

O podcast e a redescoberta da ficção sonora¹

Daniel Gambaro²

Universidade Anhembi Morumbi

Nivaldo Ferraz³

Universidade Cruzeiro do Sul

Resumo

O presente artigo discute se, em meio aos principais formatos de podcasts, há espaço para a retomada de ficções sonoras. Identifica que a dramaturgia sonora ainda não está tão disseminada como outros formatos neste momento de estabelecimento de uma nova forma de consumo sonoro. Avança, portanto, a partir de um referencial do rádio para discutir as características da dramaturgia em meios sonoros. Como exemplo, analisa brevemente as formas e os elementos de duas peças que, recentemente, foram comentadas na grande mídia: a *Trilogia Edney Silvestre* (Storytel) e *Sofia* (Gimlet Media/Spotify).

Palavras-chave: Podcast. Rádio. Ficção Sonora. Audiolivros. Radiodrama.

PREQUELA

Já não é uma novidade que os podcasts estão se tornando parte da rotina diária de muita gente. Nos últimos anos, pesquisadores, jornalistas e produtores têm escrito muito e falado bastante sobre a renovada importância desse formato de distribuição de áudio. Algo singular parece sustentar sua crescente relevância: a mudança nos hábitos cotidianos em função da portabilidade dos aparelhos e da facilidade de acesso à internet, abrindo espaço para o consumo de programas que, dada a exabundância de temas, favorecem uma escolha mais direcionada e, possivelmente, uma escuta mais qualificada. Claro, essa mudança não ocorre simplesmente porque as pessoas redescobriram o prazer da escuta, pois há, também, orientações mercadológicas que remetem à oferta de um novo produto de informação e entretenimento, mais adequado ao corrente ecossistema midiático. Portanto, ao contrário de revisitar um costume antigo, restabelece-se uma forma de consumo em áudio diferente daquela que existiu nos chamados “anos de ouro” do rádio.

Pesquisas recentes conduzidas no Brasil tentam alinhar esse fenômeno. Souza, Fort e Bolfe (2020) notam que há uma diversidade de temas, desde os mais gerais aos mais focados em segmentos de público – que se alinha, inclusive, a uma indefinição de modelo de produção dominante, de modo que é mais costumeiro que cada canal busque um estilo próprio. Já Silva e Santos (2020), ao analisarem os podcasts mais consumidos, apontam

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor e Mestre pelo PPG Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (SP). Contato: d.gambaro@outlook.com.

³ Doutor e Mestre pelo PPG Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Cruzeiro do Sul. Contato: ferraznivaldo@gmail.com.

alguns formatos dominantes como “debates”, no Brasil, e “jornalismo narrativo”, nos Estados Unidos. Completam a lista de formatos entre as unidades observadas pelos autores “educativo”, “jornalismo temático”, “entrevista” e “variedades”. Nada de ficção ou dramaturgia, apesar de *storytelling* ser termo recorrente.

Emerge, então, uma significativa questão: diante dessa abertura de novas possibilidades, será que a produção ficcional em áudio também ressurgiu? Em meio a diferentes notícias que apontaram mudanças no hábito de consumo de podcast durante a pandemia de Covid-19, chama atenção que produções sonoras de ficção foram destaque vez ou outra. Por exemplo, ao final de julho o jornalista Leonardo Sanchez (2020) publicou na Folha de S.Paulo sobre uma suposta revisita à “era das radionovelas e do radioteatro” em serviços de streaming, assunto abordado também no website Culturadoria, da jornalista e colunista mineira Carolina Braga, que indicou algumas obras de destaque (SOUZA, 2020); o periódico peruano “El Comercio” analisou, mais ou menos à mesma época, um podcast dramático e anuncia que as radionovelas “renascem” em tempos de pandemia (GOYA, 2020); por fim, o website Canaltech (YUGE, 2020), no início de agosto, deu destaque à “radionovela” (sic) da obra em quadrinhos *Sandman*, que ocupou a lista do jornal The New York Times de ficções de áudio mais vendidas – trata-se, na verdade, de uma adaptação com narração do autor e efeitos sonoros. Em tais matérias, chama atenção que: 1) apesar de algumas anotações sobre a especificidade do público da dramaturgia sonora ou das características do formato, os textos apontam o crescimento da audiência. 2) como fica patente nesta breve exemplificação, há uma confusão entre os diferentes formatos igualando coisas tão díspares quanto radionovelas, radioteatros, audiolivros e séries, como se tudo partisse de uma mesma matriz radiofônica.

O propósito deste artigo é investir em uma reflexão que parta desses dois pontos. Se podemos falar de “retomada da ficção sonora”, é porque, com o passar do tempo, ela foi ficando relegada a um segundo plano, muitas vezes em função da alegação de empresários de que os custos de produção eram muito altos (FERRAZ, 2004: 117). Se, antes, era caro a ponto de justificar o abandono desses formatos por empresas radiofônicas, por que o custo deixa de ser empecilho para os serviços de streaming de áudio? Em segundo lugar, considerar a ficção sonora como um conjunto único pode fortalecer o campo, mas tal confusão também joga no mesmo pote produtos que não combinam entre si: o que se exige, em termos de elementos de linguagem, de uma série ficcional não é o mesmo que perfaz o audiolivro ou a leitura dramatizada. Mais: ao chamar de “radionovelas” as novíssimas peças de ficção seriada, trava-se os novos produtos em um imaginário que, semanticamente, carrega conotações que vão do “melodrama” ao “antiquado”, excluindo a possibilidade de

perceber nuances das narrativas nas mídias contemporâneas.

