demais fontes (fonte oficial na primeira reportagem, com informação geral, não focada nos personagens, e não alocada em grupos) não são diretamente relacionadas. As histórias têm foco individual, com olhar centrado nas relações familiares em uma e nas dificuldades individuais em outra.

O eixo da série é o drama das personagens. Narrativamente utiliza as histórias como eixo. As mesmas personagens aparecem nas diversas séries, contextualizadas diferentemente. A base argumentativa centrada no drama é marcado na terceira reportagem da série, que fala sobre as histórias de superação. O segundo episódio utiliza o drama como ilustração, como gancho para o início da reportagem de modo a manter a aproximação, mas sem assumir eixo central. Na série como um todo há polarização entre a fonte oficial e o personagem, mas não entre os personagens. Os personagens aparecem como sujeitos que compõem uma história geral. Especialistas aparecem como segundo pólo de antagonismo, mas desta vez em relação ao poder público e à sua responsabilidade ao proteger os motores dos barcos. A denúncia assume um papel de protagonista e dialoga com uma das fontes oficiais. A última reportagem conta a história de uma personagem, sem polarizações e com olhar exclusivamente direcionado para a emocionalidade e a proximidade. A relação culpa x sofrimento, principalmente na exploração da dualidade, é central na série. A variação entre a culpabilização da vítima e do poder público ou donos dos barcos aparece em 2 das 3 reportagens.

A história de superação é o centro da terceira reportagem da série, que não conta com especialistas nem dá sequência ao debate levantado na segunda delas. A lógica de culpabilidade é deixada de lado, quase como se para que a superação se desenvolva, os problemas precisassem ser deixados para trás. Podemos associar à construção da narrativa de uma radiopeça, em que o drama é apresentado de início de forma intensa, com o propósito de envol-

ver a audiência, depois é complexificado com a inserção de novos sujeitos que intensificam as dúvidas e dualidades e fechando com a resolução dos problemas – ou pelo menos com a superação, que representa aqui o final feliz. A tensão narrativa é a marca da estrutura desta série. Essa tensão tem dois eixos: a) na primeira e na terceira reportagens reside nas histórias e dramas dos personagens; b) na segunda peça reside na polarização em busca do responsável, da atribuição de culpabilidade.

Considerações

Finais

Caminhos cruzados

Reportagens e podcasts exploram histórias de vida, como prevê a organização de radioteatro e de radionovelas. Isso se dá em intensidades variadas, seja em relação à escrita e ao argumento em si ou na composição estética adotada. O drama e a nucleação em um sujeito (ou um grupo de sujeitos) como fio condutor da narrativa e apoiado em outras micronarrativas caracteriza mais as radionovelas, que são temporalmente mais extensas e por isso podem explorar argumentos mais complexos. Essa estratégia se replica nos podcasts narrativos e de ficção. No caso das produções ficção mais breves, como *Negra y Criminal*, são deixadas “pontas soltas” na composição do argumento, que não podem ser resolvidas devido às restrições de tempo da proposta do podcast. Já *Informe Z* contempla perspectivas mais múltiplas dos personagens, explorando antagonismos e viradas no eixo narrativo, como também ocorre em *Projeto Humanos* e *In the Dark*, que ancoram-se fundamentalmente na complexidade dos personagens e na fluidez dos acontecimentos.

Já as séries de reportagens analisadas operam segundo a lógica do radioteatro, com personagens aparentemente mais simples, porque são acionados para atender a demandas específicas da história – como a reiteração de um argumento, o destaque a uma sensação, a condução de uma emoção, o desvelamento de um ponto de vista. Sejam esses personagens centrais ou secundários na série, sua presença revela o vínculo com o sujeito – o protagonista do acontecimento, mas também a audiência, devido ao estranhamento ou à identificação com a narrativa e os actantes do processo de comunicação.

