

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Luana Viana e Silva

Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral

Juiz de Fora

2022

Luana Viana e Silva

Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade. Linha de pesquisa: Mídias e Processos Sociais.

Orientador: Doutor Carlos Pernisa Júnior

Juiz de Fora

2022

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

Viana e Silva, Luana.

Jornalismo narrativo em podcasting : Imersividade, dramaturgia e narrativa autoral / Luana Viana e Silva. -- 2022.

282 p. : il.

Orientador: Carlos Pernisa Júnior

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

1. Jornalismo. 2. Rádio e mídia sonora. 3. Podcasting. 4. Imersividade. I. Pernisa Júnior, Carlos , orient. II. Título.

Luana Viana e Silva

Jornalismo narrativo em podcasting: Imersividade, dramaturgia e narrativa autoral

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
graduação em
Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Doutora em
Comunicação. Área
de concentração:
Comunicação e
Sociedade.

Aprovada em 03 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Pernisa Jr. - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.a Dra. Iluska Maria da Silva Coutinho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. João Paulo Carrera Malerba
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcelo Kischinhevsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Debora Cristina Lopez
Universidade Federal de Ouro Preto

Juiz de Fora, 03/06/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Debora Cristina Lopez, Usuário Externo**, em 03/06/2022, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Kischinhevsky, Usuário Externo**, em 03/06/2022, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Pernisa Junior, Professor(a)**, em 03/06/2022, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Iluska Maria da Silva Coutinho, Professor(a)**, em 03/06/2022, às 17:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Paulo Carrera Malerba, Professor(a)**, em 06/06/2022, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0818125** e o código CRC **E7B4633B**.

Dedico este trabalho à minha família e amigos,
que estão sempre ao meu lado nas minhas
escolhas.

AGRADECIMENTOS

Quando escrevi a parte dos agradecimentos da minha dissertação, enfatizei como o processo de pesquisa no mestrado muitas vezes havia sido solitário, como de fato é o período de escrita. Entretanto, o que gostaria de destacar na minha trajetória durante o doutorado é que foi uma fase marcada por muitas parcerias, trocas, compartilhamentos e companheirismos.

Ao ser aprovada no curso de doutorado na Universidade Federal de Juiz de Fora, sabia que o cansaço seria grande, afinal, era necessário percorrer cerca de 500 km em um único dia para assistir às aulas. Mas a paixão pela academia e, principalmente, pelo rádio e pela mídia sonora, foi - e é - ainda maior. Muitas vezes, só precisamos que uma porta se abra. E já que se abriu pra mim, espero que essa tese contribua com outros pesquisadores da área. A aprendizagem é um processo sem fim, por isso sou grata a todos que constantemente me incentivam, me apoiam e me ajudam. Agradeço àqueles que fazem a diferença na minha vida.

Aos meus pais, Marisa e Eron, e ao meu irmão, Leon, pelo amor incondicional.

Ao João Felipe Lolli, pela amizade, parceria, companheirismo e amor.

À Aline Monteiro Homssi e à Lígia Souza, pela amizade e pelo carinho.

Ao Luãn Chagas, pela parceria acadêmica e por caminhar ao meu lado, sempre.

Ao Kaká, pelas risadas e conselhos.

À Luiza Chaves, Mayara Lima, Selena Dulcetti e Renata Calonego, minhas roomates em Portugal.

Obrigada por terem feito o intercâmbio ainda mais especial. Vocês fazem falta no meu dia a dia.

À Madalena Oliveira, por me receber carinhosamente na Universidade do Minho, em Portugal.

Ao Manuel Fernández-Sande e ao Daniel Martín Pena, pela receptividade na Espanha e por acreditarem na minha pesquisa.

À Debora Lopez, por manter viva a amizade e o carinho que foram construídos durante à minha orientação no mestrado. E, por até hoje, continuar segurando a minha mão.

Ao Marcelo Kischinhevsky, pelo carinho, pelas oportunidades e por acreditar em mim. Já são anos me acompanhando de perto e sempre me querendo bem. Obrigada!

À Iluska Coutinho e ao João Paulo Malerba, por aceitarem o convite de fazer parte da banca e por, conseqüentemente, partilharem esse momento tão especial comigo.

Ao Junito, meu orientador, por acreditar em mim, na minha pesquisa e na minha trajetória. Obrigada por ter sido você a me receber quando a porta foi aberta. Obrigada pelos conselhos, sugestões e paciência.

E, por fim, à Universidade Federal de Juiz de Fora, por representar a educação pública, de qualidade, que permite que sonhos sejam realizados.

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

O rádio não é um veículo, mas, sim, um instrumento. E como todo instrumento, exige conhecê-lo, saber manejá-lo, adaptar-se a suas limitações e a suas possibilidades. Usar bem o rádio é uma técnica e uma arte. (KAPLÚN, 2017, p. 49)

Tortura nunca mais.

RESUMO

Esta pesquisa se desdobra a partir de quatro características do radiojornalismo narrativo em podcasting (KISHINHEVSKY, 2018): (1) A construção de uma narrativa potencialmente imersiva; (2) A emergência do narrador; (3) O uso de ganchos que remetem à dramaturgia; e (4) Uma apuração exaustiva. Tendo, então, como pressuposto o fato de que o áudio é imersivo por essência, o seguinte questionamento ilustra o problema de pesquisa: Quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte? Buscando repostas, o objetivo é olhar para a figura do narrador a fim de identificar e entender o seu lugar no que chamamos nesta tese de jornalismo narrativo em podcasting. A partir do pensamento de Aristóteles (2017) de que as personagens são, depois do enredo, o principal elemento da dramaturgia, também partimos do pressuposto que o próprio jornalismo, assim como o jornalista, compõe o quadro das personagens da história. Então, nossa hipótese é que nessas produções, o narrador vai além da retratação do ofício e da técnica ao acionar o metajornalismo, pois reforça o discurso da verdade presente nas narrativas em podcasts. Como abordagem metodológica, propomos uma adaptação à Análise Crítica da Narrativa (MOTTA, 2013a) levando em consideração a natureza e complexidade do objeto sonoro. O *corpus* dessa pesquisa é composto pela quarta temporada do podcast Projeto Humanos, intitulada *O Caso Evandro*. Como principal resultado, encontramos três principais estratégias que potencializam a experiência imersiva do ouvinte: aquelas que atuam com função estética; as que têm como função criar imagens mentais para o ouvinte através do som; e aquelas que têm como função criar laços afetivos. Assim, confirmando a hipótese, ao ser acionado pelo narrador, o metajornalismo não só vai além da retratação do ofício e da técnica, como também reforça o discurso da verdade presente nas narrativas. E, mais que isso, também se constitui como uma ponte que liga o posicionamento do narrador enquanto jornalista com uma figura humanizada, já que abre as portas para que sentimentos, como certezas e inseguranças, façam parte da história.

Jornalismo. Podcasting. Imersividade.

ABSTRACT

This research starts from four characteristics of narrative radio journalism in podcasting (KISHINHEVSKY, 2018): (1) The construction of a potentially immersive narrative; (2) The emergence of the narrator; (3) The use of elements that refer to dramaturgy; and (4) An exhaustive investigation. Assuming the fact that audio is essentially immersive, the following question summarizes the research problem: What strategies used by the narrator enhance the listener's immersive experience? Seeking answers, the objective is to look at the figure of the narrator in order to identify and understand his place in what we call in this thesis of narrative journalism in podcasting. From Aristotle's (2017) thought that the characters are, after the plot, the main element of dramaturgy, we also assume that journalism itself, as well as the journalist, composes the frame of the characters in the story. So, our hypothesis is that in these productions, the narrator goes beyond the retraction of the craft and technique by triggering metajournalism, as it reinforces the discourse of truth present in the narratives in podcasts. As a methodological approach, we propose an adaptation to the Critical Analysis of Narrative (MOTTA, 2013a) taking into account the nature and complexity of the sound object. The corpus of this research is composed of the fourth season of the Projeto Humanos podcast, entitled O Caso Evandro. As a main result, we found three main strategies that enhance the listener's immersive experience: those that work with an aesthetic function; those whose function is to create mental images for the listener through sound; and those whose function is to create affective bonds. Thus, confirming the hypothesis, when triggered by the narrator, metajournalism not only goes beyond the retraction of the craft and technique, but also reinforces the discourse of truth present in the narratives. And, more than that, it also constitutes a bridge that connects the narrator's position as a journalist with a humanized figure, since it opens the door for feelings, such as certainties and insecurities, to be part of the story.

Journalism. Podcasting. Immersiveness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	O conflito no arco dramático	27
Figura 2	–	Narradores sucessivos	33
Figura 3	–	Diagrama dos níveis de poder na narração jornalística	42
Figura 4	–	Tipo, funções e objetivos do narrador no rádio	56
Figura 5	–	Limitações e recursos do rádio	77
Figura 6	–	Sistema semiótico radiofônico	84
Figura 7	–	A estrutura do drama	132
Figura 8	–	Componentes do enredo e da ação da personagem no drama	133
Figura 9	–	Realidade e os fatos jornalísticos	144
Figura 10	–	O querer, poder e dever como bases para o conflito	152
Figura 11	–	Representação gráfica dos elementos-chave da pesquisa	180
Figura 12	–	ACN aplicada ao jornalismo narrativo em podcasting	182
Figura 13	–	Plano da Expressão do jornalismo narrativo em podcast	197
Figura 14	–	Jornalismo narrador no plano da estória	225
Figura 15	–	Divulgação do protocolo de revisão criminal	249
Figura 16	–	Níveis de imersividade para o jornalismo narrativo em podcasting	256

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Elementos que contribuem com a fidelização do ouvinte	81
Quadro 2	– Componentes do drama aristotélico e do radiodrama	139
Quadro 3	– Princípios éticos e procedimentos metodológicos	160
Quadro 4	– Sistematização das representações metajornalísticas em produções narrativas	174
Quadro 5	– Proposta da abordagem metodológica	183
Quadro 6	– Trilha Sonora Original feita para O Caso Evandro - Projeto Humanos	202
Quadro 7	– Trilha sonora: 6 de abril de 1992	203
Quadro 8	– Trilha sonora: Peças que não se encaixam	204
Quadro 9	– Trilha sonora: Reflexos	205
Quadro 10	– Trilha sonora: Algumas peças se encaixam	206
Quadro 11	– Trilha sonora: Um ritual	207
Quadro 12	– Trilha sonora: Nevoeiro	208
Quadro 13	– Trilha sonora: Eles controlam tudo	209
Quadro 14	– Trilha sonora: Um caminho	210
Quadro 15	– Trilha sonora: Olhando para o sol	210
Quadro 16	– Trilha sonora: Eu vi	212
Quadro 17	– Efeito sonoro máquina de escrever	213
Quadro 18	– Efeito sonoro chuva	214
Quadro 19	– Nós: narrador e equipe	226
Quadro 20	– Nós: narrador e ouvinte	227
Quadro 21	– Nós: narrador e equipe Nós: narrador e ouvinte	228
Quadro 22	– Nós: narrador e alguém	228
Quadro 23	– Eu: envolvimento com o fato narrado	230
Quadro 24	– Eu: compartilhamento de sentimentos e de sensações	231
Quadro 25	– Eu: compartilhamento de opinião	232
Quadro 26	– Eu: demonstra limitações do fazer jornalístico	233
Quadro 27	– Eu: retratação de erros e informações incompletas	234
Quadro 28	– Eu: explicar os processos jornalísticos	235
Quadro 29	– Inovação: exemplos no O Caso Evandro	240
Quadro 30	– Eu: tentar resolver os conflitos dramáticos	243

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1 – Narrativas: um olhar inicial	21
1.1 - Por que estudar narrativas?.....	22
1.1.1 - O narrador	28
1.2 - A narrativa jornalística e o jornalismo narrativo	34
1.2.1 - O jornalista enquanto narrador	41
1.3 - Narrativas radiofônicas: ficção e realidade no imaginário do ouvinte	45
Capítulo 2 – Desafios metodológicos em pesquisas de rádio e mídia sonora: a narrativa como abordagem emergente	58
2.1 - A abordagem metodológica na consolidação da área	59
2.2 - A complexidade do objeto radiofônico na contemporaneidade e a busca por perspectivas metodológicas	62
2.3 - Contribuições metodológicas para as pesquisas de rádio e mídia sonora	65
2.4 - A narrativa como perspectiva metodológica para os estudos de mídia sonora	70
Capítulo 3 – O rádio como objeto empírico de pesquisa	74
3.1 - A busca pela fidelização do ouvinte	75
3.2 - Linguagem radiofônica: “a recriação do mundo real e a criação de um mundo imaginário”.....	81
3.3 - Podcast e o enquadramento radiofônico	95
3.4 - Radiojornalismo narrativo em podcasting	107
Capítulo 4 – O jornalismo narrativo conduzido pela experiência sonora imersiva	114
4.1 - O áudio pensado para um jornalismo imersivo em podcasts narrativos	115
4.1.1 - A experiência imersiva potencializada pelas novas tecnologias	119
4.1.2 - A imersividade no jornalismo narrativo em podcast	124
4.2 - Dramaturgia e suas particularidades: refletindo sobre os aspectos clássicos para compreender o contexto contemporâneo	130
4.2.1 - O drama como técnica da comunicação radiofônica	136
4.2.2 - A dramaturgia no radiojornalismo	142
4.3 - A técnica de <i>storytelling</i> no jornalismo narrativo: aspectos estruturantes	147
4.3.1 - <i>Storytelling</i> nas narrativas jornalísticas em mídias sonoras	153

Capítulo 5 – O jornalista e o jornalismo enquanto personagens das narrativas	156
5.1 - Objetividade, neutralidade e imparcialidade: princípios enquanto técnica	156
5.2 - Jornalismo e subjetividade: centralidade dos sujeitos	161
5.3 - O jornalista como personagem em podcasts narrativos	164
5.4 - Metajornalismo: quando o jornalismo é foco das produções jornalísticas	166
5.5 - O jornalismo como personagem em podcasts narrativos	169
Capítulo 6 – Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral	178
6.1 - Análise Crítica no jornalismo narrativo em podcasting – nossa abordagem	178
6.2 - Objeto: <i>O Caso Evandro</i> , a quarta temporada do <i>Projeto Humanos</i>	184
6.3 - Plano da Expressão: dramaturgia no jornalismo narrativo	186
6.4 - Plano da Expressão: a condução narrativa pela linguagem radiofônica	197
6.4.1 - Com a palavra, o narrador	198
6.4.2 - Na trilha da emoção	202
6.4.3 - Efeitos como ilustração sonora	212
6.5 - Plano da Estória: envolvendo-se com a narrativa a partir das personagens	214
6.5.1 - Imersividade através da criação de imagens mentais: descrição e humanização.....	215
6.5.2 - O jornalismo em destaque na narrativa	220
6.5.3 - Jornalismo em primeira pessoa: o relato pessoal do jornalista	226
6.6 - Plano da Metanarrativa: a grande história por trás do <i>Caso Evandro</i>	245
6.6.1 - Repercurssões da quarta temporada do <i>Projeto Humanos</i> , <i>O Caso Evandro</i>	249
6.7 - Jornalismo narrativo em podcasting: a emergência de um novo discurso	246
Considerações finais	258
Referências	263
Apêndice A – Organização dos episódios.....	278
Anexo A – Tweet de Tomás Kubrusly na íntegra.....	280
Anexo B – Carta de perdão do estado do Paraná a Beatriz Abagge.....	281

Introdução

No dia 03 de outubro de 2014, a equipe do programa de rádio *This American Life* (TAL) da emissora de rádio pública WEBZ, de Chicago, Estados Unidos, publicou o primeiro episódio de *Serial*, um podcast de jornalismo investigativo criado, produzido e narrado pela jornalista e produtora Sarah Koenig, que conta uma história de não-ficção em vários episódios. Rapidamente, a produção conquistou milhões de pessoas, tornando-se febre mundial entre os ouvintes. O programa de rádio *This American Life* apresenta várias histórias sobre um tema, sempre condensadas em apenas um episódio cada. *Serial*, como o próprio nome sugere, desenha uma única história para uma série inteira.

A primeira temporada possui doze episódios, com uma média de 40 minutos de duração cada, e conta a história de um assassinato ocorrido na cidade de Baltimore, Estados Unidos, em 1999. A jovem Hae Min Lee, de 18 anos, filha de imigrantes coreanos, desapareceu após ir para a escola, e, semanas após o ocorrido, detetives policiais encontraram seu corpo em uma cova rasa num parque distante. De imediato, prenderam seu colega e ex-namorado, Adnan Syed, um rapaz muçulmano, filho de imigrantes paquistaneses, acusando-o de tê-la matado por estar inconformado com o término do namoro. O jovem foi a julgamento, e a principal testemunha era um de seus amigos, Jay Wilds, que confirmou em depoimento que Syed era culpado. Este, por sua vez, alegava ser inocente, mas foi condenado à prisão perpétua pelo crime.

Os episódios da primeira temporada foram distribuídos ao longo de 12 semanas e em tempo recorde já somavam 5 milhões de *downloads*. “O sucesso levou ao lançamento de uma segunda temporada, com 11 episódios, distribuídos no inverno de 2015-2016 [...]. Em março de 2017, *Serial* contabilizava nada menos que 250 milhões de *downloads* de suas duas temporadas (175 milhões só da primeira)” (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 78). A produção teve sua terceira temporada lançada em setembro de 2018 e, nesta data, a primeira e a segunda já contabilizavam, juntas, mais de 340 milhões de *downloads* (SPANGLER, 2018).

O podcasting surge em 2004, mas, como toda nova mídia, vem sendo reconfigurado ao longo dos anos. *Serial* chega na pódosfera dez anos depois, fazendo um barulho que ecoa fora do ambiente digital, pois é a partir de seu destaque que muitas relações começam a se reestruturar na ecologia midiática. É com base nesse sucesso que Bonini (2020) defende estarmos vivendo uma segunda era do podcasting, momento em que essa modalidade pode ser vista como um meio digital de consumo massivo, ainda que fora dos meios tradicionais.

No cenário nacional, algumas produções seguem o mesmo estilo narrativo de não-ficção: *Bastidores do julgamento do Caso Bernardo, Praia dos Ossos*, além da segunda temporada do podcast *Futebol Bandido*, com *O Caso Daniel*. Mas uma série se destaca entre essas: *O Caso Evandro*, quarta temporada do *Projeto Humanos*.

A produção é criada, produzida e narrada por Ivan Mizanzuk e foi inspirada no próprio *Serial*. Conta a história do menino Evandro Ramos Caetano, de apenas 6 anos de idade, que desapareceu no dia 06 de abril de 1992, na cidade de Guaratuba, no litoral do Paraná. Poucos dias depois, seu corpo foi encontrado sem as mãos, cabelos e vísceras. A suspeita: foi sacrificado num ritual satânico. Essa morte acabou aumentando o medo de pais por todo o estado do Paraná, que enfrentava naquele momento uma onda de crianças desaparecidas. Em julho de 1992, sete pessoas foram presas em Guaratuba e confessaram que usaram o menino em um ritual macabro. Porém, a história é marcada por diversas reviravoltas que ganham destaque no caso.

O podcast *O Caso Evandro* passou dos 9 milhões de *downloads* em maio de 2021 (PORTO, 2021). Além disso, teve seus direitos adquiridos pela *Globoplay* para a gravação de uma série documental em formato audiovisual, lançada no mesmo mês. Seu criador, Ivan Mizanzuk, também reproduziu seu conteúdo num livro de mesmo nome, publicado em junho de 2021.

O podcast é um formato sonoro que surge em meio às discussões acerca das apropriações de novas plataformas e modalidades pelo rádio, enquanto que o podcasting pode ser considerado uma prática cultural e comercial que envolve os processos de produção, transmissão, circulação e consumo de podcast. Temos, então, que o rádio se apresenta em novas plataformas, a partir de novas características, como estratégia de ocupação de novos espaços ao proporcionar outros conteúdos sonoros para seu público.

Essa ocupação multiplataforma decorre das ideias de midiamorfose (FIDLER, 1998) e remediação (BOLTER E GRUSIN, 2000), que, juntas, são a base da construção do conceito de rádio expandido (KISCHINHEVSKY, 2016). Esta última definição explica que o rádio transbordou, é agora um meio que extrapola as ondas hertzianas e está presente em diversos espaços.

Embora se aproprie de características dos novos ambientes em que constrói suas narrativas, algumas particularidades do rádio tradicional são mantidas, como a linguagem sonora e a sensorialidade, elementos que envolvem o ouvinte através da mensagem, estimulando a imaginação e provocando emoções. O podcasting, então, tem se tornado uma

prática de produção profissional e comercial, mas começou com experimentações caseiras e independentes, popularizando-se ao longo dos anos ao conquistar cada vez mais ouvintes.

De acordo com dados divulgados pela Comscore, mais de 80% do consumo de áudio em geral é feito por dispositivos móveis, correspondendo a 30,8 milhões de usuários e 12,9 bilhões de minutos consumidos por mês, representando um gasto médio de 7 horas em plataformas de streaming pelo celular ao longo do mês (SCATAMBURLO E CAMPOS, 2020). Especificamente sobre o consumo e criação de podcasts, o Brasil foi o país com maior crescimento na produção em 2020 e, durante a pandemia, teve um público de 57% das pessoas ouvindo o formato pela primeira vez (GLOBO, 2021). Esses números justificam o lugar privilegiado da podosfera brasileira no mundo, pois o país já aparecia em 2019 como o segundo maior mercado consumidor de podcasts (MARI, 2019).

Dentre tantas variedades de conteúdos encontrados nos podcasts, tanto *Serial* quanto *O Caso Evandro* são enquadrados na categoria que Kischinhevsky (2018) denomina como radiojornalismo narrativo em podcasting. Esse tipo de enredo carrega consigo características próximas às reportagens, como uma apuração aprofundada e uma seleção criteriosa de fontes, aliadas a uma narrativa composta pela oralidade proveniente do rádio, apropriando-se do *storytelling* e proporcionando a aproximação do ouvinte com o assunto tratado.

Esta pesquisa busca aprofundar as discussões acerca do radiojornalismo narrativo em podcasting com base em suas quatro principais características:

- A construção de uma narrativa potencialmente imersiva;
- A emergência do narrador;
- uso de ganchos que remetem à dramaturgia; e
- Uma apuração exaustiva.

A partir disso, investiga-se como esses elementos se articulam, destacando um discurso emergente, que vamos chamar de jornalismo narrativo em podcasting. Estabelece-se, então, como problema de pesquisa, a seguinte questão: Quais estratégias utilizadas pelo narrador intensificam a potencial¹ experiência imersiva do ouvinte?

Em busca de resposta, selecionou-se a quarta temporada do *Projeto Humanos, O Caso Evandro*, como *corpus* dessa pesquisa. Considerando a trajetória de sucesso do objeto, a narrativa traz a ressignificação da experiência como fio condutor por meio da apuração

¹ Nesta tese, apontamos para os elementos **potenciais** de envolver, fidelizar e imergir o ouvinte na narrativa, já que não se trata de um estudo de consumo ou de recepção.

jornalística, e a estrutura dessa produção desperta interesse em relação à estratégia utilizada pelo narrador para guiar a história e proporcionar potenciais experiências imersivas para os ouvintes.

O objetivo geral desta tese é olhar para a figura do narrador a fim de identificar e entender o seu lugar no jornalismo narrativo em podcasting. Parte-se, então, dos seguintes objetivos específicos:

- Compreender como a linguagem radiofônica é composta, já que ela constitui a essência do rádio, e como está presente no podcast narrativo;
- Identificar quais características narrativas são potencializadoras da experiência imersiva em áudio;
- Refletir sobre as possibilidades proporcionadas pela narratologia enquanto base metodológica para estudos radiofônicos e de mídia sonora;
- Investigar o papel do narrador na condução e estruturação da narrativa no podcast;
- A partir da análise do material, contribuir para uma melhor reflexão teórica sobre a presença do narrador em primeira pessoa no jornalismo narrativo em podcasting, e sobre como este tipo de produção se tornou um discurso autoral.

Como ponto de partida, essa pesquisa possui dois pressupostos: o de que o áudio é um elemento imersivo por essência e, portanto, existem recursos narrativos capazes de potencializar essa experiência para o ouvinte; e que o próprio jornalismo, assim como o jornalista, compõe o quadro das personagens do enredo. Então, nossa hipótese é que, nessas produções, o narrador vai além da retratação do ofício e da técnica ao acionar o metajornalismo, pois reforça o discurso da verdade presente nas narrativas em podcasts.

Compreende-se a experiência imersiva de uma narrativa com base em duas principais vertentes: 1) A imersão do jornalista no processo de apuração dos fatos e na busca pela contextualização dos fenômenos informativos; e 2) A imersividade experienciada pela audiência ao usufruir determinado conteúdo midiático. Ainda que se perpassasse ambas as dimensões, o segundo aspecto recebe maior atenção nesta pesquisa.

Para amparar esta investigação no âmbito da metodologia, baseia-se na abordagem da análise crítica da narrativa (MOTTA, 2013a), considerando suas adaptações para uma aplicação no radiojornalismo (QUADROS, 2018). A partir dessas perspectivas, adaptamos

alguns pontos de acordo tanto com a complexidade de nosso objeto, quanto com nosso problema de pesquisa.

Atualmente, como tem-se demonstrado, os podcasts têm tido grande visibilidade em meio às novas mídias, conquistando muitos ouvintes de diferentes nichos, mas uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes² com o termo “podcast” e “podcasting” revela que há apenas duas teses defendidas em programas de pós-graduação em Comunicação em que constam esses termos em seus resumos, ou seja, não têm a nova mídia como foco: 1) Rádios Comunitárias no Limite: crise na política e disputa pelo comum na era da convergência, de 2016; e 2) O comunismo da atenção: liberdade, colaboração e subsunção na era do capitalismo cognitivo, de 2007. Nenhuma delas aborda a narrativa ou o jornalismo narrativo, o que torna este trabalho uma pesquisa inédita no país.

Em paralelo a isso, ao considerar a ampliação de espaços ocupados pelo rádio, esta pesquisa justifica-se também por olhar para além da estrutura das narrativas, observando como estratégias são utilizadas ao reverberar e pautar questões sociais. Além disso, já que a sociedade contemporânea é cada vez mais caracterizada por fenômenos de centralidade comunicacional e de midiatização, acredita-se ser importante compreender como determinadas produções têm a capacidade de envolver milhões de pessoas por meio da experiência narrativa, como é o caso desses produtos. Esta pesquisa, então, enquadra-se nas investigações e questionamentos propostos pela linha de pesquisa “Mídias e Processos Sociais” do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Esta pesquisa de doutorado está dividida em quatro capítulos teóricos. O primeiro é intitulado *Narrativas: um olhar inicial* e apresenta uma perspectiva mais generalizada sobre narrativas para, em seguida, passar por reflexões acerca das narrativas jornalísticas e discorrer especificamente sobre aquelas presentes no rádio. Busca-se olhar para o narrador em cada um dos tópicos para refletir sobre as diversas funções e sobre os variados papéis que esta figura pode assumir. Como principais referências, são utilizadas as contribuições de Ricoeur (2012), Motta (2013a; 2013b), Leal (2012), Benjamin (1994), Martinez-Costa e Diez Unzueta (2005), Meditsch (2001), Ferraretto (2001) e Quadros (2018).

O segundo capítulo da tese chama *Desafios metodológicos em pesquisas de rádio e mídia sonora: a narrativa como abordagem emergente* e é dedicado a uma revisão dos procedimentos metodológicos adotados por pesquisadores da área de rádio e mídia sonora e

² Busca realizada em 29 abr. 2022.

traz como abordagem basilar a análise crítica da narrativa (MOTTA, 2013a) e sua adaptação para o radiojornalismo (QUADROS, 2018).

O terceiro capítulo leva o nome de *O rádio como objeto empírico* e retrata como a linguagem radiofônica é composta e como ela constitui a essência do rádio. Além disso, discute-se porque o podcast é considerado um formato proveniente do fazer radiofônico. Apresenta-se, ainda, o radiojornalismo narrativo como uma modalidade explorada em podcasts. Kaplún (2017), Balsebre (2005), Prata (2002), Schafer (2011), Kischinhevsky (2018), entre outros, fundamentam este capítulo.

O quarto, *O jornalismo narrativo conduzido pela experiência sonora imersiva*, é dedicado a uma reflexão sobre os novos caminhos que podem ser aprofundados pelos produtores e pesquisadores a respeito do podcast. Nesta parte, discorre-se sobre o áudio imersivo, a dramaturgia e o uso de *storytelling* nas narrativas, sempre levando em conta as potencialidades da mídia sonora para tais estratégias. Recorre-se a autores como Longhi (2018), Murray (2003), Schafer (2012), Meditsch e Betti (2019), Aristóteles (2017), Pallotni (2013), Esslin (1978), entre outros.

O capítulo 5 é intitulado *O jornalista e o jornalismo enquanto personagens das narrativas* e apresenta reflexões sobre o fazer jornalístico e as técnicas provenientes do jornalismo tradicional. Na sequência, explora uma abordagem mais subjetiva e como ela está presente em podcasts narrativos. Por fim, apresenta circunstâncias nas quais há intensificação da autorreferência pelo jornalismo, pensando em como ele pode estar presente nas próprias histórias que conta. Recorre-se a Deuze e Witschge (2016), Sponholz (2009), Tuchman (2016), Lindgren (2020), Christofolletti e Becker (2021), Oliveira (2016; 2010), entre outros.

O sexto capítulo apresenta a abordagem metodológica utilizada nesta pesquisa a partir da análise crítica da narrativa adaptada para o podcasting. As alterações levam em conta o percurso teórico desenhado nos capítulos anteriores, além da complexidade de se analisar um objeto sonoro. Apresenta, também, o objeto e é dedicado à análise, buscando responder aos questionamentos que compõem o problema de pesquisa e contribui – juntamente com a revisão bibliográfica dos capítulos teóricos – para que se alcance o objetivo geral, que é entender o lugar do narrador no jornalismo narrativo em podcasting.

Como principal contribuição, a atual pesquisa propõe um olhar sistematizado em prol das narrativas jornalísticas provenientes de um meio que, apesar de historicamente ser atrelado ao suporte, tem atualmente suas tessituras vinculadas a determinadas construções de sentido nas novas plataformas. É desta forma que se defende que o podcasting reforça a

maneira de se contar histórias, já que enfatiza, entre outros aspectos, o poder da voz humana e a conexão emocional com o outro.

Capítulo 1

Narrativas: um olhar inicial

Os primeiros teóricos da narratologia compreendiam as narrativas como estruturas textuais compostas por unidades funcionais encadeadas. Neste aspecto, alguns elementos deveriam estar presentes nessas estruturas, como a linearidade cronológica do relato, a ação de personagens ao redor de uma intriga e pontos de virada. Esse conjunto era associado às narrativas tradicionais. No entanto, nesta pesquisa olhamos para essas articulações com finalidades que vão além da simples organização de unidades na contação de histórias, buscamos entender as relações estabelecidas no ambiente externo ao notável do texto.

Estudamos narrativas para compreendermos o mundo ao nosso redor e como certas relações são estabelecidas. Se as narrativas são representações sociais que demonstram a forma como vemos este mundo, é também através delas que podemos compreender a vinculação dos sujeitos nele. O jornalismo, por sua vez, contribui para a construção e organização dessas narrativas mundanas.

Ponderar sobre a narratividade jornalística é considerar a concepção de um sentido mais amplo que a notícia, além de acionar outras relações presentes no espaço e no tempo nos quais a mídia noticiosa tem um papel fundamental. Refletir sobre tais relações pode envolver, a princípio, duas vertentes distintas: 1) perspectivas mais abrangentes, voltadas para aspectos conceituais e/ou algumas de suas recorrências mais observáveis; e 2) abordagens mais pontuais, que buscam apreender as especificidades de uma narrativa peculiar.

Ambas as dimensões nos interessam neste momento e, por isso, este capítulo apresenta uma perspectiva mais generalizada sobre narrativas para, em seguida, passar por reflexões acerca das narrativas jornalísticas e discorrer especificamente sobre as presentes no rádio. Buscamos olhar para o narrador em cada um desses aspectos para refletirmos sobre as diversas funções e sobre os variados papéis que esta figura pode assumir.

O argumento que defendemos e que desenvolvemos neste capítulo é de que o jornalismo, enquanto instância provedora de diferentes formas de experimentar os acontecimentos, pode se apropriar de elementos narrativos para construir suas histórias sem prejuízo ou tentativa de enganar sua audiência. Em paralelo, o jornalismo radiofônico também é composto por tais elementos que podem ser explorados como estratégias na construção de enredos verídicos buscando, entre outros aspectos, a fidelização e o envolvimento de sua audiência.

1.1 – Por que estudar narrativas?

Ao lermos sobre narrativas, é comum nos depararmos com explicações iniciais indicando como elas permeiam nossa história, nossa vivência e nossos pensamentos. Geralmente, esse é o primeiro passo para iniciar um estudo que traz a narrativa como tema central, e por isso acreditamos ser fundamental a compreensão do porquê estudá-las.

A narrativa promove o encadeamento da experiência vivida em uma lógica temporal de acontecimentos. Dessa forma, ela seria responsável por ordenar, a princípio, as nossas experiências e os acontecimentos do presente, inserindo-os em enredos prefigurados e, assim, tornando-os compreensíveis e aceitáveis.

Referência nos estudos da narrativa, Paul Ricoeur (2012, p. 93) defende que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal”. Com base nesse preceito, o autor vai defender em sua obra *Tempo e Narrativa* a tese de que a mediação entre tempo e narrativa se daria por meio de um processo mimético que se configura como um círculo virtuoso composto por três fases: mimeses I, mimeses II e mimeses III.

A atividade mimética, segundo o autor, consiste na representação da ação e seria regida pelo agenciamento dos fatos (*muthos*). Segundo Quadros (2018, p. 27), o *muthos* se assemelha à definição de enredo. A autora esclarece que “*muthos* designaria a disposição ou o agenciamento dos fatos em um sistema, vindo a ser, posteriormente, compreendido como a composição ou tessitura da intriga. (...) Já mimese foi traduzida como a atividade de imitação ou representação da ação”. Motta (2013a, p. 72) clarifica a ideia de atividade mimética ao afirmar que “Paul Ricoeur observa que a mimese (imitação) narrativa é uma metáfora da realidade, refere-se à realidade não para copiá-la, mas para lhe outorgar uma nova leitura, um novo significado”.

É por meio desse processo mimético que a narrativa torna-se capaz de atribuir sentidos a experiências temporais dispersas e confusas, tornando-as compreensíveis ao homem, como nos aponta Ricoeur (2012). A tríplice mimese consiste

na mimese I, onde se dá a ação e os acontecimentos que podemos chamar de “reais”; pela mimese II, que denomina o mundo configurado e em que se situa o processo simbólico e contextual de tessitura da intriga; e, por fim, pela mimese III, o mundo refigurado, no qual a narrativa alcança seu sentido pleno pela ação da recepção e reinterpretação por parte do leitor/ouvinte. (QUADROS, 2018, p. 28)

Ricoeur (2012) acredita que a explicação das mímeses é importante para a mediação entre tempo e narrativa. Para ele, “a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na mímeses III” (RICOEUR, 2012, p. 122-123). Então, a mímese II extrai sua inteligibilidade da sua faculdade de mediação, que é a de conduzir do antes ao depois do texto, de transfigurar o antes em depois por seu poder de configuração (RICOEUR, 2012, p. 94).

Para Motta (2013a, p. 147), Ricoeur insiste que as ideias de princípio, meio e fim são efeitos da ordenação temporal da intriga, pois “só na intriga a ação tem contorno, limite, duração temporal (mais lógica que cronológica), pois a intriga é o elo entre a ética (o mundo real) e a estética (o mundo imaginário)”. Então, partindo da ideia de que há uma analogia entre contar uma história e o caráter necessariamente temporal da experiência humana, retomamos a importância de se compreender as narrativas.

Além de defender que devemos estudar as narrativas para apreender o sentido da vida, Motta (2013a) apresenta mais seis razões para isso: 1) compreender quem somos, como construímos nossas autonarrações; 2) entender como representamos o mundo; 3) compreender por que às vezes tentamos representar fielmente o mundo e em outras, imaginativamente; 4) entender como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano; 5) verificar como as narrativas estabelecem consensos a partir de dissensos; 6) estudá-las para melhor contá-las.

Apontadas as razões, vamos discutir cada uma delas com o amparo de outros investigadores. A primeira razão refere-se a estudarmos a narrativa para entendermos quem somos. A autonarrativa, por exemplo, pode auxiliar a construir a “cultura de si” (FOUCAULT, 1985), um conceito criado por Foucault.

Para o filósofo, “por essa expressão, é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes” (FOUCAULT, 1985, p. 50). Em outras palavras, é a partir da ideia do cuidado de si que tal conceito extrapola o domínio filosófico, conquista novos campos e transforma-se em um fenômeno que se estende de maneira geral a toda cultura, assumindo, assim, a forma de uma cultura de si.

Além dessa perspectiva, a autonarrativa atribui um lugar privilegiado ao narrador em sua própria história, além de compreender tal prática como uma reflexão do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo. De acordo com Motta (2013a), nossa descrição de nós mesmos é pontuada pelo relato de uma série de incidentes que marcaram o fluxo regular de nossa existência e que redirecionaram nossas vidas. São os nossos pontos de virada:

Viradas de mesa, viradas de direção, viradas de vida. Essas rupturas revelam dramas individuais, rupturas, descontinuidades trágicas ou desvios do canônico. Elas demarcam períodos e circunscrevem pontos de virada, mas reinseridas na narrativa de nossa existência, compõem uma unidade-síntese. Essa sucessão de eventos configura nossa estória de vida, uma narrativa que nos identifica e nos confere uma identidade única. Somos nossas narrações. (MOTTA, 2013a, p. 28)

A autonarrativa é demarcada pelo acionamento da memória. São os fatos e as vivências que nos transformam em nossas experiências, somos aquilo que pensamos e pensamos baseados naquilo em que vivemos, em que vimos. O que consideramos singular é selecionado por nós, surgindo em nosso consciente ora de forma involuntária, ora mediante um exercício mecânico.

As lembranças permitem uma reconstrução do passado, e, conseqüentemente, o resgate da história. Entretanto, Bosi (1994, p. 55) acredita que na maior parte das vezes, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado (...) A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, a nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”.

À medida que vivemos novas experiências, adquirimos novas memórias e essas transformam àquelas que temos em relação ao passado. Essa constante mutação da memória individual compõe nossa identidade, que determina o que queremos, quem somos, como agimos e, principalmente, o que narramos sobre nós mesmos.

A segunda razão pela qual deve-se estudar as narrativas justifica-se pelo fato de que possamos compreender como criamos representações e apresentações do mundo. Para Motta (2013a, p. 32), “as representações sociais devem ser compreendidas (...) como entidades tangíveis, substâncias simbólicas que circulam, se entrecruzam e se confrontam, impregnando nossas relações”. Tais representações tornam-se institucionalizadas por meio das narrativas compartilhadas por um grupo de pessoas ou por toda uma sociedade.

Contar histórias, então, contribui para que as pessoas se reconheçam como parte de um grupo que divide a mesma realidade construída por meio das narrativas, atribuindo, assim, certa identidade aos indivíduos. Com base nisso, Berger e Luckmann (2004, p. 35) acreditam que a realidade é uma construção social. Para eles, “a vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”.

Os autores discorrem, portanto, sobre a existência de múltiplas realidades, mas defendem que há uma que se apresenta como sendo a realidade por excelência, ou seja, a realidade da vida cotidiana que nada mais é que a realidade predominante – ou, a narrativa

predominante. A representação não é, portanto, mero reflexo, mas sim parte da construção dessa realidade.

Dessa forma, a narrativa, sendo ela real ou imaginada, estabelece a naturalização do mundo por si mesma. Então, a terceira razão para estudar narrativas é buscar compreender por que às vezes tentamos representar fielmente o mundo e em outras, imaginativamente.

Para Motta (2013a), as fronteiras entre essa forma de expressão humana – representação fiel da realidade ou construção imaginária do mundo – são imprecisas, e culturalmente variáveis. O autor acredita que “em inúmeras expressões humanas, a violação das fronteiras entre o fático e o fictício opera nas duas direções: ora é o fictício que penetra na representação realista, ora o contrário” (MOTTA, 2013a, p. 35).

Motta (2013a) recorre principalmente à intencionalidade da fala dos interlocutores envolvidos no ato de comunicação para identificar uma aproximação ou distanciamento estratégico do enunciador em relação ao mundo enunciado. Tal observação orienta a intenção do discurso, inclusive do discurso narrativo.

Em outras palavras, para o autor, o que distingue a narrativa que representa a realidade da narrativa fictícia é a “vontade de sentido” que se estabelece entre os interlocutores durante a comunicação:

se o desejo é traduzir fielmente o real, o narrador organiza natural e espontaneamente sua narrativa de maneira dessubjetivada, aproxima seu discurso do referente com a finalidade de convencer o destinatário que está relatando a verdade, relatando o mundo tal qual ele é. A narrativa se configura em uma linguagem referencializada, objetivada, com farto uso de citações, números, estatísticas, dêiticos, referências espaço-temporais, artigos definidos, etc., produzindo então uma coerência referenciada. (MOTTA, 2013a, p. 39)

Cabe ressaltar que o receptor dessa narrativa entra nessa relação também com determinada intenção e desejo. Em certos momentos, almeja a veracidade, em outros, a fantasia. Entretanto, ainda assim, Motta (2013a) alerta que as fronteiras entre uma narrativa realista e outra imaginária nunca são claras nem definitivas. “Ora uma narrativa que se pretende fática remete a outros efeitos de sentido, ora a narrativa que se pretende fictícia tem um forte grau de verossimilhança, remetendo o receptor ao mundo fático da vida” (MOTTA, 2013a, p. 40). O que destacamos nesta pesquisa, entretanto, é que os mesmos elementos narrativos – como conflito, intriga, personagens, etc – podem estar presentes tanto nos enredos fáticos quanto nos de ficção, ficando a cargo, então, da intencionalidade do narrador (re)construir um enredo real ou fantasioso.

Ricoeur (2012), por sua vez, opõe as compreensões de narrativa de ficção com a narrativa histórica. Para ele, a ficção fica restrita às criações literárias que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira, já que “a palavra ficção fica então disponível para designar a configuração da narrativa cujo paradigma é a construção da intriga, sem levar em consideração as diferenças que concernem apenas à pretensão à verdade das duas classes de narrativa” (RICOEUR, 2012, p. 113).

O quarto motivo pelo qual devemos estudar as narrativas é para entendermos como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano. Retomamos a discussão acerca dos enredos fáticos e ficcionais para discorrer que essas modalidades, enquanto discursos constituintes da realidade social e como demarcadores do tempo humano, instigam “a reflexão sobre o tipo de representação ou apresentação do real que a narrativa produz, desde a sua inerente capacidade explicativa e a sua importância como demarcadora das inflexões do tempo” (MOTTA, 2013a, p. 52).

Nesse sentido, Leal (2013) aponta que o ato de narrar assume uma operação delicada e complexa, já que é através dela que diferentes acontecimentos são articulados e, assim, tornados inteligíveis. Para ele, “pode-se dizer que narrar é ‘imitar’ a realidade, ‘imitar’ a ação. Ao produzir a intriga, ao agenciar os fatos, a narrativa produz uma representação, uma imagem desses acontecimentos e daqueles ali presentes” (LEAL, 2013, p. 35).

No entanto, Leal (2013, p. 35) alerta que se narrar é agir, a imitação torna-se inevitavelmente criativa, então “a representação narrativa não é em momento algum espelhamento, reflexo, mas um gesto criador de realidades, de mundos, de entendimentos”. Nesse sentido, Carvalho (2013, p. 57) explica que “a ação de narrar, portanto, não se limita, tal como poderíamos encontrar em ditos como ‘a arte imita a vida’, na cópia daquilo que é tomado como referente. Imitar mimeticamente é fazer emergir da dispersão a coerência, é permitir a concordância a partir de elementos discordantes”.

A quinta razão consiste em verificar como as narrativas estabelecem consensos a partir de dissensos. Neste tópico, Motta (2013a) demonstra como indivíduos e sociedades exploram o excepcional e o consensual a fim de tornar familiar o que antes era não familiar. Compreendemos que tal item se aproxima muito do desenrolar que a narrativa jornalística pode causar em uma sociedade, pois na maioria das vezes o jornalismo apresenta o inusitado como principal valor-notícia. E, após esse fato incomum ser noticiado diversas vezes, somos passíveis de nos acostumarmos com as circunstâncias excêntricas.

Motta (2013a, p. 55) relata que “ao inserir-se no cotidiano da vida, o extraordinário confronta-se com a lógica da racionalidade corriqueira. Os conteúdos extraordinários se

chocam com a ordem institucional, os sentidos homogêneos e hegemônicos”. E, desta forma, desencadeiam um processo de negociação de sentidos.

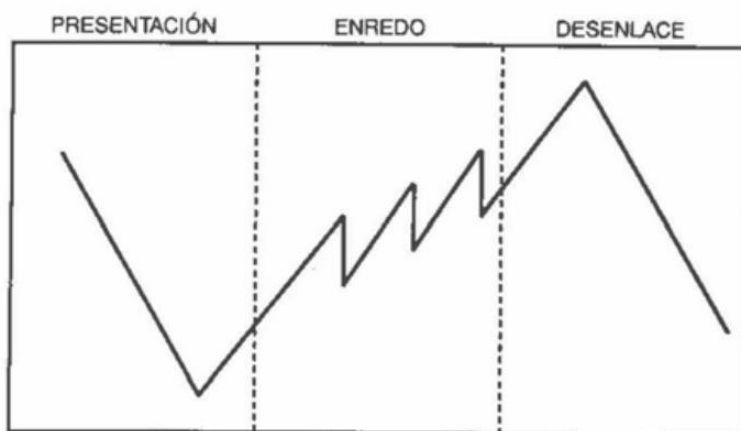
As ações humanas tornadas habituais conservam seu caráter significativo para o indivíduo e esta formação do hábito é coextensiva com a institucionalização dela. Com base nisso, Berger e Luckmann (2004, p. 79) defendem que “a institucionalização acontece sempre que existe uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores”, e, após instituída, passa a controlar a conduta humana estabelecendo padrões previamente definidos.

Por fim, a sexta razão pela qual é importante estudar narrativas é para que sejamos capazes de contá-las da melhor forma possível. E é a partir desse sexto item que abordaremos nesta tese todas as outras razões discorridas anteriormente, além de ser a base sobre a qual essa pesquisa se ampara: investigar as potencialidades do podcasting, um novo formato de mídia sonora, para a construção de narrativas jornalísticas.

A construção de narrativas demanda algumas características que potencializam esse envolvimento com sua audiência. Segundo López Vigil (1997, p. 8), até mesmo uma história curta deve ter uma tensão interior, um conflito desenvolvido e resolvido. Para o autor, esses elementos referem-se ao arco dramático.

No arco dramático, há um fundamento principal: possuir início, meio e fim. As chaves desses três atos são: apresentação do conflito; desenrolar do conflito; e desfecho do conflito³. Apresentamos a seguir o esquema de um arco dramático desenvolvido pelo próprio autor, onde o eixo horizontal representa a linha temporal e o eixo vertical, a oscilação do conflito, sendo ele maior quando mais acima do quadro e menor quando mais abaixo:

Figura 1 – O conflito no arco dramático



Fonte: López Vigil (1997, p. 96)

³ No original: Presentación, enredo e desenlace.

No primeiro ato, ou apresentação, pretende-se capturar o mais rapidamente a atenção do público, fazendo com que ele se interesse imediatamente pela história. Assim, o conflito aparece já logo no começo. É neste momento, inclusive, que são apresentados os personagens que vão enfrentá-lo.

No segundo ato ocorre o desenvolvimento do conflito e ele pode apresentar picos em sua variação. Essa alternância significa que os personagens são submetidos a sucessivas situações de crises, estratégia para manter a atenção do público.

Já o terceiro ato refere-se ao desfecho, é o momento em que o conflito atinge seu ponto máximo, o clímax da narrativa. Todavia, o desfecho não significa um fim, mas sim uma solução que deve surgir da mesma trama, ou seja, deve ser uma consequência do enredo, e não apenas uma sequência.

Os recursos mencionados para a construção de enredos são apenas alguns itens dentre várias outras possibilidades. Os usos dessas estratégias nos são muito caros para também pensar a construção de narrativas radiofônicas, como faremos mais adiante nesta pesquisa. No entanto, cabe ressaltar que essas instruções funcionam muito bem para as narrativas construídas, inventadas. Queremos olhar como esses elementos narrativos também podem ser usados para contar histórias reais e como o narrador se relaciona com eles.

Com base em todos os apontamentos feitos, defendemos a ideia de que há intenções específicas por trás da construção de cada narrativa e da apresentação de cada personagem do enredo. Na mesma linha de pensamento, Motta (2013a, p. 61) acredita que “a construção de um roteiro ou trama revela com clareza a intenção pragmática do narrador e o uso de recursos argumentativos com a finalidade de produzir efeitos: seduzir, sensibilizar, cooptar, surpreender, atemorizar ou divertir seu interlocutor”. Dentro da construção narrativa, o narrador possui um importante papel. E é para ele que nosso olhar se volta no próximo item.

1.1.1 – O narrador

Benjamin (1994) defendia que a figura do narrador só se tornaria plenamente tangível por meio de dois grupos, exemplificados pelo “marinheiro comerciante” e pelo “camponês sedentário”. O primeiro representa o narrador como alguém que vem de longe, já que “quem viaja tem muito que contar”. Já o segundo, “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ele atribuía a capacidade e a qualidade de narrar às experiências adquiridas pelo narrador.

Entretanto, Benjamin (1994) acreditava que a arte de narrar estava em vias de extinção, e que eram cada vez mais raras as pessoas que sabiam apropriar-se dela

devidamente. Para ele, uma das causas desse fenômeno era óbvia: as ações da experiência estavam em baixa. Além disso, o autor também atribuiu o declínio da narrativa ao surgimento e consolidação do romance e à difusão do jornalismo. Para Benjamin,

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-lo. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Nas primeiras produções romanescas, autor e narrador se confundem, fato que faz com que sejam narrativas autoritárias, responsáveis pela morte do narrador anunciada por Benjamin. Já em relação à difusão do jornalismo, o autor afirma que a imprensa se limitava a detalhar e explicar fatos novos, sendo pobre em histórias surpreendentes. “A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Além disso, segundo ele, quanto mais ausente o narrador está no jornalismo, mais objetiva e com credibilidade é a informação repassada.

Benjamin acreditava, ainda, que a detenção do conhecimento do narrador estava representada através de vestígios presentes nas coisas narradas, fosse por meio da vivência, ou do relato. Repassar experiências através de ensinamentos orais, como sabemos, não é uma prática surgida na contemporaneidade. Nossos antepassados praticavam tal ação muito antes de se pensar no registro das histórias proporcionado pela arte rupestre e pela escrita.

O homem é um contador de histórias nato. Era em torno da fogueira que as pessoas se reuniam para compartilhar os saberes, as descobertas, as aventuras e as leituras de mundo que os indivíduos faziam. Essa figura tem a função de representar experiências humanas que saem do particular para o coletivo.

Nesse sentido, Halbwachs (2006) defende que as memórias individuais são também constituídas por memórias de outros, memórias coletivas. As lembranças e concepções que temos são compostas por experiências próprias e por impressões de outros repertórios. O autor explica como outras pessoas contribuem para a formação de nossas percepções:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro

em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2006, p. 31)

A lembrança que temos de determinado fato nos conecta a um grupo de pessoas que possuem memórias semelhantes as nossas, pessoas que mesmo não estando fisicamente juntas, vivenciaram a mesma experiência, cada uma à sua maneira. Essa vivência coletiva reflete na construção de similaridades que criam conexões entre pessoas. O narrador torna-se, então, peça-chave na construção de memórias coletivas por meio de seus relatos particulares.

