

Audioficção na pandemia: estratégias de produção e busca por uma linguagem sonora atual

Eduardo Vicente¹

Resumo: A partir do estudo de três podcasts de ficção, este artigo assume dois objetivos principais. Por um lado, ele busca oferecer subsídios para uma discussão sobre a atualização da linguagem audioficcional brasileira, tentando refletir sobre os referenciais a partir dos quais o gênero ressurgiu no país décadas depois do seu quase completo desaparecimento. Por outro, discute a ocupação do mercado de produção de podcasts brasileiro a partir das estratégias de agentes distintos: uma plataforma internacional de streaming, uma produtora de áudio nacional e uma roteirista independente. Por essa via, busca-se entender tanto a especificidade da produção ficcional no campo do áudio quanto os desafios colocados aos produtores independentes para a ocupação da pódosfera nacional.

Palavras-chave: Podcast; Audioficção; Linguagem radiofônica; História do rádio.

Audio fiction in the pandemic: production strategies and search for an updated sound language

Abstract: Based on the study of three fiction podcasts, this article assumes two main objectives. On the one hand, it seeks to offer subsidies for a discussion about the updating of the Brazilian audiofiction language, trying to reflect on the references from which the genre reappears in the country decades after its almost complete disappearance. On the other hand, it discusses the occupation of the Brazilian podcast production market based on the strategies of different agents: an international streaming platform, a national audio production company and an independent screenwriter. In this way, we seek to understand both the specificity of fictional production in the audio field and the challenges posed to independent producers in order to occupy the national pódosphere.

Keywords: Podcast; Audiofiction; Radio language; History of Radio.

Introdução

Este texto foi escrito com dois objetivos. Por um lado, ele se propõe a oferecer subsídios para uma discussão sobre a atualização da linguagem ficcional radiofônica desenvolvida no país a partir da comparação do momento atual, representado pelo universo de produção dos podcasts, com dois anteriores: o auge dessa produção durante as décadas de 1940 e 1950, a “época de ouro” do rádio brasileiro; e o projeto de produção desenvolvido pela Lintas nos anos 1980, que resultou na

¹ Professor do Curso Superior do Audiovisual e do PPG em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Bolsista PQ2, do CNPq, desde 2014.

produção de milhares de horas de programação, veiculadas por centenas de rádios do interior do país. Por outro, ele busca discutir em que medida as práticas de produção atuais e as estratégias de ocupação do mercado pelas plataformas internacionais de streaming podem estar moldando tanto as possibilidades de atuação de produtores independente como a oferta de conteúdos ao público ouvinte. Para tanto, ele se propõe também a apresentar três interessantes podcasts ficticiais surgidos no país no ano de 2020: *Paciente 63*, versão brasileira do podcast do Spotify chileno *Caso 63*, criado por Julio Rojas; *Que dia é hoje?*, série criada por Vinícius Calderoni e produzida pela Trovão Mídia; e *#tdvaificar*, minissérie em cinco episódios criada por Jaqueline Vargas e produzida de forma independente.

Inicialmente, será oferecida uma breve perspectiva histórica do desenvolvimento da produção ficcional radiofônica no país. A seguir, serão apresentados os três podcasts selecionados, juntamente com uma discussão sobre aspectos de sua produção e características de sua linguagem.

O rádio ficcional brasileiro das décadas de 1940 e 1950

Ao discutir a produção de radionovelas no Brasil, Lia Calabre aponta que “na década de 1970 o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo” (CALABRE, 2007, p. 82). Embora a autora faça essa afirmação em relação a um formato de produção específico, ela certamente se aplica à presença de todo o campo da ficção no rádio do país. As radionovelas, como se sabe, foram uma das principais marcas do período de maior centralidade do rádio no cenário midiático nacional, que podemos localizar principalmente nas décadas de 1940 e 1950, a “época de ouro do rádio brasileiro” (ORTRIWANO, 1985, p. 19).

Em relação às “tentativas isoladas” de reativação do gênero mencionadas por Calabre, entendo que a mais notável delas se refere ao projeto de produção radiofônica da Lintas/Gessy-Lever, desenvolvido ao longo da década de 1980, e que funcionou como um importante momento de atualização técnica e estética da ficção radiofônica no país (VICENTE, 2015). Gostaria, inicialmente, de apontar de forma breve para algumas das características da ficção radiofônica produzida nesses dois momentos, já que eles nos oferecem uma perspectiva histórica a partir da qual podemos contextualizar a sua retomada dentro da prática do podcasting.

Na “época de ouro”, a ficção radiofônica era produzida quase que exclusivamente ao vivo e, ao menos em seu momento inicial, as radionovelas basearam-se fortemente em referências internacionais. A primeira obra do tipo veiculada no país, *Em Busca da Felicidade*, de 1941, foi uma adaptação do original cubano de Leandro Blanco, patrocinada pela Colgate-Palmolive (BORELLI & MIRA, 1996, p. 34). E mesmo a primeira radionovela de autor brasileiro ouvida por aqui, *Predestinada*, de Oduvaldo Vianna (ORTIZ, 1991, p. 25), lançada pela Rádio São Paulo, em 1942,

tinha uma marca de origem internacional, já que o autor teve seu primeiro contato com as radionovelas na Argentina, escrevendo suas primeiras produções para a rádio El Mundo (VIANNA, 1984, p. 68).

Mesmo diante da quase total ausência de registros sonoros do período, podemos apontar para algumas características das produções então desenvolvidas a partir, principalmente, da análise de roteiros e dos depoimentos de profissionais. Lia Calabre (2006), ao analisar 34 roteiros de radionovelas veiculadas pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro ao longo dos anos 1940, aponta para uma predominância das narrativas no tempo presente e no cenário urbano (CALABRE, 2006, p. 152-153), com os protagonistas pertencendo tradicionalmente às classes abastadas (empresários, profissionais liberais). Para a pesquisadora, “a cidade destes personagens é a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares” (Ibid., p. 189).