Para dar conta dessa reflexão, dividimos o artigo em quatro “episódios”. Na próxima seção, argumentamos sobre as correlações da ficção sonora entre o rádio e a internet. Na segunda, revisitamos alguma bibliografia sobre linguagem sonora para sustentar a compreensão e análise do campo. No terceiro tópico, apresentamos uma breve análise de obras de ficção contemporâneas – a *Trilogia Edney Silvestre*, da plataforma Storytel, e *Sofia*, da Gimlet Media/Spotify. Por fim, traçamos algumas conclusões sobre esse novo momento, indicando a necessidade de se atentar às classificações para se propor produções que rompam com a forma institucionalizada do drama radiofônico.

EPISÓDIO 1 – DA FICÇÃO SONORA

Nossa tarefa neste artigo é dar alguns passos em uma trilha recém aberta na jovem floresta da dramaturgia sonora transitada em podcast. Queremos fazer notar que ela exige buscar aproximações entre o que existe de bibliografia mais acessível sobre a dramaturgia no rádio de um lado, unindo ao que diga respeito à dramaturgia sonora despregada de sua plataforma original e amoldada em novas formas digitais de produção, espalhamento e consumo sonoro, lideradas pelo podcast.

Quando a ficção no rádio era muito maior do que apenas algumas cenas de 30 segundos feitas para vender alguma coisa, podia-se, mais amplamente do que hoje, constituir discussões a respeito da fluência de peças radiofônicas, radionovelas, séries de ficção ou mesmo documentários em observação à produção que o rádio proporcionava⁴. Com o atual movimento do mercado de áudio digital, tais formatos de origem radiofônica podem ser re-mediados⁵ pelos áudios *on-demand*, notadamente o podcast. Esse fenômeno, em função da aridez das discussões entre o esmorecimento da dramaturgia radiofônica no Brasil – fruto da lenta decadência do rádio na segunda metade do século passado – e o atual fenômeno, nos faz buscar autores não brasileiros para discutirmos temas como paisagem sonora e dramaturgia em áudio, o que parece ser necessário dada a escassez da prática cultural em questão no nosso país.

Encontramos em Wickert (1980) uma observação lançada em texto original de 1954, em termos da recepção da peça radiofônica, que embora se refira ao rádio, consagra a ficção como formato adequado à forma de consumo do podcast:

A peça radiofônica dirige-se exclusivamente a cada indivíduo. A recepção coletiva da peça radiofônica [...] falseia o resultado. A técnica [...] que faz possível a peça

⁴ Há fartos exemplos de ficção radiofônica em programações de emissoras mundo afora, em que excluímos fortemente o Brasil. Para citar apenas um, basta buscarmos a BBC4, disponível em vários sites e aplicativos. A emissora apresenta uma vasta programação de histórias ficcionais em diferentes horários, mantendo, inclusive, a tradição da audição do cidadão britânico a esse formato, como parte da cultura do Reino Unido.

⁵ Nos apropriamos, aqui, da conhecidíssima teoria de Bolter e Grusin (2000), sobre a re-mediação de meios e conteúdos conforme avança a tecnologia. Apesar da idade de suas constatações, ainda nos parece relevante tal abordagem.

radiofônica, fez que com ela surgisse uma forma que, embora permita que se fale simultaneamente com muitas pessoas, não o faz com elas enquanto massa, mas sempre enquanto indivíduos; ela fala apenas com o interior de cada um (WICKERT, 1980: 130).

Outros autores também avançam sobre o tema da individualização. López Vigil (2004), já nos lembrava que a programação radiofônica, ao falar ao ouvido de cada pessoa, é carregada de sensualidade, isto é, capaz de ativar os diferentes sentidos humanos e a imaginação. Nessa mesma linha, o pesquisador e produtor britânico Tim Crook (1999) destaca que o drama sonoro, mais do que criar imagens mentais, provoca sensações e emoções – e essas são as consequências mais imediatas que a produção sonora enfatiza.

A observação de Wickert preconiza o que movimentos racionais de mercado têm descoberto como oportunidade de negócios, com o podcast, no século XXI. Este fato nos intriga ainda mais em relação à nossa indagação sobre o “abandono” que os modelos comerciais de rádio, no Brasil, praticaram deste formato, sob alegação de custos altos (ORTRIWANO, 2001; FERRAZ, 2004), uma vez que a partir da miniaturização tecnológica do rádio, graças ao transistor, o meio torna-se individualizado em sua forma de consumo (FERRARETTO, 2007), tornando-se ideal se refletirmos o pensamento de Wickert. Para Gambaro (2019), a diminuição do espaço de dramaturgia é explicada por uma conjunção de fatores, dentre eles a multiplicação de emissores e aumento de concorrência com distribuição de canais durante a ditadura militar, o que alterou a distribuição dos crescentes recursos publicitários. Ademais, a tecnologia também teve papel na constituição de novos hábitos de escuta, destacando-se, além do transistor, a TV. Enquanto o primeiro promoveu a mobilidade e intimidade, a televisão contribuiu para “acelerar” o ritmo de vida e, conseqüentemente, promover práticas cotidianas em que a ficção sonora síncrona tem pouco espaço. Ou seja: mesmo na hipótese de capital financeiro disponível, a configuração do Brasil, desde pelo menos os anos 1970, pouco favoreceria a continuidade da ficção radiofônica nos moldes prevalentes até então⁶.