Experiências só se tornam histórias quando são contadas. Então, o narrador é o estruturador dessas histórias, e a sua personalidade reflete-se no enredo e nas escolhas que são implicadas, garantindo uma identidade específica para suas narrativas. Assim, esse narrador pode desempenhar alguns papéis fundamentais de acordo com a forma que opta para contar suas experiências.

A partir da teoria literária, Bal (1999) explica que narrativas são tradicionalmente identificadas pela voz do narrador, variando entre a primeira ou terceira pessoa e, em casos excepcionais em segunda pessoa. Na narração em primeira pessoa, o narrador é um personagem que participa ativamente da história ou apenas a reconta sob o seu ponto de vista. Em terceira pessoa, o narrador não participa da história, ele cria uma entidade abstrata para contar a história para seus ouvintes. Já o narrador em segunda pessoa reconhece a existência do ouvinte, referindo-se diretamente a ele ou o tratando como um personagem passivo. Neste caso, a ideia do narrador é fazer com que sua audiência se sinta parte da história, diminuindo a distância entre eles.

Entretanto, a autora defende que, do ponto de vista da gramática, todas as narrativas deveriam ser classificadas estando em primeira pessoa, já que é sempre o narrador quem conta a história. Bal explica que

O agente que fala não menciona ele mesmo no processo. Isso deveria ser feito. Então, nós deveríamos ler: “(eu narro:) a voz grave de Steyn ecoava no vestíbulo” (...) A princípio, não faz diferença o status da narração, independentemente de o narrador se referir a si mesmo ou não. Desde que existe a linguagem, há um locutor. Desde quando os enunciados linguísticos constituem um texto narrativo, há um narrador, um assunto narrado⁴. (BAL, 1999, p. 22, tradução nossa)

⁴ No original: The speaking agent does not mention itself in the process. It might just as well have done so. Then we would have read: “(I narrate:) Steyn's deep bass resounded in the vestibule” (...) In principle, it does not make a difference to the status of the narration whether a narrator refers to itself or not. As soon as there is language, there is a speaker who utters it; as soon as those linguistic utterances constitute a narrative text, there is a narrator, a narrating subject.

Com base nessas ideias, a autora separa os narradores em dois tipos principais, o personagem e o externo. “Se o ‘eu’ [narrador] é identificado como um personagem na fábula que ele narra, falamos de um narrador personagem, um NP⁵” (BAL, 1999, p. 22, tradução nossa). Por outro lado, “quando em um texto o narrador nunca se refere explicitamente para si mesmo como personagem, podemos falar novamente de um narrador externo (NE)⁶” (BAL, 1999, p. 22, tradução nossa).

A diferença entre esses dois tipos implica uma diferença na retórica narrativa da verdade: mesmo que o contexto seja um imaginário, uma fantasia, o narrador personagem reporta verdades sobre ele mesmo, como uma autobiografia. Já no caso do narrador externo, a retórica pode ser usada para apresentar como verdadeira uma história sobre outros.

Martinez-Costa (1998) acredita que o narrador é a voz que fala, é o responsável pelo ato narrativo e é aquele que conta a história como um fato real, que fala de dentro do texto. Por exemplo, “para histórias de ficção, o narrador é sempre um ser de papel ou celuloide que não existe no mundo real. Sua ordem de existência é fictícia e o único elo que o vincula à realidade é ser uma construção da mente criativa de um autor real⁷” (MARTINEZ-COSTA, 1998, p. 99, tradução nossa).

Como temos visto, os vários estudos sobre narrativas mostram que o papel do narrador se alterna significativamente, já que pode oscilar desde uma presença quase invisível, na qual se esconde atrás daquilo que se narra, até uma participação explícita, ativa. Genette (1995) atribuiu ao estudo da narrativa três principais tópicos que podem ser observados sob o papel do narrador: o tempo narrativo, o modo narrativo e a voz narrativa.

O tempo narrativo refere-se a forma com que o narrador apresenta os acontecimentos e o tempo da história, que pode ser dividida em: ordem temporal, em que os acontecimentos podem ser lineares ou fragmentados; duração, que se refere ao tempo da história contada e ao tempo que se leva para contá-la; e frequência, referente ao número de vezes que se conta determinado acontecimento, subdividida, ainda, em outras três - narrativa singulativa (contar uma vez aquilo que se passou uma vez); narrativa repetitiva (contar n vezes aquilo que se passou somente uma vez); e narrativa iterativa (contar uma vez aquilo que se passou n vezes).

⁵ No original: If the “I” is to be identified with a character in the fabula it itself narrates, we speak of a character-bound narrator, a CN.

⁶ No original: When in a text the narrator never refers explicitly to itself as a character, we may, again, speak of an external narrator (EN).

⁷ No original: Para los relatos de ficción el narrador es siempre un ser de papel o de celuloide que no existe en el mundo real. Su orden de existencia es la ficción y el único lazo que le vincula con la realidad consiste en ser constructo de la mente creativa de un autor real.

Já o modo narrativo, para Genette (1995, p. 166), pode “contar mais ou menos aquilo que se conta e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista” e consiste no foco narrativo. Este é responsável pelos graus de informação e pelos detalhes proporcionados pela narrativa. Genette (1995) se baseia na construção de Torodov (1970), que observa a perspectiva do narrador (N) em relação ao personagem (P), para construir suas proposições. Torodov propõe as seguintes estruturas:

- N>P, narrador sabe mais que o personagem;
- N=P, narrador apenas diz aquilo que certo personagem sabe; e
- N<P, narrador diz menos que certo personagem sabe.

Dessa forma, Genette (1995, p. 187) traz as seguintes tipologias de foco narrativo:

- Focalização zero - é o narrador onisciente, que conhece os sentimentos mais íntimos dos personagens, conhece mais do que os próprios personagens;
- Focalização interna - o narrador se manifesta por meio do personagem, adotando seu ponto de vista; e
- Focalização externa - o narrador ocupa uma posição externa, conhecendo apenas o que os personagens mostram, ou seja, sabe menos que eles.

O autor, no entanto, alerta que o partido tomado pela focalização não é obrigatoriamente constante em toda a extensão de uma narrativa, ela pode variar dentro de uma mesma história, tornando-se multifocalizada. Por fim, a voz narrativa é o que nomeia as relações entre narração e discurso e, ao mesmo tempo, entre narração e história. Com base nos estudos de Genette (1995), Cardoso (2013) afirma que

Para a comunicação narrativa, o sujeito pode ser aquele que realiza ou sofre a ação, ou ainda, aquele que a relata e, eventualmente, os partícipes nessa atividade narrativa. A voz revela-se, portanto, pela instância produtiva do discurso, isto é, pela narração. O estudo da voz deve sempre se religar às categorias do tempo da narração, do nível da narrativa e da “pessoa”, isto é, às relações dessas categorias com o narrador e com a história que conta. (CARDOSO, 2013, p. 63)

Dessa forma, Cardoso (2013) acredita que a voz é o aspecto verbal que deve ser considerado nas suas relações com os sujeitos. O autor corrobora, ainda, as crenças de Genette que defende que o tempo da narração é um importante aspecto para que se compreenda as

mudanças de “visão de mundo” entre o eu personagem e o eu narrador. Para Genette (1995), a principal determinação temporal da instância narrativa é a sua posição relativa à história.

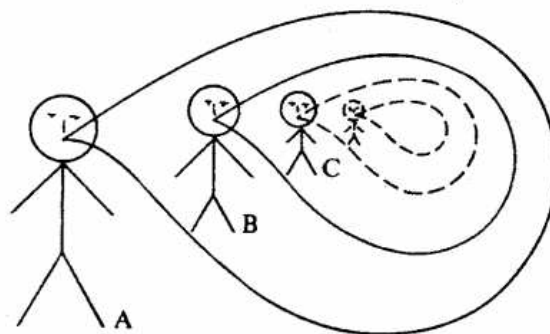
Genette (1995, p. 216), então, distingue em quatro os tipos de narração do ponto de vista da posição temporal: 1) ulterior, que é a narrativa no passado, que já aconteceu; 2) preditiva, composta por relatos proféticos, como sonhos que mostram o que acontecerá; 3) a simultânea, que é a narrativa no presente, contemporânea da ação; e 4) a intercalada, que ocorre entre os momentos da ação, podendo a narração e a história enredar-se e constituir o tipo mais complexo de narrativa.

Ainda sobre a voz narrativa, o autor define a presença de mais de uma instância produtiva, enunciada por narradores em diversos níveis da narração, ou seja, em diferentes níveis diegéticos. Dessa forma, Genette (1998) apresenta os seguintes tipos de narradores:

- Autodiegético - aquele que narra a sua própria história;
- Homodiegético - aquele que narra e participa da história de outro;
- Heterodiegético - aquele que narra mas não participa da história de outro;
- Onisciente - sabe de tudo sobre os personagens.

Partindo da classificação dos níveis de narradores feita por Genette (1998), é possível detalhar os tipos de narradores apresentados e classificá-los ainda como extradiegético e intradiegético, que correspondem ao primeiro e segundo nível da narrativa, respectivamente. Assim, tem-se o narrador extradiegético caracterizador por ser aquele que narra, mas que dá espaço para uma nova narração dentro da sua narração; e o intradiegético, o narrador que narra dentro da narração do narrador extradiegético. Abaixo, apresentamos a metáfora dos narradores sucessivos, proposta por Genette (1998).

Figura 2 - Narradores sucessivos



Fonte: Genette (1998, p. 58)

Como a figura ilustra, há um primeiro narrador que está fora da narrativa, é extradiegético. Em seu relato, há um segundo narrador, que é intradieгético, inserido na narrativa. Este segundo narrador também emite uma narrativa onde há um terceiro que também pode emitir uma nova e assim sucessivamente.

Motta (2013), ao transpor este modelo para o estudo da mídia e do jornalismo, sugere que o primeiro narrador pode ser compreendido como o veículo de comunicação, ao qual está subordinado o segundo narrador, o jornalista, que, por sua vez, detém poder sobre o terceiro narrador, ou seja, as fontes da narrativa jornalística. A narrativa jornalística, dessa forma, é construída pela articulação de diferentes vozes.

Neste tópico vimos uma diversidade de classificação existente para os narradores. Com base nisso, refletimos sobre um ponto que poderia ser considerado unânime: em uma busca constante, procuramos os melhores pontos de vista para se contar histórias e construir narrativas. O jornalismo tornou-se um desses espaços que, além de proporcionar a construção de narrativas complexificadas, desenvolveu suas próprias características para contar histórias. No próximo tópico, discorreremos mais detalhadamente sobre a narrativa jornalística.

1.2 – A narrativa jornalística e o jornalismo narrativo

Narrativas constituem-se como uma forma de apreender o mundo, de dar sentido à vida – como vimos. Elas não são simplesmente uma modalidade textual e, com base nisso, o jornalismo se apresenta como um modo de narrar que possui semelhanças com outras formas de se contar histórias. Para Quadros *et al.* (2017, p. 38), “o jornalismo enquanto narrativa seria responsável, portanto, por ordenar de forma preliminar nossas experiências e os acontecimentos do presente, inserindo-os em enredos pré-figurados e, assim, tornando-os compreensíveis e aceitáveis”.

Nesse sentido, Leal (2013) defende que, ao invés de ser uma variação do interior dos textos e gêneros jornalísticos, a narrativa passa a ter no jornalismo uma de suas possibilidades. Quando as narrativas são entendidas limitadamente como mera modalidade textual, típica do gênero jornalístico, suas dimensões são reduzidas a um conjunto de técnicas que basicamente giram em torno das estratégias de pauta, escrita objetiva, apuração. “Uma vez, porém, que são tratados como ‘técnicas’, eles se descontextualizam, perdem seu vínculo com as realidades histórico-culturais específicas que dão sentido à sua adoção e uso” (LEAL, 2013, p. 25).

A prática do jornalismo não pode ser resumida à aplicação de fórmulas ou à mera reprodução do real. As narrativas jornalísticas devem ser entendidas “não como uma representação fiel do real, mas sim como construções plausíveis de realidade, como possibilidades de mundos” (JÁCOME, 2013, p. 181). E, por ser o jornalismo considerado um fenômeno cultural marcado por valores, características e percepções que o vinculam a tempos e espaços particulares, cada mídia requer sua própria característica de veiculação da informação.

Leal (2013) acredita que o entendimento da narrativa como uma modalidade textual, ou seja, como o resultado de um conjunto de técnicas de redação, materializa uma concepção do jornalismo de como ele deve ser e tem como objetivo distinguir essa escrita de outras, como as de caráter ficcional, por exemplo. Nesse sentido, o autor aponta que os manuais ou livros introdutórios sobre jornalismo pouco ou nada falam sobre a dimensão da escrita e suas estratégias para se contar uma boa história jornalística. Para Geraldles (2001), as narrativas que se limitam apenas ao aspecto informativo são denominadas narrativas-fórmula, enquanto aquelas que não estão comprometidas com a pressão do tempo das redações e que incluem outros elementos enunciativos são conhecidas como narrativas-vida.

Para a autora, esse jornalismo-fórmula, tecnicista, não se rende ao imaginário, não se solta e não se desvincula da razão instrumental que, segundo ela, esvazia o conhecimento e o faz refém da técnica. E esse tipo tem crescido, tomando o lugar do que deveria ser produções mais humanizadas. “O jornalismo usa as narrativas, abusa delas e finalmente as transforma. No jornalismo, narrativas-vida são quase sempre narrativas-fórmula” (GERALDES, 2001, p. 147).

A fórmula, ou técnica, jornalística afasta a produção da riqueza e da dinâmica das narrativas-vida ao basear-se no lead e na pirâmide invertida, já que tais modelos antecipam informações ou detalhes mais importantes para despertar a atenção imediata da audiência. A forma com que as narrativas jornalísticas são construídas não nos permite dizer que as mídias contemplam todas visões sociais de mundo, mas é possível verificar alguns aspectos mais polêmicos. Carvalho (2013) acredita que

ler as narrativas ofertadas pela mídia, e aqui nos concentramos especialmente na perspectiva daquelas produzidas pelo jornalismo (...), é perceber que, inclusive pelo silenciamento, a partir delas é sempre possível detectar como a sociedade se posiciona acerca de determinadas questões. (CARVALHO, 2013, p. 63)

Ao pensar no âmbito dos meios de comunicação, Resende (2009) vê as narrativas como o lugar onde as mediações ocorrem. “Nesse sentido, o ato de narrar, através dos meios, pode revelar legitimações, valores, representações e faltas, dados preponderantes para o processo de compreensão e leitura do mundo” (RESENDE, 2009, p. 33). No jornalismo, narrar, então, “é inevitavelmente contribuir para ‘moralizar’ a realidade, uma vez que esta é apreendida e organizada narrativamente a partir dos valores e padrões morais em voga. Com isso, uma dimensão também claramente ideológica se revela nesse narrar” (LEAL, 2013, p. 43).

Assim, o jornalismo mobiliza diferentes tipos de discurso, mas seu conceito central apoia-se na notícia, um formato do sistema informativo na qual a forma mais evidente é a suposta transparência da realidade por meio da evidência noticiosa dos fatos. Sodré (2009) acredita que

embora a notícia de jornal se distinga decididamente do texto literário (por ser gênero sócio-discursivo, logo historicamente atravessado por fatores espaciais, temporais, institucionais e políticos, sem a relativa autonomia formal da literatura), nela se encontra o germe de uma narrativa (aquilo que, noutro contexto semiótico, poderia ser um conto, um romance ou um filme). (SODRÉ, 2009, p. 26)

Ou seja, na notícia encontram-se alguns elementos fundamentais à existência de um enredo, “não entendidos exclusivamente como partes estruturantes de uma história, e sim como indicadores de campos problemáticos da experiência” (SODRÉ, 2009, p. 26). Neste caso, então, a narrativa assume um papel de função, que cria aquilo mesmo que se narra. Jácome (2013) acredita que o jornalismo se consolida como uma narrativa do real, mas não necessariamente porque mobiliza recursos narrativos opostamente distintos de uma telenovela ou filme ficcional. Para ele, “o jogo da criação de valores de verdade parece ser mais amplo e complexo, exigindo que o modo como concebemos as narrativas jornalísticas seja mais ligado a uma pragmática comunicacional, do que com um conjunto de regras estabelecido” (JÁCOME, 2013, p. 181).

Retomando a discussão do primeiro tópico sobre tempo e narrativa, que apresenta Ricoeur (2012) como base, temos que a narrativa é sempre composta por uma trama que estabelece seus diversos episódios e, além de relacioná-los entre si, os coloca em relação com o enredo mais amplo, resultando em uma totalidade significativa. Leal (2013) também recorre à Ricoeur ao defender que toda narrativa, seja ela histórica ou ficcional é um ato criador, um

ato fabulador, o que implica dizer que apresenta algum grau de ficcionalidade. Com o jornalismo não é diferente.

Em sua reflexão, Leal reconhece que o termo “ficcionalidade” é delicado e controverso e, que neste contexto, não deve ser entendido como a produção de mundos falsos, mas sim como aquilo que torna possível o fabular. “Neste sentido, ficcionalizar é sim inventar, inovar, mas em diálogo com as formas, as regras, as relações e experiências que constituem o que já existe” (LEAL, 2013, p. 38).

Traquina (2004) acredita que a transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão do jornalista. Aqui, o autor refere-se à ficção como algo inexistente, inventado. Ressalta, ainda, que “no entanto, dever-se-ia acrescentar rapidamente que muitas vezes essa ‘realidade’ é contada como uma telenovela, e aparece quase sempre em pedaços, em acontecimentos” (TRAQUINA, 2004, p. 20). Em relação à realidade, o autor destaca que, para ele, o jornalismo é composto por diversas narrativas:

Poder-se-ia dizer que o jornalismo é um conjunto de “estórias”, “estórias” da vida, “estórias” das estrelas, “estórias” de triunfo e de tragédia. Será apenas coincidência que os membros da comunidade jornalística se refiram às notícias, a sua principal ocupação, como “estórias”? Os jornalistas veem os acontecimentos como “estórias” e as notícias são construídas como “estórias”, como narrativas, que não estão isoladas de “estórias” e narrativas passadas. (TRAQUINA, 2004, p. 21)

Para Resende (2009, p. 41), as narrativas jornalísticas “são lidas e compreendidas como histórias que geram outras. O fato não se encerra nele próprio, ele gera significado. No exercício da narrativa, ele produz sentido, formando, quem sabe, outros polos possíveis de compreensão do cotidiano”. Os jornalistas são, então, modernos contadores de estórias da sociedade contemporânea que lançam mão de estratégias de comunicação para mobilizar as notícias como um recurso social. Traquina (2004) defende que tais estratégias são legítimas e que só é manipulação quando métodos ilegítimos, como a mentira ou documentos forjados, são utilizados no jornalismo.

Motta (2013a) acredita que com os meios de comunicação de massa e da dramatização geral da cultura, essa interpenetração do fático e do fictício ficou ainda mais nebulosa. Para o autor, os limites entre o real e o irreal nos diversos discursos midiáticos, e também entre o espetáculo e a descrição objetiva, tornam ainda mais complexa a clássica pergunta: “a arte imita a vida ou a vida imita a arte”?

Pena (2008, p.114) acredita que “a ficção-jornalística não tem compromisso com a realidade, apenas a explora como suporte para a sua narrativa. Diferentemente do romance-

reportagem, cujo objetivo essencial é a reconstrução fiel dos acontecimentos”. No entanto, para o autor, ambos acabam trabalhando mais com a verossimilhança do que com a verdade. Reitera, ainda, que a diferença está na intenção ou não do autor de fazer ficção. Para Pena (2008), a ficção jornalística usa os instrumentos do jornalismo para a invenção de histórias:

Na ficção jornalística, os autores conhecem os limites da reportagem, porém, na maioria das vezes, já trabalharam na imprensa e exerceram o pacto de “referencialidade” com o leitor, ou seja, tinham o compromisso de se ater apenas aos fatos, de forma concisa e objetiva. O que os levou a escrever ficção foi exatamente a vontade de romper esse compromisso, sem, entretanto, deixar de usar os instrumentos do Jornalismo. (PENA, 2008, p. 115)

Dentre os exemplos da ficção jornalística, Pena (2008) menciona o realismo fantástico, um movimento literário latino-americano que teve como um de seus expoentes o colombiano Gabriel Garcia Márquez. Esse tipo de produção apresenta “uma estrutura constituída de súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura, explorando interstícios escuros que se abrem ao invés de estados sucessivos de uma personalidade que se desenvolve” (MANNA, 2013, p. 199).

Retomamos, por outro lado, os pensamentos de Leal (2013) sobre o uso da ficção na composição de narrativas jornalísticas. O autor defende uma vertente composta por teorias mais contemporâneas da narrativa, na qual a ficcionalidade pode ser compreendida por outra perspectiva, como por exemplo uma condição humana para tornar significável a realidade que nos cerca.

Jácome (2013, p. 172), por sua vez, corrobora com tais pensamentos ao afirmar que “um exame minucioso das narrativas produzidas pelo jornalismo deixa entrever que existem zonas de indeterminação, em que ficção e realidade parecem se misturar e tensionar mutuamente”. Cabe ressaltar, novamente, que nessas zonas de indeterminação, sob a luz das teorias contemporâneas da narrativa, “a ficção não é necessariamente o oposto da realidade e que às vezes se pode informar, até de maneira melhor, a partir de recursos tidos como ficcionais. Isso é certamente provocador para a compreensão dos fenômenos jornalísticos” (JÁCOME, 2013, p. 172).

Ao lançar mão de recursos ficcionais para a construção de narrativas verídicas, o jornalista estaria favorecendo o processo de interpretação do público em relação à realidade que é construída por meio de seu discurso. No telejornal, por exemplo, a estratégia de ficção pode aparecer por meio de simulações teatralizadas por atores de situações verídicas que buscam ilustrar para o telespectador o acontecimento. Já no rádio, um locutor pode lançar

mão do caráter imaginativo que o veículo possui – já que trabalha diretamente com a construção de imagens mentais – e usar a própria voz para simular alguma fala que de fato foi pronunciada. Entretanto, tais estratégias, ao serem utilizadas, devem ser explicitadas para a audiência para que não haja desentendimento e não pareça que a ideia é enganar o público.

Olhar para a ficção e para a realidade além da oposição a que são reduzidas faz com que a complexidade do fenômeno jornalístico permita renovar modos de apreendê-lo e investigá-lo, e isso sugere uma multiplicidade maior entre elas do que a afirmação de que são contrárias ou indistintas. Jácome (2013, p. 179) questiona se “seria prudente perguntar se qualquer ato de linguagem já seria, em maior ou menor grau, um ato de ficcionalizar o mundo para torná-lo possível?” Ou seja, a dualidade entre ficção e realidade vai muito além dos reducionismos.

Para além do factual, alguns gêneros do jornalismo lançam mão do discurso informativo, mas fogem às técnicas engessadas do *all news*, como *lead*, o farto uso de citações, estatísticas, entre outros, produzindo uma coerência referenciada por meio de uma narrativa muito próxima da literatura. Para Sodré (2009),

É possível traçar uma genealogia da apropriação do literário pelo discurso factual, não necessariamente em termos de busca de uma origem precisa, mas no sentido foucaultiano do método, ou seja, “genealogia” como desvelamento dos pontos de mutação de uma forma determinada. (SODRÉ, 2009, p. 158)

Tal apropriação resulta em um jornalismo narrativo que tem em sua composição um trabalho complexo, pois, além dos fatos, dos dados e das falas, é imprescindível conhecer as diversas faces dos personagens e entender o mundo no qual estão inseridos. Citamos como exemplo o próprio jornalismo literário, que, no cenário brasileiro, tem como destaque João do Rio com *A alma encantadora das ruas*, obra em que o autor mergulha na realidade para relatar histórias com a propriedade do saber.

Outro exemplo de jornalismo narrativo é o *new journalism*, que teve Truman Capote como figura marcante na década de 1960 nos Estados Unidos, ao lado de Norman Mailer e Gay Talese. Neste estilo narrativo, há demanda por uma detalhada pesquisa para fidelidade da reconstituição. Tais produções são “caracterizadas por extensas pesquisas de campo e pelas descrições detalhadas de ambientes e personagens” (SODRÉ, 2009, p. 153). Já nas narrativas-vida, definidas por Geraldine (2001), os sentimentos são complexos, respeita-se o indizível, compartilham-se experiências, resgatando-se a memória, o que possibilita a construção de um sentido para a vida, tanto do narrador/escritor, quanto do ouvinte/leitor, transformando-os.

Se, geralmente, no jornalismo tradicional busca-se construir uma leitura fragmentada da realidade cotidiana, a prática do jornalismo narrativo aprofunda essa leitura, proporcionando um campo mais amplo de interpretações, através da contextualização dos fatos e do aprofundamento da informação, demandando muito mais do que a exposição de dados. Tais produções apresentam, ainda, algumas estratégias semelhantes às utilizadas pela ficção, como a construção do efeito de real por meio da verossimilhança, do detalhamento dos fatos e da descrição minuciosa.

Além dessas peculiaridades, destaca-se, por parte do jornalismo narrativo, o uso de personagens e não o de fontes como ocorre com o jornalismo cotidiano. Para Schmitz (2011), as fontes de informação no jornalismo tradicional estão presentes tanto para auxiliar a apuração das notícias como para oferecer conteúdos próprios que forneçam informações que podem originar pautas de notícias e reportagens, sempre com base na credibilidade que elas podem oferecer. Com base nisso, Passos (2017) afirma que

o jornalismo de pirâmide se fia não em indivíduos para a representação e análise de fatos, mas em instituições - governos, órgãos de polícia e defesa, empresas e, principalmente, os diversos ramos da ciência; e seria justamente o poder institucional dessas organizações, seu prestígio e reconhecimento social, o que conferiria credibilidade tanto às fontes que as representam quanto ao material noticioso que faz uso delas para tratar de determinado acontecimento. (PASSOS, 2017, p. 88)

Por outro lado, o autor discorre sobre como essas vozes aparecem num jornalismo narrativo: “no jornalismo literário esses indivíduos se transformam em personagens que, retratados em seu sentir e agir no mundo, têm a validação de sua fala articulada a partir de suas vivências, que lhes conferiria credibilidade de modo independente de um amparo institucional” (PASSOS, 2017, p. 88-89). Ou seja, o jornalismo tradicional se ampara no prestígio e credibilidade de instituições, enquanto para o jornalismo narrativo as experiências dos entrevistados constituem-se como o ponto mais importante.

Por proporcionar um enredo mais aprofundado e contextualizado, o jornalismo narrativo permite o uso de diversos personagens, cada um com seu ponto de vista cumprindo um papel específico. Nesse sentido, para Lemos (2017, p. 101), o jornalista é “dotado de autoria, é um sujeito que se deixa tocar pelos fatos e que se coloca na perspectiva de elaborar sujeitos outros aos quais cabe a arte da tessitura do presente, da narrativa do presente”. Temos, então, que é do repórter/jornalista a função de conduzir e delimitar o fluxo da história contada. É esse papel que será detalhado no próximo tópico.

1.2.1 – O jornalista enquanto narrador

Benjamin (1994), em suas reflexões acerca do narrador, atribuiu o declínio da narrativa ao surgimento e consolidação do romance e à difusão do jornalismo, fato apontado anteriormente. Ele acreditava que o jornalismo, principalmente quando restrito à função básica de informar, pouco contribuía para a construção de narrativas. Tal ideia nasce do pressuposto de que “no jornalismo, assim como nas primeiras manifestações do romance, o sujeito do enunciado (o narrador), na grande maioria das vezes, confunde-se com o da enunciação (o autor, nesse caso, o jornalista)” (RESENDE, 2005, p. 92).

Atualmente, na literatura é simples identificar que aquele quem cria e assina uma obra é o autor. Por sua vez, esse autor pode adotar diversas perspectivas para se contar uma história por meio dos narradores. No jornalismo, essa fronteira é um pouco nebulosa. Para Lemos (2017, p. 98), a distinção é pontual, “autor: o repórter. Narrador: aquele que o repórter escolhe para narrar a história”. Entretanto, a autora alerta que

no jornalismo, autor e narrador estão envoltos em conflituosas tramas conceituais, quando não raro passam por um processo de “apagamento”. O jornalismo, historicamente, recusa até mesmo a autonomia da autoria no texto, quando encarcera o jornalista em um narrador de 3ª pessoa, disciplinado em manuais de redação. Imagine, então, admitir que a “narrativa da vida real” possa ser elaborada por um sujeito “criado” pelo autor? (LEMOS, 2017, p. 100)

Motta (2013b), com base nos narradores sucessivos de Genette (1995), acredita que as instâncias narrativas podem ser separadas em três perspectivas a fim de examinar empiricamente a plurivocacidade da narração jornalística: 1) o primeiro narrador, que pode ser compreendido como o veículo de comunicação; 2) o segundo narrador, representado pelo jornalista; e 3) terceiro narrador, as fontes da narrativa jornalística.

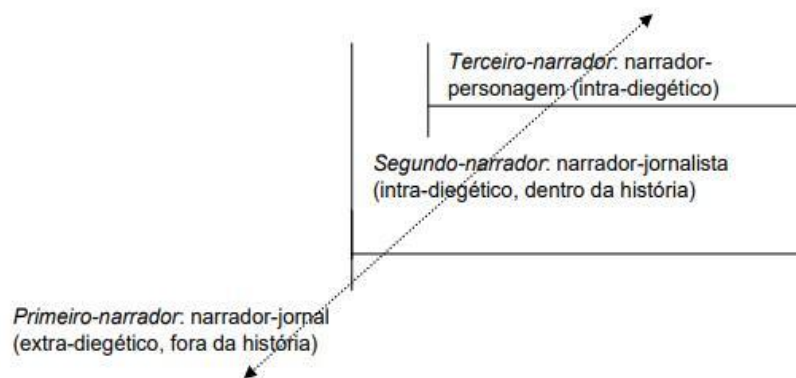
Para o autor, o primeiro, o narrador-jornal, é responsável por enunciar, sem, contudo, ter participado ou testemunhado diretamente os fatos. Sua finalidade é atrair a audiência genericamente definida, “vender a estória através de uma apresentação sedutora dos conflitos, tensões e contradições relatados nas páginas e telas” (MOTTA, 2013b, p. 14). Esse narrador é aquele que dentre as classificações de Motta detém mais poder: o de dar voz a outros atores sociais e de contar histórias, selecionando quais e como elas serão contadas.

Já o segundo narrador é o jornalista. Esse profissional é a voz que enuncia a narração, além de organizar e costurar a tessitura da intriga, dispondo as ações e os conflitos, e posicionando personagens. O segundo narrador ocupa uma posição de subordinação em relação ao primeiro, e sua performance enunciativa é “tecer os fios da estória de acordo com a

sua interpretação dos papéis e posições das personagens em conflito. Seu poder decorre de sua capacidade técnica para selecionar e posicionar os atores sociais e transformá-los em personagens” (MOTTA, 2013b, p. 15-16).

Já o terceiro narrador é representado pelos personagens das notícias, que no jornalismo tradicional são originalmente as fontes da matéria. Este narrador está hierarquicamente submetido aos interesses do primeiro e segundo narradores, que detêm o poder de incluir, excluir, hierarquizar. O diagrama abaixo foi elaborado por Motta (2013b) para ilustrar os três níveis dos narradores conforme a posição diegética de cada um e a hierarquia de voz:

Figura 3 - Diagrama dos níveis de poder na narração jornalística



Fonte: Motta (2013a, p. 13)

Em sua ilustração, o autor utiliza a linha pontilhada para indicar que o poder flui predominantemente de fora para dentro – ou seja, do primeiro para o terceiro narrador –, mas pode reverter e fluir também de dentro para fora, dependendo do poder simbólico de cada ator e da correlação de forças em cada situação de comunicação.

Segundo Motta (2013b), o primeiro-narrador é extradiegético: enuncia uma estória na qual não tomou parte, não testemunhou nem apurou. O jornalista desempenha o papel de narrador intradiegético dentro da estória, já que ele apura e seleciona ações, personagens, enredo. O narrador-personagem é intradiegético, e detém menor poder de voz que o jornal e jornalistas na cadeia.

Neste momento, interessa-nos olhar detalhadamente para a figura do jornalista enquanto narrador devido a sua representação profissional. Ele é tomado, assim, “como um comunicador subjetivamente desinteressado e socialmente empenhado. Caberia ao

profissional contar somente o que ‘realmente aconteceu’ e, como um observador externo aos ‘fatos’, transmiti-los sem o juízo das opiniões pessoais” (JÁCOME, 2013, p. 171).

Com base nesses preceitos que sugerem a condução do profissional, Lemos (2017) aponta que a identidade social do jornalista transita no cruzamento de dois planos: 1) de um conjunto de normas e valores tacitamente aceitos e apreendidos na sua formação profissional; e 2) de um conjunto de concepções formuladas, intuitivamente, na prática cotidiana da profissão, nas quais se detectam os traços de visão de mundo e concepção de jornalismo que cada autor carrega consigo.

O primeiro plano, focado especificamente nas diretrizes profissionais da atuação do jornalista, é o que mais aparece em discussões acerca da produção de narrativas jornalísticas. Valle (2013), por exemplo, afirma que escrever uma informação é uma ação cheia de riscos e, para evitá-los, acredita que “os jornalistas argumentam que desempenham suas atividades de maneira objetiva. Nesse sentido, a objetividade não é um atributo das notícias ou dos acontecimentos, mas do comportamento dos profissionais” (VALLE, 2013, p. 143).

É o jornalista quem determina o ponto de partida da narrativa, constituindo-se como um sujeito que produz sentidos por meio da reelaboração das realidades observadas. A criatividade aliada à liberdade de escrita ajuda a compor a identidade de cada profissional, característica singular que vai ser refletida nas produções. No entanto, certas normatizações da profissão interferem no processo de produção. “Se o jornalista aceitar, tacitamente, que o seu lugar profissional é o do simples relato objetivo dos fatos, ele estará abrindo mão de ser um sujeito partícipe da construção cotidiana das narrativas da contemporaneidade” (LE MOS, 2017, p. 100).

Em busca da objetividade, a tentativa de deixar os fatos falarem por si mesmos faz com que os jornalistas se invisibilizem em nome da notícia. Para Resende (2005, p. 89), “o jornalista, diante de pressupostos conceituais que formatam o seu texto - a necessária busca da verdade, valor encravado na pressuposta imparcialidade de quem relata o fato – se esvai do narrado e raramente se apresenta enquanto autor”, para ele, não há, na perspectiva da narrativa jornalística tradicional, alguém que conta a história.

No entanto, Christofolletti (2004) acredita que o esforço de fazer desaparecer a autoria no jornalismo é impossível. Para ele,

a comunicação, e em especial o Jornalismo, envolve sujeitos que consomem informações e sujeitos que as produzem e as disseminam. Por mais que se tente, não é possível fazer desaparecer os sujeitos dessa equação. Por natureza, a atividade é humana e não pode prescindir dos elos que a

compõem. A cada tentativa de matar o autor, mais o estilo se firma como um eco da voz do criador. Não só na literatura, mas também no jornalismo. (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 173)

Uma produção jornalística, então, pode apresentar seu autor – o jornalista – como narrador, ou pode lançar mão de outras vozes para guiar e compor a história. O autor é quem vai decidir a constituição do(s) narrador(res). Sobre essa escolha, Lemos (2017, p. 107) defende que “a mudança de foco narrativo é um dos elementos que pode enriquecer o conhecimento do real no campo da reportagem. É uma atitude de descentralização da autoria no caminho rumo ao outro; é uma atitude de democratização das possíveis leitura de mundo”.

Nesse sentido, Carvalho (2013) alerta que “uma narrativa é polifônica não pela quantidade de personagens, narradores ou autores que nela desfilam, mas pela multiplicidade de pontos de vista sociais que faz emergir” (CARVALHO, 2013, p. 54). Então, o jornalista é aquele que pode apresentar a existência de várias verdades em uma mesma realidade e nos livrar do perigo da estória única. Com base nisso, acreditamos que há uma maneira diversa de narrar no jornalismo.

Resende (2005) nos ajuda a entender melhor o lugar que o jornalista ocupa quando narra. Trata-se do “narrador-jornalista”, que se coloca um passo além, entendendo que a realidade é complexa, oferecendo outras vertentes do real:

Em um texto habitado pelo narrador-jornalista, o seu criador é liberado da obrigação de revelar qualquer verdade que seja; é o narrador quem observa e conta a história, subtraindo-se da ação narrada (pressuposto máximo da narrativa jornalística), sem ter de enfrentar a empírica implícita ao mundo real. Ele é uma estratégia textual, e é no texto que ele se revela. O jornalista (autor empírico), que precisa de habilidade para saber criá-lo, faz dele o seu olhar, naturalmente, mas não se faz nele. (RESENDE, 2005, p. 98)

Desta forma, há uma mudança no foco do jornalista que tudo sabe e conhece para o narrador, como sugere esse aspecto que reforça a questão lançada por Resende (2005, p. 97): “narrar a verdade dos fatos independe de encontrar uma verdade”. Pensando no jornalista enquanto narrador, Araújo (2012, p. 11) acredita que o jornalista muda o foco da narração de acordo com o gênero textual que produz. Para ele, “diante da escrita cotidiana e fragmentária de notícias, na maioria das vezes, – admite-se exceções –, o narrador opta pela focalização externa e, geralmente, conta as histórias em *telling*, assumindo uma postura de mero enunciador”.

Já Resende (2005, p. 92), neste jornalismo tradicional, acredita que o jornalista, a rigor, não escolhe como narrar. “A ele são ‘oferecidos’ condicionantes que regulam e delimitam o seu campo de atuação - sejam as técnicas que impõem o uso do lead ou, além de

outros determinantes, as questões mais subjetivas que o obrigam a se restringir à ‘verdade’ e aos dados factuais”.

No caso das reportagens, por exemplo, por se tratar de produções que permitem mais tempo de produção e um aprofundamento da informação, Araújo (2012, p. 11) defende que “o narrador-jornalista compartilha impressões e opta, várias vezes, pela focalização interna e pela narração em *showing* como forma de dar voz às personagens, facto visível, sobretudo, quando recorre ao discurso direto”.

Após apresentarmos as discussões sobre narrativas jornalísticas, nosso foco é especificar ainda mais a discussão olhando para o ambiente radiofônico. Refletir sobre abordagens mais pontuais nos permite apontar caminhos e possibilidades neste meio de comunicação que constantemente se transforma e se reafirma como construtor de narrativas sonoras.

1.3 – Narrativas radiofônicas: ficção e realidade no imaginário do ouvinte

Com base no que vimos até aqui, consideramos, então, as narrativas como formas de olhar e de compreender o mundo, além de se constituírem como uma representação de fatos e acontecimentos. Nesta abordagem, incluímos as narrativas construídas pelo rádio. “A expressão narrativa radiofônica é emprestada da linguística e da literatura que serve para mostrar e definir as diferentes maneiras de enfrentar a tarefa fundamental do profissional de rádio, que é narrar, contar, relatar, transmitir a realidade da atualidade⁸” (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p.17, tradução nossa). A partir disso, buscamos neste tópico também ampliar a noção de narrativa radiofônica para além das técnicas de redação e locução.

Ao longo dos anos, a elaboração e a construção de narrativas radiofônicas perpassam a história do rádio, amparando-se no acionamento de estratégias de acordo com as possibilidades técnicas e estéticas do meio. Se por um lado temos as grandes produções ficcionais das radionovelas a partir do final da década de 1930, por outro há as coberturas jornalísticas que se destacaram por sua excelência, principalmente pela transmissão em tempo real dos acontecimentos.

⁸ No original: La expresión Narrativa Radiofónica es un préstamo de la linguística y la literatura que sirve para mostrar y definir las diferentes maneras de afrontar la tarea fundamental del profesional de la radio, que es narrar, contar, relatar, transmitir la realidad de la actualidad.

Seja amparada na ficção ou em fatos reais, a narrativa radiofônica agrega diversos elementos para a concepção de sua mensagem, como a participação do ouvinte, a trilha sonora, os efeitos, o texto falado e até o silêncio utilizado. Além desses, “a forma de narrar no rádio joga com o tempo e espaço no apoio privilegiado da voz, poderoso e primordial elemento de comunicação⁹” (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p.17, tradução nossa). A partir disso, buscamos refletir sobre algumas estruturas narrativas para observar suas dinâmicas e, assim, sistematizar o olhar sobre suas identidades sociotécnicas.

Kaplún (2017) acredita que podemos reunir os programas de rádio em dois grandes grupos: os musicais e os falados. Dentro deste último, o autor explica que há três maneiras de se escrever seus roteiros, são elas: 1) Em forma de monólogo; 2) Em forma de diálogo; e 3) Em forma de drama.

“Os monólogos constituem o tipo mais comum. Sua forma mais habitual é a fala radiofônica individual. São os que oferecem menos dificuldade de produção, mas também os mais monótonos ou limitados” (KAPLÚN, 2017, p. 127). Aqueles em forma de diálogo são compostos por pelo menos duas vozes e incluem a entrevista, os debates e o radiojornal, por exemplo. Já os programas dramatizados “poderiam, de certo modo, aproximar-se do gênero dialogado e serem considerados como uma variante ou subdivisão deste, já que têm em comum com ele o uso de várias vozes” (KAPLÚN, 2017, p. 127). No entanto, na visão do autor, este último modelo apresenta características próprias, como o desenvolvimento de um enredo com personagens representados por atores. Veremos detalhadamente tais características no capítulo 4.

Todavia, adiantamos que um exemplo dessas narrativas em forma de drama que fez muito sucesso no Brasil durante a era de ouro do rádio foi a radionovela. A narrativa em questão, de maneira geral, retrata o bem e o mal com uma dualidade bem definida. Além disso, “as ondas radiofônicas com suas novelas igualmente influenciaram a população no sentido de padronizar reações e condutas, impondo formas globalizantes de comportamento através de mensagens de que o bem sempre vence o mal, ou de que a justiça tarda, mas não falha” (MEDEIROS, 1998, p. 96).

Historicamente, o rádio tem a sensorialidade como característica. Esse atributo diz respeito à forma como o meio pode envolver o ouvinte através da mensagem, estimulando a imaginação e provocando emoções. Tal peculiaridade é a responsável pelo grande sucesso de produções ficcionais da era de ouro. As encenações traziam um mundo de fantasia para a

⁹ No original: El modo de narrar en la radio juega con el tiempo y el espacio en el soporte privilegiado de la voz, poderoso y primigênio elemento de comunicación.

senhora do lar. Ela não mais se sentia tão solitária quando se dedicava aos trabalhos domésticos. O rádio era seu companheiro, que por vezes lhe proporcionava tensão, mas que no final trazia o alívio compensador (MEDEIROS, 2008).

Esses aspectos dos produtos ficcionais se firmam com o apogeu do rádio espetáculo, que segundo Ferraretto (2001, p. 112) ocorre no período compreendido entre os anos de 1940 a 1955, contexto no qual “o rádio viveria aquela que é considerada a sua época de ouro, caracterizada por uma programação voltada ao entretenimento”. Calabre (2005, p. 2) afirma que “foi exatamente na primeira metade dos anos 40 que as radionovelas surgiram no Brasil e rapidamente se tornaram populares”. Essas produções, que invadiram a casa de milhares de ouvintes arrancando suspiros e semeando sonhos, tornaram-se febre nacional, principalmente pelo caráter dramático que carregavam.

No entanto, antes mesmo das radionovelas, o lado dramático já era privilegiado no enredo ficcional. O radioteatro tinha seus audiodramas divididos de duas maneiras: o seriado, no qual cada episódio era independente do anterior e do seguinte; e a peça completa, ou programa de fim, que tinha no máximo uma hora de duração e toda a trama desenrolava-se em único episódio (BARBOSA FILHO, 2003). Somente alguns anos depois das primeiras produções ficcionais é que a radionovela apareceria como a conhecemos, com personagens fixos, uma trama longa e com dependência de acompanhamento por parte do ouvinte.

No Brasil, o radioteatro precedeu as produções novelescas. Os locutores liam ao microfone as peças de teatro da mesma forma em que eram apresentadas nas casas teatrais, sem nenhuma adaptação para o rádio (MEDEIROS, 2008, p. 48). Na sequência, apareceu o radioteatro policial, que tinha em seus enredos o objetivo de mostrar que não existe crime perfeito, acentuando que o criminoso sempre seria punido. A emissora que foi responsável pela popularização da radionovela no país foi a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, criada em 1936, e chegou a ter “atuando só na área de radioteatro, 55 atores e 40 atrizes” (MEDEIROS, 1998, p. 73).

Na época, as radionovelas e os programas de ficção predominavam na grade e contribuíram para que o rádio atingisse seu ápice naquele século. Apesar de serem fantasiosas, suas narrativas já apresentavam um encontro entre o real e o ficcional. “Em 1941, a fórmula de contar histórias em capítulos, através das ondas do rádio, chegava ao país. Eram dramas, aventuras, mistérios e romances de amor, sempre repletos de elementos do mundo imaginário aos quais somavam-se acontecimentos presentes do dia-a-dia” (CALABRE, 2005, p. 2).

As semelhanças da realidade com alguns aspectos abordados nas tramas faziam com que os ouvintes vivessem as novelas como viviam suas próprias vidas. Tal fato era marcado

por uma via de mão dupla: ora as narrativas ficcionais abordavam temas corriqueiros, ora os acontecimentos das novelas eram discutidos no cotidiano dos ouvintes. Para Calabre (2005, p. 10), “o mundo ficcional apresentado a partir das radionovelas está repleto das características do seu próprio tempo. Na maioria das vezes, os textos vêm reforçar a ideologia dominante, mas nem por isso devem ser consideradas imagens absolutas desta”.

Um fato histórico que demonstra bem essa mistura entre ficção e realidade na narrativa radiofônica, e como ouvinte se apropria do fato narrado, é o episódio conhecido como *Guerra dos Mundos*, transmitido em 1938 por Orson Welles nos Estados Unidos, que conta a história de uma invasão de marcianos à Terra. Era véspera do dia das bruxas, uma noite de domingo em 30 de outubro, quando a rede de rádio CBS transmitia o programa *The Mercury Theatre on the Air*, que semanalmente apresentava textos literários adaptados.

Na data em questão, o texto encenado foi o romance de ficção *Guerra dos Mundos*, escrito pelo inglês H. G. Wells. “A qualidade de produção e um contexto histórico carregado de tensões levaram a um resultado explosivo: um em cada cinco ouvintes não notou que se tratava de obra de ficção (...) O pânico provocou acidentes em série, prejuízos incalculáveis e até tentativa de suicídio” (MEDITSCH, 2013, p. 17).

O efeito de realidade e a consequente confusão por parte dos ouvintes ocorreu, entre outros fatores, pela encenação composta por um grande número personagens que representavam testemunhas – assemelhando-se às fontes jornalísticas; pela constante interrupção na programação para as “notícias de última hora” – tal como o *breaking News*; e pela estrutura adotada semelhante a um programa informativo de rádio – com um locutor no estúdio contatando o repórter fora dele. Refletir especificamente sobre essa experiência contribui para compreender este fato como um jogo entre acontecimento e imaginação.

A versão de Orson Welles para *Guerra dos Mundos* demonstra o enorme poder do rádio na constituição dos imaginários e das realidades. A produção expôs “os estreitos limites entre ficção e realidade, entre jornalismo e literatura (...) teatralizando os espaços de visibilidade do real, para conferir veracidade ao fantástico” (CONCEIÇÃO et al., 2013, p. 162).

No estrito âmbito da realidade, também consideramos o jornalismo radiofônico como uma narrativa que carrega suas próprias especificidades. A respeito da composição dessas produções, Martinez-Costa e Diez Unzueta (2005, p. 28, tradução nossa) acreditam que “cada

jornalista constrói sua história, que é uma unidade que se encaixa em um conjunto maior e de mais ampla significação, para oferecer a narração radiofônica total¹⁰.

Os autores baseiam-se na perspectiva de Saussure – que aponta uma dupla articulação na linguística que visa contextualizar o fenômeno da linguagem, da língua e do discurso – para explicar como uma unidade narrativa no rádio encerra-se em si mesmo ao mesmo tempo em que compõe uma narrativa maior, como programa e este como programação.

Para Saussure, a dupla articulação ocorre pelas mensagens das línguas naturais serem compostas por dois tipos de unidades dispostas hierarquicamente: 1) Em fonemas ou morfemas, com unidades mínimas significativas providas de formas e sentido; e 2) Em fonemas, com diferentes unidades mínimas, não significativas (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005).

No caso do rádio, cada elemento da narração deve ser o suficiente para a compreensão do ouvinte, mas deve ser considerado, também, em uma estrutura contextual superior que lhe confere uma dimensão significativa maior do que aquilo que é contado.

Cada contribuição narrativa é entendida em si mesma, estruturando uma série de elementos para sua preparação. Esta peça é articulada, por sua vez, em um segundo nível, que permite a construção de uma narrativa cheia de elementos denotativos e conotativos que enriquecem o modo narrativo estabelecido para transmitir fatos, conteúdos, opiniões, valores, etc¹¹. (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p. 29, tradução nossa)

Em resumo, os autores apontam que a dupla articulação é um modelo para explicar a construção da realidade pela narrativa radiofônica e está presente nos seguintes modos de apresentação: 1) Primeira articulação: os gêneros e os programas; 2) Segunda articulação: a programação contínua.

Como resultado desse duplo processo, o conjunto das produções faz com que cada emissora desenvolva um estilo e uma identidade que são reconhecidos pela audiência como uma forma particular de narrar. Para exemplificar a dupla articulação dentro de um programa informativo, os autores citam o boletim. Para eles,

cada notícia deve ser entendida e produzida como uma unidade fechada de conteúdo e significado (primeira articulação), mas que é apresentada aos

¹⁰ No original: Cada periodista construye su historia, que es una unidad que encaja en un conjunto mayor y de más amplia significación, para ofrecer la narración radiofónica total.

¹¹ No original: Cada aportación narrativa se entiende en sí misma, estructurando una serie de elementos para su confección. Esta pieza se articula, a su vez, en un segundo nivel que permite construir una narración llena de elementos denotadores y connotadores que enriquecen el modo de narración establecido para transmitir los hechos, los contenidos, las opiniones, los valores, etc.

ouvintes em uma série de ligações que compõem a cadeia de informações de cinco minutos (...) e que formalizam outra nova modalidade narrativa que é a programação informativa da emissora (segunda articulação)¹². (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p. 30, tradução nossa)

No âmbito das produções informativas, temos o encontro das especificações do jornalismo com as características próprias do rádio, resultando na narrativa jornalística radiofônica. Dentre alguns elementos fundamentadores desta mídia, apontamos a linguagem sonora, a interação com os ouvintes, a emissão continuada, a transmissão em tempo real e a organização e transmissão da notícia no tempo¹³.

São essas peculiaridades que contribuem com a construção de uma identidade das narrativas radiofônicas, e é através delas que vão se estabelecer relações intrínsecas ao meio que existem para além das técnicas empregadas. Nesse sentido, Quadros (2017) acredita que

tal qual o jornalismo impresso, o rádio informativo não se limita a relatar os acontecimentos por meio das palavras, sons e demais recursos. Sua narrativa é um recorte, uma versão dos fatos, organizados de forma intencional (informar, ensinar, emocionar, atribuir responsabilidades, provocar indignação, entre outras) e refletindo uma série de vinculações sociais: as escolhas do repórter, os constrangimentos organizacionais, a pressão do tempo, a busca pela instantaneidade, o contexto geográfico, histórico e cultural. (QUADROS, 2017, p. 3)

Assim como a narrativa jornalística não se limita às técnicas de redação e apuração indicadas nos manuais, as nuances referentes ao rádio também vão além das normatizações, compondo-se como uma produção simbólica e cultural. “Interpretar o jornalismo de rádio como uma narrativa, portanto, não significa buscar somente na estrutura textual das notícias os elementos que as caracterizam como uma narração” (QUADROS, 2017, p. 4).