Percebemos, neste estudo, a presença de estratégias específicas e conectadas nas produções analisadas. A presença das testemunhas, por exemplo, cara ao jornalismo como uma ferramenta para reiteração da verdade e no rádio para o deslocamento da audiência ao palco dos acontecimentos, marca-se em todas as produções analisadas. Nos podcasts narrativos e nas séries de reportagem as testemunhas são sujeitos temporalmente deslocados do momento da emissão, assim como ocorre em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*. O caráter assíncrono é mais explícito em *!F!E!* do que nas produções jornalísticas, já que os relatos apresentados por carta são parte do argumento inicial de cada um dos episódios. No entanto, a presença constante do nome das testemunhas, de seus endereços, a apresentação inicial de seu papel na história e a constante declaração de que aquele é o relato tal como apresentado pelo narrador inicial (o da carta, não o do rádio) destacam a necessidade de converter a interpretação da história na história em si – verificável, ainda que extraordinária, ainda que etérea, ainda que vinculada aos argumentos da literatura fantástica.

As produções, ainda que alocadas em períodos históricos distintos, compartilham estruturas narrativas. A organização de personagens e o seu papel na transmissão das informações para a audiência repete-se. São eles, os sujeitos, quem conta a história – ainda que o narrador exerça, em diversas das peças, um papel protagonista. A proximidade e a intimidade características do meio sonoro sobrepujam os elementos mais marcantes do gênero e colocam as histórias de vida em primeiro plano. Os dramas estão à frente da informação em si – seja nas produções ficcionais ou nas jornalísticas. A informação rende-se à experiência e ao viver no tempo.

A serialização é fundamental em todos os objetos analisados – mesmo nos que apresentam histórias independentes, mas se conectam a partir da identidade editorial do programa. Como lembram Lopez e Alves (2019), a serialização é hoje um eixo central a ser considerado na composição de abordagens metodológicas a podcasts narrativos. Segundo os autores (2019, p. 13),

Em uma organização metodológica pensada como uma via de mão dupla, defendemos que, em uma produção seriada ambientada no cenário da cultura da conexão e da sociedade da plataformização, macro e micro narrativas se afetam, macro e micro universos se chocam, conectando-se na constituição de um todo narrativo que envolve a audiência e que não pode ser observado descolado de seus múltiplos contextos. Observamos, então, que essas múltiplas dimensões de uma narrativa, de um produto, de um processo produtivo ou de um processo de fruição de conteúdo são determinadas pelas suas correlações e pela presença ou ausência dos sujeitos e dos acontecimentos nos fragmentos sonoros dispersos nos episódios. A organização desse fluxo acústico, portanto, é apresentada aqui como uma variável metodológica a ser considerada em estudos que mirem o fenômeno da serialização de podcasts ao delimitar o arcabouço multimétodo – que, também defendemos, pode contemplar, por isso, a complexidade do fenômeno observado.

A compreensão do fenômeno observado, então, seguindo a perspectiva dos autores, é afetada diretamente pelo seu contexto. Desta forma, as dinâmicas de circulação do conteúdo sonoro, as delimitações do que era o rádio nos anos 1940-1950 ou do que é o rádio no século XXI agem sobre essa fluidez acústica serializada. A caracterização da audiência – mais fiel no século passado (Lopez, 2010; 2016) e mais fluida, ativa e multifacetada no rádio em plataformas digitais (Lopez, 2016; Pessoa, 2016; Quadros et al, 2017) – auxilia a compreender os efeitos dessa serialização. Quando centramos nossa análise em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* observamos uma produção que fala um público que tem no rádio sua principal fonte de informação e entretenimento (Calabre, 2003), que tem com os comunicadores uma relação idealizada, ao mesmo tempo distante e próxima, companheira e emocionalmente conectada, mas territorialmente descolada. Ao migrarmos o olhar para as séries de reportagem, falamos de um público integrado à cultura da convergência, variado em conectividade possível de acordo com o estado brasileiro para o qual a emissora fale (e o direcionamento de interior ou capital), de uma audiência conectada, mas não necessariamente hard user

de ferramentas digitais e que está alocada temporalmente em um momento de mudança, de intensificação do papel do áudio no cotidiano brasileiro. Já nos podcasts, principalmente os narrativos, observamos a experiência ativa do ouvinte-internauta como um elemento central da produção. O caráter multiplataforma da audiência e das produções jornalísticas contemporâneas dialoga com o conteúdo sonoro e cria um novo produto, um novo rádio, uma nova organização para o conteúdo. Esse material sonoro é consumido de formas diversas – com fones de ouvido, em escuta ambiental, individual, coletiva ou compartilhada, exclusivamente sonora ou parassonora – e essa diversidade leva a distintas apropriações de estratégias tradicionais do rádio e da composição sonora da ficção e do jornalismo dos anos 1950.

