

O podcast de audiodrama em resposta à nova demanda por escuta imersiva

The audiodrama podcast in response to a new demand for immersive listening

El podcast de audiodrama en respuesta a la nueva demanda de escucha inmersiva

Daniel GAMBARO¹
Nivaldo FERRAZ²

Resumo

O presente artigo discute o ressurgimento dos podcasts nos últimos anos como uma resposta à crescente demanda da audiência por produções que permitam a imersão em mundos virtuais. Por meio da análise do podcast *Homecoming* (2016-2017), que consideramos um exemplo desse novo momento, abordamos elementos que agem como vetores da imersividade, como potencialidade expressiva por meio da linguagem sonora, narrativa complexa e interpretação. Associamos essa demanda e a forma sofisticada da produção ao momento contemporâneo, quando novos hábitos de escuta emergem, descolando-se da tradição institucionalizada do rádio por antena.

Palavras-chave: Podcast; Imersão; Narrativa Complexa; Interpretação.

Abstract

This article discusses the resurgence of podcasts in recent years as a response to the growing demand from the audience for productions that allow immersion in virtual worlds. Through the analysis of the podcast *Homecoming* (2016-2017), which we consider an example of this new moment, we approach elements acting as vectors of immersiveness, such as the expressive potential through sound language, complex

¹ Doutor e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Vice-coordenador do MidiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora (ECA-USP) e membro do NER – Núcleo de Estudos do Rádio (Fabico-UFRGS) – d.gambaro@outlook.com - <https://orcid.org/0000-0003-0903-8788>.

² Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação (ECA-USP) – Professor no Centro Universitário Belas Artes – ferraznivaldo@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0003-0100-441X>.



narrative and interpretation. We associate such demand and the sophisticated form of production to the contemporary moment, when new listening habits are introducing, departing from the institutionalised traditions of terrestrial radio.

Keywords: Podcast; Immersion; Complex Storytelling; Acting.

Resumen

Este artículo analiza el resurgimiento de los podcasts en los últimos años como respuesta a la creciente demanda por parte de la audiencia de producciones que permitan la inmersión en mundos virtuales. A través del análisis del podcast *Homecoming* (2016-2017), que consideramos un ejemplo de este nuevo momento, abordamos elementos que actúan como vectores inmersivos, como el potencial expresivo a través del lenguaje sonoro, la narrativa compleja y la interpretación. Asociamos esta demanda y la forma sofisticada de producción con el momento contemporáneo, cuando emergen nuevos hábitos de escucha, alejándose de la tradición institucionalizada de la radio aérea.

Palabras clave: Podcast; Inmersión; Narrativa Compleja; Interpretación.

Introdução

Já não é novidade a crescente importância do *podcasting* na atual configuração do ecossistema midiático. Além de números de acesso e consumo positivos a cada ano³, o campo acadêmico tem tentado explicar os aspectos desse fenômeno relacionados à tecnologia, à forma e linguagem, aos efeitos socioculturais (BONINI, 2020; GAMBARO, 2021; JANAY, 2021; LOPEZ, 2022). Em geral, o podcast é relacionado a um momento em que a evolução tecnológica, em especial pela popularização dos *smartphones* e a proliferação dos serviços de *streaming*, viabiliza a experiência midiática do *podcasting*.

Apesar de predominar, no Brasil, podcasts de entrevistas (SILVA; SANTOS, 2020), uma das possibilidades já demarcadas é o uso de técnicas de “contação” de história (*storytelling*) em obras inclusive do gênero jornalístico, a promover maior envolvimento dos ouvintes com as histórias narradas (VIANA, 2022). Assim, a

³ Pesquisa do instituto Kantar Ibope, por exemplo, mostra que o alcance dos podcasts no Brasil já chegam a 40% da população nos três principais mercados brasileiros (KANTAR IBOPE MEDIA, 2022). Investigação semelhante conduzida pelo Edison Research Institute, nos Estados Unidos, mostra a consolidação do número de consumidores frequentes em torno de 40% da população, no consumo mensal, e 26%, no consumo semanal (EDISON RESEARCH, 2023). Ainda segundo essa pesquisa, os ouvintes gastam em média 9 horas por semana ouvindo podcasts.



chamada “nova onda” dos *podcasts* é marcada por um tipo de produção mais sofisticada em comparação com a “primeira onda”⁴, isto é, utiliza mais profundamente os recursos sonoros e a tecnologia.

Na esteira dessas transformações, a produção de audiodramas, cuja forma essencial é a aplicação profunda desses recursos – conforme sinalizamos em outro trabalho (GAMBARO; FERRAZ, 2021) – atende e alimenta novos hábitos de escuta em que o *storytelling* seriado é central (SANTOS, 2022). Entre tais hábitos, destaca-se uma prática alinhada à contemporaneidade: a maratona midiática, que no caso do *podcasting* ganha o nome de *binge listening*⁵ (LOPEZ *et al.*, 2023). Por sua vez, o consumo de vários episódios de uma série em podcasts, por longos períodos contínuos, resulta da busca dos ouvintes por obras que possibilitem a imersão na história (SANTOS, 2022; DOWLING, 2019).

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. (LOPEZ, 2022, p.122)

Segundo Dowling (2019), o crescente sucesso do *podcasting*, especialmente na forma de narrativas de longa duração, imersivos, está relacionado com um histórico de produções comum a estações públicas – algo já apontado por Vicente (2018). Isso se dá por alguns motivos centrais: a aparente falta de publicidade nos *podcasts* reproduz o modo de distribuição dessas estações; as pessoas estão mais propensas a ouvir alternativas aos formatos dominantes do rádio comercial; há uma tendência, na indústria midiática digital, de produzir conteúdos mais inclinados a cativar as audiências do que as distrair (DOWLING, 2019). Tudo isso se reflete no *podcast* que utilizaremos como exemplo neste artigo. *Homecoming*, produzido entre 2016 e 2017, é o que consideramos um modelo de *podcast* ficcional imersivo. Trata-se do primeiro audiodrama da Gimlet Media: atualmente propriedade da Spotify, a produtora foi

⁴ A “primeira onda” do *podcasting* refere-se ao momento de emergência dessa prática, ligado à evolução dos sistemas de distribuição de áudio para consumo de modo síncrono, sob demanda, em dispositivos dedicados. Nesse momento, a maior parte dos *podcasts* era uma extensão dos blogs e páginas pessoais – o que também era conhecido como “audioblog”. Somente na última década o *podcasting* começa a se profissionalizar. Essa história é mais bem contada por Vicente (2018) e Bonini (2020).