Ao observar os elementos que se relacionam dentro da narrativa jornalística do rádio, deparamo-nos com a participação do ouvinte. A presença da audiência é fundamental para a definição do seu conteúdo, já que o meio tem nela um de seus principais contribuintes. Sua participação, que já foi mais discreta e mais contemplativa, passou a ser mais intensa e mais diretamente relacionada à informação.

Não se trata simplesmente do ouvinte que liga para a emissora para contar sua história e sugerir uma pauta ou pedir um aconselhamento – o que deixa o

¹² No original: cada noticia se debe entender y producir como una unidade cerrada de contenido y significación (primera articulación), pero que se presenta a los oyentes dentro de una serie de eslabones que conforman la cadena de contenidos de cinco minutos de información (...) y que formalizan otra nueva modalidad narrativa que es la programación informativa de la emisora (segunda articulación).

¹³ Diferentemente do impresso, por exemplo, em que uma edição que se organiza, se apresenta e “se estabelece em uma dimensão do espaço físico, uma mancha gráfica em papel, apenas” (COUTINHO, 2012, p. 47).

protagonismo nas mãos da emissora e de seus comunicadores. Agora, a audiência não só escuta, mas investiga, busca informações, produz áudios, fotografias, vídeos, integra sistemas colaborativos que são fonte para as emissoras. (LOPEZ *et al.*, 2015, p. 194)

Dessa forma, os ouvintes desempenham certos papéis nas narrativas, sempre determinados e pré-estabelecidos pelos jornalistas. Tornam-se, então, mais do que personagens das histórias, já que ao serem acionados assumem uma atitude argumentativa estabelecendo relações de poder.

Quadros e Amaral (2019, p. 120-121) acreditam que o acionamento do ouvinte dentro da narrativa jornalística é um processo estratégico. “Os ouvintes podem contribuir com a configuração da intriga e até pontualmente se opor a ela, mas sua participação é direcionada de acordo com a intencionalidade que permeia a narração – em outras palavras, há sempre um projeto dramático que sustenta a narrativa jornalística”.

A presença da audiência na construção dessas produções tem se modificado ao longo do tempo. Sua intervenção nos conteúdos sofreu transformações que, segundo Herrera Damas (2000, p. 160), são explicadas por meio de três principais chaves que também se alteraram: 1) Finalidade da participação da audiência; 2) Presença dos ouvintes na programação do meio; e 3) Características de participação da audiência nos programas de rádio. Essas transformações, de maneira geral, resultam numa conquista por parte dos ouvintes em uma maior participação na construção dos programas.

Em alguns casos, a audiência é elevada à posição de narradores-personagens (QUADROS E AMARAL, 2019, p. 122). Uma análise dos vestígios discursivos que indicam os atributos responsáveis por induzir os jornalistas no processo de acionamento dos ouvintes, realizada por Quadros e Amaral (2019), aponta seis critérios responsáveis por influenciar a concessão de voz aos ouvintes. São eles: a atualidade e a imediatez das mensagens enviadas pela audiência; a saturação de mensagens com conteúdo semelhante; o testemunho e a credibilidade da informação enviada pelo ouvinte; a localização geográfica do ouvinte-enunciador; a qualificação do ouvinte-enunciador; e a adequação e reforço do projeto dramático assumido nas narrativas.

Ainda que as autoras citadas (HERRERA DAMAS, 2000; QUADROS E AMARAL, 2019) apresentem reflexões sobre a presença e participação dos ouvintes nos programas de radiojornalismo diários, corriqueiros, o acionamento da audiência para a construção de outros formatos narrativos também acontece, mesmo que de maneira mais tímida. Ouvintes tornam-se fontes inclusive em produções mais complexificadas, como reportagens especiais e radiodocumentário.

O processo de construção das narrativas no rádio é também reflexo das características dos próprios formatos produzidos. Por exemplo, Herrera Damas (2008, p. 15, tradução nossa) apresenta as quatro principais diferenças entre a notícia e a reportagem no rádio que se constituem como as bases condicionantes dessas narrações:

- 1) A atualidade informada pela reportagem não é tão urgente como a da notícia;
- 2) A reportagem informa com mais profundidade que a notícia;
- 3) A reportagem faz uso mais intenso, expressivo e diversificado dos diferentes elementos da linguagem radiofônica; e
- 4) A extensão da reportagem é variável e pode durar desde 3 até 30 minutos, algo que contrasta com a duração da notícia que geralmente não se estende muito além dos 40 ou 60 segundos¹⁴.

Por não possuir um caráter urgente, a reportagem pode demandar um tempo maior de produção, o que permite o aprofundamento no tema explorado e a construção de narrativas complexificadas. Essa característica também é encontrada no rádio documentário:

Pouco frequente no Brasil, o documentário radiofônico aborda um determinado tema em profundidade. Baseia-se em uma pesquisa de dados e de arquivos sonoros, reconstituindo ou analisando um fato importante. Inclui, ainda, recursos de sonoplastia, envolvendo montagens e elaboração de um roteiro prévio. (FERRARETTO, 2001, p. 57)

Entretanto, apesar de ambos formatos apresentarem-se como produções que têm a linguagem baseada na radiofonia e possuem maior liberdade de produção por parte do jornalista, há algumas diferenças que se destacam.

Segundo José (2003, p. 6), “a grande reportagem pode ser considerada a formatação-matriz de onde se originou o documentário”. Especificamente sobre o rádio, resumimos quatro tópicos listados pela autora que caracterizam o documentário e que contribuem para uma identidade narrativa própria:

¹⁴ No original: 1) La actualidad de la que informa el reportaje no es tan urgente como la de la noticia; 2) La profundidad con la que informa el reportaje es mayor que la de la noticia; 3) El reportaje hace un uso mucho más intensificado, expresivo y diverso de los diferentes elementos del lenguaje radiofónico; y 4) La extensión del reportaje es variable y puede abarcar desde los 3 hasta los 30 minutos, algo que contrasta con la duración de la noticia que no se suele extender mucho más allá de los 40 ó 60 segundos.

- 1) O tema tratado no documentário não precisa ser presentemente factual ou ter uma ocorrência no passado que mereça ser, de tempo em tempo, comemorada. O documentário tem total autonomia em relação aos fatos porque ele se faz um evento de mídia;
- 2) No documentário, as sonoras são muitas, chegando às vezes a suspender a presença da locução, e compõem a espinha dorsal da estrutura desta peça radiofônica porque elas significam a ocupação do espaço/tempo midiático pelas vozes que não são profissionalmente da radiofonia; o documentário abre o espaço/tempo do rádio para as vozes daqueles que sempre estiveram, até então, na recepção;
- 3) No documentário, o repórter não aparece fazendo a ligação entre as partes do caso, como o faz na reportagem ligando a sonora ao fato;
- 4) A reportagem conta uma história em maior profundidade, sempre orientada pela singularidade, isto é, sempre envolve um determinado quem em um respectivo o quê. Já o documentário, orientado para confeccionar uma generalidade sobre algum tema, envolve-se com vários “quens” como representantes dos muitos e variados pontos de vista do mesmo o quê;
- 5) Na reportagem, a exploração do assunto ocorre conforme ângulo pré-estabelecido, ou seja, conforme eleição do mais interessante ou do mais importante componente do *lead*, cercando todos os seus ângulos. No documentário, pela sintaxe do mosaico, é difícil pré-estabelecer um ângulo predominante, porque o arranjo dilui a hierarquização dos dados.

Para diferenciar uma reportagem radiofônica de um radiodocumentário, Mcleish (2001) opta por uma definição tradicional para este último formato, classificando-o como sendo um programa que trabalha como pressuposto o fato, não admitindo a inclusão de elementos que não façam parte da realidade. O primeiro, por sua vez, admitiria elementos que ultrapassem as fronteiras do real, algo que estaria na esfera da ficção. Como exemplo, retomamos a já mencionada simulação que traria radioatores atuando conforme o ocorrido na realidade para demonstrar o acontecimento retratado.

Com base nisso, Mcleish (2001) acredita que as diferenças fundamentais estariam relacionadas ao material selecionado e às fontes que fazem parte da produção. O indício documentado formaria a base do programa, o que exigiria do produtor uma ampla pesquisa que permitisse o uso de registros e documentos, bem como de entrevistas atuais e outros áudios históricos e de arquivo. Além disso, o autor chega a apontar a necessidade, em algumas situações, do produtor de um radiodocumentário conversar com pelo menos 20 fontes.

Kaplún (2017, p. 140), por sua vez, acredita que um radiodocumentário é “uma monografia radiofônica sobre um determinado tema” e aponta duas especificações para esse

formato: baseado em documentos vivos; e baseado em reconstruções. Sobre a primeira, o autor relata que se assemelha a uma investigação que vai inquirindo e indagando à procura de saber mais sobre o tema. “O condutor do programa começa quase como o ouvinte, sem saber muito do tema, mas à medida que sua investigação avança, vai descobrindo mais e mais” (KAPLÚN, 2017, p. 141).

Ainda sobre o radiodocumentário baseado em documentos vivos, a audiência se envolve no processo investigativo, e “o ouvinte acompanha o jornalista em sua exploração, aprendendo a relacionar as ‘pistas’. Se o produtor do programa é brilhante, seu documentário descreverá o problema e também procurará suas causas, o seu por quê” (KAPLÚN, 2017, p. 142). Ainda segundo o autor, alguns *flashes* dramatizados, com atores e narração sonora, podem ser utilizados pelos roteiristas.

Em relação à segunda modalidade, o documentário baseado em reconstruções, Kaplún afirma que se trata de uma narração com montagem. Um exemplo dado seria como pensar uma produção sobre um presidente estrangeiro que fala um idioma diferente do português. Nessa situação, o autor relata como seria a experiência: “utilizaremos, então, como em todo documentário, um narrador (ou uma dupla de narradores) que conduzirá a exposição do tema. E iremos intercalando diversos registros, não os gravados originais, mas usando vozes de atores ou de locutores” (KAPLÚN, 2017, p. 143).

Em todos os formatos apresentados neste tópico, vimos que a presença do locutor/narrador é peça chave na construção das narrativas radiofônicas. Eles são os responsáveis por selecionar, costurar e/ou conduzir as situações. Martinez-Costa (1998, p. 98, tradução nossa) alerta que “desde o início do rádio, percebe-se que o narrador é uma figura cuja presença e função evoluem com as formas de contar do rádio, inicialmente associadas a histórias e adaptações ficcionais¹⁵”. A autora aponta, então, três momentos na história deste meio de comunicação que se refletem nas funções/no papel dos narradores.

O primeiro refere-se ao final dos anos 1930, quando a figura do narrador aparece como um recurso para simplificar a adaptação radiofônica de obras literárias, constituindo-se como um elo necessário entre as diferentes sequências e também como peça-chave na articulação de histórias baseadas na descontinuidade temporal. O segundo momento diz respeito à década de 1950, quando o rádio perde o monopólio do entretenimento frente ao surgimento da televisão e os relatos noticiosos ganham espaço. Começa, então, a delinear-se dois tipos de narradores bem diferentes um do outro: o locutor totalmente apático e o

¹⁵ No original: Desde el inicio de la radio se aprecia que el narrador es una figura cuya presencia y función va evolucionando con las formas de contar de la radio, inicialmente asociada a los relatos y adaptaciones de ficción.

apresentador com personalidade e grandes habilidades de comunicação. Já o terceiro é quando aparecem os *Disk-Jockeys* (DJs), já que suas falas descontraídas alteraram o tom e o grau de cumplicidade do apresentador com o público, pois o que costumava ser um discurso torna-se uma conversa, determinada pelas relações de envolvimento mútuo estabelecidas com a audiência (MARTINEZ-COSTA, 1998).

A função de contador de histórias no rádio, uma vez dispostos os conteúdos para construir a narração, deve considerar os elementos a seguir, que condicionarão o produto narrativo final: o tempo; o ritmo; o assunto da história a ser contada; o tratamento dos diversos gêneros; a configuração do microfone; o momento de emissão; o papel de cada narrador no programa; e o encaixe de cada programa no formato da programação (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p. 32).

No âmbito dos relatos radiofônicos de não-ficção, Martinez-Costa (1998, p. 101, tradução nossa) nos situa em pelo menos três funções primárias e obrigatórias que o apresentador de qualquer programa da rádio generalista deve assumir: a função operativa, ou de controle; a função narrativa; e a função comunicativa. “Essas funções nos levam a falar sobre os tipos de narrador no rádio como locutor/condutor, como apresentador ou como comunicador, respectivamente¹⁶”. A autora alerta que tais funções e tipologias são, ou deveriam ser, acumulativas e não excludentes.

A primeira, denominada como função operacional, trata o narrador como um condutor, como sendo aquele que orienta e organiza os diferentes elementos próprios da linguagem radiofônica. Esse tipo de classificação se aproxima das definições das correntes formalistas, que veem no narrador um organizador habilidoso.

Esta função estritamente operacional se estabelece tanto em relação aos recursos sonoros, como ao controle do tempo e dos personagens ou colaboradores que se alternam na história. Quando se trata de um relato em que há interações, sua caracterização depende das relações de implicação mútua que se estabelecem entre cada um dos elementos e das pessoas que intervêm, além do ritmo em que ocorrem tais intervenções¹⁷. (MARTINEZ-COSTA, 1998, p. 101, tradução nossa)

¹⁶ No original: Estas funciones nos llevan a hablar de los tipos de narrador en radio como locutor o conductor, como presentador o como comunicador, respectivamente.

¹⁷ No original: Esta función estrictamente operativa se establece tanto con respecto a los recursos sonoros, como al control del tiempo y de los personajes o colaboradores que se incorporan alternativamente al relato. Cuando se trata de un relato en el que se interactúa, su caracterización depende de las relaciones de mutua implicación que se establezca entre cada uno de los elementos y personas que intervienen y del ritmo en el que se suceden las intervenciones.

Segundo a autora, os relatos radiofônicos são, na maioria das vezes, textos polifônicos em que o narrador deve conduzir as diferentes vozes, oscilando entre os colaboradores habituais, os personagens de interesse informativo ou os ouvintes e suas participações espontâneas. E essa multiplicidade de vozes requer alguém que as organizem.

A segunda função apontada é a narrativa, na qual o apresentador tem que estabelecer uma relação direta com o texto que narra. Sua função não pode ser dissociada do papel de descrever o espaço, o tempo, os personagens e suas ações. Esse tipo, “já não depende tanto do ponto de observação elegido, mas sim da capacidade de conhecer e saber apresentar os fatos e ambientes que narra. Além de ter a mesma capacidade para gerenciar as fontes informativas que permitem fundamentar sua autoridade frente à audiência¹⁸” (MARTINEZ-COSTA, 1998, p. 102, tradução nossa).

A terceira e última função apontada pela autora é a comunicativa. Nela, o narrador assume a função de comunicador, na qual não pode deixar de lado a sua própria personalidade e o perfil da audiência a que se dirige.

O comunicador nesta instância pode ser expositivo, crítico, alarmista, humanizado ou emotivo, mas seu objetivo sempre é o mesmo: conseguir primeiro a atenção do ouvinte e estabelecer com ele, em segundo lugar, uma relação de simpatia-antipatia e um diálogo pelo menos virtual, considerando que na prática é difícil de medir esta relação de forma real¹⁹. (MARTINEZ-COSTA, 1998, p. 103, tradução nossa)

Martinez-Costa (1998) elabora um quadro para ilustrar as características das funções, incluindo os objetivos de cada narrador. Abaixo, reproduzimos o esquema no formato original:

Figura 4 - Tipo, funções e objetivos do narrador no rádio

Tipos de narrador	Marco de relación	Función	Objetivo
locutor/conductor	medio radio	operativa	<i>speaking/saber decir</i>
presentador/informador	texto	narrativa	<i>telling/saber contar</i>
comunicador	audiencia	comunicativa	<i>showing/saber mostrar</i>

Fonte: Martinez-Costa (1998, p. 103)

¹⁸ No original: ya no depende tanto del punto de observación elegido sino de la capacidad de conocer y saber presentar los hechos y ambientes que narra. Será esta misma capacidad para manejar las fuentes informativas la que le permita fundamentar su autoridad ante la audiencia.

¹⁹ No original: El comunicador en esta instancia puede ser expositivo, crítico, tremendista, humanizante o emotivo pero su objetivo siempre es el mismo: conseguir primero la atención del oyente y establecer con él en segundo lugar una relación de simpatía-antipatía y diálogo al menos virtual, puesto que en la práctica es difícil de medir esta relación de forma real.

Em resumo, a função operacional traz um locutor/condutor que estabelece uma relação com o próprio meio, já que seu papel é o de organizar os elementos da linguagem radiofônica, bem como outros componentes dos programas, como participação de ouvintes, falas de outros participantes, entre outros. Seu objetivo é “saber dizer”.

Já a função narrativa apresenta um apresentador que se relaciona diretamente com o próprio texto, com a própria narrativa. Seu objetivo é “saber contar”. Por fim, a função comunicativa traz um narrador classificado como comunicador. Seu relacionamento é direto com a audiência e seu objetivo é o de “saber mostrar”.

Ao longo deste capítulo, temos mostrado como os narradores compõem-se como peça-chave na construção das narrativas. Estas são formas de olhar o mundo e de compreender os acontecimentos ao nosso redor. Elas podem ser ficcionais ou reais, como vimos.

Sobre as produções radiofônicas, apresentamos composições da ficção, como radionovelas e radioteatro, que fizeram os ouvintes sonhar, mas que também trouxeram para suas rotinas discussões sobre a realidade. Vimos, também, a construção de narrativas baseadas em acontecimentos reais com a composição do jornalismo radiofônico, da reportagem e do radiodocumentário, que apresentam para sua audiência aspectos verídicos próximos ou distantes de suas vivências.

Em paralelo às perspectivas apresentadas até aqui, destaca-se que ao lado das teorias, metodologias de pesquisas são fundamentais para a construção e consolidação de áreas do conhecimento. O conjunto teoria-metodologia-problema-objeto, quando bem articulado, permite a fluidez da pesquisa e, conseqüentemente, uma investigação mais articulada. É com base nisso que Braga (2011) vai definir a “construção de aparato metodológico” como um trabalho sobre a teoria que dialogue com objeto e o problema de pesquisa investigados. Essa articulação será a abordagem do próximo capítulo.

Capítulo 2

Desafios metodológicos em pesquisas de rádio e mídia sonora: a narrativa como abordagem emergente

Neste capítulo, focamos primeiramente nas ferramentas metodológicas utilizadas em pesquisas da área da comunicação que têm o rádio e a mídia sonora como principais objetos para demonstrar como o podcasting também demanda um olhar estratégico em relação às abordagens de análise. Cabe então observar as adaptações metodológicas voltadas para o rádio para, posteriormente, refletir sobre a aplicação em podcasts.

Para seguir o caminho que propomos, partimos inicialmente da ideia de que o rádio é um objeto complexificado – tal como o podcasting –, que contempla questões que abordam os pontos de vista tecnológicos, sociais, políticos e econômicos, além de ser considerado um meio de comunicação local, regional, nacional e internacional, com distribuição em ondas hertzianas, via satélite, via Internet, ou disponibilizado em TV por assinatura, entre outros (KISCHINHEVSKY, 2016).

Com o olhar voltado para essa mídia, Prata (2012) elaborou uma proposta de periodização dos estudos radiofônicos no Brasil a partir de três momentos: 1) As décadas de 1940 e 1950, em que surgem os manuais de redação para rádio; 2) As décadas de 1960, 1970 e 1980, marcadas por livros-depoimento de personagens que fizeram parte da história do rádio no país; e 3) A partir dos anos 1990, com o avanço da produção acadêmica.

É neste último período que se concentram as discussões envolvendo o uso de metodologias para a mídia sonora. No entanto, esses debates vêm ganhando espaço apenas nos últimos anos: ao passo em que o rádio vem se consolidando como objeto multifacetado, principalmente em decorrência da Internet e do processo de convergência. As abordagens metodológicas específicas para essa mídia também têm se ampliado.

Em levantamento para investigar aspectos do estado da arte das pesquisas sobre jornalismo e narrativa no Brasil, Quadros *et al.* (2017) observaram que apenas 4% dos artigos apresentados em três dos principais eventos científicos²⁰ da área de comunicação no país, entre 2012 e 2016, que associavam “jornalismo” e “narrativa” em seus títulos ou palavras-

²⁰ Os eventos em questão são promovidos pela Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor).

chave, tinham o rádio como objeto de pesquisa. Já as análises que tinham veículos impressos – jornais, revistas e livros-reportagem – como foco correspondiam a 54% dos trabalhos.

Evidentemente a área possui uma lacuna em relação às propostas de análise que se dedicam a olhar para as narrativas, mas acreditamos que a tendência é que esse número cresça, considerando que, em paralelo, cresce exponencialmente o consumo de produções sonoras que têm a narrativa como eixo norteador da estrutura, principalmente no âmbito dos podcasts.

Com base nas reflexões apresentadas até o momento, o objetivo desse capítulo, primeiramente, é sistematizar e retratar a busca por metodologias no âmbito da pesquisa qualitativa relacionada à comunicação radiofônica, entendida a partir de sua complexidade contemporânea por meio de uma revisão bibliográfica. Na sequência, o eixo norteador consiste em refletir sobre a importância de abordar conteúdos sonoros sob o ponto de vista metodológico da narrativa.

Partimos da premissa de que olhar para metodologias ancoradas em objetos comunicacionais fortalece e contribui para consolidação da área. Portanto, esta discussão justifica-se por amparar-se em Braga (2011) ao concordar que o percurso metodológico de uma pesquisa deve sempre ser problematizado. Por fim, concordamos com Kischinhevsky *et al.* (2016) quando defendem que privilegiar o desenvolvimento de ferramentas metodológicas próprias – ou, ainda, adaptar as já existentes levando em conta as particularidades do objeto sonoro – é fato determinante para a consolidação em andamento das pesquisas de rádio e mídia sonora no Brasil e na América Latina como um todo.

2.1 – A abordagem metodológica na consolidação da área

A comunicação não é uma área de estudos dotada de uma sedimentação consensual com referências teórico-metodológicas enraizadas na tradição. Pelo contrário, vai buscar caminhos em outros campos das ciências sociais para o desenvolvimento de pesquisas e reflexões. Nesse sentido, Marialva Barbosa (2002, p. 74) acredita que a extensão enorme de fenômenos associados à palavra comunicação “cria uma dependência de outros saberes, o que foi historicamente um dos maiores entraves à própria autonomização do campo”.

No entanto, a autora defende que apesar de perpassar vários saberes, essa área de estudos possui uma forma de olhar que lhe é peculiar:

A comunicação diz respeito a um ato comunicativo, a uma linguagem, a uma construção, a um sujeito e a uma história, com todas as implicações – culturais e políticas – que estas correlações engendram. Uma linguagem que não é suporte de mera representação do mundo, mas de compreensão de um mundo real e repleto de sujeitos. (BARBOSA, 2002, p. 74)

Estudos que envolvem a comunicação exigem perspectivas complexificadas e requerem uma reflexão que vá além da análise mecanicista dos objetos. Portanto, por abrigar uma vasta opção de angulações, temas e conceitos, as abordagens prévias e fechadas tornam-se barreiras que podem limitar uma pesquisa e o olhar do pesquisador.

Barbosa (2002, p. 74) acredita, ainda, que “a especificidade do campo da comunicação é demarcada por um olhar que procura investigar como se constrói a dinâmica dos meios”. Assim, para ela, não são os objetos que definem a comunicação enquanto campo de estudo, mas sim os conceitos e teorias construídos a partir da pesquisa empírica. Essa investigação envolve, então, procedimentos e técnicas específicos que fornecem as chaves metodológicas para a construção deste campo do saber.

Na pesquisa em comunicação, o trabalho metodológico, segundo Braga (2011), deve fazer os pesquisadores refletirem sobre o desafio da pesquisa, estimulando o desenvolvimento de abordagens metodológicas como práticas sobre seus próprios problemas de investigação. Nesse processo, segundo o autor, o desenvolvimento de competências metodológicas contribui para a própria formação do pesquisador, e, na visão de Barbosa (2002), para a consolidação da área.

O caminho metodológico de uma pesquisa, então, vai muito além da busca por ferramentas. Para Braga (2011), corresponde a refletir sobre pontos que estejam a serviço de um problema-eixo, voltado para efetivas descobertas. Segundo o próprio autor, não é preciso que os resultados encontrados se caracterizem como a vanguarda do conhecimento na área, mas é necessário que permitam ao pesquisador uma reflexão mais abrangente que abarque um esforço sistemático para a descoberta.

Braga (2011, p. 2) também relata que a diversidade da área da comunicação reflete diretamente na busca epistemológica que envolve o estudo, já que “diferentes pesquisas solicitam diferentes aproximações, conforme suas perguntas e objeto; e mesmo táticas metodológicas comprovadas e pertinentes devem ser ajustadas a características concretas do objeto e ao desenho específico da investigação”. No entanto, o autor alerta: “mas isso não deve ser pretexto para ‘vale tudo’. Ao contrário, as exigências se ampliam” (BRAGA, 2011, p. 2), assim como a necessidade de se pensar contextualmente para construir caminhos que permitam olhares mais adequados ao estudo e seus objetos.

É nesse sentido, como lembram Kischinhevsky *et al.* (2016, p. 143), que “abordar a radiofonia é tarefa que pode ser assumida a partir das mais diversas portas de entrada. Igualmente desafiador é tentar estabelecer métodos específicos para lidar com mídia sonora”. Não por acaso, logo nos primeiros anos do rádio, métodos de pesquisa receberam investimentos para que se compreendesse melhor a mídia e seus efeitos na população.

Por exemplo, centros de pesquisa como o *Princeton Radio Project*, criado em 1936, tinham como finalidade compreender a audiência de rádio por meio de ferramentas metodológicas apoiadas em tecnologia. “O audiômetro de Frank Stanton, usado no laboratório, permitiu compreender hábitos de consumo específicos medindo automaticamente o uso dos aparelhos receptores e deu início a uma longa relação entre as tecnologias de análise e o rádio” (LOPEZ E FREIRE, 2018, p. 1-2).

Lopez e Freire (2018) explicam que, com o passar dos anos, houve uma diversificação do olhar sobre o rádio. Os autores relatam que “se antes o que predominava eram os estudos quantitativos de hábitos de escuta, o olhar mais psicológico, sociológico e comportamental – principalmente devido ao campo da recepção – acentuou-se” (LOPEZ E FREIRE, 2018, p. 2).

As perspectivas metodológicas de um estudo devem dialogar diretamente com o fenômeno estudado, permitindo conexão direta com o objeto (LOPEZ E ALVES, 2019), além de levar em conta o contexto no qual estão inseridas. Com base nisso, Kischinhevsky *et al.* (2016, p.143) questionam:

Ao longo das décadas, a radiofonia tem sido pesquisada com base em aportes teórico-metodológicos de várias tradições, como análise de discurso, análise de conteúdo, estudos de recepção, história oral. Mas em que medida estas abordagens, isoladas, permitem abarcar a complexidade e a riqueza desse rádio expandido, operando numa lógica pós-broadcasting?

Não pretendemos buscar respostas, mas concordamos que o rádio inserido na nova ecologia midiática se caracteriza como um meio expandido, que transborda para outras plataformas além das ondas hertzianas (KISCHINHEVSKY, 2016). Dessa forma, esse meio de comunicação assume um caráter complexificado, já que agora é também multiplataforma e hipermidiático (LOPEZ, 2010), exigindo, então, um olhar mais detalhado sobre suas potencialidades e sobre a forma de estudá-las.

2.2 – A complexidade do objeto radiofônico na contemporaneidade e a busca por perspectivas metodológicas

Pensar em metodologias para os estudos radiofônicos, que são tradicionalmente complexos pela natureza de seus objetos, já era um desafio para os pesquisadores quando o rádio se limitava às ondas hertzianas. Com a Internet, e o consequente descolamento entre o que se considera a essência do rádio do seu tradicional suporte de transmissão, amplificam-se ainda mais as discussões que rondam o uso de metodologias nas pesquisas.

Em um trabalho, Kischinhevsky *et al.* (2016) investigaram os desafios em termos metodológicos para os estudos em torno da comunicação radiofônica. Para a análise, os autores partiram da compreensão de que o rádio é um meio expandido que está presente em diversas plataformas digitais e que, dessa forma, articula-se com elementos não-sonoros.

Guiando-se por essa premissa, os autores dedicaram-se a observar as perspectivas metodológicas dos trabalhos apresentados no GP Rádio e Mídia Sonora do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) entre os anos de 2001 e 2015. O corpus totalizou 570 artigos publicados nos anais do evento e revelou que em 38,5% dos *papers* apresentados não havia sequer explicitação de perspectivas metodológicas empregadas na coleta de dados (KISCHINHEVSKY *et al.*, 2016). Os autores, então, tiveram que fazer uma pesquisa mais aprofundada, olhando detalhadamente e de forma individualizada para cada trabalho, com a finalidade de compreender as estratégias metodológicas acionadas pelos pesquisadores.

Então, em relação às abordagens mapeadas, detectou-se uma prevalência de revisão bibliográfica (396), ensaios teóricos (117) – estes, segundo os autores, muitas vezes não apresentados enquanto tais – e estudos de caso (69)²¹. Além dessas, os autores atestam que:

Relativamente poucos artigos envolveram métodos mais trabalhosos como análise de conteúdo sonoro (75, dos quais a maioria sem explicitação de técnicas utilizadas), análise documental (61), análise de discurso (25), estudos comparados (13) e análise de conversação (três), ou ainda métodos que exijam maior envolvimento do pesquisador, como observação participante (15), etnografia (seis) e pesquisa-ação (três). Chama atenção a parcela de trabalhos que mobilizam técnicas de análise de redes sociais (15, dos quais dez entre 2012 e 2013, pico do desenvolvimento de serviços muito usados pelo rádio, como Facebook e Twitter). Esta metodologia em geral é associada ao universo dos pesquisadores da comunicação digital – um sinal do imbricamento entre estes meios. (KISCHINHEVSKY *et al.*, 2016, p. 151)

²¹ Em alguns trabalhos há o uso combinado de ferramentas metodológicas, como revisão bibliográfica e estudo de caso, por exemplo, o que faz com que a soma dos números apresentados seja superior ao número de artigos investigados.

Na visão dos autores, o rádio é um objeto que reúne diversos elementos e pode ser analisado em diversas esferas, como produção, transmissão, distribuição, veiculação, enunciação, linguagens, interação, recepção, consumo, entre outros, e cada uma destas perspectivas traz consigo um arcabouço teórico-metodológico específico. Em outra oportunidade, Kischinhevsky (2016, p. 282) reforça: “neste contexto de múltiplas portas de entrada para o objeto, como abordá-lo? Não há resposta simples para esta questão”.

O autor lembra ainda que, neste contexto expandido, a comunicação radiofônica é predominantemente sonora, mas não se limita aí. Os elementos de pesquisa que envolvem a radiofonia também estão presentes “na escuta em redes sociais on-line, no compartilhamento de arquivos, nas curtidas que estes áudios obtêm dos ouvintes, dos comentários que os acompanham, nos memes a eles associados, nos textos de apoio disponíveis em sites onde são postados” (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 280).

Com base no caráter multifacetado que o rádio assume, para minimizar as lacunas na pesquisa, advoga-se o emprego de abordagens multimétodo para dar conta deste objeto (KISCHINHEVSKY, 2016; KISCHINHEVSKY *et al.*, 2016). Por em diálogo tradições distintas, sem abrir mão da coerência, para dar conta de objetos cada vez mais complexos é uma estratégia de combinação de métodos que pode e deve ser feita na visão de Kischinhevsky (2016, p. 292), “mas temos a obrigação de explicitá-los e discuti-los publicamente, submetendo-os ao escrutínio de nossos pares. Caso contrário, corremos o risco de não avançar na construção coletiva do conhecimento em nossa área e de perder o fio da meada epistêmica [...]”.

Entretanto, mesmo se deixarmos o caráter multimídia e multiplataforma às margens das pesquisas, encontramos um grande desafio na análise do conteúdo exclusivamente sonoro ocasionado, em parte, pela ausência de ferramentas adequadas de análise. Meditsch e Betti (2019, p. 2) revelam que “mesmo no estudo específico do radiojornalismo, a maior parte dos trabalhos dedicados à análise de conteúdo ou de discurso tem desconsiderado a sonoridade do material analisado”.

Para Lopez e Freire (2018), dentre as dificuldades encontradas na investigação do som está o tempo necessário para analisar detalhadamente uma peça sonora. No mesmo sentido, Kischinhevsky (2016, p. 286) afirma que

[...] todo pesquisador que já investiu tempo na gravação e análise de horas de programação conhece de perto as dificuldades na transcrição de conteúdo sonoro, considerando toda a riqueza plástica (vinhetas, efeitos, música de fundo, sonoras de entrevistados, spots publicitários, inserções gravadas de

ouvintes e/ou personalidades da música, toda uma constelação de metadiscurso) da comunicação radiofônica.

Meditsch e Betti (2019) deixam clara a preocupação que têm com os estudos que envolvem o sonoro, pois acreditam que, embora se reconheçam as especificidades que caracterizam o rádio e sua linguagem, principalmente nas pesquisas em jornalismo, a sonoridade vem ficando em segundo plano. Eles afirmam que “há mesmo autores que argumentam que analisar o som seria impossível, por se tratar de matéria escorregadia e invisível, ou por estar ligada ao emocional, não sendo redutível a metodologias racionais” (MEDITISCH E BETTI, 2019, p. 2).

A dificuldade de se analisar conteúdos sonoros tem reflexo, de certa maneira, na perspectiva histórica do objeto. Em suas pesquisas, Schafer (2011) aponta as dificuldades encontradas ao fazer inferências sobre as mudanças ocorridas nas paisagens sonoras²². Segundo o autor,

podemos saber exatamente quantos edifícios foram construídos numa determinada área ao longo de uma década ou qual foi o crescimento da população, mas não sabemos dizer em quantos decibéis o nível de ruído ambiental pode ter aumentado em um período comparável (SCHAFER, 2011, p. 24).

Aos olhos de Balsebre (2005), a informação sonora pode ser delimitada teoricamente como um sistema semiótico complexo, que envolve a palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio na composição da mensagem radiofônica, como veremos com mais detalhes no terceiro capítulo dessa tese. Com base nisso, Meditsch e Betti (2019, p. 3) acreditam que o funcionamento desse sistema obedece a uma série de convenções que o tornam manejável e defendem que “se é um sistema conscientemente manejável, certamente também o é analisável, mas disso depende um tipo de observação raramente considerado nas metodologias utilizadas para o estudo da informação em outros suportes”.

A observação sobre a qual os autores se referem é de uma “escuta que pensa”, ou seja, uma escuta que, além de ouvir e de entender, tem a função de compreender, buscando sentidos nas mensagens. Meditsch e Betti (2019), então, defendem que os pesquisadores de mídia sonora devem assumir o papel de auditores, para que seja possível uma compreensão mais adequada da informação sonora e de seus elementos que influenciam na compreensão e persuasão da audiência.

²² Segundo Schafer (2011, p. 23), “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como um campo de estudo”.

A perspectiva de uma auditoria, enquanto escuta que pensa o som e o analisa em seus vários elementos, combinação e complexidade, não se propõe a ser método, mas sim técnica de observação da informação sonora que pode ser agregada a diferentes métodos escolhidos para cada investigação, a partir de seu problema de pesquisa e objetivos. (MEDITSCH E BETTI, 2019, p. 12)

Os autores alertam que a auditoria não propõe um único caminho de análise a ser seguido, “mas o desbravamento de múltiplos caminhos que levem melhor em consideração seus elementos sonoros, para responder de forma mais adequada diferentes perguntas de pesquisa” (MEDITSCH E BETTI, 2019, p. 12). Enquanto a área segue com essa lacuna de métodos específicos voltados para a análise sonora, as propostas de construções metodológicas têm permeado outras facetas da radiofonia, como veremos com mais detalhes no próximo tópico.

2.3 – Contribuições metodológicas para as pesquisas de rádio e mídia sonora

Assim como o rádio passa por transformações ao longo de sua história, Lopez e Alves (2019) acreditam que as estratégias acionadas para compreendê-lo também devem ser revistas. Com base nisso, pesquisadores buscam adaptar ferramentas tradicionais para o estudo do meio, ou propor novos caminhos para olhar para o fenômeno que se pesquisa. O que há em comum entre ambas as vertentes, e que merece destaque, é que as proposições, independentemente de suas naturezas, devem ser amparadas e estar em diálogo com as bases teóricas, com os objetos e com as perguntas a serem respondidas durante a investigação.

Klöckner (2016), por exemplo, acredita que, para se manter em um determinado segmento, as emissoras radiofônicas procuram convencer os ouvintes e o mercado de que a programação transmitida é oportuna e tem utilidade. Sendo assim, o autor busca detectar mecanismos persuasivos que estão numa notícia a partir do que ele chama de Aplicação da Análise Retórica no Rádio. Sua proposta sugere que os programas radiofônicos analisados sob essa perspectiva sejam submetidos aos níveis retóricos em três fases:

- 1) Sujeitar as amostras à Análise Retórica, onde será possível o estabelecimento da situação retórica do discurso (contexto), a identificação dos tipos de discurso persuasivo (judicial, deliberativo e epidíctico), a aplicação dos cinco cânones retóricos (invenção, disposição, estilo, memória, apresentação) e a revisão e aprimoramento da análise, empregando as orientações reflexivas;

- 2) Aferir as estruturas das amostras com as Técnicas Argumentativas de Perelman e Olbrechts-Tyteca, divididos em argumentos quase lógicos, baseados na estrutura do real e em ligações que fundamentam a estrutura do real; e
- 3) Medir o nível retórico de cada amostra (fraco, parcialmente fraco ou forte).

A partir dessa perspectiva, segundo o autor, é possível aferir o nível de persuasão que a programação de emissoras informativas exerce sobre os ouvintes. Ferraretto (2015), por sua vez, também apresenta uma abordagem voltada para o rádio comercial, no entanto, o pesquisador aponta caminhos metodológicos para estudos sobre a trajetória do rádio no Brasil. Segundo o autor, sua reflexão deve ser encarada “como uma proposta de abordagem teórica e metodológica para o problema representado pela necessidade de dar conta, do ponto de vista de uma pesquisa, de objeto tão abrangente e multifacetado tanto do ponto de vista histórico em si (...) quanto geográfico (...) ou cultural” (FERRARETTO, 2015, p. 1).

O autor alerta que pesquisas que têm um cunho histórico como objetivo devem considerar as origens do meio no país, o processo de desenvolvimento deste, a sua consolidação na forma de indústria cultural e a hegemonia exercida a seu tempo por esta ou aquela emissora comercial. Dessa forma, Ferraretto (2015, p. 13) apresenta 12 tópicos que servem de guia para identificar, demarcar e analisar alguns fatores relacionados a grupos e/ou emissoras a serem estudados ao longo da história do rádio, são eles:

- 1) Conteúdos predominantes;
- 2) Profissionais de destaque;
- 3) Gestores com resultados econômico-financeiros favoráveis e os processos concorrenciais dos quais fazem parte;
- 4) Processos hegemônicos e contra hegemônicos;
- 5) Evolução e alterações no produto da radiodifusão sonora, considerando-se como tal, ao longo do tempo, a programação em si, a audiência e/ou a identidade;
- 6) Desenvolvimento da infraestrutura empresarial;
- 7) Concentração de propriedade;
- 8) Adequação econômico-financeira e tecnológica;
- 9) Resposta do público e dos anunciantes;
- 10) Inovações introduzidas no mercado;
- 11) Estratégias políticas e relacionamento com lideranças do Executivo, do Legislativo e da sociedade civil; e
- 12) Relação com a opinião pública.

Além desses aspectos a serem observados, Ferraretto (2015) também aponta seis questionamentos centrais que vão complementar a investigação:

- 1) Como se dá a relação do rádio com outros meios?;
- 2) Quais os hábitos de consumo da audiência em termos de produtos simbólicos?;
- 3) Quais os conteúdos radiofônicos predominantes ao longo do tempo?;
- 4) Como as tecnologias comunicacionais estão relacionadas à evolução do meio?;
- 5) Quais as estratégias empresariais dominantes?; e
- 6) Como se dão os movimentos hegemônicos e contra-hegemônicos dentro do setor?

O autor defende, ainda, que a ida a campo é fundamental e deve ser aliada às propostas anteriores, caso contrário, dificilmente o pesquisador conseguirá investigar uma parte da história do rádio brasileiro. Brito (2018), por sua vez, também apresenta uma proposta de abordagem metodológica amparada na presença física do pesquisador: o uso adaptado da etnografia de forma guiada para pesquisas em ambientes de produção do radiojornalismo.

Ancorada nessa perspectiva, Brito (2018, p. 13) aponta algumas diretrizes que esta perspectiva sugerida pode investigar, são elas:

- Perceber as posições ocupadas por radialistas nos programas jornalísticos, sobretudo, em cidades interioranas;
- Verificar os elementos da linguagem sonora que criam imagens e também constroem estereótipos;
- Averiguar como funciona a rotina produtiva, o horário de pauta, marcação do trabalho do editor, o controle das notícias que entram e que não entram no jornal;
- Averiguar a seleção das informações que são transmitidas, geralmente de hora em hora, nas rádios.

Com base nisso, Brito (2018, p. 13) destaca, ainda, critérios para se analisar a rotina produtiva de uma emissora de rádio:

notícias que compõem o informativo, tempo da produção das matérias, ambiente físico da redação e estúdio da rádio, instrumentos e condições para coleta das informações, técnicas de coleta de dados aplicadas pelos repórteres e apresentadores, o contato com as fontes, locais para apuração, utilização da internet, os profissionais - repórter/locutor, participação dos ouvintes na produção das notícias, entre outras.

A autora acredita que a etnografia nas redações das emissoras de rádio pode revelar muito sobre atitudes dos jornalistas, como as frustrações e o que existe por trás dos silêncios nos estúdios. Essa ferramenta comporta a análise de um conjunto de estruturas que contribui para se pensar o processo produtivo da notícia no rádio.

Seguindo uma linha alternativa de estudos, Lopez e Freire (2018) advertem que os métodos tradicionais de pesquisa têm como finalidade olhar para os sujeitos, processos e produtos relacionados ao fenômeno estudado, focando predominantemente em estudos de caso e pesquisas amostrais, e, por esse motivo, não contemplam demandas de dados ou objetos de larga amplitude. Os autores, então, defendem os métodos digitais como um caminho para compreender o rádio, suas estratégias de posicionamento e sua relação com a audiência.

Como o rádio contemporâneo não se limita às ondas hertzianas e está presente em diversos espaços, Lopez e Freire (2018, p. 7) explicam que “o rádio e sua audiência, então, ao circularem nestas plataformas digitais, têm deixado rastros que podem ser capturados e lidos através das ferramentas corretas”. Assim, as ferramentas provenientes dos métodos digitais seriam capazes de coletar dados através dos rastros deixados pelos usuários, bem como suas informações relacionadas ao perfil e suas dinâmicas de interação e consumo.

Buscando exemplificar como essas ferramentas poderiam funcionar na prática, os autores apresentam alguns pontos de como a coleta de dados pode ocorrer:

- Redes sociais – é possível compreender as redes estabelecidas por emissoras ou programas radiofônicos, dialogando com as conexões que publicizam e os laços sociais mais permanentes e menos fluidos que proporcionam;
- Aplicativos – estudos como panoramas gerais ou especializados dos aplicativos de rádio em lojas como *App Store* e *Play Store* podem dimensionar a ecologia do rádio em aplicativos para dispositivos móveis;
- *Sites* – um *site* de emissora pode ser analisado, de maneira automatizada, em busca de uma análise de seu padrão de “linkagem” e consequente hierarquização de conteúdo; ou de uma análise textual, que, cruzada com um escopo teórico das teorias do jornalismo, permite compreender angulação, hierarquização de notícias ou sujeitos, entre outras análises semânticas;
- Comentários – construir redes semânticas de comentários que permitem compreender relações derivadas de posicionamentos da audiência da emissora.

Os autores reconhecem que quando se trata de pesquisas radiofônicas, o áudio é uma variável necessária a ser considerada. Dessa forma, refletem sobre o tensionamento entre as ferramentas dos métodos digitais e os estudos de rádio e mídia sonora, especificamente no que diz respeito ao conteúdo acústico: “O desafio principal da aproximação entre rádio expandido e métodos digitais reside no áudio como objeto e nos limites das ferramentas para mineração e análise desse conteúdo” (LOPEZ E FREIRE, 2018, p. 3).

Então, os autores defendem um caminho triplo para trabalhar a análise de áudio a partir dos métodos digitais:

- a) iniciar a partir das ferramentas *audio to text*, buscando, a partir desta tecnologia, desenvolver ferramentas que permitam compreender as nuances derivadas da sonorização, das variações de entonação e da composição de um caminho narrativo acústico; b) exploração de ferramentas de análise semântica que permitam a decodificação de objetos sonoros; c) utilização de ferramentas que permitam identificar arquivos de áudio embedados e o estabelecimento de redes entre esses arquivos. (LOPEZ E FREIRE, 2018, p. 3)

Apesar da proposta, eles reconhecem que estudar áudio por meio de ferramentas digitais ainda é um ato permeado por lacunas. Alguns dos desafios, na visão dos autores, consistem na baixa circulação do conteúdo radiofônico em mídias digitais e em mídias sociais que sejam rastreáveis. A dificuldade de rastreabilidade também está presente nos aplicativos que possuem sistemas de API fechados e criptografados.

As investigações científicas que têm o podcasting como centro dos estudos também encontram lacunas nos métodos de análise. Fenômeno relativamente recente, como temos visto, o novo formato desperta inquietações metodológicas – como é o nosso caso. Pinheiro *et al.* (2021), por exemplo, buscando reunir enfoques quantitativos e qualitativos nas estruturas, episódios e no contexto da temática escolhida para análise, propõem uma perspectiva que chamam de Análise Audioestrutural do Podcast (AAP). Segundo as autoras, esta proposta pode ser essencial para avaliar um grande volume de informações contidas no podcast e a compreensão do material alocado em categorias.

De maneira geral, a proposta sustenta-se na criação de uma ficha de aplicação, a GuiaPod. Nela, constam informações a serem observadas quanti e qualitativamente, como: gênero, plataforma, origem, tipo, periodicidade, apresentação, tipos de participação, expansão, duração, *design* de imagem, *design* sonoro, associação, tema/título, palavra-destaque, repetição, identificação do episódio, minutagem, fonte, classificação da fonte, análise do material e descrição do material. A proposta de Pinheiro *et al.* (2021) baseia-se e guarda

semelhança com a análise de conteúdo, a principal diferença é que é voltada para a mídia sonora, diferentemente da proposta original.

Após apresentarmos um pequeno panorama sobre os caminhos metodológicos que foram adaptados para os estudos de rádio e mídia sonora, propomos olhar especificamente para as abordagens que envolvem as narrativas em áudio.

2.4 – A narrativa como perspectiva metodológica para os estudos de mídia sonora

Se por um lado os estudos que envolvem as mídias sonoras estão frequentemente ancorados em metodologias tradicionais, por outro, desenvolver articulações mais complexificadas pode revelar facetas do rádio que ainda são pouco estudadas justamente pela preferência por métodos convencionais de grande parte dos pesquisadores da área, como vimos com Kischinhevsky *et al.* (2016). Então, partimos aqui do pressuposto de que estudar narrativas a partir de abordagens não convencionais para o campo abre a possibilidade de novos olhares, ainda que incipientes.

Antes de adentrarem especificamente no campo da narrativa, por exemplo, Lopez e Alves (2019) se dedicam a discutir sobre os desafios encontrados nos estudos de podcasts seriados, já que encontram uma lacuna em relação às estratégias para se observar tais objetos. Os autores veem na própria serialização o fio norteador das delimitações metodológicas, já que ela seria a característica que impulsiona o olhar dos pesquisadores.

Nos casos específicos, cujas análises recaiam sobre os podcasts narrativos seriados, Lopez e Alves (2019, p. 10) sugerem as seguintes variáveis como eixo de análise:

a) seu caráter narrativo seriado, alocando a serialização como a variável central na organização de uma perspectiva multimétodo, independentemente das ferramentas acionadas nesta composição; b) seu caráter jornalístico – o que implica a consideração de que os podcasts em formato storytelling, embora compartilhem características narrativas, acústicas e estruturais com produções sonoras ficcionais, tratam de acontecimentos reais, alocados em temporalidades variadas e devem, portanto, ser observados sob pontos de vista específicos; c) sua composição acústica, espinha dorsal da produção que pode ser expandida, mas que conta a história-mãe, que reforça o vínculo emocional com a audiência, que recria cenários e personifica sujeitos e relações. (LOPEZ E ALVES, 2019, p. 8-9)

As delimitações sugeridas por Lopez e Alves (2019) são baseadas em três características que contribuem para a definição de um jornalismo narrativo encontrado em podcasts: a serialização, a história baseada em acontecimentos reais e o áudio como espinha

dorsal da produção. Como vimos, as narrativas radiofônicas têm se apresentado cada vez mais diversas, o que demanda o uso de outras ferramentas, além das tradicionais, que deem conta do fenômeno estudado.

Para Quadros (2018, p. 317), “a grande questão quando nos voltamos às narrativas do rádio reside em ‘como’ estudá-las. Isso porque as bases teóricas que fundamentam as reflexões sobre narrativas vêm de uma tradição impressa”. A autora, então, defende que olhar sob essa perspectiva para o rádio, uma mídia originalmente sonora, exige uma virada epistemológica e uma adaptação metodológica.

O primeiro passo seria considerar a narrativa para além de gênero ou formato textual, mas também como um processo de ordenamento e atribuição de sentido às experiências humanas – uma perspectiva que vai ao encontro das reflexões desenvolvidas no primeiro capítulo desta tese. É com base nisso que Quadros (2016) vai buscar na Análise Crítica da Narrativa (MOTTA, 2013a) uma ferramenta metodológica para analisar o conteúdo radiofônico.

Sob a abordagem da pragmática e da hermenêutica – nas quais se ampara tal metodologia –, a investigação das narrativas se desloca dos enunciados para a enunciação. Assim, Quadros (2016, p. 14) aponta algumas questões voltadas à radiofonia que podem ser analisadas a partir dessa perspectiva:

Que valores, normas ou padrões as narrativas radiofônicas nos ensinam? De que maneira, que estratégias narrativas empregam? Que conflitos escondem ou revelam? A que atores sociais dão voz? E quais silenciam? Que sentidos encontram-se implícitos nos relatos jornalísticos radiofônicos, aparentemente tão objetivos e efêmeros? O que nos dizem sobre nossa realidade, nossa sociedade, o local em que vivemos?

Para uma investigação crítica, Motta (2013a) sugere o desmembramento da narrativa em três camadas iniciais: 1) O plano da expressão; 2) O plano da estória; e 3) o plano da metanarrativa. O autor tem como objeto original de análise as narrativas da mídia impressa. Então, Quadros (2016) toma como referência os planos sugeridos por Motta, mas adapta-os de acordo com fatores da narrativa radiofônica, que devem ser levados em conta na análise sonora. Assim, a proposta da autora é uma Análise Crítica da Narrativa aplicada ao radiojornalismo.

O plano da expressão, segundo Motta (2013a), refere-se ao plano da linguagem, da superfície do texto, através do qual o enunciado narrativo é construído pelo narrador, com formas expressivas de acordo com as intenções comunicativas e os efeitos pretendidos. Na

abordagem de Quadros (2016), no radiojornalismo, esse plano pode ser analisado sob duas perspectivas: o texto em si e os efeitos de locução e som empregados.

Para a autora, estudar a linguagem radiofônica requer uma atenção diferenciada da exigida pelo impresso, já que a mídia é caracterizada principalmente por sua efemeridade. Os efeitos sonoros, por exemplo – componentes da linguagem radiofônica, como vimos com Balsebre (2005) –, além de comporem o plano da expressão, também se inscrevem no plano da estória, pois contribuem para a tessitura da narrativa (QUADROS, 2016).

