

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

THIAGO NEVES BAESSO

**DO RÁDIO AO *PODCAST*: RESSIGNIFICAÇÕES NA FICÇÃO SONORA
CONTEMPORÂNEA - UMA ANÁLISE DE “FRANÇA E O LABIRINTO”**

JUIZ DE FORA - MG

2026

Thiago Neves Baesso

**Do rádio ao *podcast*: ressignificações na ficção sonora contemporânea - Uma análise de
“França e o Labirinto”**

Trabalho acadêmico apresentado no
curso de Jornalismo da Universidade
Federal de Juiz de Fora como requisito
avaliativo na disciplina TCC 2.

Orientador: Prof. João Paulo Malerba.

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Neves Baesso, Thiago.

Do rádio ao podcast: ressignificações na ficção sonora contemporânea - Uma análise de “França e o Labirinto” / Thiago Neves Baesso. -- 2026. 72 p.

Orientador: João Paulo Malerba

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2026.

1. Podcast de ficção. 2. Ficção sonora. 3. Design de som. 4. Áudio binaural. 5. Imersão sonora. I. Malerba, João Paulo, orient. II. Título.

Thiago Neves Baesso

**Do rádio ao *podcast*: ressignificações na ficção sonora contemporânea - Uma análise de
“França e o Labirinto”**

Trabalho acadêmico apresentado como
pré-requisito para obtenção de grau de
bacharel no curso de Jornalismo da Faculdade
de Comunicação da Universidade Federal de
Juiz de Fora.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Paulo Malerba - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Ricardo Bedendo - Convidado
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.(a) Dra. Janaína Nunes de Oliveira Ribeiro - Convidada
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Valci e José Ivanir, por sempre priorizarem que eu tivesse acesso a uma boa educação e por fazerem tudo ao seu alcance para que eu pudesse ter boas oportunidades em tudo que eu almejava. Agradeço também a minha irmã, Nathani, por sempre me inspirar a ir atrás de novas oportunidades e novas vivências, e por ser minha melhor amiga em vários momentos que eu precisava. Obrigado por tudo o que me ensinaram sobre a vida, por me mostrarem a importância de não desistir e de correr atrás dos meus objetivos. Agradeço, ainda, a toda a minha família, pelo incentivo constante à busca por uma boa educação.

Ao meu orientador, João Paulo, agradeço por todo o aprendizado proporcionado durante a execução deste trabalho e pela excelente experiência em sala de aula, que me levou a descobrir novos interesses acadêmicos até chegar ao tema desta pesquisa. Agradeço também à banca examinadora, Ricardo e Janaína, por aceitarem o convite para este TCC e pelos importantes aprendizados compartilhados ao longo da graduação.

Aos muitos amigos, que, nos momentos difíceis, tornaram tanto a faculdade quanto Juiz de Fora lugares mais leves e agradáveis para mim. Torço muito pelo sucesso pessoal e profissional de cada um de vocês.

RESUMO

Este trabalho analisa o *podcast* de ficção “França e o Labirinto” a partir da perspectiva da linguagem sonora e de seus efeitos na construção da imersão e do engajamento do ouvinte. O estudo investiga de que maneira elementos tradicionais da ficção radiofônica são ressignificados no contexto dos *podcasts* contemporâneos, considerando as transformações técnicas e estéticas proporcionadas pelo ambiente digital. A análise parte de uma abordagem qualitativa, fundamentada em escuta atenta e interpretação de cenas selecionadas da audiossérie, com ênfase no uso do *design* de som, da espacialização binaural, da voz, dos efeitos sonoros, da música e do silêncio. Ao longo do trabalho, discute-se como a organização dos elementos sonoros contribui para a criação de uma experiência sensorial que posiciona o ouvinte no centro da narrativa, compartilhando a perspectiva de percepção do protagonista. A pesquisa dialoga com referenciais teóricos sobre ficção sonora, linguagem radiofônica e escuta, articulando-os à análise empírica do *podcast*, considerado um marco recente da audioficção brasileira. Os resultados indicam que “França e o Labirinto” amplia as possibilidades expressivas da ficção em áudio ao privilegiar uma escuta ativa e interpretativa, evidenciando o potencial do *design* de som contemporâneo como elemento estruturante da imersão.

Palavras-chave: Ficção sonora; *Podcast* de ficção; *Design* de som; Imersão sonora; Linguagem radiofônica; França e o Labirinto.

ABSTRACT

This study analyzes the fiction podcast “França e o Labirinto” from the perspective of sound language and its effects on the construction of immersion and listener engagement. The research investigates how traditional elements of radio fiction are reconfigured within the context of contemporary podcasts, taking into account the technical and aesthetic transformations enabled by the digital environment. The analysis adopts a qualitative approach, grounded in attentive listening and the interpretation of selected scenes from the audio series, with particular emphasis on sound design, binaural spatialization, voice, sound effects, music, and silence. Throughout the study, the discussion focuses on how the organization of sonic elements contributes to the creation of a sensory experience that places the listener at the center of the narrative, sharing the protagonist’s perceptual perspective. The research engages with theoretical frameworks on sound fiction, radio language, and listening practices, articulating them with an empirical analysis of the podcast, regarded as a recent milestone in Brazilian audio fiction. The findings indicate that “França e o Labirinto” expands the expressive possibilities of audio fiction by privileging active and interpretative listening, highlighting the potential of contemporary sound design as a structuring element of immersion.

Keywords: Sound fiction; Fiction podcast; Sound design; Sonic immersion; Radio language; França e o Labirinto.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. O desenvolvimento histórico da ficção sonora: do rádio ao podcast.....	12
2.1. Origens da ficção sonora: o radioteatro até o nascimento das radionovelas.....	12
2.2. A crise e a transformação do rádio frente às novas mídias.....	16
2.3. O surgimento do podcast como plataforma de ficção sonora.....	19
2.4. O cenário atual da ficção em áudio.....	21
3. Ficções sonoras contemporâneas.....	24
3.1. Características do podcast de ficção.....	24
3.2. A linguagem radiofônica e seus elementos constitutivos.....	28
3.3. A experiência imersiva e o papel do ouvinte na construção do sentido.....	30
3.4. O design de som como elemento da linguagem sonora.....	32
3.5. Comparações entre a ficção radiofônica tradicional e a ficção em podcast.....	34
4. Análise do podcast “França e o Labirinto”: som e imersão.....	38
4.1. Contextualização do podcast.....	39
4.2. Metodologia.....	42
4.3. Análise por categorias.....	44
4.3.1. Design de som.....	45
4.3.2. Efeitos sonoros.....	50
4.3.3. Coparticipação do ouvinte.....	54
4.3.4. Voz.....	57
4.3.5. Música.....	59
4.3.6. Silêncio.....	60
4.4. Como o design de som moderno contribui para a imersão e o engajamento do público em relação à ficção sonora tradicional.....	61
5. Considerações finais.....	64
Referências bibliográficas.....	68

1. Introdução

A ficção sonora ocupa um lugar central na história da linguagem radiofônica, desempenhando papel fundamental na consolidação do rádio como meio narrativo ao longo do século XX. Formatos como o radioteatro e a radionovela exploraram de maneira sistemática a articulação entre voz, música, efeitos sonoros e silêncio, estabelecendo convenções estéticas e narrativas que moldaram práticas de escuta e formas de envolvimento do público. Essas produções demonstraram, desde cedo, a capacidade do som de criar universos ficcionais complexos, acionando a imaginação do ouvinte por meio de recursos exclusivamente auditivos.

Nas últimas décadas, entretanto, transformações tecnológicas, culturais e midiáticas vêm provocando deslocamentos significativos nesse campo. A crise do rádio diante da televisão e, posteriormente, a expansão do ambiente digital alteraram profundamente os modos de produção, circulação e recepção da ficção sonora. Nesse contexto, o *podcast* emerge como uma plataforma que não apenas recupera a tradição da ficção radiofônica, mas a reorganiza a partir de lógicas próprias, como a escuta sob demanda, a fragmentação dos formatos e a intensificação da experiência individual de audição. Os *podcasts* de ficção contemporâneos passam, assim, a explorar de forma mais complexa as potencialidades da linguagem sonora, incorporando estratégias narrativas e técnicas que favorecem a imersão, a espacialização e a coparticipação do ouvinte.

Observa-se, desse modo, um movimento simultâneo de continuidade e ruptura. Se, por um lado, elementos estruturais da tradição radiofônica permanecem presentes, como a centralidade do som e a construção narrativa a partir da escuta, por outro, novas possibilidades expressivas se afirmam no contexto digital, ampliando os limites do que se compreende como ficção sonora. Parte-se, portanto, da compreensão de que a ficção sonora constitui uma linguagem singular, capaz de produzir experiências imersivas a partir da exploração estética e sensorial do som.

É nesse cenário que o presente trabalho se insere, buscando responder à seguinte questão central: “De que forma a linguagem radiofônica é ressignificada nos *podcasts* de ficção contemporâneos?”. Parte-se da hipótese de que os *podcasts* não representem uma simples retomada das antigas radionovelas, eles atualizam e ampliam as possibilidades da ficção sonora a partir de novas lógicas de produção, circulação e recepção. Essa reconfiguração permite maior liberdade estética na abordagem de temas, formatos e recursos

técnicos, ultrapassando limites impostos pelo modelo do rádio tradicional e favorecendo experiências de escuta mais complexas e imersivas.

Para investigar essa problemática, o trabalho articula uma abordagem teórica e analítica que revisita o desenvolvimento histórico da ficção sonora no Brasil, desde suas origens no radioteatro e sua consolidação na radionovela, até sua reconfiguração no formato *podcast*. Esse percurso permite situar continuidades e rupturas entre os modelos do rádio tradicional e das produções sonoras contemporâneas, evidenciando os processos de adaptação e reinvenção da linguagem radiofônica ao longo do tempo.

A proposta está estruturada em cinco capítulos. O Capítulo 2 estabelece a base teórica e histórica da pesquisa, apresentando um panorama do desenvolvimento da ficção sonora no Brasil. São abordadas as experiências iniciais do radioteatro, a consolidação das radionovelas como fenômeno de massa, a crise do rádio diante da televisão e, por fim, a emergência e consolidação dos *podcasts* de ficção no ambiente digital. Esse capítulo destaca a capacidade de adaptação do formato sonoro, enfatizando práticas contemporâneas como a escuta sob demanda, a produção independente viabilizada por plataformas digitais e a incorporação de estéticas imersivas, além de tendências recentes, como o uso do áudio binaural, da inteligência artificial e de propostas narrativas interativas.

O Capítulo 3 dedica-se à análise das ficções sonoras contemporâneas, tomando o *podcast* de ficção como objeto central de reflexão. Inicialmente, são discutidas as características específicas desse formato, situando-o no contexto das transformações recentes da ficção sonora e de seus modos de produção, circulação e recepção. Em seguida, examina-se a linguagem do *podcast* e seus elementos constitutivos, considerando como voz, música, efeitos sonoros, silêncio e organização espacial do som se articulam na construção ficcional. O capítulo avança ainda para uma reflexão sobre a experiência imersiva proporcionada por essas produções, enfatizando o papel ativo do ouvinte na construção do sentido. Por fim, o *design* de som é abordado como elemento estético e narrativo estruturante, permitindo um comparativo entre a ficção radiofônica tradicional e a ficção em *podcast*, de modo a evidenciar continuidades, rupturas e atualizações da linguagem radiofônica no ambiente digital.

O Capítulo 4 concentra-se na análise empírica do *podcast* “França e o Labirinto”, a partir de uma escuta atenta, repetida e interpretativa de episódios selecionados. A investigação organiza-se em torno de categorias analíticas que permitem compreender o papel do *design* de som na estruturação da narrativa. São examinados o uso dos efeitos sonoros na construção de ambientes e ações, o tratamento da voz e suas implicações para a subjetividade

narrativa, a trilha sonora e sua função expressiva, bem como o silêncio enquanto recurso dramaturgico e de intensificação da escuta. A análise considera ainda a articulação desses elementos com a espacialização sonora, fundamental para a construção da imersão. Ao incorporar a coparticipação do ouvinte como dimensão central da experiência ficcional, o capítulo evidencia de que modo o público é convocado a interpretar, completar e atribuir sentido à ficção sonora. Articulada ao referencial teórico desenvolvido nos capítulos anteriores, essa análise permite compreender como “França e o Labirinto” exemplifica processos contemporâneos de atualização e expansão da linguagem radiofônica no formato *podcast*.

Ao final, o trabalho propõe uma reflexão comparativa entre a ficção radiofônica tradicional e a ficção em *podcast*, buscando compreender de que maneira elementos históricos da linguagem radiofônica são preservados, transformados ou ressignificados no contexto contemporâneo. Essa comparação permite evidenciar não apenas continuidades formais, como a centralidade do som e a organização narrativa a partir da escuta, mas também rupturas significativas relacionadas às lógicas de produção, circulação e recepção das obras sonoras. Ao deslocar a ficção para o ambiente digital, o *podcast* amplia as possibilidades expressivas do áudio, favorecendo experimentações estéticas que envolvem novas formas de espacialização, imersão e participação do ouvinte. Nesse sentido, o *podcast* consolida-se como um espaço fértil para a reinvenção da ficção sonora no Brasil, reafirmando sua relevância cultural e seu potencial narrativo em um cenário midiático marcado pela convergência tecnológica e pela diversidade de práticas de escuta.

2. O desenvolvimento histórico da ficção sonora: do rádio ao *podcast*

A história da ficção sonora no Brasil é um reflexo das profundas transformações tecnológicas e midiáticas que marcaram o século XX e o início do XXI, indo além de meras inovações técnicas para revelar mudanças significativas nos contextos culturais e sociais do país. Desde o surgimento do radioteatro e a consolidação das radionovelas como fenômeno cultural nas décadas de 1940 e 1950, até o declínio do rádio como principal meio de entretenimento com a ascensão da televisão, a ficção sonora demonstrou uma notável capacidade de adaptação às demandas de diferentes épocas. As radionovelas, por exemplo, moldaram o imaginário popular e estabeleceram uma linguagem sonora única, capaz de criar universos narrativos sem o auxílio de imagens, utilizando vozes, músicas e efeitos sonoros para envolver o público.

Essa trajetória de transformação ganhou novas perspectivas com o advento dos *podcasts* de ficção no século XXI, que representam uma tentativa consciente de revitalizar e atualizar a estética da ficção sonora, como observa Vicente (2022). Após o quase completo desaparecimento das radionovelas das ondas radiofônicas tradicionais nas décadas de 1960 e 1970, devido à concorrência da televisão e à migração de patrocinadores, o gênero encontrou nas plataformas digitais uma oportunidade de reinvenção. Os *podcasts* de ficção resgatam elementos clássicos da linguagem radiofônica, como a centralidade da voz e a criação de atmosferas sonoras, mas os reconfiguram com técnicas modernas de gravação e narrativas mais contemporâneas, alcançando novos públicos e demonstrando a versatilidade do formato sonoro em um cenário midiático em constante evolução.

2.1. Origens da ficção sonora: o radioteatro até o nascimento das radionovelas

Antes do advento das radionovelas, o rádio brasileiro já explorava o gênero do radioteatro, que se constituía como dramatizações sonoras, com narrativas concluídas em um único episódio, assim como uma peça teatral. Essas produções ocupavam um espaço importante na grade das emissoras e representavam uma forma de adaptação da linguagem teatral ao novo meio radiofônico. Longe de serem apenas experimentações pontuais, os radioteatros passaram por um verdadeiro "resgate de arte", consolidando-se como entretenimento popular sobretudo nas décadas de 1930 e 1940. Contavam com elencos fixos, efeitos sonoros realizados ao vivo e trilhas musicais executadas por orquestras, elementos que

contribuíam para a criação de uma atmosfera imersiva, mesmo dentro das limitações técnicas da época.

Na Rádio Nacional, uma das principais emissoras do período e símbolo do projeto de nacionalização cultural do Estado Novo, o radioteatro teve início já em dezembro de 1936, com programas baseados em contos curtos e esquetes humorísticos. A partir de agosto de 1937, com a estreia oficial do programa “Teatro em Casa”, a emissora passou a apresentar peças completas, marcando o início de uma fase mais ambiciosa da dramaturgia radiofônica no Brasil. Essas obras buscavam adaptar clássicos da literatura, peças do repertório teatral nacional e estrangeiro, além de roteiros originais escritos especialmente para o rádio. Essa prática não apenas democratizou o acesso ao teatro, ao levá-lo à casa de milhares de ouvintes, como também estabeleceu as bases narrativas e técnicas que mais tarde seriam aperfeiçoadas pelas radionovelas, com a introdução da serialização, do melodrama e da fidelização contínua do público.

A força expressiva do radioteatro não apenas consolidou o formato como entretenimento popular, mas também revelou o impacto do rádio como veículo midiático. Um dos episódios mais emblemáticos dessa capacidade foi a transmissão de “A Guerra dos Mundos”, realizada por Orson Welles e pelo grupo *Mercury Theatre on the Air* em 1938, nos Estados Unidos. Apresentada em formato de cobertura jornalística de uma invasão alienígena, a produção causou pânico entre parte da audiência. Seja por entrar atrasada na transmissão ou não ter prestado atenção no aviso de que se tratava de uma ficção, essa parcela acreditou se tratar de um boletim real. O episódio evidenciou o grau de imersão que a ficção sonora podia alcançar e também serviu como marco simbólico do impacto narrativo do rádio, reforçando sua capacidade de envolver emocionalmente os ouvintes, uma qualidade que seria amplamente explorada nas radionovelas (Meditsch, 2007).

A radionovela, como gênero seriado de ficção sonora, teve seu marco inaugural no Brasil em 1941, com a transmissão de “Em busca da felicidade” pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Esse modelo contou com forte inspiração internacional, principalmente das produções cubanas, que já eram referência pela América Latina. A própria “Em busca da felicidade” trata-se de uma adaptação de Gilberto Martins do original homônimo cubano, de Leandro Blanco. A estruturação das *soap operas*, novelas radiofônicas dos Estados Unidos, também influenciou o formato brasileiro ao oferecer um modelo com episódios regulares e continuidade narrativa e a presença de propaganda de patrocinadores.

De acordo com Vinícius Leão (2025), o formato da radionovela consolidou-se inicialmente em Cuba na década de 1930, estabelecendo as bases do que viria a se tornar o

drama radiofônico latino-americano. As emissoras cubanas, com roteiros com a presença de conflitos emocionais intensos e narrativa seriada, tornaram-se referência para outros países da região. Foi nesse contexto que surgiram clássicos universais como "El derecho de nacer", de Félix Caignet, cuja repercussão se estendeu por toda a América Latina, incluindo o Brasil. O modelo cubano, além de influenciar diretamente as produções radiofônicas de outros países, também ajudou a consolidar práticas narrativas e estratégias de produção que se espalharam por contextos diversos, como os do México, Colômbia e Argentina. 1 ,.

“Em busca da felicidade”, veiculada entre 10h-11h na Rádio Nacional, foi um enorme sucesso, mesmo indo contra a faixa tradicionalmente noturna das radiodramatizações. Apesar de não ser considerado o horário nobre para a produção, buscava-se atingir o público de mulheres donas de casa e consumidoras dos produtos da patrocinadora, a Colgate. A princípio, a ideia da Colgate era comprar uma parte da programação para fazer a transmissão e contratar o diretor e elenco por conta própria. A Rádio Nacional negou o pedido e optou por produzir as próprias novelas e vender para os patrocinadores e para outras emissoras de rádio. Dessa forma, os artistas recebiam pela gravação e a emissora recebia pelo horário de transmissão da novela, que depois também iria ao ar através de outras emissoras.

Lia Calabre (2007) observa que esse novo formato provocou um redesenho da rotina de milhares de ouvintes, especialmente mulheres, que compunham a maioria da audiência nesse horário. Uma pesquisa do IBOPE realizada em 1944 registrou que 69,9% dos ouvintes de radionovelas, no horário matinal de 10h, eram mulheres, o que refletiu bastante no tipo de patrocínio desses programas. A maioria dos anunciantes eram fabricantes de produtos de limpeza e higiene pessoal, tentando vender a ideia da mulher dona de casa, sob a perspectiva tradicional, que era cuidadosa tanto com o seu lar, quanto com seu corpo.