A produção acústica de podcasts ficcionais e jornalísticos e de séries de reportagem, reflete, em sua organização narrativa, em sua estrutura de argumentos e apresentação de personagens e em sua composição estética, em estratégias oriundas da narrativa clássica e das produções ficcionais da era de ouro do rádio. A empatia, apresentada por Ferraretto (2013) como um dos elementos de conexão entre a produção ficcional da chamada era de ouro e o ouvinte, segue crucial nos podcasts e séries de reportagem analisadas. Seja através das histórias de superação, do sofrimento e da culpa (predominantes no conteúdo jornalístico e nas histórias de ficção em podcast, mas não em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, talvez pela opção editorial pelas histórias sobrenaturais), ou pela proximidade e identificação, o afeto, a emoção, o sentimento e a empatia predominam como estratégia argumentativa em todas as produções analisadas.

Essa emocionalidade tem relação com os personagens e como o drama como fundo argumentativo, mas também associa-se ao narrador – sujeito protagonista das histórias, mesmo quando não vivenciou o acontecimento, mas somente apresenta sua leitura do que se passou. Se nos podcasts narrativos o narrador retorna, reassumindo um lugar na narrativa que lhe era atribuído na era de ouro do rádio (Detoni, 2019), essa volta amplia seu papel. O acontecimento agora é sua experiência ou sua leitura sobre este acontecimento. Os sujeitos são organizados segundo seu olhar. Os espaços

são reconstruídos através das peças acústicas que seus ouvidos captaram ou como esse narrador imagina a partir dos relatos que escutou. O arco dramático parte então, da experiência deste narrador no espaço e no tempo e esse olhar é explicitado nas produções sonoras analisadas, caracterizando o narrador como um dos pontos centrais da trama, muitas vezes, convertendo o ponto de organização das micronarrativas, deslocando-as do protagonista para si, como ocorre mais explicitamente em *O Caso Evandro* e em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*.

Os personagens são comumente caracterizados através da adjetivação, marcada por sentimentos que potencialmente geram identificação com a audiência. A intensidade do narrador, a fragilidade das crianças nos anos 1990 no Paraná, a incompetência e inoperância da polícia norte-americana, a fraqueza física das mulheres escarpeladas, a agressividade dos detentos, o amedrontamento de quem vê um monstro em sua frente. Os sujeitos caracterizam-se também pelo cenário em que ocupam e através do cruzamento entre a descrição, a sonorização e a adjetivação dos personagens permite ampliar a empatia da audiência e delimitar os espaços de cada um nos núcleos narrativos. A neblina e os cascos dos cavalos em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* desenham o espaço de maneira semelhante ao eco e à perspectiva acústica presentes nas gravações de tribunal de *Projeto Humanos – O Caso Evandro*. Da mesma forma, a perspectiva sonora variável permite acompanhar e visualizar o desenvolvimento de ações narrativas, como a chegada de helicópteros na escola através de vozes em entonações, volume e perspectiva variada aliadas a sons de motor e vento afetando a fala em primeiro plano; ou ainda o ataque zumbi caracterizado pelos grunhidos, pela mastigação, pelos sons de pisoteio dos sujeitos e pelos gritos e reações das vítimas. Mas esse desenho acústico dos acontecimentos ocorre também nas séries através da retomada de sons reais (áudios históricos de entrevistas; produções jornalísticas na série enjaulados, que revelam acusticamente a rebelião de detentos, etc). Nas produções jornalísticas analisadas, destacamos *Projeto Humanos – O Caso Evandro*, que explora esse potencial sonoro buscando por marcas sonoras de veracidade nos documentos do processo,