⁵ Termo análogo ao popularizado pela Netflix, *binge-watching*, ao justificar seu modelo de produção e distribuição tudo-de-uma-vez das séries televisivas (KISILOWSKA-SZURMIŃSKA, 2022)



fundada por Alex Blumberg, ex-colaborador do programa *This American Life*, distribuído pela National Public Radio (NPR) nos Estados Unidos. Blumberg imprimiu à Gimlet um modo de fazer que emulava aquele da rádio pública, especialmente nos programas de cunho jornalístico-investigativo. Para a produção de *Homecoming*, contratou Eli Horowitz e Micah Bloomberg, dois profissionais que não tinham experiência anterior com audiodramas (FERNANDEZ, 2019) – e os criadores atribuem a essa falta de experiência boa parte das soluções narrativas que encontraram, já que imaginavam estar fazendo algo diferente de um radiodrama.

De fato, como esperamos demonstrar neste artigo, mesmo que *Homecoming* não seja completamente inovador, exemplifica um tipo de produção que não figura no *mainstream* da produção sonora. Seria injusto dizer que é o primeiro de seu tipo quando o próprio rádio por antena já distribuiu peças sonoras com alto grau de aproveitamento dos recursos da linguagem sonora. Para ficar em apenas um exemplo da última década, em dezembro de 2013⁶ a BBC Radio 4 produziu uma adaptação de *Neverwhere (Lugar Nenhum)*, de Neil Gaiman, que explora em profundidade técnicas de edição de áudio e narrativas, como ausência de narrador, várias camadas sonoras, transições temporais e de tramas. Sem dúvida, *Neverwhere* e *Homecoming* parecem sinalizar um novo momento, possibilitado desde quando adentramos a uma “cultura da portabilidade” da escuta (KISCHINHEVSKY, 2009), e que tem, ao longo dos últimos anos e com a naturalização da escuta por *streaming* em *smartphones*, preparado a audiência para imergir em produções que exigem atenção concentrada. É disso que este artigo trata.

No cenário em que cabe a existência de *Homecoming*, é preciso lançar mão de um referencial teórico amplo para traçar explicações. Partimos do que conhecemos sobre a produção radiofônica e sua linguagem, mas isso não basta. Ao dialogar com uma forma de narrativa complexa (MITTEL, 2015), característica da produção seriada em *streamings* audiovisuais, e ao assumir que o ouvinte seguirá de modo atento a produção, esse *podcast* comprova que a audiência está, realmente, mais preparada para formas complexas de *storytelling*. O sucesso de *Homecoming*, em 2016, garantiu a produção de uma segunda temporada e, posteriormente, sua adaptação em uma série televisual distribuída pela Amazon Prime Vídeo.

⁶ Seria possível encontrar, no rádio britânico, brasileiro ou mesmo estadunidense, outros exemplos mais recentes ou muito mais antigos, mas isso exigiria uma pesquisa que não é objeto deste artigo



Este artigo não trata dessa adaptação em vídeo, mas aprofunda uma descrição sobre as duas temporadas em áudio – o que faremos já na próxima seção. Além de elucidar o uso dos recursos sonoros, discutimos a relevância da interpretação distanciada e naturalista dos atores para alcançar o grau de imersividade buscado pela série. Em seguida, após esse capítulo descritivo, apresentamos algumas considerações a respeito do *podcasting*, e como *Homecoming* carrega os elementos singulares de uma formação cultural que, mais do que remediar (BOLTER; GRUSIN, 2000) o rádio, é dependente do atual contexto tecnológico.

O podcast

Se, por um lado, *Homecoming* não chega a representar uma revolução das narrativas sonoras, por outro a produção da Gimlet Media utiliza com muita competência os elementos da linguagem sonora. Sob o viés da economia da obra artística (ARNHEIM, 1980), percebe-se o cuidado em incluir no roteiro apenas a essência de um percurso tortuoso entre memórias, gravações e ligações telefônicas. A narrativa atravessa gêneros como drama, ficção científica e *thriller*, graças a essas camadas sonoras a atizar a imaginação do ouvinte.

Homecoming, na trama, é também o nome de um programa de reabilitação de soldados estadunidenses que sofreram algum trauma enquanto estavam em missões pelo mundo. O projeto, na verdade, realizava testes com uma droga para apagar memórias dos soldados, tornando-os aptos a retornar a suas atividades de combate. Na primeira temporada, a história gira em torno de dois personagens centrais: Heide Bergman (Catherine Keener), cuja função no projeto oscila entre assistente social e psicóloga; e Walter Cruz (Oscar Isaac), um ex-soldado que integra o subgrupo atendido por Heide.

São duas linhas de tempo: o momento em que Cruz está sendo tratado por Heide em 2017, e alguns anos depois, quando ela já não trabalha mais para a Geist (empresa responsável por *Homecoming*), mora com a mãe e trabalha como garçoneiro em um restaurante bastante simples. É importante anotar que o *podcast* foi lançado no final de 2016 e, portanto, projeta dois momentos no futuro. O ponto de vista do ouvinte, ou seja, seu *presente*, corresponde justamente ao momento mais distante, como se 2017 fosse um passado recuperado em áudio.

Na linha de 2017, o ambicioso chefe de Heide, Colin Belfast (David Schwimmer) é um burocrata interessado no sucesso do projeto para vendê-lo ao *Department of*



Defense (DoD)⁷, e para isso exerce forte pressão psicológica sobre Heide. A assistente social, que cria uma forte conexão com Walter Cruz, acaba descobrindo o poder da droga aplicada e faz o que acha necessário para respeitar a vontade do rapaz de voltar à vida civil, administrando ao soldado uma dose extra do medicamento, o que o deixa temporariamente incapacitado e dependente de cuidados.

Na linha do tempo presente, Thomas Carrasco (David Cross), investigador do DoD, segue uma pista de reclamação de maus tratos em *Homecoming* que o leva à Heide e, finalmente, a Colin. Heide também tomou a droga e não se lembra do período em que trabalhou para a Geist, e apenas aos poucos suas lembranças vão sendo recuperadas. Nesse momento, a única preocupação do pessoal da Geist é esconder esse fracasso a qualquer custo, enquanto Heide e a mãe de Walter, Glória Cruz (Mercedes Ruehl) tentam proteger o ex-soldado, que está desaparecido.

O grau de sofisticação da narrativa se dá, em primeiro lugar, na alternância entre as duas linhas do tempo no discurso narrativo da série na primeira temporada, sem grandes sinalizações. Em segundo porque, para demarcar bem as cenas, diferentes recursos são utilizados de modo alternado: diálogos informativos bem construídos; sobreposições de camadas sonoras para construção de ambientes; manipulação técnica do áudio; e música apenas pontualmente utilizada.