Para Motta (2013a, p. 137), o plano da estória é o do conteúdo e da intriga, ou seja, é onde o conjunto dos fatos de uma estória se organiza e onde os sentidos são construídos. Refere-se ao “plano da diegese, universo da significação, representação, universo dos significados imaginados ou mundos imaginários possíveis”. Quadros e Amaral (2017) acreditam que neste plano da estória cabem, ainda, os procedimentos de apuração que, no rádio ao vivo, fazem parte da narrativa por sua possibilidade de emissão continuada. “Em função dessa característica, a narratividade do rádio se estenderia para além da notícia, o que implica tanto para a construção do texto radiofônico (plano da expressão), quanto para o desenrolar da história narrada” (QUADROS E AMARAL, 2017, p. 92).

Sobre o plano da metanarrativa, Motta (2013a) refere-se a ele como sendo o tema de fundo, onde há questões éticas e morais sendo discutidas. Quadros (2016) recorre à Balsebre (2005) para apresentar elementos que podem estar contidos na construção da “moral da história”, presente nesse terceiro plano. “Enfatizando o caráter expressivo do meio, Balsebre afirma que ao recriar a realidade ‘natural’ valendo-se da possibilidade de manipulação técnica de recursos sonoros, o rádio cria uma nova realidade, a radiofônica” (QUADROS, 2016, p.12). Nesse sentido, a autora acredita que ao articular elementos sonoros, o rádio provocaria uma representação sonora da realidade, que se transforma em representação visual ao ser recebida pelo ouvinte, e é por meio dela que o plano da metanarrativa pode ser analisado amparado nas características do rádio.

De maneira geral, a adaptação da Análise Crítica da Narrativa para o conteúdo radiofônico reforça a importância da busca por outras maneiras de se olhar objetos da área da comunicação. Por exemplo, para Quadros (2018, p. 329), esse método “mostrou-se um lugar e uma ferramenta de observação propícia para descortinarmos as relações de poder implícitas ao processo de narração do rádio”, uma perspectiva ainda pouco explorada. Destacamos, no entanto, que as pesquisas não podem deixar de lado o conteúdo acústico dessas produções, já que ele é a base da comunicação radiofônica.

Após todos os apontamentos realizados sobre a narrativa como abordagem teórico-metodológica direcionada para os estudos de rádio, voltamos para o eixo norteador deste capítulo, que propõe refletir sobre a importância de abordar narrativas radiofônicas e de mídia sonora sob uma perspectiva metodológica. A partir disso, acreditamos que ir além do enfoque da técnica e da prática radiofônica, olhando para os sujeitos das narrativas e para o que elas podem nos revelar, contribui para a constituição desta área do conhecimento.

Considerando a complexidade do objeto radiofônico, como vimos, olhar para além do ponto de vista estrutural estimula uma reflexão sobre o caráter simbólico da mensagem radiofônica. A abordagem desta tese se baseia nesses fundamentos, diferenciando dois principais tipos de produções: as produções factuais, rotineiras, que abrem mais espaço à contribuição dos ouvintes para transmitir informação; e os produtos que possuem mais tempo de produção que permitem o planejamento minucioso de suas narrativas e que, por sua vez, acionam diversas estratégias para o envolvimento deste mesmo ouvinte.

Esta pesquisa se desdobra no segundo tipo de produção, no entanto, não deixa de considerar que, sejam quais forem as relações estabelecidas pelos dois formatos, o rádio busca a proximidade de sua audiência e almeja contribuir um clima de intimidade. Como uma das consequências, observa-se fidelização à emissora e à figura do locutor, pontos que serão vistos no próximo capítulo.

Capítulo 3

O rádio como objeto empírico de pesquisa

Nos últimos anos, diversas pesquisas retratam o rádio em cenário de convergência. Teses, dissertações e artigos acadêmicos são dedicados a explorar a fase contemporânea de um meio de comunicação centenário que, ao longo de sua história, tem se reinventado para acompanhar as demandas políticas, tecnológicas, econômicas e sociais de uma sociedade cada vez mais conectada.

Em busca da expansão, o rádio se apropria de diversas estratégias que contribuem para sua penetração nas mais variadas plataformas, atingindo cada vez mais ouvintes. Aqueles que apostaram as fichas em uma morte falsamente anunciada não imaginariam como a Internet contribuiria para o alastramento e fortalecimento do conteúdo sonoro.

O uso de elementos parassonoros, assim como as técnicas de etiquetagem e compartilhamento em suas produções, são apenas alguns exemplos que consolidam as produções em áudio num cenário tomado pelos formatos multimídia. Atualmente, falar em uma busca pela sobrevivência é fechar os olhos para fenômenos que emergem e predominam entre os mais jovens, como o podcasting²³. Se o rádio buscava uma forma de rejuvenescer sua audiência, encontrou no novo formato uma fonte de possibilidades.

Além disso, o podcast vem demonstrando um crescimento exacerbado nos últimos anos. De acordo com dados da pesquisa Inside Radio (2021), produzida pelo Grupo Globo em parceria com o Kantar Ibope, houve um aumento de 57% de pessoas que passaram a ouvir podcasts durante a pandemia de Coronavírus. As informações colocaram o Brasil em quinto lugar entre os países com maior crescimento do consumo desse tipo de mídia. Dos quase 100 milhões de brasileiros que consomem alguma forma de áudio digital, 28 milhões declaravam ouvir podcasts, de acordo com o estudo realizado entre setembro de 2020 e fevereiro de 2021. Além disso, dos usuários que já ouviam, 31% afirmaram ter aumentado o consumo nesse período. Esse *boom* no consumo em áudio também é reforçado pelo acesso à informação em países como o Brasil.

O Atlas da Notícia, produzido pelo Instituto Projor com apoio do *Facebook Journalism Project* e em parceria com a Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji) e a Intercom, revelou que o rádio é o meio mais presente no território nacional. Dos

²³ Usamos o termo podcasting para nos referirmos à modalidade e ao processo, é mais abrangente. Usamos podcast para nos referirmos ao formato e à mídia.

13.732 veículos mapeados em 2019, cerca de 35,5% são emissoras radiofônicas presentes em regiões onde muitas vezes a cobertura informativa local não acontece, apenas a nacional, caracterizando-se como desertos de notícias (MAPEANDO..., *Online*, 2022). São elas que garantem ao ouvinte informações mais próximas a eles.

Em paralelo a isso, pesquisas realizadas durante a pandemia do novo coronavírus com dados divulgados pela plataforma de *streaming Deezer* apontam que março, primeiro mês de quarentena no Brasil, trouxe mudanças significativas no consumo de áudio. De acordo com a pesquisa, o consumo de rádio na *Deezer* cresceu globalmente 19% nas últimas duas semanas do mês. Já os podcasts com conteúdo infantil tiveram aumento de consumo de 218%. Os de treinamento esportivo cresceram 194%, enquanto os de meditação, 132% (DEARO, 2020).

Já os dados divulgados pelo *Spotify* revelam que a publicação de podcasts chegou a ser afetada por causa da pandemia. Entretanto, os números mais recentes agradaram à companhia, já que a empresa estima que 19% dos usuários ativos mensais ouvem esse tipo de conteúdo. No último trimestre de 2019, essa proporção estava em 16% (ALECRIM, 2020).

Com base na importância que este novo formato tem conquistado, o objetivo deste capítulo é: a) discorrer sobre quais características de emissoras radiofônicas proporcionam a fidelização da audiência; b) compreender como a linguagem radiofônica é composta e como ela constitui a essência do rádio, ao permanecer como eixo principal nas novas mídias sonoras em plataformas digitais, além de contribuir com a fidelização mencionada por conseguir flertar tanto com a realidade quanto com a ficção ao criar mundos imaginários que representam a realidade.

Em seguida, apresentamos porque o podcast é considerado um formato radiofônico e como esta mídia, ainda incipiente, possui formatos narrativos que têm conquistado grande número de ouvintes, fazendo com que possamos estar entrando numa era *mainstream* do podcasting.

3.1 – A busca pela fidelização do ouvinte

No rádio convencional, as narrativas radiofônicas são construídas e elaboradas condicionadas às características específicas do meio e, portanto, devem ser estudadas com base em suas potencialidades e limitações. São esses aspectos, inclusive, que fazem com que a audiência se interesse por aquilo que o rádio tem a transmitir, já que “o meio radiofônico influi necessariamente sobre a mensagem, condiciona-a, impõe determinadas regras de jogo” (KAPLÚN, 2017, p. 49).

Kaplún²⁴ (2017) vê o rádio como um instrumento que exige certas habilidades e conhecimentos, e não apenas como um mero veículo. Com base nisso, o autor aponta seis particularidades que considera vantagens quantitativas dessa mídia: 1) ampla difusão; 2) simultaneidade; 3) instantaneidade; 4) largo alcance; 5) baixo custo per capita; e 6) acesso direto às casas dos destinatários.

Por outro lado, o autor também aponta algumas de suas características que marcam certas limitações do meio²⁵. A primeira trata-se da unisensorialidade, já que o rádio tradicional veicula somente sons. Essa característica tem consequências importantes, como o risco de cansaço e o de distração por parte do ouvinte. Contudo, se por um lado, o rádio possui essa mensagem exclusivamente sonora que é fugaz e efêmera, por outro, “o meio radiofônico oferece importantes vantagens de poder chegar aos analfabetos sem exigir deles destreza especial alguma para que se beneficiem” (KAPLÚN, 2017, p. 51).

Os novos formatos sonoros, como o podcast, podem lançar mão de outros recursos para combater tais lacunas, já que têm como suporte o meio digital. Este espaço é caracterizado por ser multiplataforma e também multimídia, permitindo a integração de imagens e textos à narrativa sonora que atua como eixo principal das produções de um rádio hipermidiático (LOPEZ, 2010).

A segunda limitação é a ausência do interlocutor, já que não há uma relação interpessoal direta entre quem fala e quem escuta. Tal fato culmina na unidirecionalidade da mensagem, aspecto geral dos meios de comunicação de massa que, para Kaplún (2017, p. 53), “cria, em primeira instância, uma situação de dependência: o receptor depende unicamente do emissor”, mas sempre à distância. As visitas dos ouvintes aos estúdios, as ligações por meio do telefone fixo e de celulares, e, mais recentemente, o uso das redes sociais contribuem para diminuir essa distância aproximando os ouvintes dos locutores.

A fugacidade é apontada como a terceira limitação do meio radiofônico, caracterizando a mensagem como efêmera. Este fator requer que haja constantes reiteraões, ou seja, sugere-se que o locutor repita as principais informações para que o ouvinte possa assimilá-las. A Internet altera em partes essa lógica, já que se ela “trouxe para os outros media uma das mais poderosas características, a imediatez e a instantaneidade, para a rádio trouxe aquilo que no éter não era possível, a possibilidade de congelar o tempo e de se converter num imenso arquivo sonoro vivo” (REIS, 2015, p. 37).

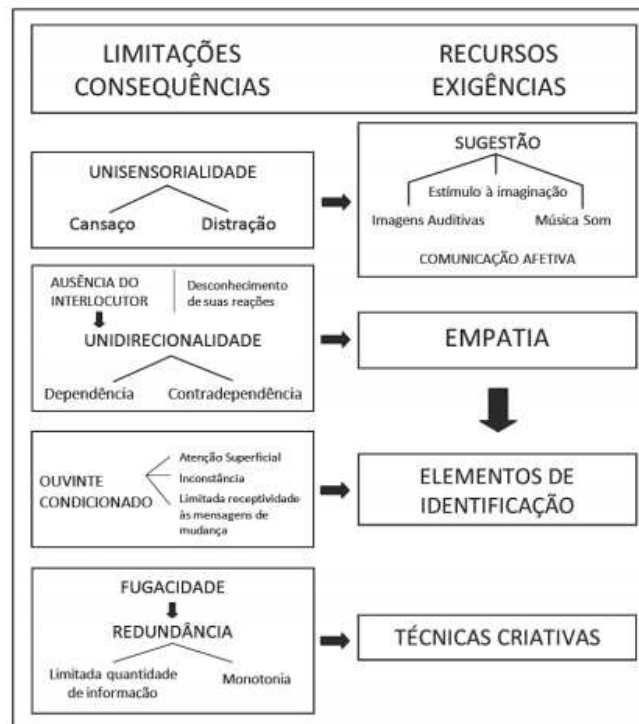
²⁴ A obra original é de 1999, mas nos serve aqui como panorama de como as particularidades do rádio eram consideradas.

²⁵ O autor observa as limitações do ponto de vista educativo. No entanto, acreditamos que elas se estendem para o meio como um todo seja qual for o tipo de conteúdo veiculado.

A quarta e última limitação é o público condicionado. Para Kaplún (2017, p. 55), “o público está acostumado a mais ouvir do que escutar rádio. Ou seja, é baixo o nível de atenção e concentração ante a mensagem radiofônica”. Nesse sentido, o ouvinte não absorve a maioria do conteúdo transmitido, já que muitas vezes ouve de forma distraída e superficial. Alguns recursos sonoros podem ser empregados para reduzir esse fato, como veremos a seguir.

Após apresentar tais limitações, Kaplún (2017) apresenta outras características do rádio com caráter qualitativo que contribuem para amenizá-las. Percebemos tais apontamentos como indicadores que também contribuem para a fidelização do ouvinte ao meio. Apresentamos abaixo um esquema que ilustra as sugestões do autor:

Figura 5 - Limitações e recursos do rádio



Fonte: Kaplún (2017, p. 72)

Como compensação da unisensorialidade, a primeira limitação apresentada, o rádio oferece uma rica gama de imagens auditivas. A linguagem radiofônica é composta pela palavra, pela música, por efeitos sonoros e pelo silêncio (BALSEBRE, 2005; FERRARETTO, 2001) que, quando combinados, permitem que o ouvinte transcenda espaços e viaje pelo tempo, se essa for a intenção. O uso desses elementos radiofônicos permite aproximar o

ouvinte da narração, seja ela baseada em fatos reais ou na ficção, fazendo com que ele crie imagens mentais que vão ilustrar a narrativa sonora.

Esse recurso também minimiza a segunda limitação apontada por Kaplún. Se por um lado a unidirecionalidade da mensagem radiofônica faz com que o ouvinte se sinta distante do locutor em decorrência da sua ausência física, por outro, o sentido auditivo em que chega o rádio “é o mais ligado às vivências afetivas do homem” (KAPLÚN, 2017, p. 61). Para o autor,

um conceito, uma ideia pode ser muito melhor veiculada pelo rádio se a emoldurarmos em uma dinâmica afetiva, cálida, vivencial que se estabeleça uma comunicação pessoal com o ouvinte e o faça sentir a emissão, não apenas percebê-la intelectualmente [...]. A autêntica comunicação radiofônica deve ter um componente afetivo além do conceitual; deve mobilizar não somente a área pensante do ouvinte como também sua área emocional. (KAPLÚN, 2017, p. 63)

Quando o locutor consegue envolver emocionalmente seu ouvinte, mais fácil se torna combater o cansaço e a distração em busca de atenção. A essa técnica, soma-se a empatia, pois é com base nela e na “capacidade de assumir a situação e o universo mental do nosso destinatário, que este se sentirá refletido e compreendido e poderá superar a sensação negativa de verticalidade e unidirecionalidade” (KAPLÚN, 2017, p. 65).

Kaplún aponta técnicas criativas como opção para minimizar as defasagens das mensagens fugazes, aumentando a atenção e interesse do ouvinte, diminuindo sua distração. A essas técnicas unem-se os quatro elementos da linguagem radiofônica – palavra, silêncio, efeitos sonoros e música –, além da construção de roteiros envolventes. Por fim, elementos de identificação vão contribuir para combater a limitação apontada sobre a escuta condicionada do público:

Quando as pessoas escutam rádio, entram em jogo mecanismos psíquicos fundamentais como o da identificação. O público se identifica com determinados locutores, com determinados artistas, com determinadas personagens, com determinados programas de rádio e estabelece com eles uma relação afetiva especial. (KAPLÚN, 2017, p. 69)

De maneira geral, percebemos que o grande limitador das mensagens radiofônicas se resume na falta de atenção do ouvinte e na sua escuta superficial. Em resumo, Kaplún (2017, p. 71-72) aponta nove sugestões para que se aumente a eficácia dos conteúdos transmitidos pelo rádio:

- 1) Ser interessante e captar a atenção do ouvinte, sem exigir-lhe um esforço excessivo de concentração;
- 2) Aproveitar o poder de sugestão do meio, estimulando a imaginação do ouvinte e suscitando imagens auditivas;
- 3) Desenvolver uma variada gama de recursos expressivos, valendo-se não só da palavra, mas também da música e dos sons;
- 4) Criar uma comunicação afetiva, que não só fale ao intelecto do ouvinte como também convoque sua sensibilidade e sua participação emotiva;
- 5) Desenvolver a capacidade de empatia, fazendo com que o ouvinte se sinta presente no programa e refletido nele;
- 6) Partir das necessidades culturais dos destinatários e responder às perguntas que estes se formulam;
- 7) Oferecer elementos de identificação ao ouvinte;
- 8) Limitar-se a apresentar poucas ideias e conceitos em cada emissão; saber reiterá-los e ser redundante sem cair na monotonia; e
- 9) Produzir com criatividade. Talvez seja este o denominador comum de todas as possibilidades que oferece o meio radiofônico e de todas suas exigências.

Com base nesses apontamentos, observamos que a construção de imagens auditivas, a comunicação afetiva, a empatia e os recursos de identificação compõem um passo importante na tentativa de aumentar o interesse do ouvinte e, conseqüentemente, iniciar o processo de fidelização às emissoras e aos programas. Olhando para o rádio tradicional, Prata (2002) listou quatro tipos que tinham alto índice de fidelidade: 1) emissoras voltadas para um público mais adulto; 2) emissoras altamente segmentadas, com foco num público específico; 3) emissoras que mantêm os mesmos programas durante muitos anos; e 4) emissoras evangélicas.

A autora defende que “uma rádio que trabalha com um ouvinte específico tende a conquistar sua fidelidade” (PRATA, 2002, p. 5). Além disso, acredita que emissoras que mantêm os mesmos programas durante anos fazem com que as pessoas se acostumem “com o horário, com o formato, com o comunicador, com as atrações e sabem que podem contar com aquele programa do jeito a que estão acostumadas” (PRATA, 2002, p. 5-6).

No entanto, Prata faz um alerta: aquelas “voltadas para o público jovem, por exemplo, registram grande oscilação de audiência, pois quem é mais novo está sempre à procura de tudo o que é diferente” (PRATA, 2002, p. 5). Por fim, as emissoras evangélicas são as únicas

que aparecem na listagem como um gênero específico de programação, retratando uma fidelidade religiosa que está além das ondas hertzianas.

Prata (2002) também apresenta cinco fatores-chave trazendo atributos dessas emissoras que contribuem para a fidelização do ouvinte, são eles: 1) tradicionalidade; 2) interatividade; 3) credibilidade; 4) qualidade; e 5) seriedade.

Aqui, parte da tradicionalidade muito se relaciona com a manutenção dos programas na grade durante anos. Além disso, “os ouvintes conhecem a rádio, sua programação, seus comunicadores e sabem que todos os dias tudo estará lá, do mesmo jeito, na mesma hora [...] A tradição, ou a previsibilidade, gera conhecimento que, por sua vez, traz segurança” (PRATA, 2002, p. 10).

O segundo fator apontado é a interatividade e tem como destaque a participação dos ouvintes na programação, principalmente no papel do rádio enquanto prestador de serviço. Prata (2002, p. 13) acredita que “neste aspecto, acontece um círculo vicioso interessante. Os ouvintes procuram a emissora para as mais diversas necessidades [...] e tem seus apelos veiculados”. Na sequência, completa que “o retorno é imediato, na maioria das vezes, trazendo assim, mais gente querendo fazer seus pedidos”. Esse interesse por ampliar o vínculo com a emissora também se dá pelo fato dos veículos transmitirem conteúdo local ou próximo da realidade dos ouvintes.

No âmbito das emissoras com identidade musical, Herrera Damas (2000, p. 163, tradução nossa) defende que “neste modelo, o oferecimento de ingressos para um concerto, o sorteio de viagens ou presentear com outros produtos promocionais são elementos fundamentais para aumentar a participação dos ouvintes durante o programa e, assim, fidelizar o público-alvo”²⁶.

Credibilidade é o terceiro motivador da fidelização, já que “no dia-a-dia de um veículo de comunicação, a credibilidade é a palavra-chave que abre todas as portas, tanto do ponto de vista da informação, quanto do lado comercial” (PRATA, 2002, p. 15). Segundo a autora, no quesito da informação, essa característica perpassa a grade de programação, pois é quando o ouvinte tem a certeza de estar ouvindo a verdade. Já no quesito comercial, é ela quem garante o sustento financeiro da emissora.

Outro motivador apresentado pela pesquisadora é a qualidade. Para ela, “o chamado padrão de qualidade em rádio pode ser verificado nos áureos tempos da Rádio Nacional, na

²⁶ No original: En este modelo, la oferta de entradas para un concierto, el sorteo de viajes o el regalo de otros productos promocionales son elementos fundamentales con los que incrementar la participación de los oyentes en el transcurso del programa y fidelizar así la audiencia a la que se dirigen.

década de 40, mas esta preocupação nos veículos de comunicação só consolidou-se com o advento da TV Globo” (PRATA, 2002, p. 16). A qualidade de uma emissora pode se dar tanto na forma técnica/estética, ou seja, característica do som emitido, harmonia da identidade sonora, entre outros, e na forma de conteúdo, com boas apurações e profissionais qualificados.

O quinto fator-chave para a fidelização do ouvinte é a seriedade. Esta característica, segundo a autora, pode ser resumida pela soma dos quatro pilares citados anteriormente. Organizamos abaixo um quadro para esquematizar a visualização dos elementos apontados que contribuem para a fidelização do ouvinte:

Quadro 1 - Elementos que contribuem com a fidelização do ouvinte

Atributos da emissora Prata (2002)	Conteúdo radiofônico Kaplún (2017)	Tipos de emissora Prata (2002)
Credibilidade	Com elementos de identificação	Evangélicas
Interatividade	Proporcionam criação de imagens auditivas	Segmentadas
Seriedade		Que mantêm os mesmos programas
Qualidade	Que despertam empatia	Voltadas para o público adulto
Tradicionalidade	Utilizam técnicas criativas	

Fonte: Elaborado pela autora com base em Kaplún (2017) e Prata (2002)

Em torno de todos os aspectos apontados, as produções radiofônicas possuem o planejamento do áudio como estratégia estética. A linguagem radiofônica constitui-se como a essência desse meio e é por meio dela que vários mundos são criados, como veremos a seguir.

3.2 – Linguagem radiofônica: “a recriação do mundo real e a criação de um mundo imaginário”

Em “O diferencial da cegueira: estar além dos corpos”, Rudolf Arnheim apresenta algumas reflexões sobre o poder do rádio frente à construção de cenas sonoras por meio da expressão da arte. Na obra em questão, o autor afirma categoricamente que “a arte radiofônica parece sensorialmente deficiente e incompleta diante das outras artes – porque ela não conta com o nosso sentido mais importante, que é a visão” (ARNHEIM, 2005, p. 62). Segundo

Arnheim, cabe ao ouvinte “completar” com sua própria imaginação o que está “faltando” tão claramente na transmissão radiofônica. Todavia, alerta: “e, no entanto, nada lhe falta! Pois a essência do rádio consiste justamente em oferecer a totalidade somente por meio sonoro” (ARNHEIM, 2005, p. 62).

Ainda que pareça contraditório, o autor se refere ao poder expressivo do rádio, voltado especificamente para as transmissões artísticas do século passado. Para além do campo da arte, seus estudos foram apropriados por outras áreas e demonstram que apesar de o rádio parecer ser um meio de comunicação incompleto por utilizar apenas o áudio como forma de expressão, possui um universo de possibilidades narrativas baseadas na imaginação dos ouvintes²⁷. Suas observações trazem dois principais pontos importantes para este estudo.

Primeiramente, parte das pesquisas contemporâneas sobre rádio e mídia sonora defende que a linguagem radiofônica prescinde de outras mídias e de outros formatos, ou seja, ela basta por si só e dispensa informações adicionais para que o ouvinte compreenda a mensagem sonora transmitida, tal qual acredita Arnheim. O segundo ponto é que a linguagem radiofônica abre espaço, sim, para a imaginação de sua audiência, momento em que o rádio transpõe tempo e distância para contar histórias, aproximando-se de seu público.

Arnheim aposta numa transmissão invisível pelo rádio, unindo-a a uma forma de expressão artística que pode ser potencializada pelo meio. Essa invisibilidade foi foco de estudo de Meditsch (2001) sobre o rádio tradicional do século XX. Naquele contexto, o autor acreditava que a radiofonia podia ser entendida como um “meio de comunicação que transmite informação sonora, invisível, em tempo real” (MEDITSCH, 2001, p. 4). E, com base nisso, mostrava que a comunicação radiofônica se constituía em uma terceira “linguagem”, não sendo nem tradição oral, nem escrita falada, já que a suposta oralidade de sua linguagem era apenas aparente.

A linguagem radiofônica em particular se difere da linguagem sonora geral. Balsebre (2005, p. 328), amparando-se nas teorias de Arnheim, defende: “é importante ressaltar que definir a linguagem radiofônica apenas como linguagem verbal é excluir o caráter do rádio como meio de expressão”. Assim, ao longo de seus anos de existência, o rádio passou a criar seu próprio estilo.

Vivendo no contexto brasileiro da década de 1940, Mário de Andrade constatava:

²⁷ Um adendo: há aqui uma oposição entre duas correntes de estudos radiofônicos, a que advoga o papel do rádio em criar “imagens mentais” e a que considera o rádio um meio “invisual”. Arnheim, por exemplo, faz parte do segundo grupo. Cientes dessa diferença entre autores, ao usarmos o termo “imagens mentais”, “imagens acústicas” e/ou “imagens sonoras” referimo-nos à apropriação subjetiva que o ouvinte faz em sua imaginação a partir do que se narra.

Está nascendo dentro da linguagem castelhana, como dentro da língua portuguesa, e provavelmente dentro de todas as demais línguas, uma nova linguagem, a linguagem radiofônica. Como a dos engenheiros, como a dos gatunos, como a dos amantes, como a usada pela mãe com o filho que ainda não fala, essa linguagem radiofônica tem suas características próprias determinadas por exigências ecológicas e técnicas. (ANDRADE, 2005, p. 116)

O autor aponta quatro dessas características presentes na linguagem radiofônica: a forma anticulta; a generalização do você; a persuasão; e a minutagem. O primeiro aspecto refere-se ao objetivo deste meio de comunicação em alcançar o maior número de pessoas e ser compreendido por todas elas, desde as camadas menos instruídas da população – incluindo aí os analfabetos – até as comunidades com níveis mais elevados de formação escolar, em acordo com o que vimos com Kaplún (2017).

Ao entrar na casa dos ouvintes, o rádio torna-se um companheiro, e a generalização do “você” é uma forma de alimentar a relação íntima entre o meio e sua audiência. Refletindo seu estilo irônico de escrita, Mário de Andrade deixou registrado que

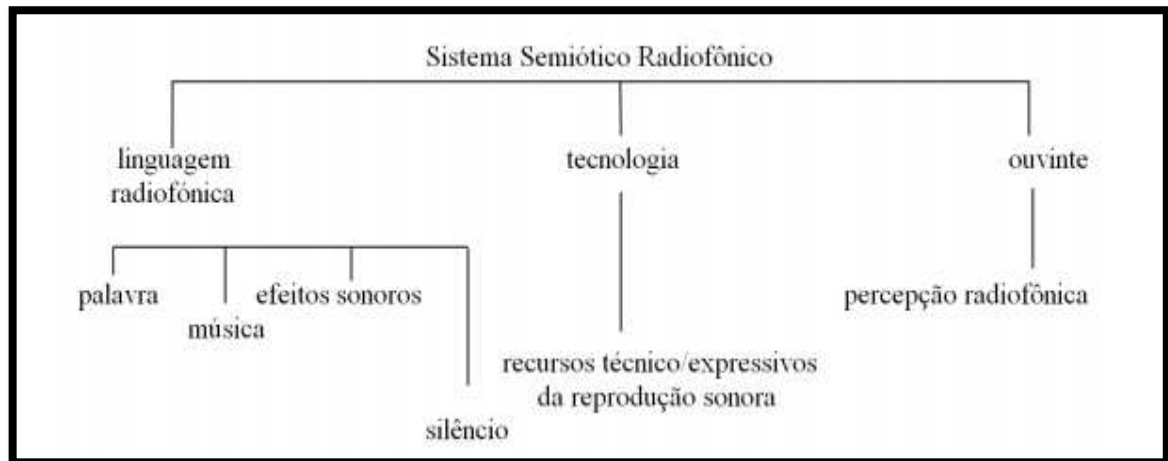
[...] todo rádio brasileiro (pelo menos o carioca) emprega o “você” em relação ao ouvinte. Não parece absurdo? Qualquer acadêmico se arrepiará com essa familiaridade quase ofensiva, com que o “speaker” se dirige a pessoas que não conhece. Mas foram as exigências mesmas da radiofonia que a levaram à generalização do você, como fórmula de tratamento radiofônico. Foram as exigências de alcançar o maior número de pessoas de todas as classes, foram as exigências de simpatizar, as de familiaridade, etc. (ANDRADE, 2005, p. 115-116)

O escritor paulistano também avaliou que, por meio de sua linguagem, o rádio havia se tornado “um instrumento de convencer. Dizem-no instrumento de educar. Prefiro dizer que ele se utiliza, como atitude educacional, só do elemento de convicção” (ANDRADE, 2005, p. 116). Assim, segundo o autor, o meio também era um instrumento de anúncio, já que anunciava tanto uma canção quanto um ato governamental, ou ainda o remédio mais eficaz contra o reumatismo. Por fim, defendia que a cultura do rádio era “moldada por elementos próprios, como o da minutagem, que tem de ser curta não por interesses econômicos apenas, mas psicológicos, de fadiga, de audição desprovida dos elementos plásticos da oratória, etc.” (ANDRADE, 2005, p. 117).

Nessa busca por uma linguagem própria, autêntica, o meio foi capaz de definir empiricamente as suas estratégias de produção de significados e de construção de sentidos. Para Balsebre (2005, p. 327), “o rádio é um meio de comunicação, difusão e expressão que tem duas metas importantes: a reconstituição e a recriação do mundo real e a criação de um

mundo imaginário e fantástico”. Por consequência, o autor busca estabelecer uma teoria expressiva para o rádio e elabora o sistema semiótico radiofônico.

Figura 6 - Sistema semiótico radiofônico



Fonte: Balsebre (2005, p. 329)

A iniciativa de elaboração desse esquema foi baseada nas ideias de Arnheim, que desacreditava na limitação do meio apenas como veículo de informação e ia além, devendo ser considerado um meio de comunicação e expressão, como apontamos. A linguagem radiofônica, então, é composta por elementos sonoros e não sonoros (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio) que, por meio da tecnologia, levam a mensagem ao ouvinte. Este, por sua vez, possui percepção sonora e imaginativo-visual que vai constituir o processo de decodificação da mensagem.

Schafer (2012, p. 189) lembra que os sons podem ser classificados de muitas maneiras: “de acordo com suas características físicas (acústica) ou com o modo como são percebidos (psicoacústica); de acordo com sua função e significado (semiótica e semântica); ou de acordo com suas qualidades emocionais ou afetivas (estética)”. Para compreendermos o poder sugestivo que o som pode desencadear no ouvinte, vamos olhar para cada um dos elementos da linguagem radiofônica individualmente: palavra, música, efeitos sonoros e silêncio.

Para Balsebre (2005), a palavra é imaginada, tornando-se fonte evocadora de uma experiência sensorial mais complexa. Afirma, inclusive, que o texto escrito é um texto sonoro, “por isso é necessário integrar na redação todos os recursos expressivos que conotam a referida impressão de realidade acústica, dando a mesma sensação de naturalidade e

espontaneidade do discurso improvisado” (BALSEBRE, 2005, p. 330). Arnheim também defende “um tratamento sonoro para a palavra e considera quatro fatores como determinantes na produção das cores do som: intensidade, volume, intervalo e ritmo”, segundo o próprio Balsebre (2005, p. 331).

Pensar a linguagem radiofônica como texto fortalece a construção da narrativa, uma vez que contribui para atingir o ouvinte e proporcionar nele a formulação imaginária da palavra falada. Essas estratégias permitem que a audiência se envolva na narrativa e que o objetivo da mensagem seja alcançado trazendo para perto as narrações transmitidas pelo rádio.

Além disso, a fala do locutor chega para o ouvinte de forma próxima e presente, proporcionando uma relação de empatia e identificação. “Ao mesmo tempo esta ‘voz amiga’ do locutor que nunca vemos, também conota uma determinada distância psicológica” (BALSEBRE, 2005, p. 331), mas que, por outro lado, estimula a imaginação do ouvinte para que ele fantasie sobre a aparência daquele que fala.

A música radiofônica também produz uma multiplicidade de sensações que contribuem para a criação de imagens auditivas. E como a música é a linguagem da emoção, ela conota uma relação afetiva com o ouvinte (BALSEBRE, 2005). Já Arnheim ressalta:

Certamente a música é a mais pura corporificação da essência do rádio. Mas ao mesmo tempo, é também o campo mais rico de efeitos para o rádio, porque apenas no campo do som puro, e não representativo, é que toda a profundidade das relações de harmonia, melodia e ritmo pode ser empregada, e são estas coisas que constituem a inexaurível mina da expressão musical. (ARNHEIM, 2005, p. 95)

A respeito da ideia de Arnheim sobre esse elemento sonoro, Meditsch (2005, p. 103-104) esclarece que o autor alemão “não vê a música apenas como complemento, ou como um dos elementos da linguagem radiofônica (ao lado da palavra e dos ruídos): vê a musicalidade intrínseca à linguagem sonora como um todo, para suas relações harmônicas, melódicas e rítmicas”.

Schafer (2012), por sua vez, divide a música em duas espécies gerais: absoluta e programática. Na primeira, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. Já na segunda, a música é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. Refletir sobre os usos da música em produções radiofônicas exige certa discriminação das suas possíveis utilizações.

Para ampliar a reflexão sobre as funções da música no discurso radiofônico, Haye (2005) apresenta uma lista das ideias do espanhol Fernández Asís²⁸ sobre as finalidades desse recurso sonoro:

- Identificar uma emissora ou um programa ou um setor de programas;
- Dar maior relevo a uma personagem;
- Estimular a memória e fatos já acontecidos;
- Preparar o ânimo do ouvinte para o que vai acontecer;
- Criar um clima;
- Identificar um lugar ou um tempo ou uma pessoa ou um grupo;
- Abertura, passagens ou marcações;
- Acentuar um diálogo;
- Criar um contraponto à palavra.

Antes de apresentar sua própria proposta de classificação das funções da música, Haye (2005) também descreve a classificação proposta por outro espanhol, Beltrán Moner²⁹:

- 1) Música Objetiva – é aquela que, independentemente de nossos sentimentos e ideias, estabelece-se por si mesma. Expõe um fato concreto, onde “somente” se dá lugar a uma interpretação; e atende claramente ao gênero, época, estilo, etc.;
- 2) Música Subjetiva – é a que expressa e apoia situações cênicas, de animação, e cria um ambiente emocional que é difícil e até ridículo descrever por meio de imagens ou palavras;
- 3) Música Descritiva – é a que nos situa em um espaço ou em um ambiente concreto - época; país ou região; natureza; interiores, etc. -; e se costuma concretizar em uma visão fria, desprovida de sentimento cênico, de animação.

Haye (2005), por sua vez, acredita que a música, por meio de associação de informações e imagens, torna possível recriar ou possibilitar uma transição, permitindo que o ouvinte assimile conteúdos e reflita sobre eles. Com base nisso, propõe cinco agrupamentos das funções musicais:

- 1) Função gramatical - atua como um sistema de pontuação;
- 2) Função descritiva - música objetiva, de caráter cenográfico;

²⁸ Ver FERNANDEZ ASÍS, Victoriano. Radio-televisión. Información e programas. Servicio de Publicación del Ente Público de RTVE. Madrid. 1985.

²⁹ Ver Beltrán Moner, Rafael. Ambientación Musical. IORTV. Madrid, 1991.

- 3) Função expressiva - música subjetiva, para a criação de climas;
- 4) Função complementar ou de reforço - suplementa, completa ou aperfeiçoa uma mensagem; e
- 5) Função comunicativa propriamente dita - equivale à música “autônoma”.

Já Balsebre (2005, p. 333) é mais conciso e divide a música em apenas duas funções estéticas básicas: “expressiva, quando o movimento afetivo da música cria ‘clima’ emocional e ‘atmosfera sonora’, e descritiva, quando o movimento espacial que denota a música descreve uma paisagem a cena de ação de um relato”. Em relação aos efeitos sonoros, o autor acredita que sua utilização meramente descritiva foi superada, introduzindo significativas conotações, já que para ele o efeito sonoro é algo mais do que um som articulado.

Assim, discorre sobre as funções que os efeitos sonoros podem assumir, dividindo-as em quatro grupos: a) ambiental; b) expressiva; c) narrativa; e d) ornamental. Na ambiental pode-se representar a divisão de ambientes, a passagem de tempo, entre outros, enquanto que como função expressiva pode-se representar tonalidades psicológicas, como mistério, suspense, alegria, etc. A função narrativa “se desenvolve quando o efeito sonoro produz o nexos entre duas cenas de narração. Por exemplo, doze badaladas representando a noite e o canto do galo e dos pássaros, o dia” (BALSEBRE, 2005, p. 334). Por fim, a ornamental se apresenta mais como estética, dando harmonia e fortalecendo a produção de sentido imaginário do ouvinte.

Haye (2005), mais uma vez, recorre a outro espanhol, Miquel de Moragas, ao discorrer sobre as considerações do autor antes de apresentar as suas. Moragas faz distinção entre

- 1) Efeitos sonoros substitutivos de realidades ou processos físicos, como o caso do som que representa o trem, o galope de um cavalo ou o movimento de um automóvel;
- 2) Efeitos sonoros não substitutivos da realidade física, nem de nenhum processo físico, como os sinais que marcam a hora certa, sinais eletrônicos de um concurso, etc.

Haye (2005), então, aplica uma caracterização que faz a distinção entre efeitos de som objetivos e efeitos de som subjetivos:

- 1) Efeito de som objetivo (Real): é o que soa como é, refletindo com exatidão sua procedência. Em geral, está sincronizado com a ação. Exemplos são os sons ambientes gerais (vento, chuva, etc.);
- 2) Efeito de som subjetivo (Irreal): é o que podemos inventar para produzir sons irrealis, fantásticos - animais desconhecidos, bater de asas de anjos, marcianos, máquinas inexistentes,

etc. É o que se produz para se criar uma situação fantástica, de animação, sem que o objeto produzido tome parte da ação.

Em uma reflexão baseada em como os sons afetam os indivíduos de modo diferente, Schafer (2012, p. 225) acredita que “talvez as razões pelas quais certos sons produzem ilusões auditivas nunca venham a ser satisfatoriamente explicadas. E talvez seja bom que não o sejam, pois uma explicação reduziria a rica atração que exercem como símbolos sonoros”. O silêncio também é um elemento, não sonoro, da linguagem radiofônica que permite a criação de imagens auditivas por parte do ouvinte.

Antes de entrarmos especificamente no uso do silêncio para a radiofonia, apresentamos uma reflexão mais genérica. Schafer (2012, p. 354) conta que “o homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida”.

No entanto, quando este elemento é utilizado de forma planejada e estratégica, pode contribuir para o destaque das sonoridades em uma narrativa. “Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa” (SCHAFER, 2012, p. 355).

Dessa forma, considerado um componente intrínseco à linguagem verbal, engana-se quem pensa que o silêncio é utilizado apenas para separar palavras e frases ou permitir que o locutor respire. Este item “potencializa a expressão, a dramaticidade e a polissemia da mensagem radiofônica, delimita núcleos narrativos e psicológicos e serve como elemento de distância e reflexão” (FERRARETTO, 2014, p. 35).

Balsebre (2005) defende que este elemento se constitui num sistema expressivo não sonoro. “O silêncio também delimita núcleos narrativos e constrói um movimento afetivo: o silêncio é a língua de todas as fortes paixões, como o amor, o medo, a surpresa, a raiva. Quanto mais intenso for o sentimento, menos palavras poderão defini-lo” (BALSEBRE, 2005, p. 334).

Quando bem explorado, o silêncio possui uma grande potencialidade expressiva, dramática e portadora de sentido. No entanto, seu uso indiscriminado, e durante muito tempo, atua negativamente no processo comunicativo, já que o ouvinte pode ter a impressão, mesmo

por segundos, que a emissora saiu do ar. Nesse sentido, Guarinos (2012) pontua três tipos de silêncio usados na narrativa radiofônica:

- 1) O silêncio técnico, produzido por falhas na emissão do sinal ou no funcionamento de microfones, celulares ou outros aparatos de produção;
- 2) O silêncio psicolinguístico, como pausa respiratória ou busca da palavra adequada por parte do locutor ou personagem;
- 3) O silêncio intencionado, sendo este que, ao ter vontade expressiva de significação e sentido, acumula a carga de funções.

O silêncio pode ajudar a descrever uma cena, acelerando ou diminuindo o ritmo de uma sequência, e expressar mais do que se ouve. Dessa forma, Guarinos (2012) apresenta as funções que o silêncio intencionado pode apresentar:

- Gramatical. Como símbolo de pontuação separa cenas sem transições musicais, marca reticências temporárias. A própria técnica de transição de imagens sonoras chamada “resolução de um som” termina em silêncio (...);
- Simbólica. Sua aparição contextual pode sugerir ideias ou conceitos arquetípicos como a morte, o perigo, a calma depois da tempestade em sentido figurado, etc.;
- Expressiva. Um estado mental de tristeza, tranquilidade, solidão e impacto emocional pode ser expresso quando o som aparece ou desaparece subitamente, criando ou destruindo o silêncio e, com ele, a sensação gerada;
- Narrativa. Desse ponto de vista, o silêncio pode marcar a ausência elíptica de uma sequência ou cena que não ouvimos, mas que aconteceu e sobre a qual teremos notícias relatadas por outros personagens;
- Rítmica. Ajuda a prolongar ou condensar a sequência ou cena, causando jogos de dilatação temporários devido à ausência;
- Ambiental, referencial ou expositiva. Ocorre quando o silêncio é real no local, é um silêncio diegético, geralmente observado pelas pausas respiratórias de um personagem ou locutor que revelam o vazio sonoro subsequente.

Vistas as possibilidades e aplicações dos elementos constituintes da linguagem radiofônica, é interessante olhar para as estratégias proporcionadas pela combinação desses recursos, bem como para o tensionamento acionado entre a representação da realidade e a construção do imaginário nas narrativas. Guarinos (2009, p. 44, tradução nossa) acredita que a

natureza sonora se resume no limite temporal, já que a programação no rádio é refém do relógio e do tempo de duração das produções, diferentemente do que ocorre com o podcast, nosso foco de estudo. No entanto, a autora ressalta que “existe uma capacidade inerente ao meio que ajuda a suprir ou reduzir tal limitação: seu poder de sugestão e a capacidade dos sons para evocar”³⁰.

Para Meditsch (2005), das limitações do rádio é que surge a afirmação das possibilidades de expressão do meio. Nesse sentido, Guarinos (2009) apresenta dois níveis de geração de imagens que a associação, semelhança, contraste ou continuidade dos elementos sonoros pode proporcionar:

- 1) O primeiro nível de geração de imagens no rádio é a representação sonora, a emissão de sons articulados, ou não, que substituem os sons reais na experiência empírica;
- 2) O segundo nível é o da representação visual formada a partir da experiência do ouvinte, de sua competência, mas também a do locutor, técnicos, realizadores, diretores e programadores, da equipe responsável pela criação da mensagem radiofônica na hora de construir um texto.

Graças à linguagem sonora e à articulação ordenada de seus elementos, “o rádio vai e volta da fantasia para a realidade sem violar suas leis” (MEDITSCH, 2005, p. 104). O meio consegue, então, transportar lugares, recriar momentos, resgatar eras, entre outros, na construção de suas histórias. Para Freire e Lopez (2011, p. 136),

entre as estratégias que possibilitam a recriação de cenários e o “transporte” do ouvinte ao palco dos acontecimentos estão os efeitos e a sonoplastia. Isso porque ao redesenharmos um espaço é preciso incorporar suas marcas para apresentar referências aos ouvintes que permitam identificar esses cenários.

Essas marcas apontadas pelos autores referem-se ao que Schafer (2011) define como marca sonora. Para ele, o termo “deriva de marco e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornam especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (SCHAFER, 2011, p. 27). Tais elementos sonoros são características específicas de determinados ambientes e, quando reproduzidos, remetem ao ouvinte o lugar referenciado.

Ao lado de marcas sonoras estão os sons fundamentais e os sinais, uma classificação genérica de Schafer (2011, p. 23) sobre os principais temas da paisagem sonora. Para ele, a

³⁰ No original: existe una capacidad connatural del medio que ayuda a suplir o reducir dicha limitación: su poder de sugerencia y la capacidad de los sonidos para evocar.

“paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo (...)”.

Sons fundamentais “são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais” (SCHAFER, 2011, p. 26) e não precisam ser ouvidos conscientemente, ao contrário dos sinais, que precisam ser notados e atuam mais como figuras do que fundo. Os sons fundamentais são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes. A paisagem sonora, então, constitui-se como um campo de interações de tais temas.

Guarinos (2012) acredita que os sons usados na narrativa radiofônica que têm suas características e significados no mundo real podem ser manipulados de duas maneiras: técnica e diegética. A primeira diz respeito aos procedimentos técnicos, como intensidade, tom, timbre e duração, além de seu posicionamento dentro da narrativa. Balsebre (2005, p. 328-329) também se posicionava em relação a esse aspecto, mas, no entanto, voltava seu olhar inicialmente para a tecnologia, “cujos recursos expressivos influenciam a codificação das mensagens ao possibilitar procedimentos técnicos, que por meios artificiais permitem ao receptor a ilusão de uma determinada realidade sonora”. Além disso, acreditava que

Com o desenvolvimento tecnológico da reprodução sonora; a profissionalização dos roteiristas, montadores, realizadores e locutores; a adaptação ao novo contexto perceptivo imaginativo, que determinava uma maneira distinta de escutar o som, e, também, com o pleno convencimento de que a mensagem sonora do rádio poderia transformar e tergiversar a expressão da natureza, principalmente através da ficção dramática, criando novas paisagens sonoras, nasceram rapidamente novos códigos, novos repertórios de possibilidades para produzir enunciados significantes. (BALSEBRE, 2005, p. 328)

Já a segunda maneira, apontada por Guarinos (2012), com a qual o som usado na narrativa radiofônica pode ser manipulado é dividida em diegética ou extradiegética. Sons diegéticos estão vinculados à realidade, são partes integrantes dela e carregam uma carga “informativa de alto valor testemunhal e documental (o som ambiente de uma gravação ao vivo, por exemplo; a música que toca em um lugar onde estão os personagens em um radiodrama)”³¹ (GUARINOS, 2012, p. 46, tradução nossa).

Já os extradiegéticos são externos ao narrado e geralmente usados veiculando expressividade, especialmente na ficção, em entrevistas de profundidade e em todos os gêneros que não necessitem de objetividade absoluta. “Por esse motivo, é estranho encontrá-

³¹ No original: informativa de alto valor testimonial y documental (el sonido ambiente de una grabación en directo, por ejemplo; la música que suena en un lugar donde están los personajes en un radiodrama).

lo nos noticiários, pois manifesta a intenção subjetiva do sujeito enunciador, neste caso, um informante e não um criador de ficção”³² (GUARINOS, 2012, p. 46, tradução nossa).

A manipulação diegética e extradiegética nos leva a pensar no caráter estético da narrativa sonora como um todo.

O estético é o aspecto da linguagem que trata mais da forma da composição da mensagem e se fundamenta na relação variável e afetiva que o sujeito da percepção mantém com os objetos de percepção. A mensagem estética é portadora de um segundo nível de significação, conotativo, afetivo, carregado de valores emocionais ou sensoriais. E a informação estética da mensagem flui mais sobre a nossa sensibilidade do que sobre nosso intelecto. (BALSEBRE, 2005, p. 328)

Os sons afetam os indivíduos de forma diferente, subjetiva, e a combinação de sons pode estimular uma variedade de reações proporcionando uma relação entre ouvinte e narrativa. Dentre outros elementos, esse envolvimento estimula a criação de imagens acústicas, “o que significa dizer evocações mentais de objetos, sujeitos ou espaços ausentes produzidos a partir da informação que sustenta a matéria sonora” (HAYE, 2005, p. 354). Essas imagens são pessoais e estão condicionadas à experiência individual e também ao estímulo radiofônico que os ouvintes recebem.

Com base nisso, um tratamento radiofônico planejado é capaz de construir um relato localizado no tempo e no espaço utilizando exclusivamente o som. Para Haye (2005, p. 353), “o som radiofônico oferece a iconicidade acústica do mundo, desperta a evocação e leva ao conhecimento da realidade. Nesse sentido, os sons sugerem duas dimensões: tempo e espaço”. Já Martinez-Costa e Diez Unzueta (2005) acreditam que o que pode ser compartilhado nas imagens acústicas, ainda assim com certas limitações, são parâmetros espaciais, temporais e acrescentam, ainda, os rítmicos.

Para os autores, a construção do espaço sonoro ocorre a partir da distância que se estabelece entre objetos sonoros³³ diferentes e da variação de intensidade de seus sons. Além dessa distância, que se assemelha objetivamente do espaço e gera uma verossimilhança com a realidade, a construção do espaço radiofônico também pode ocorrer a partir da criação de uma atmosfera subjetiva. “O rádio tem a capacidade de atribuir espaço recriando uma atmosfera e tons psicológicos subjetivos. Conseqüentemente, o planejamento sonoro do espaço no rádio

³² No original: Por ese motivo es extraño encontrarlo en informativos, ya que manifiesta la intencionalidad subjetiva del sujeto enunciador, en este caso, un informador y no un creador de ficción.

³³ Para Schaeffer (1970, p. 84), objeto sonoro pode ser definido como um “objeto acústico para a percepção humana e não objeto matemático ou eletroacústico para síntese”. Já Schafer (2011, p. 183) chama de “a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora”.

tem uma dupla função: informativo - marcando distância, direção e movimento - e expressivo - recriando uma atmosfera³⁴” (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p. 74, tradução nossa). Com base nisso, a paisagem – ou ambientação objetiva - pertence ao mundo referencial, à realidade, enquanto a atmosfera representa um espaço subjetivo, de valor simbólico e afetivo, não se resumindo a um lugar, mas sim a um clima.

Em relação aos aspectos temporais, vimos com Ricoeur (2012) que o tempo é engrenagem da narrativa, sendo o elemento que encadeia e organiza as situações. Cabe ressaltar que o tempo radiofônico é marcado pela efemeridade e imediaticidade, além da transmissão em fluxo contínuo. Essas características, entre outras, definem certas narrativas construídas pelo meio, como o uso de frases curtas e linguagem simples e clara, já que o ouvinte não pode retomar à mensagem veiculada.

Devido a esses aspectos, pode-se afirmar, por um lado, que a narrativa radiofônica é composta por micronarrativas. Por exemplo, um radiojornal apresenta várias matérias, a grade de programação é composta por vários programas, etc. Assim, se o ouvinte perde parte do narrado, uma nova sequência logo se apresenta. Temos, então, que a construção da temporalidade na narrativa radiofônica aparece de formas distintas: a sequência menos habitual será linear simples, ou seja, segue fielmente o progresso cronológico dos fatos sem produzir saltos no tempo, enquanto a construção de uma estrutura temporal não cronológica será mais frequente nos relatos radiofônicos.