Já Mirian Goldefeder (1980), discutindo as produções da mesma emissora, destaca o predomínio dos valores conservadores nas tramas, lembrando que à Rádio Nacional, emissora colocada sob controle estatal em 1940, no auge do regime estado-novista, “caberia, teoricamente, a reprodução dos sistemas de valores dominantes enquanto emissora pertencente ao Patrimônio da União, recodificando-os em termos de uma ideologia própria dos setores médios” (GOLDEFEDER, 1980, p. 41). Assim, “a emissora deveria atuar como um mecanismo de controle social [...] destinado a manter as expectativas sociais dentro dos limites compatíveis com o sistema como um todo” (Ibid., p. 40). Assim, fortes influências econômicas e políticas parecem ter moldado o que poderíamos definir como o “rádio hegemônico” do período e, portanto, as produções que chegavam então a seus ouvintes.

No acervo de roteiros de José Castellar (1923-1994), autor que se destacou no rádio paulistano entre as décadas de 1940 e 1950 e, portanto, fora do espaço de produção da Rádio Nacional, sobressaem as adaptações – tanto de radionovelas cubanas como de obras da literatura internacional – e, através delas, a presença de narrativas ambientadas em outros países e períodos históricos (VICENTE, 2015)². Nas suas obras e em toda a tradição radiofônica do período também é bastante frequente a presença do que Friedman (2002) define como o “narrador onisciente”³, também descrito tradicionalmente como “Voz de Deus”, que descreve ambientes, personagens e oferece comentários e reflexões acerca da trama.

A trajetória de autores que tiveram grande destaque no rádio brasileiro como Oduvaldo Vianna, Dias Gomes, Otávio Gabus Mendes, Walter George Durst e Manoel Durães, entre outros,

² O acervo encontra-se depositado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

³ A definição mais próxima oferecida por Friedman (2002, p.175) é a do “narrador onisciente neutro” que, “com sua voz própria” descreve cenas, personagens e ações, mas sem expressar suas opiniões pessoais sobre elas.

evidencia também a ligação do rádio ficcional da “época de ouro” com o teatro e, em alguma medida, o cinema. Castellar, em depoimento de 1978, também observa que Otávio Gabus Mendes e Oduvaldo Vianna lutaram constantemente contra a fala empostada e o sotaque “aportuguesado” – tradicionais nas interpretações do período. Ele relembra ainda que o esforço por uma atualização da linguagem da radionovela prosseguiria através de nomes como Thalma de Oliveira, que buscava uma maior naturalidade nos diálogos de seus personagens, “evitando o caricato e o elitismo”; de Osvaldo Molles, que utilizava as gírias e vícios de linguagem dos moradores da periferia; e de Walter George Durst, que propunha “um certo naturalismo, realizando uma crítica agressiva às novelas tradicionais” (CASTELLAR, 1978).

Trabalhando dentro dessa perspectiva, Vicente e Soares (2016) apontam autores como Tulio de Lemos e os já citados Osvaldo Molles e Dias Gomes como alguns dos principais precursores, no rádio ficcional, de uma “opção pelo realismo, pelas questões nacionais e pela crítica social” (VICENTE; SOARES, 2016, p. 07).

As produções, como se sabe, demandavam a utilização de um grande volume de recursos humanos e materiais – atores, locutores, redatores, técnicos, músicos, estúdios etc. Em relação aos efeitos sonoros utilizados, Oduvaldo Vianna, em palestra de 1950, explicava que:

O sonoplasta é o homem especializado em escolher fundos musicais, ruídos gravados em disco, bem como as separações de uma cena para outra. (...) O contrarregra é o homem incumbido dos ruídos dentro do estúdio. Sempre que ele não possa ser feito com disco é o contrarregra que se incumbem de fazê-lo. (VIANNA, 2007, p. 81-82).

Mas feita essa apresentação de alguns dos aspectos estéticos, técnicos e políticos do rádio ficcional em sua “época de ouro”, podemos agora nos debruçar sobre o projeto desenvolvido pela área de publicidade da Gessy-Lever algumas décadas mais tarde e que identificamos aqui como um passo seguinte no processo de atualização da linguagem ficcional radiofônica brasileira.

O projeto radiofônico da Lintas dos anos 1980

O projeto radiofônico da Lintas, a agência publicitária da empresa anglo-holandesa conhecida nos anos 1980 como Gessy Lever e, atualmente, como Unilever, foi desenvolvido com o objetivo de renovar a atuação da empresa junto a esse veículo. A Indústria Gessy Lever foi o resultado da aquisição, pela Lever Brothers brasileira, em 1960, da Companhia Gessy Industrial, uma de suas principais concorrentes no mercado de produtos de higiene. As empresas foram duas das maiores anunciantes do rádio brasileiro durante a sua “época de ouro” e acabaram mantendo algo dessa tradição após a fusão, quando a televisão já se consolidava como o principal veículo de comunicação do país. Valvênio Martins, produtor que atuou no projeto da Lintas a partir de 1986,

descreve a atuação da empresa junto ao rádio até o começo daquela década e as mudanças feitas a partir de então por Castro Negrão, que respondia pela área de produção de rádio da agência:

Existia a Grande Novela Gessy Lever, que era colocada no ar de que maneira? Pegava-se na prateleira um texto pronto, acabado, antigo da Ivani Ribeiro (...), chamava de volta preferencialmente os mesmos atores que haviam feito aquilo no passado. (...) Aquilo era interpretado daquela maneira clássica da radionovela. E o Negrão achava aquilo muito chato (...) e começou a buscar no teatro autores que pudessem ter uma linguagem mais nova. (...) Ele chamou vários autores, mas autores ligados ao teatro. (MARTINS, 2009, *informação verbal*)⁴.