Como estratégia central para engajar o ouvinte, simula-se uma colagem de arquivos de áudio que remetem a gravações encontradas e material de vigilância. Hoover (2020), que analisou a ausência do narrador na série, conecta o estilo de *Homecoming* aos filmes *found-footage*⁸. Trata-se de uma forma antiga, mas celebrada desde o lançamento de *A Bruxa de Blair* (1999), em que as captações de imagem são feitas de modo a lembrar o amadorismo, sem a preocupação estética padrão de “apagar” o equipamento de vídeo: pelo contrário, a ideia é adicionar uma camada de significado que remete ao naturalismo de um documento.

Hoover lembra que a sensação de vigilância constante e rompimento da privacidade, naturalizada na contemporaneidade da web 2.0, é extrapolada nos Estados Unidos pelo investimento militar em monitoramento contra ameaças terroristas desde pelo menos os anos George W. Bush, no início deste século. Assim,

⁷ Departamento de Defesa dos Estados Unidos.

⁸ “Filmes encontrados” ou “registros encontrados”, em tradução livre.



Homecoming assume um tom político crítico e reproduz as tensões contemporâneas da crise de confiança nas instituições, na perspectiva de falta de privacidade e de vigilância constante (BEIGUELMAN, 2021; VAN DIJCK, 2014).

As simulações de gravações são importantes, tanto para a história como para a estrutura narrativa: um clichê que, além de dar naturalismo, “justifica” ao ouvinte seu ponto de escuta. São as gravações que Heide faz de suas sessões com Walter, recuperadas anos depois por Thomas Carrasco, que embasam o caso do DoD para apurar más condutas dentro do projeto *Homecoming*. Já do ponto de vista da estrutura, conversas telefônicas (aparentemente grampeadas), os mesmos trechos das gravações das sessões e áudios recuperados em sistemas de vigilância, usados de modo alternado, permitem a construção de uma linha de tempo fragmentada. O ouvinte deve prestar atenção aos detalhes, aos nomes, às palavras soltas que representam “antecipações” de roteiro a serem recuperadas com forte carga dramática mais adiante (SARAIVA; CANNITO, 2009).

O uso técnico do som colabora para certa “humanização tecnológica”, que era inerente às tecnologias analógicas, colaborando para que o ouvinte, momentaneamente, deixe de distinguir “as experiências narrativas da realidade imediata” (COSTA, 2019). Em complemento, o texto e a interpretação dos atores (que discorreremos mais adiante) carregam marcas de um naturalismo emprestado de outras mídias audiovisuais, essencial para o pacto ficcional selado com as simuladas gravações. Boa parte do envolvimento emocional do ouvinte, na primeira temporada, ocorre por conta da leveza presente nas conversas entre Heide e Walter Cruz, fruto de um entrosamento profundo entre Catherine Keener e Oscar Isaac. Essas conversas contrastam com as hesitações e tom lacônico de Heide no presente, após tomar a droga, ou ao seu tom submisso em relação ao chefe, Colin, em 2017. É preciso destacar como as pausas na fala operam como recurso fundamental para a série: seja pela falta de memória de Heide, ou na fala hesitante de Walter Cruz, as interrupções nos diálogos são constantes. Isaac organiza as palavras de Cruz como se o personagem buscasse memórias para, com elas, envolver Heide. O ator faz pausas e interrupções que naturalmente fazemos ao falar, o que dá ao ouvinte a sensação de estar presente na cena, um *eavesdropper*, isto é, alguém que ouve escondido. Ao remeter ao naturalismo de uma conversa privada, os atores conduzem o ouvinte a uma imersão, espreitando e imergindo nos detalhes sonoros.



Não há, entretanto, silêncios. A costura das interpretações se dá com cuidadosas paisagens sonoras⁹. Pongs (1980) e Klippert (1980) destacam o papel dos efeitos sonoros para a construção do espaço, ajudando não apenas a situar a cena como tornar a narrativa realista. Na introdução da primeira cena, sons que remetem a um gravador sendo posicionado – um que vai registrar a conversa entre Heide e Walter – e a presença de um aquário, construindo o ambiente, são marcas do espaço em que se desenvolve boa parte da história.

A esses sons se soma um pássaro que, por diversas vezes, interrompe a conversa entre os dois – um efeito sonoro de função simbólica, que é reutilizado em cena em capítulo mais adiantado como elemento de antecipação (SARAIVA; CANNITO, 2009). A remoção do aquário no último capítulo da primeira temporada é, também, simbólica: contextualizada na conversa, o fim do uso de um som estável antecipa ali o caminho ao clímax da narrativa, o ponto de virada fundamental que leva à resolução da história de Heide e Walter em 2017.

Cada cenário adicionado é construído em camadas sonoras que revelam profundidade do espaço, deslocamentos e riqueza – uma textura sônica complexa que impacta o sistema auditivo (CROOK, 1999). Muitas vezes, há um grande volume de ruídos somados aos sons e conversas, tornando os diálogos de difícil compreensão como nas conversas de Heide com Colin, por telefone, em que ele sempre está em um ambiente barulhento, como o trânsito de Dubai.

Subverte-se, assim, uma lógica comum em audiodramas, em que a fala, quando é essencial, fica em primeiro plano. Ao provocar confusão, esse tratamento sonoro convida o ouvinte a seguir de perto a trama, impossibilitando que a fruição ocorra por meio de uma escuta secundária¹⁰. Além disso, a provável compreensão parcial na

⁹ Paisagem sonora (*soundscape*, no original), é um neologismo cunhado por R. Murray Schafer (2011) para descrever o conjunto de *eventos ouvidos* em uma situação de escuta. Nas palavras do autor, “podemos nos referir a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*” (p.23, grifos do autor) e estudar seus componentes como se estuda as características de uma paisagem. Ao utilizarmos esse conceito neste artigo, queremos destacar que a composição sonora do podcast traz, tal qual em uma paisagem, um conjunto de sons classificados como: *fundamentais* – ou seja, que são apenas entreouvidos, inconscientemente, compondo um “fundo” que influencia os sentidos da cena; *sinais sonoros*, aqueles ouvidos conscientemente e funcionam como avisos acústicos ou recursos narrativos; e as *marcas sonoras*, sons significantes que identificam um povo ou coletividade e, no caso de uma narrativa, personagens e situações recorrentes.

¹⁰ A noção de “escuta secundária” é bastante difundida nos estudos de rádio, ora como aceitação tácita de sua evolução, ora como crítica pela perda do potencial expressivo do meio. Mais adiante, discutiremos esse conceito em profundidade.



primeira vez que o ouvinte escuta a série ajuda a alimentar os mistérios. O trabalho sonoro é intenso em algumas cenas, conforme relatam os produtores em *making of* disponível com os episódios: os atores se movimentaram diante dos microfones para reproduzir aspectos de deslocamento, convidando o ouvinte a adentrar ao estúdio (KLIPPERT,1980). A adição de alguns passos quando necessários (por exemplo, em uma cena de fuga de Heide, em pânico), farfalhar de roupas, e o som pronunciado de respirações são exemplos de efeitos sonoros utilizados para ampliar a sensação de movimentos. Ou seja: à primeira camada (voz) foi adicionado um rico *foley*¹¹ e, numa terceira camada, os sons de outros objetos de cena para, apenas num quarto nível, ser acrescentado o fundo sonoro de cada local.