Além disso, o conteúdo das produções também continha certo viés ideológico. Mirian Goldefeder (1980), ao analisar obras da Rádio Nacional, diz que havia uma forte presença de valores conservadores dentro das tramas. 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” (p. 40). Dessa forma, esse modelo midiático também sempre esteve ligado às questões políticas, econômicas, sociais e culturais, e não somente tecnológicas. Goldfeder (1980, p. 41) observa que, enquanto emissora pertencente ao patrimônio da União, a Rádio Nacional tinha como função, ao menos em tese, reproduzir os valores dominantes da sociedade, adaptando-os a uma ideologia alinhada aos interesses e visões de mundo dos setores médios.

Nesse sentido, em uma análise de 34 títulos da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, entre 1944 e 1946, Calabre (2007) identifica uma característica marcante no que diz respeito à ambientação das radionovelas: a predominância de narrativas situadas em contextos urbanos, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro e ambientadas no tempo presente. Essa escolha refletia o cenário familiar para grande parte do público ouvinte, mas com uma representação seletiva da realidade. As histórias, conforme apontado por Calabre, raramente abordavam as dificuldades ou problemas urbanos, focando em um recorte específico da sociedade que privilegiava as classes mais favorecidas.

Os protagonistas das radionovelas, em grande maioria, pertenciam às elites econômicas e sociais, como destaca Calabre: “um mundo constituído por profissionais liberais e empresários, ou seja, um mundo composto pelas classes média e alta” (Calabre, 2006, p. 189). Essa ambientação idealizada se manifestava na ausência das “mazelas da cidade”, com os enredos retratando uma vida de conforto e sofisticação: A cidade destes personagens era a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares” (Calabre, 2006, p. 189). Assim, as radionovelas projetavam uma visão glamourizada da urbanidade, distante das questões sociais mais amplas.

As radionovelas rapidamente se tornaram o carro-chefe da programação das grandes emissoras, em especial da Rádio Nacional, cujas produções alcançaram 807 títulos entre 1941 e 1959, segundo levantamento da própria Calabre. O horário das 10h às 11h, que inicialmente foi contra a tradição das dramaturgias no horário da noite, tornou-se o de maior audiência do dia, segundo dados do IBOPE entre setembro e outubro de 1943. Oduvaldo Vianna, responsável por 75 desses títulos, destacou-se como uma das figuras centrais na consolidação do gênero. Outros nomes importantes incluem Gastão P. Silva, Carlos Gutemberg, Amaral Gurgel, Ghiaroni e Ivani Ribeiro. Nesse levantamento, além do modelo apresentar uma alta produtividade centralizadas em poucos autores, Calabre diz também perceber uma multifuncionalidade:

A grande maioria desses autores além de escreverem radionovelas, eram responsáveis pela redação e produção de programas, quadros de dramatização, radioteatro em um só ato, séries radiofônicas, entre outras atividades. Muitas vezes os autores escreviam e produziam suas próprias novelas. (Calabre, 2007, p.7).

Além do conteúdo, toda a infraestrutura envolvida nas produções mostra a complexidade e a riqueza da linguagem radiofônica. As radionovelas brasileiras da década de 1940, como “Em busca da felicidade”, destacaram-se por uma estética sonora que combinava voz, música e efeitos sonoros para criar narrativas imersivas, adaptadas ao público e às limitações técnicas do rádio. As vozes, marcadas por interpretações teatrais e dicção clara,

eram centrais na construção de personagens e na condução emocional das tramas, frequentemente apoiadas por um narrador que contextualizava as cenas. A sonoplastia, produzida ao vivo pelos contrarregras, com objetos do cotidiano e o próprio corpo, como passos ou portas rangendo, e as trilhas musicais orquestradas, que alternavam entre tons românticos e dramáticos, criavam uma ambientação rica, transportando o ouvinte para dentro do universo narrativo.

Calabre (2007) compartilha uma história de um dos grandes nomes do meio, Edmo do Vale, que mostra a criatividade única e desafiadora que esse trabalho carregava: o uso de sal de uva e Coca-Cola para simular o som de formigas devorando um corpo humano em uma radionovela de suspense. O som da espuma da coca-cola representava o homem em agonia, e o sal de uva conseguia fazer a duração ser o suficiente para a cena. Essa estética sonora, ao mesmo tempo artesanal e expressiva, refletia a criatividade dos profissionais e reforçava valores culturais da época, como a idealização da família, conectando-se diretamente ao imaginário das donas de casa, principal audiência do horário matinal.

Ao fazer um apanhado sobre as radionovelas, Eduardo Vicente analisa todo o processo de produção sonora:

Além de gravar com os atores, o contrarregra 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). (Vicente, 2022, p.13)

2.2. A crise e a transformação do rádio frente às novas mídias

A partir da década de 1960, apesar de todo o sucesso alcançado e do impacto cultural gerado por esse formato, o rádio brasileiro enfrentou uma crise profunda que marcou o declínio de sua centralidade no sistema midiático nacional, impulsionada pela ascensão da televisão como principal meio de entretenimento de massa. A televisão, ao combinar som e imagem, ofereceu uma experiência sensorial inovadora que rapidamente capturou grandes parcelas da audiência antes fiel às radionovelas, especialmente no campo da dramaturgia e do entretenimento. As telenovelas, que começaram a ganhar popularidade no Brasil durante os anos 1960, herdaram o público das radionovelas, atraído por narrativas visuais que mantinham a essência melodramática, mas com maior impacto emocional.

Apesar da imersão única proporcionada pelas radionovelas, que dependiam exclusivamente da imaginação do ouvinte para construir as cenas e vivenciar os conflitos emocionais das tramas, a televisão trouxe uma inovação significativa ao adicionar a dimensão visual à narrativa. A introdução de cenários bem planejados, figurinos elaborados e a expressividade das interpretações faciais dos atores conferiu uma nova camada de profundidade à dramaturgia. Esse avanço permitiu que a televisão explorasse de maneira mais complexa e dinâmica os conflitos emocionais, algo que era mais limitado no rádio, onde o espectador precisava apenas "visualizar" mentalmente as cenas a partir da interpretação vocal do elenco e do trabalho dos contrarregras. A presença física dos atores e os detalhes visuais representavam uma novidade excitante e ofereciam uma imersão mais completa e imediata, até então não vista, criando uma conexão emocional mais direta com o público.

Com isso, a televisão não apenas trouxe novos recursos técnicos, mas também transformou a própria maneira de contar histórias. Ao oferecer essa nova experiência sensorial, a TV conquistou uma posição de destaque no cenário midiático brasileiro, consolidando-se como o principal veículo de dramaturgia popular e redefinindo as normas da narrativa dramática, ao mesmo tempo em que atraiu um vasto número de telespectadores, especialmente com a popularização das telenovelas.

Esse deslocamento de público foi agravado pela migração de patrocinadores, que redirecionaram investimentos para a televisão devido ao seu maior alcance e apelo comercial, deixando o rádio com recursos limitados para sustentar as produções complexas e custosas das radionovelas, que exigiam elencos numerosos, sonoplastia ao vivo e trilhas orquestradas. Como resultado, o gênero da ficção sonora entrou em declínio, com muitas emissoras, incluindo a Rádio Nacional, reduzindo drasticamente suas produções dramatúrgicas ou abandonando-as por completo na década de 1970.

Ao longo do tempo, a linguagem radiofônica passou por uma série de revisões e experimentações. Nos anos 1980, a Lintas, agência publicitária da Gessy-Lever, atualmente conhecida como Unilever, desenvolveu um projeto para revitalizar a estética e a linguagem da ficção radiofônica, frente ao contexto no qual a televisão se consolidava como o meio dominante. A principal estratégia foi afastar-se da estrutura tradicional das radionovelas, que utilizavam narradores e interpretações mais exageradas, um traço herdado do radioteatro, e buscar uma aproximação com o estilo mais naturalista da TV. De acordo com o produtor Valvênio Martins, o objetivo era criar uma comunicação mais fluida e próxima da realidade cotidiana, utilizando diálogos e monólogos no lugar da narração (Martins, 2009 apud Vicente, 2022, p. 14), e adotando um tom mais coloquial nas interpretações. A renovação buscava não

só modernizar o conteúdo, mas também melhorar sua conexão com as novas gerações de ouvintes.

O projeto também se destacou pela adoção de novas tecnologias de produção. A utilização de gravação em multicanais permitiu maior controle sobre o áudio, possibilitando a edição e correção de erros, além da criação de efeitos sonoros e trilhas musicais de maior sofisticação. Para as trilhas, a Lintas contou com músicos do cenário popular, como Helio Ziskind e Paulo Tatit, que exploraram sintetizadores e recursos eletrônicos para criar um som inovador e contemporâneo. Isso marcou um contraste com os métodos antigos, mais rudimentares, e trouxe um novo nível de complexidade e refinamento à produção radiofônica. Além disso, ao reorganizar e expandir as etapas de produção, essas novas possibilidades permitiram uma redução de custos e também supriram a falta dos grandes estúdios e da grande quantidade de profissionais de som que estavam presentes na “época de ouro” das radionovelas (Vicente, 2022), algo importante no contexto da migração de patrocinadores do rádio para a TV.

O conteúdo das produções também foi diversificado, com inclusão de personagens de diferentes classes sociais e histórias mais ligadas à realidade do povo brasileiro. Esse enfoque proporcionou um retrato mais realista e autêntico das experiências populares, alinhando o rádio à linguagem da televisão, mas sem perder suas características únicas.

A persistência das radionovelas pelas décadas seguintes, mesmo após o impacto da televisão, demonstra a capacidade do rádio de se adaptar às demandas publicitárias, conforme destacado por Prado (2012). O formato não retornou ao status da “época de ouro”, mas continuou a existir, especialmente em estações de pequeno porte, funcionando como uma ferramenta estratégica para marcas que buscavam atingir públicos específicos sem grandes investimentos. Por meio de permutas, empresas como Linhas Círculo, Finobrasa, Pastificio Selmi e Global Telecom viabilizavam a produção de folhetins, oferecendo-os gratuitamente às emissoras em troca de espaço publicitário. A estratégia da Linhas Círculo, por exemplo, ia além dos intervalos comerciais, utilizando o merchandising em “Entrelaçados pelo Amor” para integrar seus produtos à narrativa, com personagens cujos nomes coincidiam com suas mercadorias, direcionando a propaganda ao público feminino de maneira sutil e eficaz (Prado, 2012).

Além disso, iniciativas como as da Pastificio Selmi e da Global Telecom mostram como as radionovelas se adaptaram para engajar os ouvintes de forma inovadora, mesmo com limitações. A série “Aconteceu Comigo”, patrocinada pela Selmi em 1997, trouxe uma abordagem criativa ao dramatizar histórias reais enviadas pelo público, abordando temas

variados como romances e dramas policiais, com uma produção significativa para o meio radiofônico. Já “Cartas de Eliza”, da Global Telecom, em 2001, tentou modernizar o formato ao permitir que os ouvintes decidissem o final da trama por telefone, promovendo interatividade e premiando participantes com celulares, embora a qualidade da interpretação tenha sido criticada (Prado, 2012).

2.3. O surgimento do *podcast* como plataforma de ficção sonora

Após décadas de manutenção da televisão como principal veículo de comunicação, o advento da internet promoveu uma reconfiguração do cenário midiático, que gerou uma série de transformações na forma como o público consome conteúdo. A internet, além de ampliar o acesso à informação e entretenimento, também propiciou um ambiente em que o rádio pode encontrar novas possibilidades de se reinventar, com transmissões *on-line* e, principalmente, no formato de *podcasts*. Diferentemente do rádio tradicional, que dependia de horários fixos e de uma programação linear, o *podcast* introduziu um modelo sob demanda, permitindo que os ouvintes escolhessem, a qualquer momento, o conteúdo que desejavam consumir. Esse novo formato trouxe uma democratização da produção, uma vez que qualquer pessoa com acesso à tecnologia pode criar e distribuir conteúdo. Além disso, o *podcast* também se destaca por sua capacidade de abordar diversos assuntos e estilos, como entrevistas, investigação e ficções em áudio. Dessa forma, é feito um resgate do apelo da ficção sonora, mas de uma maneira mais personalizada e adaptada ao comportamento contemporâneo de consumo.

O *podcast*, enquanto mídia sonora sob demanda, surgiu no início dos anos 2000 como uma derivação do uso da tecnologia RSS, inicialmente pensada para a distribuição de *blogs*, mas rapidamente adaptada para veicular arquivos de áudio. Seu nome é derivado da junção das palavras *iPod* e *broadcast*, refletindo seu vínculo inicial com dispositivos móveis e com a lógica da radiodifusão digital. Bonini (2020) define o processo do *podcast* como uma tecnologia voltada à disseminação, ao recebimento e à escuta de conteúdos sonoros de forma sob demanda. Segundo o autor, trata-se de uma transição do modelo tradicional de radiodifusão em massa para um formato de mídia consumido de maneira personalizada e conforme o interesse do ouvinte (Bonini, 2020, p. 16). Apesar de o *podcast* não ter sido concebido exclusivamente para a produção sonora, a linguagem radiofônica tornou-se

predominante na plataforma (Vicente, 2018), levando à consolidação de uma nova esfera de áudio digital, descentralizada e acessível globalmente.

Desde seu surgimento no início dos anos 2000, o *podcast* passou por uma trajetória de contínua adaptação e expansão, acompanhando as transformações nos modos de produzir e consumir conteúdo sonoro na internet. Inicialmente, seu funcionamento estava diretamente ligado à tecnologia RSS, empregada para a distribuição automatizada de arquivos de áudio. Ao permitir que os usuários “assinassem” programas e recebessem novos episódios diretamente em seus dispositivos móveis, o *podcast* se configurou como uma alternativa prática ao rádio tradicional, possibilitando uma escuta mais flexível, personalizada e desconectada da grade fixa de horários.

Nos primeiros anos, a adoção do formato ainda era limitada a públicos específicos. O processo exigia certo conhecimento técnico e infraestrutura, como conexão de banda larga, uso de leitores de RSS e sincronização com dispositivos como o *iPod*. Luana Viana (2018, p. 4) define a produção e distribuição dos *podcasts* como uma “radiodifusão sob demanda, de caráter assíncrono, com a produção descentralizada e distribuição potencializada pelos meios digitais”. Nesse sentido, a difusão dos *smartphones* e a consolidação da internet móvel, a partir da segunda metade da década de 2010, transformaram profundamente esse cenário. A escuta adquiriu a possibilidade de passar a ser realizada por meio de aplicativos e plataformas de *streaming*, principalmente *Spotify* e *YouTube*, dispensando os antigos *downloads* manuais e tornando o acesso mais simples, intuitivo e integrado ao cotidiano do público.

Esse avanço tecnológico coincidiu com mudanças importantes nos hábitos de consumo cultural. A lógica sob demanda consolidou-se como padrão, e o áudio digital passou a ocupar um espaço crescente no sistema midiático. Nesse novo contexto, o *podcast* foi deixando de ser um produto de nicho para se tornar uma mídia de amplo alcance, com uma oferta cada vez mais diversa de gêneros e formatos, incluindo jornalismo, ciência, educação, entretenimento e relatos pessoais. A facilidade de produção e a descentralização das plataformas contribuíram para a emergência de uma comunidade produtora ativa, formada tanto por amadores quanto por grupos profissionais e grandes empresas de comunicação.

Nicholas Quah (2019) observa que o *podcast* contemporâneo se consolidou como um formato especialmente aberto à experimentação estética e narrativa. Essa característica tem favorecido o crescimento de *podcasts* de ficção, nos quais se nota uma revalorização das narrativas dramatizadas, agora atualizadas por meio das possibilidades técnicas e criativas oferecidas pelo ambiente digital. Esses produtos retomam elementos centrais das antigas radionovelas, como a estrutura seriada, a expressividade das vozes, o uso de trilhas musicais

e efeitos sonoros, mas o fazem através de novas lógicas de produção, circulação e escuta. A liberdade editorial e o afastamento da grade fixa do rádio tradicional possibilitam que essas narrativas explorem temáticas, linguagens e estratégias imersivas que vão além do modelo clássico da radiodramaturgia.

Ao mesmo tempo em que resgatam a tradição da ficção sonora brasileira, especialmente aquela consagrada nas produções da Rádio Nacional entre as décadas de 1940 e 1960, os *podcasts* atuais promovem uma ruptura importante com os limites ideológicos e formais que marcavam o rádio estatal ou comercial da época. Como foi apontado por Vicente (2022) sobre o Projeto Lintas, as produções sonoras passaram por transformações e puderam ter um novo refinamento, por conta das novidades tecnológicas da época. Hoje, acontece o mesmo com os novos recursos digitais, como manipulações de ambiência, espacialização e equalização de vozes e sons, o que amplia a capacidade de imersão e enriquece a experiência do ouvinte. Dessa forma, o que se observa não é um simples renascimento das radionovelas, mas sim uma reconfiguração da ficção sonora moldada pelas condições técnicas, estéticas e culturais do século XXI.

No Brasil, o desenvolvimento do *podcast* acompanhou o movimento internacional, com um crescimento progressivo no número de ouvintes e produtores a partir de 2012. O ano de 2019 foi especialmente marcante para a consolidação do formato no país, tanto pelo aumento do consumo quanto pela visibilidade conquistada nas mídias tradicionais e nas plataformas digitais (Souza; Fort; Bolfe, 2020).

Podcasts tiveram um grande crescimento no número de ouvintes e na produção de conteúdo no último ano. O Brasil entrou para o top 3 países com maior crescimento no formato, ficando atrás apenas da Argentina, com um aumento de 85% entre janeiro e novembro segundo o levantamento State of the Podcast Universe Report, da empresa de soluções de áudio Voxnest. (Monteiro, 2019).

2.4. O cenário atual da ficção em áudio

No entanto, foi durante a pandemia da COVID-19, especialmente entre os anos de 2020 e 2021, que o *podcast* atingiu um novo patamar em termos de difusão e relevância cultural. Nesse período, o consumo de mídias digitais se intensificou de maneira expressiva, impulsionado pelo contexto do distanciamento social e pela busca por novas formas de informação, entretenimento e conexão emocional dentro de casa. A escuta de *podcasts*, portanto, passou a ocupar um espaço ainda mais central na rotina das pessoas, ampliando significativamente seu alcance. Paralelamente, à medida que os ouvintes passaram a buscar

conteúdo em *podcasts*, muitos profissionais e entusiastas também se voltaram para meios de produção viabilizados pela nova realidade.

Embora produzir conteúdo não tenha sido necessariamente simples, o período permitiu o surgimento de produções mais amadoras, muitas delas iniciadas com recursos reduzidos e posteriormente aprimoradas. Houve uma verdadeira explosão de novos criadores. Segundo dados da *Acast*, empresa que oferece suporte completo para viabilização de *podcasts*, o número de produções independentes cadastradas em seu serviço aumentou mais de 75% em 2020, refletindo a entrada em massa de pessoas que estavam começando do zero no segmento. Ao mesmo tempo, surgiu uma abordagem de “faça você mesmo”: estúdios como *Pacific Content* utilizavam gravações feitas pelos próprios celulares dos criadores e, caso necessário, enviavam microfones USB por correio para uma melhor qualidade de som. Esse movimento permitiu que muitos criadores amadores, mesmo com equipamentos básicos, tivessem espaço para experimentar e evoluir tecnicamente. Muitos desses projetos nasceram como *hobby*, mas com o tempo foram se profissionalizando por meio de edição, uso de *softwares* especializados, interação com plataformas de hospedagem e aprendizado colaborativo.