A descontinuidade temporal no rádio é resolvida com transições apropriadas e usando qualquer um dos elementos da linguagem do rádio: palavra, música, efeitos e o próprio silêncio. Cada um deles, autonomamente ou em combinação, pode contribuir para fazer alterações na sequência temporal. Será mais claro se existe um narrador que introduz explicitamente as curvas, mas também é possível que uma música ou efeito apropriado sinalize uma mudança de cenário e um salto no tempo.³⁵ (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p. 80, tradução nossa)

No entanto, por outro lado, o fluxo de programação radiofônica pode ser visto como uma tentativa de estabelecer uma grande narrativa – ou, como diria Meditsch (2001), uma megaestrutura de discurso, ou ainda um macrotexto –, que busca dar coerência ao mundo

³⁴ No original: La radio tiene capacidad para atribuir al espacio recreando una atmósfera y unas tonalidades psicológicas que son subjetivas. En consecuencia, la planificación sonora del espacio en la radio tiene una doble función: informativa - marcando distancia, dirección y movimiento - y expresiva - recreando una atmósfera.

³⁵ No original: La discontinuidad temporal en la radio se resuelve con transiciones adecuadas y utilizando cualquiera de los elementos del lenguaje radiofónico: palabra, música, efectos y el mismo silencio. Cada uno de ellos, de manera autónoma o combinada, puede contribuir a realizar los cambios de secuencias temporales. Será más claro si existe un narrador que explícitamente introduzca los giros, pero también es posible que una música o un efecto apropiados señalen un cambio de escenario y un salto en el tiempo.

partilhado pelos ouvintes, não apenas relatando os acontecimentos do dia a dia, mas relacionando-os e contextualizando-os.

O último dos três parâmetros apontados pelos autores espanhóis é o ritmo, conceito que pode ser encontrado na locução, na velocidade da leitura e na tentativa de obter e manter o interesse da audiência. Com planejamento sonoro e o rearranjo dos elementos da linguagem radiofônica, estabelecer um ritmo também pode ser entendido como um elemento que permeia a construção de sentido da mensagem, amparada nos dois parâmetros anteriormente citados. O ritmo, então, é “a maneira peculiar de combinar os diferentes elementos da linguagem radiofônica no tempo e no espaço, de modo a estabelecer uma estrutura ordenada e harmoniosa que dê sentido à mensagem e desperte o interesse do ouvinte³⁶” (MARTINEZ-COSTA E DIEZ UNZUETA, 2005, p. 81, tradução nossa).

Vistas algumas possíveis aplicações da combinação dos elementos da linguagem radiofônica, cabe ressaltar que o uso desordenado e descontrolado dos sons pode gerar um efeito completamente contrário ao intencionado. Nesse sentido, Guarinos (2012) acredita que a oferta desses elementos sonoros deve ser medida, evitando seu acúmulo para que a consciência do ouvinte não se perca. Já Alves (2005) não concorda com as redundâncias descritivas realizadas pelo texto e reforçadas pela sonoplastia. Para ele, a sonoplastia faz parte da narrativa, e não atua como mero adorno.

Ao apresentarmos e discutirmos sobre as funções dos elementos da linguagem radiofônica e a referenciação imagética que suas combinações podem sugerir, percebemos que, muitas vezes, há uma oscilação entre efeitos objetivos e subjetivos. Efeitos sonoros, músicas, ambientações, manipulações sonoras, entre outros, possuem representações no mundo real e acionamentos que dependem da memória e vivência do ouvinte. Essa coexistência torna tênue as fronteiras entre realidade e ficção, objetivo e subjetivo, na construção das narrativas radiofônicas.

A linguagem radiofônica torna-se, então, identidade desse meio de comunicação e transforma-se na essência do veículo:

De início, suportes não hertzianos como web rádios ou o podcasting não foram aceitos como radiofônicos [...]. No entanto, na atualidade, a tendência é aceitar o rádio como uma linguagem comunicacional específica, que usa a voz (em especial, na forma da fala), a música, os efeitos sonoros e o silêncio,

³⁶ No original: La manera peculiar de combinar los diferentes elementos del lenguaje radiofónico en el tiempo y en el espacio, de manera que establezcan una estructura ordenada y armónica que otorgue un sentido al mensaje y despierte el interés de quien escucha.

independentemente do suporte tecnológico ao qual está vinculada (FERRARETTO; KISCHINHEVSKY, 2010, p. 1010).

Atualmente presente num contexto de convergência, o rádio passa de uma caracterização monomídia a multimídia, como lembram Martínez-Costa (2001) e Salaverria (2014). Essa nova formatação trouxe discussões sobre o que seria – ou não – rádio quando presente nas plataformas digitais. Lopez (2010, p. 9) defende a existência de um rádio hipermidiático presente na *Web*, no qual “sua construção narrativa apresenta-se como multimídia, mas sempre fundamentada em uma base sonora, por isso se configura como rádio”. No próximo tópico, novas especificações desse meio centenário serão discutidas com mais detalhes.

3.3 – Podcast e o enquadramento radiofônico

Nos recentes estudos sobre rádio no Brasil – como veremos – pesquisadores têm tido o cuidado de contextualizar o que se entende sobre a definição do meio na contemporaneidade. O áudio, ainda elemento principal, divide espaço com outros formatos sem que se perca a essência da radiofonia na composição de narrativas. Textos e fotografias aparecem na plataforma digital para complementar as informações que são veiculadas pelos áudios, ainda que este último formato prescindia o uso de todos os outros.

O rádio, atualmente, descola-se do seu tradicional suporte e se apropria de novas linguagens para diversificar e conquistar novas audiências. Com a chegada da televisão no Brasil, houve desconfiança sobre a capacidade do rádio de superar a redução de investimento financeiro em suas produções. Sua morte foi precocemente decretada, acreditando-se que não resistiria ao fim de seus anos dourados. Todavia, o meio se reinventou e, com a chegada da Internet, foi novamente obrigado a buscar por estratégias para permanecer vivo.

Entendemos que o rádio nunca estagnou, sempre esteve em constante modificação e evolução dentro do cenário midiático. Cunha (2016, p. 343) defende que “a história do rádio é marcada por transformações. Muitos estudos apontam que o seu valor de permanência está exatamente em suas constantes mudanças, diante do chamado enfrentamento de diferentes mídias”.

Nesse atual cenário em que se encontra o rádio, há uma constante disputa de espaço com outros dispositivos de mídia, principalmente com as possibilidades oferecidas pelo meio digital. A partir disso, o rádio se coloca como meio híbrido, considerando a facilidade de adaptação em novos ambientes. Em busca dessa evolução, se apropriou de características das

novas plataformas e começou a agregar em suas produções imagens e textos num contexto chamado de rádio expandido.

O rádio é hoje um meio de comunicação expandido, que extrapola as transmissões em ondas hertzianas e transborda para mídias sociais, o celular, a TV por assinatura, sites de jornais, portais de música. A escuta se dá em frequência modulada (FM), ondas médias (AM), curtas e tropicais, mas também em telefones celulares, tocadores multimídia, computadores, notebooks e tablets; pode ocorrer ao vivo (no dial ou via streaming) ou sob demanda (podcasting ou através da busca em arquivos ou diretórios). (KISCHINHEVSKY, 2016)

Inserido a esse cenário, tem-se um rádio hipermediático, que tem como característica fundamental uma espinha dorsal sonora, mas que permite a criação de narrativas multiplataforma secundárias complementares ao áudio (LOPEZ, 2010, p. 25). As transformações apontadas sobre esse novo rádio ocorrem no que se denomina ecologia de mídia. O primeiro termo significa a parte da biologia que estuda a relação dos seres vivos com o seu meio natural. A ecologia de mídia, segundo Postman (2000), é a interação dos seres humanos e a mídia. Sendo assim, a expressão trabalha a forma como a mídia adapta-se às evoluções e às novidades tecnológicas.

Scolari (2015) utiliza a metáfora da biologia e acredita que um meio de comunicação se assemelha às espécies. Para sobreviver em meio às transformações do ambiente, é preciso que ele se adapte às novas condições midiáticas. Por isso, a constante mudança das tecnologias levou o rádio a se apropriar das plataformas digitais como forma de resistência.

Seguindo a linha de evolução conceitual, Cunha (2016) discute sobre a nova ecologia de mídia e como o rádio passa a ser observado em relação ao seu contexto histórico. A autora afirma que “as mudanças do rádio são conduzidas pela própria evolução da sociedade e pelos processos interativos com os quais vai dialogando” (CUNHA, 2016, p. 342), sendo assim, com uma sociedade mais dinâmica e com maior gama de informações disponíveis, o rádio teve que acompanhar essa evolução.

Ao longo das discussões acerca das apropriações de novas plataformas e modalidades pelo rádio, surge o podcasting como modalidade em evidência. Muda-se o cenário social, tecnológico, econômico e político, mudam-se as ideias em torno dos conceitos que regem o rádio.

As possibilidades oferecidas pelos meios digitais são, de fato, desafios para um veículo marcado pela linguagem exclusivamente sonora e efêmera. O rádio, hoje, é considerado como uma entidade que existe acima e

independentemente de suas materializações. Tudo que refere à sua linguagem, construção, finalidade, seu conteúdo, entre outros, é relevante e compõe a produção de sentido do radiofônico. (VIANA, 2019, p. 25)

Diante desse cenário expansivo, Couto e Martino (2018) realizaram um estudo para observar como o podcasting vem sendo pesquisado na área de comunicação. Os autores estudaram 35 teses e dissertações defendidas entre 2006 e 2017 e, como principais resultados, encontraram que: 1) Não há um consenso a respeito do que é um podcast, e mesmo o nome é questionado em alguns trabalhos; 2) Nota-se o uso de metodologias clássicas como entrevistas ou análise de conteúdo, mas adaptadas às características das mídias digitais; e 3) o referencial teórico provém, sobretudo, de estudos de rádio e pesquisas sobre mídias digitais.

No entanto, sobre esse último apontamento, Couto e Martino (2018, p. 63) detalham que o referencial teórico “parece assinalar uma certa predominância de estudos voltados para o digital, deixando em segundo plano as questões que poderiam equiparar podcasts com formas mais tradicionais de mídias sonoras, em particular o rádio”.

O podcasting surge no início do século XXI, mais especificamente em 2004, e chega trazendo impasses sobre sua classificação. O principal questionamento era se esta modalidade poderia ou não ser considerada como radiofônica. Com a ausência de um conceito chave para embasar a definição de podcast, os pesquisadores ou baseiam-se nos primeiros autores a tratarem do tema, ou criam sua própria delimitação do termo, sempre enfatizando as características desse fenômeno. No impasse de não haver uma definição única, as discussões permearam por outros caminhos, como veremos a seguir.

Caracterizado por ser consumido sob demanda, e por descentralizar a produção de conteúdos permitindo que qualquer usuário possa disponibilizar sua própria criação na rede, esse formato é atualmente marcado por sua essência sonora, mas já fez pesquisadores questionarem sobre suas raízes radiofônicas e até sobre seu conteúdo basilar quando surgiu.

Medeiros (2006, p. 6), um dos primeiros autores brasileiros a pesquisar sobre o tema, defendia que “o podcasting, ao contrário do que muitos pensam, não é uma transmissão de rádio (...) e, muito menos, um podcast não é um programa de rádio, no máximo, uma metáfora de um programa de rádio”. O autor via a produção radiofônica atrelada ao suporte, ou seja, ao aparelho rádio, e seu conteúdo deveria ser irradiado, ou seja, o que é considerado rádio em sua visão deveria ser transmitido através do ar.

Além disso, para o autor, alguns itens eram determinantes para a classificação do que era ou não considerado como rádio, como o fluxo contínuo da transmissão sonora, a estrutura de uma grade de programação e a adoção do modelo *broadcasting*. Então, Medeiros (2006)

aponta que essas características são opostas às de um modelo de transmissão radiofônica tradicional:

A começar pela forma de transmissão que, no rádio, é em fluxo, e no podcasting é por demanda. Depois o modo de produção que, no podcasting é descentralizado e, no rádio é centralizado e institucionalizado. E ainda, os modelos de podcast, que, como vimos, podem ser, no máximo, uma metáfora, uma referência aos programas de rádio. Ao contrário do rádio, o podcasting não é difundido em broadcasting. (MEDEIROS, 2006, p. 9)

Pouco antes, Primo (2005) já compreendia o podcasting como forma de remediação do rádio, entretanto, acreditava que se tratava de coisas diferentes.

Na verdade, o podcasting vai além do áudio, incorporando imagens e navegação hipertextual. Ou seja, mais do que tratar da escuta, é preciso também discutir como o público usa suas mãos e olhos durante o processo. Em tempo, será que o termo “ouvinte” ainda faz sentido em tal situação? (PRIMO, 2005, p. 20)

O público ao qual Primo se refere tem acesso direto à informação, à produção da informação e se vê convidado a expressar suas ideias - com base nisso, o autor defende que o podcasting proporciona uma “liberação do polo emissor”. Esse ouvinte, “hoje também é internauta e, por suas características imersivas adquiridas neste novo meio, sente-se impelido a participar, opinar, sugerir, criticar, muito mais do que em outros tempos” (QUADROS E LOPEZ, 2014, p. 179). Usamos o termo ouvinte-internauta para qualificar esse usuário, considerando que produções como o podcast, ainda que lançando mão da multimídia nas criações, tem o áudio como formato principal, que conduz a narrativa, e se utiliza da linguagem radiofônica na transmissão da informação.

A incorporação de imagens e da navegação hipertextual às quais Primo se refere são consideradas algumas das estratégias para imergir e prender a atenção do ouvinte-internauta perante o conteúdo disponibilizado. São definidos por Kischinhevsky e Modesto (2014) como elementos “parassonoros”, ou seja,

fotos, vídeos, ícones, infográficos e outras ilustrações de sites de emissoras, toda a arquitetura de interação (botões de compartilhar, etiquetar, curtir, espaços para comentários), textos, hiperlinks, perfis de estações ou de comunicadores em serviços de microblogging e sites de relacionamento, aplicativos para web rádio ou podcasting, serviços de rádio social. (KISCHINHEVSKY E MODESTO, 2014, p.19)

Alguns anos depois dos apontamentos feitos por Primo (2005) e Medeiros (2006), Carvalho (2011, p. 1) já reconhecia que no podcast havia semelhanças com o rádio tradicional quando se tratava do conteúdo sonoro. “Apesar da sua oposição ao meio radiofônico por sua forma de transmissão assíncrona, o podcast apresenta-se a partir da raiz do gênero radiofônico, tendo como base a sua linguagem, seus formatos e a mobilidade inaugurada por esse meio” (CARVALHO, 2011, p. 1).

Além desse conteúdo, a autora também já refletia sobre os outros formatos agregados ao áudio no novo modelo de transmissão, aproximando-se, em partes, do pensamento de Primo (2005). Para ela, “o podcast é uma ferramenta de distribuição de conteúdo digital via internet, portanto, pode ser suporte também de vídeos, textos, imagens estáticas” (CARVALHO, 2011, p. 3). Em decorrência de seu caráter multimídia, as discussões sobre ser - ou não - rádio se acirraram em torno do podcast. Reflexo disso são os embasamentos teóricos escolhidos pelos pesquisadores para delinear o fenômeno, como apontam Couto e Martino (2018).

Entretanto, pesquisas mais recentes (KISCHINHEVSKY, 2016; VIANA E CHAGAS, 2019; LOPEZ et al., 2018) assumem que o podcast está inserido num cenário de metamorfose protagonizado pelo rádio tradicional. Vicente (2018, p. 12) defende que, “qualquer que seja a definição escolhida, o podcast refere-se a programas isolados e não a uma grade de programação, e sua relação com o ouvinte estabelece-se através da periodicidade de produção de novos programas: diária, semanal, quinzenal, mensal”.

O autor reconhece que a tradição do rádio, especialmente de emissoras públicas, teve e tem uma importância fundamental na consolidação do podcast e na definição de sua identidade. Mas também acredita que “o podcast tem assumido formatos de produção e características próprias que o distanciam, em alguma medida, da linguagem radiofônica tradicional, afirmando-se como uma nova prática cultural” (VICENTE, 2018, p. 12).

Com a ausência de uma definição única para o novo formato, como visto, os pesquisadores da área de rádio e mídia sonora buscam, ao longo dos anos, caracterizar essa mídia com base em suas peculiaridades. São três as principais categorias investigadas: audiência, produção e transmissão. Vamos abordar cada uma delas, começando pela primeira.

A autonomia proporcionada ao público é uma das grandes diferenças do podcast quando comparado ao rádio tradicional. Para Carvalho (2011), essa independência ocorre pelo fato dos ouvintes poderem fazer *download* do arquivo de áudio para ouvirem quando e quantas vezes quiserem, não se limitando aos horários das programações. Além disso, a

escuta pode ser realizada da forma que quiserem, escolhendo a sequência e a velocidade de transmissão.

Isso pode significar a possibilidade de criação de produtos sonoros diferenciados, mais extensos ou de conteúdos mais densos, antes evitados no meio radiofônico, pois o momento e a forma de recepção/interação com o produto midiático são escolhidos de acordo com a disponibilidade e conveniência do ouvinte usuário. (CARVALHO, 2011, p. 5)

Nesse mesmo sentido, Salemme (2017) acredita que a chegada do podcast decreta de vez a individualidade do consumo de áudio. A essa mesma audiência cabem reflexões mais aprofundadas, já que ela aparece de forma reconfigurada nessa nova ecologia midiática, ocupando novos papéis.

Por meio da prática do podcasting, Herschmann e Kischinhevsky (2009) repensaram sobre o papel dos atores sociais no estabelecimento de formas inovadoras de mediação socioculturais, já que há produção de conteúdo por parte de comunicadores, mas também pelos consumidores. Dessa forma, a nova mídia poderia ser um recurso de mobilização acessível a fim de fortalecer atores sociais como protagonistas nesses processos de mediações.

A mesma autonomia que redefine essa audiência da mídia sonora também está presente nas características da produção de podcasts. Além dela, há uma atenção voltada especialmente para a linguagem utilizada. Carvalho (2014), por exemplo, acredita que o conteúdo sonoro que compõe o podcast é marcadamente pautado pela linguagem radiofônica. Por outro lado, Murta (2016, p. 10) defende que “a linguagem do podcast se diferencia do rádio, exatamente, por permitir uma maior experimentação”. Como justificativa para tal afirmação, argumenta que

A linguagem do podcast abre espaço para experimentação de diferentes formatos e gêneros de programas sonoros como, por exemplo, a produção de relatos da vida cotidiana e comentários sobre fatos sociais ou a dramatização, que fez sucesso na era de ouro do rádio por meio das radionovelas, mas que foi gradualmente desaparecendo do dial das emissoras tradicionais. (MURTA, 2016, p. 10)

Entretanto, a autora admite que “em alguns casos, os podcasters continuam utilizando os formatos e as linguagens antigas que remetem ao rádio, tais como locução e ritmo” (MURTA, 2016, p. 11). Considerando que ambas as mídias têm a linguagem sonora e radiofônica como base, acreditamos que a maior experimentação a qual Murta se refere ocorre mais pelo fato do podcast ser independente de emissoras, de suas grades de programação e de suas linhas editoriais, já que essa autonomia permite a liberdade de produção e não está

necessariamente relacionada à linguagem. Em determinadas situações, o rádio também possibilita tal experimentação, como a própria autora exemplifica.

Em relação às transmissões, é neste grupo de características que se encontram algumas das principais discussões. Por exemplo: por não ser emitido em tempo real, Murta (2015; 2016) aproxima os podcasts a produtos fonográficos, e não radiofônicos. A lógica de transmissão deste novo formato sonoro, pelo menos no seu início, rompeu com o modelo tradicional de *broadcast*, que opera sob a lógica quantitativa, na qual a finalidade é que mais pessoas recebam uma mesma mensagem.

Boutié (1997) utiliza a ideia de dois autores, Michael Hauben e Nicholas Negroponte, para argumentar que a mudança do analógico para uma plataforma digital causaria uma revolução qualitativa. Para o autor, as duas principais mudanças seriam:

1) De “push” mídia para “pull” mídia: os nativos digitais selecionam ou “puxam” a informação que desejam, como desejam e quando desejam. A informação não é mais “empurrada” para a audiência segmentada. 2) De uma mídia que opera “de cima para baixo” ou “em apenas uma direção”, onde o debate é controlado por jornalistas, editores ou marketeiros, para uma mídia que opera “debaixo para cima” ou “lateralmente”, onde nativos digitais podem conversar e criar suas próprias mensagens³⁷. (BOUTIÉ, 1997, p. 274, tradução nossa)

De acordo com Boutié (1997), essas mudanças não se tratam de emissões caracterizadas como *narrowcasting*³⁸, ou seja, não é adaptar mensagens para audiências cada vez mais específicas, mas sim uma transmissão baseada na lógica do *broadcatching*, na qual a mídia será controlada pelo lado da demanda e não pelo da oferta. Dessa forma, ao migrar para a Internet, a produção radiofônica, e inclui-se aqui o podcasting, além de integrar a forma de transmissão *broadcatching* - ao menos na primeira década de sua existência - mantém algumas peculiaridades tradicionais seguindo a ideia de remediação.

O caráter automatizado da transmissão está presente em amplas discussões por parte dos autores, e para alguns deles é o que define se uma mídia sonora é ou não podcast. “Para ser considerado podcast, o conteúdo deve ser disponibilizado não apenas no site, mas também em feeds (agregadores) como o iTunes e o BeyondPod” (MURTA, 2016, p. 6). Já Bufarah (2017) acredita que

³⁷ No original: - from 'push' media to 'pull' media: netizens select or pull the information they want, how they want it and when they want it, information is not pushed onto a target audience anymore. - from top-down, one-way media where the debate is controlled by journalists, editors or marketers, to bottom-up, or lateral media where netizens can talk back and create their own messages.

³⁸ A transmissão em *narrowcasting* aparece em oposição à de *broadcasting*. Na primeira, há uma difusão seletiva, fugindo do conceito de audiência em massa, enquanto que a segunda se refere à difusão de um grande volume de informação para um público amplo.

Há uma confusão sobre as formas de distribuição de arquivos. Muitas emissoras denominam de podcast conteúdos disponíveis em formatos on demand. Além desse fato, temos vários portais que denominam como rádio a possibilidade de montagem de uma playlist de músicas e a sua execução a partir de links disponibilizados em redes sociais. Com isso, levamos a uma situação comum em que muitas vezes se denomina “qualquer áudio” na rede como rádio. (BUFARAH, 2017, p. 7-8)

O autor, então, diferencia o conceito de podcast do de audioblog. Para ele, o primeiro indiscutivelmente tem distribuição baseada no sistema RSS, enquanto “o segundo tem como foco um diário ‘on line’ feito em áudio e, necessariamente, não precisa ser indexado em RSS, uma vez que os usuários acessam o conteúdo diretamente na página do blog ou através de links nas redes sociais” (BUFARAH, 2017, p. 2-3).

A ferramenta denominada como *Real Simple Syndication*, ou RSS, permite atualizações automáticas dos episódios de podcast. Esse sistema utilizado para distribuição dos arquivos está relacionado à ideia da transmissão automatizada e, com base nisso, Vicente (2018, p. 4) explica que “a prática do podcasting em seu início estava ligada essencialmente à distribuição de arquivos de áudio na internet para posterior download e reprodução”. Por sua vez, Lopez e Alves (2019) relatam o que alterou com a consolidação da modalidade, já que o formato apresentou mudanças em suas características básicas, como a distribuição e as suas dinâmicas de escuta:

As distribuições dos programas eram feitas por assinaturas de atualização de feed pela lista de distribuição de RSS. Ou seja, o usuário se inscrevia em uma lista online e, a cada atualização feita pelos produtores, ele recebia o programa para fazer o download em seu computador ou reproduzidor de áudio. Atualmente, o sistema de RSS ainda é disponibilizado, porém agregadores de podcast e serviços de streaming facilitaram o acesso, a escuta, o consumo e a distribuição desses programas. (LOPEZ E ALVES, 2019, p. 4)

Acreditamos que a transmissão automatizada do podcast é um dos fatores que contribuíram para a expansão dessa mídia. Entretanto, essa popularização é algo recente, pois no passado alguns autores (MEDEIROS, 2005; SAAR, 2013) sistematizaram itens que eram considerados empecilho para essa expansão. Medeiros (2005) acreditava que algumas falhas rodeavam o podcast por se tratar de uma inovação recente à época. São elas a banda larga, os dispositivos restritos e a qualidade de produção.

A primeira refere-se a baixa velocidade das conexões na Internet, o que dificultava a transferência e transmissão dos arquivos sonoros. Já os dispositivos eram restritos, pois eram de difícil acesso para a população. Recentemente, com a popularização dos *smartphones*, o cenário mudou. Por fim, o autor apontava a qualidade de produção como a terceira falha, já

que “muitas vezes os produtores são amadores e não dominam a arte da gravação de áudio” (MEDEIROS, 2005, p. 10).

Saar (2013, p. 12) discorre sobre alguns fatores que também acreditava surgirem como empecilho para a popularização dos podcasts. São eles:

- 1) Falta de interesse que o brasileiro tem por ouvir rádio, o que se expande ao podcast;
- 2) Ouvir podcast dá trabalho, afinal é necessária uma boa banda para que seja possível o *download* do arquivo;
- 3) Criar um podcast dá mais trabalho ainda, tanto pela produção, qualidade do áudio, quanto para postar o conteúdo na *Web*;
- 4) A manutenção de assuntos relevantes também pode minimizar o interesse das pessoas por essa ferramenta, afinal, as pessoas estão constantemente buscando coisas novas.

Recentemente, o cenário tem-se alterado, já que, entre outros aspectos, a base tecnológica sofreu mudanças bastante significativas. “Em primeiro lugar, a popularização dos smartphones e de outros recursos de acesso à internet móvel, associada ao aumento de sua velocidade, levaram a uma mudança da lógica do *download* para a do *streaming*” (VICENTE, 2018, p. 4). Com isso, a prática do *download* passou a coexistir com a opção da escuta *online* do episódio, podendo ser acessado a partir de um computador ou *smartphone*.

Benzecry (2012, p. 4) também aponta algumas razões que contribuíram e contribuem para a popularização da prática do podcasting. São elas: a autonomia do ouvinte, já que ele “deixou de ficar esperando pelo conteúdo que lhe interessa, para ir direto ao ponto e ouvir apenas o que lhe convém, a hora que bem entender”; as possibilidades de interação com, conseqüentemente, a inversão das posições de emissor e receptor; e seu processo de automatização pelos *downloads* automáticos por meio dos programas de gerenciamento de arquivos sonoros.

Vistas as discussões que cerceiam as características dessa mídia, interessa-nos olhar, também, para as discussões voltadas ao conteúdo para, na sequência, olhar para suas potencialidades narrativas. Dessa forma, é possível definir um panorama geral sobre os principais tópicos nos quais recaem as discussões atuais.

Nos primeiros anos do surgimento do podcast, Medeiros (2006) propôs uma classificação dessa mídia em quatro modelos:

- 1) Metáfora – Possui características semelhantes a um programa de rádio de uma emissora convencional (*dial*), com os elementos característicos de um programa como: locutor/apresentador, blocos musicais, vinhetas, notícias, entrevistas, etc.;
- 2) Editado – As emissoras de rádio editam os programas que foram veiculados na programação em tempo real, disponibilizando-o no seu *site* para ser ouvidos *a posteriori* pelo ouvinte que “perdeu a hora do programa”;
- 3) Registro – são também conhecidos como “audioblogs”. Estes modelos são os mais curiosos e possuem temas muito diversos;
- 4) Educacionais – Através desse modelo de podcast é possível disponibilizar aulas, muitas vezes em forma de edições continuadas, semelhantes aos antigos fascículos de cursos de línguas que eram vendidos nas bancas de revistas.

Este último modelo mencionado por Medeiros (2006) teve uma expansão significativa em meio à podosfera, o que chamou a atenção de Viana e Chagas (2019). Os autores propuseram, então, uma categorização do conjunto de temas presentes na área educativa a partir de uma análise de conteúdo em um agregador de podcast, o *CastBox*. Foram apontadas 18 modalidades³⁹ de podcasts na categoria educação, e os autores constataram que, neste âmbito, “o rádio expandido retoma ambições da fase da multiplicidade da oferta voltada ao podcasting na produção educacional” (VIANA; CHAGAS, 2019, p. 12).

Independentemente dos formatos de gênero midiático nos quais essa nova mídia pode se amparar, Avelar *et al* (2018) propõem uma revisão sistemática da literatura sobre o termo podcast até o ano de 2017 e encontram três principais vertentes a serem observadas. São elas: 1) Os dados levantados relacionam o podcast a três áreas principais: educação, saúde e rádio; 2) A pesquisa aponta que o artigo “*Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio*”, de Berry (2006), inaugura as discussões sobre a natureza do podcast, sendo o pioneiro no assunto; e 3) A pesquisa também retrata que há dois principais temas emergentes na pesquisa sobre “podcast”: mídia social e participação política. No entanto, cabe ressaltar que no Brasil, o primeiro artigo publicado sobre o tema, é de Gisela Castro (2005), intitulada *Podcasting e consumo cultural*, portanto, anterior à pesquisa de Berry (2006).

As formas como os podcasts se sustentam financeiramente e como se constituem como modelos de negócio também são assuntos tratados pelos pesquisadores. Para Salemm (2018), os formatos para rentabilizar um podcast são variados e enumera três, sendo eles:

³⁹ São elas: Aperfeiçoamento Profissional, Comportamento, Cultura/Sociedade, Direito, Divulgação Científica, Educação Canina, Educação Financeira, Ensino de Idiomas, Filosofia, História, Informativo, Infotainment, Palestras, Política/Ciência Política, Português, Preparatórios, Religiosos e Sociologia.

patrocínio; exploração da marca como produto; e apadrinhamento (doação por meio de *sites* de contribuição coletiva). Este último modelo também é conhecido como financiamento coletivo, e sobre ele, Medeiros e Prata (2019, p. 8) afirmam que “o mercado de podcasting encontrou nesse tipo de financiamento um modo de manter a produção e a qualidade dos conteúdos veiculados periodicamente, já que as colaborações também são periódicas”.

Para Bonini (2020), o lançamento dos primeiros modelos de negócios capazes de apoiar a produção independente marca a transformação do podcasting em uma prática comercial e em um meio de consumo massivo nos Estados Unidos. Para ele, “o podcasting entrou numa nova fase de sua evolução, em que começa a gerar um mercado não mais simplesmente complementar ao do rádio, mas um mercado alternativo, que caminha para a profissionalização da produção e a normalização do consumo” (BONINI, 2020, p. 15).

Esta fase é denominada por Bonini (2020) como a “segunda era do podcasting”, momento em que, segundo o autor, o podcasting deve ser visto como um meio digital de consumo massivo. Esse novo período começa nos Estados Unidos em 2012 e tem a produção “*Serial*”, da emissora de rádio pública WEBZ, de Chicago, representando seu ponto de virada, já que foi este “o programa que fez esta tecnologia de distribuição [o podcasting] se tornar mainstream e transformou-a num meio de massa” (BONINI, 2020, p. 25). Em setembro de 2018, o número de *downloads* dos episódios da primeira e segunda temporada foi contabilizado em mais de 340 milhões (SPANGLER, 2018). Com base nessas informações, Bonini (2020, p. 28-29) defende que o que está acontecendo com o podcasting “é a sua transformação de um meio de nicho, amador, ‘faça-você-mesmo’, para um meio comercial massivo: do *narrowcasting* ao *broadcasting*”.

Berry (2015), por outro lado, acreditava que apesar desse crescimento expressivo, o podcasting ainda não parecia ter cruzado a linha em direção ao *mainstream*. No entanto, para o autor, *Serial* pode ser a marca de entrada numa era de ouro. Independentemente de se alcançar milhões de ouvintes ou apenas um audiência pequena, o formato carrega consigo características mapeadas por Berry (2019) como intimidade, informalidade, inovação, independência e a (des)intermediação. O fato do ouvinte fazer uma escolha deliberada ao ouvir um podcast cria um vínculo definitivo entre o ouvinte e o produtor, que proporciona abertura para a intimidade. Dessa forma, para o autor, podcasts são uma forma íntima de mídia.

Com a intimidade vem também a informalidade, “uma sensação de que os apresentadores conversam com você (ou entre eles) e você não sente a pressão do tempo que

limita uma conversa, nem a sensação de que os ambientes alteram nossos comportamentos⁴⁰” (BERRY, 2019, s/p, tradução nossa). Ainda segundo o autor, o podcast também tem um potencial de inovação que diferencia suas produções das de outras mídias.

A independência, já abordada anteriormente por nós, é outro fator, “seja sobre conteúdo gravado em casa, programas feitos fora do *mainstream* ou sobre a forma com que grandes emissoras estão criando equipes diferentes para criar conteúdo distinto⁴¹” (BERRY, 2019, s/p, tradução nossa). O quinto e último aspecto dialoga com a independência, é a des(intermediação), já que podcasters estão criando o conteúdo que desejam. Este momento, marcado por pessoas que produzem o que querem, foi o que impulsionou o podcast.

Todas essas vertentes abordadas anteriormente contribuem para a reflexão sobre uma nova composição discursiva de narrativa radiofônica. Dentro do cenário apresentado, compreendemos, então, o podcasting como uma modalidade de mídia sob demanda, de caráter assíncrono, com produção descentralizada e distribuição potencializada pelos meios digitais, no qual reverbera o potencial de uso “por novos atores sociais, interessados em estabelecer novos canais de comunicação, sem a mediação das tradicionais empresas de mídia” (KISCHINHEVSKY, 2012, p. 425). Usaremos essa interpretação para nos guiar nesta pesquisa, concordando com Berry (2019, s/p, tradução nossa) quando afirma que “pode ser que não possamos colocar um alfinete exatamente nessa coisa e dizer ‘aquí está, esta é uma definição fixa de podcasting’ e, para ser justo, seria ruim fazer isso e nos fixar em um só lugar⁴²”.

Por serem difundidos e consumidos via *Web*, podcasts podem utilizar ferramentas multimídia, como visto. Todavia, ainda assim, a narrativa é centrada no áudio, que prescinde dos demais formatos e se apropria dos elementos da linguagem radiofônica em sua composição.

Em 2012, Bruck questionava: “nos processos de interação midiática que ainda se desenharão na contemporaneidade, como o som se constituirá naquelas circunstâncias de emissão em que se estabelecer como elemento preponderante?” (BRUCK, 2012, p. 24). Na sequência, considera que “na rede, os sites que se dedicam à divulgação da informação sonora têm buscado soluções satisfatórias para a oferta desse tipo de mensagem. Mas os avanços até

⁴⁰ No original: a sense by which hosts just chat to you (or each other) and you don't feel the pressures of time limiting a conversation, nor the sense by which environments change our behaviours.

⁴¹ No original: whether this is about home recorded content, shows made outside the mainstream or ways in which big broadcasters are now creating distinct teams to make distinct content.

⁴² No original: It might be we can't exactly stick a pin in this thing and say 'here it is, this is a fixed definition of podcasting' and to be fair it would be a bad thing to do so and it fixes us in one place.

agora em termos de um desenvolvimento da linguagem não apontam, digamos, para um ‘novo mundo’ da acusticidade” (BRUCK, 2012, p. 24).

Desde então, muito já se caminhou em relação à construção estética de uma narrativa acústica proporcionada, em parte, pelo desenvolvimento de tecnologias. Tais recursos contribuem para a reflexão de narrativas complexificadas, como é o caso do radiojornalismo narrativo em podcasting.

3.4 – Radiojornalismo narrativo em podcasting

Em uma proposta experimental sobre a classificação dos formatos de podcast, Berry (2020) sugere olhar para três principais tipologias para iniciar um mapeamento: conversas, narrativas e ficções. Para o autor, essa ideia visa observar com o quê o podcast parece em detrimento do conteúdo que transmite, além de tentar explorar o que consta no “DNA” dessa produção: “ao criar a menor estrutura possível, podemos pensar no que realmente está acontecendo. Estamos conversando? (entre pessoas gravadas ou entre ouvinte e podcaster) Estamos contando uma história e conduzindo o ouvinte através de uma narrativa? ou estamos em um mundo fictício?⁴³” (BERRY, s/p, 2020, tradução nossa).

A primeira tipologia apresentada pode ser composta por entrevistas sobre um ou mais assuntos, bate-papos, ou seja, as diferentes formas de se ter uma conversa. A segunda refere-se a produções que “usam uma estrutura narrativa, seja um documentário de vários episódios, um podcast de notícias que explora um tópico ou uma única voz contando uma história. Se está estruturado e planejado, é uma narrativa⁴⁴” (BERRY, s/p, 2020). Já a de ficção, segundo o autor, possui características muito próprias e, por isso, foi enquadrado separadamente. Ainda incipiente, a proposta de Berry é muito rasa e está longe de entender completamente o complexo cenário da produção de podcasts, mas, ainda que generalista, contribui para uma linha de observação.

A partir de um olhar mais detalhado, Viana e Chagas (2021) analisaram as características e estruturas mais utilizadas pelos 50 podcasts mais ouvidos no mês de maio de 2021 em plataformas como *Spotify*, *Google Podcasts* e *Apple Podcasts*. A partir da observação, propuseram uma categorização de oito eixos estruturais mais utilizados: I)

⁴³ No original: In building the smallest possible framework, we can think about what’s really going on. Are we having a conversation? (between people on tape or between listener and podcaster) Are we telling a story and leading the listener through a narrative? or are we in a fictional world?

⁴⁴ No original: Many podcasts use a narrative structure, whether this is a multiple-episode documentary, a news podcast that explores a topic, or a single voice telling a story. if it’s structured and planned out, it’s a narrative.

Relato; II) Debate; III) Narrativas da realidade; IV) Entrevista; V) Instrutivo; VI) Narrativas Ficcionalis; VII) Noticiosos; VIII) Remediados.

Majoritariamente, a estruturação dos podcasts no Brasil se apresenta como formato de debate, herança do rádio massivo que encontra nessa técnica uma forma de programação que requer baixos investimentos em sua produção. No tradicional modelo, Almeida (2004, p. 48) descreve o debate como “um formato geralmente apresentado ao vivo, o que lhe empresta uma credibilidade particular, na medida em que o ouvinte tem acesso ao depoimento integral do entrevistado. Não há edição e os cortes do apresentador são percebidos pelo ouvinte”. Já para Barbosa Filho (2003), os debates, ou mesas redondas,

são espaços de discussão coletiva em que os participantes apresentam ideias diferenciadas entre si. Normalmente, são apresentadas por um apresentador que impõe as regras previamente aceitas pelos participantes, tendo em vista delimitar o tempo de fala de cada um, organizar as perguntas e a sequência das respostas. (BARBOSA FILHO, 2003, p. 103)

Para o autor, esse formato compõe o gênero jornalístico dentro do rádio. No entanto, quando se trata dos podcasts, encontramos esse modelo variando também entre educativo-cultural e entretenimento, por exemplo, já que a podosfera está cheia de produções com gêneros híbridos.

Enquanto o debate predomina, os programas dedicados a um jornalismo narrativo são menos representativos em termos quantitativos no Brasil – apesar de apresentarem crescimento após o sucesso de lançamento de *Serial* nos Estados Unidos – o que também reflete nas pesquisas da academia. Kischinhevsky (2018) alerta que no âmbito do podcasting

poucos trabalhos são dedicados à articulação do suporte com o radiojornalismo e suas especificidades em termos de linguagem, considerando-se que a modalidade representa uma ruptura com a lógica de fugacidade das transmissões radiofônicas exclusivamente em ondas hertzianas de décadas atrás. (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 75)

Segundo ele, o podcast é usualmente objeto de estudos voltados para a inovação em educação ou para um ativismo midiático. O autor dispõe-se, então, a explorar as conexões entre o podcasting e o jornalismo, propondo uma discussão teórica sobre o conceito de jornalismo narrativo voltado para o rádio, desdobrando-se para o que tem sido desenvolvido em podcasts.

No rádio convencional, esse estilo se manifesta com características específicas, como o uso de trilha sonora para evocar sentimentos e sensações, como vimos neste capítulo. Em

relação à linguagem utilizada, ela se aproxima da contação de histórias. Além disso, “cai o nível de redundância característico do texto no radiojornalismo, em função da atenção à narrativa, e ganham espaço os ganchos, os resumos explicativos que abrem e encerram os episódios, inspirados na lógica da ficção seriada” (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 79).

Já na produção narrativa voltada para o podcasting, Kischinhevsky (2018, p. 79) aponta algumas características específicas, como uma apuração em profundidade, na qual o jornalista ouve amplamente as fontes e recorre à ilustração desses personagens várias vezes ao longo da produção; e ao fato de não haver uma restrição de tempo das sonoras utilizadas como ocorre no radiojornalismo convencional. Para ele, a maioria retoma crimes ou envolvem investigações marcadas por controvérsias, sendo sempre histórias verídicas que tiveram alguma cobertura da imprensa, mas não com a devida profundidade.

Além dessas pontuações, o radiojornalismo narrativo em podcasts pode trazer

uma construção narrativa dos fatos relatados, com rica descrição de ambientes e situações. O uso da primeira pessoa é recorrente pelos apresentadores, que não se furtam a verbalizar suas dúvidas, impressões e opiniões, embora sempre tendo como pano de fundo valores implícitos relacionados ao jornalismo, como a busca pela verdade e pelo equilíbrio na representação de versões contraditórias dos fatos. (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 79)

Esse tipo de enredo carrega consigo, ainda, características próximas às reportagens, como uma apuração aprofundada e uma seleção criteriosa de fontes, aliadas a uma narrativa composta pela oralidade proveniente do rádio, apropriando-se da técnica do *storytelling* e proporcionando a aproximação do ouvinte com o assunto tratado.

Serial, por exemplo, teve sua terceira temporada lançada em setembro de 2018, mas foi a primeira a responsável por tamanho sucesso. Para McCracken (2017),

Serial criou um novo tipo de storytelling íntimo na era digital. Koenig parece falar diretamente e pessoalmente para os ouvintes por meio dos seus fones de ouvido, lendo dramaticamente o texto cuidadosamente produzido, liberando informação intrigante pedaço por pedaço, e deixando que eles ouçam seus diálogos privados com os protagonistas da história, cujas vozes eles também ouvem⁴⁵. (MCCRACKEN, 2017, p. 1, tradução nossa)

Em seus apontamentos sobre um radiojornalismo narrativo, Kischinhevsky (2018) deixa pistas para elementos técnicos que caracterizam esse tipo de produção, sem aprofundar

⁴⁵ No original: *Serial* created a new kind of intimate storytelling in the digital age. Koenig seems to speak directly and personally to listeners through their earbuds, dramatically reading the carefully crafted text, releasing intriguing information bit-by-bit, and letting them listen in on her private dialogue with the protagonists of the story, whose voices they also hear.

nenhum deles especificamente. Em determinado momento, aponta para semelhanças claras entre esse formato e a chamada grande reportagem, ou *long-form journalism* (LONGHI, 2014), de características multimídia.

De acordo com Longhi (2014), desde 2012 estamos na era do jornalismo *long-form*, momento em que se verifica uma renovação na narrativa jornalística no ambiente digital: “o termo vem sendo utilizado para definir artigos longos com grande quantidade de conteúdo, que cresceram em popularidade na Web nos últimos anos, em sites noticiosos, agregadores de textos jornalísticos e de não ficção (...)” (LONGHI, 2014, p. 912).

Por essas produções serem longas, possuem mais tempo de elaboração e, conseqüentemente, integram grande quantidade de formatos e diferentes recursos de hipermídia. Cada meio integrado traz suas próprias linguagens para a produção, criando estilos próprios que contribuem para a construção de uma identidade narrativa para as reportagens em ambiente digital. A construção de uma grande reportagem multimídia busca maior profundidade e contextualização do tema tratado, o que, obviamente, demanda um tempo maior de consumo pelo público.

Aproximando a grande reportagem do podcast, temos que o formato central seria o áudio, como vimos, e a narrativa se desenvolveria toda por meio dele. Elementos multimídia podem aparecer constituindo-se como elementos parassonoros, que, apesar de complementarem as informações sonoras, são dispensáveis. Quando se trata de uma produção muito extensa, ela pode ser disponibilizada em caráter seriado e, devido a sua extensa duração e complexidade narrativa, exige do ouvinte uma escuta mais atenta do que a dirigida ao rádio convencional.

Além dessa proximidade com o *long-form journalism*, como visto, Kischinhevsky (2018) menciona afinidade com experiências de *slow-journalism* (ROSIQUE-CEDILO; BARRANQUERO-CARRETERO, 2015). Esse modelo surge como “uma reação à tendência dominante de um jornalismo que busca a novidade, brevidade e instantaneidade e que nos convida a repensar o tempo necessário para produzir e consumir informação rigorosa, criativa e de qualidade⁴⁶”, como apontam Rosique-Cedilo e Barranquero-Carretero (2015, p. 453, tradução nossa).

Para os autores, formam parte deste tipo de jornalismo aqueles que

⁴⁶ No original: emerge como reacción a la tendencia periodística dominante a la novedad, la brevedad y la instantaneidad y que invita a repensar los tiempos necesarios para producir y consumir una información rigurosa, creativa y de calidad.

- Desafiam o ciclo *hard news* 24 horas por dia, sete dias por semana e resgatam temporalidades “mais lentas” como a semana, o mês ou o trimestre;
- Não levam em conta a extensão da informação jornalística, mas que, na busca por qualidade e rigor, reivindicam o jornalismo de longa duração e gêneros como as reportagens aprofundadas, os ensaios, as crônicas ou a entrevista; e
- Censuram a lógica da novidade, do imediato ou do inusitado como principal valor-notícia e, em vez disso, atendem às necessidades dos cidadãos como critério definidor do noticioso.

Sob essas perspectivas, Rosique-Cedilo e Barranquero-Carretero (2015) concordam que o jornalismo lento não se trata, então, de um fenômeno novo, pois essas diretrizes jornalísticas citadas anteriormente coexistiram ao longo da história com a implementação progressiva de técnicas aceleradoras do processo informacional. Para os autores, sua oferta segmentada contribui para a fidelização do público enquanto continuar atraindo a atenção de uma audiência que busca produtos atrativos e de qualidade.

Retomando as ideias de Martinez-Costa e Diez Unzueta (2005), apresentadas no primeiro capítulo, sobre o uso do modelo da dupla articulação para explicar a construção da realidade pela narrativa radiofônica, acionamos aqui o mesmo recurso para ampliar nosso olhar sobre a narrativa jornalística em podcasting. Os autores espanhóis relacionam os seguintes modos de apresentação, como visto: 1) Primeira articulação: os gêneros e os programas; 2) Segunda articulação: a programação contínua.

Como o podcasting é uma modalidade e uma prática que independe da grade de programação de emissoras radiofônicas e, conseqüentemente, do fluxo contínuo de transmissão, o podcast, a primeira vista, comprometeria a composição de narrativas transversais a ele, já que se trata de uma produção sem relações com demais composições ao seu entorno⁴⁷. Entretanto, acreditamos que há outros elementos que acionam essas narratividades. Sugerimos, então, os seguintes modos de apresentação:

- 1) Primeira articulação – os episódios e os elementos parassonoros que complementam a informação sonora;

⁴⁷ Para clarear o argumento desenvolvido aqui, sugerimos que se pense nas composições narrativas de um disco de vinil ou de um CD. Cada música traz consigo uma narrativa única que, por sua vez, ao se associar com outras músicas se estabelece como um conjunto, obedecendo a uma ordem de reprodução e compondo-se como um segundo nível de narrativa. Já a escolha da capa e do encarte que acompanha tal mídia, associada a esse segundo nível, estabeleceria-se como um terceiro nível de narrativa. A mesma ideia aqui permeia as narrativas radiofônicas, em que unidades narrativas compõem programas, que por sua vez compõem a programação.

- 2) Segunda articulação – as temporadas e o conjunto delas, compondo o próprio podcast, que possui uma identidade.

Para ilustrar a proposta acima, recorreremos a parte do próprio objeto dessa pesquisa e fazemos o caminho oposto ao apresentado anteriormente, desmembrando as narrativas que compõem a segunda articulação para chegarmos na primeira. O podcast *Projeto Humanos* tem o objetivo de contar “histórias reais sobre pessoas reais” e até a finalização desta pesquisa era composto por cinco temporadas: 1) Filhas da Guerra; 2) O coração do mundo; 3) O que faz um herói; 4) O Caso Evandro; e 5) Altamira. Por sua vez, cada temporada é desmembrada em diversos episódios:

- 1) Filhas da guerra – conta a história de Lili Jaffe, uma iugoslava judia que sobreviveu ao campo de concentração de Auschwitz. A temporada é composta por cinco episódios que constituem uma série mais material extra (FILHAS..., 2015);
- 2) O coração do mundo – buscou contar histórias de brasileiros e refugiados que se envolveram com conflitos no Oriente Médio, desde o 11 de Setembro até a Guerra da Síria. A temporada tem 14 episódios independentes entre si, mas sobre o mesmo tema geral, mais material extra (CORAÇÃO..., 2016);
- 3) O que faz um herói – apresenta histórias de pessoas que, em algum momento, viram-se forçadas a se tornarem heróis. Temporada composta por seis histórias independentes entre si, mais material extra (O QUE FAZ..., 2016);
- 4) O Caso Evandro – conta a história de desaparecimento do menino Evandro Ramos Caetano e as controvérsias que envolvem o crime e as decisões do sistema judicial brasileiro. Apresenta material extra e tem 36 episódios (O CASO..., 2016).
- 5) Altamira – conta a história sobre crimes brutais contra meninos entre 8 e 14 anos ocorridos no interior do Pará nos anos 1990. Possui uma enciclopédia com materiais extras (ALTAMIRA, 2022).

Com essa representação, nosso objetivo é mostrar que a composição de narratividades em torno do podcast não é prejudicada pela sua característica autônoma e independente. Compreendemos que nem toda produção possui tantas narrativas transversais como as apresentadas, mas a ideia aqui é ilustrar que o podcasting tem o potencial de criar tais possibilidades.

Vistas as possíveis composições narrativas em torno do podcasting, nosso objetivo é olhar com mais detalhe para a construção jornalística dos episódios. Além dos dois modelos

apresentados por Kischinhevsky (2018) – *long-form journalism* e *slow-journalism* –, as proposições do autor de um radiojornalismo narrativo em podcasting giram em torno da técnica narrativa de *storytelling*, que se dedica em montar linhas narrativas mais envolventes, flerta com aspectos da radiodramaturgia e demanda uma escuta atenta, contribuindo com a experiência imersiva do áudio. No próximo capítulo, vamos explorar cada uma dessas vertentes para compreender como o podcast atua como formato potencializador dessas estratégias em busca da fidelização da audiência por meio do envolvimento emocional.

Capítulo 4

O jornalismo narrativo conduzido pela experiência sonora imersiva

Nesta pesquisa, e mais especificamente neste capítulo, reconhece-se que uma experiência imersiva pode ocorrer tanto no âmbito da produção quanto no do consumo. A primeira, no jornalismo narrativo voltado para podcasting, é marcada principalmente pela investigação realizada pelo jornalista e seus desdobramentos – como veremos –, pois, como lembra Kischinhevsky (2018), essas produções investem na apuração em profundidade e na captação minuciosa de dados.

Em relação à imersividade no âmbito da fruição dos conteúdos, grande parte das estratégias utilizadas nessa modalidade de podcasts é proveniente das utilizadas pelo rádio tradicional: se, por um lado, os principais objetivos do jornalismo imersivo têm como fundamento transportar o leitor/telespectador/usuário para o local dos acontecimentos, o rádio é um meio de comunicação que faz isso por meio da sua linguagem sonora há muito tempo; se, por outro lado, o objetivo é fazer com que o público se sinta próximo à história, a sensação de intimidade já está enraizada nas produções radiofônicas.

No entanto, reconhece-se, também, que o podcasting vem criando uma gramática própria. Assim, tem apresentado características e elementos que são inerentes a ele, já que as suas circunstâncias de produção, circulação e consumo surgem em um cenário que é incipiente mesmo para as mídias tradicionais. Deste modo, os processos que contribuem para uma experiência imersiva do ouvinte de podcasts também são novos, estando inexplorados até então.