Predominantemente ficcional, a programação então desenvolvida era direcionada principalmente a emissoras de AM do interior, especialmente para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, onde a cobertura radiofônica superava naquele momento a televisiva, especialmente junto às camadas de menor poder aquisitivo (VICENTE, 2015, p. 133). As produções eram realizadas integralmente em São Paulo e, dentro do esforço de renovação pretendido, atores e autores vieram principalmente de novos grupos de teatro atuantes na cidade, como o Mambembe, criado em 1975 sob a coordenação de Carlos Alberto Sofredini, que se tornaria o mais importante autor do projeto radiofônico da Lintas (MARTINS, 2009, *informação verbal*).

Valvênio aponta ainda que a principal referência para o trabalho era a busca por uma aproximação da linguagem televisiva, onde as interpretações eram mais naturalistas (sem a empostação tradicional do rádio) e a linguagem bastante coloquial. Ele também ressalta o esforço então desenvolvido no sentido de eliminar a figura do narrador das produções – identificada como uma marca do rádio tradicional e substituída, sempre que possível, por diálogos, monólogos e solilóquios (MARTINS, 2009, *informação pessoal*). Assim, buscavam-se elementos de atualização do rádio que, como vimos, já estavam entre as preocupações de alguns dos profissionais mais progressistas da “época de ouro”.

Dentro dos limites possíveis para aquele momento e para produções vinculadas a uma grande empresa multinacional, as obras também se afastaram da tradição mais conservadora apontada por Goldefeder para o rádio da “época de ouro”, assumindo, num diálogo com a televisão, uma perspectiva mais próxima do realismo inclusive no que se refere às origens sociais e motivações de seus personagens. Assim, podem ser encontradas no acervo de produções do projeto⁵ histórias protagonizadas por artistas de circo, motoristas de caminhão, lavradores e personagens históricos como Antônio Conselheiro, Anita Garibaldi e Zumbi de Palmares, entre outros (VICENTE, 2015).

Outro aspecto importante da experiência radiofônica da Lintas refere-se à sua base tecnológica. Segundo Valvênio, a gravação das vozes e da performance do contrarregra era feita em

⁴ MARTINS, Valvênio. Depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16 out. 2009.

⁵ Disponibilizado ao autor pelas pesquisadoras Fabiana Nogueira e Viviani Alves, do Centro de História Unilever Brasil

estúdio, no sistema de multicanais, com o acréscimo posterior de música e efeitos. A possibilidade de gravar e regravar as vozes, tornando possível a correção de erros, bem como de sobrepor diferentes trilhas gravadas, representou uma mudança radical no processo de produção radiofônica. Para Werner Klippert:

A técnica de gravação em fita tornou o trabalho artístico mais independente do acaso e, em muitos casos, tornou este trabalho possível pela primeira vez. Em segundo lugar, foram abertos novos campos de criação no terreno técnico. Em terceiro lugar, o caráter específico das transmissões ao vivo não foi totalmente perdido para os casos em que ele se faz realmente necessário (KLIPPERT, 1980, p. 27).

O trabalho realizado no projeto da Lintas também explorou esses “novos campos de criação” mencionados por Klippert. Para a produção dos efeitos sonoros, além de gravar com os atores, o contrarregista do projeto podia também realizar gravações em externas, com o uso de um gravador portátil (MARTINS, 2009, *informação verbal*). Já o profissional que cuidava da edição final do trabalho podia acrescentar efeitos sonoros adicionais disponíveis em bibliotecas de efeitos, assumindo assim a função de sonoplasta. Para as trilhas musicais, em lugar de uma orquestra, atuaram no projeto músicos como Helio Ziskind e Paulo Tatit, vinculados à música popular, que cuidavam da composição e execução das trilhas recorrendo frequentemente a sintetizadores. Também era possível a utilização de recursos eletrônicos para a alteração de diferentes parâmetros (equalização, espacialização, ambiência etc.) das vozes e dos demais elementos gravados (Ibid., 2009).

Por esses meios, era possível reduzir custos e, através da maior divisão das etapas de produção, superar a ausência dos grandes estúdios de produção e da legião de profissionais da “época de ouro”.

O cenário atual e a produção de podcasts ficcionais

Entendo que o diálogo entre os dois cenários acima permite vislumbrar algumas possibilidades para uma reflexão acerca da produção contemporânea de podcasts ficcionais melhor contextualizada na tradição radiofônica brasileira. Ela será desenvolvida, nessa comunicação, a partir de três produções: *Paciente 63*, *Que dia é hoje?* e *#tdvaificar – uma história de quarentena*.

Como característica comum, esses três podcasts ficcionais tematizam a pandemia da covid-19, tendo surgido em 2020, no auge, portanto, do período de isolamento. Esse foi também um momento em que a circulação de podcasts no Brasil atingiu proporções bastante significativas. Ainda em fevereiro de 2019, a pesquisa *Podcast Stats Soundbites* colocava o país em segundo lugar no ranking de consumo de podcasts, com 110 milhões de downloads em 2018 – um crescimento de

33% em relação ao ano anterior (atrás apenas dos Estados Unidos, com 660 milhões de downloads) ("PODCAST...", 2019).

Pesquisas mais estruturadas sobre o consumo de podcasts são bastante recentes no Brasil. A Kantar-Ibope Media realiza, desde 2019, a série de pesquisas *Inside Radio* que, embora não seja prioritariamente sobre podcast, oferece algumas informações sobre o consumo dessa mídia. A edição de 2020, apontava que 24% dos respondentes com mais de 13 anos que ouviam rádio pela internet haviam consumido também podcasts (KANTAR IBOPE MEDIA, 2020, p. 29). Já na pesquisa do ano seguinte, *Inside Radio 2021*, esse número havia subido para 31%, num crescimento estimado de 21 para 28 milhões de ouvintes (KANTAR IBOPE MEDIA, 2021, p. 24). Essa pesquisa também trazia dados sobre o acesso a plataformas de streaming de podcasts, como o Spotify, apontadas como o principal canal de consumo por 52% dos ouvintes (Ibid., p. 27). Entre as categorias de podcasts mais ouvidas, destacavam-se as de humor, música, política e notícias (Ibid., p. 28). Finalmente, na edição de 2022 da pesquisa, o índice chegou ao total de 40% dos ouvintes, registrando, portanto, um aumento de 30% em relação ao ano anterior (KANTAR IBOPE MEDIA, 2022, p. 28). Quanto às categorias mais ouvidas, entrevistas, humor, política, música, notícias e esportes ocupavam as primeiras posições, não estando a ficção entre as 12 mais citadas (Ibid., p. 30).