De acordo com Vicente (2022), durante a "época de ouro" do rádio e, posteriormente, no contexto do projeto Lintas, nos anos 1980, o meio radiofônico já demonstrava capacidade de receber profissionais de outros setores. Essa característica evidenciava o potencial do rádio para promover uma abertura institucional e estética, contribuindo para o enriquecimento e a constante renovação de suas linguagens e práticas. No contexto da pandemia, com profissionais e entusiastas passando a migrar para o universo dos *podcasts*, observa-se um cenário semelhante, reafirmando como o áudio está aberto para a experimentação e a interdisciplinaridade. Dessa forma, o cenário se transformou: houve ampliação do repertório disponível ao público e, posteriormente, a consolidação de formatos cada vez mais sofisticados, construindo o caminho para o amadurecimento do setor.

Esse período não marcou apenas o crescimento da audiência, mas também representou um momento importante de consolidação estética e técnica do formato *podcast*. Observou-se uma profissionalização crescente das produções, com melhorias na qualidade sonora, na roteirização e na montagem dos episódios. Além disso, a entrada de grandes plataformas de *streaming*, veículos de comunicação tradicionais e marcas comerciais no sistema que cerca o *podcast* contribuiu para elevar o padrão das produções e ampliar a diversidade das propostas editoriais. Nesse novo contexto, os *podcasts* de ficção ganharam grande destaque ao retomar a tradição da ficção sonora e investir, de maneira criativa, nas

possibilidades expressivas da escuta imersiva. Essa vertente, em especial, vem explorando com sofisticação os recursos do som no ambiente digital, reafirmando o potencial do áudio como linguagem artística e comunicacional.

Atualmente, os *podcasts* de ficção seguem em destaque, impulsionados por novos formatos e tecnologias que ampliam as possibilidades narrativas. Segundo dados da pesquisa entre os *podcasts* da Acast em 2021, o setor registrou um crescimento de aproximadamente 427% nos últimos anos. A expectativa para 2025, segundo Daniel Portik, era de que esse número continuasse aumentando, graças ao avanço de cenários sonoros imersivos e tramas desenvolvidas em formato seriado. Enquanto os formatos tradicionais de conversa e *true crime* predominam nas tabelas gerais, as narrativas ficcionais vêm gradualmente ganhando espaço por sua capacidade de envolver emocionalmente o público com estética sonora e *storytelling* sofisticados.

Além disso, as tendências tecnológicas vêm moldando um panorama mais experimental e participativo. Recursos como áudio 3D, binaural e experiências interativas, com enredos que respondem a votações ou escolha dos ouvintes, já são opções que tornam a experiência de imersão do ouvinte mais completa. Outra realidade é o uso crescente de ferramentas com inteligência artificial para automatizar processos como edição, transcrição e geração de vozes expressivas, muitas vezes em combinação com narradores humanos para elevar a qualidade e reduzir custos. Em meio a esse contexto, os criadores independentes conseguem explorar narrativas originais mesmo com baixo orçamento, experimentando formatos curtos ou mini-séries que testam a receptividade do público antes de formatar versões mais robustas.

3. Ficções sonoras contemporâneas

A consolidação do *podcast* como formato de amplo alcance recolocou o som no centro das práticas narrativas contemporâneas, reativando uma tradição que remonta às primeiras experiências de ficção no rádio. Apesar de ser profundamente marcada pela lógica digital e pela escuta individualizada, a ficção sonora atual conserva elementos centrais da herança radiofônica, como a primazia da voz, a construção de atmosferas por meio da sonoplastia e a capacidade de mobilizar a imaginação do ouvinte. No entanto, essas continuidades coexistem com transformações significativas: a fragmentação dos modos de consumo, a diversificação dos agentes produtores, o avanço tecnológico e a reorganização das formas de participação da audiência redefiniram o papel do som como meio expressivo.

Nesse cenário, o *podcast* torna-se um espaço privilegiado para observar como a ficção sonora se reinventa. Ele retoma estruturas clássicas do radiodrama, mas as reconfigura em um ambiente em que a personalização da escuta, as novas estéticas sonoras e o *design* de som expandido ampliam as possibilidades de imersão. Antes, a ficção radiofônica se organizava a partir do fluxo linear da transmissão e da coletividade da audiência. Agora, ela passa a se adaptar à lógica sob demanda, às plataformas de *streaming* e à experiência íntima dos fones de ouvido, que intensifica a relação simbólica de imersão entre a voz e o ouvinte.

Desse modo, para compreender as ficções sonoras contemporâneas, é necessário analisar simultaneamente os elementos que se preservam da tradição, como a oralidade expressiva, o uso dramatúrgico da música, dos efeitos e do silêncio, e as rupturas que surgem do ambiente digital, seja nos modos de produção, seja nas possibilidades técnicas e estéticas.

3.1. Características do *podcast* de ficção

A ficção sonora contemporânea encontra no *podcast* um novo território de expressão, reconfigurando práticas narrativas que remontam à tradição radiofônica. Desde as primeiras produções do radioteatro e das radionovelas, o rádio demonstrou sua potência como meio capaz de emocionar e envolver a audiência por meio da fala, da música e do silêncio. Como recorda Ferraretto (2010), o rádio teve nas peças de ficção uma de suas produções mais importantes na chamada Era de Ouro. Essa herança de uma comunicação sensível e dramatizada, sustentada pela oralidade e pela imaginação, é o eixo sobre o qual o *podcast* de ficção se desenvolve no ambiente digital.

Sobre essas produções clássicas, Lopez (2022, p.15) observa que “paira sobre estas produções um ar de mistério, de encantamento, que deriva de sua estrutura, de sua narrativa, de seu enredo e de seus protagonistas – personagens e produtores”. O que se identifica nesse “encantamento” é a força do som como mediador entre o narrador e o ouvinte, uma relação de presença simbólica construída a partir de elementos expressivos da linguagem radiofônica. Se nas radionovelas o drama e a emoção eram estratégias de conquista da audiência, nos *podcasts* de ficção esses mesmos recursos retornam sob novas condições tecnológicas e estéticas, mas conservando sua essência, que é despertar empatia e promover a imersão do ouvinte. Como aponta Ferraretto (2013, p. 49), “dos pontos de vista psicológico e sociológico, a construção da empatia envolve o ouvinte, colocando-o dentro, no plano do imaginário, da narrativa; simulando um diálogo; oferecendo-lhe o que, em tese, ele deseja escutar”.

O *podcast* de ficção apropria-se dessa estrutura de envolvimento emocional, típica do rádio expressivo, e a reconfigura em uma ficção sonora marcada pela proximidade e pela personalização da escuta. Diferentemente do consumo coletivo das transmissões radiofônicas do século XX, o *podcast* se consolida na intimidade dos fones de ouvido, o que intensifica a sensação de diálogo e a identificação com os personagens. O resultado é uma experiência estética que conserva o vínculo emocional da radionovela, mas o traduz para a lógica fragmentada, móvel e digital das plataformas de *streaming*. Em ambos os contextos, a voz constitui o principal elo entre o universo narrado e a imaginação do ouvinte. Spritzer (2007) define esse fenômeno como a fala expressiva da radiodramaturgia, lembrando que:

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

Essa ponte imaginativa é o que permite à ficção sonora criar presença sem imagem, emoção sem figura, movimento sem corpo visível. Spritzer (2007) ainda observa que essa relação de escuta produz uma presença presumida do ouvinte na voz do ator, isto é, um tipo de coabitação simbólica no espaço sonoro. Sendo assim, o ato do ouvinte se deixar perpassar pela voz estabelece sua presença presumida na fala do ator e, mesmo não sendo visual, a performance radiofônica se institui como presença no momento em que a voz acontece. Essa

presença sem corpo é um dos traços distintivos da ficção sonora e está no cerne do *podcast* de ficção, que transforma a escuta em ato de participação emocional e criativa. O ouvinte não apenas recebe a narrativa, mas também a completa com suas próprias imagens mentais, preenchendo o invisível com sua imaginação.

A dimensão imersiva do *podcast* deriva também do seu caráter narrativo. Lopez (2022) explica que, na tradição radiofônica, a construção do enredo está profundamente ligada à maneira como os personagens se apresentam e interagem, tanto entre si quanto com a audiência. Essa perspectiva se mantém no *podcast* de ficção, no qual os personagens são compostos a partir de uma combinação entre voz, ritmo, emoção e silêncio. Spritzer (2008) enfatiza que a criação de um personagem vai além da simples imitação, sendo necessária a construção de algo único, uma expressão autêntica. Esse processo exige do intérprete um desenvolvimento de um universo interior, composto por recordações, pensamentos, sentimentos, opiniões, mágoas, alegrias e ações, que se manifestam por meio da voz. Nesse sentido, para compor um personagem radiofônico, é preciso transferir para a voz e para a escuta o mundo visível do personagem, o que implica o ato de se ver e se ouvir ao mesmo tempo.

Lopez (2022) observa que a diferença entre os gêneros ficcionais do rádio, radionovela, radioteatro, série ou peça independente reside menos na estética e mais no modo de emissão, ou seja, a forma como são transmitidos e organizados para o público. Nesse sentido, segundo Roderio (2010), enquanto a radionovela ou série prevê a narração de uma história adaptada às características do rádio em capítulos ou episódios, o radioteatro seria a transposição dessa história por cenas para transmissão no meio radiofônico. Roderio (2010) distingue ainda a existência de radiodramas com transmissão novelada, seriada ou independente. Essa classificação evidencia a flexibilidade narrativa que o *podcast* herdou do rádio, podendo alternar entre histórias únicas e séries contínuas, unidas pela presença de personagens fixos, temas recorrentes ou ambientações semelhantes. Essa estrutura seriada favorece a criação de vínculos entre episódios e a manutenção de uma escuta prolongada, essencial para maior engajamento e fortalecimento da comunidade de ouvintes.

Nos últimos anos, observa-se que os *podcasts* narrativos vêm ressignificando práticas herdadas do rádio, especialmente no modo como constroem suas narrativas e se conectam emocionalmente ao público. Lopez (2022) explica que esses *podcasts* se apropriam da estrutura do radiodrama para criar suas obras e envolver a audiência, explorando experiências

pessoais e vínculos afetivos dos ouvintes, seja pela identificação com os personagens ou pela representação de aspectos de sua realidade. Essa dinâmica revela que, embora o meio sonoro tenha se transformado, as estratégias de empatia e engajamento continuam fundamentais. Assim, o *podcast* de ficção não apenas atualiza o legado radiofônico, mas o reintegra a um novo ambiente midiático marcado pela personalização, pela escuta sob demanda e pela experiência individual. Nesse contexto, os elementos da linguagem sonora, voz, trilha, efeitos e silêncio, ganham novas funções: se antes serviam para ilustrar e criar verossimilhança, agora atuam como dispositivos de imersão e construção de sentido. O uso da trilha, que segundo Kischinhevsky (2018) tem a capacidade de evocar emoções e sensações diversas, ilustra bem essa renovação estética. A música e os efeitos passam a participar ativamente da narrativa, enquanto o silêncio assume um papel expressivo, tornando-se recurso dramático e espaço de reflexão.

O retorno da ficção sonora no Brasil evidencia um movimento de reconfiguração do campo sonoro, impulsionado pela entrada de diferentes agentes no mercado, que passam a moldar o perfil e a identidade das produções. Conforme analisa Vicente (2022), esse novo cenário envolve desde grandes plataformas internacionais de *streaming*, como o Spotify, até produtoras nacionais e roteiristas independentes, compondo um panorama heterogêneo e dinâmico. Essa diversidade de atores e modos de produção faz com que as obras variem em formato, escala e alcance, refletindo diferentes níveis de investimento e distribuição. Para o autor, a ficção sonora brasileira contemporânea se ancora na busca por uma linguagem sonora atual, capaz de dialogar com as referências estéticas do presente e com o hiato deixado pelo declínio do gênero em décadas anteriores. Apesar da relevância dos produtores independentes para a ampliação da diversidade criativa, a disputa por visibilidade e recursos ainda representa um desafio, especialmente diante da força das grandes plataformas. Nesse contexto, ganha destaque a valorização do roteiro original, concebido desde o início para o áudio, como um dos principais diferenciais da produção recente, marcando uma ruptura com as antigas adaptações que caracterizavam o rádio da Era de Ouro.

Sendo assim, a linguagem do *podcast* de ficção integra tradição e inovação. Ao mesmo tempo que conserva o potencial expressivo da fala e da escuta, também reconfigura sua materialidade sonora para um novo contexto comunicacional. O som, na condição de veículo e sentido, é o que estrutura e dá forma à ficção, enquanto convoca o ouvinte a participar de sua construção imaginativa.

3.2. A linguagem radiofônica e seus elementos constitutivos

É desse conjunto de elementos interdependentes, a voz, a música, os efeitos sonoros e o silêncio, que é composta a linguagem da ficção sonora. Como foi abordado, esses recursos são organizados com precisão para que a ausência dos recursos visuais sejam compensados por uma imagem mental criada, construída na escuta ativa do público através de uma imersão sonora.

A voz, como instrumento primário na ficção sonora, possui um papel fundamental na criação de personagens e atmosferas, sendo a base que sustenta a construção ficcional. Ao contrário de outras formas de mídia, nas quais a visão é essencial para a imersão do público, na ficção sonora, a voz é a principal ferramenta de comunicação. Ela carrega uma carga emocional, e sua interpretação, muitas vezes com ênfase teatral, é capaz de provocar diversos sentimentos. De acordo com José e Sergl (2015), a voz "é um elemento fundamental para a criação da paisagem sonora no rádio, pois permite oralizar situações" (2015, p. 131), o que significa que ela não apenas transmite o conteúdo das falas, mas também dá forma e textura ao ambiente e à ação que se desenrola. Essa capacidade de evocar cenários e atmosferas sem a necessidade de imagens visuais é o que confere à ficção sonora uma imersão única, em que o ouvinte precisa preencher os "espaços vazios" com a sua própria imaginação, mas sendo guiado pelas pistas auditivas que a voz o oferece.

Na rádio tradicional, a voz ocupava lugar de destaque absoluto. As interpretações seguiam uma estética mais teatralizada, com dicções empostadas e o uso frequente do "narrador onisciente", recurso responsável por fornecer ao ouvinte todas as informações que ele precisava saber sobre personagens, cenários e ações. A essa figura, Friedman (2002) atribui a designação de "narrador onisciente neutro", cujas intervenções não expressam opiniões pessoais, mas servem como guia externo da narrativa (Vicente, 2022, p.12). Na ficção sonora, a música é um dos elementos estruturantes da linguagem ficcional, atuando como recurso expressivo e simbólico na construção da ambientação e no despertar de emoções. Conforme observa Vicente (2022), ela desempenha um papel central na produção de significados, contribuindo para a imersão do ouvinte por meio de camadas sonoras que interagem diretamente com os demais componentes da linguagem radiofônica. A música também funciona como um guia emocional, conduzindo a escuta e reforçando as intenções dramáticas da narrativa. Essa capacidade de sugerir sentidos subjetivos faz com que ela atue como uma espécie de narrador, que, mesmo sem recorrer à palavra, orienta a percepção do

ouvinte sobre os acontecimentos. Segundo Kaplún (2017, p. 152), “Os sons nos ajudarão para que o ouvinte ‘veja’, com sua imaginação, o que desejamos descrever; a música, para que sinta as emoções que tentamos lhe comunicar.”. Dessa forma, a música, ao lado dos demais elementos sonoros, compõe a estrutura ficcional que substitui a imagem no campo da ficção sonora, tornando-se parte indissociável do processo de construção do sentido.

Os efeitos sonoros constituem um dos pilares da linguagem da ficção sonora, atuando como elementos dramáticos que ajudam a criar espacialidade, ritmo e atmosfera. Eles transportam o ouvinte para o ambiente da cena, sugerindo lugares, objetos, ações e até estados emocionais. Como observa Calabre (2007), a elaboração desses sons envolve um alto grau de criatividade técnica e artística, muitas vezes exigindo soluções inventivas e artesanais para alcançar o resultado desejado, como exemplificado pela história de Edmo do Vale sobre o uso de sal de uva e Coca-Cola para simular formigas devorando um corpo. Essa prática de criação sonora contribui não apenas para a verossimilhança da narrativa, mas também para a sua expressividade, tornando o som um protagonista narrativo por si só.

A função dos efeitos na ficção sonora ultrapassa a simples ambientação: eles operam como signos, cheios de intencionalidade, que influenciam diretamente a forma como o ouvinte interpreta os acontecimentos. Ao lado da voz e da música, os efeitos completam a construção de um universo sensorial que compensa a ausência da imagem visual, exigindo do público uma escuta ativa e interpretativa. A articulação entre sons naturais, sons manipulados e sons simbólicos permite uma narrativa mais rica, na qual a dimensão sonora se expande para além da ilustração da cena, criando significados próprios.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o silêncio também é um componente essencial da linguagem da ficção sonora. Longe de representar apenas uma ausência de som, o silêncio adquire valor expressivo e estrutural na narrativa, funcionando como pausa, expectativa, tensão ou ruptura. Sua presença de forma estratégica potencializa os demais elementos sonoros, destacando falas, ruídos ou trilhas musicais, além de permitir ao ouvinte o tempo necessário para processar informações ou construir imagens mentais com mais profundidade. O silêncio pode também atuar como recurso dramático, sugerindo hesitação, angústia, vazio ou mudanças de ritmo narrativo. Em vez de ser interpretado como uma falha ou espaço neutro, ele compõe, com outros elementos, a estrutura da ficção sonora, contribuindo para a complexidade expressiva da narrativa.

3.3. A experiência imersiva e o papel do ouvinte na construção do sentido

A experiência de escuta nas produções de áudio contemporâneas, em especial nas ficções sonoras, ultrapassa o simples consumo passivo de conteúdos e assume um caráter participativo e sensorial. A escuta se transforma em uma experiência imersiva, na qual o ouvinte se insere na narrativa, atribuindo sentidos a partir de sua própria percepção auditiva e emocional. O som, nesse contexto, não apenas representa o mundo, mas cria mundos possíveis, evocando imagens mentais, emoções e atmosferas.

O rádio, ao explorar as possibilidades expressivas do som, tem o poder de criar imagens mentais e reconstruir a realidade a partir da escuta. Guarinos (2009), com base nas reflexões de Balsebre (2007), explica que, quando o meio organiza os sons do cotidiano de maneira narrativa, esses elementos adquirem novos significados e passam a compor uma representação sonora do mundo. Essa representação é completada pelo ouvinte, que transforma o que escuta em imagens mentais, reinterpretando a realidade por meio de fragmentos, como notícias, entrevistas, comentários e efeitos sonoros, para formar uma narrativa coerente e pessoal. Desse modo, cada programa de rádio pode ser entendido como uma micronarrativa, dotada de estrutura própria, capaz de ordenar e dar sentido à experiência sonora do público.

Motta (2013, p. 176) lembra que toda narrativa é “produto de um ato intencional em contexto”, em que narradores selecionam e ordenam fatos e vozes conforme um projeto dramático. Essa intencionalidade atravessa tanto narrativas ficcionais quanto jornalísticas, ainda que, no caso do jornalismo, a multiplicidade de vozes busque idealmente construir um discurso plural e imparcial. Ainda segundo Motta (2013), o texto jornalístico se caracteriza pela polissemia e pela polifonia, reunindo múltiplas vozes, do veículo, dos jornalistas e das fontes, com o objetivo de incorporar diferentes perspectivas. Entretanto, a construção dessa polifonia não elimina conflitos de visões ou negociações de poder. Os narradores, de certa forma, disputam a hegemonia interpretativa e o controle sobre o relato, de modo que “na narrativa jornalística ele [o poder simbólico e político] se exerce através do incessante embate diário pela construção da ‘verdade’” (Motta, 2013, p. 9). Nesse contexto, a participação do ouvinte é regulada pelo projeto dramático da narrativa.

...o ouvinte somente conquista um lugar na narrativa quando sua fala for autorizada pelo veículo de comunicação, e isso se dá à medida que sua mensagem ou sua própria representação contribuem, de alguma forma, com as intenções subjacentes

da emissora e dos seus profissionais no ato de narração de um determinado acontecimento. (Quadros, Amaral, 2019, p.127).