O novíssimo mercado de podcasts, por outro lado, parece demonstrar que tanto as supostas barreiras de custo como questões de ajustes ao ritmo de vida são superadas por uma nova configuração das produções. Mais que uma extensão ou transformação da radiodifusão, constitui um novo modelo de comunicação massiva (BONINI, 2020) com características próprias, marcada pela introdução de novas lógicas de consumo (VICENTE,

⁶ Mesmo quando olhamos com certa inveja países que mantiveram uma produção mais sofisticada de ficção, devemos lembrar que isso é bancado majoritariamente pelo setor público. Por exemplo, sobre o rádio britânico, Crisell (1994, p.32) sentencia que “é importante reconhecer que o novo papel do rádio [com menos espaço para ficção] lhe foi delegado não simplesmente pela ascensão da televisão, mas por sua própria sofisticação tecnológica”. Na América Latina nos lembrava Vigil (2004) que os dramas radiofônicos passaram a ser menos requisitados desde os anos 1990 especialmente porque menos pessoas o conheciam.

2018), como novas experiências sonoras, maior controle do ouvinte e renovado engajamento com as produções (BERRY, 2016; MCHUGH, 2016).

Ou seja, torna-se fundamental discutir como os elementos sonoros se combinam para gerar empatia, engajamento, significado e emoções neste novo cenário. Na internet, segundo Crook (1999), o drama sonoro perde parte da efemeridade que caracterizou as radionovelas para permitir mais complexidade: as características da plataforma possibilitam, por exemplo, estender a participação física e imaginativa dos ouvintes, criando outras dimensões de experiência tanto para a audiência como para os produtores.

EPISÓDIO 2 – DA LINGUAGEM

Um dos autores mais recorridos para definir o potencial expressivo do Rádio é Armand Balsebre (2007). Nos anos 1990, o autor espanhol trouxe uma simples definição da linguagem radiofônica:

o conjunto de formas sonoras e não-sonoras, representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação é determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivos da reprodução sonora, e pelo conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes. (BALSEBRE, 2007: 27)

Boa parte dos autores que se dedicam a falar da ficção sonora seguem pelo mesmo caminho. Tim Crook (1999), por exemplo, afirma que o drama sonoro tem cinco dimensões: a palavra por meio das vozes, em diálogos e narração; a música; efeitos sonoros; o uso pós-moderno de sons captados no cotidiano; e a “5ª dimensão”, a imaginação do ouvinte. Esta deve ser considerada uma parte “fisicamente silenciosa”, mas poderosa, da peça radiofônica. Corretamente combinadas, justapostas, balanceadas ou divergentes, as cinco dimensões elaboram a relação do ouvinte com o autor das peças radiofônicas e a produção de significados. Cabe, neste trecho do presente artigo, discutir características e efeitos resultantes dessas combinações.

Roteiro

Para Tim Crook, drama radiofônico é teatro e, da mesma forma que para escrever uma boa peça, um bom filme ou um programa de TV, as regras básicas do bom roteiro são as mesmas. O que efetivamente muda são as especificidades dos meios. O roteiro da peça sonora, ainda segundo este autor, pode aplicar alguns elementos narrativos com grande efeito na construção da trama. As restrições de tempo e sua forma sonora, entretanto, definem que sua ênfase deve ser muito mais o *dramático* do que *narrativo*. Drama é ação, isto é, colocar coisas em movimento, nos lembra López Vigil (2004), de modo que os diálogos com excesso de explicações não pertencem ao gênero dramático: são discursos que o autor disfarça na boca de personagens.

Uma boa história depende de um bom começo, isto é, “um dramático momento de chegada”, que encante o ouvinte imediatamente (Crook, 1999: 158). Daí, seguem-se os outros elementos que, longe de fórmulas fixas, precisam ficar evidentes ao ouvinte: conflito/ataque; uma ação crescente e balanceada durante a trama; momentos de tensão e momentos de humor; ambiência; diálogos; motivação dos personagens; personagem principal; tema e problema da peça. Por conflito, López Vigil (2004) destaca três esferas centrais que podem estar em sua origem: querer, poder e dever. Por exemplo: querer, mas não poder, gera conflito. Dever, mas não querer, também. Já o ritmo e o equilíbrio, sugere Crook (1999) pode ser comparado ao sistema musical de expectativa, frustração e realização: muita informação causa frustração e consternação, e pouca informação leva ao tédio.

Espaço Acústico

A definição do espaço acústico em ficção sonora é cabal a cada cena, como estratégia de enganchar o ouvinte para dentro da história. Com a definição do espaço acústico, o ouvinte pode constituir na imaginação onde se dão as ações e andamentos dos personagens pelo espaço, onde eles estão em relação ao ponto principal da cena, medindo-se, por exemplo, a distância que tomam do microfone que capta cada fala, ou em que altura de volume a edição agrega um som específico, na composição do espaço sonoro. Portanto, *o que se fala*, ou *o que* é algum efeito sonoro participante, ou *o que* compõe uma paisagem sonora agregada de música, são tão importantes quanto *de que lugar* qualquer desses sons é emitido em relação ao seu ponto de captação, definindo assim um espaço acústico. “É dizer, o lugar de que procede o som. E também, caso o som proceda de vários lugares na mesma vez, a distância ou espaço que existe entre eles” (ARNHEIM, 1980: 38, *tradução nossa*).