Assim, embora tais números demonstrem um mais que expressivo crescimento do consumo de podcasts, eles não apontam, em princípio, para um *boom* das produções ficcionais. Tal situação é bastante compreensível considerando-se desde a complexidade de produção desse gênero, que discutiremos melhor a seguir e que acaba implicando numa limitada oferta de opções a potenciais ouvintes, até a perda do hábito de escuta pela sua longa ausência do rádio convencional. De qualquer modo, o que se busca aqui é apontar que, mesmo nessas condições, o investimento na produção de áudio ficcional está sendo empreendido de forma bastante consistente e por diferentes agentes, como demonstram os podcasts que serão apresentados a seguir:

Paciente 63

Paciente 63 (<https://open.spotify.com/show/4oh9G7rQXhTjIomrXuuKm1>) é uma série original do Spotify protagonizada por Mel Lisboa e Seu Jorge. A série se divide em três temporadas, com dez episódios cada, com duração aproximada entre 15 e 20 min. A primeira temporada foi lançada em julho de 2021, a segunda em fevereiro de 2022 e a última em novembro do mesmo ano. Mel Lisboa e Seu Jorge são mais conhecidos por seus trabalhos na televisão, no cinema e, no caso do último, também na música popular. A sinopse oferecida pelo Spotify descreve assim a primeira temporada:

Ano de 2022. A psiquiatra Elisa Amaral grava as sessões de um enigmático paciente — registrado como Paciente 63 — que diz ser um viajante no tempo. Aquilo que começa como sessões terapêuticas de rotina se transforma rapidamente num relato

que ameaça as fronteiras do possível e do real. Uma história que transita entre o futuro e o passado de dois personagens que podem ter nas mãos o futuro da humanidade.⁶

A primeira temporada consiste, em grande parte, nas sessões da Dra. Elisa Amaral (Mel Lisboa) com Pedro Reuter, o “Paciente 63”, realizadas na unidade de psiquiatria do hospital onde ela trabalha. Pedro fora encontrado nu, na via pública, em outubro de 2022, apresentando comportamento violento e confusão. Nas sessões, ele se apresenta como um viajante do tempo, vindo do ano de 2062. Sua missão é evitar o início da “Grande Pandemia”, posterior à da covid, que se inicia ainda em 2022 e deixa a humanidade próxima da extinção. Para isso, é preciso impedir que a “paciente zero” tome um voo de São Paulo a Madri, em 24 de novembro daquele ano. Descobrimos, ao longo da narrativa, que Elisa Amaral é uma figura-chave para a sua missão e que a tarefa principal de Pedro é convencê-la de que é a única pessoa que pode evitar o embarque da “paciente zero”. Diversos dos episódios da primeira temporada contam exclusivamente com a participação dos dois atores. Já as outras duas trazem mais personagens, mas sempre mantendo o protagonismo dos dois atores principais.

Na produção de *Paciente 63*, são bastante destacadas as performances vocais dos personagens, naturalistas e bastante despojadas. Elas são mixadas em volume consideravelmente mais alto que o dos ambientes e efeitos⁷. Embora o roteiro, em todas as temporadas, baseie-se fortemente em gravações de sessões, mensagens telefônicas e outros exemplos do que Michel Chion (1994) define como “som transmitido”, não há tanta ênfase na manipulação dessas vozes – no sentido de deixá-las mais “abafadas” e com algum chiado, por exemplo – para a sua identificação enquanto “vozes gravadas”. Essas escolhas devem ser realçadas. Por se tratar de uma obra de ficção científica, com viagens no tempo, por exemplo, uma trilha musical mais sugestiva e diversos efeitos poderiam ser utilizados para realçar determinadas situações. Porém, a série opta por um investimento menor nesses recursos, o que acaba valorizando as performances dos atores. Mesmo a trilha musical da série, original e frequentemente presente, é pouco chamativa. Ela acaba sendo usada ocasionalmente para sublinhar momentos mais dramáticos ou de maior suspense, mas apresenta uma estrutura mais circular e uma melodia pouco evidente que contribuem para a sua “inaudibilidade”, para utilizarmos um termo caro à Claudia Gorbman (1987). *Paciente 63* também não se utiliza em nenhum momento da figura do narrador (onisciente ou não), desenvolvendo-se

⁶ Texto disponível na página oficial do programa, no Spotify. Disponível em <https://open.spotify.com/show/4oh9G7rQXhTjIomrXuuKm1>. Acesso em: 22 dez. 2022

⁷ Utilizo aqui a diferenciação entre “ambientes” e “efeitos” convencionalmente empregada na tradição do cinema, com o primeiro denominando os conjuntos de sons que são utilizados para simular ambientes naturais ou artificiais (grilos, corujas e o vento nas árvores representando uma floresta à noite; som de conversação, música de fundo e copos representando um bar...) e, o segundo, os sons isolados utilizados para representar ações (passos, batidas de porta, toques de telefones etc.).

integralmente através das falas e ações dos personagens. Tratando de uma hipotética epidemia causada por um novo vírus (pegasus) e trazendo como elemento principal a questão da viagem no tempo, a história também se afasta da realidade mais objetiva da pandemia e de qualquer reflexão crítica sobre o tema ou suas consequências sociais.