como o som dos motores no ferry boat nas fitas de confissão dos acusados ou ainda no uso de sons de reportagens televisivas que revelam a dureza dos moradores de Guaratuba que ameaçavam linchar os acusados de prática de magia negra com uma criança local. Neste caso, o som assume mais força porque as vozes dos moradores intensificam-se e chegam a sobrepujar a fala da repórter em uma entrada ao vivo do local, revelando nesta força a intensidade da dor, da revolta daquele grupo. Todas as produções analisadas, sejam elas ficcionais ou jornalísticas, buscavam criar o acervo de recordações, transportando o personagem radiofônico para a voz e a escuta, como lembra Spritzer (2008), acionando sentimentos e ampliando o potencial imersivo explorado também a partir da serialização.

Há uma potencialização de caráter sensorial na produção de podcasts narrativos e séries de reportagens. Ao pensar no rádio brasileiro, observamos uma predominância da fala e uma menor exploração da complexificação da narrativa sonora. Como lembra Gambaro (2019, p. 85) “[...] o rádio ativa a sensorialidade nos corpos dos ouvintes, e o som tem mais representação do que o significado sintagmático de um punhado de palavras”. O rádio falado, que explora a proximidade e o diálogo mais do que a recomposição dos espaços de ação caracteriza o rádio brasileiro. Ao inserir-se nos espaços digitais, ocupando simultaneamente o dial e as redes e potencializando o consumo em mobilidade, a imersão passa a ser protagonista, levando à retomada de um rádio com maior dimensão estética, de consumo imersivo e em mobilidade. Os podcasts, mercado em crescimento no Brasil e no mundo, expandem o novo sentido de consumo de áudio.

Neste estudo, o principal desafio encontrado foi o objeto. A sua fluidez, sua mutação (principalmente em um cenário de ampliação do consumo e da produção de áudio, como encontramos na segunda onda do podcasting) e sua diversidade levaram a constantes revisões da proposta inicial, sempre ancoradas na necessidade de discussão da questão de pesquisa e nas delimitações metodológicas. O olhar iterativo sobre as produções radiofônicas, buscando identificar pontos de conexão ou afastamento nas estratégias nar-

rativas de produtos alocados em temporalidades distintas, acionando seu contexto de produção e de consumo foi uma constante e permitiu a compreensão mais clara dos objetos selecionados.

Nossa hipótese, de que as produções sonoras contemporâneas (dramas e podcasts de storytelling), que se configuram como produções de aprofundamento e que têm deadlines mais amplos, realizam uma reapropriação estética das estratégias e ferramentas expressivas das radionovelas da era de ouro do rádio do país se confirma. Elementos fundamentais para as produções ficcionais tradicionais, como o enredo simples, centrado e histórias de vida, organizados com clímax narrativo e alterações de ritmo narrativo que consigam “prender” a audiência, o acionamento de ganchos que reforçam o caráter episódico e a identidade editorial do programa, o número reduzido de personagens centrais gerando uma identificação ou aproximação com a audiência e a exploração do drama e do afeto são acionados pelas produções mais recentes analisadas. Observamos, no entanto, que os podcasts inspiram-se mais nessa organização narrativa e investem mais na expressividade do som (dos efeitos, das trilhas, das entonações, dos silêncios) do que as séries de reportagem.

Essa expressividade acústica é permitida pela produção roteirizada, pelo deadline expandido, pelo potencial imersivo do consumo de áudio em plataformas digitais, pela diminuição da pressão do tempo como delimitador narrativo (comum no rádio, o tempo, os minutos da produção são fundamentais para a programação e para o fazer do meio. As produções sonoras nativamente digitais oferecem uma liberdade aos produtores até então não vivida, em que produtos seriados podem ter episódios de 40 minutos, uma hora ou quase duas, como ocorrem em “*Projeto Humanos – O Caso Evandro*”). Mas não se trata somente de uma questão técnica. Ao contrário, a técnica oferece uma liberdade editorial e reflete mudanças mais amplas, como a recharacterização da audiência em plataformas digitais, a integração a novos espaços de circulação de conteúdo, os hábitos de consumo de áudio reconfigurados e a retomada, neste cenário, de uma certa onipresença da informação e do conteúdo sonoros. Não se trata do rádio, mas do áu-

dio – longo ou curto, serializado ou unitário, roteirizado ou improvisado, mainstream ou independente – que assume protagonismo na ecologia midiática contemporânea.