Podemos tomar espaço, também, como propõe Tim Crook (1999): a experiência do mundo por meio da escuta é uma espacialidade contínua – as mudanças físicas de ambiente que o ouvinte atravessa não devem interferir no espaço que ele está imerso com o som. O autor britânico se apoia em diversos teóricos para pontuar que o conjunto de efeitos sonoros que constitui o ambiente podem atuar como confirmação, evocação, de modo realista ou simbólico. De todo modo, todo som deve ser facilmente reconhecível pelo ouvinte para habilitar a quinta dimensão da peça sonora.

Quando uma peça radiofônica ou uma série contínua é ouvida, ao invés de levar um universo sonoro ao ouvinte, o próprio ouvinte é levado ao estúdio de gravação, que precisa estar “arrumado” para receber a visita do ouvinte (KLIPPERT, 1980: 24). Embora essa seja uma destruição realista da criação do espaço sonoro, é verdade que isso ocorre se analisamos tecnicamente a questão. A peça sonora será melhor e mais envolvente quanto

mais exploradas forem as possibilidades de criação do espaço sonoro que um estúdio de áudio pode proporcionar. Desta forma, muito “melhor do que sobrecarregar em demasia o ouvinte com imagens cambiantes é produzir nele uma sensação espacial” (PONGS, 1980: 118).

Palavra

López Vigil (2004: 54) afirma que o rádio é somente voz, mas esta é tripla, cujos efeitos são a razão, a imaginação e a emoção: “a voz humana, expressa em palavras. A voz da natureza, do ambiente, dos chamados efeitos sonoros. A voz do coração, dos sentimentos, que se expressa por meio da música”. Vamos nos deter, neste tópico, na voz humana e seus dois usos num roteiro ficcional: os atores e o narrador. Armand Balsebre define a palavra como o mais singular elemento do rádio: “a palavra radiofônica não é somente a palavra através do rádio... ainda que transmita a linguagem natural da comunicação interpessoal, é palavra imaginada, fonte evocadora de uma experiência sensorial mais complexa”. (BALSEBRE, 2007: 35).

Tão mais eficaz será a comunicação conforme se evoca – sem exageros – a naturalidade da fala. Cabe ao roteirista/produtor se preocupar com a simplicidade da palavra. Tal qual os sons precisam ser imediatamente reconhecidos pelo ouvinte, a palavra falada mais direta – ativa, para López Vigil (2004) – é a melhor forma, pois remete ao linguajar cotidiano. Sobre esse planejamento incide a interpretação do ator de rádio, que tem no som a possibilidade de experimentar mais com as nuances da voz.

Emoção

Se, para López Vigil (2004), o rádio é sensual, Tim Crook (1999: 61) nos lembra que o drama sonoro é “o teatro da mente é, na verdade, o teatro das entranhas”, em que as emoções são o principal elemento, mesclados ao humor, memórias e imaginação. Para sua completa eficácia, a peça deve fornecer contrastes e “textura” – como numa pintura, as matizes se misturam na oferta ao ouvinte.

Talvez o principal elemento para alcançar as emoções seja a música, sobre a qual Vigil (2004: 175-6) lembra que elas “aumentam a temperatura do drama, servem para destacar os estados de espírito dos personagens, a sua interioridade. Por isso, devemos reservá-los para momentos fortes, para os clímaxes do argumento”. Outro critério é que as músicas se antecipem à ação, preparando o ouvinte para o clima em seguida.

Palavra e emoção se entrelaçam na formação de outro elemento base a tocar emoções: a atuação, seja dramática, seja cômica, de atores e atrizes de uma ficção em áudio.

Hari Huhtamäki⁷(1992) apresenta um conceito de *dramaturgia do paradoxo* para o rádio que resolve a teoria do *Paradoxo sobre o comediante* escrita por Diderot (1979). O filósofo francês defendeu, em seu escrito de 1769, que o intérprete comediante de teatro devesse voltar seu esforço para o paradoxo de não sentir o que expressa sentir ao público: “todo seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais, a esse respeito.” (DIDEROT, 1979: 360). O paradoxo residia em o ator ter um preparo ao nível de não sentir o que deveras sente o personagem, mas de externar o sentimento de uma forma técnica, treinada, repetitiva, de tal modo a criar a ilusão do sentimento perante o público. Huhtamäki adapta esse conceito à dramaturgia radiofônica não apenas dirigindo-se ao intérprete como fez Diderot, mas em observação a toda construção da dramaturgia de uma peça, reflete os requisitos para a *dramaturgia do paradoxo*:

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, deve ser capaz de 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. (HUHTAMÄKI, 1992: 3, *tradução nossa*)