Além dos aspectos estéticos, outro ponto fundamental a ser destacado em *Paciente 63* é o fato de que se trata de uma adaptação. A série original é chilena, tem o nome de *Caso 63* (<https://open.spotify.com/show/2och3llqtWSSM4nfy11ZzP>) e foi criada por Julio Rojas para a produtora Emisor Podcasting. A série pertence ao Spotify e a adaptação para o português foi a primeira dela para uma outra língua⁸. Na comparação entre a versão brasileira e o original chileno, é possível constatar que ambas se utilizam da mesma base sonora (efeitos, ambientes e trilha musical). Assim, elas são diferenciadas apenas pela substituição das vozes dos atores. Num paralelo com o cenário da “época de ouro”, também aqui temos a adaptação de obras internacionais. Porém, com uma importante distinção. Se naquele momento tivemos os roteiros de radionovelas cubanas traduzidos e adaptados à realidade brasileira para a realização de produções totalmente novas, em *Paciente 63* a liberdade é muito menor, havendo apenas uma pequena adaptação ao contexto brasileiro (mudança de nomes de personagens, mudança das cidades onde ocorrem os eventos etc.) que deve, no entanto, adequar-se aos limites determinados pela manutenção da trilha de elementos não-verbais da obra. Em entrevista concedida durante o período de produção segunda temporada brasileira da série, Seu Jorge, um dos protagonistas, afirma que “a gente não pode mudar nada, sobre esse texto, sobre como os personagens se comportam. É uma tradução muito fiel” (NASCIMENTO, 2022).

Trata-se, portanto, de uma lógica de produção bastante nova e, embora *Paciente 63* seja uma iniciativa um tanto singular e regional, já que recebeu inicialmente apenas a versão em português, ela representa um modelo que começa a ser utilizado de forma massiva e globalizada pela plataforma. *Sofia* (<https://open.spotify.com/show/12HqeYbup1gY3doqZua8nC>), apontada como “a primeiríssima áudio série da Spotify Brasil” (ROCHA, 2020), também lançada em 2020, traz em seu elenco Cris Vianna, Monica Iozzi e Otaviano Costa, nomes também já conhecidos por sua atuação na televisão e no cinema. Mas trata-se, na verdade, de uma produção norte-americana, que teve versões adaptadas e lançadas simultaneamente em cinco diferentes países: *Sandra*, nos Estados Unidos; *Sara*, na França; *Susi*, na Alemanha; *Sonia*, no México, e *Sofia*, no Brasil (“SPOTIFY’S...”, 2020). Uma comparação de *Sofia* com a versão norte-americana da série, *Sandra* (<https://open.spotify.com/show/3Slt1zTwbUea66SMtrafu>), mostra que, também aqui, a

⁸ A versão brasileira é da produtora Ultrassom, com tradução, adaptação de roteiros e direção de voz de Gustavo Kurlat.

“adaptação” limita-se à substituição das vozes sobre uma mesma trilha de efeitos sonoros e música. Nesse sentido, pode-se afirmar que o processo de adaptação dessas séries em áudio mantém um paralelo com aquele da dublagem de filmes e séries em vídeo, onde música e efeitos são mantidos e apenas a voz é substituída. A fórmula é também repetida em *Batman Despertar* (<https://open.spotify.com/show/olWe4EPNygrBO1XFzmk18H>), podcast lançado em 2022 numa parceria entre Spotify e Warner Bros. Com o título original em inglês de *Batman Unburied*, o podcast tem roteiro original e estreou globalmente em maio de 2022 com as versões para Brasil, França, Alemanha, Índia, Indonésia, Itália, Japão e México. As adaptações para o idioma local contaram com diretores e dubladores de cada região (RICHWINE, 2022).

Em 2022, *Caso 63* expandiu seu alcance, recebendo também adaptações para o hindi (*Virus 2062*, protagonizada por Richa Chadha e Ali Fazal) e o inglês (*Case 63*, uma produção norte-americana protagonizada por Julianne Moore e Oscar Isaac), sempre nos mesmos moldes das descritas anteriormente.

Que dia é hoje?

A audiossérie *Que dia é hoje?* (<https://open.spotify.com/show/1e8gFFZeB3AblroiH0gmj4>) foi criada por Vinícius Calderoni e produzida pela Trovão Mídia. Os dez episódios da primeira temporada foram disponibilizados no Spotify em maio de 2020, os dez da segunda e última, em novembro do mesmo ano. Em geral, os episódios têm uma duração inferior a 10 min., trazem histórias isoladas e contam com as interpretações de diferentes atores. A locução de apresentação dos episódios da primeira temporada é:

Está começando o podcast *Que dia é hoje?* que, veja bem, não é mais um diário da quarentena. A cada episódio a gente traz flagras do cotidiano da pandemia, crônicas ficcionais do absurdo. Escrito e dirigido por Vinicius Calderoni e produzido pela Trovão Mídia esse podcast aproxima em tempos de distanciamento. Aliás, que dia é hoje?⁹

Na segunda temporada, Felipe Poroger divide com Calderoni a responsabilidade pela autoria e direção de metade dos episódios, que já se voltam para o “desconfinamento”. O humor predomina nas narrativas, mas há também episódios bem mais reflexivos e de maior densidade dramática¹⁰. Uma crítica ao Governo Bolsonaro também está presente em alguns momentos,

⁹ Locução de apresentação do episódio *Um desabafo*, disponível em <https://open.spotify.com/episode/2cXPcaGSvTKyBBbg6orPkc>. Acesso em: 12 out. 2022.

¹⁰ Casos, por exemplo, dos episódios *Um passeio nas ruínas* (<https://open.spotify.com/episode/1KoklWWIKpPxTf09qiQ11v>), *Odisseia de si* e de *Quando tudo isso acabar* (<https://open.spotify.com/episode/5lhh6C7fhAaTX7qWo2W2Xa>).

especialmente através do humor¹¹. Nesse sentido, entendo que o fato de se tratar de uma produção local traz um ganho adicional ao podcast que acaba podendo dialogar de forma mais direta com a realidade social, cultural e política do país.