Na segunda temporada, o mistério em torno de *Homecoming* já foi revelado, e a série ganha ares de *thriller*: Thomas Carrasco quer descobrir o que está por trás dos malfeitos de *Homecoming*, Colin deseja retomar o prestígio perdido, mesmo que isso custe a vida de alguém, e Heide e Glória querem preservar a vida de Walter. Tudo isso é movido por uma revelação ao final da primeira temporada: o efeito da droga parece estar passando tanto para Heide como para Walter, e Colin e sua chefe, Audrey Temple (Amy Sedaris) temem que isso respingue em suas carreiras e na empresa, a Geist. Heide tem por único objetivo proteger Walter Cruz, uma forma de se redimir, e para isso precisa encontrá-lo antes de Colin ou de Audrey. A narrativa é toda baseada em buscar pistas sobre o paradeiro de Walter Cruz, por meio de ligações, viagens e, novamente, gravações de áudio recuperadas.

A série conserva, na segunda temporada, a narrativa entrecortada, agora em *multiplot*¹² com duas linhas narrativas distintas (Heide tem interações com os vários personagens, enquanto Colin conduz sua própria investigação), com menos gravações do passado. Assim, o trabalho em camadas de sons permanece, mas com alguns ajustes. A edição ganha nova função, pois há grande cuidado em transitar os campos de escuta durante algumas cenas: uma voz equalizada em uma ligação perde gradualmente o efeito para demonstrar o corte da cena para outro espaço, por exemplo. Esse recurso, utilizado em sequências de conversa em que Heide interage ao mesmo

¹¹ “*Foley*” é um termo em inglês usado para significar sonoplastia, corriqueiramente utilizado no Brasil para designar o trabalho de captação de efeitos sonoros que são sincronizados aos movimentos dos atores em cena.

¹² Tipo de narrativa em que diversas tramas se desenvolvem simultaneamente.



tempo com dois personagens (um por telefone, e outro presente na cena), adiciona dinamismo e a sensação de simultaneidade, mantendo os diálogos como elementos-chave para a construção narrativa.

A música mantém-se como um recurso sonoro pouco utilizado na segunda temporada, apesar da inclusão de uma trilha nova para transições – uma percussão que cresce em corpo e volume até distorcer ao final, enfatizando a tensão crescente. Entretanto, em busca do realismo, a força sonora permanece nas camadas de diálogos e de efeitos sonoros. A música extra diegética, como nos lembra Balsebre (2007), realiza a função estética ao provocar emoções, dar cor à cena, destacar sentimentos e, por isso, é usada apenas em momentos específicos – tal qual a voz de Oscar Issac. Ouvimos Walter Cruz poucas vezes, em geral com recados deixados na secretária eletrônica da mãe.

É num desses momentos em que temos a rara presença de música extra diegética: no episódio 8 da segunda temporada, Walter conta, em três mensagens, seu paradeiro (cuja função é atualizar o ouvinte). Sua voz está equalizada como num telefone, mas ouvimos uma segunda camada de áudio, com paisagens sonoras que marcam sua longa jornada: água (como mar), fazenda, uma construção. Uma trilha musical leve e inspiradora compõe uma terceira camada, cujo significado é ser um momento de “sensualidade”, nos termos de López Vigil (2004). A música simboliza o afeto de Heide pelo rapaz, assim como serve, para o ouvinte, de lembrança da leveza das conversas durante as sessões na primeira temporada.

Um destaque para a força das interpretações

O roteiro de *Homecoming* permite um poderoso jogo de interpretações dos atores, o que, conforme afirmamos anteriormente, é o principal motor para envolvimento emocional do ouvinte. No decorrer da série, percebe-se que cresce entre Heide e Cruz uma conexão que não é exatamente sexual (não há cenas de sexo no *podcast*), mas uma certa cumplicidade. Heide é uma mulher com mais idade que Walter, e essa quase-atração sexual vira um elemento usado contra Heide no tempo presente pelos diretores da Geist, como se fosse uma mulher apaixonada que buscou vingança pelo amor não correspondido. O fato é que essa conexão entre os dois personagens favorece a criação de vínculo com o ouvinte: apoiamos e perseguimos, com Heide, o bem-estar de Walter. O relacionamento entre esses dois personagens é um entre vários (Cruz e Shryer; Colin e Heidi; Heidi e sua mãe Ellen; Heidi e Carrasco)



a demonstrar a grande tração na dramaturgia de *Homecoming*: diálogos fortes, que rapidamente caracterizam os personagens.

A relação entre Heidi e Cruz pelos diálogos, silêncios, aproximações e afastamentos é lentamente construída em um não-lugar definitivo, a indicar que nada entre os dois ficará claro. No terceiro capítulo essa situação se fortalece, quando Cruz fala sobre a longa convivência dele com um amigo, Shryer, comparando-a um matrimônio. Quer dar um exemplo sobre isso e aproveita para perguntar se Heidi é casada, se tem namorado, e ela se constrange para dizer que no momento parece que não.

É marca notável de uma dramaturgia elevada que o elo entre os dois se fortifica a partir do constrangimento dela, evidenciando que ela também buscava tal sentimento. Cruz faz uma grande parábola, pedindo para imaginarem que estão viajando em um carro para um lugar muito longe. E que, embora a viagem possa ser muito agradável, fatalmente o cansaço entre os dois se estabelecerá. A questão aqui é que as personagens estão utilizando a imaginação de estar em um carro viajando pelo país para verem a si mesmas lado a lado.

A dramaturgia funciona nas atitudes, no corpo do personagem, na técnica interpretativa de atores e atrizes, nos sons do ambiente. Ator e atriz tomam as formas interpretativas do paradoxo de Diderot¹³ (1979) – renovado por Huhtamäki (1992) para o rádio¹⁴ – e da teoria do afastamento entre intérprete e personagem, a partir da recuperação do “teatro épico” proposta por Brecht¹⁵ (Rosenfeld 2012). O que há de semelhante entre essas duas formas de propor a interpretação da personagem é que em ambas os intérpretes tomam uma posição de retidão, uma posição mais isolada, o que possibilita a avaliação do seu próprio trabalho, uma vez que deixam de cumprir a

¹³ Ao analisar o teatro no período do Iluminismo, na França, Diderot (1979) defendeu que aquela forma de arte deveria espelhar a sociedade como participante da política e economia e, para isso, os atores deveriam dominar gestos e posturas ao representar. O intérprete de teatro precisaria viver o paradoxo de não sentir o que sente o personagem, externando, assim, o sentimento de uma forma técnica, treinada, repetitiva, de tal modo a criar a ilusão do sentimento perante o público.