Entendemos que essa *dramaturgia do paradoxo*, observado por Huhtamäki, diz respeito tanto à obra do autor, quanto à interpretação (que inclui a direção) de atores que, se exercida essa prática, torna-se um eficiente método de eliminação de escritas e atuações falsárias, que podem trazer efeitos desastrosos para uma obra. A ideia do paradoxo também diz respeito sobre uma necessária dosagem de ironia interna a criadores e intérpretes, de forma que, enquanto criam ou interpretam um drama, estejam paradoxalmente rindo, em um exercício que os levará a serem, como o rádio para o autor, “capaz de se definir e, assim, criar sua própria negação” (HUHTAMÄKI, 1992: 3), em um movimento dialético constante. Assim, também pelas próprias características do áudio, em que uma interpretação fica cravada para sempre em tal obra – diferentemente do teatro de Diderot, em que cada performance do ator pode ser diferente de outra – o paradoxo entre proximidade e afastamento deve estar presente em cada texto e interpretação de peças destinadas a podcast, tanto na relação do intérprete com o conteúdo, quanto na criação da escrita criativa das peças sonoras radiofônicas. Nos resta pontuar que são subjetivos os critérios que nos

⁷ Hari Huhtamäki é diretor aposentado de um setor experimental de peças radiofônicas da Yel, Rádio Estatal da Finlândia. Fundou o Radioateljee em 1979 e desenvolveu inúmeros projetos de peças radiofônicas, até se aposentar, em 2017. Provavelmente em 1992 deu um workshop no Sesc Consolação, em São Paulo, sobre sua experiência radiofônica na Finlândia, e deu aos participantes uma apostila intitulada *The five ways oh the Radio: paradox-dramaturgical fractions*, de sua autoria.

levarão a analisar a performance de atores e atrizes e sua contribuição dramática/cômica, no que diz respeito a estarmos convencidos de terem aplicado o paradoxo dramatúrgico em suas interpretações. Já para a escrita que influencia a tarefa do intérprete é possível haver critérios mais objetivos de análise.

EPISÓDIO 3 – DA CRÍTICA

Para verificar como esses elementos herdados das peças sonoras radiofônicas se repetem nas produções contemporâneas, escolhemos analisar dois títulos que, neste ano de 2020, foram comentados em matérias da grade mídia. O primeiro é a *Trilogia Edney Silvestre*, adaptações de textos do autor disponibilizadas pela plataforma de audiolivros Storytel. Já o segundo, *Sofia*, é uma produção da Gimlet Media, adaptada do original *Sandra*, de 2018, criada por Matthew Derby e Kevin Moffat – processo repetido em vários países. Trata-se da primeira produção ficcional em português brasileiro da produtora do Spotify, e contou com um elenco de famosos como Monica Iozzi, Cris Vianna, Otaviano Costa e Hugo Bonemer.

Trilogia Ediney Silvestre

As três peças que compõem a *Trilogia* possuem uma estrutura inicial semelhante: uma longa introdução que se inicia com narrador e passa, em seguida, para um diálogo “didático”. Além do excesso de contextualização dado pelo texto, percebemos a demora para o estabelecimento do conflito: uma introdução longa que, como lembra Lópes Vigil (2004), pode desinteressar o ouvinte. Também fogem à regra do atrativo fundamentado nas obras de ficção em geral, sobre o bom começo, o “dramático momento de chegada” (CROOK, 1999: 15) artimanha para “prender” a audiência, o que não ocorre nestas longas introduções, que são técnicas para estabelecer o espaço do palco, e não do imaginário do ouvinte, que é muito maior. O mesmo problema, veremos, parece tomar conta de *Sofia*. As atuais dinâmicas da dramaturgia audiovisual têm nos mostrado que as narrativas complexas oferecem mais aos espectadores (e, por extensão, ouvintes) do que uma introdução praticamente narrada.

É possível perceber, portanto, que, em termos dramatúrgicos, as peças de Silvestre estão coladas no espaço para que foram inicialmente planejadas, e são tipicamente teatrais: os personagens utilizam o espaço (do palco), para estar presentes ou ausentes. Exemplo: em *Casa Comigo*, o começo da história é feito por um personagem, no banho. Ele faz um monólogo, mas trata-se de uma conversa em que o interlocutor não responde. Isso é eminentemente teatral e não funciona em áudio/rádio. Para solucionar, um narrador lê a introdução da peça como se estivesse seguindo seu roteiro. Apenas no espaço visual do palco, em que o público vê que o personagem está sozinho, tomando banho, é que a cena funcio-

naria. *Sarah em São Paulo*, uma dramatização sobre a vida da atriz francesa Sarah Bernhardt que traz, de fundo, uma discussão sobre feminismo e atraso, é outro exemplo. Há a presença constante de Silvestre como narrador, descrevendo as cenas, como se fosse a leitura de um roteiro teatral. Ao passo que essa estratégia aproxima a peça sonora do audiolivro em maior grau que as outras duas obras, lhe falta dramaticidade (ação) típica de peças sonoras, uma vez que o narrador é dispensável (López Vigil, 2004).

O forte da *Trilogia*, em especial em *Casa comigo*, é o cruzamento de diálogos, pois no cruzamento, um diálogo é absolutamente corriqueiro, de rotina; e outro é muito importante, mas ao final do cruzamento ambos ficam sem desenlace naquele momento, provocando certa expectativa e frustração (CROOK, 1999). O problema é que esse tipo de corte, ao evitar a antecipação de uma revelação do tipo “o homem misterioso é o pai” ou “a mãe está viva”, na verdade leva o ouvinte ao tédio, que “mata a charada” por meio de outras dicas. A caracterização visual dos personagens, por outro lado, é feita de acordo com o que o áudio/rádio exige para imaginação do ouvinte. As descrições (forte, musculoso, negra, ex-modelo, velho “vintage”) de como são/estão os personagens são bem feitas, articuladas no que López Vigil (2004) chama de palavra falada direta ou ativa.