As histórias não fazem uso da figura do narrador, sendo apresentadas na forma de diálogos, monólogos ou solilóquios. A força maior das produções também está nas interpretações, mas com uma importante presença dos efeitos sonoros e da trilha musical. É o caso, por exemplo, do episódio *Odisseia de si* (<https://open.spotify.com/episode/3OqEMR9OZTpy2tgZiM33SD>), em que a personagem Mariana (vivida por Carol Duarte) rememora passagens de sua vida através de um solilóquio onde surgem vozes do passado e mensagens gravadas – sempre com alterações significativas no som dessas “lembranças sonoras”, normalmente acompanhadas de efeitos e ambientes. Toda a narrativa do episódio é pontuada por uma música (teclado solo) que reforça o caráter nostálgico e bastante emocional da narrativa. Por se tratar de episódios isolados, há inclusive um uso bem mais diversificado da trilha musical, envolvendo diferentes composições feitas e/ou gravadas especialmente para um determinado episódio e, em pelo menos um caso, música preexistente. A música também é usada, especialmente em episódios mais nostálgicos e dramáticos como o da já citada *Odisseia de si*, como um importante “significante de emoção” (GORBMAN, 1987).

Em relação ao elenco, também aqui a opção foi por nomes já conhecidos de outras áreas como Antônio Fagundes, Clarisse Abujamra, Luciana Paes, Denise Fraga, Caco Ciocler, Renata Gaspar e Caio Horowicz, entre outros. De um modo geral, os episódios da primeira temporada envolvem um menor número de atores e, às vezes, um único personagem. Já os da segunda tendem a ter um maior número de participantes. As interpretações são bastante variadas. Embora o naturalismo predomine, pelo recurso ao humor, vários episódios contam com interpretações bem mais carregadas e, em alguns casos, com vozes caricatas¹².

Em depoimento ao autor, Vinícius Calderoni, aponta que a opção pelo áudio se deu em função da interrupção, provocada pela pandemia, dos projetos em que estava envolvido nas áreas de teatro, vídeo e cinema. Seu entendimento foi o de que uma audiossérie, com os atores gravando individualmente, em suas próprias residências, seria sua única alternativa de produção para aquele momento (CALDERONI, 2021, *informação verbal*)¹³. Para o projeto, ele se associou à Trovão Mídia, produtora fundada em 2020, em São Paulo, que atua exclusivamente na área de podcasts. A

¹¹ Como acontece em *A assembleia* (<https://open.spotify.com/episode/5NhoMuBE63OW5ZNpc2nd48>) e *A visita do fiscal* (<https://open.spotify.com/episode/oVN5hLDClcUJnfyHq1AEJb>).

¹² No já citado *A assembleia*, os personagens são utensílios domésticos decidindo qual deles será utilizado no painel diário contra o governo Bolsonaro. Já *A primavera do afeto* simula uma matéria jornalística televisiva em que os animais dão seus depoimentos sobre as mudanças na relação com os humanos provocadas pela pandemia.

¹³ CALDERONI, V. Depoimento cedido ao autor em 20 jan. 2021.

empresa possui em seu portfólio trabalhos feitos sob demanda para clientes como Agência Lupa, WWF-Brasil, Panelinha, FUNBIO, Globoplay, Spotify, Deezer, Sesc Belenzinho e Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre outros¹⁴. Através da produtora, Vinícius pode contar com o trabalho de profissionais como Arthur Deocledt, que responde tanto pela edição de som como pela trilha musical de boa parte dos episódios.

Sublinho esse aspecto para ressaltar que tanto o deslocamento da produção radiofônica para fora do âmbito das emissoras quanto o surgimento de produtoras voltadas exclusivamente para a área de podcasts – casos de Trovão Mídia, Rádio Novelo, Central 3 e B9, entre outras – são características do momento atual que talvez não estejam sendo suficientemente discutidas, inclusive por seu potencial para a renovação da linguagem radiofônica no Brasil.

#tdvaificar – Tudo vai ficar: uma história de quarentena

Por fim, temos *#tdvaificar*, *Tudo vai ficar*, que traz o subtítulo de *uma história de quarentena* (<https://open.spotify.com/show/2oAP2ousasygMjB7BF5WAo>). Essa audiossérie em cinco episódios, de aproximadamente 20 min., foi criada por Jaqueline Vargas, produzida de forma independente e lançada em setembro de 2020. Ela se passa no fictício edifício Harmonia, um prédio de apartamentos de alto padrão de São Paulo, onde um pequeno grupo de moradores e funcionários permaneceu durante o isolamento provocado pela pandemia. Esta tornou-se extremamente letal, provocou milhões de mortes e a população enfrenta ainda o silêncio e a falta de transparência do governo (há indicações de que se trata do de Bolsonaro) sobre as medidas que estão sendo tomadas para o combate ao vírus. Esse grupo de personagens (sete) reúne representantes de vários segmentos da sociedade, como a empregada doméstica e sua filha adolescente, bastante crítica em relação ao tratamento que a mãe recebe; o zelador do prédio, impedido de visitar sua família na periferia; e moradores que vivem sozinhos em seu apartamento, como o militar aposentado e conservador; a tradutora que tentase organizar com o trabalho remoto e representa o seu contraponto político; a mãe de um bebê em crise com o marido em permanente viagem e o médico plantonista. Com isso, a série consegue estabelecer, em diversos momentos, uma crítica social e política a partir desse microcosmo da sociedade paulistana concentrado no edifício.