Com base nessas reflexões, o argumento que defendemos e que nos guia neste capítulo é que o processo de imersão está relacionado às decisões e às estratégias de composição da narrativa sonora, e que pode ser potencializado pelas plataformas digitais e pelas novas tecnologias. O uso do áudio binaural, por exemplo, proporciona camadas auditivas imersivas sobrepostas à realidade e reforça o objetivo da transposição espaço-tempo. Além dele, o uso de banco de dados e de outros elementos parassonoros intensificam o valor-experiência da narrativa.

Já as estratégias inseridas junto ao próprio enredo, como a estrutura dramática guiada pelo *storytelling*, atuam como parte de um projeto acústico maior. Neste capítulo, então, serão abordadas as estratégias narrativas para uma experiência imersiva do jornalismo narrativo em

podcasts com foco no enredo, passando pela estrutura dramática da informação e do uso da técnica do *storytelling*.

4.1 – O áudio pensado para um jornalismo imersivo em podcasts narrativos

Com o aprimoramento das tecnologias e dos dispositivos digitais, a construção de conteúdos imersivos tem se aperfeiçoado e se popularizado. Alguns formatos surgem amparados pelas plataformas digitais, como é o caso da Realidade Virtual (RV) ou da Realidade Aumentada (RA). No entanto, em outros casos, há uma potencialização de recursos que já eram experimentados pelos meios tradicionais já que a narrativa imersiva não é um formato recente.

A imersividade pode ser abordada por diferentes aspectos. Destacamos aqui alguns deles: em relação às mídias; em relação ao deslocamento espaço-tempo; pela imaginação e pela força da narrativa. Em relação ao primeiro caso, Longhi e Cordeiro (2018, p. 162) lembram que a imersão, “em última instância, nada mais é do que o fortalecimento da experiência de leitura ou o que podemos definir como a fruição do relato”. Para os autores, a sensação de presença é definidora nessa categorização. Nesse sentido, Murray (2003) defende que a experiência de ser transportado para um lugar simulado, por si só, é algo prazeroso, independentemente do conteúdo da fantasia. Há, aqui, ênfase no efeito causado pela forma e pela estrutura, já que, para a autora,

imersão é um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água. Buscamos de uma experiência psicologicamente imersiva a mesma impressão que obtemos num mergulho no oceano ou numa piscina: a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial. (MURRAY, 2003, p. 102)

Sobre a ideia do deslocamento no espaço-tempo proporcionado por esse tipo de conteúdo, Cordeiro e Costa (2016, p. 100) alertam que “imersão é uma capacidade de transposição da consciência para outro ambiente, seja imaginado ou sinteticamente criado”. Propomos, então, olhar para a transposição proporcionada pela imaginação como o aspecto que fundamenta a imersão ocorrida em ambientes sinteticamente criados.

Assim, Longhi (2002, p. 83) vai definir a imersão como “o estado de ‘sonho acordado’”. A ‘imersão’ nada mais é do que a rendição total do leitor, ouvinte ou espectador, à narrativa do respectivo meio ao qual esteja assistindo, lendo ou ouvindo. Com a imersão ocorre

a concentração de todos os sentidos”. A autora acredita que a concepção de imersão se refere à entrada desse público em um mundo alternativo, diferente do mundo real ao qual o indivíduo pertence ou onde se encontra.

Para vivenciar essa experiência, contudo, é necessária uma disposição por parte do sujeito, algo semelhante ao que Eco (1994, p. 81) chama na literatura de “acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”. Ou seja, no âmbito que interessa neste momento, Murray (2003, p. 111) acredita que, “por causa de nosso desejo de vivenciar a imersão, concentramos nossa atenção no mundo que nos envolve e usamos nossa inteligência mais para reforçar do que para questionar a veracidade da experiência”.

Quando realizamos esse tipo de “acordo”, estamos abertos para as experiências e para as narrativas retratadas pelos meios. O processo imersivo ocorre tanto pelas sensações acionadas durante o consumo do conteúdo quanto pelas contribuições psicológicas causadas por ele. A força da narrativa permite que sejamos transportados inteiramente para a história apresentada: “é o momento no qual perdemos a noção dos objetos pelos quais nos é transmitida a história” (LONGHI, 2002, p. 83). Murray (2003, p. 40) defende que “toda tecnologia bem sucedida para contar histórias torna-se ‘transparente’: deixamos de ter consciência do meio e não enxergamos mais a impressão ou o filme, mas apenas o poder da própria história”.

Longhi (2018) ressalta que o fato do público conseguir desligar-se do mundo “real” para imergir na história ocorre devido à essa força da narrativa, e que ela é tradicionalmente formada por dois eixos principais: o do conteúdo (o que se diz) e o da forma (como se diz). Entram em cena, então, as experiências estéticas e as de linguagem, já que ambas são capazes de oferecer sensações e criar significados na composição das experiências.

Em relação ao “como se diz”, Longhi (2018, p. 230) lembra que “devemos atentar para a abrangência do conceito de imersão relativo a vários meios, ou formas de representação – o livro (impresso), o cinema (audiovisual), etc”. Cordeiro e Costa (2016, p. 100) apresentam ideias em conformidade com esse raciocínio, pois acreditam que para se obter tal fenômeno, é necessário realizar a ação de “‘imersão em’, seja em um espaço prévio ou construído, material ou imaterial, físico ou virtual. Estes espaços podem ser construídos nas mais diversas áreas como a literatura, cinema, teatro ou televisão, e podem se cristalizar em obras artísticas, narrativas literárias ou jornalísticas”.

Assim, concordamos que o processo de imersão independe de tecnologias amparadas pelas plataformas digitais – podendo ocorrer por meio dos livros, por exemplo –, mas que essas atuam como potencializadoras da experiência. Há, por isso, uma falsa ideia de que o conteúdo imersivo só acontece quando um cenário é virtualmente criado.

Na perspectiva de imersão proposta por Domínguez (2015), seu desenvolvimento ocorre por meio da narrativa e não necessariamente pela tecnologia. Lopez e Freire (2020, p. 67) defendem que “produções que investem na contação de histórias, na exploração de personagens e na aproximação com a audiência pretendida – características naturais do rádio e do som – têm maior potencial imersivo”. Além disso, o ato de ouvir, por exemplo, carrega consigo uma forte carga de imersão numa materialidade criada pela própria ação.

Obici (2008, p. 28) relata que “os ouvidos são muito mais do que receptáculos do som, eles se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta. Quando ouvimos um som ‘externo’, ele se faz ‘interno’, existindo em nossa consciência, a partir de quando o percebemos”. É nesse sentido que Schaeffer (1988) considera a escuta como um fenômeno acústico psíquico e físico indissociável. No entanto, o autor defende que a experiência do ouvinte se altera a cada escuta. Para ele, a possibilidade de se repetir um som a partir de uma gravação permite que se entre em contato com o mesmo objeto, mas que é sempre percebido de maneira diferente a cada vez que é escutado.

Por sua vez, Meditsch e Betti (2019, p. 11) acreditam que, enquanto a visão compõe um sentido que provoca uma oposição entre organismo e ambiente (já que o sujeito que está em face de alguma coisa que vê, não vê a si próprio),

a audição, pelo contrário, provoca uma integração entre a percepção do ambiente e a auto-percepção – ouve-se a si próprio e ao entorno num único cenário auditivo. A audição é mais interativa, por não isolar espacialmente o sujeito do objeto de percepção. Percebemos o visto como algo externo ao corpo, enquanto o que ouvimos ressoa dentro de nós.

Consideramos, então, o áudio como um formato imersivo por essência, mas que pode ter essa característica intensificada a depender da estrutura do conteúdo que transmite e do efeito que busca causar. O rádio, por exemplo, tem historicamente a sensorialidade como característica que visa envolver o ouvinte em suas narrativas.

A sensorialidade radiofônica diz respeito à forma como o meio pode envolver o ouvinte através da mensagem, estimulando a imaginação e provocando emoções. Para 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”. Esse quesito é um dos primeiros passos para a imersividade, já que a audição “é um dos sentidos que mais ativam a imaginação do homem” (BRUCK, 2012, p. 24).

O rádio aciona a imersividade como estratégia desde seus primórdios, e, ao lançar mão desse tipo de narrativa, tem como propósito conduzir o ouvinte a vivenciar histórias em situações imaginadas ou reproduzidas, numa forma de imersão com o conteúdo, sejam elas reais ou de ficção. A narrativa radiofônica possui elementos que contribuem de forma fundamental para uma imersividade, como a possibilidade de reconstituição sonora de áudios históricos, a entonação e o envolvimento emocional que a voz humana pode proporcionar. Para Garcia González (2013):

Os recursos da palavra ouvida que o meio utiliza se configuram como uma poderosa ajuda para potencializar e estimular a atenção e a escuta. A língua, como realidade viva, contém sua própria dinâmica natural. E é possível valorizar o relato como uma comunicação mais expressiva, mais atrativa, mais flexível e lúdica, que confere dinamismo e criatividade ao processo comunicativo⁴⁸. (GARCIA GONZÁLEZ, 2013, p. 255, tradução nossa)

Meditich e Betti (2019) defendem que a invisibilidade do discurso sonoro do rádio contribui para seu efeito emocional, assim como Bachelard (2005, p. 129) acredita que a ausência da imagem é a chave para penetrar o mundo interior do ouvinte, já que “o rádio é, verdadeiramente, a realização integral, a realização cotidiana da psique humana”, ou ainda que “o rádio está verdadeiramente de posse de extraordinários sonhos acordados” (BACHELARD, 2005, p. 133). Meditsch e Betti (2019, p. 11) esclarecem que “o envolvimento sonoro e a hiperestesia do ouvido ajudam a explicar a empatia provocada na comunicação radiofônica. Certamente, o conteúdo emocional está associado ao componente não-verbal da linguagem do rádio”.

Como temos visto, o rádio é um meio que não se restringe à antena e “pode ser identificado como produções de base narrativa sonora, produções culturais, que falem diretamente à sua audiência e que acionem estratégias de aproximação ao cotidiano de seu público independente de seu suporte ou plataforma de circulação” (LOPEZ *et al*, 2018, p. 2). Uma das formas de se aproximar do ouvinte e conquistar novas audiências é se apoderar de narrativas complexificadas, expandindo-se para diferentes plataformas (KISCHINHEVSKY,

⁴⁸ No original: Los recursos de la palabra oída que utiliza el medio se configuran como una poderosa ayuda para potenciar y estimular la atención y la escucha. La lengua como realidad viva contiene su propia dinámica natural. Y es posible valorar el relato como una comunicación más expresiva, más atractiva, más flexible y lúdica, que confiere dinamismo y creatividad al proceso comunicativo.

2016) – caso do podcast –, de forma a envolver seu público, oferecendo, cada vez mais, diferentes maneiras de se consumir determinada informação.

A narrativa imersiva é um dos formatos dos quais o rádio se apropria a fim de contemplar as necessidades e anseios de sua audiência na nova ecologia de mídia. Entretanto, como vimos, a busca pela construção de uma narrativa imersiva não se inicia com a Internet e nem com as plataformas digitais. Ela já aparece na oferta de informação factual ainda nas mídias massivas. De acordo com Longhi (2018, p. 227), “não é de hoje o interesse em ‘transportar’ o leitor, ou usuário, para o local do acontecimento”.

Então, partindo da reflexão de que a imersão depende, entre outros fatores, de um estado psicológico por parte do público e de um conteúdo elaborado – e, no caso do rádio e mídias sonoras que há uma imersividade imbricada no ato de ouvir – por parte da mídia e de seus produtores, concordamos que as plataformas digitais e os dispositivos tecnológicos aprimoram a experiência e potencializam os efeitos imersivos.

4.1.1 – A experiência imersiva potencializada pelas novas tecnologias

Os ambientes digitais e as novas tecnologias proporcionam oportunidades *sui generis* para o desenvolvimento de experiências imersivas. Por ser considerado um ambiente mais participativo, alguns recursos contribuem com o deslocamento do espaço-tempo e com a criação ou representação de situações a serem vividas ou testemunhadas.

Murray (2003, p. 102) explica que, “num meio participativo, a imersão implica aprender a nadar, a fazer as coisas que o novo ambiente torna possíveis”. Ou seja, a autora evidencia uma diferença entre uma experiência imersiva e uma experiência em ambiente imersivo participativo. Este último, nos apontamentos de Murray, é representado pelo mundo virtual, espaço em que o usuário assume uma postura mais ativa – se assim desejar –, podendo explorar os limites entre a representação e o mundo real.

Ao utilizar as plataformas digitais como suporte, o rádio apropria-se de estratégias para além do sonoro com o objetivo de proporcionar a participação do ouvinte, seja ela de forma direta, por meio da interação, ou indireta, por meio das escolhas relacionadas ao consumo das produções. Nesses ambientes, há, então, a conjugação entre o conteúdo acusticamente elaborado e as possibilidades narrativas oferecidas pelas ferramentas digitais.

Para Lopez *et al* (2018, p. 4), “a junção de potencialidades tecnológicas proporciona experiências imersivas pela tessitura de uma narrativa radiofônica complexificada associada à

transmidialidade⁴⁹ dos meios e à convergência das mídias”. Assim, a informação para além da sonoridade é contemplada pela plataforma digital, em diversos formatos, compondo elementos secundários. É nesse cenário composto por plataformas digitais, convergência, remediação, entre outros, que emerge uma entre as diversas novas modalidades de rádio, o podcast.

Ao manter o áudio como formato principal, o podcast se apropria de estratégias imersivas já utilizadas pelo rádio tradicional enquanto lança mão dos recursos proporcionados pelas plataformas digitais, como o espaço/tempo ilimitado para abrigar as produções. As informações contidas no digital servem, então, como recursos complementares àquilo que se apresenta na narrativa principal contida nos áudios.

Com base nesse amplo conjunto de recursos, Murray (2003, p. 125) acredita que “quanto mais persuasiva for a representação de sensações no ambiente virtual, mais nos sentiremos presentes no mundo virtual e maior será a gama de ações que procuraremos realizar nele”. Entretanto, alerta que enquanto o usuário navega nesses espaços, a presença de outros participantes cria desafios especiais à imersão, já que isso pode interferir no estado psicológico de concentração de cada usuário.

Seguindo esse raciocínio, podemos considerar que experiências individualizadas tendem a ter mais êxito do que as coletivas quando há um desejo de imersão. No consumo sonoro, então, “o último espaço acústico privado é produzido pelos fones de ouvido, pois as mensagens recebidas por meio deles são sempre propriedades privadas” (SCHAFER, 2012, p. 171).

Ao passo que Schafer (2012, p. 172) pontua as circunstâncias de escuta por meio de fones, chamamos a atenção para a maneira como eles acentuam a imersividade: “na audição com fones de ouvidos, os sons não apenas circulam em volta do ouvinte mas, literalmente, parecem emanar de pontos situados dentro do próprio crânio, como se os arquétipos do inconsciente estivessem conversando”. O autor ainda complementa que “quando o som é conduzido diretamente para o crânio do ouvinte pelo fone de ouvido, ele já não está vendo os eventos no horizonte acústico; já não está rodeado por uma esfera de elementos que se movem. Ele é a esfera. Ele é o universo” (SCHAFER, 2012, p. 172).

A oralidade radiofônica, que se desdobra para produções de podcasts, tem na criatividade a base da sua construção narrativa, na tentativa de entreter e prender a atenção do

⁴⁹ Neste trabalho, não temos como foco aprofundar sobre as narrativas radiofônicas transmidiáticas, mesmo considerando que o formato transmídia integra e proporciona experiências imersivas. Para saber mais sobre o assunto, conferir Lopez e Viana (2016) e Lopez *et al.* (2018).

ouvinte. Com as novas tecnologias, outras estratégias são desenvolvidas para somar forças na atratividade do conteúdo sonoro. Como vimos, o consumo de áudio não se restringe mais a uma única plataforma, o ouvinte tem acesso a ele a qualquer momento e lugar, graças aos *smartphones* e dispositivos móveis, reproduzido, na maioria das vezes, por fones de ouvido.

Nesse contexto, novas tecnologias surgem para revolucionar a maneira de se produzir áudio, bem como a experiência dos ouvintes, enquanto outras mais antigas sofisticam-se. Como exemplo, apontamos que:

Mais recentemente, o sistema de som quadrifônico tornou possível uma paisagem sonora de eventos sonoros estacionários ou em movimentos de 360 graus, o que permite simular no tempo e no espaço qualquer som ambiente, como também permite a completa transposição do espaço acústico. Qualquer ambiente sonoro pode agora transformar-se em qualquer outro ambiente. (SCHAFER, 2012, p. 134)

Em relação ao som tridimensional, podemos distinguir dois tipos: o *surround* e o binaural. Ambos assumem o objetivo de proporcionar a imersão dos ouvintes por meio da fonte sonora, entretanto, diferem em alguns pontos:

Geralmente, o *surround* cria a dimensão do som por meio de caixas localizadas em pontos estratégicos do ambiente. A técnica é usada em salas de cinema e teatros, por exemplo. Segundo Marcelo Cyro, engenheiro de som da Comando S Áudio, o *surround* traz a imersão, mas não dá a noção dos 360° ao redor do usuário. Para dar essa percepção, o som binaural é indicado, mas existe a limitação da obrigatoriedade do uso do fone de ouvido. (BINAURAL..., 2010).

Apesar do *surround* também ser tridimensional, o binaural é popularmente conhecido como áudio 3D. Esse recurso é um dos exemplos que se aperfeiçoaram ao longo do tempo. Ele consiste, basicamente, em transmitir o som em uma determinada frequência em um ouvido e outra levemente diferente no outro. “O cérebro, pela sua característica assimétrica, irá subtrair essas duas ondas e captar apenas a diferença entre elas. Por exemplo, ao colocar uma frequência de 300Hz em um ouvido e uma frequência de 310Hz no outro, ocasionará uma percepção no cérebro de 10Hz” (FRANÇA, 2008, p. 12). Essa diferença de frequência no cérebro do ouvinte resulta em uma experiência imersiva: “um podcast binaural dará aos seus ouvintes a sensação de estar exatamente no mesmo local em que a gravação foi feita⁵⁰” (START..., 2017).

⁵⁰ Tradução nossa, no original: A binaural podcast will give your listeners the sensation of being in the same exact place where you made the recording.

O uso do áudio binaural remonta ao fim do século XIX. Na França, em 1881, Clement Ader inventa o primeiro sistema de áudio binaural:

Ader, que havia estabelecido a rede telefônica em Paris no ano anterior, instala uma série de microfones emparelhados na borda do palco da Opera Garnier e transmite o áudio através de duas linhas telefônicas – uma para cada ouvido (...) Mais tarde apelidado de Théâtrophone, o sistema binaural de Ader é finalmente instalado nos cinemas da Europa⁵¹. (THE HISTORY..., 2017)

Já a primeira experiência com o áudio binaural voltado para o rádio data da década de 1920, quando Franklin Doolittle tem a ideia de transmitir em duas bandas diferentes a emissora de rádio que funcionava em cima de sua loja em New Haven, Connecticut. “Eram dois microfones em transmissão, cada um transmitindo por uma banda diferente. Portanto, para experimentar o efeito sonoro multidirecional do sistema de áudio binaural de Doolittle, o ouvinte precisava possuir dois rádios⁵²” (WHAT IS..., 2017).

Atualmente, com a melhoria deste tipo de tecnologia, essa evolução da experiência sonora pode ser distribuída para diversas plataformas e a um número elevado de ouvintes, sem que o público precise investir em equipamentos de última geração. Para uma melhor experiência, é necessário que o ouvinte use fones de ouvido, já que a ideia principal é estabelecer elementos sonoros que proporcionem experiências em função da perspectiva de localização no espaço. “Imagine se você pudesse ouvir em uma história de rádio sobre uma mina de carvão e você realmente pudesse descer até lá, ouvindo os 360 sons quando virasse a cabeça. Ou uma experiência sonora de 360 graus de uma zona de guerra⁵³” (START..., 2017).

Os ouvintes têm demonstrado interesse pelos conteúdos elaborados, principalmente por essas narrativas que possuem a acústica imersiva em 3D. Um exemplo é o destaque que recebeu o podcast *Almost Tangible*, que em sua primeira temporada reencenou *Macbeth*⁵⁴, de Shakespeare, lhe rendendo a premiação em oito categorias: seis delas no *New York Festivals Radio Awards*, uma no *Hear Now Festival* e outra no *Webby Award*. Além disso, foi indicado

⁵¹ Tradução nossa, no original: Ader, who'd established the telephone network in Paris the year prior, installs an array of paired microphones at the edge of the stage of the Opera Garnier and transmits the audio via two phone lines — one for each ear — to listeners located two miles away. Later dubbed the Théâtrophone, Ader's binaural system is eventually installed in theaters throughout Europe.

⁵² Tradução nossa, no original: There are two microphones at transmission, each one broadcasting to a different radio, so in order to experience the multi-directional sound effect of Doolittle's binaural audio system, the listener needs to own two radios.

⁵³ Declaração dada por Josie Holtzman, produtora de rádio nos Estado Unidos, à matéria *How to start a binaural audio podcast*. Tradução nossa. No original: Imagine if you could hear a radio story about a coal mine and you could actually descend into the mine, hearing the 360 sounds as you turn your head. Or a 360 sonic experience of a war zone.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.almost-tangible.com/macbeth> Acesso em 30 out. 2020.

ao *One Voice Awards*, ao *Grand Prix Nova* e ao *Prix Marulic*, todas no ano de 2019 (LOPEZ E ALVES, 2019).

Ao realizarem um levantamento das produções de podcasts que lançam mão do binaural em suas composições narrativas, Paiva e Morais (2020, p. 145) constataram que “é no campo ficcional e em particular na área do áudio drama e do horror que encontramos também uma utilização mais frequente desta tecnologia”. De acordo com Junior e Forte (2014), o áudio 3D é composto por três dimensões: altura – se a fonte sonora está acima ou abaixo de você –, distância – se a fonte sonora está próxima ou distante – e profundidade – intensidade do som.

Com base nisso, realizamos um estudo exploratório no podcast *The Darkest Night*⁵⁵ buscando observar como esse recurso potencializa a capacidade imersiva da produção. Em nossa investigação, propomos uma categorização dividida em três eixos para o uso do áudio binaural na construção de narrativas ficcionais imersivas:

- 1) Na voz das personagens: usado para localizar espacialmente de onde vem a fala – quem está próximo/distante de quem; quem está mais próximo/distante do ouvinte; quem está próximo/distante da ação;
- 2) Na ação sonora: usado nos efeitos sonoros que definem ações das personagens – quem está fazendo o que; e se a ação ocorre próximo/distante do ouvinte; e
- 3) No cenário sonoro: usado para situar o ouvinte no ambiente em que a narrativa se desenrola com efeitos sonoros que caracterizam aquele local – onde as personagens estão, qual a condição do tempo: ambiente externo/interno; manhã/tarde/noite; chuva/vento.

Com a possibilidade de manipular os acontecimentos no mundo da ficção, o binaural torna-se um recurso estratégico para a composição de narrativas. Já o uso desse tipo de áudio no âmbito do jornalismo ainda é um desafio, considerando que, apesar de haver espaço para a criatividade, não há lacunas para a invenção dos fatos. Além disso, há os imprevistos e a rapidez de apuração, produção e transmissão, que são características da rotina do radiojornalismo, e que acabam se tornando um obstáculo para produções com grandes elaborações.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.darkestnightpod.com/> Acesso em: 30 out. 2020.

4.1.2 - A imersividade no jornalismo narrativo em podcast

Deixando o *hard news* de lado, Paiva (2019) propõe o uso do áudio binaural associado à realidade aumentada (RA) na composição de reportagens radiofônicas, já que essas constituem-se como produções que podem demandar um tempo maior de elaboração.

Propomos uma reportagem através de uma aplicação de Realidade Aumentada, em que o ouvinte pode “aumentar” uma camada auditiva a partir de um trigger, i.e. gatilho, e ouvir uma reportagem radiofônica tridimensional enquanto caminha ou pratica esporte, através dos headphones (PAIVA, 2019, p. 102).

A autora aponta algumas modalidades de uso desse recurso com foco na parte técnica em detrimento do conteúdo. A primeira forma de utilização seria a presença do áudio binaural em reportagens consumidas via realidade aumentada. Outra maneira seria a transmissão de áudios 3D via ondas hertzianas. Sabendo que, a princípio, grande parte dos ouvintes não iria utilizar os fones de ouvido, a autora indica três possibilidades de consumir o conteúdo posterior a sua veiculação:

(1) descarregar o podcast do programa – mas, neste caso em específico, não utiliza a aplicação de realidade aumentada; (2) Aumentar a reportagem através do trigger colocado no site para esse efeito ou (3) ir ao local onde decorreu a narrativa e aumentar essa camada de informação (PAIVA, 2019, p. 115).

Paiva (2019) reconhece algumas fragilidades da proposta, como o desafio da captação do som no cenário da narrativa, já que as emissoras de rádio contam com equipe enxutas e isso demandaria uma equipe técnica, além da presença do jornalista. Um outro obstáculo, na visão da autora, consiste na própria ferramenta de realidade aumentada, que “enquanto aplicação que sustente conteúdos auditivos revela-se menos potente” (PAIVA, 2018, p. 116). Por fim, a autora não aponta nenhuma produção já realizada com as características propostas, ou seja, trata-se de uma sugestão de uso ainda não materializado que, a nosso ver, reforça alguns problemas por caracterizar-se mais como idealização do que como realização neste momento.

O jornalismo imersivo é assunto estudado por diversos autores (CORDEIRO E COSTA, 2016; DOMÍNGUEZ, 2015; LONGHI E CORDEIRO, 2018; LONGHI, 2002, 2018) e a realidade aumentada também está presente em grande parte deles, ao passo que o áudio atua como formato coadjuvante, quase um acessório dispensável nesses trabalhos. Como o foco desta pesquisa recai sobre podcasts com narrativas jornalísticas, a proposta é discorrer

sobre algumas peculiaridades desse modelo para compreender a presença do áudio enquanto recurso imersivo nessas produções.

Cordeiro e Costa (2016) ponderam que não há um consenso em relação ao conceito de jornalismo imersivo, já que cada autor busca retratar determinado aspecto dessa modalidade. No entanto, apontam que há uma tendência desses mesmos autores em seguir a lógica da transposição das consciências, bem como o deslocamento de realidades, sejam motivados pelo estado psicológico ou pelos aparatos técnicos.

De maneira geral, Longhi e Cordeiro (2018, p. 160) pontuam que jornalismo imersivo consiste em “um termo que busca dar conta de novas configurações da linguagem ciberjornalística, especialmente num cenário carregado de inovações tecnológicas”. E, de maneira específica, para De La Peña *et al.* (2010, p. 291, tradução nossa), jornalismo imersivo “é a produção de notícias de forma que o público possa ter experiências em primeira pessoa de eventos ou situações descritas em narrativas jornalísticas⁵⁶”.

A ideia de experiência em jornalismo narrativo pode ser vista a partir de dois pontos de vista: o da produção e o do consumo. O primeiro refere-se aos passos dados pelo jornalista em relação à apuração da informação, ou seja, quando há uma investigação aprofundada – por exemplo, o jornalismo literário ou o *new journalism* –, e o repórter vivencia a experiência que quer retratar ao público. “A imersão do repórter, portanto, contribui para a imersão do usuário, pois quanto mais o primeiro se aproxima da experiência do fato autêntico, maior o potencial de aproximação da autenticidade na experiência do segundo” (FONSECA *et al.*, 2019, p. 6).

Já a imersão no âmbito do consumo refere-se à materialização da narrativa em formatos imersivos enquanto o público vivencia o narrado por meio da experiência particular. A valorização do fator experiência ligado à imersão vem ganhando espaço justamente nesse segundo exemplo, em que a narrativa jornalística pode proporcionar uma relação diferente entre usuário e informação.

É com base nisso que Fonseca *et al.* (2019) buscam entender o sentido da palavra “experiência” aplicada ao jornalismo imersivo. Inicialmente, os autores recorrem a duas palavras para delimitar o conceito: *Erfarhung* e *Erlebnis*, ambas alemãs, que, se traduzidas para o português, significam experiência. No entanto, os autores apontam que, a partir do idioma alemão, o sentido de cada uma é diferente.

⁵⁶ No original: which is the production of news in a form in which people can gain first-person experiences of the events or situation described in news stories.

A primeira delas – *Erfahrung* – significa descobrir um conhecimento, algo que demanda esforço intelectual, uma travessia. [...] A segunda – *Erlebnis* – ao contrário da primeira, não evoca grandes esforços intelectuais, nem definições prévias. Refere-se a algo fragmentado, não-cumulativo e momentâneo. (FONSECA *et al.*, 2019, p. 3-4)

Na sequência, os autores acionam o pensamento benjaminiano para aproximar *Erfahrung* da experiência autêntica, baseada nas ideias de tradição e comunidade – tal qual a reflexão sobre a autenticidade das obras de arte (BENJAMIN, 1994). E, por outro lado, *Erlebnis* seria o enfraquecimento dessa experiência autêntica e estaria relacionada a uma vivência – constituindo-se como uma experiência empobrecida já que se ampara numa reprodutibilidade sem autenticidade.

Fonseca *et al.* (2019, p. 4), então, começam a estabelecer a relação da experiência com o jornalismo imersivo.

Seguindo este raciocínio, podemos supor que o jornalismo é um tipo de reprodução técnica do fato, que utiliza as ferramentas de cada mídia para fazer a reprodução e apresentar ao público. As pessoas presentes fisicamente “aqui e agora” no lugar onde o fato originalmente aconteceu tiveram a experiência ligada à autenticidade. A reprodução dessa experiência faz com que, por meio de um outro tipo de experiência, a vivência, outras pessoas tenham contato com esse acontecimento.

Para os autores, o jornalismo aproxima o público à experiência do repórter, já que esse público não entraria em contato com o fato se não fosse a reprodução técnica desse. Então, de acordo com Fonseca *et al.* (2019), o jornalismo imersivo é uma forma de aproximação entre os sujeitos consumidores da informação e a autenticidade dos fatos e do espaço onde aconteceram, resultando numa vivência aproximada da experiência autêntica. Para eles, “a suposta carência da dimensão experiencial da vivência, alegada por Benjamin, seria em parte superada, visto que ele visa justamente intensificar o caráter experiencial por meio da imersão” (FONSECA *et al.*, 2019, p. 5).

Longhi e Caetano (2019) também desenvolvem um estudo sobre imersão que leva em conta as duas esferas do jornalismo citadas anteriormente, a produção e o âmbito dedicado à experiência do público enquanto fruidor de conteúdos. Com base em suas reflexões, as autoras sugerem uma abordagem amparada por termos qualitativos no critério imersivo:

Em clara analogia ao termo valor-notícia já consagrado na área do jornalismo, propomos o conceito de valor-experiência, entendendo-o como resultado de construções tecnoestéticas e interativas que estabelecem ou incrementam o grau de interesse e envolvimento sensível por uma notícia, a par de seu valor informativo. (LONGHI E CAETANO, 2019, p. 84)

Para elas, tal valor deve ser construído tanto por meio de recursos técnicos e tecnológicos quanto pelo tratamento criativo para que tenha eficácia em conferir ao usuário as sensações de experiência do vivido. A perspectiva do valor-experiência, então, vai ao encontro dos nossos apontamentos de que a imersão pode ocorrer fora de ambientes virtuais, mas é potencializada pelas novas tecnologias.

As plataformas digitais, como visto, oferecem recursos que podem aprofundar as informações apresentadas nos podcasts. Um levantamento realizado por Souza *et al.* (2020) tinha como objetivo identificar quais são as características centrais observadas nos 100 podcasts mais ouvidos do Brasil. Para tanto, selecionaram como *corpus* parte do *ranking* resultante de pesquisa da Associação Brasileira de Podcasters (ABPod) de 2018 e dividiram a análise nos eixos apresentação, estrutura e interatividade.

Após estabelecerem critérios específicos para a análise da estrutura, chegaram a uma redução do *corpus* para 86 produções. Os autores constaram que “53 das produções pesquisadas apresentam narrativas paralelas, enquanto 33 não” (SOUZA *et al.*, 2020, p. 97). Ou seja, foi verificado se as narrativas em foco possuem uma espécie de conteúdo paralelo e/ou complementar à narrativa principal.

No caso dos podcasts que têm o radiojornalismo narrativo como estrutura, os espaços virtuais compõem-se como estratégicos repositórios, trazendo para o ouvinte informações complementares, como fotografias, vídeos e outros tipos de arquivos relacionados ao acontecimento. A produção *In The Dark*, por exemplo, produzido pela *American Public Media (APM Reports)*, conta a história de Jacob Wetterling, um menino de 11 anos que vivia na zona rural do estado de Minnesota, nos Estados Unidos, e que foi sequestrado, abusado sexualmente e morto em 1989 por Danny Heinrich, preso somente 27 anos depois.

Além dos nove episódios de podcasts distribuídos por agregadores, a produção contou com materiais adicionais no *site* da série, como

perfis de personagens centrais na história; nove vídeos, entre produções do grupo de jornalistas da APM Reports e material de arquivo ou acervo pessoal das fontes; sete produções baseadas em texto sobre ciência criminal que ampliam temas vinculados a acontecimentos ou sujeitos apresentados nos podcasts como protagonistas ou coadjuvantes em episódios específicos e quatro timelines simples construídas a partir da apuração realizada pela equipe da APM Reports que auxiliam na compreensão geral do caso Wetterling, desde a noite do sequestro até o acordo realizado com o assassino confesso, Danny Heinrich. (LOPEZ *et al.*, 2018, p. 10)

Além da experiência imersiva amplificada pela tecnologia, como o uso desses espaços virtuais, percebe-se que podcasts amparados no jornalismo narrativo lançam mão de estratégias imersivas fundamentadas na própria estrutura narrativa. Com base nas reflexões já desenvolvidas neste capítulo, destacamos, então, os seguintes pontos que intensificam a potencial experiência imersiva do ouvinte a partir de elementos narrativos. São eles:

- A **humanização**, que caracteriza a narrativa radiofônica, já que esta compõe-se como uma estratégia de proximidade com o ouvinte – É o caso, por exemplo, da *Rádio Ambulante* (RÁDIO AMBULANTE, 2020), que valoriza as personagens do cotidiano e suas histórias de vida, retratando aspectos como certezas, medos, conquistas, fracassos, evolução, entre outros. Essa é, inclusive, uma das bases para histórias de interesse humano;
- A **fala do jornalista/apresentador em primeira pessoa** e direcionada ao ouvinte, visando estabelecer uma relação de diálogo e laços de intimidade, como quem compartilha impressões e conta segredos – O podcast *Voices: histórias e reflexões* (VOZES, 2020), da Rádio CBN, por exemplo, começa com a sugestão de que o ouvinte use fones de ouvido para mergulhar nas histórias. Além disso, em alguns episódios, a apresentadora Gabriela Viana inicia o podcast compartilhando experiências pessoais: “Eu não sei se isso acontecia com você, mas quando eu era pequena, tinha medo de monstros”, sempre conversando com o ouvinte: “[...] neste momento, quero pedir a você que pense num desses ciclos que te marcou”. Essa proposta de um exercício mental que parte do apresentador também contribui para um maior envolvimento do ouvinte com o narrado.
- A **condução emocional da história**, que ocorre por meio dos elementos da linguagem radiofônica, como pelas falas presentes nas narrativas, pelo silêncio, música e efeitos sonoros – Em *Bastidores do Caso Bernardo* (CORREIO, 2020), a trilha é usada para criar tensão e despertar o interesse do ouvinte. A narrativa do jornalista, combinada com o silêncio entre as frases, também evidencia essa condução emocional, como em “[...] pra ser sincero, houve poucos dias que não me peguei pensando naquela semana. Os motivos você entenderá a partir de agora nesse podcast [...]”, criando um clima de suspense e de expectativa;
- O **uso de sonoras**, sejam elas nas vozes de personagens ou trechos retirados da imprensa, como rádio e televisão, substituem as aspas no jornalismo impresso e conferem autenticidade ao que é falado, referenciando diretamente a fonte e reforçando o aspecto real da narrativa – Em *Dr. MORTE* (DR. MORTE, 2019), um podcast traduzido da versão americana *Dr. Death*, os produtores optaram por deixar a voz original dos entrevistados ao fundo da dublagem em português, o que retoma os reais depoimentos das testemunhas, sem deixar margem para que o ouvinte pense tratar-se de uma história fictícia. Já os trechos retirados da imprensa, como de

telejornais ou documentários, estão presentes na maioria dos podcasts narrativos, conferindo veracidade à história e contextualizando o ouvinte com o discurso empregado à época do acontecimento retratado.

- A **descrição das cenas** retratadas e dos locais do acontecimento contribuindo para que o ouvinte consiga guiar sua imaginação para o mais próximo possível da realidade – Como exemplo, destacamos o trecho retirado do primeiro episódio do podcast *Praia dos Ossos* (RÁDIO NOVELO, 2020): “A gente ficou a maior parte do tempo de costas pro mar, examinando uma fileira de casas a poucos passos da areia. Parecia que a gente tava tentando identificar o culpado naquelas filas de suspeitos na delegacia”.
- A **ambientação do local** sobre o qual se fala ou de onde se fala por meio da paisagem sonora real, gravada *in loco*, seja ela feita pelo próprio podcast ou reproduzida – A título de exemplo, destacamos o primeiro episódio do *O Caso Evandro* (PROJETO, 2018), quarta temporada do Projeto Humanos, em que há a reprodução de um trecho onde o apresentador descreve um vídeo institucional que fazia propaganda da cidade de Guaratuba, local retratado pela história: “neste vídeo são mostradas cenas de ruas pavimentadas, pessoas andando na praia, a estátua do Cristo na cidade, tudo acompanhado por músicas que mostram que estamos, de fato, no início dos anos 90”. Combinando a oralidade da sua fala e reproduzindo tais músicas mais o som ambiente, é possível formular imagens mentais para que o ouvinte se sinta inserido no cenário por meio dos sentidos estimulados.
- **O metajornalismo**, ou a autorepresentação do jornalismo – Dessa forma, o ouvinte pode conhecer mais a fundo o processo de apuração e os bastidores da produção da informação e gravação dos podcasts e, como consequência, compreender porque algumas escolhas são feitas em detrimento de outras durante a produção. Para ilustrar esse recurso, apontamos o quinto episódio do *Caso Daniel* (FUTEBOL, 2020), a segunda temporada de Futebol Bandido: “Conversei por telefone com Ludimilla. Ela trabalhava como modelo e dizia que, durante uma balada em Belo Horizonte, Daniel tinha insistido em ficar com ela [...] Mas o relato de Ludimilla era impreciso. Ela dizia achar que o caso teria acontecido em 2012, mas não se lembrava de pessoas que viram a cena e nem o nome do estabelecimento. Por causa disso, a gente optou por não publicar o relato de Ludimilla. Fora a imprecisão, ele parecia não acrescentar nada sobre os motivos e as circunstâncias que levariam o jogador à morte anos depois”.

Esses elementos fazem com que a narrativa sonora seja compreendida não apenas com base em sua técnica, mas também amparada na experiência imersiva. A crescente produção de podcasts nessa modalidade retrata uma revitalização da importância do áudio ao despertar

novas experiências sonoras. Se o áudio por si só pode ser considerado um formato imersivo por essência, essas produções acusticamente elaboradas visam, ainda, tornar o ouvinte um participante no desenrolar da história, atuando como testemunha dos acontecimentos ao lado do apresentador/jornalista.

Para Kischinhevsky (2018), a experiência imersiva demanda uma escuta atenta, fato que tem se tornado uma característica própria do consumo de podcasts. O enredo, como vimos, contribui para prender a atenção do ouvinte, e pode, ainda, lançar mão de outras técnicas, como o acionamento do *storytelling* e ganchos que remetem à dramaturgia. Essas técnicas serão abordadas nos tópicos seguintes.

4.2 – Dramaturgia e suas particularidades: refletindo sobre os aspectos clássicos para compreender o contexto contemporâneo

É na Antiguidade e nos clássicos da filosofia que encontramos a definição primária de drama. A palavra tem origem grega – *drama* – e significa ação. Na *Poética*, Aristóteles (2017) se dedica aos estudos das artes e constrói a primeira referência ao drama, tornando-se assim precursor dos estudos das imitações. Para o autor, as artes são imitações, ou produções miméticas, que se diferenciam uma das outras em três aspectos: são reproduzidas por diferentes meios, por diferentes objetos ou por diferentes modos.

Em relação aos meios, as artes poderiam ser apresentadas através de imagens, amparando-se em cores e esquemas, e/ou no som, a partir do ritmo, da linguagem e da melodia. A diferença segundo o objeto seria a mimese de personagens em ação, podendo estes serem de elevada ou baixa índole – boas ou más, com base na virtude ou no vício –, o que classificaria a trama como tragédia, no primeiro caso, ou como comédia, no segundo.

Já a diferença segundo o modo poderia ocorrer de duas formas: 1) pela via de narrações; ou 2) pelo conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando. De acordo com Aristóteles (2017), é na segunda opção, na escolha por representar pessoas em ação, que estaria a definição da palavra “drama”, já que a narração relataria o passado, enquanto a atuação, o presente. A dramaturgia, então, é a arte de compor dramas.

O teatro é a materialização mais comum do drama, mas não a única. Muitos conceitos apresentados por Aristóteles foram construídos a partir de constantes presentes nas obras teatrais e tornaram-se diretrizes objetivas para a construção do texto dramático⁵⁷, sem que, no

⁵⁷ Considera-se aqui como texto tudo que abrange a expressão humana, seja ela falada ou não, como o gesto, a entonação e outras formas de comunicação.

entanto, tenham se tornado leis eternas e imutáveis. Nosso intuito aqui, portanto, é observar elementos que compõem a essência do drama, buscando refletir sobre pontos específicos, cientes de que não se constituem como referências absolutas.

O drama, ou, em outras palavras, a ação, faz com que o enredo tenha um papel fundamental na obra. Para o filósofo, por exemplo, este elemento constitui-se como a alma da tragédia. Dessa forma, a organização das ações seria considerada o fato mais importante de um drama. Quando bem elaborado, apresentaria uma comoção emocional conduzida pela “reviravolta” e pelo “reconhecimento” (ARISTÓTELES, 2017). Já o ponto de partida para uma boa construção dramática, segundo Pallottini (2013), é a existência de um conteúdo a ser expressado, a ideia central. É ela que vai provocar no autor a vontade de relatar algo. Neste sentido, podemos afirmar, então, que a estrutura dramática é carregada de subjetividades.

A ideia central deve formar uma unidade: a unidade de ação, considerada a espinha dorsal da obra. É neste sentido que Aristóteles (2017) defende que o enredo em forma dramática deve ser composto em torno de uma só ação inteira e completa, “com início, meio e fim”. Então, segundo ele, na constituição do drama é necessário que haja a mimese de um evento único, ou seja, a representação de uma ação única que forma um todo:

[...] as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo. De fato, aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo. (ARISTÓTELES, 2017, p. 95)

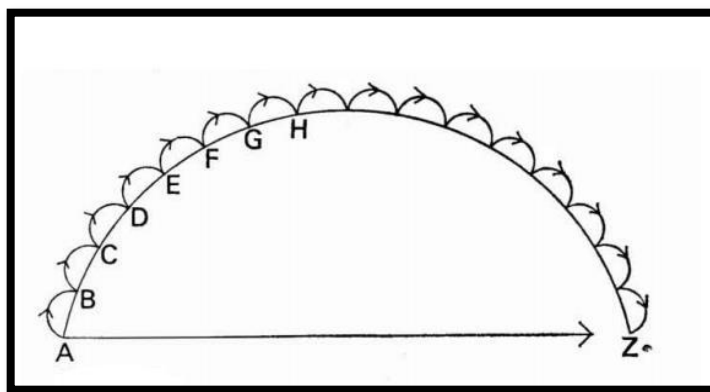
A ação é justamente o que dá unidade ao drama, e tudo que gira ao redor dela é absolutamente indispensável. Em outras palavras, como exemplo, pode-se apontar que vários acontecimentos podem estar reunidos em torno de uma personagem principal, mas, para que essa trama se caracterize como um drama, tais eventos devem estar interligados entre si em função de uma unidade maior, o enredo. O enredo, por sua vez, é a mimese da ação.

No entanto, uma narrativa normalmente não é composta de uma única ação, mas por um conjunto de ações. Na estrutura dramática, temos a ação principal – geralmente relacionada ao(s) personagem(ns) protagonista(s) – que é consequência da ideia central e a motivação principal da trama. Há, além da principal, as ações secundárias que fazem as micronarrativas se desenrolarem, contribuindo para despertar e manter o interesse do público na ação principal.

É nesse sentido que Esslin (1978) acredita que um único elemento não é o suficiente para prender a atenção ao longo de toda a duração do drama. “Ao arco principal da ação será

necessário sobrepor uma série de arcos subsidiários, originados de elementos subsidiários de suspense” (ESSLIN, 1978, p. 50), resultando na seguinte estrutura:

Figura 7 - A estrutura do drama



Fonte: Esslin (1978, p. 49)

A ação principal persegue um objetivo. “O objetivo é aquilo que o protagonista da peça, o personagem que mais coisa faz, o que mais age, procura obter. E segue lutando para isso, mas vai encontrando, no seu caminho, obstáculos” (PALLOTTINI, 2013, p. 17). Neste novo momento, diante da necessidade de agir, o personagem enfrenta uma série de obstáculos e resistências. Percebe-se, então, a instauração de um conflito no que antes era um estado de normalidade.

O conflito é um dos elementos essenciais do drama e tende a crescer e intensificar-se – constituindo no que Pallottini (2013) chama de progressão dramática – antes de ser resolvido provisória ou definitivamente. A autora, citando Henry A. Jones, esclarece que “o drama surge quando uma pessoa, ou pessoas, numa peça, estão, consciente ou inconscientemente, em conflito com um antagonista, uma circunstância, ou a sorte” (PALLOTTINI, 2013 p. 50).

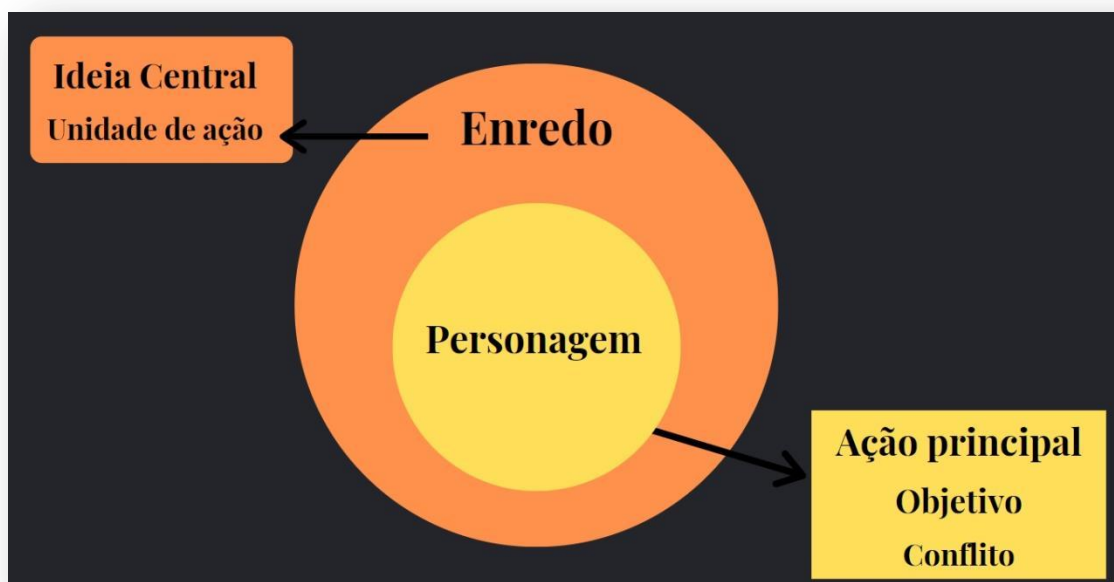
Para Lawson (1960, p. 163, tradução nossa), “já que o drama lida com relações sociais, um conflito dramático deve ser um conflito social⁵⁸”. O autor defende que o homem sempre está envolvido na colisão dramática, que pode ser entre seres humanos, ou entre seres humanos e forças sociais ou forças da natureza, mas nunca entre dois grupos de forças naturais, por exemplo. Além disso, afirma que o conflito está sempre ligado ao exercício da vontade consciente.

⁵⁸ No original: Since the drama deals with social relationships, a dramatic conflict must be a social conflict.

Resultante do conflito e, portanto, proveniente da execução de uma vontade humana com intenção e buscando cumprir essa intenção, tem-se, ainda, a ação dramática. Como exemplo, “essa caminhada do personagem principal em busca de alguma coisa que deseja, os obstáculos que ele encontra, os esforços que faz para vencer esses obstáculos, tudo isso é ação dramática” (PALLOTTINI, 2013, p. 17). Ou seja, trata-se do somatório da vontade da personagem, da decisão e da mudança resultante dela.

Temos aqui, então, dois grupos que são peças fundamentais na construção de um drama: o enredo e as personagens. Com base nos argumentos apresentados, reorganizamos esses dois grupos em um esquema para facilitar a compreensão:

Figura 8 - Componentes do enredo e da ação da personagem no drama



Fonte: elaboração própria (2022)

Todos esses elementos mencionados anteriormente, no entanto, não se limitam à materialização de uma representação visual. Falar, por exemplo, também é agir e também é passível de ser composto como uma estrutura dramática. Para Esslin (1978, p. 45), “no drama, é claro, a linguagem muitas vezes é a ação. Podemos dar um passo mais adiante e afirmar que toda linguagem no drama necessariamente transforma-se em ação”. Já para (PALLOTTINI, 2013, p. 40):

Falar dramaticamente (dialogar modificando) é, sem dúvida, agir dramaticamente. Supondo-se que o diálogo contém elementos que modificam os interlocutores, deve-se concluir que (...) se houve movimento, houve ação. Se tudo isso estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve ação dramática.

As perspectivas apontadas até aqui estão contempladas no que Augusto Boal vai definir como as Leis do Drama. O dramaturgo, citado por Pallottini (2013, p. 69), extrai da lógica dialética de Hegel aspectos que vão compor sua base teórica. O conjunto abaixo é aplicável ao drama aristotélico:

- 1) Lei do conflito – todo drama pressupõe conflito. Sem conflito não há drama;
- 2) Lei da variação quantitativa – refere-se à ação dramática, consequência do conflito que se intensifica e, portanto, varia quantitativamente;
- 3) Lei da variação qualitativa – em sua intensificação, o conflito caminha para um ponto de mudança. A mudança é o resultado da ação dramática;
- 4) Lei da interdependência – o conflito, a ação dramática e a variação qualitativa devem estar submetidos a uma unidade fundamental do todo, à interdependência de todos os componentes, à constância da ideia central, correspondendo à regra aristotélica da unidade de ação.

Se, como visto, para Aristóteles (2017) e Pallottini (2013) drama é ação, a existência de um conteúdo a ser expressado – ideia central –, compondo uma unidade e a partir da vontade consciente, seria o fio condutor da obra dramática. Entretanto, Baker (1919) apresenta algumas ressalvas. Para ele, não é a ação o ponto central do drama, mas sim a emoção. “Parafrazeando um princípio de geometria, ‘uma peça [teatral] é a distância mais curta entre emoções e emoções⁵⁹’” (BAKER, 1919, p. 21, tradução nossa). As emoções a serem alcançadas seriam as do público, enquanto as transmitidas seriam dos atores ou as do autor, por meio da representação.

Para Baker (1919), pode-se despertar emoção em uma audiência por meio de quatro principais formas:

- 1) Por meio da mera ação física;
- 2) Pela ação física que também desenvolve a história, ou ilustra a personagem, ou faz ambas as coisas;
- 3) Pela ação mental, ao invés de ação física, se transmitida de forma clara e precisa ao público; e

⁵⁹ No original: To paraphrase a principle of geometry, “A play is the shortest distance from emotions to emotions”.