Sobre os recursos sonoros, percebemos que a falta de definição entre peça sonora e audiolivro se torna obstáculo. De um modo geral, nos três contos da *Trilogia*, os elementos musicais são utilizados de modo simplório. Em *Casa Comigo*, a música somente é usada quando os diálogos levam a muita tensão, em pré desenlace do conflito estabelecido (1); ou para dividir cenas (2). Ela sempre é notada, de modo que não atua na elaboração da emoção que, conforme López Vigil (2004) promove a sensualidade da peça. Ou seja, ela poderia ser muito mais vastamente utilizada em situações como lembranças de personagens que narram o passado, ou acompanhando as diversas situações em que os conflitos levam a um ápice, em que uma chave da trama vai ser revelada. No caso de *O brilho por trás das nuvens* é ainda pior, ao não explorar a natural música que sai da narrativa de “vida vivida” do personagem principal, que em sua fantasia é maestro e estava justo indo reger uma orquestra em Frankfurt. O personagem fala muito e muitas vezes sobre muitos compositores clássicos, e apenas no final da história alguns trechos de peças clássicas são mostradas por mais que dez segundos. Fosse no teatro, como funcionaria? Seria importante que esse compositor tivesse algo próprio – poderia ser minimalista, talvez uma pequena frase a ser constantemente repetida. Por outro lado, em momentos clichê, como ao anúncio do suicídio, lá está o toque musical a compor um ponto desnecessário.

Muitos sons de cenas são mal feitos, como a primeira rolha retirada de uma garrafa em *Casa Comigo*, e apenas os momentos mais importantes para a narrativa estão cobertos

de sons: por exemplo, os sons de passos estão ausentes mesmo quando relevantes para a construção narrativa. É preciso notar que, conforme vimos, a sonoridade de cena precisa ser completa para que a audiência tenha noção do espaço em que se dá. Som, nesse caso, é sinônimo de espaço sonoro, e esse espaço se perde especialmente em *O brilho por trás das nuvens*, peça em que se torna difícil situar o quintal em que a narrativa se desenvolve pela falta de elementos sonoros, como pássaros e vento. Em *Sarah em São Paulo*, apenas as cenas de teatro recebem alguma ambientação mais consistente, e sem grandes preocupações com as dimensões desse espaço.

Tais dificuldades sonoras não demonstram a realidade das cenas, como nas lutas de *Casa Comigo*, quando Fred põe o próprio pai para fora do apartamento, e quando, numa disputa física, caem em cima de uma personagem que desmaia. Em ambas a sonoridade dos esforços é muito fraca, e o ouvinte passa a depender de um diálogo didático que explica o que ocorreu – tornando o peso da cena pequeno. Ao mesmo tempo, os demais personagens se calam e não se movimentam, como se tivessem “saído do palco” deste meio cego.

Salvo a potente dramaturgia em *O brilho por trás das nuvens*, em que roteiro, naturalidade da palavra, emoção em termos dramaturgicamente sobrevivem graças a uma ideia original que tudo conduz, as obras de Silvestre adaptadas ao áudio demonstram dificuldades em nossas considerações de itens específicos para uma condução da ficção em áudio – em especial a realização de conflitos, ritmo e equilíbrio (CROOK, 1999). O que mais parece “saltar aos ouvidos” é a pobre composição de espaços sonoros e acústicos das situações, em que essas antigas prerrogativas para o rádio ficcional não passam para o podcast. Mas lembramos que, como a Storytel é uma empresa que investe – aliás investe pouco do ponto de vista do cuidado sonoro – em audiolivro, portanto, a caracterização das peças de Edney Silvestre se estabelece mais neste universo, cujos conceitos sonoros diferem dos das peças radiofônicas.

Sofia

Com capítulos de cerca de entre 15 e 18 minutos, em média, os conceitos de peça sonora radiofônica são mais bem atendidos, em nosso entender, na série *Sofia*. A primeira questão é que se cumpre o conceito de *dramaturgia do paradoxo* (HUHTAMÄKI, 1992) no texto e na interpretação de um personagem central, a própria Sofia, que é uma voz que tudo responde a todos os usuários. A personagem *Helena*, interpretada pela atriz Monica Iozzi, é a operadora do sistema de respostas de Sofia, e a atriz mantém exatamente o afastamento e a aproximação, portanto paradoxal, eliminando emoções e sendo afetiva ao mesmo tempo, tons necessários à boa interpretação para áudio. Melhor ainda nesse quesito se sai a atriz Cris Vianna, no papel de Sofia, que atua como voz da máquina.

Outro destaque de personagem e interpretação é o de Leo, que durante a trama vai revelando-se um psicopata. Apenas por sua voz, a transformação do personagem nos faz retomar diálogos anteriores. Aqui também o intérprete do personagem Leo cumpre o previsto em *dramaturgia do paradoxo*. Mas a Gimlet falha terrivelmente ao não dar crédito ao intérprete de Leo, personagem tão importante para a trama. Não é uma falha individual, mas uma escolha de edição não dar crédito a nenhum ator e nenhuma atriz coadjuvante, o que recai também para quem interpreta Nara, a ranzinza colega de trabalho de Helena. Ficam em segundo plano, também, alguns detalhes que deveriam aguçar a curiosidade dos ouvintes, como detalhes da biografia de personagens como Daniel e Carlos, marido e patrão de Helena, respectivamente. Daniel está preso, e não sabemos por quê, Carlos parece desenvolver um interesse amoroso por Helena, mas não é claro.