Seguindo uma investigação das autoras a respeito de narrativas sobre protestos em Porto Alegre, greve do Detran e crise na segurança pública no Rio Grande do Sul, é possível perceber que o acionamento dos ouvintes varia de acordo com o alinhamento de suas mensagens ao projeto dramático adotado pela emissora. Em muitas situações, a voz do ouvinte foi mediada pelos apresentadores, permanecendo em posição coadjuvante e reforçando a perspectiva dominante do programa. A análise das mensagens lidas nos programas evidencia que a participação do ouvinte é estratégica e instrumental. No caso da greve do Detran, das treze mensagens selecionadas, nove refletiam relatos de experiências negativas com os serviços do órgão, sendo lidas de maneira a apoiar o argumento crítico da emissora. Da mesma forma, nas narrativas sobre a crise de segurança, a veiculação de críticas enviadas pelos ouvintes permitiu à emissora reforçar seu posicionamento, promovendo a impressão de polifonia sem abrir mão do controle sobre o discurso (Quadros, Amaral, 2019). Assim, o acionamento do ouvinte, seja explícito ou velado, contribui para a construção de sentido da narrativa e para a sustentação do projeto dramático, evidenciando que a participação da audiência está sempre circunscrita à mediação editorial.

Motta (2013, p. 205) observa que essa relação é o que alimenta os conflitos que mantêm a narrativa jornalística radiofônica viva, sendo eles “manifestações de superfície de outros conflitos ainda mais profundos, latentes em todo discurso narrativo, embora analiticamente necessitemos compreender primeiro os conflitos de superfície das histórias para chegar aos mais profundos”. Aplicando essa perspectiva ao rádio, percebe-se que os conflitos e divergências apresentados na narrativa são cuidadosamente moldados pelo projeto dramático, de modo que a participação do ouvinte intensifica a intriga e a tensão, mas permanece subordinada a um enquadramento intencional. Essa mediação entre narrativa e participação evidencia como o rádio controla a construção do sentido, equilibrando a sensação de interação e envolvimento do público com a necessidade de manter a coerência e a direção da trama. Mesmo em situações de grande engajamento, como no caso das crises de segurança pública, o acionamento dos ouvintes-enunciadores foi limitado e controlado: apenas cinco ouvintes foram identificados e doze mensagens lidas no ar (Quadros; Amaral, 2019). Esse controle restrito demonstra que, embora a interatividade seja valorizada como recurso dramático, ela é cuidadosamente regulada para não comprometer a estrutura narrativa e o efeito pretendido sobre a audiência.

O controle sobre as vozes, sejam elas institucionais, profissionais ou da audiência, demonstra que o rádio mantém a autoridade enunciativa com base na produção. “Somente a tecnologia e as novas formas de interação não são capazes de modificar a hierarquia do processo de construção do discurso jornalístico. A autoridade enunciativa permanece atrelada à instância de produção” (Quadros; Amaral, 2019, p. 134,135). A interação do ouvinte, portanto, não equivale à igualdade de participação, mas ocorre dentro de limites e objetivos definidos pelos profissionais da emissora, reforçando o projeto dramático e contribuindo para a coerência narrativa. Basicamente, toda a análise evidencia que a experiência do ouvinte nas narrativas radiofônicas é simultaneamente ativa e mediada e reforça a ideia de Motta (2013) de que todo produto de um ato intencional ocorre em contexto. O ouvinte participa ao interpretar sons, preencher lacunas e relacionar fragmentos, mas a forma e o alcance dessa participação são determinados pela intencionalidade narrativa.

Apesar de a análise supracitada ser sobre eventos reais, na ficção, a ideia é a mesma. Embora o ouvinte possua uma interpretação única e provinda de características individuais de seu próprio repertório, cada detalhe da narrativa, como som, voz, trilha sonora, efeitos e ruído, é pensado para provocar determinada sensação e realizar a construção de sentido desejado. Por exemplo, no rádio, ao descrever uma casa, cada ouvinte visualizará uma imagem com base em seu próprio repertório. Entretanto, as características dessa casa serão mediadas pela intenção da narrativa. Se a intenção for mostrar algo velho e abandonado, os recursos sonoros induzirão o ouvinte a tal sensação. Dessa forma, entende-se como a relação entre rádio e ouvinte se dá de forma complexa, marcada pela tensão entre engajamento ativo e controle narrativo, e mostra que a escuta não é apenas um ato receptivo, mas uma experiência situada na intersecção entre interpretação, mediação e construção de sentido.

3.4. O *design* de som como elemento da linguagem sonora

O *design* de som ocupa, nas produções de ficção sonora contemporâneas, um papel que ultrapassa a mera função ilustrativa para se constituir como elemento estruturante da linguagem sonora. A escuta deixa de ser apenas um canal de recepção para se tornar um espaço de construção simbólica, mediado por tecnologias que possibilitam novas formas de imersão. No contexto discutido do aumento da produção e distribuição de *podcasts*, novas estratégias têm surgido com a finalidade de atrair ouvintes e fidelizá-los ao modelo. Uma dessas ferramentas é o áudio binaural, que constrói uma sensação profunda de imersão, como

se as ações acontecessem no local em que o ouvinte se situa. Voltaremos ao áudio binaural mais a frente.

A utilização do som como forma de linguagem sonora retoma fundamentos da tradição radiofônica, em que o drama sonoro se organiza a partir de elementos como ação sonora, cenário sonoro e sistemas expressivos. Viana (2020), apoiando-se em Spritzer (2005), explica que a ação sonora se concretiza como um acontecimento no tempo, produzido pela voz do ator ou pela sonoplastia, de modo que cada som criado deve reverberar e gerar efeito na escuta do ouvinte. O cenário sonoro, por sua vez, dá vida aos ambientes, sendo essencial que “o ambiente sonoro representado coincida com a imagem sonora do ouvinte para aquele cenário” (Abreu, 2014, p. 2). Já os sistemas expressivos, conforme Balsebre (2005, p. 329), são formados “pelo conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnicos/expressivos da reprodução sonora”. A articulação entre esses recursos intensifica a imersividade da ficção, fazendo com que o ouvinte se sinta dentro do espaço sonoro que a obra propõe.

O rádio, desde suas primeiras formas, destaca-se por estabelecer uma relação intensa e sensorial com o ouvinte, explorando recursos sonoros capazes de provocar emoção e estimular a imaginação. Nesse sentido, Viana (2020) ressalta que essa natureza sensorial é uma característica central do meio, que permite envolver o público de maneira profunda e subjetiva por meio das mensagens transmitidas. Como observa Ortriwano (1985, p. 80), o rádio “desperta a imaginação através da emocionalidade das palavras e dos recursos de sonoplastia, permitindo que as mensagens tenham nuances individuais, de acordo com as expectativas de cada um”. A partir dessa perspectiva, o *design* de som funciona como mediador entre a narrativa e o ouvinte, direcionando a experiência emocional e guiando a percepção auditiva para criar sentidos específicos e intensificar o envolvimento com a história.

Ainda segundo Viana (2020), o interesse em criar narrativas imersivas não é recente, mas herda do rádio tradicional a intenção de transportar o ouvinte para dentro das histórias, fazendo-o vivenciar situações reais ou imaginadas por meio do som. A autora reforça que a voz humana, com sua entonação e expressividade, tem papel essencial nesse processo, pois, conforme aponta García González (2013, apud Viana, 2020), a oralidade funciona como um instrumento poderoso de atenção e envolvimento, capaz de intensificar a escuta e ampliar a

dimensão emocional da narrativa. Com a chegada das tecnologias digitais e a difusão do áudio em múltiplas plataformas, o *design* de som ganhou novas dimensões. Essas novas possibilidades trazidas por inovações tecnológicas permitem explorar níveis mais profundos de imersão na narrativa. Esse ambiente híbrido amplia as possibilidades expressivas da ficção sonora, que agora pode explorar a espacialidade do som de maneira mais precisa e subjetiva.

Nesse contexto, o áudio binaural, também chamado de áudio 3D, surge como uma inovação decisiva para o *podcast* de ficção. Essa tecnologia é uma técnica de gravação e reprodução que simula a forma como ouvimos naturalmente no dia a dia, criando uma experiência sonora tridimensional (3D) para quem escuta com fones de ouvido. Para produzir esse efeito, utiliza-se uma técnica de gravação que posiciona microfones no lugar correspondente às orelhas humanas. Dessa forma, o som é captado de maneira semelhante à audição real, registrando as variações sutis que ocorrem conforme a direção e a distância da fonte sonora. Ao processar essas diferenças, o cérebro humano reconstrói a sensação espacial e cria uma percepção de profundidade, permitindo que o ouvinte tenha a impressão de estar cercado pelos sons, como se estivesse inserido dentro do ambiente sonoro gravado.

3.5. Comparações entre a ficção radiofônica tradicional e a ficção em *podcast*

A ficção sonora, em sua transição do rádio analógico para o ambiente digital, evidencia um processo de continuidade e reinvenção. O que antes se estabelecia na coletividade da escuta radiofônica, marcada pela transmissão ao vivo e pelo compartilhamento social imediato da experiência, agora se redefine na individualidade dos fones de ouvido, em que a narrativa ganha camadas mais íntimas e personalizadas. Essa transição da Era de Ouro do rádio até a era do *streaming* representa, de certa forma, uma atualização dos princípios narrativos e expressivos que, desde sempre, estruturaram a ficção sonora.

Ferraretto (2010) lembra que o rádio, em seu auge, teve nas peças de ficção um dos pilares de sua força cultural, um espaço em que o som era capaz de emocionar, informar e mobilizar o imaginário popular. Essa era foi marcada por uma escuta coletiva e linear, na qual a transmissão ao vivo determinava o ritmo da narrativa. O ouvinte, nesse contexto, dependia da emissora e do tempo de emissão para acompanhar a história. Já no *podcast*, essa relação se inverte: o público passa a controlar o tempo e o espaço da escuta, moldando sua experiência segundo suas preferências e disponibilidade. Essa liberdade modifica o vínculo emocional, o

ouvinte não apenas acompanha a narrativa, mas a escolhe, pausa, repete e interpreta sob novas condições de entretenimento.

A radionovela clássica se estruturava em torno de um projeto de comunicação coletiva, sustentado pela voz onisciente do narrador e por uma sonoplastia funcional, voltada à ilustração das ações e à construção da verossimilhança. O *podcast* de ficção, por sua vez, apropria-se desses mesmos elementos, voz, música, efeitos e silêncio, mas os reinterpreta sob a lógica da imersão e da subjetividade. Conforme explica Spritzer (2007), a “fala expressiva da radiodramaturgia” é o elo simbólico entre o que fala e o que ouve, uma ponte para a imaginação. Essa ponte continua a existir no *podcast*, mas é agora intensificada por tecnologias como o áudio binaural, que transforma o espaço acústico em um território de experiência sensorial. Enquanto a ficção radiofônica tradicional dependia de uma estética teatralizada, marcada por dicções empostadas e pela presença de um narrador onisciente que orientava o ouvinte, a ficção em *podcast* tende à naturalidade da fala. O narrador muitas vezes desaparece, e a imersão é construída pelo posicionamento dos sons e pela espacialidade da voz. A interpretação se torna mais contida, próxima da oralidade cotidiana, e a sonoridade passa a ocupar o lugar antes reservado à palavra descritiva. Vicente (2022) observa que essa mudança reflete uma busca por uma linguagem sonora atual, que dialoga com o presente sem romper com a tradição, integrando novas estéticas e modos de produção ao legado histórico do rádio.

A música, tradicionalmente empregada como elemento de apoio nas ficções radiofônicas, adquire no *podcast* um papel muito mais complexo e autônomo. Se antes sua função era essencialmente mais ilustrativa, reforçando emoções, marcando transições de cenas ou sublinhando o ritmo da ação, no ambiente digital ela pode se transformar em um componente ativo da narrativa. Como observado por Kaplún (2017), os sons ajudam o ouvinte a “ver” com a imaginação aquilo que é descrito, enquanto a música atua diretamente sobre suas emoções, orientando o modo como ele sente e interpreta a história. Interpretando essa perspectiva, a trilha sonora no *podcast* deixa de ser mero acompanhamento para se tornar uma instância narrativa, capaz de tensionar, comentar e até contradizer o enredo. Em muitas produções, ela assume a função de voz subjetiva, sugerindo estados psicológicos, presságios ou ambiguidades que não estão explicitados nas falas. Ao se articular com os demais elementos da linguagem sonora, a voz, os efeitos e o silêncio, a música passa a construir atmosferas e significados, contribuindo para uma escuta mais ativa e imersiva. Essa

evolução revela como o *design* de som contemporâneo desloca a música de uma função decorativa para um papel dramático central, em que o som deixa de ilustrar o que se ouve e passa a participar da própria construção do sentido narrativo.

Os efeitos sonoros também passam por um processo de ressignificação. Calabre (2007) destaca que, historicamente, a criação de sons no rádio exigia um exercício de inventividade técnica e artística, traduzido em soluções manuais para simular ambientes e ações. Esse caráter artesanal permanece simbólico, mas as novas tecnologias digitais permitem explorar sons com maior precisão e realismo. No *podcast*, o efeito sonoro não é apenas um signo de ambientação: ele se torna um operador narrativo, capaz de conduzir a atenção, antecipar eventos e criar atmosferas psicológicas, o que foi intensificado pelas novas possibilidades tecnológicas trazidas pelo modelo, tanto na quantidade de técnicas, quanto na sofisticação de sua execução. A partir da perspectiva de Balsebre (2005), pode-se dizer que o som deixa de representar o mundo para criar mundos possíveis, configurando-se como um sistema expressivo que atua junto à palavra, à música e ao silêncio.

Já o silêncio ganha um valor dramático ainda mais potente nas ficções em *podcast*. Se nas radionovelas ele servia como pausa ou marca de transição, agora atua como espaço de respiração emocional e de construção de sentido. Em uma escuta individual, o silêncio é amplificado e aproxima o ouvinte da cena, permite reflexão e, muitas vezes, intensifica a tensão narrativa. Trata-se de um silêncio ativo, que não interrompe, mas prolonga a experiência sonora, instaurando o tempo da imaginação.

A diferença mais marcante entre a ficção radiofônica e a ficção em *podcast* reside na natureza da escuta e na forma de mediação e na intensificação do papel de cada um dos elementos da linguagem radiofônica. O rádio, como observa Motta (2013), organiza sua narrativa a partir de um “ato intencional em contexto”, em que o narrador controla a seleção e a hierarquia das vozes. No *podcast*, a intencionalidade narrativa permanece e se intensifica, de modo que cada som, cada silêncio, cada voz é pensada para provocar sensações e orientar o imaginário. Apesar de o ouvinte possuir a autonomia para criar seus próprios cenários imagéticos, os recursos tecnológicos utilizados na produção sonora permitem uma imersão maior que o modelo analógico, o que permite que cada intenção pensada nos detalhes sonoros chegue ao ouvinte de forma mais potente.

Com base nessa transformação da escuta e da mediação narrativa, Vicente (2022) chama atenção para a diversidade do cenário sonoro contemporâneo, marcada pela coexistência de diferentes agentes e formatos. No contexto digital, grandes plataformas e produtores independentes compartilham o mesmo espaço de criação, o que amplia as possibilidades estéticas do *podcast*. Essa pluralidade reflete a expansão do próprio conceito de ficção sonora: enquanto algumas produções preservam a estética teatral e expressiva herdada do rádio, outras exploram linguagens próximas ao cinema ou ao documentário, valendo-se da montagem e do *design* de som como recursos de *storytelling*. Assim, a ficção em *podcast* não se limita a romper com o modelo radiofônico tradicional, mas o reinterpreta e o atualiza em diálogo com as novas formas de consumo e com as potencialidades tecnológicas do meio digital, revelando um campo em constante reinvenção.

Nesse sentido, conforme observa Lopez (2022) sobre a principal distinção entre os gêneros ficcionais do rádio estar no modo de emissão, pode-se perceber como o *podcast* se diferencia da ficção radiofônica tradicional, principalmente por se adaptar ao consumo sob demanda, rompendo com a linearidade da transmissão ao vivo e abrindo espaço para novas formas de engajamento e serialização. Assim como nas séries televisivas, o *podcast* pode explorar formatos híbridos, combinando episódios independentes e narrativas contínuas, criando vínculos emocionais e simbólicos com o público. A questão estética ganha novos sentidos e possibilidades em relação ao modelo tradicional, mas é no modelo de distribuição que ele realmente se diferencia e se destaca.

Portanto, a comparação entre a ficção radiofônica tradicional e a ficção em *podcast* revela um movimento de continuidade evolutiva. A essência estética, centrada na voz, na emoção e na imaginação, permanece. O que muda é o modo como esses elementos são articulados para responder às novas condições de escuta, produção e circulação. Se o rádio construiu uma comunidade de ouvintes em torno da experiência coletiva da escuta, o *podcast* cria comunidades dispersas, mas conectadas por meio da afetividade e da imersão individual. Em ambos os casos, o som continua sendo o mediador fundamental entre narrativa e imaginação, reafirmando o poder da voz e do silêncio como forças estruturantes da ficção sonora.

4. Análise do *podcast* “França e o Labirinto”: som e imersão

O presente capítulo inaugura a etapa analítica deste trabalho, dedicada ao exame aprofundado do *podcast* de ficção “França e o Labirinto”, com ênfase nas relações entre som e imersão. Partindo do arcabouço teórico e histórico desenvolvido nos capítulos anteriores, esta seção busca deslocar a discussão do plano conceitual para o plano empírico, observando de que maneira os princípios da linguagem radiofônica são mobilizados, tensionados e ressignificados no contexto do *podcast* de ficção contemporâneo. A análise se concentra, sobretudo, nas estratégias sonoras que estruturam a experiência de escuta e que colocam o ouvinte em uma posição ativa dentro da narrativa.

Ao tomar o som como eixo organizador da experiência estética, este capítulo parte do entendimento de que, em “França e o Labirinto”, a imersão não é resultado de um único recurso isolado, mas da articulação cuidadosa entre diferentes elementos da linguagem sonora. Os elementos da linguagem radiofônica, voz, efeitos sonoros, música, silêncio e *design* de som operam de forma integrada, construindo, juntos, um ambiente acústico que ambienta a ação, orienta a percepção, sugere deslocamentos, produz tensão e convoca o ouvinte a, além de escutar, também interpretar os acontecimentos a partir de indícios sensoriais. Nesse sentido, o *podcast* propõe uma escuta subjetiva, alinhada à experiência perceptiva do protagonista, o que reforça a centralidade do som como mediador da experiência de imersão.

A escolha por analisar “França e o Labirinto” sob a perspectiva do som e da imersão se justifica pelo caráter paradigmático da obra no cenário recente da audioficção brasileira. Ao adotar o áudio binaural como recurso estrutural e ao prescindir de narradores explicativos ou de descrições verbais excessivas, a série desloca para o campo sonoro a responsabilidade de construir o espaço ficcional e de sustentar a progressão dramática. Dessa forma, a obra oferece um terreno fértil para observar como práticas herdadas da ficção radiofônica tradicional são atualizadas por meio de tecnologias digitais e de um projeto estético orientado pela sensação de presença.

Assim, o capítulo se organiza em três movimentos principais: inicialmente, contextualiza-se o *podcast* enquanto objeto empírico e fenômeno cultural; em seguida, explicita-se a metodologia adotada para a análise, de abordagem qualitativa, exploratória e analítica, baseada em pesquisa bibliográfica e na escuta dirigida de episódios selecionados,

com análise de cenas, descrição dos planos sonoros e interpretação das funções sensoriais dos elementos de linguagem; por fim, desenvolve-se a análise por categorias, examinando de forma sistemática o *design* de som, os efeitos sonoros, a coparticipação do ouvinte na construção dos ambientes sonoros, a voz, a música e o silêncio. Ao final, busca-se articular essas observações para compreender de que modo o *design* de som contemporâneo contribui para ampliar a imersão e o engajamento do público, evidenciando continuidades e rupturas em relação à tradição da ficção sonora no rádio.