¹⁴ Segundo Huhtamäki (1992, p. 3), “os requisitos da dramaturgia do paradoxo são: o rádio deve ser consciente de si mesmo, deve ser capaz de se definir e, assim, criar sua própria negação; deve controlar-se e, indo além de seus limites, criar novos. O rádio deve abandonar os conceitos de sujeito e objeto e parar de pensar em termos de conteúdo e forma. O rádio deve conhecer as várias línguas dos diferentes sons; deve ser capaz de distinguir entre os tipos lógicos de várias línguas. Também deve ser capaz de criar conscientemente várias combinações desses tipos, ou seja, paradoxos”.

¹⁵ O teatrólogo alemão estava na posição ideológica diametralmente oposta a Diderot, ao defender essa postura como uma “razão libertadora” que acompanha o pensamento de Karl Marx (1818-1883).



máxima do processo de Stanislávski¹⁶ – de o intérprete buscar viver intensamente as emoções a fim de conseguir identificação do público com o personagem. O que diferencia as propostas de Brecht e Diderot, é que, neste último, o paradoxo será ideal na interpretação do ator que busca realizar o convencimento a partir da identificação do público com a personagem. Nessa forma de entender como deve ser a interpretação, a audiência do *podcast* – e o sucesso do teatro no caso de Diderot – aumentam pela identificação.

Já no caso de Brecht, é política a proposta de os intérpretes se afastarem tecnicamente da personagem, para que possam avaliar criticamente a questão social posta. Em Brecht, ator e público sobem acima da identificação stanislavskiana para se envolverem com a situação, provocando a capacidade de análise social a partir do que é proposto na cena (ROSENFELD, 2012, p.85). Essa é outra forma de aumentar a audiência, neste caso porque o público se torna um agente ativo de percepção social.

Homecoming mostra uma história que beneficia a crítica ao tocar adversidades sociais, como por exemplo não revelar aos soldados que voltam das ocupações dos Estados Unidos no mundo que, na verdade, não se trata de uma readaptação à vida civil, mas uma forma de voltar à ativa noutra ocupação estadunidense. O afastamento dos intérpretes para com seus personagens à moda do teatro épico brechtiano, ou ainda na forma do paradoxo de Diderot se alinham muito bem ao que pede *Homecoming* como obra.

No caso da cena citada, sobre a viagem de automóvel como um casal por estradas do país, o afastamento transborda dos intérpretes para dar o tom do relacionamento entre suas personagens, pois beneficia a delicadeza, o estar ali, mas com muito cuidado, com afeto, indo adiante e recuando em seguida. Talvez seja esse um dos motivos do sucesso do *podcast* e da adaptação da série para vídeo. Mas, para o áudio em *podcast*, vai o prêmio de detalhes sonoros adequados ao meio de consumo: o som do borbulhar do aquário que Heidi tem na sala está em plano importante na narrativa sonora da cena. É água a untar a relação que avança.

Análise: novo formato de produções?

¹⁶ Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor e escritor russo, um dos fundadores do Teatro de Artes de Moscou (1897). Criou um método de interpretação teatral no qual buscava uma interpretação “real”, aplicando marcação das ações no palco, para que o público acreditasse que atores e atrizes podiam se transformar nas personagens que interpretavam.



No decorrer desta pesquisa encontramos dois outros trabalhos que analisam o podcast *Homecoming*. Um deles, citado anteriormente, alega que o sucesso de *Homecoming* está em se apoiar numa insegurança em relação à privacidade, natural de nossa época de vigilância, por meio da simulação dos áudios encontrados. Victoria Hoover (2020) destaca como os criadores focaram em buscar realismo – seja pela edição sofisticada, ou por técnicas de captação em estúdio. Esse realismo leva, então, à eliminação do narrador e a construção da história por diálogos que foram coletados por alguém – no caso, pelo governo dos Estados Unidos. Os ouvintes seriam, então, tanto observados como esses observadores ocultos, implicados na narrativa por meio de uma total imersão no texto (HOOVER, 2020, p.6). Tal análise, entretanto, não se sustenta fora dos Estados Unidos para uma produção que se fez global. Fora desse contexto – ouvintes brasileiros, por exemplo – podem encontrar nesse formato uma representação da vigilância constante, mas também emula uma outra prática, complementar nesse contexto: o voyeurismo. Já o outro artigo compara quatro produções que foram adaptadas para plataformas de *streaming*: duas espanholas e duas estadunidenses. Olmedo-Salar e López-Villafranca (2019) apenas relatam os elementos de *Homecoming*, destacando suas qualidades técnicas e narrativas, e atribuem à repercussão e ao êxito dos recentes *podcasts* sua adaptabilidade para a TV, ao mesmo tempo em que as audiências estão buscando experiências que ativem outros sentidos além da visão.

Nenhuma dessas análises, entretanto, se preocupa em destacar a capacidade imersiva de *Homecoming*, dada pela aplicação intensa dos recursos sonoros. Essa é, talvez, a novidade que encontramos em algumas peças sonoras contemporâneas, tanto radiofônicas quanto podcasts, e sintetizada nos episódios desta obra. Cabe, antes de prosseguir, reforçar uma constatação que esboçamos em outro texto (GAMBARO; FERRAZ, 2021): os podcasts ficcionais, mesmo valendo-se dos recursos e técnicas que associamos à produção radiofônica e à linguagem sonora, podem atuar mais próximos de uma vanguarda do campo e, quando esses recursos se combinam com a natureza tecnológica do podcast, *propõem uma gramática nova para esses mesmos elementos*. Queremos dizer que não se trata de uma simples remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) do rádio, e sim da constituição de um modo de produção que, mesmo guardadas certas continuidades com o meio antigo, incorporam uma série de outros valores e práticas. Conforme afirma Lopez (2022) a respeito do “novo rádio”:



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 [...] Não se trata apenas de uma questão técnica [...] a técnica oferece uma liberdade editorial e reflete mudanças mais amplas, como a reconfiguração 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. (LOPEZ, 2022, p.123)

Esses novos valores, inerentes às recentes experiências midiáticas de escuta galvanizadas pelos serviços de *streaming* de áudio e no uso do *smartphone* como tecnologia apropriada para consumo, exigem, como adiantamos anteriormente, um hábito em que não cabe uma “escuta secundária”. Esta prática inerente ao rádio, identificada por pesquisadores de diferentes países, representa o rádio como companhia, uma voz que percorre o dia ao lado do ouvinte, cujo modo de fruição por excelência se dá durante a execução de outras tarefas (ORTRIWANO, 2001; WARREN, 2013; CRISELL, 1994). Ferraretto (2007) também explica essa diferenciação, demarcando as inovações tecnológicas (os aparelhos transistorizados e a TV) como vetores do início de um hábito de escuta menos comprometido, em que a atenção se divide com outras tarefas. Tal hábito se reflete em mudanças nos horários de consumo do rádio, nos formatos dos programas, na linguagem radiofônica e na percepção dos ouvintes. Mesmo sendo esta mudança um fato, não podemos nos satisfazer com um discurso que reduz o rádio a um tipo de som de pouco valor significativo. Tim Wall (2023), ao traçar as características do “som radiofônico”, faz uma crítica consistente sobre como esse discurso minimiza a natureza do rádio e sua relevância enquanto instituição, mesmo em um momento de emergência de outros meios sonoros.