As estruturas dramáticas desta peça são mais complexas. Por exemplo, a abertura da série é uma propaganda do serviço *Sofia*, o que ajuda a caracterizar o contexto social em que a série vai se desenvolver. Além disso, como forma de promover a imaginação, os criadores incluíram pequenas situações cotidianas em que pessoas conversam com uma Sofia, mesmo que não seja relevante para a trama, evocando a sensorialidade pela fala (BALSEBRE, 2007). A peça também prescinde de narrador, que, de fato, “é ruim e sempre dispensável” (LÓPEZ VIGIL, 2004: 149), de modo que suas funções mais comuns – transições de cenas, descrição física de ambientes e de personagens, vinculação de lugares e tempos distantes – é executado pelo conjunto sonoro.

Os principais problemas, entretanto, estão na estrutura da narrativa que, no rádio, precisa ser mais bem resolvida: ganchos nem sempre bem construídos entre os episódios (recurso presente somente entre o quinto e o sexto, entre este e o sétimo, bem como no final aberto da temporada). Trata-se, pois, de uma deficiência na criação e sustentação de conflitos que, como vimos, é fundamental para “despertar” e envolver o ouvinte na narrativa. Por outro lado, os personagens centrais vão sendo desenvolvidos aos poucos, conforme os capítulos avançam, e isso é uma característica das atuais narrativas complexas, mas que depende de pinças, nem sempre bem demarcadas em *Sofia*.

Em termos mais técnicos, destaca-se o uso de sons e *crossfade* nas transições entre um operador e Sofia que, aliado a uma insistente demarcação sonora na transição de tempo e espaço – muitas vezes, desnecessária – demonstra a preocupação com a compreensão da história. A peça poderia ser ainda mais ousada, se não utilizasse o tempo todo o mesmo toque musical ou um efeito eletrônico para indicar as transições de tempo/espaço: muitas vezes, o ouvinte conseguiria compreender pelo contexto dos diálogos. Falta, portanto, confiança no ouvinte ao evocar emoção e provocar a 5ª dimensão do drama – a imaginação

(CROOK, 1999).

No geral, a série conta com bom acabamento de áudio, com algum cuidado com ambientes sonoros aos moldes de Klippert (1980), apesar da deficiência na pouca definição do espaço acústico do ambiente de trabalho da personagem Helena e em outras situações: além de desviar o ouvinte da compreensão do cenário, torna-se, muitas vezes, inverossímil em comparação com a vida real. Por exemplo, os sons externos pouco lembram o Rio de Janeiro, supostamente local onde a trama se desenvolve. No quarto capítulo reside o pior momento em relação à falta de espaço sonoro: numa cena, um caminhão de sorvete substitui o ônibus que normalmente é usado por Helena para visitar na cadeia o marido, de quem quer se separar. O caminhão vem de longe ao ponto de referência sonora da cena, que é Helena, mas a música não vem do fundo e aumenta enquanto o caminhão se aproxima. E constante também a música fica depois que Helena entra no caminhão, passando o ponto de referência para dentro dele, em que se esperava um abafamento sonoro da música. Ela não se altera, de forma que o “dentro” e o “fora” não fazem diferença. Ademais, a própria presença de um caminhão de sorvete sonora, com crianças correndo atrás para comprar esse quitute, traz mais lembranças de outros espaços – provavelmente o cenário de *Sandra*, a peça original, do que do Rio de Janeiro. Em contrapartida, o espaço sonoro é bem retomado no sétimo capítulo, no encontro casual e discussão entre Daniel e Carlos.

EPISÓDIO FINAL

“Assim são os bons programas de rádio, os realmente profissionais: quente e coloridos” (LÓPES VIGIL, 2004: 37). Será que podemos dizer isso de uma produção como a *Trilogia*? Há, por certo, um esforço em construir cenários e envolvimento em cada história, mas falta justamente a cor: o objetivo, claro, é outro. Não podemos chamar de uma peça radiofônica, já que são peças de teatro disponibilizadas em uma plataforma de audiolivros. Insistimos na análise da *Trilogia* para demonstrar o distanciamento entre formatos de produção que a imprensa comum – ajudando a constituir o consumo – não se atenta. Assim, não causa estranhamento que, na reportagem jornalística que utiliza a *Trilogia* Edney Silvestre como exemplo de retomada da ficção radiofônica (SANCHEZ, 2020), seja lembrado ao leitor que o custo de produção é baixo: há uma economia, mas não da obra artística (ARNHEIM, 1980). O conjunto de três obras é um bom exemplo de possibilidades de audiolivro, mas não da potencialidade sonora dos podcasts.

Essa é uma prova, portanto, de que não é tudo a mesma coisa: realizar uma categorização é importante. Da mesma forma, o seriado apresentado em *Sofia* não deve ser confundido – nem mesmo comparado – com uma radionovela. No caso da *Trilogia*, a longa duração de cada unidade, numa estrutura fundada em diálogos quase sem alívios – exige

um grau de atenção mais concentrado. Já *Sofia*, cuja estrutura em capítulos perfaz outro modo narrativo, se vale da presença do tema para, muitas vezes, propor ganchos fracos entre os episódios – a continuidade da escuta depende de outros aspectos, como o vínculo com personagens.