O roteiro é bastante complexo e sua trama principal gira em torno da morte repentina da síndica do prédio, que pode ter sido assassinada. Paralelamente, há sinais crescentes de que uma ação governamental, potencialmente catastrófica para a população da cidade, pode estar em curso. A história é desenvolvida principalmente através dos diálogos e da ação. Nos poucos momentos em que é utilizada a figura do narrador, isso é feito através da personagem da tradutora (Débora), que

¹⁴ <https://www.trovaomidia.com/nossos-podcasts/>. Acesso em: 24 abr. 2022.

assume a perspectiva do “narrador-protagonista”, que se encontra “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). A abertura do primeiro episódio da série (*Cuidado*), por exemplo, é feita através de uma fala dessa personagem (tendo como fundo sons de sirenes e o ambiente de uma tempestade):

Ah, sempre me chamaram de alienada e nunca foi à toa. Nunca fui de ouvir jornal, rádio, ah, pra que tanta notícia? Ninguém dá conta. Ainda mais naquele ano, onde nenhuma das notícias era promissora... Apesar de existirem boatos sobre uma cura, a verdade é que não havia previsão sobre o término do isolamento e nem pra uma vacina. Eles não sabiam nem o que fazer com os mortos. E quando a coisa fica ruim, a gente geralmente tenta fingir que não tá. Só que depois do que aconteceu naquela manhã de 2020, fingir não era uma opção¹⁵.

Na sequência, quase toda a ação do episódio se desenvolve partir dos diálogos e ações dos personagens. É também recorrente o recurso ao uso do “som transmitido”, especialmente através de chamadas telefônicas, gravações e música. Embora toda a ação seja centrada no edifício, ela se passa em diferentes ambientes e há um uso bastante elaborado de efeitos sonoros e ambientes, bem como de uma cuidadosa edição de som. A música também é um elemento importante da produção, que conta com trilha musical original e música diegética de diferentes fontes, com destaque para as árias operísticas – introduzidas através de um cantor lírico que faz suas performances a partir da sacada de seu apartamento em um prédio vizinho. A escolha do elenco, também nesse caso, foi feita entre atores da televisão, cinema e teatro como “Juliana Silveira, Paloma Bernardi, Nestor Chiesse, André Mattos, Jairo Mattos, Lorena Comparato, Isabela Guarnieri, Dudu Pelizzari, Eric Herrero, Alexandre Cruz, Denise Machado, Carlos Vasquez e participação especial de Ângela Vieira”¹⁶. Todos eles gravaram suas participações isoladamente, a partir dos locais onde permaneciam em isolamento (SANTOS, 2020)

Jaqueline Vargas, autora da série, acumula diversos trabalhos como roteirista, principalmente de séries e novelas televisivas (<https://www.imdb.com/name/nm1860699/>). Em depoimento ao autor, ela afirmou que, assim como Vinícius Calderoni, aproximou-se da ideia de produzir uma série ficcional radiofônica principalmente pela impossibilidade de desenvolver outros trabalhos durante a pandemia. Ela também afirmou que sua grande inspiração para a realização da série foi o podcast ficcional norte-americano *Homecoming* (<https://gimletmedia.com/shows/homecoming>), de 2017, que a surpreendeu pela sua qualidade. Por conta disso, ela assumiu integralmente o roteiro, a direção e a produção do podcast (VARGAS, 2022, *informação verbal*)¹⁷.

¹⁵ Transcrição da fala inicial de *Cuidado*, disponível em <https://open.spotify.com/episode/1b3Ag2sbb7eeFsasGmiPL8> e acessado em 18 set. 2022.

¹⁶ Conforme disponível na apresentação da série disponível em <https://open.spotify.com/show/2oAP2ousasygMjB7BF5WAo>. Acesso em: 09/09/2022.

¹⁷ VARGAS, J.. Depoimento cedido ao autor em 22 jan. 2022.

Para a autora, a ideia de lançar um podcast independente, sem buscar o patrocínio de uma plataforma de streaming como Spotify, deveu-se à necessidade de manter a sua independência criativa. Porém, apesar de todo o esforço, ela admite que as expectativas de patrocínio para a continuidade da produção, esperado depois do lançamento dos cinco episódios iniciais, não se concretizaram. Mesmo assim, em janeiro de 2022, ela ainda considerava lançar uma segunda temporada para encerrar a série (VARGAS, 2022, *informação verbal*).

Considerações finais

A apresentação dos três momentos históricos da produção ficcional radiofônica brasileira aqui oferecidos buscou demonstrar suas continuidades e rupturas, seja em termos de linguagem, engajamento social ou base tecnológica. Nesse sentido, a produção atual não pode ser entendida como uma simples retomada de práticas anteriores, como um retorno à tradição ficcional da “época de ouro”, mas sim como um momento de sua atualização e ressignificação.

Um ponto que gostaria de ressaltar é o de que as produções ficcionais acentuam uma tendência já presente no universo do podcasting, que é a de possibilitar o ingresso de profissionais de outras áreas no espaço da produção radiofônica, especialmente do teatro, cinema, vídeo e música. É importante destacar que, mesmo no projeto da Lintas dos anos 1980 e, em alguma medida, na “época de ouro”, o gênero ficcional já permitia essa aproximação, o que demonstra seu potencial para uma maior abertura da área radiofônica e, assim, para o enriquecimento e renovação de sua linguagem e práticas.

No conjunto, os três podcasts analisados trazem personagens de diferentes classes sociais e origens, mais próximos da perspectiva realista adotada no projeto da Lintas. Porém, as produções nacionais (*Que dia é hoje?* e *#tdvaificar*) estão evidentemente mais próximas do contexto social e político brasileiro e apresentam uma maior possibilidade de estabelecer uma crítica e uma reflexão mais consistentes sobre a realidade contemporânea. A substituição de produções locais por versões internacionais de podcasts ficcionais, caso se apresente como uma tendência para o gênero, certamente representará um empobrecimento nessa área.

Todas as produções têm, em comum, as interpretações naturalistas e a opção pela ausência total do narrador onisciente, além de apenas *#tdvaificar* recorrer ao recurso do narrador em qualquer formato. Isso parece sugerir que a afirmação dos produtores do projeto da Lintas, de que essas eram marcas de um período inicial da produção a serem superadas na atualização da linguagem, mostrava-se acertada.