Vamos lembrar que essa percepção, entretanto, refere-se ao *rádio*. É possível estendê-la aos podcasts? Acreditamos que podemos aplicar lógica semelhante, não como comparação direta ao rádio, mas para justificar que, tanto quanto o rádio é muito mais que um som secundário em nossos cotidianos, o podcast emerge de uma natureza midiática de outra ordem como um som que enseja maior atividade do ouvinte. Desde o momento em que o ouvinte escolhe o episódio, a escuta de um podcast favorece a imersão da pessoa em um outro universo, narrativo, por fatores de ordem tecnológica, psicológica e cultural – a escuta com fones de ouvido; a portabilidade dos dispositivos; a inexistência de uma grade horária, que permite a escuta em qualquer momento do dia; o modo como nos associamos à contação de histórias; o preenchimento do vazio



do dia, como momentos de deslocamentos, com fórmulas narrativas; a identificação com temas e personagens que servem para nos posicionar no mundo (SANTOS, 2022; DOWNLING, 2019; VIANA, 2022).

Nesse sentido, *Homecoming* e outras produções de linguagem sofisticada não seriam a exceção, e sim a regra por excelência do uso dos recursos para atender a uma nova demanda por produções sonoras, adequadas a uma nova experiência de escuta. Vamos retomar a questão da “nova gramática”, que há pouco mencionamos: mesmo que úteis para iniciar um debate, conceitos como sons ambientais, ornamentais ou narrativos (BALSEBRE, 2007) não explicam perfeitamente o tratamento em camadas sonoras de *Homecoming*; da mesma forma, as interpretações afastadas e naturalistas das atrizes e atores fogem da necessidade de clareza e objetividade dos diálogos a que estamos acostumados (MCLEISH, 2001). Um ponto de partida para entendermos os podcasts em sua potencialidade parece ser dado por Crook (1999) a respeito das dramatizações radiofônicas, ao descrever a importância do *Sound Design* seguindo as “leis de Lance Sieveking” sobre os efeitos – e não funções – dos elementos sonoros: por exemplo, um efeito “realista-evocativo” que chama à representação um objeto por meio do índice sonoro; ou o efeito “simbólico-evocativo” de uma composição sonora que permite identificar o estado mental ou humor da personagem.

Patrícia Santos (2022) argumenta em sua dissertação de mestrado, amparada em ampla bibliografia contemporânea, que o ambiente é um dos mais importantes motores de condução do ouvinte à imersão. Trata o tema, então, a partir do conceito de paisagem sonora (SCHAFER, 2011), que nos remete a um campo acústico pleno de detalhes sonoros de diferentes fontes e intensidades, compostos a partir de um som fundamental. Para Santos:

A paisagem sonora adquire uma dimensão espaço-temporal e se desdobra em aspectos sociais, históricos e subjetivos, tornando-se uma peça-chave para o entendimento do ambiente ficcional construído acusticamente. Com isso, é possível compreender a formação do cenário sonoro no audiodrama, tratando-se de um processo de ambientação que pode tornar a narrativa mais envolvente e lançar bases para a construção de uma experiência mais complexa sensorialmente para o ouvinte. (SANTOS, 2022, p.44)

Ao acionar a subjetividade do indivíduo, segundo a autora, são os aspectos dessa composição que determinam, portanto, o tempo e o espaço a que ele imaginativamente se desloca. A estrutura em camadas que constituem a paisagem sonora (i.e., o podcast)



é atinente à forma do roteiro, complementando-o. Costa (2019), ao analisar a ficção nos meios de comunicação eletrônicos, afirma que a busca por naturalismo e transparência faz com que tudo pareça, ao mesmo tempo, realidade e interpretação teatral. Mobiliza-se, assim, afetos que aproximam espectadores e ouvintes das obras. Mesmo produções não-ficcionais se valem de recursos narrativos, de estruturas da dramaturgia, para engajar os ouvintes em uma escuta contínua, fluida (ver VIANA, 2022). Porém, é numa obra de ficção – como esta que analisamos neste artigo – que vemos o ápice do funcionamento de um modo narrativo que confia nas habilidades de quem está ouvindo. Há muito da história a ser complementado por esse “ouvinte-modelo” que, a exemplo do “leitor-modelo” de Eco (1994) está constricto pela economia do texto que lhe é apresentado, isto é, pelos fragmentos de áudio que precisam ser reunidos na mente de quem escuta atentamente. Se algo se perde ou se algum ponto permanece vago, efetiva-se a estratégia de criar tensão e suspense que aproxima o ouvinte do destino das personagens – destino, esse, que só se pode inferir durante a audição atenta.

Vamos lembrar que *Homecoming* começa estabelecendo um “dramático” momento de chegada (CROOK, 1999), ao contrapor a conversa envolvente entre Heide e Walter Cruz, em seu primeiro encontro, com as hesitações e medos presentes na voz de Heide, anos depois, num restaurante. Isso é relevante porque o ouvinte não é convidado a entrar na história: ele é arrastado de imediato para uma confusão de dois tempos distintos, sem grandes explicações a não ser pistas sonoras incluídas nos diálogos (como uma menção a uma data ou a um evento). Na sequência, mesmo que o ritmo das cenas seja lento, as explicações que delas se extrai não o são: cabe ao ouvinte desvendar o que está acontecendo em pequenas doses, como se cruzasse um contínuo labirinto de pistas ou um “bosque de caminhos imprecisos” que o envolve (ECO, 1994; COSTA, 2019). As personagens, então, se dão a conhecer aos poucos, pois nem os objetivos gerais da trama nem os individuais das personagens são estabelecidos de imediato.