No conjunto, ainda que peque na falta de sutileza sonora para definir espaço acústico, contrariando a tradição de peça sonora radiofônica (KLIPPERT, 1980; PONGS, 1980), *Sofia* está mais perto dos preceitos clássicos deste universo do que a *Trilogia*.

Quanto à nossa outra questão de fundo, sobre o porquê agora há investimento para a ficção em áudio que antes – desde os anos 1970 ao menos – os empresários de rádio negavam haver condição financeira para isso, podemos concluir que, por um lado, havia indisposição empresarial para arriscar um nicho de audiência que, no enxergar de quem conduz o negócio, não traria lucro. Mas eles não se arriscaram a estabelecer uma experiência, e a justificativa do lucro tornou-se regra, em demonstração da pouca flexibilidade do capitalismo como sistema. Por outro lado, foi necessário surgir uma nova experiência midiática e um novo padrão de espalhamento e consumo para, pelo mesmo sistema capitalista, demonstrar que, ao contrário do que explicavam os empresários do rádio, há público, há renda, há circulação de conteúdo ficcional com tradição no áudio.

Neste artigo não nos preocupamos em analisar, em profundidade, as histórias contadas em cada uma das obras. Esse é um trabalho mais específico que deve ser desenvolvido em trabalhos futuros. Com relação aos audiolivros em comparação com as peças radiofônicas e a áudio ficção, salientamos que é preciso reunir um novo referencial de análise que, de modo mais preciso, possibilite ao analista dar conta das especificidades desses conteúdos em relação aos originais ora re-mediados. Essa é, também, outra possibilidade de expansão do presente trabalho.

CRÉDITOS

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

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

BERRY, R. Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word ‘radio’. **The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media**, vol. 14, n. 1, p. 7-22, 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1. Acesso em 17/jul/2017.

BOLTER, J.D.; GRUSIN, R. **Remediation**. Massachusetts: MIT Press, 2000.

BONINI, T. 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/3iD02tP>. Acessado em: 31/08/2020

CRISELL, A. **Understanding radio**. Londres: Nova York: Routledge, 1994, 2ª. Ed.

CROOK, T. **Radio Drama: Theory and practice**. Londres: Nova York: Routledge, 1999, edição eletrônica.

- DIDEROT, D. Textos escolhidos. Coleção **Os Pensadores**. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FERRARETTO, L. A. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2007, 3ª. Ed.
- FERRAZ, N. A dramatização sonora: formatos, interpretação e sonoplastia. In BARBOSA FILHO et al (orgs). **Rádio: sintonia do futuro**. São Paulo: Paulinas, 2004.
- FLYNN, K. Spotify apostou em podcasts, e então a pandemia mudou o que ouvimos. *CNN Brasil*. Business. 15/06/2020. Disponível em: <https://bit.ly/3jyy04b>. Acessado em: 10/09/2020.
- GAMBARO, D. **A instituição social do rádio: (Re)agregando as práticas discursivas da indústria no ecossistema midiático**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2019.
- GOYA, D. El renacer de la radionovela en tiempos de pandemia. *El comercio*. Teatro. 26/07/2020. Disponível em: <https://bit.ly/3jywmj9>. Acessado em 10/09/2020.
- HUHTAMÄKI, H. **The five ways of the radio: paradox-dramaturgical fractions**. S.l.: s.n., 1992
- KLIPPERT, W. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, G.B (org). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 11-110.
- LÓPES VIGIL, J. I. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- MCHUGH, S. How podcasting is changing the audio storytelling genre. **The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media**, vol. 14, n. 1, p. 65-82, 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1386/rajo.14.1.65_1. Acesso em 17/jul/2017.
- ORTRIWANO, G.S. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdo**. São Paulo, SP: Summus, 2001, 4ª ed.
- PONGS, H. Cinema e rádio. In: SPERBER, G. B (org). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 113-115.
- SANCHEZ, L. Séries em ficção em áudio revivem a era das radionovelas agora no streaming. **Folha de S.Paulo**. Ilustrada. 29/07/2020. Disponível em: <https://folha.com/8m2tlxfk>. Acessado em: 10/09/2020
- SILVA, S. P.; SANTOS, R. S. O que faz sucesso em podcast? Uma análise comparativa entre podcasts no Brasil e nos Estados Unidos em 2019. **Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 11, n. 01, p. 49-77, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/33u5tqS>. Acessado em 31/08/2020
- SOUZA, J.; FORT, M. C.; BOLFE, J. S. Produção Audiofônica: uma análise de estilos frequentes na podosfera brasileira. **Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 11, n. 01, p. 78-111, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/33wBK0h>. Acessado em 31/08/2020
- SOUZA, J. Radionovela: iniciativas digitais revivem formato que foi sucesso no rádio. *Culturdoria*. 23/07/2020. Disponível em: <https://bit.ly/3ldIO8e>. Acesso em: 10/09/2020.
- VICENTE, E. Do rádio ao podcast: As novas práticas de produção e consumo de áudio. In: Compós 2018, 27, 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: <https://bit.ly/30y7vVa>. Acesso em 07/11/2018.
- WIKERT, E. O palco interior. In: SPERBER, G. B (org). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 125-131.
- YUGE, C. Radionovela de Sandman alcança 1º lugar de mais vendidos do New York Times. *Canaltech*. 06/08/2020. Disponível em: <https://bit.ly/34r53kb>. Acessado em: 10/09/2020.