As práticas de produção adotadas, especialmente diante do cenário da pandemia, que exigiu as gravações isoladas dos personagens, reforçam o papel que o corpo técnico passa a ocupar

nos trabalhos e mesmo sua capacidade de acrescentar diversos elementos à produção. Isso representa uma continuidade em relação aos dois momentos anteriores da produção, em que a importância dessa atividade também cresceu em sua significação se compararmos as transmissões ao vivo da “época de ouro” com as performances gravadas e editadas do projeto da Lintas. Assim, talvez seja importante refletir sobre a necessidade de uma maior valorização e atenção ao papel desses profissionais nos estudos realizados sobre as diferentes áreas da produção radiofônica, especialmente no que se refere à criação de podcasts por parte de produtoras especializadas e, de um modo geral, não mais vinculadas a emissoras de rádio e aos seus modos tradicionais de atuação.

Apesar da maior possibilidade de pulverização das práticas de produção sonora oferecidas pelas tecnologias atuais, a realização de trabalhos complexos em um gênero como o da ficção sonora demanda significativos recursos e o trabalho de uma considerável gama de profissionais, o que certamente limita as possibilidades de atuação nesse campo por parte de realizadores independentes. Essa situação favorece a ação de grandes players, de atuação global e, nesse sentido, é necessário apontar para a importância de questionarmos em que medida as estratégias de plataformas internacionais de streaming como o Spotify, através da oferta maciça de produções internacionais adaptadas e fortemente promovidas, podem estar de alguma forma moldando o consumo de podcasts no Brasil, bem como estabelecendo limites para a atuação de realizadores brasileiros, tradicionais ou inovadores, como aqueles apresentados aqui.

É altamente desejável que produções ficcionais como as descritas nesse texto continuem a ser produzidas mesmo após a superação das restrições impostas pela pandemia, e que estes realizadores possam continuar considerando o universo do podcast como um espaço possível para o exercício de sua criatividade.

Referências bibliográficas

BORELLI, S. H. S.; MIRA, M. C. Sons, Imagens, Sensações, Radionovelas e Telenovelas no Brasil. **Intercom, Revista Brasileira de Comunicação**, São Paulo, v. XIX, n. 01, p. 33-57, 1996.

CALABRE, L. **O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940- 1946)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CALABRE, L. No tempo das radionovelas. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, ano 29, n. 49, p. 65-83, 2007.

CASTELLAR, J. Depoimento cedido a Eliana Lobo de Andrade Jorge em 21 jul. 1978. Disponível no acervo do Idart/CCSP.

CHION, M. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista da USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GOLDEFEDER, M. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GORBMAN, C. **Unheard melodies: narrative film music**. London: BFI Publishing, 1987.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside Radio 2020**. Kantar Ibope Media, 2020. Disponível em: https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/09/INSIDE-RADIO-2020_Kantar-IBOPE-Media.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside Radio 2021**. Kantar Ibope Media, 2021. Disponível em: https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2021/09/INSIDE-RADIO-2021_Kantar-IBOPE-Media.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside Radio 2022**. Kantar Ibope Media, 2022. Disponível em: https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2022/09/INSIDE-RADIO-2022_KANTAR-IBOPE-MEDIA.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.

KLIPPERT, W. "Elementos da linguagem radiofônica". In: SPERBER, G. B. **Introdução a Peça Radiofônica**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

NASCIMENTO, H. 'Paciente 63' traz mensagem de esperança. **Cinebuzz** (online), 23 fev.2022. Disponível em: <https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/streaming/paciente-63-mel-lisboa-seu-jorge-entrevista.phtml>. Acesso em: 28 set. 2022.

SPOTIFY'S 'Sandra' Podcast Goes Global—and Local—with 'Sara,' 'Susj,' 'Sonia,' and 'Sofia' Debuting in France, Germany, Mexico, and Brazil. **Newsroom Spotify** (online), 06 jul.2020. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2020-07-06/spotify-sandra-podcast-goes-global-and-local-with-sara-susi-sonia-and-sofia-debut/>. Acesso em: 09 set. 2022.

ORTIZ, R. "A evolução histórica da telenovela". In: ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. (Org.). **Telenovela, História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTRIWANO, G. **A Informação no Rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos**. São Paulo: Summus, 1985.

PODCAST stats soundbite: Brazil in bloom. **Podcast Insider**, 01 dez. 2019. Disponível em: <https://blubrry.com/podcast-insider/2019/02/01/podcast-stats-soundbite-brazil-bloom/>. Acesso em: 09 set. 2022.

RICHWINE, L. Nova história do Batman chega ao podcast do Spotify em maio com adaptação no Brasil. **Splash** (online), 08 abr. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/reuters/2022/04/08/batman-podcast.htm>. Acesso em: 09 set. 2022.

ROCHA, L. Sofia – A primeira áudio série da Spotify Brasil. **Estação Nerd** (online), 25 ago. 2020. Disponível em <https://estacaonerd.com/critica-sofia-a-primeira-audio-serie-da-spotify-brasil/#:~:text=%E2%80%99CSofia%E2%80%99D%2C%20a%20primeir%C3%ADssima%20%C3%A1udio,sua%20vida%20muito%20mais%20of%C3%A1cil>. Acesso em: 09 set. 2022.

SANTOS, D. Atores da áudio-série #TdVaiFicar falam sobre os desafios de gravar projeto durante à pandemia. **Revista Caras** (online), 27 ago. 2020. Disponível em: <https://caras.uol.com.br/tv/atores-da-audio-serie-td-vai-ficar-falam-sobre-desafio-gravar-projeto-pandemia.phtml>. Acesso em: 09 set. 2022.

VIANNA, D. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA, O. "O rádio e sua técnica". In: CARMO, L. do (Org.). **Oduvaldo Viana: Herança de Ódio**. Rio de Janeiro: Casa de Ruy Barbosa, 2007.

VICENTE, E. **Radiodrama em São Paulo: Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano**. Tese (Livre Docência em Som para os Meios Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-07042016-144646/pt-br.php>. Acesso em: 09 set. 2022.

VICENTE, E.; SOARES, R. L. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. **E-compós**, v.19, n. 2, p. 1-17, mai./ago. 2016.

submetido em: 11 dez. 2022 | aprovado em: 22 dez. 2022.