Consideramos a perspectiva metodológica uma das grandes contribuições deste estudo. Por explorar, como dissemos, objetos de caracterização distinta, a preocupação com o método, as ferramentas e procedimentos a serem adotados foi constante. Nossa hipótese de pesquisa envolve produções editorial, temporal e estruturalmente distintas, pelo menos em uma primeira mirada. Como, então, compará-las? Como pensar a organização metodológica e superar as distinções entre os formatos, entre os objetivos das produções de modo a permitir que falassem e demonstrassem a existência ou não de uma suposta inspiração narrativa – consciente ou não? A abordagem multimétodo constituiu-se como um caminho possível. A análise do conteúdo de base qualitativa adotada neste estudo foi utilizada como um roteiro que permite olhar para objetos distintos e captar elementos que permitam uma comparação. A análise contextual, descritiva, relativizante foi então o caminho adotado para dar sentido a esses dados. Ela foi conduzida sempre a partir da questão de pesquisa, com suas relativizações centradas em dois eixos: a temporalidade dos objetos e seu papel no “mundo acústico” que habita. Assim, séries de reportagens e podcasts ficcionais e narrativos puderam ser conectados entre si e com a produção seriada de estrutura radioteatralizada *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*

A proposta metodológica que adotamos não é apresentada aqui como o futuro ou o caminho para análises acústicas. Mas os caminhos seguidos para sua delimitação podem ser considerados entre as principais contribuições do estudo para a área. Isso porque foi construída buscando atender à complexidade de seu objeto, abrindo caminhos para a resposta das questões apresentadas no estudo e principalmente, preocupou-se em não calar e em não conduzir as respostas dadas pelo objeto. O caminho metodológico que este estudo percorreu busca dar voz aos objetos, escutá-los, entender suas colocações no mundo, os papéis que exerceram, os espaços ocupados e os contextos acionados, respeitando a especificidade de cada uma

das produções e ainda assim colocando-as em diálogo com as demais. A complexidade metodológica nasce na complexidade do objeto, de sua caracterização estético-narrativa e de suas dinâmicas diversas de circulação e consumo potencial.

A partir desse estudo defendemos, então, a existência de uma circularidade temporal nas estratégias narrativas dos produtos sonoros. Assim como ocorre hoje com os rádios jovem e musical, que reforça sua linguagem próxima, jovial, brincalhona e amplia a presença de promoções em suas múltiplas plataformas como forma de atrair uma parcela específica da audiência (como ocorria nos anos 1970 e 1980); assim como no rádio informativo, que vive um movimento de reforço da opinião e da análise, com a ampliação da presença de comentaristas, âncoras e colunistas e a retomada dos programas de entrevista e análise de conjuntura (como no rádio dos anos 1960 e 1970); também a produção ficcional e jornalística em produções especiais, roteirizadas, complexas, serializadas inspira-se em estratégias narrativas e organizativas dos anos 1940-1950. Os dramas, os personagens, as histórias de vida como fio condutor da trama, os dramas, a recomposição do cenário, os ganchos narrativos que criam a expectativa da sequência do acontecimento e vinculam a história ao cotidiano da audiência e aos seus afetos, os sons que transportam o ouvinte para um marco espacial (e às vezes temporal) narrativamente distinto do seu ampliando o potencial imersivo da produção são elementos da produção ficcional, do radioteatro e da radionovela apropriados por séries e podcasts e que marcam mais um desses ciclos históricos, em que o rádio (o áudio) bebe em si mesmo para mais uma vez se rejuvenescer, se transformar, se midiamorfosear.