4.1. Contextualização do *podcast*

“França e o Labirinto” é uma audiossérie de ficção policial que acompanha o detetive cego Nelson França enquanto ele revisita um caso de assassinatos em série que marcou sua carreira duas décadas antes. A partir de um novo homicídio que reproduz elementos do antigo *modus operandi* do chamado “Assassino do Labirinto”, França é novamente lançado em uma rede de pistas fragmentadas, memórias traumáticas e alianças instáveis. A ficção articula investigação criminal, reconstrução do passado e tensão psicológica, destacando a percepção sonora como eixo central da condução da história, característica reforçada pelo uso de áudio imersivo. À medida que avança, o detetive se confronta não apenas com o criminoso, mas com os limites de sua própria sanidade, culminando num desfecho que mobiliza vingança, memória e determinação.

No episódio inaugural, “Um Corpo na Noite”, França é despertado por um telefonema que o conduz a uma cena de homicídio cujas características remetem diretamente ao célebre caso do Assassino do Labirinto, sugerindo que o crime recente pode não ser um evento isolado. Em “Modus Operandi”, a inquietação com essas semelhanças leva o detetive a revisar gravações antigas e a contatar figuras vinculadas ao caso original, contando com o apoio técnico da perita Angela; entretanto, o diálogo com um especialista do passado revela-se improdutivo, reforçando o clima de frustração investigativa. Essa busca inicial se intensifica em “Dia de Visita”, quando a consulta ao jornalista Omar Hassot orienta França a ir ao presídio onde o assassino está encarcerado. Nesta visita, cercado por indivíduos que ajudou a prender, o detetive depara-se com uma revelação perturbadora sobre os desdobramentos do antigo caso.

Prosseguindo a investigação em “No Lugar Certo, Na Hora Certa”, a descoberta anterior leva França a retomar o diálogo com Omar, enquanto Angela passa a colaborar mais

diretamente, permitindo que juntos tracem paralelos entre os crimes e identifiquem uma pista crucial que direciona a narrativa para um ambiente ainda mais hostil. Esse avanço abre caminho para “Por Sua Conta e Risco”, episódio em que França, isolado de seus aliados e obrigado a agir sem apoio, confronta diretamente o submundo criminal, chegando a uma revelação inquietante sobre o perfil psicológico do serial killer, cuja compreensão o coloca em situação de vulnerabilidade física e emocional. A consequência desse enfrentamento se explicita em “Estado Grave”, quando o detetive desperta no hospital entre a vida e a morte, pressionado por Noronha e Angela a abandonar o caso; contudo, uma ligação inesperada confirma os piores temores de França, reativando sua determinação investigativa.

A história assume maior intensidade psicológica em “Paranoia”, episódio no qual França finalmente dialoga com o assassino, que revela detalhes dos crimes e o provoca com um desafio direto, ao mesmo tempo em que Angela integra-se de vez à investigação e novos indícios despertam a desconfiança do detetive em relação a Noronha. Em “Um Passo à Frente”, cresce a sensação de vigilância constante, levando França a suspeitar que foi grampeado; ele e Angela trabalham com três hipóteses investigativas, uma delas implicando um antigo aliado, enquanto Omar acrescenta informações sobre uma testemunha que pode ser decisiva. A tensão narrativa se acirra em “Invasão”, quando um encontro desestabilizador com o assassino leva França a romper com Noronha, acusando-o de vazar informações, ao passo que Angela abandona a investigação, situação que empurra o detetive a uma atitude precipitada e potencialmente destrutiva.

A partir daí, a série avança em direção ao clímax. Em “Despedida”, isolado e sem recursos, França encontra em uma antiga gravação a peça que faltava no quebra-cabeças e se despede de Angela antes de partir para o confronto decisivo com o Assassino do Labirinto. Em “Um Bom Lugar”, o detetive revisita duas décadas de mentiras e disfarces, preparando-se para um desfecho inevitável que exige sacrifícios significativos. O penúltimo episódio, “O Labirinto”, apresenta França frente a frente com seu arquirrival, registrando a verdadeira identidade do assassino, apenas para descobrir que o criminoso ainda guarda uma última ameaça. Por fim, “O Fio de Ariadne” encerra a narrativa com França confrontando seus maiores pesadelos e mobilizando tudo o que aprendeu ao longo da investigação para enfrentar o assassino, num desfecho marcado pela tensão entre vingança, verdade e sobrevivência.

O lançamento de “França e o Labirinto” representa, possivelmente, um ponto de inflexão no panorama da ficção sonora brasileira. Estreada em 29 de agosto de 2023, a obra foi anunciada pela plataforma como “a nossa maior produção de áudio de ficção no Brasil até o momento” (2023) e a primeira audiossérie do Spotify a ser totalmente produzida no país. Esse destaque institucional reflete uma possível crença no potencial da audioficção como linguagem artística capaz de dialogar com as expectativas contemporâneas de consumo audiovisual e auditivo.

A premissa de “França e o Labirinto” une elementos clássicos do *thriller* policial ao desafio sensorial, submetendo o protagonista e o ouvinte à mesma condição de privação visual. O detetive particular Nelson França, interpretado por Selton Mello, é legalmente cego, um detalhe que não apenas complica sua investigação de um assassinato que remete a um *serial killer* de seu passado, mas coloca a audição como seu principal recurso de reconhecimento e imersão. A série se estrutura em treze episódios nos quais “o senso de audição de Nelson é vital para ajudá-lo a resolver esse mistério”, segundo o Spotify (2023).

No entanto, o que distingue realmente essa audiossérie de produções anteriores, e reforça sua importância para a evolução da ficção sonora no Brasil, é a opção pela tecnologia de áudio binaural, ou áudio 3D. Como mencionado anteriormente, esta técnica emprega microfones posicionados estrategicamente de modo a simular a audição humana natural, o que permite que o ouvinte experimente espacialidade sonora, profundidade e direção de som de forma mais realista aos ouvidos humanos. Ao inserir o público na mesma posição de Nelson França, por meio de sons que “vêm da esquerda”, “vem de trás”, “passam por perto”, a série busca oferecer uma imersão sensorial, indo além de simplesmente contar uma história. Em uma entrevista ao Spotify, Camila Justo, líder de produção de *podcasts* do Spotify para a América Latina, disse que, com essa produção, “o ouvinte ouvirá e sentirá tudo o que o personagem principal sente – se alguém sussurrar no seu ouvido, vai sussurrar no seu ouvido”. (2023).

Esse cuidado técnico exige uma escala de produção ainda pouco comum em *podcasts* de ficção. Na mesma entrevista ao Spotify, Justo contou que foram mobilizadas mais de cem pessoas entre equipe técnica e dubladores para dar vida à série. Por terem ciência do caráter inovador do projeto, a construção levou várias etapas para ser concluída. Segundo Alexandre Ottoni e Dave Pazos, do grupo “Jovem Nerd”, o *podcast* foi fruto de quatro anos de trabalho. Além disso, os criadores optaram por descartar *flashbacks* ou narração tradicional, mantendo

o personagem principal em todas as cenas, uma estratégia deliberada para fortalecer ainda mais a imersão através da subjetividade e da escuta constante.

Além disso, o trabalho de interpretação vocal dos atores é um ponto muito importante para a experiência final do ouvinte. O protagonismo de Selton Mello colabora decisivamente para conferir densidade dramática e credibilidade ao *noir* auditivo, bem como o trabalho dos coadjuvantes que complementam as cenas com as camadas adicionais necessárias na experiência de imersão. Sua voz, por si só, atua como um forte instrumento capaz de carregar nuances de angústia, tensão e memória que reforçam a eficácia da narrativa sem o apoio da imagem, e que guia o ouvinte por toda a complexidade da trama.

A recepção do público confirma que a aposta foi acertada: desde sua estreia, “França e o Labirinto” chegou ao topo da parada de *podcasts* do Spotify no Brasil poucas horas depois de seu lançamento, figurando como o mais ouvido do país por semanas consecutivas. Já no IMDB, *Internet Movie Database*, um dos maiores bancos de dados do mundo sobre produções e profissionais do mundo audiovisual, no qual os usuários atribuem notas e discutem sobre os títulos que estão acompanhando, o *podcast* possui uma nota de 9,4/10. Essa combinação de sucesso comercial e de boa aceitação do público mostra que há espaço e demanda para produções de ficção sonora sofisticadas, o que pode abrir caminho para um novo ciclo de produções nacionais de audioficção com ambições semelhantes.

Mais do que entretenimento, a audiossérie representa uma espécie de laboratório sonoro: ao reunir roteiro de qualidade, atuação de destaque e tecnologia de áudio 3D, o projeto mostra que o *podcast* pode assumir lugar de protagonismo na paisagem midiática contemporânea. Ele retoma a herança do radiodrama e da radionovela, com sua ênfase na voz e na imaginação, e a projeta para os desafios e potencialidades do consumo digital sob demanda. Ao consolidar uma produção nacional de alto padrão, “França e o Labirinto” revela que a ficção sonora não é mais um pequeno nicho, e sim uma fronteira em expansão. Sua importância reside, sobretudo, em demonstrar que o som pode oferecer, além de histórias, experiências sensoriais completas. É nesse cruzamento entre técnica e escuta que a ficção sonora afirma sua relevância e seu futuro no Brasil.

4.2. Metodologia

Para atingir o objetivo proposto de responder a pergunta central: “De que forma a linguagem radiofônica é ressignificada nos *podcasts* de ficção contemporâneos?”, a presente pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória e analítica, voltada à compreensão dos processos de ressignificação da linguagem radiofônica no contexto dos *podcasts* de ficção contemporâneos. A escolha por uma metodologia qualitativa justifica-se pelo caráter sensorial, estético e expressivo do objeto de estudo, cuja análise exige procedimentos específicos de escuta e interpretação. Entre esses procedimentos, destacam-se a escuta atenta, repetida e dirigida dos episódios, com foco na identificação e descrição dos elementos sonoros constitutivos da linguagem ficcional; o recorte e a análise de cenas específicas, selecionadas a partir de sua relevância para a análise; a descrição analítica dos planos sonoros, observando a organização da voz, da música, dos efeitos sonoros, do silêncio e da espacialização binaural; e a interpretação das funções narrativas e sensoriais desses elementos, considerando como orientam a percepção, constroem o espaço ficcional e convocam a coparticipação do ouvinte. Esses procedimentos permitiram apreender sentidos, formas de organização sonora e escolhas criativas que não se deixam reduzir a dados quantitativos ou mensurações estatísticas.

Inicialmente, o estudo se fundamentou em uma pesquisa bibliográfica, voltada à construção do referencial teórico e histórico que sustenta a análise. Essa etapa contemplou estudos de autores que abordam a ficção sonora em suas diferentes fases, desde o radioteatro e da radionovela até os *podcasts* de ficção, bem como reflexões sobre linguagem radiofônica, escuta, imersão e *design* de som. A revisão teórica permitiu mapear conceitos-chave e características de cada modelo radiofônico para, posteriormente, identificar quais foram as continuidades e rupturas entre o modelo do rádio tradicional e das produções sonoras contemporâneas, oferecendo subsídios para a definição das categorias analíticas mobilizadas nos capítulos seguintes.

Em um segundo momento, a pesquisa avança para uma análise qualitativa de conteúdo e de linguagem sonora, aplicada ao *podcast* de ficção “França e o Labirinto”, escolhido como objeto empírico por sua relevância no cenário recente da audioficção brasileira, pelo investimento técnico e narrativo e pelo uso de tecnologias imersivas, como o áudio binaural. A escolha desta audiossérie se justifica ainda por sua circulação em plataforma de grande alcance e pela repercussão junto ao público, o que o torna representativo das transformações contemporâneas do formato. A análise do *podcast* é

orientada pela escuta atenta e sistemática de seus episódios 2,3, 11 e 13, sob a lógica de escolher como objeto dois episódios do começo e dois do final, procedimento central para a apreensão dos elementos sonoros que contribuem para o caráter imersivo da obra. Para isso, serão transcritos os diálogos de cada cena escolhida para serem usados como referência na análise. A escuta se concentra na observação dos modos como o som é organizado para produzir sentido, atmosfera e envolvimento do ouvinte. Esse processo inclui a identificação de padrões, recorrências e estratégias expressivas relacionadas à voz, à trilha sonora, aos efeitos sonoros, ao uso do silêncio e à espacialização do áudio.

Metodologicamente, a análise se estrutura a partir de categorias previamente definidas, apresentadas no Capítulo 4, que dialogam diretamente com a discussão teórica desenvolvida nos capítulos anteriores. Além disso, o estudo incorpora uma análise comparativa, ainda que de caráter interpretativo, entre a ficção radiofônica tradicional e a ficção em *podcast*. Essa comparação não tem como objetivo estabelecer hierarquias entre os formatos, mas evidenciar as atualizações das características radiofônicas, desde as que permaneceram e se reinventaram até as que foram descartadas. A análise comparativa apoia-se tanto na revisão bibliográfica quanto nos dados extraídos da análise do objeto empírico.

A interpretação dos resultados obtidos na escuta busca articular os dados observados na análise da audiossérie com os pressupostos teóricos discutidos ao longo do trabalho. Esse cruzamento permite compreender de que modo a tradição da linguagem radiofônica é reelaborada no ambiente digital e como os *podcasts* de ficção ampliam as possibilidades expressivas do som, explorando novas formas de imersão e engajamento do ouvinte, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre os modos contemporâneos de narrar em áudio no Brasil.

4.3. Análise por categorias

A análise de “França e o Labirinto” parte do pressuposto de que a experiência estética proposta pela obra se constrói a partir da articulação de múltiplos elementos sonoros, organizados de forma intencional para produzir sentido, imersão e engajamento. Dessa forma, este capítulo se dedica a examinar como a linguagem sonora do *podcast* opera na prática, observando de que maneira as escolhas estéticas e técnicas contribuem para a construção da história e para a experiência de escuta e imersão do ouvinte.

Para isso, foram definidas categorias analíticas que permitem observar o objeto de estudo de forma sistemática, sem fragmentá-lo artificialmente. As categorias selecionadas dialogam diretamente com a discussão teórica desenvolvida nos capítulos anteriores e refletem elementos recorrentes na tradição da ficção sonora, ao mesmo tempo em que evidenciam atualizações próprias do *podcast* enquanto formato digital. São elas: *design* de som, coparticipação do ouvinte na construção de sentido, voz, música, efeitos sonoros e silêncio.

Cada uma dessas categorias será analisada a partir de fragmentos extraídos da própria obra, com a contextualização das cenas e situações narrativas em que os elementos se manifestam de forma mais expressiva. A proposta não é isolar tecnicamente cada recurso, mas compreender como eles se articulam na composição de uma narrativa imersiva.

4.3.1. *Design* de som

O *design* de som será analisado como o eixo estruturante da narrativa sonora de “França e o Labirinto”, responsável por organizar e articular os diferentes elementos acústicos da obra. Esta ferramenta refere-se ao conjunto de práticas responsáveis pela criação, organização, manipulação e articulação dos elementos sonoros, como vozes, ruídos, ambientes e trilhas musicais, com o objetivo de construir atmosferas, orientar a percepção do ouvinte e sustentar a história. Trata-se de um processo que ultrapassa a dimensão técnica, assumindo caráter estético e narrativo, na medida em que cada escolha sonora interfere diretamente na forma como a história é percebida e experienciada.

Para Salselas, Penha e Bernardes (2020), o *design* de som configura-se como uma prática que articula conhecimento técnico qualificado e habilidades criativas, demandando constante aprimoramento ao longo do tempo. Nessa perspectiva, o profissional da área vai além de uma simples seleção e edição de sons, atuando na organização e elaboração de elementos sonoros capazes de estruturar a experiência de escuta. Assim, o *design* de som se consolida como um recurso expressivo que mobiliza dimensões emocionais e cognitivas, por meio da construção intencional de sinais sonoros e de sua combinação em composições coerentes e significativas, conforme apontam Carvalho e Pereira (2017).

No contexto dos *podcasts* de ficção, como a ausência da imagem visual exige que o universo narrativo seja inteiramente construído pela escuta, a organização dos sons passa a desempenhar papel semelhante ao da direção de arte em produtos audiovisuais, sendo

responsável por situar ações, indicar deslocamentos, sugerir estados emocionais e criar continuidade narrativa. Cada elemento sonoro, seja ele naturalista ou simbólico, integra um sistema que orienta a imaginação do ouvinte e sustenta a coerência do mundo ficcional apresentado. Quando associado ao áudio binaural, como é o caso de “França e o Labirinto”, o *design* de som incorpora uma dimensão espacial mais complexa e imersiva. O áudio binaural, como foi abordado anteriormente, é uma técnica de gravação e reprodução sonora que busca simular a audição humana tridimensional, captando diferenças sutis de tempo e intensidade entre os ouvidos para criar a percepção de profundidade e direção do som, o que permite ao ouvinte perceber sons como se estivessem localizados à sua volta, desde que a escuta seja realizada com fones de ouvido.

No *design* de som binaural, a espacialização deixa de ser um recurso secundário e passa a integrar a própria lógica narrativa da obra. Sons não apenas acompanham a ação, mas posicionam o ouvinte dentro do espaço ficcional, criando a sensação de presença e envolvimento direto com a cena. De acordo com Gareth Fry (2022), o áudio binaural possibilita uma escuta mais próxima da experiência cotidiana, reforçando a imersão e intensificando a relação sensorial entre a obra e o público. Dessa forma, o *podcast* é transformado em uma experiência auditiva tridimensional, na qual o espaço sonoro passa a assumir função narrativa.

No caso de “França e o Labirinto”, o uso do *design* de som aliado ao áudio binaural constitui uma escolha estética central, contribuindo decisivamente para a construção da imersão e para a experiência sensorial proposta ao ouvinte. A análise desse elemento, portanto, torna-se fundamental para compreender como a obra articula som, espaço e narrativa de forma integrada, ressignificando práticas tradicionais da ficção radiofônica no ambiente digital.

Episódio 2 - “Modus Operandi”, trecho 1:

França: Já vai, já vai, já vai. Sonhou com o que hoje, Josmar?

Josmar: Sonho? Ihhh seu França nem te conto. Hoje eu sonhei sabe com o que? Foi com a fazenda, mas tinha muito bicho. Tinha vaquinha, cavalinho, tudo bonitinho.

França: Fazenda? Fazenda é cavalo. Aposta um cavalinho que hoje você vai ficar rico.

Josmar: Brigado em seu França. Ah, ó, tá subindo uma moça aí. Ela disse que...

França: Eu já falei pra não liberar ninguém sem avisar.

Josmar: ...chama dona Ângela.

França: E se eu tivesse com alguém aqui?

Josmar: Ahhh seu França... a gente sabe né... que só tá o senhor e o cachorro aí.

França: Olha aqui Josmar, você não subestime a minha capacidade de sedução. Já me arrependi de ter dado a dica do cavalo. Devolve meu dinheiro.
 Josmar: Pô seu França, que isso... negócio já tá curto aqui, quer tirar?
 França: Tá tranquilo, tá bom Josmar.
 Josmar: Tá bom, seu França.
 França: Valeu.
 (França e o Labirinto, 2023, 1'28"-2'13").

No segundo episódio, intitulado “Modus Operandi”, no qual Nelson França dá início à investigação do chamado assassino do labirinto, após a apresentação do crime no episódio piloto, o *design* de som é mobilizado como recurso narrativo central para a construção do ponto de escuta do ouvinte. Ao longo do episódio, a organização espacial dos sons contribui para posicionar o público na mesma perspectiva sensorial do protagonista, reforçando a lógica imersiva da obra. Logo nos momentos iniciais, entre 1'28" e 2'13", o toque do telefone é espacializado predominantemente no canal direito, estabelecendo uma referência clara de localização sonora. Quando França atende à ligação, sua voz passa a ocupar ambos os canais, enquanto a voz de Josmar permanece restrita ao lado direito do campo sonoro. Essa assimetria na distribuição das vozes constrói um ponto de escuta subjetivo, fazendo com que o ouvinte perceba a cena como se estivesse fisicamente na posição do personagem, com o telefone apoiado no ouvido direito, compartilhando não apenas a informação narrativa, mas também a experiência espacial da ação.