A preferência por esse tipo de condução nos permite afirmar que *Homecoming* apresenta a estrutura de uma *narrativa complexa* similar àquela que Jason Mittel (2015) identifica para as séries de TV e streaming nos últimos 20 anos. Quatro elementos sintetizam uma marca geral da produção contemporânea: a (1) consistência de um mundo ficcional e a (2) evolução contínua dos personagens ocorre pela (3) acumulação de eventos, como percebidos pelos espectadores, (4) nem sempre



obedecendo a uma *temporalidade* linear. Outro sinal de sua adequação ao momento contemporâneo é a ausência de um narrador: para Costa (2019), o desaparecimento dessa figura é um sintoma do minimalismo e do tecnicismo que vivemos na era digital. Ou seja: *Homecoming* lança mão de recursos narrativos que não só destoam das peças radiofônicas clássicas, como também se inserem em um momento de transformação do consumo de ficção seriada, tanto na forma do enredo quanto na estrutura episódica, para privilegiar um dos efeitos dos serviços de *streaming* sob demanda: a maratona midiática.

A disposição ao *binge-listening* ganha força com a capacidade imersiva dos podcasts. No caso de *Homecoming*, isso é singular porque originalmente a obra foi disponibilizada com intervalos de uma semana entre cada capítulo: uma forma de aumentar o engajamento da comunidade de ouvintes em mídias sociais, bem como de explorar braços transmidiáticos (Eli Horowitz publicava histórias sobre Walter Cruz, de forma também seriada, em formato de livros na plataforma iBook). Não obstante, foi justamente após “maratonar” três vezes a série – já que ela favorece a re-escuta – que o diretor Sam Esmail decidiu adaptá-la para o audiovisual¹⁷. Se seguirmos a proposta de Santos (2022), percebemos que o podcast *Homecoming* apresenta os três “efeitos de sentido” que a autora identifica: a sensação de presença no ambiente ficcional (fazer parte da história, como alguém que ouve escondido), a transposição de realidade e incorporação do mundo ficcional (o efeito de realidade das gravações recuperadas, a complexidade da paisagem sonora); e a função ativa do ouvinte – neste caso, ao ativar a “dimensão imaginativa” que, como nos ensina Crook (1999) é elemento componente dos audiodramas tanto quanto efeitos sonoros e música. Essa observação é corroborada por Downling (2019), que afirma que o podcast cria um “ambiente virtual” sem a necessidade de grandes aparatos técnicos, como no caso do audiovisual. Segundo o autor, imersão e sentido de presença nos podcasts são efeitos de um ambiente que guia a atenção por meio de um conjunto coerente de estímulos aurais, o que torna a mídia podcast uma das mais poderosas em construir mundos virtuais imersivos. Essa forma imersiva faz com que os estímulos do cotidiano – como os ruídos indesejados, o campo visual e pequenas ações que executamos – sejam percebidos, porém filtrados.

¹⁷ A série estreou na Amazon Prime em 2018, e a primeira temporada é uma adaptação da trama do podcast com Heide e Cruz.



Mesmo lançado há sete anos, *Homecoming* permanece um exemplo relevante porque a tecnologia assim o permite. Pode ser consumido de modo intervalado, mas também pode ser em maratona porque está disponível para tal, e a narrativa provoca sentimentos que o ouvinte deseja resolver, vivenciando-os. Isso equivale ao que Vigotski (1999) definiu como “reação estética”: perseguida desde o início da fruição de uma obra, esta é experienciada em cada elemento, em cada fragmento. Entretanto, a real catarse – uma explosão de energia psíquica que faz a ligação da fantasia com a realidade – se dá apenas quando a pessoa (neste caso, o ouvinte) reúne conscientemente todos os fragmentos vividos e que sustentam a fábula. Acrescentamos que, a cada nova audição, o ouvinte poderá encontrar novos fragmentos e, assim, alcançar uma reação estética diferente. Nos parece que esse cenário é desejável – e possível – justamente porque o hábito relacionado ao *podcasting* ressoa em um novo cotidiano, centralizado no *smartphone* e em hábitos midiáticos que complementam a nossa experiência vivida.

Conclusões

A partir da descrição de detalhes de um podcast de referência, este artigo objetivou demonstrar que as produções ficcionais no meio sonoro adentram um novo momento, influenciadas que estão pelo padrão das formas narrativas seriadas complexas dos meios audiovisuais. Nas peças radiofônicas, meio de emissão direta e imediata, o tempo do “discurso” corresponde ao tempo de “leitura”, como nos faz compreender Eco (1994). Essa é, provavelmente, a maior diferenciação promovida pelo *podcasting*: dada a natureza do “sob demanda”, temos o que o autor italiano chama de um tempo de “releitura”, a capacidade de retomar a narrativa, de rever, de buscar nos entremeios significados perdidos, de confirmar os pressupostos e compreensões anteriores. *Homecoming* se vale disso na construção de sua forma narrativa. Desta forma, ao nos depararmos com produções como essa, devemos nos perguntar se é, como assinaram Débora C. Lopez (2022) e Patrícia Santos (2022), uma prática cultural que emerge como evolução do rádio.

Não queremos, contudo, negar que o referencial usado para avaliar a linguagem radiofônica serve aos podcasts, ou distanciar os dois meios sem reconhecer que existem, sim, continuidades. Queremos, enfaticamente, afirmar mais uma vez que esse tipo de produção sofisticada existe como podcasts porque sua forma cultural, política, econômica e tecnológica assim o permite, enquanto o meio de comunicação social



rádio, em sua forma econômica, política, cultural e tecnológica de hoje, não. Isso nos leva a defender, portanto, que o podcast se configura como um meio autônomo, e que comparações que buscam no rádio as principais explicações são infrutíferas. Lopez, inclusive, aponta para isso em seu livro quando, na continuação de trecho citado anteriormente – sobre a expressividade do áudio ser mais que uma questão técnica –, afirma não se tratar do rádio, mas sim do áudio “que assume protagonismo na ecologia midiática contemporânea” (LOPEZ, 2022, p. 123)

Por questões de espaço deste artigo, não foi possível avançar sobre a descrição ou análise da versão televisual de *Homecoming*, realizada pelos mesmos criadores do podcast e dirigida por Sam Esmail em 2018. Outro trabalho deverá demonstrar em que medida o sucesso da versão audiovisual – comprovado pela produção de uma segunda temporada, com nova história – se deve à adaptabilidade do podcast, uma vez que a essência discursiva da série, no meio sonoro, já se aproxima de formas complexas comuns na TV – facilitando sua transmutação.