Referências

- About Us. *APM Reports*. Disponível em: <https://www.apmreports.org/about>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- Aleksiévitch, S. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Arnheim, R. *Estética Radiofónica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.
- Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- Audio Today 2019: how America listen. Nielsen. Disponível em: <https://www.nielsen.com/us/en/insights/report/2019/audio-today-2019/>, acesso em 16 agosto 2019.
- Balogh, A.M. *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- Balsebre, A. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Bardin, L. *A análise de conteúdo*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Barthes, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1972.
- Borges, A. M. X. H. *Personagens e universos narrativos em adaptações e narrativas transmídia: análise de A dança dos dragões e produtos derivados*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufop.br/handle/123456789/8021>
- Calabre, L. *Rádio e Imaginação: no tempo da radionovela*. In: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Anais... 26. Belo Horizonte, MG. 2 a 6 de setembro de 2003.

- Cantillo, G.V. Gabriel García Marquez. *Huellas*. Vol. 3 No. 6 Uninorte. Barranquilla. pp. 11 – 13, Jun 1982.
- Crisell, A. *Understanding radio*. Londres: Routledge, 1994.
- Dann, L. Only half the story: Radio drama, online audio and transmedia storytelling. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media*. Vol 12, Num 1 & 2, 2014. p. 141-154
- Detoni, M. A volta do narrador. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais... 42. Belém, PA. setembro de 2019.
- Estatísticas e dados do segmento de podcasts no Brasil em 2019. Volt Data. Disponível em: <https://www.voltdata.info/conteudo/2019/estatisticas-de-podcasts>, acesso em 16 agosto 2019.
- Evans, Elizabeth. *Conspiracy and the Mobile Phone: Immersion and Immediacy*. In: Farman, Jason (org). *Foundations of mobile media studies: essential texts on the formation of a field*. Routledge: New York, 2016.
- Fantástico. Memória Globo. 2013. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/anos-1980.htm>, acesso em 27 out. 2019.
- Ferraretto, L.A. *Rádio: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2014.
- _____. O de lá e o de cá: apontamentos para uma categorização do conteúdo das emissoras comerciais brasileiras com base na influência do rádio dos Estados Unidos. *Significação*. Ano 40, No. 39, 2013.
- Fiorin, J. L. *As Astúcias da enunciação – As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. 2ª ed. Editora Ática: São Paulo, 2002.
- Freire, M. *Narrativa hipertextual Multimídia: um modelo de análise*. Santa Maria: Ed. Facos, 2010.
- Gambaro, D. *A Instituição Social do Rádio: (Re)agregando as práticas discursivas da indústria no ecossistema midiático*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. 452 p.
- García Marquez, G. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mandadori, 2002.

- Huwiler, E. Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*. Vol 3, Num 1, 2005. p. 45-59.
- Jenkins, H., Green, J., Ford, S. *Cultura da conexão. Criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.
- Kischinhevsky, M. *Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- Kischinhevsky, M. Rádio em episódios, via internet: aproximações entre o podcasting e o conceito de jornalismo narrativo. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, [S.l.], v. 5, n. 10, p. 73-80, oct. 2018. ISSN 2341-2690. Disponível em: <<http://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/148>>. Fecha de acceso: 16 ago. 2019
- Krippendorff, K. *Content Analysis: an introduction to its methodology*. Newbury Park, CA: Sage, 1980.
- Ladeira, C. *Acabaram de ouvir...* reportage numa estação de rádio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.q\q11111111dd
- LEMOS, André. City and Mobility: cell phones, post-mass functions and informational territories. *MATRIZES*. v. 1, n. 1, p. 121-137, 15 outo 2007.
- Lima, G. S. de. Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- Lindgren, Mia. ‘This Australian life’: the Americanisation of radio storytelling in Australia. *Australian Journalism Review*. Vol 36, Num 2, 2014. p. 63-75.
- López Villafranca, P. Estudio de casos de la ficción sonora en la radio pública, rne, y en la plataforma de podcast del Grupo Prisa en España. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”*, Vol 12, Num 2, 2019. p. 65-78. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6547>