Episódio 2 - “Modus Operandi”, trecho 2:

França: Cê se anima quando ela tá aqui, né? Eu te entendo, eu entendo. Oi, Ângela.
 Ângela: Oi, Bonaparte! Vem cá, meu amor! Dá a patinha, dá? Patão... muito bom, meu amor. E aí, Nelson, beleza?
 França: Uhum.
 Ângela: Te mandei mensagem.
 França: Ah, desculpa, o celular deve ter descarregado. Que que foi?
 Ângela: Trouxe os papéis.
 França: Da investigação? Ótimo, ótimo!
 Ângela: Não, Nelson... do divórcio! Pô! Ali, tem que pegar umas coisas também, levei por engano. Só uns documentos aí.
 França: Claro, entra.
 Ângela: Valeu.
 França: Cê que beber alguma coisa? Tem... tem água...
 Ângela: Não, valeu. Não, to bem, brigada.
 França: Tem whiskey e tem água.
 Ângela: Não, to bem, valeu.
 França: Como é que cê tá?
 Ângela: To bem.
 França: Como é que tá nossa casinha antiga?
 Ângela: Sei lá, meio estranho, né? Tem muito espaço!
 França: Olha, logo você, que sempre reclamou. Olha lá!
 Ângela: Pois é, mas com certeza eu vou me acostumar. Pode ter certeza disso.
 França: E o castelinho? Desistiu do castelinho?
 Ângela: Ah, faz mais sentido nenhum pra mim.
 França: Né, não faz.

Ângela: E você? Tem se cuidado?
 França: Bom, eu nunca me cuidei e tô pretendendo seguir nessa linha.
 Ângela: Sei, tá tomando ansiolítico?
 França: Eu, realmente, eu, eu adoro esses seus eufemismos. Eu, eu adoro, Ângela.
 Ângela: Tá... antidepressivo.
 França: Eu parei.
 Ângela: Ah, não. Fala sério. Faz aí o que você quiser.
 França: Não, não, não, não. Eu falei com a psiquiatra.
 Ângela: Ela não mandou você reduzir aos poucos? Assim, parou, parou?
 França: Não, não, você não entendeu. Eu falei com a psiquiatra que eu não ia mais lá, porque eu não quero mais me entupir de remédio, entendeu?
 Ângela: Quer se entupir de que?
 França: Faz anos que eu não durmo direito, não tava adiantando nada aquilo lá, então eu vou seguir.
 Ângela: Antidepressivo não é só pra relaxar não, Nelson.
 França: Pra relaxar, eu tenho... que é o segundo melhor amigo do homem.
 Ângela: Ô Nelson, olha só pra esse lugar cara, parece que o Bonaparte tá morando aqui sozinho. Você não chamou ninguém pra te ajudar ainda nem a desembalar a mudança. Ó, eu tô tranquila esse final de semana, aí se você quiser, eu te ajudo a deixar isso aqui com cara de casa pelo menos.
 França: Ah, pronto. Agora é decoradora de interiores?
 Ângela: Fala sério, Nelson.
 França: Aqui, cê pode não acreditar, mas eu sei exatamente onde tá cada coisa nesse lugar.
 Ângela: Sabe... eu tenho certeza, eu te conheço, faz o que você quiser.
 (França e o Labirinto, 2023, 2'15"-5'05").

Após essa sequência inicial, a entrada de Ângela na casa de França é construída de forma precisa por meio da espacialização binaural. Inicialmente, sua chegada é percebida indiretamente, com o som de Bonaparte se deslocando em sua direção, posicionado majoritariamente à esquerda do campo sonoro, sinalizando sua aproximação ao ambiente doméstico. À medida que Ângela avança para o interior da casa, os sons de seus passos e de sua voz passam a ocupar gradualmente ambos os canais, migrando do lateral para uma posição mais central.

Com o desenrolar da cena, a espacialização sonora continua a orientar a percepção do ouvinte sobre a disposição física dos personagens no ambiente. Após alguns instantes, por volta de 4'00", a distribuição do som passa a ser equalizada entre os dois canais, indicando uma mudança na configuração espacial da cena. Esse equilíbrio sonoro sugere que os personagens passam a se comunicar frente a frente, recurso que reorganiza o ponto de escuta e reforça a sensação de proximidade entre França e seu interlocutor. A transição da assimetria para a centralização do som opera, assim, como um marcador narrativo da alteração na relação espacial entre os corpos.

Já no minuto 4'36", após França mencionar seu cachorro e cão-guia, Bonaparte, o deslocamento dos personagens pelo espaço doméstico passa a ser construído prioritariamente

por meio dos efeitos sonoros. O caminhar do protagonista é sugerido pela presença das patas do animal, especializadas majoritariamente à esquerda do campo sonoro, enquanto Ângela se desloca em sua direção, movimento acompanhado pelo som de seus sapatos. Esse deslocamento é reforçado também pela voz de França, que permanece direcionada ao lado esquerdo, consolidando um ponto de escuta que acompanha o movimento do personagem e do cão pelo ambiente. Na sequência, por volta de 4'52", após Ângela comentar o estado da casa de França, ocorre nova reorganização do espaço sonoro. Os passos da personagem passam a ser percebidos predominantemente à direita, à medida que ela se afasta e começa a manusear objetos pelo ambiente. Essa mudança é acompanhada pela transferência de sua voz para o canal direito, recurso que mantém a coerência espacial da cena e permite ao ouvinte acompanhar seus deslocamentos sem a necessidade de descrições verbais.

Episódio 2 - “Modus Operandi”, trecho 3:

França: Eu vim aqui atrás de uma informação.

Noronha: Caralho, França. Sério isso? A única informação que tu precisa é uma parada que eu descobri há um tempinho. Se chama ASMR. Ficar gemendo no teu ouvidinho assim... gostosinho.”

França: Olha, vamo combinar uma coisa. Em primeiro lugar, você nunca mais vai fazer essa vizinha de novo que depois eu vou ter pesadelo com essa porra. Eu vim aqui buscar o que eu preciso e já tô me mandando.

(França e o Labirinto, 2023, 18'38"-19'08").

Em outro momento significativo do episódio, por volta de 18'40", o *design* de som recorre de forma lúdica a referências à estética do ASMR para explorar, novamente, as potencialidades da espacialização binaural. Na cena, Osmar se aproxima de França e, em tom de brincadeira, simula uma sessão de ASMR, falando de maneira próxima e direcionada aos ouvidos do personagem. Esse movimento é reproduzido com precisão no campo sonoro, à medida que a voz de Osmar se desloca alternadamente entre o ouvido esquerdo e o direito do ouvinte. O efeito reforça a sensação de proximidade física entre os personagens e intensifica a percepção tridimensional do espaço acústico, ao mesmo tempo em que introduz um momento de descontração na narrativa. Mesmo inserida em um registro humorístico, a cena evidencia o domínio técnico do *design* de som binaural, demonstrando como a mobilidade da voz no campo sonoro pode ser utilizada tanto para fins dramáticos quanto para efeitos narrativos pontuais, sem romper a coerência espacial construída ao longo do episódio.

O *design* de som em “França e o Labirinto” evidencia-se como um elemento fundamental para a construção da experiência imersiva proposta pelo *podcast*. Ao articular espacialização, ambiência e organização dos planos sonoros, a obra orienta a escuta e

posiciona o ouvinte dentro do universo ficcional, aproximando-o sensorialmente das ações e dos personagens. O uso do áudio binaural intensifica esse processo, transformando o espaço sonoro em um componente narrativo ativo, capaz de sugerir deslocamentos, relações espaciais e estados emocionais sem recorrer à explicitação verbal. A análise dessas estratégias demonstra como o *podcast* analisado ressignifica práticas da ficção radiofônica tradicional a partir das potencialidades tecnológicas contemporâneas, estabelecendo as bases para a investigação dos demais elementos da linguagem sonora, voz, música, efeitos sonoros, silêncio e coparticipação do ouvinte, que serão examinados nos tópicos seguintes.

4.3.2. Efeitos sonoros

Os efeitos sonoros serão analisados a partir de sua função sensorial, considerando sua capacidade de construir espacialidade, sugerir ações e materializar cenários na escuta. Em uma obra que se apoia fortemente na percepção auditiva do protagonista, os efeitos desempenham papel decisivo na criação de imagens mentais e na orientação do ouvinte dentro da trama. A análise observará como esses sons operam para além da ilustração, assumindo função dramática.

Episódio 2 - “Modus Operandi”, trecho 4

França: Bona, porta. E aí, pessoal?

Personagem não identificado 1: Eu vim registrar queixa.

Personagem não identificado 1: Falta só colocar...

Lemos: França, mentira que é você!

França: Lemos, como é que você tá?

Lemos: Menino, casei, acredita?

França: Ih, carai, jura?

Lemos: Juro, casei menino!

Souza: Ó o cara!

França: Fala, Souza! Grande figura humana.

Souza: Ô França, cê tem que avisar quando vem visitar a gente aqui. A gente não tá preparado, tem que ter uma roupa especial pra te receber. Né não, Lemos? Rapaz, que saudade. Fica a vontade.

Siqueira: Boa tarde, seu França. Eu sou o...

França: Eu sei quem é você. Você é o grande Siqueira. Vai me barrar de novo?

Siqueira: Não, não. Claro que não.

Souza: Como é que é? Como é essa história aí? Barrou?

França: Tô brincando.

Souza: Fica nervoso não, Siqueira. Relaxa.

Siqueira: Ô seu França, eu queria te pedir desculpa por aquele dia, porque, assim, eu não sabia quem o senhor era, quem que o senhor é.

França: Quem que eu sou?

Siqueira: Uai, o senhor é uma lenda aqui na delegacia, tipo...

França: Lenda?

Siqueira: Não, e, assim, todo mundo ficou me zoando depois porque...

França: É, mas eu não tô podendo dar autógrafa, tá?

Souza: Pede uma foto.

Siqueira: E, assim, eu queria dizer que a sua história me inspira muito, muito, de verdade..

França: Faz o seguinte, entrega esse papel aqui pro Fábio do primeiro andar e diz que eu falei pra ele dar uma olhada.

Siqueira: Claro, claro.

Souza: Olha a responsabilidade!

França: Tô indo na sala do teu chefe. Ele tá lá?

Siqueira: Ele tava se preparando pra uma coletiva. Deixa eu levar o senhor.

(França e o Labirinto, 2023, 15'36"-17'07").

Esta cena do segundo episódio, ambientada na delegacia, é construída por meio de uma paisagem sonora densa e multifocal, que contribui para situar o ouvinte em um espaço marcado pela simultaneidade de ações. O design de som distribui vozes e ruídos em diferentes planos de profundidade, sugerindo personagens próximos e distantes, o que reforça a ideia de um ambiente institucional movimentado. Sons como telefones tocando, passos ecoando pelo espaço, papéis sendo manuseados e objetos sendo deslocados compõem a ambientação e criam a sensação de que múltiplas atividades ocorrem ao mesmo tempo. A espacialização desses elementos permite que o ouvinte perceba a organização do espaço e acompanhe a cena a partir do ponto de escuta do protagonista, sem necessidade de explicações verbais.

Episódio 3 - “Dia de visita”, trecho 1:

Personagem não identificado 1: Não sabia que podia trazer cachorro em dia de visita não. Eu em.

Personagem não identificado 2: Eita. Visita íntima com cachorro eu nunca vi não em. Já fica a cela inteira me olhando.

Personagem não identificado 1: Faz as coisa assim na frente de todo mundo?

França: Calma, Bona, calma. Amigo, boa tarde, você trabalha aqui?

Policial: Positivo, senhor, trabalho com a fila de facção, organizando a fila das visitas.

França: Pois é, então...

Policial: O irmão que você veio visitar é de qual facção?

França: Na verdade eu vim conversar com o Praxedes.

Policial: O diretor?

França: Sim, sim, é um amigo meu. Amigo há muito tempo. Amizade antiga.

Policial: O senhor não vai precisar pegar essa fila aqui não. Vai aqui por fora, acompanhando o muro, lá na frente tem uma porta de metal. Ai o senhor dá umas batida lá, que o Couto abre.

França: Tá bem. São, são quantos metros? Sabe, sabe dizer?

Policial: Daqui até lá, uns 50 metro eu acho.

França: Tá bem, brigado, brigado. Vem, Bona.

Policial 2: A senhora me desculpa mas essa mala aí nao vai poder tá entrando não em. Reforçando pessoal, não pode entrar com bolsa nem nada de metal. Significa que não pode anel, não pode colar...

Criança: Eu só quero ver o papai. Tá demorando muito.

Mãe da criança: Filho, pelo amor de Deus, espera um pouquinho.

Personagem não identificado 3: Sangue de Jesus tem poder. Glória a Deus!

França: Opa, tem alguém aí? Alô, alô! Opa!

Policial 3: Só um minutinho!

França: Boa tarde

Policia! 3: Pois n!o? Opa.
 Fran!a: Eu to aqui pra ver o diretor.
 (Fran!a e o Labirinto, 2023, 0'00" - 2'35").

De modo semelhante, no epis!odio 3, logo nos primeiros segundos, a visita de Fran!a ao pres!idio ! construída a partir de uma ambienta!o! sonora que evidencia o car!ater institucional e controlado, apesar do caos interno, do local. As vozes e os efeitos sonoros s!o organizados de forma a criar uma sensa!o! de distanciamento e reverbera!o!, refor!ada pelo som do microfone e da caixa de som utilizados no ambiente. Ru!dos externos, como ve!culos passando ao fundo e a respira!o! ofegante de um cachorro, ampliam a percep!o! espacial e contribuem para a constru!o! de um cen!rio sonoro coerente.

Epis!odio 11 - "Um bom lugar", trecho 1:

Siqueira: Al!o.
 Fran!a: Siqueira!
 Siqueira: Uai, seu Fran!a, que n!mero que ! esse?
 Fran!a: ! de um orelh!o!, ! mais seguro.
 Siqueira: Ah, que bom. Que bom, seu Fran!a, porque vou te falar, se descobrem que eu t!o fazendo isso aqui...
 Fran!a: N!o, relaxa, relaxa, ningu!m vai saber.
 Siqueira: Tomara.
 Fran!a: Especialmente se voc! parar de falar meu nome em voz alta o tempo todo.
 Siqueira: Desculpa, desculpa, seu Fran... desculpa. Ent!o, ! seu Afr!nio... ent!o eu mandei o peda!o da x!cara que o senhor me pediu pra an!lise.
 Fran!a: E a!?
 Siqueira: E a! eles compararam com a amostra do cabelo e, sim, 99% compat!vel.
 Fran!a: Te peguei, desgra!ado.
 Siqueira: 99,7.
 Fran!a: C! tem um laudo, Siqueira?
 Siqueira: Aham, tenho, vou te encaminhar por e-mail.
 Fran!a: N!o, n!o, nada digitalizado. Me traz pessoalmente. Eu t!o aqui no estacionamento da loja de penhores da Cris!ntemo.
 Siqueira: Deixa eu te perguntar: c! quer que passa na padaria, que leva alguma coisinha, sei l!o!, um chokolatinho que eu sei que o senhor gosta.
 Fran!a: Siqueira... como ! que t!a a !ngela?
 Siqueira: C! sabe que at! faz um tempo que eu n!o vejo ela, assim, eu acho que ! porque falaram que ela t!a descontando uns dias de folga, coitada, ela tava precisando, viu? Nossa senhora...tava custoso pra ela viu?
 Fran!a: !, tava mesmo. Bom, d! uma desculpa a! pro Noronha e vem pra c!o!.
 Siqueira: Ch! comigo, seu Fran... seu Francisco.
 Fran!a: Brigado, Siqueira.
 (Fran!a e o Labirinto, 2023, 8'51" - 10'14").

No epis!odio 11, por volta de 8'58", os efeitos sonoros desempenham um papel central na constru!o! da cena em que Fran!a utiliza um orelh!o! para ligar para Siqueira e discutir o resultado de um exame de DNA relacionado ! investiga!o!. A escolha por evidenciar sonoramente a discagem de um telefone manual, com seus ru!dos mec!nicos caracter!sticos, situa imediatamente o ouvinte no espa!o da a!o!, ancorando a cena em um contexto

reconhecível e cotidiano. Em seguida, a voz de Siqueira é posicionada majoritariamente no lado direito do campo estéreo, simulando o ouvido em que França apoia o telefone, enquanto a leve distorção aplicada à fala reforça a materialidade da chamada telefônica. Esses recursos, além de conferir verossimilhança à situação, também estabelecem com precisão o ponto de escuta do ouvinte, que passa a experimentar a cena a partir da perspectiva sensorial do protagonista.

Episódio 13 - “O fio de Ariadne”, trecho 1:

Detento 1: Pode me ajudar, agora?

Detento 2: Pô, alguém tem água aí, cara? Tô com uma sede do caralho.

Detento 3: Milagre.

Polícia 1 : Detento 1402. 1402, também conhecido como 14-02. 14-02, 1-4-0-2.

Policial 2: Aí, tão te chamando lá, rapá, melhor tu não fazer graça dessa vez pra não atrapalhar a gente, em.

Policial 3: Ô cegueta, ou tu levanta, ou vai sobrar pra nós. E se sobrar pra nós vai sobrar pra tu também.

Policial 2: Bora pegar uma brisa, 14-02, tem visita pra tu.

Policial 3: Bora, bora, bora, se adianta.

França: Visita? Não quero ver ninguém.

Policial 2: Tu não tem que querer nada, caralho. Era só o que faltava agora. Tu vai falar com o repórter e vai falar bonito que reportagem pega bem pro diretor. É só fazer a tua parte.

França: Repórter?

Policial 2: Reloginho, França, tu sabe, né? Reloginho.

(França e o Labirinto, 2023, 0’23” - 01’52”).

No episódio 13, logo aos 0’23”, os efeitos sonoros são mobilizados de forma intensa para materializar a experiência de França novamente dentro do espaço prisional, dessa vez como detento, e reforçar o caráter sensorial proposto pelo *podcast*. A cena se inicia com o som de uma sirene posicionada à esquerda do campo sonoro, seguida pela abertura de um portão automático e pelo impacto de objetos metálicos contra grades de ferro, elementos que constroem imediatamente a materialidade rígida e hostil do ambiente. Em segundo plano, vozes surgem em diferentes distâncias e volumes, algumas mais abafadas, outras gritadas, criando uma paisagem sonora fragmentada e tensionada, típica do cotidiano carcerário. O som reforçado de sapatos pisando no chão e o tilintar de chaves abrindo a cela indicam a movimentação dos agentes e a proximidade física em relação ao protagonista. Quando um policial anuncia que França recebeu visita, os efeitos sonoros se intensificam com o ruído do contato físico, sugerindo que ele é levantado à força, o que é reforçado pela fala agressiva e pelo uso de expressões coloquiais e depreciativas, como “cegueta” e “nois”.

Esses elementos, além de conferir verossimilhança à cena, também assumem uma função dramática ao evidenciar a relação de poder e violência simbólica presente na interação, evidenciando como os efeitos sonoros operam como dispositivos estéticos centrais, organizando a percepção espacial e aprofundando a imersão do ouvinte.

4.3.3. Coparticipação do ouvinte

A categoria da coparticipação do ouvinte diz respeito ao papel ativo desempenhado pela escuta na construção do sentido. Em “França e o Labirinto”, o ouvinte não ocupa uma posição passiva, mas é constantemente convocado a interpretar sons e acompanhar a história a partir da perspectiva sensorial do protagonista. A análise buscará compreender como a linguagem sonora estimula essa participação ativa e como a experiência de escuta se torna parte constitutiva da obra.

Episódio 3 - “Dia de visita”, trecho 2:

França: É... Lima.

Lima: Oi.

França: Me fala, me fala, onde é que a gente tá.

Lima: Ih, seu França, desculpa. O senhor anda tão bem que nem parece que...

França: Eu ouço isso o tempo todo.

Lima: A gente tá aqui no pátio. Aqui é onde os detento toma sol, joga bola, sabe dizer.

França: No meu tempo, as visitas não eram no pátio não.

Lima: É que hoje tem muito mais gente aqui, né seu França. Tem muito espaço, não. É por isso que fica uma facção de cada lado.