Pelas razões aqui apresentadas, afirmamos que *Homecoming* é um referencial importante para entendermos as potencialidades artísticas e discursivas apresentadas pelos serviços de *streaming*, enquanto renovação do campo de produção e distribuição de conteúdo. Dado o histórico profissional do fundador da Gimlet Media, é possível até mesmo suspeitar que subverte-se, em grande medida, a lógica comercial institucionalizada com o tempo – mesmo que seja, esta série, mais uma demonstração de força de um ecossistema midiático voltado a atender interesses industriais.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofônica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 2007, 5ª edição.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BONINI, Tiziano. A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. **Radiofonias** – Revista de Estudos em Mídia Sonora, v. 11, n. 01, p. 13-32, jan-abr/2020. Disponível em: <https://bit.ly/3iDo2tP>. Acessado em: 31 ago. 2020.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2000



- COSTA, Cristina. **Ficção, Comunicação e mídias**. São Paulo: Senac, 2019, versão Kindle.
- CRISELL, Andrew. **Understanding radio**. Londres, Nova York: Routledge, 1994, 2a. ed.
- CROOK, Tim. **Radio Drama: Theory and practice**. Londres: Nova York: Routledge, 1999, edição eletrônica.
- DIDEROT, Denis. Textos escolhidos. Coleção **Os Pensadores**. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DOWLING, David O.. **Immersive Longform Storytelling: Media, Technology, Audience**. Nova York: Routledge, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9780429488290>. Acesso em 07 maio 2023
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- EDISON RESEARCH. **The Infinite Dial 2022**. S.i.: Edison Research, 2022. Disponível em: <https://cutt.ly/S6yqjSg>. Acesso em 07 maio 2023.
- FERNANDEZ, Maria Elena. How Homecoming made the jump from podcasting to prestige tv. **Vulture**. 9 nov. 2018. Disponível em: <https://cutt.ly/g6yqd4s>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- FERRARETTO, Luiz Artur. O hábito de escuta: pistas para a compreensão das alterações nas formas do ouvir radiofônico. **Ghrebh - Revista de Comunicação Cultural e Teoria da Mídia**, v. 9, n.1, p. 106-131, 2007. Disponível em: <https://cutt.ly/A6yqhqL>. Acesso em 07 maio 2023
- GAMBARO, Daniel. Experiências midiáticas de escuta: Como o rádio se insere no ecossistema midiático atual. **Revista FAMECOS**, v. 28, n. 1, p. e37141, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.3714>. Acesso em 05 jul. 2022.
- GAMBARO, Daniel; FERRAZ, Nivaldo. Do radiodrama ao podcast: Em busca de um referencial teórico para analisar novas peças dramáticas. **Comunicação Pública**, v. 16, n. 31, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34629/cpublica.50>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdo**. São Paulo: Summus, 2001, 4ª ed.
- HOOVER, Victoria. The Missing Narrator: Fictional Podcasting and Kaleidosonic Remediation in Gimlet's *Homecoming*. **Journal of Radio and Audio Media**, v. 27, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19376529.2020.1762195>. Acesso em 20 jul. 2021.
- HUHTAMÄKI, Harri. **The five ways of the radio: paradox-dramaturgical fractions**. S.l.: s.n., 1992.
- JANAY, Paula. Podcasters e seus ouvintes: Afetos, engajamentos identitários e disputas sobre o fenômeno dos podcasts. **Comunicação Pública**, v. 16, n. 31, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34629/cpublica.68>. Acesso em: 7 mai. 2023.
- KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside Radio 2022**. S.i: Kantar Ibope Media, 2022. Disponível em: <https://kantariopemedia.com/conteudo/estudo/inside-radio-2022/>. Acesso em 03 mai 2023.



KISCHINHEVSKY, Marcelo. Cultura da Portabilidade: novos usos do rádio em mídia sonora. **Observatório (OBS*)**, v.3, n. 1, 2009. Disponível em: <https://cutt.ly/E6yqxKJ>. Acesso em 01 maio 2023

KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard (org). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 11-110.

KISILOWSKA-SZURMIŃSKA, Małgorzata. Binging – a Fad or a Permanent Change in Media Consumption? A Critical Literature Review. **Zeszyty Prasoznawcze**, v. 65, n. 3 (251), p. 73–82, 28 set. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.4467/22996362PZ.22.028.15955>. Acesso em 05 mar 2023.

LOPEZ, Debora Cristina. **Novo rádio, velhas narrativas**: apropriações estéticas na ficção e no jornalismo sonoros. Covilhã: LabcomBooks, 2022.

LOPEZ, Debora Cristina; GAMBARO, Daniel; FREIRE, Marcelo. BINGE LISTENING: Dimensões do consumo de áudio em podcasting. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://cutt.ly/Qwj6Bbti>. Acesso em: 28 ago. 2023.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. **Manual urgente para radialistas apaixonados**. São Paulo: Paulinas, 2004.

MCLEISH, Robert. **Produção de Rádio**: um guia abrangente de produção radiofônica. São Paulo: Summus, 2001.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: The poetics of contemporary television storytelling. Nova York, Londres: New York University Press, 2015.

OLMEDO-SALAR, Silvia; LÓPEZ-VILLAFRANCA, Paloma. Análisis comparativo de ‘podcasts’ y series televisivas de ficción. Estudio de casos en España. **Index Comunicación**, v. 9, n. 2, p. 183–213, 30 jun. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Analis>. Acesso em: 18 abr. 2023.

PONGS, Hermann. Cinema e rádio. In: SPERBER, George Bernard. (org). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 113-115.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Patricia Consciente Pereira dos. **A Criação de Ambientes Através do Som**: caminhos imersivos no podcast de storytelling ficcional “Contador de Histórias”. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) UFOP, Mariana, 2022. Disponível em: <https://cutt.ly/b6yqcD1>. Acesso em 07 mai 2022

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro**: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad Editoras do Brasil, 2009

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVA, Sérgio Pinheiro da; SANTOS, Régis Salvarini. O que faz sucesso em podcast?: Uma análise comparativa sobre os podcasts mais populares no Brasil e nos Estados Unidos em 2019. **Radiofonias**, v. 11, n. 1, 3 jul. 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/8LegskE>. Acesso em 31 maio 2022.



VAN DIJCK, Jose. Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology. **Surveillance & Society**, vol. 12, n.2, p.197-208, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.24908/ss.v12i2.4776>. Acesso em 20 jul. 2021.

VIANA, Luana. **Jornalismo narrativo em podcasting**: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral. 2022. Tese (Doutorado Comunicação) – UFJF, Juiz de Fora, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/ufjf/te/2022/00030>. Acesso em 07 mai. 2022.

VICENTE, Eduardo. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. In SOARES, Rosana Soares de; SILVA, Gislene. (org.). **Emergências periféricas em práticas midiáticas**. São Paulo: ECA/USP, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9788572052054>. Acesso em 07 mai 2023.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **Psicologia da Arte**. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

WALL, Tim. Som de Rádio. Trad. Daniel Gambaro. **Novos Olhares**, v.12, n.1, p.16-28, 2023. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2023.209798>. Acesso em 28 ago 2023.

WARREN, Steve. **Radio**: The book. Nova York, Londres: Focal Press, 2013, 4^a. Ed., Versão Kindle.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.