- 4) Até mesmo pela inércia, se a caracterização e o diálogo por meio de outras figuras forem bem elaborados.

Para Esslin (1978), o drama é capaz de transmitir, a um só tempo, vários níveis de ação e de emoção, tudo isso por ser uma representação concreta de uma ação à medida em que ela efetivamente se desenrola. Segundo o autor, enquanto a forma narrativa tende a relatar acontecimentos no passado, a concretização do drama acontece em um eterno presente.

Então, a forma dramática de expressão coloca o público na mesma situação em que se encontra a personagem, podendo decidir por si mesmo e interpretar como bem quiser o que é representado. “Ao invés de serem informados a respeito de uma situação, como inevitavelmente acontece ao leitor de um romance ou conto, os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela” (ESSLIN, 1978, p. 21).

Dessa forma, a estrutura dramática proporciona uma experiência imersiva ao ser utilizada como recurso narrativo, já que, por se tratar da mimese de uma ação, o objeto a ser representado não tem a personagem como foco, mas sim seus atos. Quando uma ação é representada, o público potencialmente se identifica de forma emocional com a história contada.

É por isso que Aristóteles defende que a dramaturgia não pode ocorrer por meio da narração, já que o narrador ajudaria no desenvolvimento dos acontecimentos, tirando o enfoque da mimese da ação. Para ele, o drama deveria ser, de certa forma, autônomo, desenrolando-se sozinho, por si e por suas personagens que agem e dialogam.

Quando o texto dramático passa a ser veiculado pelos meios de comunicação, algumas estruturas clássicas tornam-se passíveis de revisão mediante às características próprias da mídia para qual a trama é (re)produzida. De acordo com Esslin (1978, p. 14):

O teatro – drama para palco – é, na segunda metade do século XX, apenas uma das formas – e forma relativamente menor – da expressão dramática e que o drama mecanicamente reproduzido dos veículos de comunicação de massa, muito embora possa diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática.

Os veículos de comunicação, então, passam a exercer influências sobre o conceito clássico do gênero dramático, tornando fluidas certas delimitações, que passam a renovar-se continuamente a partir dos novos cenários. Dessa forma, a diluição da estrutura primária do

drama reflete-se na aceitação da narração como parte da dramaturgia, fato decorrente, principalmente, das transmissões via rádio.

O rádio – e todo seu conjunto que envolve linguagem, hábitos de escuta, características de produção – proporciona uma potencialização na experiência dramática por parte do ouvinte. Não à toa, as radionovelas e radiodramas fizeram um indiscutível sucesso em sua era de ouro. Tais características serão apresentadas no próximo tópico.

4.2.1 – O drama como técnica da comunicação radiofônica

A presença do narrador em produtos dramatizados produzidos para o rádio recebeu críticas daqueles que defendem a estrutura aristotélica também para as produções sonoras. O alemão Scheffner (1980), escritor de peças radiofônicas *Hörspiel*, por exemplo, acredita que recorrer às falas do narrador para descrever e explicar os lugares, ambientes e os aspectos das personagens se explica por duas circunstâncias. A primeira seria a carência de propriedade do tema para o rádio, enquanto a segunda seria a demonstração da falta de criatividade por parte do autor.

Já Arnheim (2005), contemporâneo e conterrâneo de Scheffner, defende que o narrador é uma das mais puras expressões radiofônicas alcançáveis através da palavra, mas reconhece que existem discussões sobre a justificativa de sua presença. Para o autor, “alguns críticos” apregoam que o narrador “apenas narra a informação, é um corpo estranho na ação dramática, uma bengala dos roteiristas que não conseguem imaginar um método melhor de passar à audiência todas as informações necessárias” (ARNHEIM, 2005, p. 95).

Ele próprio afirma que este é um raciocínio falso, e que não se espera que o narrador desapareça com o desenvolvimento do radiodrama, ainda que sua presença seja apenas como um meio de descrever a cena e as personagens que dela fazem parte. Pelo contrário, o narrador não deveria ser empregado apenas para tornar mais simples as indicações, “deveria também exercer um papel importante no drama radiofônico, como uma voz que explique exteriormente a ação de forma racional” (ARNHEIM, 2005, p. 96).

Arnheim, então, aponta como algumas funções do narrador podem aparecer na trama: limitada ou ampliada o quanto se deseje; pode descrever a situação em poucas palavras e passar a vez aos atores; ou pode narrar a história de forma épica, de maneira que os atores só intervenham pontualmente. Para ele, seja qual for a situação, a função do narrador deve ser claramente diferenciada das dos demais.

López Vigil (1997, p. 101), por sua vez, aponta três tarefas específicas do relato dramático em que o narrador cumpre melhor seu papel: 1) descrever o ambiente e as

personagens; 2) conectar lugares ou tempos muito distantes; e 3) apresentar a história poeticamente. Ao encontro dessas perspectivas, Kaplún (2017) acredita que recorrer ao narrador para indicar as mudanças de cena, de tempo e de personagens é uma forma de suprir as possíveis dificuldades que o ouvinte pode encontrar ao acompanhar o enredo, já que a produção não recorre a imagens. Para ambos os autores, existem três principais tipos de narrador no radiodrama:

- 1) O narrador convencional – Está em todas as partes, consegue ver tudo sem ser visto. É alheio à trama; não se integra nela. É universalmente aceito, porém não deixa de representar a solução mais rotineira, menos criativa;
- 2) O narrador-personagem – É um personagem da ação e, ao mesmo tempo, um testemunho presencial da mesma. Permite desdobrar a história em dois planos: o da ação e o plano íntimo, pessoal, de quem a evoca;
- 3) O narrador-testemunha – É um cronista que está visivelmente presente nos lugares onde transcorre a ação e se insere de alguma forma neles, sem, no entanto, constituir um personagem dramático.

O autor argentino, no entanto, ressalta que o emprego do narrador convencional deve ocorrer apenas quando sua intervenção for realmente imprescindível. Defende, ainda, que em nenhum caso o narrador deve substituir a ação: não se deve contar o que pode ser dramatizado. É como se o diálogo entre personagens, por exemplo, “mostrasse” as ações para os ouvidos, enquanto narrar, contasse.

Quando se sugere a moderação no uso de narradores para o enredo dramático, a justificativa centra-se, principalmente, no fato de que uma das formas com que o ouvinte participa da trama é imaginando todas as circunstâncias e situações. Então, por outro lado, Kaplún (2017) também acredita que o radiodrama pode prescindir do narrador, fornecendo na própria ação os dados que permitam ao ouvinte localizar os distintos cenários e personagens.

No entanto, como o rádio não recorre a outros elementos midiáticos senão o sonoro para compor suas narrativas, não é tão simples fazer com que as ações falem por si próprias, e para isso o planejamento acústico é fundamental. Uma dramaturgia radiofônica deve se apropriar adequadamente do material sonoro. Além disso, deve incluir a imaginação do ouvinte em sua estrutura, “não como fim último da obra, mas como seu material” (SCHEFFNER, 1980, p. 157).

É por isso que algumas indicações do drama aristotélico vão sofrer alterações/inserções quando se trata da composição do drama radiofônico, já que na trama sonora o que não tem som, não existe. Então, pode-se afirmar que, nesse sentido, a essência sonora tem muito a ver com a ação dramática, já que é o ato de ouvir que cria o drama. “O escritor e a equipe de produção fornecem estímulos, mas a conversão dessa informação em drama depende inteiramente da imaginação do ouvinte⁶⁰” (HAND E TRAYNOR, 2011, p. 34, tradução nossa).

De acordo com Arnheim (2005), a maioria dos sons implica num acontecimento real e momentâneo. Para ele, o melhor exemplo disso é a voz humana:

Ela é silenciosa quando não há atividade; quando nada está acontecendo. Se ela fala, é para mostrar que algo está em andamento. A ação, portanto, faz parte da essência do som, e um evento será melhor compreendido pelo ouvido do que uma situação. Mas este é o verdadeiro sentido do drama! O drama é o desenrolar de acontecimentos no tempo: ele se faz de ação (...) (ARNHEIM, 2005, p. 72).

Há, então, um entrelaçamento dos acontecimentos existentes com a voz. No ato da fala, a palavra torna-se ação. Dessa forma, para além da ação principal e da ação dramática, temos no radiodrama a ação sonora. Segundo Spritzer (2005, p. 94), a ação sonora “resulta em acontecimento sonoro. Realizada pelo ator/narrador com sua fala, ou pela sonoplastia, ela deve acontecer e repercutir no tempo”. Ocorre quando o som é trabalhado no exercício de criação das cenas. Assim, a ação só acontecerá se for representada pela sonoridade.

Parte do enredo, o cenário sonoro⁶¹ também é acrescentado como elemento no radiodrama e funciona como a base para a imaginação do ouvinte. Ele localiza espacialmente a ação e coloca o ouvinte dentro do mundo da trama. No cenário sonoro, ambientes ganham vida pela sonoplastia, mas, para Abreu (2014), é necessário que o ambiente representado coincida com a imagem sonora do ouvinte para aquele cenário, ou seja, os efeitos usados devem estar de acordo com o que o ouvinte espera. Exemplo: a redação de um jornal representada pelo som de teclas sendo digitadas, sejam elas de computadores ou de máquinas de escrever.

Os sistemas expressivos constituem um conjunto de elementos que vão integrar a estrutura dramática sonora. Este item é composto por cada elemento da linguagem radiofônica: palavra, silêncio, efeitos sonoros e música. A palavra, por exemplo, quer levar o

⁶⁰ No original: The writer and the production team provide stimuli, but the conversion of that information into drama is entirely dependent on the imagination of the listener.

⁶¹ Também pode ser denominado como cenário acústico ou ambiente sonoro.

ouvinte para algo diferente da própria voz das personagens e do narrador, “a fala, então, é a forma de expressão autêntica do drama no rádio” (ARNHEIM, 2005, p. 83). Já os efeitos sonoros e a música complementam o sentido da palavra, provocam sensações e contribuem para a construção imagética das cenas por parte do ouvinte. O silêncio, por sua vez, além de compor estratégias no ritmo da fala e ser um ponto chave para os momentos de tensão, também significa ausência, como visto.

No quadro abaixo, sistematizamos os componentes do radiodrama em paralelo aos do drama aristotélico a título de observação.

Quadro 2 - Componentes do drama aristotélico e do radiodrama

Componentes	Drama Aristotélico	Radiodrama
Enredo	Ideia central	Ideia central
	Unidade de ação	Unidade de ação
	-	Cenário sonoro
Personagem	-	Ação sonora
	Ação principal	Ação principal
	Objetivo	Objetivo
	Conflito	Conflito
Exclusivos do rádio	-	Sistemas expressivos
	-	Imaginação do ouvinte

Fonte: elaboração própria (2022)

Diferentemente dos dramas convencionais, o ouvinte precisa de informações mais detalhadas para que possa imaginar as tramas. Sendo assim, acrescentamos o cenário sonoro ao componente enredo. A ação sonora, por sua vez, ajuda a delinear as ações, já que, como dito, o que não tem som não existe no drama radiofônico. Por fim, como componentes exclusivos, apontamos os sistemas expressivos (palavra, efeitos, música e silêncio), que também podem ser utilizados em todo o desenrolar da narrativa, e a imaginação do ouvinte, que é crucial para o radiodrama. Como apontado anteriormente, no rádio, o ato de ouvir impulsiona a criação dramática, e por isso as condições de recepção do ouvinte devem

prepará-lo para um exercício criativo de imaginação, partindo de dados sensoriais sugeridos e imediatamente sensíveis.

Esses elementos da narrativa radiofônica dramática, em conjunto, contribuem para envolver o ouvinte na história e para fazê-lo acreditar que está presente aos acontecimentos que testemunha. Isso se dá principalmente pelas emoções: a possibilidade de transmitir emoção é uma das características que localizam o rádio como meio de expressão, como acredita Arnheim. Dessa forma, o radiodrama é passível de recriar diversos estados emocionais humanos. Além disso:

A ausência da dimensão visual força o ouvinte de rádio a visualizar por si mesmo a ação da peça, colocando-a literalmente dentro de sua cabeça, de sua imaginação, o que torna o mundo da fantasia, do sonho, da memória e da vida interior do homem a temática ideal para o drama radiofônico. O mundo exterior pode ser conjurado, porém o fato de até mesmo tal quadro objetivo do mundo real ser internalizado pelo ouvinte oferece ao autor de drama para rádio a oportunidade de deslizar da realidade para um mundo imaginário, deixando muitas vezes que fique a cargo dos ouvintes resolver se o que experimentaram foi realidade ou fantasia, sonho ou fato. (ESSLIN, 1978, p. 89)

Podemos afirmar que o radiodrama, em contraste com todas as outras representações artísticas, é uma das que oferece maior proporção de realidade. Nesse sentido, por mais que a trama contenha aspectos subjetivos do autor, presenciar a representação da ação contribui para que o ouvinte a encare como um quadro objetivo, formando, assim, sua própria interpretação. Se, por um lado, o ouvinte participa do enredo ao imaginar as situações, por outro, ele também atua, então, como testemunha da história.

Isso nos leva a pensar, novamente, na potencialização de uma experiência imersiva para o ouvinte quando se recorre a uma narrativa radiofônica que possui estrutura e elementos dramáticos. O drama no rádio, como lembram Hand e Traynor (2011), é extra-sensorial: uma experiência intensificada e extraordinária.

Kaplún (2017) acredita que quanto mais a obra soar como a vida real, mais fácil será manter a atenção do ouvinte, além de também ser mais fácil obter a sua participação intelectual e emocional. Diante disso, o autor aponta que o radiodrama aparece especialmente indicado para dois fins: 1) para expor um problema, para mostrar um conflito e colocar o ouvinte diante de uma opção; e 2) para veicular uma mensagem.

No entanto, o autor alerta que esta mensagem deve ser sugerida, estar implícita na ação dramática. Uma história que culmine numa moral explícita ou que carregue um sermão acaba sendo prejudicial. O ouvinte é que deve extrair da mensagem aquilo que se deseja que

ele reflita. Em relação aos tipos de programas de drama no rádio, Kaplún (2017, p. 145) aponta três:

- 1) Unitário – A ação começa e termina nessa única emissão. De modo semelhante ao que acontece em uma peça de teatro, as personagens não têm continuidade posterior: são criados em função dessa irradiação independente. A peça radiofônica constitui uma unidade em si, não forma parte de um conjunto;
- 2) Seriado – Como no caso anterior, cada capítulo apresenta uma trama independente, que pode ser seguida e compreendida sem necessidade de haver escutado os capítulos anteriores. Mas há uma personagem central ou um grupo de personagens que é fixo e permanente e dá continuidade à série;
- 3) Radionovela – A clássica novela em muitos capítulos, com uma trama continuada. É necessário escutá-la na íntegra ou quase na íntegra: caso se perca algum capítulo, é difícil tornar a seguir o argumento; se vários capítulos seguidos são perdidos, torna-se quase impossível.

Kaplún (2017) alerta, ainda, que o radiodrama é um meio nobre de expressão e que, principalmente pelo uso do diálogo, as emissões educativas encontram terreno fértil nesse formato. Para o autor, no entanto, o seriado é o tipo de programa mais indicado para fins educativos, já que a necessidade de manter um suspense dramático por muito tempo leva o autor a cair facilmente na obviedade, quebrando as expectativas.

O drama pode ser visto, então, como instrumento de reflexão coletivo e particular. A respeito do primeiro caso, Esslin (1978, p. 32) defende que “todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada”. Contudo, enquanto a peça teatral é encarada como um consciente coletivo, o rádio proporciona uma reflexão mais particular para o ouvinte, já que a mensagem radiofônica faz com que seu público se sinta único – ainda que transmitindo para milhões de pessoas.

Dessa forma, a dramaturgia radiofônica contempla tanto o objetivo geral do drama de proporcionar uma experiência coletiva que relembra – ou ensina – códigos de conduta e regras de convívio social, quanto a relação íntima do rádio de fazer com que o indivíduo internalize uma percepção memorável da sua própria existência, proporcionando um nível intensificado de reflexão.

O que o drama tem de imediato e concreto faz com que ele alcance as qualidades do mundo real, das situações reais que encontramos na vida, e por isso é possível fazer produções que se aproximam da realidade dos ouvintes. Por outro lado, o rádio também possui características que potencializam a construção de narrativas com estrutura dramática, como

visto. É a partir dessas duas dimensões que podemos pensar em produções jornalísticas voltadas para o rádio com base na estrutura dramática.

4.2.2 – A dramaturgia no radiojornalismo

O impacto da popularização do rádio a partir da década de 1920 foi sentido, principalmente, por meio de uma mudança cultural. Comunidades isoladas passaram a ter acesso à informação instantaneamente, já que vozes “viajavam” milhares de quilômetros e entravam nas casas das pessoas em apenas instantes. Para Hand e Traynor (2011), o imediatismo da transmissão de rádio significava que tudo tinha o potencial de ser dramático, e não apenas os gêneros obviamente dramáticos. Isso é evidenciado no caso das notícias de última hora, as *breaking news* – que, cabe ressaltar, eram (e ainda são) acompanhadas por vinhetas e outras sonorizações que despertavam suspense, medo, ansiedade, entre outros sentimentos, nos ouvintes.

Sanz (1999) chama atenção para o fato de que a “dramaturgia do radiojornalismo” é diferente do “uso de elementos do radiodrama como apoio à função jornalística”. O primeiro refere-se à tentativa de retratar a realidade com uma técnica que envolve, seduz e convence o ouvinte. Já o segundo, é fazer com que o público acredite na veracidade da informação por meio de recursos da narratividade. Assim, “as reconstituições interpretadas por atores, inseridas em documentários, reportagens e noticiários, não são parte da dramaturgia jornalística. São utilizações do radiodrama como apoio à função jornalística” (SANZ, 1999, p. 84).

Feita essa distinção, o autor vai apontar elementos que compõem a dramaturgia do radiojornalismo. O primeiro deles é a caracterização do que ele chama de “truncos”: o monólogo e o diálogo. O primeiro pode ser considerado como uma forma dramática milenar e suas manifestações mais usuais⁶² nos formatos radiofônicos são: boletim de notícias; sonora; *flash*; comentário – crítica, crônica –; narração; apresentação – desapresentação, cabeça, pé –; nota – dropes, chamadas –; palestra – prédica, sermão, aula –; poesia; e canção (SANZ, 1999, p. 92).

O autor argumenta que o monólogo radiojornalístico deve usar, ainda com maior criatividade e precisão, as técnicas narrativas e dramáticas básicas, principalmente as criadoras de tensão:

Um caminho é trabalhar ganchos sucessivos, oferecendo dados que enriqueçam e remetam ao lead principal mas sejam inesperados. Outro é a

⁶² Sanzs (1999) emprega uma rotulação convencional e arbitrária, sobre a qual, segundo o autor, não há unidade.

surpresa: mudanças repentinas introduzindo elementos de reflexão e informações desconhecidas. Se a abertura/cabeça é essencial para atrair o ouvinte, o clímax e o desfecho são fundamentais para que ele, satisfeito com o serviço prestado, siga adiante, rumo a outro programa/notícia ou ao processamento das informações recebidas. (SANZ, 1999, p. 93)

Soma-se a essas sugestões a construção da expectativa, que, segundo Sanz, é questão crucial no monólogo. Já as “espécies do diálogo radiofônico” podem ser resumidas em cinco formatos: conversa com ouvintes; entrevista; *talk-show*; reportagem; e radiodrama. Aqui, também se faz necessário garantir a existência de tensão, mudanças repentinas e clímax.

A junção de alguns formatos mencionados resulta no radiojornal, que, segundo Sanz (1999) é, em conjunto com o radiodocumentário, o mais dramático e o menos histriônico dos formatos jornalísticos. O autor aponta, por exemplo, que o sistema de blocos limitados pelos intervalos, ou *breakups*, possuem duas motivações básicas: econômica e dramática.

A primeira refere-se à necessidade de monetização da programação: é o momento em que são vendidos espaços para a propaganda de produtos e serviços. Já a segunda contribui para manter o dinamismo da produção, pois cria tensão e expectativa, impulsionando o ouvinte a permanecer acompanhando a programação: “Recurso infalível é lembrar as manchetes e chamadas: ‘no próximo bloco, empresário confirma: deputado intermediava negócios com prefeituras’ ou ‘No final desta edição, mais detalhes sobre o quebra-quebra na Bolsa de Valores’” (SANZ, 1999, p. 96).

Além das estratégias apontadas, que estão diretamente ligadas à palavra, há também algumas considerações a serem feitas em relação aos efeitos sonoros, à música e ao silêncio quando pensamos na dramaturgia do radiojornalismo. “Respeitar o silêncio numa declaração de alguém, por exemplo, poderá servir para manter a naturalidade, ou o conteúdo dramático daquilo que está a ser dito” (OLIVEIRA *et al.*, 2021, p. 148).

Já a música, segundo Oliveira *et al.* (2021), induz uma subjetividade emotiva e, considerando as emoções que ela pode trazer, os autores argumentam que sua utilização deve ser moderada ou mesmo pouco recomendada. “Vale se for elemento constituinte da história, fazendo parte do espaço e do tempo diegético, por tanto, se for utilizada sem a pretensão de acrescentar emoção. Também em matéria de som, a objetividade está na base do jornalismo” (OLIVEIRA *et al.*, 2021, p. 158).

Tais elementos da linguagem radiofônica, assim como os efeitos sonoros, devem ser inseridos com cautela e com restrições nas narrativas jornalísticas, já que o som está na essência das coisas que representa, ou seja, o efeito de real que vem do som tem origem na sua função referencial ou indicial (OLIVEIRA *et al.*, 2021). No radiojornalismo, a realidade

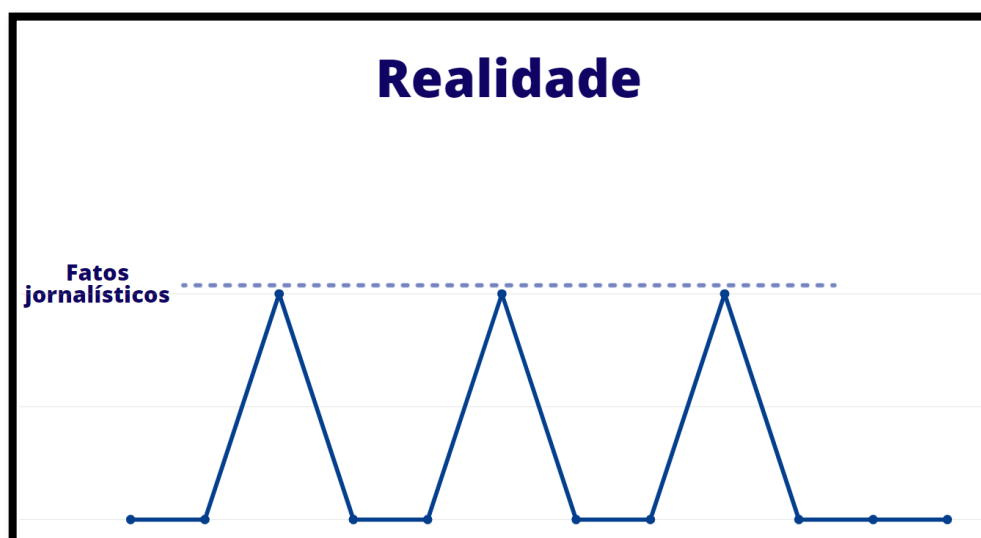
constitui-se como matéria-prima do discurso e forjá-la por meio dos sons envolve questões éticas da profissão.

O uso da sonoplastia no jornalismo pode conduzir o ouvinte a crer, por exemplo, que o repórter está transmitindo do meio de uma tempestade, quando não saiu do estúdio. De fato, esse recurso dramático é usado e pode se justificar se os efeitos ou sonoras forem assumidos, advertindo-se o público em lugar de enganá-lo. (SANZ, 1999, p. 77)

Além das possíveis combinações estéticas entre a palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio, a imediaticidade da transmissão diferencia o rádio da mídia impressa como meio potencializador da expressão dramática, como temos discutido. No entanto, cabe ressaltar que o próprio jornalismo possui em sua essência certas particularidades que carregam consigo uma aura vinculada à dramaturgia. Gomes (2009, p. 31) nos lembra que “se pudermos pensar o plano da realidade como um continuum onde se sucedem movimento e repouso, ações e quietude, um fato é justamente um relevo de movimento isolado por intervalos de quietude”.

Isso significa que a realidade pode ser vista como um quadro em que uma sucessão de calma é desestabilizada pelos fatos jornalísticos, que seriam picos compostos por acontecimentos que interrompem essa sequência. Essa interpretação poderia ser ilustrada da seguinte maneira:

Figura 9 - Realidade e os fatos jornalísticos



Fonte: elaboração própria (2022)

É nesse sentido que, para Gomes (2009, p. 31), a teatralidade é essencial aos fatos, já que “um fato é um ato, um ato teatral, uma unidade dramática”. Além disso, para o autor, a notícia enquanto narrativa deveria ser considerada como uma operação mimética, porque ela “nos daria uma nova presença, uma representação das coisas já havidas ou que se estão passando em outro lugar” (GOMES, 2009, p. 13).

Assim, pode-se considerar que a notícia, além de outros formatos, constitui-se como a mimese do acontecimento jornalístico, logo, uma mimese da ação – tal como prega o preceito básico da dramaturgia. Inclusive, a reportagem, por exemplo, pode apresentar outros traços fortes de narratividade, como quando o texto jornalístico é apreendido a partir da prioridade das ações e dos relatos das fontes – vistas também como personagens.

O jornalismo narrativo, obviamente, carrega ainda mais elementos que o aproximam da estrutura dramática, assim como os podcasts que se enquadram nessa categoria. No entanto, esse novo formato de mídia apresenta características que potencializam as emoções causadas pelo enredo dramático e, conseqüentemente, a experiência imersiva dos ouvintes, como essa pesquisa busca demonstrar. A estrutura narrativa, então, favorece a dramaturgia nas produções jornalísticas.

É nesse sentido que Sims (1995, p. 19, tradução nossa), citando Kidder, declara que “algumas pessoas criticam escritores de não-ficção⁶³ de ‘se apropriarem’ das técnicas e dispositivos da escrita de ficção. Essas técnicas, exceto a invenção de personagem e de detalhes, nunca pertenceram à ficção. Elas pertencem à narrativa⁶⁴”. Há aqui a compreensão de que elementos presentes nos enredos não-ficcionais provêm de tempos anteriores aos primeiros romances e contos. Marsh (2010) explora justamente esses antecedentes em seu trabalho *Deeper than the fictional model*.

O autor desenvolve um estudo em que demonstra que os contos mitológicos, conforme apresentados nos dramas gregos, incorporaram elementos padrões que hoje dão forma a narrativas de não ficção – incluindo, aí, o jornalismo. Ele acredita que as estruturas das narrativas modernas remetem não simplesmente à ficção, mas aos primeiros esforços humanos para transformar mitos e histórias em arte.

Essa asserção, segundo o autor, desafia a crença de uma superioridade artística e expressiva da ficção sobre a não-ficção ao mesmo tempo em que contesta a tendência de se ver o jornalismo, aqui o literário, como uma simples criação norte-americana. Segundo Marsh

⁶³ Aqui fala-se especificamente do jornalismo narrativo.

⁶⁴ No original: Some people criticize nonfiction writers for ‘appropriating’ the techniques and devices of fiction writing. Those techniques, except for the invention of character and detail, never belonged to fiction. They belong to storytelling.

(2010, p. 299, tradução nossa), há uma “cadeia de deslocamento histórico” que liga as narrativas contemporâneas à mitologia grega, já que há uma estrutura comum que “pode ser mapeada da tradição oral para a tragédia e poemas épicos; das tragédias e poemas épicos para romances e contos; e desses gêneros de prosa-ficção ao jornalismo literário⁶⁵”.

Com base nisso, Marsh (2010, p. 301) se apoia em oito convenções⁶⁶ da tragédia, prescritas por Aristóteles, para demonstrar que elas moldam a trama do jornalismo literário: a totalidade – a noção de que todos os episódios desenvolvem um tema central: unidade de ação –; completude – um começo, meio e fim –; causalidade; cronologia alterada; enlace; reviravolta – uma mudança induzida pelo conflito –; reconhecimento – conhecimento aprimorado solicitado pelo conflito e pela reviravolta –; e desenlace – desfecho.

A totalidade, como visto anteriormente, refere-se à essencialidade de todas as partes do enredo, “todo, é o que possui começo, meio e fim” (ARISTÓTELES, 2017, p. 91). A completude, também detalhada anteriormente, assemelha-se muito à totalidade. Refere-se ao fato de que excluir ou acrescentar alguma parte no enredo diferencia e modifica a ordem do todo.

A partir da causalidade, as ações devem ocorrer a partir da própria composição do enredo, de tal modo que elas “tenham uma proveniência e que ocorram ou por necessidade ou segundo a verossimilhança; pois há muita diferença em dizer que tal acontecimento ocorre por causa de outro ou meramente depois de outro” (ARISTÓTELES, 2017, p. 105). Segundo Marsh (2010, p. 302), no deslocamento do “quem/onde/quando/o que/por que” do jornalismo tradicional para o literário, a ênfase da causalidade aparece tornando o “por que” em motivação dos acontecimentos. Além disso, o efeito das ações deve ser produto dos próprios esforços das personagens.

Para o filósofo grego, os enredos podem se apresentar de duas maneiras: simples e complexas. “Entendo por simples a ação que ocorre, como se definiu, de modo contínuo e uno” (ARISTÓTELES, 2017, p. 105). Logo, a cronologia alterada seria a marca dos enredos complexos, já que o autor nos lembra que a mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser “não simples, mas complexa”.

O enlace é o desenvolvimento que se estende desde o início até o momento em que ocorre o ponto de virada na narrativa. Aqui, no deslocamento do “quem/onde/quando/o

⁶⁵ No original: we can chart the displacement of Greek myths from oral tradition to Greek tragedies and epic poems; from tragedies and epics to novels and short stories; and from those prose-fiction genres to literary journalism.

⁶⁶ Optamos por traduzir os termos de acordo com as palavras que são recorrentes nos estudos aristotélicos. No original: totality; completeness; causality; altered chronology; a complication; peripety; discovery; and dénouement.

que/por que” do jornalismo tradicional para o literário, “o que” seria equivalente ao enredo/ação/complicação (MARSH, 2010, p. 303), ou seja, a essência do enlace.

A reviravolta pode ser compreendida como a modificação que determina a inversão das ações, ou a mudança de um estado de coisas para seu oposto. Para Kramer (1995, p. 28), enquanto os jornalistas procuram histórias de reviravolta, em algumas situações, eles próprios tornam-se os protagonistas da narrativa, os sujeitos em primeira pessoa que relatam sobre suas próprias mudanças. Aqui cabe um parêntesis para lembrar-se da experiência do repórter José Hamilton Ribeiro na produção de matéria sobre a Guerra do Vietnã para a Revista Realidade em 1968. Ao sair em expedição no seu último dia de viagem antes de retornar ao Brasil, o jornalista pisou em uma mina explosiva e acabou perdendo a perna, tornando-se, assim, capa da revista.

Na sequência, o reconhecimento é a modificação que faz as personagens passarem da ignorância ao conhecimento das forças complicadoras que estão em ação em sua vida. “De todos, o melhor reconhecimento é o que advém dos próprios fatos, quando o efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis” (ARISTÓTELES, 2017, p. 141). Não precisa ser um único evento, pode ser uma série de realizações de como o protagonista se move em direção à iluminação.

O desenlace, por fim, é o desenvolvimento que se estende desde o início do ponto de virada até o fim do enredo. Também no conceito de desfecho de Aristóteles está uma catarse de emoções: uma tragédia é “a mimese de uma ação (...) por ações dramatizadas (...) que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções” (ARISTÓTELES, 2017, p. 73). No jornalismo, pode-se afirmar que a catarse final tem como objetivo destacar aspectos e situações que, particulares ou não, refletem de alguma maneira na sociedade e merecem uma maior reflexão, tanto por parte do indivíduo quanto por parte de grupos sociais.

Vistos os aspectos que integram o drama aristotélico e como eles são apropriados pelo rádio e pelo jornalismo, nosso próximo passo é olhar especificamente para o enredo e para uma forma muito particular de como ele pode ser apresentado: a partir da técnica de *storytelling*, observando como seus aspectos podem contribuir para a construção de narrativas imersivas.

4.3 – A técnica de *storytelling* no jornalismo narrativo: aspectos estruturantes

Recorrer à técnica do *storytelling* não é uma estratégia nova quando se pretende contar histórias e construir narrativas buscando envolver quem as escuta. Seu uso vem sendo

aplicado nas mais variadas áreas e com as mais diversificadas finalidades – desde ensinar lições até a venda de produtos –, e suas características são adaptadas de acordo com cada meio pelos quais o seu enredo é veiculado. Trata-se de um recurso a que diferentes vertentes da comunicação recorrem para conquistar e fidelizar sua audiência.

De maneira ampla, Cogo (2012, p. 135) pontua o que se entende por *storytelling* sem restringi-lo a um suporte ou tipo de narrativa. Para o autor, essa técnica constitui uma lógica de

estruturação de pensamento e de um formato de organização e difusão de narrativas por suportes impressos, audiovisuais ou presencial, com base nas experiências de vida próprias ou absorvidas de um interagente – ou ainda por relatos ficcionais, derivando daí relatos envolventes e memoráveis. (COGO, 2012, p. 135)

Como mencionado, a técnica se molda de acordo com a plataforma em que é veiculada, em consonância com suas proposições, perpassando narrativas ficcionais e de não-ficção por meio de diversos formatos. Bastante discutido no âmbito da divulgação de marcas, o *storytelling* busca contemplar as dimensões cognitivas do ser, rompendo com as estratégias engessadas e verticalizadas de priorizar o produto no lugar do consumidor.

Ao longo da história da publicidade e do *marketing* voltados para o âmbito organizacional, a sociedade descobre que “os seres humanos são criaturas que operam em diferentes e integrados níveis de cognição, caminhando em igualdade de importância tanto sua capacidade intelectual, lógica e racional, quanto suas habilidades emocionais e seu potencial intuitivo” (LIMA, 2014, p. 120). Assim, os sentimentos e representações dos seres humanos passam a ser a chave para a conquista do público, já que o envolvimento da audiência, então, é baseado nas relações humanas.

É a partir disso que o atual desafio das narrativas comunicacionais é encontrar, em meio a tantas histórias ofertadas, aquela que traz o sentido necessário para o ser humano, já que “as tecnologias de comunicação multiplicaram a oferta de histórias, atendendo à necessidade das pessoas, mas, ao mesmo tempo, tornando a situação mais complexa” (CUNHA E MANTELLO, 2014, p. 59). Diante de um cenário de transformações, as novas tecnologias tornam-se terreno fértil para a construção de sentidos, mas também se configuram como esferas desafiadoras.

Restringindo o olhar para o contexto jornalístico, Cunha e Mantello (2014) apresentam o que compreendem como *storytelling*:

narração e descrição, há um esforço de recriar cenas e personagens, tarefa estética de despertar sensações no consumidor de notícia, seja ela impressa ou audiovisual, para que ele se identifique com o relato e goste do texto jornalístico como apreciaria um texto mais elaborado, propriamente literário ou poético. (CUNHA E MANTELLO, 2014, p. 58)

Parte da reflexão dos autores provém das características de um jornalismo literário, que tem as histórias de vida em seu âmago. Essa base tem “o potencial de ampliar a tentativa de compreensão sobre si mesmo e sobre o outro, num notável exercício de alteridade que se estende à relação com a comunidade e/ou a sociedade na qual ambos se inserem” (MARTINEZ, 2017, p. 31).

De maneira imediata, podemos apontar algumas diferenças entre o jornalismo convencional/habitual e o literário para compreendermos as peculiaridades que ajudam a compor a prática do *storytelling*. Enquanto o primeiro tem como principal objetivo informar seu público, o segundo vai um pouco além, pois procura oferecer um mergulho sensorial na realidade, capaz de proporcionar experiências imersivas. No jornalismo literário, “não basta a informação seca, dita objetiva, factual. O leitor é convidado a captar na narrativa as nuances ambientais de onde o acontecimento se dá. As cores, os sons, os cheiros – se possível –, o movimento dinâmico com que as ações se dão” (LIMA, 2014, p. 121).

No jornalismo convencional, as pessoas atuam como fontes de informação, já no literário, elas compõem personagens reais e complexas. Para Lima (2014, p. 121), nesta modalidade, “busca-se a compreensão da realidade através das pessoas que a constroem e que ao mesmo tempo são sujeitas às peculiaridades de sua totalidade”. Outro aspecto a ser observado é como ambos os jornalismo se apropriam do elemento temporal: o primeiro tem a atualidade como guia de suas ações, enquanto o segundo vê na contemporaneidade ligações importantes entre o fato de hoje e seus possíveis desdobramentos ao longo do tempo⁶⁷.

Para Cunha e Mantello (2014, p. 58), independentemente da técnica utilizada, jornalistas são contadores de histórias porque reportam os fatos. A forma como fazem isso é que vai ser desdobrada em variadas modalidades. No caso do *storytelling*, “o termo em inglês pode ser traduzido como algo próximo à contação de histórias, situação na qual o jornalista é contador (*teller*) e o fato apurado (*story*) é o que deve ser narrado. Ainda em inglês, matéria [jornalística] [...] é *story*” (CUNHA E MANTELLO, 2014, p. 58).

⁶⁷ A diferença entre jornalismo convencional e literário é fonte de uma discussão rica que poderia ser aprofundada. No entanto, como isso não é nosso objetivo nesta pesquisa, acreditamos que os aspectos apresentados satisfazem as ilustrações de algumas técnicas das quais o *storytelling* se apropria para que possamos refletir, de fato, sobre sua composição.

Defendemos a ideia de que as histórias – e estórias – são partes intrínsecas da nossa natureza como seres sociais. Para Lima (2014), contar história, de maneira geral, consiste em

unir ações desencadeadas dinamicamente no tempo, em locais específicos, envolvendo personagens determinados, desenvolvendo conflitos, provocando – se possível – catarse, iluminando nossa condição humana e o drama coletivo da existência da espécie neste planeta, nesta e noutras civilizações, em todos os tempos. (LIMA, 2014, p. 122)

Dessa forma, o *storytelling* usado no jornalismo traz as características da humanização de narrativas, recorrendo ao encadeamento dos fatos voltado para o envolvimento do contar histórias, aliado à transmissão da informação. Como parte de sua estrutura, apontamos que o *lead* muitas vezes é substituído pela descrição da cena. No lugar de responder objetivamente às questões “quem?”, “onde?”, “como?”, “quando?”, “por quê?” e “o quê?”, prevalece a descrição sensorial e sinestésica. Para Lima (2014, p. 122), essa reorganização “[...] faz sentido, quando se nota que o propósito da modalidade é conduzir o leitor simbolicamente para dentro dos ambientes que suas narrativas representam”.

O *storytelling* voltado para o jornalismo também recorre aos sentimentos de quem consome a informação. As emoções são acionadas pela humanização do relato e pela forma como as personagens são representadas, fatos que aproximam a audiência e a sensibilizam sobre o conteúdo veiculado. As pessoas atribuem significado às histórias não apenas pelo nível factual dos acontecimentos com os quais estiveram envolvidas: “Dão-lhes sentido pelo valor simbólico, pelo peso emocional e pelo abrigo afetivo que a elas concedem, elementos esses habitantes do mundo psíquico interno das pessoas” (LIMA, 2014, p. 124).

Paul Zak, diretor do Centro de Estudos de Neuroeconomia da Claremont Graduate University, nos Estados Unidos, em entrevista a Wen (2015, *online*, tradução nossa), afirma que “uma boa história é uma boa história do ponto de vista do cérebro, seja em áudio, vídeo ou texto. É o mesmo tipo de ativação no cérebro⁶⁸”. Barraza e Zak (2009), então, estudaram como assistir a e ouvir histórias influenciam nossa fisiologia e nosso comportamento. Em um experimento social, os pesquisadores investigaram se a experiência de empatia aumentaria os níveis de ocitocina⁶⁹ no corpo humano e conseqüentemente afetaria a generosidade dos indivíduos com estranhos.

⁶⁸ No original: A good story’s a good story from the brain’s perspective, whether it’s audio or video or text. It’s the same kind of activation in the brain.

⁶⁹ A ocitocina é um hormônio produzido pelo corpo quando o indivíduo se sente seguro, além de ser também responsável pela sensação de prazer e bem-estar, tendo o papel de melhorar o humor, a interação social e diminuir a ansiedade.

Como estímulo, os participantes da pesquisa assistiram a vídeos curtos, alguns de uma cena emocional, outros de uma cena sem emoção. Na sequência, preencheram uma pesquisa sobre suas emoções, tiveram seu sangue coletado e, em seguida, jogaram um jogo para testar seu nível de generosidade. Aqueles que relataram sentir empatia pelas personagens do vídeo descobriram que tinham 47% mais da ocitocina neuroquímica em seus corpos do que aqueles que não sentiram empatia pelas personagens (BARRAZA E ZAK, 2009, p. 188).

Com base nesses dados, experimentar tensão em uma história resulta em estresse, o que faz com que nosso corpo libere o hormônio ocitocina. “Como a ocitocina demonstrou aumentar a empatia em alguns experimentos, quando as coisas ficam tensas ao ouvir uma história, ler um livro ou assistir a um programa de TV ou filme, você pode começar a ter empatia com as personagens e ser ‘transportado’ para a história⁷⁰” (WEN, 2015, *online*, tradução nossa).

A partir do estudo relatado, pode-se afirmar que histórias envolventes, então, terão um nível crescente de tensão. Assim, de acordo com Zak, quando o indivíduo experiencia algum tipo de estressor, a resposta de excitação no cérebro permite que se tenha esse tipo de transporte narrativo, onde também se compartilha as emoções das personagens da história (WEN, 2015).

Para produzir sentido com *storytelling*, uma história deve apresentar um conflito em seu enredo. Anteriormente, vimos que o conflito é também o elemento propulsor da dramaturgia e pode ser compreendido como a tensão produzida pela presença simultânea de motivos/movimentos contraditórios. Se a tensão cresce ao longo do enredo, cresce também o interesse do público pela história.

Para López Vigil (1997, p. 91, tradução nossa), não é difícil descobrir os mecanismos do conflito. Resulta do fato de que “em nossa vida há coisas que queremos. Algumas podemos fazer e outras não. Algumas devemos fazer e outras estão proibidas. Alternando estas situações pode-se criar todos os problemas em que os seres humanos estão envolvidos⁷¹”. O autor recorre às seguintes esferas para ilustrar o querer, dever e poder:

⁷⁰ No original: Since oxytocin has been shown to increase empathy in some experiments, when things get tense while listening to a story, reading a book, or watching a TV show or movie, you may begin to empathize with the characters and get “transported” into the story.

⁷¹ No original: en nuestra vida hay cosas que queremos. Algunas las podemos hacer y otras no. Algunas las debemos hacer y otras nos están prohibidas. Jugando con estas situaciones se pueden armar todos los líos en que nos solemos ver envueltos los seres humanos.

Figura 10 - O querer, poder e dever como bases para o conflito



Fonte: Lopéz Vigil (1997, p. 91)

Para o autor, sempre que um desses campos for negativo surge uma fâisca que provocará o conflito. As situações apresentadas podem ser individuais ou coletivas, causando conflitos particulares ou sociais. Além dessa ilustração, vimos no capítulo 1, no tópico “Por que estudar narrativas?”, que o conflito divide o arco dramático em três principais atos: apresentação, desenrolar e desfecho.

O acontecimento jornalístico, por si só, representa um conflito. Assim, o jornalista transforma-se no contador, reinventando o jornalismo de forma que se mantenha o propósito de informar. Quando se recorre ao *storytelling* para a composição da narrativa, o cuidado com a produção não se esgota no início, quando é fundamental prender a atenção de quem a consome, nem se limita ao seu desenrolar. A aplicação da técnica requer que a história seja importante como um todo, como apontam Cunha e Mantello (2014):

Como uma história, a técnica do *storytelling* requer um bom começo, para fisgar o leitor (ou telespectador) como se fosse um anzol, e manter esse ritmo até a conclusão do texto. Portanto, *storytelling* não tem a ver com pirâmide invertida, mas pode oferecer elementos estéticos à narrativa jornalística baseada na pirâmide invertida com base retangular, cujo final mantém-se rico em informação e elementos atrativos do bom texto. (CUNHA E MANTELLO, 2014, p. 61)

Neste tópico, grande parte dos apontamentos apresentados sobre o uso do *storytelling* no jornalismo integra as perspectivas que envolvem mais a mídia impressa e a audiovisual. Nosso objetivo, todavia, é trazer tal debate para o contexto do rádio e das mídias sonoras. É o que faremos no próximo tópico.

4.3.1 - *Storytelling* nas narrativas jornalísticas em mídias sonoras

Se um dos propósitos do *storytelling* é criar a sensação de uma narrativa atrativa na qual o público se sinta imerso, as mídias sonoras tornam-se efetivas aliadas na criação desse ambiente imersivo. O áudio por si só possui o caráter imersivo em sua essência, como abordamos anteriormente no tópico “O áudio pensado para um jornalismo imersivo em podcasts narrativos”, neste mesmo capítulo. Nesse mesmo sentido, acreditamos que características provenientes do rádio e do podcast também contribuem para potencializar o uso do *storytelling* nas narrativas sonoras.

As aproximações feitas aqui retomam os pontos apresentados anteriormente em relação às estruturas narrativas que potencializam a experiência imersiva do ouvinte, no entanto, somam-se a elas perspectivas diretamente relacionadas ao enredo. Como visto, o *storytelling* é uma técnica para narrar fatos como se fossem histórias, enfatizando a narração e a descrição. O rádio, por ter sua essência baseada na linguagem sonora, recorre frequentemente à descrição de fatos, lugares e pessoas como estratégia para contextualizar o ouvinte e aproximá-lo da situação relatada.

Outra característica que pode ser apropriada pelas narrativas sonoras é o caráter sinestésico. Cunha e Mantello (2014, p. 59) acreditam que o uso da técnica

atinge os cinco sentidos, não deixando que o sujeito fuja da mensagem (...) A sinestesia ocorre mesmo que o texto seja de um jornal impresso, a priori focado na leitura e no sentido da visão. O propósito da técnica do *storytelling* é, a partir de um sentido preponderante, acionar outros, graças à forma de estruturar o relato jornalístico.

Retomamos aqui a fala de Ortriwano (1985, p. 80), quando pontua que o rádio tem a sensorialidade como característica, pois “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”. Assim, o rádio e as mídias sonoras são capazes de contemplar o maior número possível de sentidos despertados nos ouvintes a partir do som.

Outra vertente do *storytelling* é a humanização das personagens. O rádio também carrega consigo esse interesse por histórias humanizadas, pois suas produções, ao terem como objetivo proporcionar uma noção mais aprofundada do fato narrado, recorrem a histórias de interesse humano, com destaque para o relato da vida humana, aliando o uso mais intenso, expressivo e diverso dos elementos da linguagem sonora com a utilização de múltiplas vozes.

Além disso, para manter o interesse do ouvinte em acompanhar o desdobramento das histórias, algumas características do *storytelling* tornam-se fundamentais, como a apropriação da cena logo no início da produção em detrimento do tradicional *lead*. No lugar da pirâmide invertida engessada, a criatividade do jornalista é o ponto crucial para envolver o ouvinte. Com base nisso, alguns recursos estratégicos podem ser utilizados ao longo da história, sendo os mais frequentes o uso de *plot twists* e *cliffhangers*.

Plot significa enredo. Um filme ou episódio de série é composto de um *plot* principal e vários outros acessórios, que são ações dentro da história que criam a narrativa. Isolando *twist*, temos um substantivo para reviravolta e um verbo para revirar ou girar (...) Podemos perceber que *plot twist*, traduzido ao pé da letra, significa reviravolta no enredo. (O QUE..., 2018, grifos do autor)

O uso do *plot twist* caracteriza uma mudança nos rumos desenhados pela trama em seus primeiros momentos. Recurso presente em peças teatrais, séries de TV e obras literárias, o *plot twist* também encontrou ressonâncias nas narrativas sonoras, principalmente no podcast. Já o *cliffhanger*, ao ser traduzido, seria contemplado pela expressão “situação limite”:

Isso é um *cliffhanger*. O personagem está em uma situação impossível de ser resolvida, ele está para morrer ou uma revelação bombástica está para acontecer, mas o episódio acaba naquele exato momento, e você fica com aquela curiosidade imensa, procura todas as teorias possíveis, discute pelas redes sociais, mas nada adianta, você vai ter que esperar pelo próximo capítulo. (BRAGA, 2018)

Outro recurso significativo do *storytelling* é a reprodução das falas das personagens em uma espécie de caracterização. No jornalismo impresso, as vozes aparecem cerceadas por aspas. Na mídia sonora, utilizam-se as sonoras para dar vida às personagens, recorrendo às próprias vozes e depoimentos dos envolvidos.

Por fim, acreditamos que a parte final da história deve contemplar um resgate tão elaborado quanto o começo, não tendo que apresentar necessariamente uma conclusão efetiva da narrativa, já que se trata de histórias reais de pessoas reais.

Como visto, a técnica do *storytelling* tem como objetivo cativar o público. Zak (2014, *online*, tradução nossa) relata que histórias guiadas por personagens com conteúdo emocional resultam em uma melhor apreensão da narrativa, já que causam consistentemente a síntese de ocitocina pelo corpo humano. Segundo ele, “quando você quiser motivar, persuadir ou ser lembrado, comece com uma história de esforço humano e eventual triunfo. Ela vai capturar o coração das pessoas – primeiro atraindo seus cérebros⁷²”.

A partir dessas observações, percebemos que novas linhas de abordagem precisam ser consideradas. Em primeiro lugar, a fala do jornalista em primeira pessoa, como vimos no início deste capítulo, levanta questões relacionadas à atividade jornalística que merecem ser observadas. Além disso, ao usar a primeira pessoa, o jornalista torna-se personagem da história que conta, assim como o próprio jornalismo, já que são evidenciados os processos de apuração decorrentes da busca pelo esclarecimento dos fatos narrados. Então, o metajornalismo também demanda um olhar mais específico. Nossa proposta para o próximo capítulo é observar, segundo Aristóteles (2017), o componente mais importante das narrativas depois do enredo: as personagens.

⁷² No original: When you want to motivate, persuade, or be remembered, start with a story of human struggle and eventual triumph. It will capture people’s hearts – by first attracting their brains.

Capítulo 5

O jornalista e o jornalismo enquanto personagens das narrativas

O jornalismo possui uma natureza dinâmica que passa por constantes processos de transformação, sem, no entanto, abrir mão de seus parâmetros fundantes: o pressuposto da verdade, divulgação da informação correta, a liberdade de expressão, entre outros. É com base nisso que Deuze e Witschge (2016) defendem que a ideologia ocupacional da profissão permite que muitos “jornalisms” diferentes possam florescer. Apesar disso, Zelizer (2014) ressalta que o jornalismo tem sido abordado em repartições que isolam certos aspectos do fenômeno, e que essa divisão tem trabalhado contra um esclarecimento do que o jornalismo é, por examinar aspectos parciais em vez de seu conjunto.

Reconhecemos que os valores de objetividade, neutralidade e imparcialidade possuem um importante papel no processo de construção do campo, principalmente no modo em que o jornalismo é socialmente aceito, mas neste capítulo a proposta é expandir a reflexão sobre as formas com que as produções informativas podem assumir sem que os princípios deontológicos da profissão sejam feridos. Nosso argumento é que a objetividade e a neutralidade não são métodos exclusivos para garantir um jornalismo íntegro e que a imparcialidade, por si só, não garante um relato completo do acontecimento.