França: E o Praxedes é...? Tipo, mantém todo mundo assim... na linha?

Lima: O diretor diz que, apesar que nem o relóginho, cada um é uma engrenagem, pode ser preso, pode ser agente. Tá todo mundo na mesma equipe.

França: Na mesma equipe? Como assim?

Abel: E aí, França. Lembra de mim? Tu que me colocou aqui ô seu filha da puta.

França: Lima, quem que é esse aí mesmo?

Lima: Esse aí é o Abel Oliveira.

Abel: Lembra não, filha da puta?

Lima: Esse cara tá preso por tráfico e homicídio qualificado.

França: Duplamente qualificado.

Lima: É isso aí.

França: Mas...a tua voz tá diferente, cara, tá mais, tá mais, mais fraca,

Abel: Mais fraca é o caralho!

França: E esse cheiro, não sei...

Abel: Cheiro de macho, filha da puta!

França: Parece que tá suando muito, mas tá um dia fresco. Você está bem? Você tá com o quê? Você tá com tuberculose, Abel?

Abel: Eu tô, desgraçado! Mas eu aposto que tu vai morrer antes de mim, desgraçado.

França: Será? Será? Vamos fazer as contas. Vamos fazer as contas. Há quanto tempo eu te coloquei aqui?

Abel: Há quanto tempo? 9 anos, há 9 anos que eu tô aqui, seu arrombado.

França: Já deu quase 1/3 da pena. Você deve tá sonhando com o semiaberto. Mas eu posso falar com Praxedes, fazer uma queixa por mau comportamento e a minha palavra tem peso com ele, cê sabe disso.

Abel: Peso é o caralho, peso é o caralho, tua hora vai chegar... relaxa.

Lima: A gente tem que ir, seu França.

Abel: Vai, vai, vai, a tua hora vai chegar.

Lima: Liga não, seu França. O Abel fala merda pra qualquer um que passa. Sabe como é que é né. é que nem criança querendo chamar atenção.

França: Sei. Cê conhece bem os detentos, né? Cada detalhe de cada um deles, né?

Lima: Ah, a gente convive todo dia, né, né? Aí acaba conhecendo um pouquinho, não tem jeito.

França: E esse Jorge Rosa, conhece?

Lima: Dia de visita é o pior pra gente, seu França. Ah lá, fica tudo aí, tudo no pátio, zanzando que nem zumbi. Tem um ali com a cara meio estranha ali. Dá pra ver na cara deles a ansiedade. Foda é quando chove ou faz muito sol. E as visitas, tudo aqui no pátio, né seu França. Não tem mais onde colocar gente. Ah, é muito sofrimento, seu França. Ninguém gosta de trabalhar em dia de visita, é ruim demais. O senhor nem imagina.

França: É, complicado, complicado. Mas e o Jorge Rosa?

Lima: Ah esse aí é doidão, né? Usava e cheirava de tudo.

França: Que louco. Ele não não usava droga na minha época, não.

Lima: Prisão ensina, né seu França. Mas ó, não tô autorizado a falar disso não. Ó de lá de cima.

França: Claro.

Policial 4: Larga a criança! Tá pensando que tá falando com quem? Vou te enfiar na mão aqui mesmo.

Detento 1: Vai se foder, filha da puta!

Detento 2: Tá pensando o que?

Detento 3: Vou tacar fogo nessa merda toda.

Lima: Ah, caralho, fica aí, seu França. Fica aí.

França: Lima, não, não me deixa sozinho. Lima, não me deixa sozinho. Não é possível mano, não é possível. Cacete... cacete... Lima? Lima? Lima? Lima?

Abel: E aí, França. Tava com saudade de mim? Então é verdade que tu ficou cego mermo em.

França: Cê percebeu, né? Por que cê não me manda seu currículo? Tô precisando de um assistente.

Abel: Tu tá sabendo, né? Tu tá sabendo que tua cabeça tá valendo um prêmio aqui, não tá sabendo, em?

França: Eu tô. Me solta, cara, me solta. Me solta.

Abel: Fala pra mim quem é o X9 agora que tava pagando de fodão. Fala pra mim.

França: Abel, o Praxedes vai ficar putaço com tudo isso.

Abel: O Praxedes que se foda!

França: Me solta, me solta

Abel: Tá ficando vermelhinho em. Fala, fala! Fala aqui comigo, fala. Fala os seus sintomas agora, fala. Espertalhão, filha da puta! Tá difícil respirar, fala. Eu falei, não falei? Eu falei que tu ia antes de mim, filha da puta! Vai morrer, desgraçado, tu vai morrer! Quem que tá tossindo agora em?

França: Me solta...

Abel: Morre, filha da puta, morre... Vai morrer, filha da puta! Eu queria muito te pegar, desgraçado.

Praxedes: Aqui tudo é tudo nosso, caralho.

Abel: Quero nem saber, vai morrer!

Praxedes: Se não, sabe o que acontece? Vai ter colchão pegando fogo.

Abel: Foda-se, vai morrer!

Praxedes: Ninguém vai te entender. Tem mulher, tem criança aqui, tá ouvindo? Ninguém quer ver mulher saindo daqui em saco preto, porra! É ou não é?

Abel: Foda-se! Vamo ver quem vai me matar!

Praxedes: Como é que vai ser, em Abel? Como é que vai ser, pô?

Abel: Eu só tava conversando aqui com meu amigo Nelson França, tá tudo certo.

Policial 5: Vamo lá, todo mundo circulando. Vai, circulando, porra!

Policia! 6: A! , Abel, pediu n! , seu filho da puta.
 Abel: Fal! , Fran! a, a gente se v! filha da puta, a gente se v! ...
 Fran! a: Valeu, Praxedes, valeu...
 (Fran! a e o Labirinto, 2023, 7'35" - 16'35").

No epis! dio 3. na cena iniciada aos 7'35", a coparticipa! o do ouvinte ! constru! da a partir do deslocamento de Fran! a pelo pres! dio e da forma como os sons organizam esse percurso. Durante a revista realizada pelos policiais, o ato de guardar seus pertences e deixar Bonaparte aguardando j! posiciona o ouvinte no lugar do personagem, acompanhando cada a! o de maneira pr! xima. Ao seguir com um dos policiais at! o p! tio, o ambiente sonoro se amplia: vozes surgem ao fundo, inicialmente distantes, compondo o cotidiano do local. Aos poucos, uma dessas vozes se destaca ao reconhecer Fran! a, aumentando gradualmente de volume at! o momento em que Abel Ferreira grita seu nome. A rea! o hostil do detento se intensifica com a troca de insultos e com o som repetido de impactos contra uma grade de ferro, sugerindo sua tentativa de avan! ar contra Fran! a.

Por volta de 10'45", uma nova situa! o de conflito passa a ocupar o espa! o sonoro. O t! rmino do hor! rio de visita de outro detento ! apresentado por meio de di! logos percebidos a certa dist! ncia, com v! rias vozes sobrepostas. O choro da crian! a, as falas dos familiares e a interven! o policial constroem um ambiente carregado de tens! o. Quando a situa! o evolui para confronto f! sico, surgem sons de golpes e de grades sendo atingidas, ampliando a sensa! o de caos j! presente na cena anterior. A confus! o entre detentos e policiais cresce rapidamente, e a sa! da de Lima, o policial que acompanhava Fran! a, aprofunda o sentimento de inseguran! a. Ao perceber que ficar! sozinho, Fran! a verbaliza seu receio, enquanto o ouvinte, assim como o personagem, passa a lidar apenas com fragmentos sonoros que indicam desordem e perigo.

A partir de 11'27", a cena assume um tom ainda mais tenso e coloca o ouvinte em uma posi! o de completa incerteza. Ao perceber que Lima vai se afastar para tentar conter a desordem, Fran! a implora para n! o ser deixado sozinho, mas n! o obt! m resposta, permanecendo imerso na confus! o sonora do pres! dio. Durante alguns instantes, apenas gritos, passos apressados e vozes exaltadas s! ouvidos, sem que seja poss! vel identificar claramente sua origem ou dire! o, o que faz com que o ouvinte, assim como o personagem, fique desorientado dentro do espa! o narrativo. Em 12'47", um efeito sonoro similar a um golpe indica que algu! m puxa Fran! a de forma abrupta; ele pergunta se ! Lima, o policial que o acompanhava, mas o sil! ncio que se segue intensifica a tens! o da cena. Pouco depois, em 13'11", a voz de Abel Ferreira surge de maneira pr! xima, posicionada no ouvido direito de

França, retomando os insultos iniciados anteriormente. À medida que o diálogo avança, a respiração do protagonista se torna mais pesada, enquanto a voz de Abel passa a apresentar distorções e um ruído contínuo começa a se sobrepor à cena, sugerindo a perda gradual de consciência. Nesse momento, não há uma explicitação verbal imediata da agressão, cabendo ao ouvinte interpretar os indícios sonoros para compreender que França está sendo enforcado. A chegada de Praxedes interrompe a ação, e o ruído vai se dissipando progressivamente, acompanhando o retorno da consciência de França por volta de 16'23", encerrando a sequência com a sensação de alívio após um período prolongado de tensão compartilhada entre personagem e ouvinte.

Essa sequência marca um dos picos de tensão do *podcast* e evidencia de forma clara o papel ativo do ouvinte na construção do sentido da narrativa. Em nenhum momento inicial a cena explicita verbalmente que França está sendo enforcado; ao contrário, a compreensão da situação depende da capacidade de interpretar os sinais sonoros que vão sendo apresentados gradualmente. A respiração cada vez mais ofegante do protagonista, a proximidade excessiva da voz de Abel, posicionada de maneira invasiva em um dos ouvidos, a distorção progressiva dos sons e o surgimento de um ruído contínuo funcionam como pistas sensoriais que sugerem a restrição física e a perda de ar. Cabe ao ouvinte articular esses elementos e reconhecer a violência implícita da ação antes que ela seja confirmada pelos desdobramentos da cena. Essa estratégia reforça a coparticipação do público, que não recebe a informação de forma direta ou explicativa, mas é convocado a interpretar, antecipar e preencher os sentidos da experiência sonora, compartilhando com o personagem a sensação de vulnerabilidade, confusão e risco iminente.

4.3.4. Voz

No contexto do *podcast*, a interpretação vocal assume papel decisivo na expressão de emoções, na criação de proximidade com o ouvinte e na mediação entre narrativa e experiência sensorial. A análise observará como as vozes, especialmente a do protagonista, contribuem para a imersão e para a construção subjetiva da história.

Episódio 2 - “Modus Operandi”, trecho 5

França: Obrigado pela ajuda com as fitas.

Ângela: Valeu. Não, não levanta não, fica aí. Deixa que eu bato a porta depois você tranca. Tchau, Bonaparte, fofuxo.

França: Anda. Eu sei, Bonaparte, eu sei. Vamo lá, vamo lá, vamo trabalhar.

(França e o Labirinto, 2023, 11'11"-11'45").

No que se refere ao uso da voz, a cena do episódio 2, no minuto 11'25", evidencia uma das estratégias centrais adotadas por França e o Labirinto: a ausência de um narrador externo e a consequente incorporação da função narrativa à própria voz do protagonista. Diferentemente da ficção radiofônica da chamada 'época de ouro do rádio', que frequentemente se apoia em uma narração onisciente para orientar o ouvinte, o *podcast* constrói a progressão narrativa por meio de falas inseridas organicamente na ação. Nessa cena específica, após a saída de Ângela da casa de França, a música de caráter melancólico surge de forma discreta, enquanto o protagonista verbaliza seus sentimentos de maneira indireta ao falar com Bonaparte: "Eu sei, Bonaparte, eu sei...". A fala, aparentemente simples e cotidiana, cumpre uma dupla função: revela o estado emocional de França, sugerindo a permanência de sentimentos não resolvidos e a possibilidade de um desejo de reaproximação com a ex-esposa; e situa o ouvinte no plano subjetivo do personagem, sem recorrer a explicações ou descrições externas. Ao falar consigo mesmo ou com o cachorro, França transforma a voz em um recurso narrativo que substitui a narração tradicional.

Além disso, destaca-se ainda o modo como a interpretação vocal dos atores contribui para a construção de uma escuta marcada pela naturalidade e pela verossimilhança. No minuto 4'36" do trecho 2 do episódio 2, quando Ângela entra na casa de França, o diálogo que se estabelece entre os dois é construído a partir de uma dinâmica cotidiana, característica de relações íntimas e já atravessadas por uma história em comum. As falas não seguem uma lógica rigidamente organizada de turnos, os personagens se interrompem, elevam levemente o tom de voz em alguns momentos e utilizam expressões coloquiais e gírias que reforçam a espontaneidade da cena. Não se trata de um confronto ou de uma discussão aberta, mas de uma conversa carregada de familiaridade, em que pequenas tensões e afetos emergem de forma implícita. Essa interpretação mais contida e próxima da oralidade cotidiana busca aproximar o ouvinte de uma situação reconhecível, neste caso, como se estivesse presenciando a interação de um ex-casal em um ambiente doméstico, sendo um ponto importante na tarefa de imersão do ouvinte na estória.

Ao dispensar a figura do narrador externo e integrar esta função às falas do protagonista e às interações cotidianas entre os personagens, o *podcast* privilegia uma escuta subjetiva, ancorada na experiência individual de França. A interpretação vocal naturalista, marcada por interrupções, variações de entonação e uso de uma oralidade próxima do

cotidiano, reforça a verossimilhança das situações apresentadas e contribui para a construção de um realismo sonoro. Assim, a voz deixa de ser apenas um veículo de informação ou dramatização e passa a atuar como elemento narrativo central, capaz de situar o ouvinte no interior da cena, intensificando sua coparticipação na construção do sentido e aprofundando a experiência imersiva proposta pela obra.

4.3.5. Música

A música é um recurso expressivo, que pode estabelecer climas emocionais, transições e tensões dramáticas ao longo da obra. No que se refere à música, “França e o Labirinto” adota uma estratégia narrativa marcada pela contenção e pelo uso pontual da trilha sonora ao longo das cenas. Ao invés de recorrer à música de forma recorrente para orientar a recepção emocional do ouvinte, o *podcast* analisado restringe majoritariamente a trilha à vinheta de abertura e encerramento dos episódios.

Quando a música é inserida no interior da narrativa, ela cumpre uma função específica e discreta: sinalizar estados afetivos ou tensões subjetivas que não são explicitados verbalmente pelos personagens e nem por efeitos sonoros. Um exemplo significativo ocorre no minuto 11’25” do trecho 5 do segundo episódio, transcrito anteriormente (p. 56), quando, após a saída de Ângela da casa de França, uma música de caráter levemente melancólico surge em segundo plano. Sem se sobrepor aos sons do ambiente ou ao silêncio da cena, a trilha atua como um comentário sensível, sugerindo a permanência de vínculos emocionais não resolvidos entre os personagens. Esse uso econômico da música reforça a proposta de uma narrativa que evita a mediação emocional constante, preservando o protagonismo do *design* de som e estimulando uma escuta mais atenta e interpretativa.

Episódio 11 - “Um bom lugar”, trecho 2:

França: O detetive particular, Nelson França. Passei anos achando que sabia de tudo, Bona. Toda essa papelada aqui... pertences das vítimas, amostras de sangue... isso, isso, fios de cabelo não identificados, encontrados perto do corpo de Eduarda Ramos. A imprensa caiu matando na época, era muita pressão popular. A coisa andou rápido demais. É, bonitão... acabei te atrapalhando também, né Bona? Eu sei que você também sente a falta dela, mas eu vacilei, então, sobrou pra mim e pra você. Eu nunca ia ter coragem de admitir isso pra Ângela, mas ela sempre teve razão. Eu guardei toda essa tralha, não por causa do crime, pra lembrar do meu auge, da minha melhor versão, quando eu tava arrebatando, não, nada disso. Eu achava que a partir dali, tudo ia melhorar. Que a polícia, sei lá, ia me chamar mais, que eu ia ter mais casos pra poder trabalhar, mas, na verdade, só piorou. Eu fiquei no escuro. É, eu fiquei no escuro, minha vaidade me cegou e um inocente foi preso,

mas agora eu posso ver. Eu finalmente posso ver, Bonaparte, e eu vou fazer a coisa certa.
(França e o Labirinto, 2023, 1'18" - 3'33").

Essa lógica se repete no episódio 11, por volta de 1'26'', em uma cena marcada pela introspecção do protagonista. Enquanto França revisita arquivos relacionados ao assassino do labirinto, o gesto investigativo se desloca para um plano mais reflexivo, no qual o personagem passa a confrontar seus próprios erros, tanto no âmbito da investigação quanto em relação à sua trajetória pessoal e ao vínculo com Ângela. Ao verbalizar esses pensamentos em diálogo com Bonaparte, uma trilha de tonalidade triste é introduzida de maneira discreta. Novamente, a música não conduz a cena de forma enfática, mas acompanha o fluxo emocional do personagem, funcionando como um subtexto que evidencia sentimentos de culpa, frustração e melancolia.

Já quando a música surge na vinheta, ela cumpre uma função delimitadora e estrutural. A vinheta atua como um limiar simbólico entre o mundo externo do ouvinte e o universo ficcional do *podcast*, preparando a escuta para a imersão e, ao final, sinalizando o retorno à exterioridade. Dessa forma, a trilha sonora, embora pontual, mantém relevância narrativa ao organizar a experiência de escuta como um todo, enquanto sua ausência no desenvolvimento das cenas reforça a proposta estética de uma ficção sonora baseada na presença, na espacialização e na coparticipação ativa do ouvinte.

4.3.6. Silêncio

Por fim, o silêncio será compreendido como elemento expressivo e estruturante da linguagem sonora. Longe de representar ausência, o silêncio será analisado como recurso que cria tensão, pausa, expectativa e profundidade emocional. No contexto de “França e o Labirinto”, o uso estratégico do silêncio contribui para intensificar a escuta e para destacar outros elementos sonoros, sendo parte fundamental da construção da experiência imersiva proposta pelo *podcast*.

No trecho 1 do episódio 3, que contém a sequência de estrangulamento dentro do presídio analisada anteriormente, o silêncio desempenha um papel fundamental na construção da tensão. Não se trata de um vazio sonoro absoluto, e sim a ausência de falas em meio aos sons que compõem o espaço na qual a estória está ambientada. Em meio ao ambiente inicialmente caótico, marcado por vozes sobrepostas, gritos e ruídos metálicos, os momentos de interrupção ou rarefação sonora ganham força expressiva. Quando França percebe que o

policial que o acompanhava se afasta, o silêncio que se instaura entre seus chamados e a ausência de resposta intensifica a sensação de abandono e insegurança. Esse vazio sonoro não representa uma pausa neutra, mas um espaço carregado de expectativa, no qual o ouvinte é convidado a compartilhar a apreensão do personagem diante do desconhecido, afinal, ele é um deficiente visual que está rodeado de criminosos, incluindo quem ele ajudou a prender, então a expectativa é de algo de ruim acontecerá.

À medida que a confusão se espalha pelo pátio do presídio, o silêncio também surge de forma fragmentada, intercalado com sons dispersos e distantes, contribuindo para a desorientação espacial. A dificuldade de identificar com clareza a origem dos ruídos e das vozes faz com que os breves silêncios entre um som e outro ampliem a tensão, pois suspendem momentaneamente a ação e retardam a compreensão do que está acontecendo. Nesse contexto, o silêncio atua como um recurso que prolonga a incerteza, mantendo o ouvinte em estado de alerta constante, sem oferecer informações claras ou conclusivas sobre o desenrolar da cena.

No momento do ataque, o silêncio adquire uma dimensão ainda mais expressiva. À medida que os sons vão sendo distorcidos e a respiração de França se torna irregular, os intervalos de silêncio contribuem para sugerir a perda gradual de consciência do personagem. Esses vazios sonoros reforçam a sensação de asfixia e fragilidade, permitindo que o ouvinte perceba a gravidade da situação antes mesmo de qualquer explicitação verbal. Quando o ruído contínuo começa a se dissipar com a chegada de Praxedes, o retorno progressivo dos sons funciona quase como um alívio, marcando a passagem do perigo iminente para a recuperação da consciência. Nessa cena, é possível perceber de que modo o silêncio atua na intensificação da tensão dramática e também da estruturação do ritmo emocional da história, guiando a escuta e aprofundando a experiência imersiva.