- Lopez, D.C. Radiojornalismo hipermediático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica. Covilhã, Portugal: LabCom, 2010.
- Lopez, D.C. (Re)Construindo o conceito de audiência no rádio em cenário de convergência. In: Zuculoto, V.; Lopez, D. C.; Kischinhevsky, M. (orgs.). Estudos Radiofônicos no Brasil: 25 anos do Grupo de Pesquisa de Rádio e Mídia Sonora da Intercom. São Paulo: INTERCOM, 2016.
- Lopez, D.C.; Viana, L.; Avelar, K. Imersividade como Estratégia Narrativa em Podcasts investigativos: pistas para um radiojornalismo transmídia em *In the Dark*. Anais do 27º Encontro Nacional da Compós, Belo Horizonte, 2018.
- Maingueneau, D. Análise de textos de comunicação. 4a ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- Manovich, L. The language of new media. Boston: MIT Press, 2001.
- McHugh, S. How podcasting is changing the audio storytelling genre. The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media. Vol 14 Num 1, 2016. pp. 65–82
- Mittell, J. Narrative complexity in contemporary american television. MATRIZES. v. 5, n. 2, p. 29-52, 13 jun 2012.
- Moreira, S. V.; Saroldi, L. C. Rádio Nacional, o Brasil em sintonia. 03. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. v. 1. 224p.
- Neuendorf, K. A. *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.
- Palacios, M. Ruptura, continuidade e potencialização no jornalismo on-line: o lugar da memória. In: Machado, E.; Palacios, M. (Eds.). Modelos de jornalismo digital. Salvador: Calandra, 2003.
- Peixoto, F. Descobrimo o que já estava descoberto. In: Sperber, G. (org) *Introdução à Peça Radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.
- PodPesquisa 2018. ABPOD. Disponível em: <http://abpod.com.br/podpesquisa/>, acesso em 16 agosto 2019.
- Porter, Jeffrey Lyn. *Lost sound: the forgotten art of radio storytelling*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

- Quadros, C.; Bespalkok, F.; Bianchi, G.; Kasecker, M. Perfis de ouvintes: perspectivas e desafios no panorama radiofônico. *Matrizes*. V.11 - Nº 1 jan./abr. 2017.
- Riffe, D; Lacy, S; Fico, F. G. *Analyzing Media Messages: using qualitative content analysis in research*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2005.
- Rodríguez Pallares, M. Reutilización de la ficción sonora en la Cadena Ser. El caso de Podium Podcast. *Área Abierta: Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Vol. 17, No.1, 2017. p. 83-97
- Sousa, S. S. G de. Visagem: música, poesia e experimentação sonora na Rádio Cultura FM do Pará. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótico – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010. 234 p.
- Spritzer, M. Dizer e ouvir. In: IV Reunião Científica da ABRACE, 2007, Belo Horizonte. *Memória Abrace Digital*, 2007.
- Spritzer, M. O personagem radiofônico: um exercício sobre texto e subtexto. In: V Congresso ABRACE, 2008, Belo Horizonte. *Memória Abrace Digital*, 2008.
- Stemler, S. An Overview of Content Analysis. In: *Practical Assessment, Research and Evaluation*, 7(17), 2001.

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia


COMPETE
Operações de Investimento do FCT para a Competitividade


QR EN
QUADRO DE REFERÊNCIA
ESTRATÉGICO
NACIONAL
PORTUGAL 2007-2013


UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu
de Desenvolvimento Regional


**UNIVERSIDADE
DE AVEIRO**


LABCOM
**COMUNICAÇÃO
& ARTES**

Debora Cristina Lopez é Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente desenvolve novo estágio pós-doutoral na Universidad de Extremadura. É professora da graduação em Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e presidente do conselho diretor da Rede Rubra – Associação das Rádios Universitárias Brasileiras. É editora da Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora. É autora do livro “Radiojornalismo Hipermediático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica” (Livros LabCom, 2010) e de dezenas de artigos em periódicos e capítulos de livros sobre rádio e tecnologias digitais.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.