4.4. Como o *design* de som moderno contribui para a imersão e o engajamento do público em relação à ficção sonora tradicional

A comparação entre a ficção radiofônica tradicional e o *podcast* “França e o Labirinto” revela a existência de dois projetos estéticos distintos que orientam a construção da ficção sonora. No radioteatro e, posteriormente, na radionovela, a ficção em áudio se desenvolveu a partir de uma matriz fortemente teatral, herdada do radioteatro enquanto primeiro modelo de dramatização sonora no rádio. Essa herança teatral constituiu o pilar

central da ficção radiofônica clássica e influenciou diretamente a organização da voz, do diálogo, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, estruturando uma narrativa pensada para a escuta coletiva, linear e mediada pela transmissão ao vivo. Nestes modelos, a voz assume um caráter expressivo e performático, com interpretações marcadas por dicções empostadas, projeção vocal e entonações dramatizadas. Essa estética vocal se relaciona diretamente com a necessidade de tornar a ação inteligível a uma audiência ampla e heterogênea, muitas vezes envolvida em outras atividades durante a escuta. Os diálogos seguem uma estrutura clara e organizada, em que um personagem fala e o outro responde, evitando sobreposições e interrupções que possam comprometer a compreensão da narrativa. A teatralidade, nesse contexto, funciona como estratégia de mediação entre o texto dramático e o imaginário do ouvinte.

Já em “França e o Labirinto”, observa-se uma inversão desse princípio. A voz é trabalhada a partir de uma lógica de naturalidade, aproximando-se da oralidade cotidiana e rejeitando a interpretação teatralizada. Os diálogos são construídos de forma mais orgânica, com interrupções, pausas e sobreposições de fala que simulam interações reais. Essa opção estética reforça o caráter realista da produção e contribui para posicionar o ouvinte como uma presença situada na cena, acompanhando os acontecimentos a partir de um ponto de escuta interno à narrativa, e não como um espectador externo que recebe a história mediada por um narrador onisciente.

A música, elemento central na ficção radiofônica tradicional, também reflete essa distinção estética. Nas radionovelas, a trilha sonora era amplamente utilizada como recurso de apoio emocional, marcando transições, intensificando conflitos e orientando a recepção afetiva do público. Em “França e o Labirinto”, a música é quase que restringida à vinheta de abertura e encerramento, sendo utilizada dentro das cenas de maneira extremamente pontual. Essa ausência desloca a condução emocional para o *design* de som e reforça a proposta de uma narrativa mais realista, na qual o ouvinte compartilha o mesmo ambiente acústico dos personagens, sem a mediação simbólica constante da trilha musical.

Os efeitos sonoros, embora sempre tenham desempenhado papel fundamental na ficção radiofônica, passam por um processo de aprofundamento e significativo no *podcast* contemporâneo. Historicamente, como demonstra o exemplo citado por Calabre (2007) sobre o uso de sal de uva e Coca-Cola para simular o som de formigas em uma radionovela de suspense, a criação sonora no rádio exigia soluções artesanais e altamente criativas. Em

“França e o Labirinto”, esse princípio de inventividade permanece, mas é potencializado pelo refinamento tecnológico e pelo uso do áudio binaural, que permite uma espacialização precisa dos sons. Os efeitos deixam de apenas ilustrar a ação e passam a organizar a percepção espacial do ouvinte, orientando deslocamentos, proximidades e relações entre os personagens.

O silêncio, por sua vez, assume funções distintas em cada modelo. Na ficção radiofônica tradicional, ele atuava majoritariamente como pausa funcional ou transição entre cenas. No *podcast*, especialmente em uma escuta mediada por fones de ouvido, o silêncio ganha densidade dramática e se torna um elemento ativo da ficção. Em França e o Labirinto, o silêncio contribui para a construção da tensão, para a ampliação da presença sensorial e para o engajamento do ouvinte, que é convidado a preencher esses intervalos com sua própria imaginação.

De modo geral, a principal diferença entre os dois modelos se manifesta na própria natureza da escuta. Enquanto o radioteatro e a radionovela se organizavam em torno de uma experiência coletiva e simultânea, “França e o Labirinto” explora a escuta individualizada como potência estética. O *design* de som moderno articula voz, efeitos, silêncio e espacialização para criar uma experiência imersiva que coloca o ouvinte no centro da ação. Assim, o *podcast* não se limita a atualizar a ficção sonora tradicional em termos de suporte ou tecnologia, mas a reconfigura profundamente a partir de um projeto estético orientado pelo realismo sonoro, pela construção da sensação de presença e pela coparticipação ativa do público. Ao articular de forma integrada voz, efeitos, silêncio e espacialização, a narrativa desloca o ouvinte de uma posição de recepção mediada para uma experiência imersiva, na qual ele passa a compartilhar o mesmo campo perceptivo dos personagens, tornando-se parte constitutiva do processo de construção de sentido.

5. Considerações finais

Este trabalho propôs uma reflexão sobre os modos pelos quais a linguagem radiofônica é atualizada no contexto dos *podcasts* de ficção contemporâneos, tendo como objeto de análise a audiossérie “França e o Labirinto”. Partindo de uma abordagem qualitativa, fundamentada na escuta atenta e na análise da linguagem sonora, a investigação concentra-se na compreensão dos processos de reorganização dos elementos clássicos da ficção radiofônica, como a voz, a música, os efeitos sonoros e o silêncio, no ambiente digital. Esses elementos são observados à luz de suas articulações com tecnologias imersivas, em especial o áudio binaural, ou áudio 3D, que introduz novas possibilidades de espacialização e percepção sonora, alterando significativamente a experiência de escuta e a construção do sentido narrativo.

Os resultados da análise indicam que “França e o Labirinto” estabelece um diálogo produtivo com a tradição da ficção radiofônica, ao mesmo tempo em que se distancia de determinados modelos consagrados. Embora mantenha o som como eixo central da narrativa, característica fundamental do radiodrama e da radionovela, o *podcast* adota um projeto estético que privilegia a experiência sensorial e a escuta individualizada. Essa escolha se manifesta na recusa de estratégias narrativas recorrentes do rádio tradicional, como o narrador onisciente e o uso constante da trilha musical como mediadora emocional, bem como na adoção de interpretações vocais mais contidas e naturalistas. Tais deslocamentos contribuem para uma narrativa menos explicativa e mais imersiva, na qual o ouvinte é convocado a construir ativamente o espaço ficcional a partir dos indícios sonoros apresentados.

Um dos principais resultados da análise diz respeito ao papel estruturante do *design* de som dentro da experiência de imersão sonora proposta pelo *podcast* estudado. Em “França e o Labirinto”, o *design* de som deixa de atuar como suporte ilustrativo para assumir uma função estética central, organizando o espaço ficcional, orientando deslocamentos, sugerindo ações e construindo estados emocionais sem a necessidade de recorrer à explicitação verbal. O uso do áudio binaural é o que intensifica esse processo, transformando a espacialização em um elemento ativo dentro do *podcast*, capaz de posicionar o ouvinte dentro da cena e de alinhar sua percepção sensorial à do protagonista, de modo que o espaço sonoro passa a ser uma parte constitutiva da ficção.

Os efeitos sonoros, diretamente ligados ao *design* de som, também se mostram fundamentais para a construção da experiência imersiva. Ao operar de maneira integrada à espacialização e aos planos de profundidade, os efeitos materializam ambientes, sugerem simultaneidade de ações e orientam a atenção do ouvinte. Em diversas das cenas analisadas, especialmente aquelas ambientadas em espaços intensos e movimentados, como a delegacia e o presídio, os efeitos constroem paisagens sonoras densas que dispensam a ajuda de descrições verbais para poder situar o espectador, reforçando o realismo sonoro e a sensação de presença dos ouvintes dentro dos ambientes.

Nesse sentido, com um bom trabalho de inserir os espectadores dentro dos espaços sonoros da narrativa, a coparticipação do ouvinte emerge como um dos aspectos centrais da ressignificação da linguagem radiofônica no *podcast*. Diferentemente da ficção radiofônica tradicional, que frequentemente guiava a escuta de forma mais direta, “França e o Labirinto” convoca o ouvinte a interpretar indícios sonoros, antecipar acontecimentos e preencher lacunas narrativas. A cena analisada, em que um dos detentos ataca França no presídio, é um dos exemplos que evidencia esse processo, ao apresentar a violência de forma implícita, exigindo que a compreensão da ação resulte da articulação entre respiração, silêncio, distorção sonora e proximidade vocal. Assim, a escuta se desloca de uma perspectiva de potencial passividade e se torna parte ativa da construção de sentido.

No tratamento da voz, observa-se uma ruptura significativa com a tradição teatral da ficção radiofônica clássica. A interpretação vocal privilegia a naturalidade, a oralidade cotidiana e a subjetividade, aproximando o ouvinte do universo emocional dos personagens. Outro ponto é a ausência de um narrador externo, que desloca a função narrativa para as falas do protagonista, passando a organizar o fluxo da história a partir de sua própria percepção e experiência sensorial. Essa escolha reforça o caráter subjetivo da história e intensifica a identificação do ouvinte com o ponto de escuta proposto.

No que se refere ao uso da música, observa-se também uma mudança significativa em relação às convenções da ficção radiofônica tradicional. Em “França e o Labirinto”, a trilha sonora não ocupa uma posição contínua ou dominante na condução da narrativa, como ocorria nas radionovelas, mas é acionada de maneira pontual e funcional. Sua presença concentra-se, sobretudo, na vinheta de abertura e em momentos específicos de interiorização dos personagens, atuando como um recurso expressivo discreto, mais próximo do comentário sensível do que da condução emocional direta. Essa opção estética contribui para deslocar o

eixo narrativo da música para o *design* de som e para a organização dos planos sonoros, permitindo que efeitos, espacialização e silêncio assumam maior protagonismo na construção da atmosfera e da imersão. Dessa forma, é feito um estímulo a uma escuta mais atenta e interpretativa por parte do espectador.

O silêncio, por sua vez, emerge como um elemento central da dramaturgia sonora, assumindo funções que ultrapassam a ideia de simples intervalo ou ausência de som. Ao ser incorporado de forma deliberada à narrativa, o silêncio passa a operar como espaço de tensão e de suspensão, orientando a atenção do ouvinte e intensificando sua percepção dos mínimos detalhes sonoros. Em uma escuta mediada por fones de ouvido, esses vazios ganham espessura expressiva, ampliando a sensação de proximidade, fragilidade e compartilhamento da experiência sensorial entre personagem e ouvinte. Dessa forma, o silêncio atua como um recurso narrativo ativo, capaz de aprofundar o envolvimento do público e de reforçar o caráter imersivo da obra.

Diante dos resultados obtidos, a análise de “França e o Labirinto” permite compreender, de forma ilustrativa, os processos pelos quais a linguagem radiofônica é reelaborada no contexto dos *podcasts* de ficção contemporâneos. A ressignificação observada não se limita à adoção de recursos tecnológicos mais avançados, como a espacialização binaural, mas envolve uma redefinição profunda das estratégias narrativas do som. O *podcast* desloca o foco da narração explicativa para a construção sensorial do espaço ficcional, explorando a materialidade sonora como eixo estruturante da narrativa. Nesse sentido, o som deixa de funcionar apenas como suporte ou ambientação para assumir plenamente o estatuto de linguagem, organizando a temporalidade, orientando a percepção do ouvinte e produzindo sentido a partir da experiência auditiva. Ao articular elementos herdados da tradição radiofônica com modos contemporâneos de escuta individualizada e sob demanda, a obra evidencia como a ficção sonora se adapta às lógicas do ambiente digital sem perder sua identidade expressiva.

Mais do que um exemplo bem-sucedido de produção em áudio, “França e o Labirinto” insere-se como uma referência significativa no panorama recente da audioficção brasileira. Sua relevância reside justamente na capacidade de tensionar modelos consagrados, ao mesmo tempo em que reafirma a potência narrativa do som em um ecossistema midiático marcado pela convergência e pela centralidade das plataformas digitais. A obra demonstra que o *podcast* herda a tradição da ficção radiofônica e amplia suas possibilidades ao

favorecer experimentações estéticas que valorizam a escuta atenta, a ambiguidade narrativa e a coparticipação do ouvinte na construção dos cenários sonoros. Ao fazê-lo, aponta para caminhos promissores da ficção sonora no Brasil, indicando que o áudio, longe de ocupar um lugar residual, permanece como um campo dinâmico de criação, capaz de dialogar com transformações tecnológicas e culturais sem abdicar de sua força expressiva e simbólica.

Referências bibliográficas

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

VICENTE, Eduardo. Audioficção na pandemia: estratégias de produção e busca por uma linguagem sonora atual. *Insólita: Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, v. 2, n. 2, 2022. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003117113.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2025.

SILVA, Juliana do Vale. Linguagem radiofônica e estratégias de imersividade em narrativas sonoras: uma análise do podcast “Archive 81”. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/28085/1/2021_JulianaDoValeSilva_tcc.pdf. Acesso em: 6 ago. 2025.

VICENTE, Eduardo. Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da Lintas/Gessy Lever. 2020, Anais.. Salvador: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003035241.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2025.

VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 2, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002738230.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2025.

PRADO, Magaly. História do rádio no Brasil. São Paulo: Ed. Da Boa Prosa, 2012.

MEDITSCH, Eduardo. O rádio na era da informação: a história do radiojornalismo brasileiro. Ed. Florianópolis: Insular, 2007.

DE SOUZA, J.; FORT, M. C.; SIMÕES BOLFE, J. Produção Audiofônica: uma análise de estilos frequentes na podosfera brasileira. *Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora*, v. 11, n. 1, 3 jul. 2020.

KAPLÚN, Mario. Produção de Programas de Rádio, do roteiro à direção. Eduardo Meditsch e Juliana Gobbi Betti (Organizadores). São Paulo: Intercom, Florianópolis: Insular. 2017.

GOLDEFEDER, M. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Júlio. Voz e roteiros radiofônicos. São Paulo: Paulus. 2015.

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.

MARTINS, Valvênio. Depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16 out. 2009. Disponibilizado ao autor pelas pesquisadoras Fabiana Nogueira e Viviani Alves, do Centro de História Unilever Brasil.

BONINI, Tiziano. A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. Tradução: KISCHINHEVSKY, Marcelo. Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana – MG. V. 11, n. 01. 2020.

VIANA, Luana. Áudio Imersivo: Recurso Binaural na Construção de Narrativas em Podcasts Ficcionais de Drama. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC. 2018.

VIANA, Luana. Áudio imersivo em podcasts: o recurso binaural na construção de narrativas ficcionais. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, 2020.

QUAH, Nicholas. *The 10 Essential Fiction Podcasts That Shaped the Genre*. *Vulture*, 3 out. 2019. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/best-fiction-pocasts-all-time.html>. Acesso em: 6 ago. 2025.

RICHARD, Xavier Kronström. *Podcasting in the COVID-19 Pandemic*. *CMF Trends (Canada Media Fund)*, 22 abril 2020. Disponível em: <https://scraven.cmf-fmc.ca/podcasting-covid-19-pandemic/>. Acesso em: 6 ago. 2025.

LEÃO, Vinícius. Das radionovelas às telenovelas: como o rádio moldou o drama latino-americano. *Exclamación*, 16 jun. 2025. Disponível em: <https://exclamacion.com.br/2025/06/16/das-radionovelas-as-telenovelas-como-o-radio-moldo-u-o-drama-latino-americano/>. Acesso em: 6 ago. 2025.

PORTIK, Daniel. *The rise of fictional podcasts: storytelling in audio. Premiere Podcast Pros*. Disponível em: <https://www.premierepodcastpros.com/blogs/the-rise-of-fictional-podcasts-storytelling-in-audio/>. Acesso em: 6 ago. 2025.

MONTEIRO, Thaís. Podcasts: português foi idioma que mais cresceu em 2019. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/podcasts-em-2019-portugues-foi-idioma-que-mais-cresceu#:~:text=Comparado%20com%202018%2C%20houve%20crescimento,assistir%20a%20grava%C3%A7%C3%A3o%20de%20epis%C3%B3dios>. Acesso em: 06 ago. 2025.

WILSON, Jack. *Fiction and history podcasts surge in popularity — but listeners are left hungry for more. Acast: For The Stories*, 24 jan. 2022. Disponível em: <https://medium.com/acast/fiction-and-history-podcasts-surge-in-popularity-but-listeners-are-left-hungry-for-more-a9bf42b2f88f>. Acesso em: 6 ago. 2025.

QUADROS, Mirian Redin de; AMARAL, Márcia Franz. O lugar do ouvinte nas narrativas jornalísticas radiofônicas: o projeto dramático como critério de acionamento e concessão de voz. *Revista Rádio-Leituras*, Mariana-MG, v. 10, n. 01, pp.119-137, jan./jun. 2019.

LOPEZ, Débora Cristina (org.). *Novo rádio, velhas narrativas: apropriações estéticas na ficção e no jornalismo sonoros*. Covilhã: Labcom Books, 2022. Disponível em: <https://labcom.ubi.pt/novo-radio-velhas-narrativas-apropriacoes-esteticas-na-ficcao-e-no-jornalismo-sonoros/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

SPOTIFY. ‘França e o Labirinto’ estreia como a primeira audiossérie com roteiro original do Spotify produzida no Brasil. *Newsroom Spotify*, 29 ago. 2023. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2023-08-29/franca-e-o-labirinto-estreia-como-a-primeira-audio-serie-com-roteiro-original-do-spotify-produzida-no-brasil/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

CRUZ, Thayna. Áudio binaural: entenda o que é a tecnologia usada no podcast França e o Labirinto. TecMundo, 30 ago. 2023. Disponível em:

<https://www.tecmundo.com.br/software/269112-audio-binaural-entenda-tecnologia-usada-podcast-franca-o-labirinto.htm>. Acesso em: 13 jan. 2026.

SPOTIFY. Modus Operandi. In: França e o Labirinto. São Paulo: Spotify, 2023. Podcast, episódio 2. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/4ITKZ6sZ2uGOC9puxnWI7e?si=5f68153f545c4065>.

Acesso em: 13 jan. 2026.

SPOTIFY. Dia de visita. In: França e o Labirinto. São Paulo: Spotify, 2023. Podcast, episódio 3. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/4ITKZ6sZ2uGOC9puxnWI7e?si=5f68153f545c4065>.

Acesso em: 13 jan. 2026.

SPOTIFY. Um bom lugar. In: França e o Labirinto. São Paulo: Spotify, 2023. Podcast, episódio 11. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/4bUMsxn timerZR6q1JXHIVmiD3?si=8406c5e3f8bd4370>.

Acesso em: 13 jan. 2026.

SPOTIFY. O fio de Ariadne. In: França e o Labirinto. São Paulo: Spotify, 2023. Podcast, episódio 13. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/5lCwlhFAHag6SMf2VYJASE?si=c8e99b2560cf4cc7>.

Acesso em: 13 jan. 2026.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. Design de som. São Paulo, 2023.

Disponível em:

<https://www.belasartes.br/pos-graduacao/matriz-cursos-de-pos-graduacao/design-de-som/>.

Acesso em: 13 jan. 2026.

CARVALHO, Luiz Roberto; PEREIRA, Alice Theresinha Cybis. Áudio dinâmico: o design de som nos ambientes interativos. Ergodesign & HCI, [S.l.], v. 5, n. esp., p. 180-195, 2017.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22570/ergodesignhci.v5iespecial.358>. Acesso em: 18 mar. 2026.

SALSELAS, Inês; PENHA, Rui; BERNARDES, Gilberto. Sound design inducing attention in the context of audiovisual immersive environments. *Personal and Ubiquitous Computing*, [S.l.], v. 25, n. 4, p. 737-748, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1007/s00779-020-01386-3>. Acesso em: 18 mar. 2026.