Reconhecemos que a subjetividade foi sempre constituidora do texto jornalístico, mas ela se evidencia em determinadas narrativas e ganha cada vez mais destaque nos podcasts. Sendo assim, olhar para o próprio jornalismo enquanto personagem da narrativa ajuda a compreender a relação entre a experiência particular do jornalista e preceitos jornalísticos da (re)construção da realidade. Este capítulo, portanto, busca refletir sobre a presença do jornalista e do jornalismo no próprio discurso.

5.1 - Objetividade, neutralidade e imparcialidade: princípios enquanto técnica

Sem a pretensão de reduzir o jornalismo a uma única atribuição, a mediação da realidade pode ser considerada a base para as discussões que seguem em torno dessa prática. Sua gênese, portanto, é a de se constituir como prática social de mediação discursiva entre os fatos e a sociedade. O fato, então, torna-se objeto dessa relação e uma informação só será verdadeira se fiel a ele.

Dessa forma, o jornalismo enquanto prática social está ancorado na ideia de que o conhecimento produzido pelo jornalista se baseia em uma rigorosa observação do fato. O resultado desse processo é o que Sponholz (2009) chama de realidade midiática. Para a autora, durante o processo de construção dessa realidade, “quando se reclama a aplicação do profissionalismo, três são os princípios básicos que resumem as condições de eficácia do conhecimento alcançado pelo repórter: objetividade, neutralidade e imparcialidade” (SPONHOLZ, 2009, p. 41).

Enquanto Sponholz associa o uso da objetividade, neutralidade e imparcialidade às “condições de eficácia” do trabalho jornalístico, Tuchman (2016) defende que esses elementos são procedimentos rituais utilizados para que o jornalista neutralize potenciais críticas e se proteja de riscos de sua profissão, aproximando-se assim de uma eficiência. A aplicação desses artificios acabou tornando-se uma técnica que rege os preceitos éticos e deontológicos do jornalismo. Em outras palavras, ainda é recorrente a crença de que o jornalismo só será fiel a realidade se obedecer a esses princípios.

Tuchman (2016, p. 114) elabora sua argumentação mais especificamente em torno da objetividade, defendendo que seu uso é parte de um ritual estratégico para o exercício do trabalho jornalístico, servindo para minimizar os riscos impostos “pelos prazos de entrega, pelos processos difamatórios e pelas reprimendas dos superiores”. Para ela, ao realçar a objetividade, os jornalistas estão lutando contra estas pressões.

A objetividade pode ser encarada enquanto um conceito polissêmico: “Às vezes, objetividade é entendida como um princípio geral que reúne as regras de abrangência (*‘tell the whole story’*), *fairness*, equilíbrio, independência, transparência das fontes, separação de notícias e comentários, precisão, imparcialidade, veracidade, neutralidade e foco em fatos” (SPONHOLZ, 2009, p. 17). A neutralidade e a imparcialidade também assumem discussões plurais – muitas vezes interseccionais à objetividade – e, por isso, vamos discorrer sobre tais conceitos considerando duas principais perspectivas: 1) princípio ético; e 2) procedimento metodológico.

A objetividade sob a ótica do princípio ético refere-se à fidelidade ao fato, ou seja, corresponde a uma “semelhança estrutural entre realidade social e realidade midiática” (SPONHOLZ, 2009, p. 17), ou, em outras palavras, “significa a correspondência entre o dito pela notícia e o fato real noticiado. É o conceito de verdade, no realismo, fundado sobre o primado do fato, estável, absoluto e disponível, que deve ser conhecido especularmente” (GUERRA, 2008, p. 42). Essa condição refere-se, então, ao efetivo cumprimento do imperativo ético e deontológico fundante da atividade jornalística.

O procedimento metodológico refere-se ao caminho para se alcançar o princípio ético. Para Guerra (2008), a objetividade enquanto correspondência entre a notícia e o fato exige o cumprimento de três prescrições metodológicas: 1) a intenção do repórter; 2) o rigor na realização dos procedimentos de investigação; e 3) a redação jornalística. Vemos o terceiro item, entretanto, mais pelo ponto de vista estilístico do que efetivamente como uma garantia de fidelidade à representação da realidade.

De qualquer maneira, a respeito dessa última prescrição, destacamos que o *lead* é a ferramenta mais recorrente dentre as utilizadas pelos profissionais na tentativa de se alcançar a objetividade. Para Guerra (2008, p. 41),

na estrutura da notícia, por exemplo, o lide e a pirâmide invertida expressam muito bem essa ideia: primeiro o essencial do fato, depois as explicações secundárias, sem se prender necessariamente à cronologia dos acontecimentos. Além disso, a própria construção das frases e dos períodos pede uma estrutura enxuta, direta e termos de uso corrente do cotidiano das pessoas. (GUERRA, 2008, p. 41)

Somada à estratégia de apresentar o acontecimento a partir de seus aspectos mais importantes, Tuchman (2016) aponta, ainda, o uso judicioso das aspas no texto jornalístico, já que dessa forma o repórter se absteria de omitir sua opinião. Essa última prática também está associada ao preceito de neutralidade do trabalho jornalístico.

À luz do princípio ético, a neutralidade refere-se à isenção do profissional diante da gama de interesses que envolvem um determinado fato. “Sob neutralidade entende-se aqui a abstenção de expor-se a própria opinião” (SPONHOLZ, 2009, p. 27). Como procedimento metodológico,

trata-se da tese segundo a qual para apreender o fato, seria preciso que o jornalista tivesse a capacidade de pôr em suspensão seus valores, pré-conceitos, suas crenças. Seria a capacidade de abrir-se ao sentido de realidade contido no fato em si. A neutralidade considerada desta forma se constitui em um procedimento metodológico que tornaria possível a objetividade. Controladas as injunções subjetivas, o repórter estaria apto a conhecer o fato. (GUERRA, 2008, p. 45)

Há pelo menos duas reflexões a serem feitas sobre essa citação. A primeira vai ao encontro da argumentação de Sponholz (2009) de que não ter nenhuma opinião sobre um assunto ou abdicar-se dela não significa que há melhores condições de se produzir uma notícia objetiva. Para a autora, “neutralidade, entendida aqui como a abstenção de expor a própria opinião ou subjetividade, não é, portanto, um pressuposto para uma cobertura

jornalística objetiva” (SPONHOLZ, 2009, p. 28). Se por um lado o distanciamento do jornalista permite um olhar objetivo sobre o fato, como aponta Guerra, por outro, também pode proporcionar uma cobertura superficial sem que sejam compreendidas a fundo algumas motivações.

A segunda reflexão é complementar à primeira. Há fatos tão complexos que não se apresentam evidentes para serem completamente conhecidos, são necessárias investigações mais aprofundadas. Anderson *et al.* (2003, p. 33) acreditam que “o papel do jornalista – como porta-voz da verdade, formador de opinião e intérprete – não pode ser reduzido a uma peça substituível para outro sistema social; jornalistas não são meros narradores de fatos”. Para os autores, o profissional não deve se limitar em tornar a informação disponível, mas deve também contextualizá-la de modo que ela chegue ao público e que nele repercuta. Diante disso, a busca implacável pela neutralidade pode incorrer ao risco de prejudicar o processo de conhecimento tanto por uma renúncia à investigação jornalística, quanto pela redução a uma mera tarefa de divulgação.

Diante de fatos polêmicos, outra técnica é apontada como uma forma de o jornalista chegar mais próximo da verdade: apresentando versões que disputam a validade em relação ao fato. Em outras palavras, sendo imparcial. O princípio ético relacionado à imparcialidade reside em assegurar o direito dos envolvidos em discutir o fato. Neste sentido, a imparcialidade “é uma atitude ética que reconhece os interesses em jogo e leva-os em consideração para, no mínimo, promover um debate que deixe claro os diferentes pontos de vista existentes em relação ao fato polêmico” (GUERRA, 2008, p. 46).

O método para alcançá-la seria, segundo Guerra (2008, p. 48), baseado a partir de três procedimentos: 1) apresentação dos argumentos conflitantes; 2) garantia de espaço; e 3) garantia de acesso iguais entre as partes interessadas. O objetivo de ser imparcial, entre outros, é de expor a pluralidade e o contraditório, incluindo as divergências que rodeiam o fato. Essa prática também é conhecida como *fairness*.

O quadro abaixo resume as discussões apresentadas sobre os três princípios em suas duas dimensões:

Quadro 3 – Princípios éticos e procedimentos metodológicos

Princípio	Dimensão ética	Procedimentos metodológicos
Objetividade	Fidelidade ao fato	1) Intenção do repórter;
		2) Rigor na investigação
		3) Redação jornalística
Neutralidade	Abstenção da opinião do jornalista	1) Suspensão de valores, pré-conceitos e crenças
Imparcialidade	Assegurar o direito dos envolvidos em discutir o fato	1) Apresentação dos argumentos conflitantes;
		2) Garantia de espaço
		3) Garantia de acesso iguais entre as partes

Fonte: elaboração própria com base em Guerra (2008), Sponholz (2009) e Tuchman (2016)

Esse quadro resume o que por muito tempo foi tido como a fórmula básica e única do bom jornalismo. No entanto, os princípios aqui são observados enquanto técnicas jornalísticas superestimadas em detrimento da relação entre sujeitos e dos processos de apuração que o contar histórias envolve. Ijuim *et al.* (2008) defendem que construir narrativas deve contemplar uma contextualização precisa e profunda, que vai ser alcançada por meio de uma observação cuidadosa dos fenômenos sociais. Sendo assim, os autores questionam:

Como pode o comunicador construir narrativas se contar somente com fatores objetivos, uma razão empobrecida pela supremacia da técnica e da eficiência? Como pode o repórter “dar o fato” sem compreender os nexos de uma realidade complexa? Como pode este jornalista narrar as ações humanas se não estiver sensível e solidário às dores universais? (IJUIM *et al.*, 2008, p. 140)

Em paralelo a isso, Zelizer (2014) acredita que o mundo acadêmico focou em alguns pensamentos específicos sobre o jornalismo que não levam em conta o vasto mundo do que o jornalismo é. Na prática, no entanto, percebe-se que a rigidez do cumprimento da objetividade, neutralidade e da imparcialidade vem cedendo espaço para uma narrativa autoral, marcada por estilos singulares do jornalista, sem que se deixe de lado a ética da profissão. Essa mudança dialoga com o que Deuze e Witschge (2016) levam em consideração sobre o modo pós-industrial do jornalismo: uma realidade que pede por novas maneiras de conceituar e pesquisar a experiência vivida dos jornalistas.

O argumento que desenvolvemos, portanto, é que os preceitos deontológicos que regem o jornalismo podem ser contemplados ainda que o jornalista relate os fatos em primeira pessoa. Em outras palavras, acreditamos que é possível manter autêntico o processo de produção do jornalismo tendo a narrativa atravessada pela subjetividade do narrador.

5.2 - Jornalismo e subjetividade: centralidade dos sujeitos

O amparo do relato jornalístico na objetividade, neutralidade e imparcialidade contribuiu para que o jornalismo se notabilizasse como o lugar da verdade. Além disso, no entanto, reforçou a ideia de que uma informação apenas seria verdadeira se seguisse essas diretrizes técnicas. É contrariando parte desse estigma que, de acordo com Moraes (2019, p. 206), “os caminhos parecem apontar para a superação – ao menos na teoria – da ideia de um profissional vazio que apenas relata os fatos. Mas, na prática, continua valendo principalmente para as audiências, a ideia de uma pureza que se traduz em verdade única”.

Percebe-se, então, que há certa dificuldade em compreender a diferença entre o relato objetivo e o compromisso jornalístico com a realidade. A confusão de significados sustenta-se na crença errônea de que há apenas uma verdade, única e absoluta, dos acontecimentos retratados pelo jornalismo. Essa concepção é criticada por Gomes (2009) que recorre às influências do perspectivismo nietzschiano sobre a práxis jornalística para embasar sua argumentação. Para o autor, “não há verdade, mas verdades, cujas validades são relativas ao interior das fronteiras das respectivas formas de vida” (GOMES, 2009, p. 42).

Todo relato traz consigo marcas de subjetividade. Gomes, por exemplo, acredita que sem o olhar de um intérprete, o fato existe apenas como matéria a-significativa. Concorde, ainda, que é possível interpretar um fato de várias maneiras, mas que não é possível, legitimamente, fazê-lo dizer o que efetivamente não diz. Para ele, “é bem verdade (e o perspectivismo nos ensinou isso) que o nosso conhecimento intervém sobre as coisas de algum modo ‘alterando-as’, mas alterar aqui significa organizar, fazê-la existir como polo de uma relação cujo outro correlato somos nós” (GOMES, 2009, p. 57).

A subjetividade no jornalismo, então, não se constitui como antagonista da objetividade, mas sim como parte dela – e vice-versa. Para Moraes (2019), a subjetividade é formada a partir de um ambiente histórico dado, objetivo. Há também a perspectiva contrária: de que o objetivo é construído a partir do subjetivo. Para Vilas Bôas (2017, p. 38),

É preciso considerar também que essas notícias se originam e se conformam a partir de valores e normas partilhados socialmente e que é justamente nesta partilha que se define o que interessa, o que é mais caro (...). Nesses termos, parece-nos oportuno reafirmar que, sendo os sujeitos definidos numa trama ampla de relações sociais, culturais e históricas, o jornalismo é, ao mesmo tempo, constituído por subjetividades partilhadas e constituidor delas.

Se a subjetividade é formada a partir da objetividade ou se é formadora dela, o que predomina em tais discussões, todavia, é a norma pragmática que orienta tanto as dimensões objetivas quanto as subjetivas: a veracidade, que se reafirma como compromisso e como princípio moral da atividade jornalística. Sendo assim, temos que

verdadeiros, portanto, são os enunciados que descrevem as coisas e fatos e, assim, mostram, revelam como eles são. O perspectivismo nos ensinou que é impossível aceitar um conceito de verdade em que para ser verdadeiro o enunciado descritivo devesse descrever os fatos em si mesmos a prescindir de qualquer conhecimento possível destes. (GOMES, 2009, p. 61)

Os recursos da subjetividade têm ganhado espaço nas atuais narrativas e revelam-se como potenciais ferramentas para a construção de relatos jornalísticos, principalmente para os que envolvem descrição, interpretação e aprofundamento dos acontecimentos. Moraes (2019, p. 207) defende que a subjetividade como elemento “passou a ser uma ferramenta importante na busca pela produção de representações mais integrais sobre pessoas e grupos. Ela traz de maneira mais ampla, profunda, as camadas de existência dentro desses ambientes”.

A autora, então, propõe o termo “jornalismo de subjetividade” como caminho para demarcar a importância do subjetivo, historicamente rechaçado no campo noticioso. Esse jornalismo busca explorar como algumas questões sociais se traduzem nas pessoas e como são devolvidas ao mundo, além de promover uma autocrítica do próprio campo que privilegia a narrativa a partir de um enquadramento tradicionalmente hegemônico sobre o ideal da objetividade.

A prática da subjetividade ressalta o que há de pessoal na atividade do repórter, favorecendo a observação de sutilezas e destacando circunstâncias contextuais e marginais do fato. Busca retratar, inclusive, eventos simples do cotidiano e experiências comuns, indo à procura de “um modo de apreensão da realidade não respaldado no espetacular, mas que se interessa também pelo banal; não pelo insólito, mas aquilo o que é evidente: não pelo exótico, mas pelo endótico (neologismo criado por George Perec para dar conta do evidente que não se vê)” (MORAES, 2019, p. 210). Recorrer a estratégias subjetivas, portanto, não se trata mais de iniciar uma disputa de legitimação da atividade, mas sim de estabelecer relações e de evidenciá-las no processo jornalístico.

Dentro do espectro de possibilidades narrativas que evidenciam o uso da subjetividade, um tipo específico tem se destacado. Vilas Bôas (2017, p. 38) relata que “o que temos observado, contudo, nos últimos anos, é a tendência de um jornalismo em que repórteres falam de si mesmos, de suas experiências pessoais colocando-se no centro do interesse de suas pautas”. Coward (2013) denomina esse jornalismo de “confessional” e acredita que estamos vivendo um contexto de emergência de produtos marcados por uma fala dos jornalistas em primeira pessoa.

Peças pessoais e histórias da vida real em primeira pessoa tornaram-se cada vez mais abundantes, quer escritas pelos próprios protagonistas ou "como contadas a" jornalistas. As reportagens tornaram-se mais íntimas e confessionais, enquanto até mesmo as notícias do noticiário agora incluem muitas histórias pessoais. Todos os jornalistas estão cientes da pressão para humanizar as histórias, incluindo experiências mais pessoais e íntimas, incluindo autorrevelações⁷³. (COWARD, 2013, p. 6, tradução nossa)

A autora destaca que a ascensão desse tipo de jornalismo pessoal cresceu rapidamente nos últimos anos, muito em decorrência da atual “sociedade confessional” que não se priva de compartilhar experiências e impressões pessoais. Entretanto, reconhece que a voz autoral nas produções informativas não é um fenômeno recente, pelo contrário, está presente há anos nos editoriais e artigos de opinião, geralmente atuando como um papel crucial no engajamento dos leitores.

Coward (2013) apresenta o jornalismo confessional ilustrando-o de duas maneiras: 1) O relato do próprio jornalista em primeira pessoa, que participa da história e compartilha suas experiências; e 2) Relatos em que há ênfase nas experiências pessoais dos sujeitos das histórias. Neste trabalho, nos interessa especificamente o primeiro estilo. Segundo Lindgren (2020, p. 114), “em nenhum outro lugar, essa tendência é mais óbvia que nos desenvolvimentos recentes do podcasting, em que podcasts dos EUA apontam o caminho com abordagens pessoais e subjetivas de narrações”.

No Brasil, a tendência é a mesma nas produções narrativas, já que é sintomática a influência da série estadunidense *Serial* nas primeiras produções nacionais de radiojornalismo narrativo em podcasting (KISCHINHEVSKY, 2018). De acordo com Lindgren (2020, p. 120), *Serial* “instigou uma discussão internacional sobre radiojornalismo narrativo e sua

⁷³ No original: Personal pieces and first-person real-life stories have become ever more abundant, either written by the protagonists themselves or ‘as told to’ journalists. Features have become more intimate and confessional while even News stories now include many personal stories. All journalists are aware of the pressure to humanise stories by including more personal and intimate experiences including self-revelations.

abordagem muito pessoal de contação de histórias, que se tornou a assinatura de [Sarah] Koenig”.

5.3 – O jornalista como personagem em podcasts narrativos

As histórias no rádio que exploram experiências pessoais vividas ganharam força ainda nas décadas de 1950 e 1960, quando a televisão surgiu e tomou para si grande parte dos anunciantes, e a era de ouro radiofônica caminhava para o fim. O rádio precisava se renovar para sobreviver frente a um meio que oferecia ao seu público a imagem além do som: “perdem espaço os programas de auditório e ganham força os comunicadores com seus programas de prestação de serviços, noticiário policial ou entrevistas, que podiam ser produzidos a custo infinitamente inferior” (KISCHINHEVSKY, 2007, p. 23).

Além da programação, há alteração também na relação com os ouvintes, que ganham mais espaço na emissora ao irem para o ar contando seus dramas e histórias pessoais, principalmente as de amor não correspondido, situação que, segundo Kischinhevsky (2007), garantiria, de certa maneira, a manutenção da identificação cultural antes estabelecida pelas radionovelas, que foram desaparecendo com a chegada da televisão. Se durante a era de ouro do rádio predominavam as histórias pessoais de personagens fictícios dentro das novelas, com o passar dos anos o ouvinte torna-se protagonista desses relatos agora ancorados na realidade.

Mais recentemente, o podcast revisita as estratégias sonoras radiofônicas também para contar histórias em produções narrativas. Para Lindgren (2020), essa prática está perfeitamente posicionada em ambas as mídias sonoras para explorar experiências pessoais vividas. Entretanto, o uso de fones de ouvido para consumo dos podcasts apresenta-se como um impulsionador específico para estabelecer relações ainda mais íntimas com o ouvinte. Para a autora,

diferentemente de histórias produzidas para as telas, em que emoções são representadas de forma visual, histórias em áudio (prontamente disponíveis em smartphones) exploram nossas vidas por meio de sons e da palavra falada, sussurradas intimamente em nossos ouvidos. O espaço personalizado de escuta criado por fones de ouvido acomoda ainda mais o vínculo criado entre as vozes na história e o ouvinte. (LIDGREN, 2020, p. 114)

Para McHugh (2016, p. 65, tradução nossa), “o podcast está fomentando um novo gênero mais informal de narrativa em áudio centrado em um relacionamento forte entre o

apresentador e o ouvinte⁷⁴”. A informalidade é resultado da intimidade, como aponta Berry (2019), e é dessa forma que o podcast tem proporcionado a ascensão de um outro personagem central nos relatos jornalísticos: o do próprio jornalista.

Vê-se, então, o rápido crescimento do jornalismo confessional que “é impulsionado pelas recentes experimentações em formatos e gêneros proporcionadas pelo podcast, liberado das convenções e prazos da transmissão radiofônica” (LINDGREN, 2020, p. 114). O relato do jornalista em primeira pessoa não descumpra o contrato com o público de apurar os fatos e relatá-lo da maneira mais fiel possível, a observação pessoal age como uma forma de aprofundamento dessa investigação.

As narrativas jornalísticas em podcast têm sido marcadas por um forte envolvimento pessoal do narrador, principalmente porque muitas dessas produções nascem ancoradas em motivações pessoais. Dessa forma, o jornalista torna-se personagem da história que ele mesmo conta.

Em *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman (2014) utiliza metáforas do teatro para explicar como ocorrem as interações entre indivíduos na vida social. A partir disso, o autor acredita que quando um indivíduo se apresenta diante de outros, ele tem muitos motivos para procurar controlar a impressão que passa, pois é como se ele fosse um ator representando diante de uma plateia. É com base nisso que esta tese busca compreender o papel que o jornalista narrador exerce na história que relata, correlacionando sua representação com o próprio jornalismo.

Goffman (2014, p. 116) explica que “em geral aqueles que participam da atividade de uma instituição social tornam-se membros de uma equipe quando cooperam para apresentar sua atividade sob um aspecto particular”. Podemos observar os jornalistas como membros de uma equipe que participa de uma instituição social: o jornalismo. Sendo assim, espera-se que durante a representação de cada membro diante de seu público haja uma correlação entre função e atitudes que se esperam daqueles que exercem tal função.

Quando o jornalista se apresenta em primeira pessoa, como é o caso nos podcasts narrativos, há uma ruptura daquilo que pregam os preceitos técnicos do jornalismo tradicional, como visto, mas há também continuidades no sentido de manterem-se os aspectos base da busca pela retratação da(s) verdade(s). Ainda segundo Goffman (2014, p. 224), “a representação é algo de que os membros da equipe podem afastar-se suficientemente para imaginar ou desempenhar simultaneamente outras espécies de representações, evidenciando

⁷⁴ No original: podcasting is fomenting a new, more informal, genre of audio narrative feature centred on a strong relationship between host and listener.

outras realidades”. Ou seja, o fato de usar a primeira pessoa em conteúdos jornalísticos não descaracterizaria as atividades da profissão, mas contribuiria para ampliar a forma com que determinado fato ou acontecimento pode ser processado pelo público.

Retomando os termos metafóricos utilizados pelo autor, a personagem ao representar tem acesso tanto aos bastidores, ou região dos fundos, quanto ao palco. Este último é formado pelo que Goffman chama de fachada. A fachada, por sua vez, é o conjunto que possui o cenário, a aparência – estímulos que revelam os aspectos físicos – e a maneira – estímulos que informam sobre o papel de interação que o ator vai desempenhar, como arrogância, agressividade, etc. – da personagem. “Encontramos, às vezes, uma divisão entre região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e região de fachada, onde ela é representada” (GOFFMAN, 2014, p. 256).

Então, se conhecêssemos os bastidores aos quais um indivíduo teve acesso, conheceríamos melhor ainda o papel que desempenha e a informação que possui para a sua representação diante da plateia. Em outras palavras, para nossa pesquisa, se conhecêssemos os processos jornalísticos e os fatos que levam a determinadas escolhas, conheceríamos melhor ainda o papel do jornalista enquanto personagem da história que conta. Para tanto, teríamos que compreender o jornalismo também como uma personagem da narrativa. Essa perspectiva será apresentada no próximo tópico.

5.4 – Metajornalismo: quando o jornalismo é foco das produções jornalísticas

Ao olhar para o jornalista enquanto narrador que compartilha suas próprias experiências, percebemos, por consequência, que o processo jornalístico ocupa também parte de seus relatos pessoais. Cabe nesta pesquisa, então, discorrer sobre como o jornalismo está presente em produções jornalísticas, mais especificamente nas narrativas. Em outras palavras, é o que se denomina aqui de metajornalismo (MESQUITA, 2001).

O jornalismo, ao longo do tempo, vem passando por um processo de profissionalização, ou seja, tem percorrido um caminho que inclui a determinação de regras e ideologias para a execução do ofício. Eugênio Bucci (2000, p. 203), em seu livro *Sobre Ética e Imprensa*, diz que “tanto as faculdades como as redações, tanto as empresas como os sindicatos e associações profissionais e empresariais, têm o dever de cultivar a noção de que o jornalismo, acima de tudo, é uma ética”.

Diante disso, é importante ressaltar a importância das universidades e da própria execução do ofício como espaços de debate para ampliação e melhoria da ética da profissão

de jornalista. A prática do jornalismo está orientada para a coletividade, composta por um público que exige conquista da confiança por meio da legitimidade na prestação de seus serviços. Assim como todas as instituições, o jornalismo busca construir um discurso que tem como objetivo, ainda que de forma implícita, afirmar sua legitimidade social.

Se por um lado o processo de valorização do jornalismo perpassa, então, a “tradução pública e notória da necessidade, sentida por grande parte dos jornalistas, de sublinharem o carácter especializado, autônomo e nobre da atividade que exercem a título permanente e remunerado” (FIDALGO, 2008, p. 11), por outro, deveria haver uma consciência de que a notoriedade e a regulamentação da profissão também exigem certa fiscalização. Quando foi nomeada como o quarto poder, a imprensa foi considerada um tipo de “poder que controla o poder”. A partir de então, tornou-se necessário discutir qual seria o poder que controlaria o quarto poder.

É nesse sentido que o cumprimento dos preceitos éticos e deontológicos não garante a legitimidade da profissão se não houver o reconhecimento social de seu papel e a aceitação pelo seu público. No atual cenário informacional, por exemplo, há estímulo à desconfiança da atuação do profissional e das instituições jornalísticas diante de constantes ataques motivados principalmente por figuras públicas. Além disso, pode-se afirmar que um outro fator que hoje contribui para uma certa desvalorização do jornalismo e dos jornalistas é a sensação de acesso praticamente universal à informação associada à possibilidade de produção de conteúdo por qualquer indivíduo. Soma-se a isso, ainda, a grande disseminação de *fake news* na atualidade.

Para Oliveira (2010), práticas metajornalísticas contribuem com a cidadania e são uma saída política para a crise que ronda as próprias instituições, pois, como lembra, “a perseguição do mensageiro, tantas vezes descrita na história da humanidade, denota um reconhecimento de que há na informação veiculada uma dimensão performativa, isto é, que fazer notícia não se resume a referir ou constatar” (OLIVEIRA, 2016, p. 32). Para a autora, informar não é apenas um ato de transmitir algo que é anterior, mas, antes disso, é o ato de viabilizar a construção de sentidos, e o relato sobre isso fortalece o processo ético ao desmistificar a profissão aos olhos do público.

A transparência dos processos jornalísticos vem sendo discutida como uma alternativa para solucionar problemas de confiança, responsabilidade, credibilidade e legitimidade (CHRISTOFOLETTI E BECKER, 2021). Isso reforça a importância do debate sobre o papel da mídia na sociedade e os efeitos da informação que ela veicula a respeito dela mesma. É nesse sentido que a autorrepresentação do jornalismo, traduzida em discurso, contribui para

retomar valores básicos da profissão, ao mesmo tempo em que busca estabelecer uma relação de confiança com seu público por meio de ações que procuram a representação da verdade.

Oliveira (2016, p. 32) defende que o jornalismo sobre o jornalismo favorece uma compreensão integrada dos contextos da ação comunicativa, já que “enquanto discurso sobre o que acontece, a notícia foi sempre adjacente a um princípio de verdade”. Em outras palavras, para a autora, o metajornalismo resulta da consciência dos efeitos do jornalismo e constitui-se como um substituto do discurso das normas.

Com base nisso, por ser uma atividade regulada por princípios normativos, “o jornalismo e os jornalistas também podem ser sujeitos da notícia, isto é, que, enquanto agentes sociais cujo discurso não é inconsequente, também são objeto de interesse público, não tendo um estatuto de suposta impunidade” (OLIVEIRA, 2016, p. 38). A transparência atua como uma resposta à necessidade de debater com o público os processos e procedimentos intrínsecos à profissão, já que a sociedade possui um papel fundamental na legitimação desse ofício.

A procura por informações das condições e métodos de trabalho do jornalista inspirou a criação de seções noticiosas dedicadas à atividade e aos profissionais, onde é possível encontrar dados sobre quem são os colaboradores de determinada instituição, indicação das bases onde as pesquisas para uma produção são realizadas, referência às fontes consultadas, retratação em relação a erros e excessos cometidos, entre outros. Esses espaços contribuem para uma reflexão sobre a própria essência do jornalismo, desvelando as formas com que se constrói sentidos e as circunstâncias em que se produz o discurso que busca reproduzir o real.

A partir das diversas circunstâncias em que essa prática se desdobra, Mesquita (2001) identifica três funções que as iniciativas metajornalísticas podem assumir: 1) estratégica; 2) auto-promocional; 3) reguladora. A primeira refere-se à ideia de recorrer à ética como estratégia, sendo ela voltada para a concorrência entre empresas e profissionais, ou seja, o metajornalismo como “um instrumento na competição entre diferentes actores no espaço público” (MESQUITA, 2001, p. 14).

Na função auto-promocional, o metajornalismo seria como uma estratégia de *marketing*, que atua na promoção da própria atividade e, conseqüentemente, na da empresa midiática. A terceira refere-se a um instrumento regulador, em que se revela que as instituições e os profissionais também estão sujeitos à crítica jornalística, respondendo, assim, a uma “exigência de equidade” (MESQUITA, 2001, p. 15).

O metajornalismo apresenta-se pelas diferentes mídias, incluindo as sonoras – foco da nossa pesquisa. E como elas possuem algumas particularidades, torna-se necessário um olhar

voltado para as possibilidades dessa metanarrativa em meios sonoros e, mais especificamente, no podcast narrativo.

Por exemplo, a capacidade de inovação, de informalidade – na ideia de uma conversa ou produção que se aproxima do ouvinte – e até mesmo de independência – no caso das produções fora do *mainstream*, como o podcasting – são partes de um constructo cotidiano das novas produções sonoras. É nesse sentido que Llinares, Fox e Berry (2018) acreditam que, ao olhar para os podcasts, é preciso fugir de abordagens superficiais, além de se apropriar dos resultados de práticas e significados culturais que podem surgir por diferentes atores e instituições, como faremos neste tópico ao abordar o metadiscorso do jornalismo em podcasts narrativos.

Com uma propensão diferenciada para o desenvolvimento de uma racionalidade emotiva, como vimos a partir das estruturas do drama radiofônico, o podcast projeta-nos para uma exploração sensível do mundo e, a partir do metajornalismo, há uma mescla entre o *logos* e o *pathos* nessas produções, já que estes acionamentos reforçam o discurso da verdade ao mesmo tempo em que acionam as emoções dos ouvintes.

A emergência do jornalista narrador como uma figura íntima do ouvinte, principalmente pelo uso do discurso em primeira pessoa, é acompanhada por uma repaginação na forma como o jornalismo é representado. O gênero informativo e o gênero opinativo são, na visão de Oliveira (2010, p. 286), as duas abordagens que cumprem este metadiscorso: “o discurso metajornalístico, seja ele estritamente informativo ou opinativo, concede aos cidadãos um instrumento de formação sobre o próprio jornalismo, sobre suas virtudes, os seus limites e os seus perigos”. Como nesta pesquisa temos discorrido sobre a forma com que o formato narrativo permite o aprofundamento da informação, percebe-se uma tendência exposta à metanarrativa nessas produções.

Assim, o metajornalismo também estaria presente com certo destaque nos produtos narrativos e não restrito aos espaços opinativos e informativos que caracterizam o jornalismo diário. No próximo tópico, discutiremos mais detalhadamente sobre a centralidade do jornalismo em produções de jornalismo narrativo em podcasts.

5.5 – O jornalismo como personagem em podcasts narrativos

A proposta aqui é justamente olhar para o jornalismo enquanto personagem da narrativa e discorrer sobre sua representação, considerando sua potencial contribuição ao discurso da verdade nos acontecimentos que têm o jornalista no centro do relato. Além disso,

consideramos o jornalismo como personagem também pela capacidade que tem de mudar os rumos da história que conta, pois contribui com a (re)construção da realidade.

A partir disso, o metajornalismo será explorado neste capítulo levando em conta três principais eixos propostos por nós: 1) memória; 2) bastidores; e 3) repercussão. Ou seja, o jornalismo enquanto personagem pode ser representado sob essas três perspectivas gerais que propomos aqui, sendo uma mais atrelada ao passado das experiências, uma às atividades que se desenvolvem durante a apuração e a outra sobre como o processo jornalístico repercute após a divulgação, respectivamente, mas não de forma exclusiva, como veremos.

O eixo memória seria marcado pela subjetividade do jornalista, com enfoque na justificativa de escolhas e no compartilhamento de sensações, sentimentos e lembranças relativas às produções já finalizadas, ou seja, relacionadas ao passado. Destacam-se aqui os momentos em que o jornalista relata sua experiência sobre alguma produção ou acontecimento dos quais tenha participado: como era sua rotina durante determinada cobertura jornalística, como certa informação foi abordada por ele, entre outros.

Ao acionar sua memória, é possível que o profissional reviva suas emoções ao transmitir para o ouvinte a sensação que teve ao testemunhar e relatar os acontecimentos. Aqui há também uma potencialização na experiência imersiva do ouvinte, que se aproxima do narrador ao conhecer seus sentimentos mais íntimos.

Para Sá Martino (2010, p.68), “dentro das narrativas de memória pessoal estão fatos coletivos, entrelaçados em experiências significativas responsáveis por, de alguma maneira, direcionar a compreensão”. Assim, as lembranças individuais permitem uma reconstrução do passado, e, conseqüentemente, o resgate da história. Podemos afirmar que, quando contadas, essas recordações estabelecem relações com quem as ouve, envolvendo o público na narrativa mesmo que esse ouvinte não tenha vivenciado o mesmo período e nem as mesmas experiências. Porém, elas partilham e reforçam os acontecimentos dando credibilidade para quem as relata.

A seguir, transcrevemos um trecho que exemplifica como a memória também tem o potencial papel de representar o jornalismo nas produções narrativas. A passagem foi retirada do primeiro episódio da série *Memórias*⁷⁵, do podcast *Vida de Jornalista*.

⁷⁵ A série *Memórias*, do podcast *Vida de Jornalista*, é uma produção do jornalista Rodrigo Alves que apresenta bastidores de coberturas históricas do jornalismo brasileiro. Tem como entrevistados profissionais que atuaram diretamente na produção de informação relacionada ao acontecimento destaque de cada episódio. O primeiro, *Césio 137*, é sobre o acidente radioativo com o Césio 137, em Goiânia, em 1987.

Cileide Alves: Olha, eu acho que essa cobertura me fez pensar em muitas questões. Primeiro na responsabilidade que a gente tem com aquilo que divulga. Eu chegava no fim do dia, eu ficava muito preocupada de como as pessoas iam receber aquilo, como é que as pessoas iam perceber aquilo. E a segunda coisa que me fez pensar muito é a certeza da apuração. Acho que foi aí que eu aprendi que a apuração é fundamental. Porque a gente estava no meio teoricamente das pessoas mais preparadas pra dar aquelas informações, que eram médicos, físicos nucleares, gente de toda parte. Vinha gente do mundo todo pra cá (...) O que a gente tinha na realidade era mais opinião que informação. Eu acho que foi ali que eu aprendi na prática o que é a responsabilidade de você checar e saber como divulgar a informação. Porque muitas vezes você até checa, mas divulga de qualquer jeito, né? E a forma de divulgar era muito relevante, muito. (VIDA DE JORNALISTA..., 2019)

O fragmento anterior é parte da fala da jornalista Cileide Alves, que cobriu o acidente com o Césio 137 na cidade de Goiânia em setembro de 1987, em relato à Rodrigo Alves, idealizador do podcast *Vida de Jornalista*. Na época do acontecimento, a repórter estava em início de carreira e trabalhava na TV Brasil Central, uma retransmissora da rede de televisão Bandeirantes. Cileide relembra sobre como foi informada do incidente com o Césio e descreve como era seu trabalho durante os dias de cobertura. Além disso, a profissional compartilha suas preocupações, experiências, aprendizados e suas perspectivas relacionadas ao trabalho jornalístico que realizava à época.

Se, por um lado, o jornalismo transformou-se em uma ferramenta para a reconstituição de fatos e lembranças (PALACIOS, 2014), por outro, a memória também tem o papel de representar o jornalismo, já que quando o jornalista é o sujeito no centro do relato, há um diálogo explícito entre a sua memória e a do processo de produção da informação. Assim, a coordenação da experiência do outro, a partir da representação da sua memória com a memória social, reforça a relação do público com o exercício da profissão.

Já a categoria bastidores teria como marca o relato do próprio fazer jornalístico e as escolhas feitas pelo jornalista: explicar como trabalha, com quem e onde busca informações, porque usar determinados materiais coletados ao invés de outros, quais os desafios de acionar as fontes, como optou pela edição da produção. Em outras palavras, enquadraria a exposição das projeções, inclusões, exclusões, interpretações, pressões, olhares subjetivos e perspectivas objetivas que contribuem para o entendimento do *modus operandi* jornalístico.

Exemplificando como a exposição sobre os bastidores também representa o jornalismo, transcrevemos a seguir um trecho retirado do quinto episódio do *Caso Daniel*⁷⁶, segunda temporada do podcast *Futebol Bandido*:

⁷⁶ A temporada *Caso Daniel*, do podcast *Futebol Bandido*, é uma produção dos repórteres Adriano Wilkson e Karla Torralba, que conta, através de seis episódios, a história do assassinato do jogador do São Paulo Futebol

Adriano Wilkson: Conversei por telefone com Ludimilla. Ela trabalhava como modelo e dizia que, durante uma balada em Belo Horizonte, Daniel tinha insistido em ficar com ela. E teria insistido mesmo após ela demonstrar que não tinha interesse. Mas o relato de Ludimilla era impreciso. Ela dizia achar que o caso teria acontecido em 2012, mas não se lembrava de pessoas que viram a cena e nem o nome do estabelecimento. Por causa disso, a gente optou por não publicar o relato de Ludimilla. Fora a imprecisão, ele parecia não acrescentar nada sobre os motivos e as circunstâncias que levariam o jogador à morte anos depois. (FUTEBOL BANDIDO..., 2020)

No excerto, o jornalista Adriano Wilkson explica para o ouvinte porque optou por não utilizar a declaração que gravou enquanto entrevistava Ludimilla Garrido, uma testemunha que afirmava que o jogador Daniel havia tentado se relacionar à força com ela. Na ocasião, o repórter julgou que os relatos eram imprecisos e não contribuiriam com a história que se contava. Assim, deixa bem claro o motivo de ter excluído o relato para o podcast de uma pessoa que é apresentada como depoente durante o julgamento do caso.

Por meio desse eixo, ao qual chamamos de bastidores, o público sente-se mais próximo do processo jornalístico, o que possibilita uma vivência aproximada da experiência autêntica do jornalista durante a apuração e produção da informação, já que o compartilhamento das atividades se refere à própria produção que se está construindo. Há aqui, ainda, o reforço narrativo que contribui para potencializar uma experiência imersiva dos ouvintes, pois é como se os movimentos de fruição do conteúdo pelo público ocorressem ao mesmo tempo em que o jornalista relata sobre a construção da produção, ou seja, o jornalista relata sobre o processo de investigação e apuração da/própria produção que executa.

Segundo Gomes (2009, p. 12), o jornalismo “é um sistema que atua no ramo da verdade. Os seus produtos se oferecem como verdadeiros, tendo a sua verdade garantida por procedimentos bem codificados de verificação e certificação”. Então, explicitar esses códigos também reforça o discurso da verdade, contribuindo com a transparência apontada por Christofolletti e Becker (2021).

Por fim, o eixo repercussão seria marcado pela análise, crítica e/ou interpretação dos jornalistas narradores sobre as coberturas, e seus desdobramentos, realizadas por terceiros – já que se fossem produzidas por eles próprios, a prática metajornalística aqui seria enquadrada no eixo da memória. A produção pode ser observada pelo narrador questionando, por exemplo, como determinado material foi elaborado e como a apuração foi conduzida, expondo críticas, sugestões e análises sobre o trabalho dos colegas de profissão ou a linha

Clube, Daniel Correa. Emprestado pelo clube paulista ao São Bento, de Sorocaba, Daniel foi encontrado morto em um matagal na zona rural de São José dos Pinhais, na região metropolitana de Curitiba, em 27 de outubro de 2018.

editorial abordada pelas empresas de comunicação naqueles acontecimentos enquanto noticiavam os fatos.

Nesse eixo, o metadiscorso revela ser uma espécie de instância reguladora da profissão. Assim, Oliveira (2010, p. 252) lembra que a prática metajornalística também pode ser vista como uma estrutura escrutinadora por excelência, desempenhando o “papel de discutir os contornos do trabalho desenvolvido por profissionais da informação, interrogando não só a alegada impossibilidade da missão de informar, como também a validade daquilo que alguns chamam em circunstâncias similares ‘a reportagem possível’”.

Como exemplo de como a perspectiva da repercussão pode aparecer em podcasts narrativos, transcrevemos o trecho a seguir retirado do primeiro episódio de *Praia dos Ossos*⁷⁷:

Sérgio Chapelin: Uma tese: Ângela era uma mulher anormal? Empurrou a vítima para o crime?

Branca Vianna: Queria só chamar a atenção para a palavra vítima aqui. Estamos falando de um assassinato, né, de que a Ângela Diniz foi a vítima. Mas nessa versão, parece que a Ângela teria empurrado o Doca para fazer o que ele fez. E aí, a vítima seria ele. Mas o que a Ângela teria feito de tão terrível? Pelo jeito, a imprensa achava que a alemã [Gabriele] tinha a resposta. E a chave tava ali, na palavra “anormal”. (PRAIA DOS OSSOS..., 2020)

A fala do apresentador Sérgio Chapelin foi retirada de um trecho do Globo Repórter especial sobre o assassinato da Ângela Diniz e utilizada no podcast *Praia dos Ossos* para ilustrar como a sociedade brasileira, na época do crime, era marcada pelo machismo exaltado e pelo patriarcado enaltecido. No exemplo, Chapelin refere-se à Ângela como sendo a culpada pelo seu próprio assassinato, ao ter provocado seu namorado, Doca, fazendo com que ele agisse em legítima defesa da honra ao assassiná-la, tornando-se, assim, a vítima do crime que cometeu.

A narradora Branca Vianna faz uma breve intervenção no trecho selecionado, questionando e criticando as palavras escolhidas pelo apresentador, e insinua que a reportagem em questão foi parcial, pois, a partir das perguntas retóricas, Chapelin assumiu e defendeu um lado da história. Assim, há uma contextualização ampliada para que o ouvinte compreenda os argumentos desenvolvidos por Branca.

⁷⁷ *Praia dos Ossos*, da *Rádio Novelo*, é uma série de oito episódios produzida por Branca Vianna e Flora Thomson-DeVeaux. O podcast narra as motivações e os desdobramentos do homicídio da *socialite* mineira Ângela Diniz, em 1976, cometido pelo seu namorado Doca Street, em Búzios-RJ.

Além disso, na época, o constante discurso usado pela imprensa fez com que a imagem de vítima fosse personificada em Doca. O jornalismo praticado pelas instituições repercutiu contribuindo para a produção de sentido que era reforçado dentro da realidade: a de que mulheres que provocavam ou traíam seus companheiros cometiam um crime contra a honra do marido, fato que os legitimava a agir em defesa própria, absolvendo-os das crueldades praticadas.

A partir do eixo da repercussão, há uma contextualização ampliada para o ouvinte, que pode compreender como os discursos jornalísticos foram construídos. Há, então, mais uma contribuição para a experiência imersiva do público que acompanha as narrativas.

Até aqui, apontamos três diferentes perspectivas que podem abranger práticas metajornalísticas em podcasts narrativos. Seus aspectos podem ser visualizados sistematicamente no quadro a seguir.

Quadro 4 – Sistematização das representações metajornalísticas em produções narrativas

Memória	Bastidores	Repercussão
Relato da própria experiência	Relato sobre o próprio fazer jornalístico	Relato sobre a produção de terceiros e as respectivas repercussões que se desdobram
Justificativa de escolhas	Justificativa de escolhas	Contextualização ampliada
Compartilhamento de sensações	Evidência do <i>modus operandi</i> e dos processos de apuração	Análise, crítica e/ou interpretação das produções
Compartilhamento de lembranças	Elucidação dos desafios encontrados	Regulação do exercício jornalístico

Fonte: elaboração própria (2022)

Ressalta-se que os eixos propostos são dimensões gerais, ou seja, servirão como guias para uma observação mais detalhada do nosso objeto de estudo. A partir deles, acredita-se que as diferentes formas com que o jornalismo pode atuar na narrativa caminham em direção ao que acreditamos ser um reforço do discurso da verdade.

Por exemplo, para Gomes (2009, p. 12), “a verdade, como propriedade daquilo que é verdadeiro, é simplesmente este desvelamento da realidade que se revela por meio do ajustamento, da adequação entre o que se diz e o que as coisas realmente são”. Então,

rememorar procedimentos, apresentar escolhas e analisar a repercussão dos discursos pode ser parte de um movimento que busca reposicionar a profissão em um contexto que preza pela prestação pública de contas, contribuindo para o conhecimento e, conseqüentemente, reconhecimento dos processos que a prática jornalística envolve.

Christofoletti e Becker (2021, p. 142) argumentam que “a transparência possui elementos que possivelmente podem estimular mudanças na forma como o jornalismo é praticado, compreendido e comercializado”. Destacamos nessas perspectivas de mudança, inclusive, a efetiva aceitação de que o jornalismo atua como o agente/sujeito/personagem que modifica o próprio acontecimento que relata, justamente por ser identificado como verificador e validador da verdade.

A partir disso, investigar como a presença de práticas metajornalísticas reforça o discurso de verdade nas narrativas em podcasts permite compreender a influência no agendamento dos acontecimentos após sua veiculação. No cenário atual, os podcasts têm tido grande visibilidade no complexo midiático, fato que faz com que esse novo formato de mídia acabe pautando questões sociais.

Oliveira (2016, p. 33) acredita que “noticiar sobre um acontecimento significa provocar ou inibir outros acontecimentos, ou seja, noticiar implica não tanto espelhar, ou revelar, o que se passa mas antes intervir no próprio curso da história”. Nesse sentido, apresentaremos exemplos em que há interferência de algumas produções de podcasts no desenrolar das próprias histórias retratadas por eles.

Por exemplo, a primeira temporada do podcast norte-americano *Serial* relata sobre o desaparecimento da jovem Hae Min Lee, de 18 anos, após ter ido para a escola em Baltimore, Maryland. Semanas após o ocorrido, policiais encontram seu corpo num parque distante e prendem seu colega e ex-namorado, Adnan Syed, um rapaz muçulmano, filho de imigrantes paquistaneses, acusando-o de tê-la matado por estar inconformado com o término do namoro.

O jovem vai a julgamento, e a principal testemunha é um de seus amigos, Jay Wilds, que o acusa de ter planejado tudo. Contrapondo o testemunho de Jay, Adnan alega ser inocente e afirma ter um álibi – que havia desaparecido e nunca prestou depoimento –, mas na ausência deste, acaba sendo condenado à prisão perpétua pelo crime (SERIAL..., 2014).

A repercussão⁷⁸ da primeira temporada de *Serial* contribuiu para que o álibi de Adnan Syed – que nunca havia sido encontrado ao longo dos anos – aparecesse após o sucesso do podcast. Além disso, novas informações sobre o fato surgiram e, dessa forma, o tribunal de

⁷⁸ Em março de 2017, a primeira temporada de *Serial* já contabilizava mais de 175 milhões de *downloads* (KISCHINHEVSKY, 2018).

primeira instância envolvido no caso aceitou as novas evidências e concordou que houvesse um novo julgamento. O Tribunal de Recursos Especiais de Maryland também concordou com a revisão da decisão, no entanto, a Suprema Corte dos Estados Unidos anunciou, em novembro de 2019, que não consideraria nenhum recurso interposto por Adnan Syed, assassino condenado. Não houve explicação do motivo da recusa (ALLYN, 2019).

Outro caso também ocorrido nos Estados Unidos foi protagonizado pela segunda temporada do podcast *In The Dark*. A produção conta a história de Curtis Flowers, um homem negro de Winona, Mississippi, que foi julgado seis vezes pelo mesmo crime – assassinar quatro pessoas em uma loja de móveis em julho de 1996 – e estava condenado no corredor da morte (IN THE DARK..., 2018).

Durante as investigações e apurações para a produção do podcast, novas evidências foram descobertas. Em junho de 2019, a Suprema Corte dos EUA revogou a condenação de Flowers, ocorrida em 2010, após descobrir que o promotor responsável pelo julgamento havia cometido discriminação racial durante a escolha do júri. O caso foi arquivado em setembro de 2020, mais de 23 anos após sua prisão, e Curtis Flowers foi absolvido do corredor da morte (YESKO, 2020).

Já na Austrália, o podcast narrativo *The Teacher's Pet*, produzido em 2018 pelo jornal *The Australian*, marcou a área jurídica. Apresentada pelo jornalista Hedley Thomas, a produção conta a história de Lynette Dawson, que tinha 33 anos, era mãe de duas crianças e morava em Sidney quando desapareceu misteriosamente em 1982. A série apresenta detalhes do caso extraconjugal que Chris Dawson, o marido, teve com uma aluna de 16 anos na época do desaparecimento da mulher, além de reunir depoimentos de testemunhas que não haviam sido ouvidas pela polícia na época.

Com o sucesso do podcast, Chris, que já havia sido indicado como suspeito do crime, mas declarava-se inocente, voltou a se tornar foco da história, e a polícia decidiu reabrir o caso. Chris foi preso no estado australiano de Queensland, acusado de ter assassinado Lynette. A produção chegou a ser tirada do ar na Austrália antes do julgamento, mas a defesa de Dawson alegava que, como já havia tido mais de 28 milhões de *downloads*, o podcast ainda teria impacto na opinião pública. Dessa forma, foi solicitada a interrupção das atividades judiciais relacionadas ao caso já que, segundo os advogados, o réu enfrentaria desvantagens forenses no argumento de sua defesa (QUAH, 2020).

Esses três casos reforçam que é importante “perceber o alcance do debate gerado pela implicação dos jornalistas no desenrolar dos acontecimentos, motivados precisamente pelo trabalho de investigação jornalística” (OLIVEIRA, 2010, p. 230). Podcasts narrativos que

apresentam histórias de crimes a partir da apuração jornalística não têm como objetivo provar a culpa ou inocentar indiciados, mas acabam influenciando a opinião pública. Assim, o jornalismo acaba representando um papel ativo na narrativa, atuando como um personagem na história que também age sobre a realidade, sendo capaz de intervir no curso dos acontecimentos.

Ressaltamos que, neste tópico, apresentamos o metajornalismo como uma dimensão da narrativa, e não da produção mais cotidiana, como as colunas de análise, ou de opinião, de *ombudsman*, por exemplo. Olhamos para o jornalismo enquanto personagem do enredo, capaz de alterar o desenrolar da própria história que relata, como visto. Este aspecto, dentre outros, será observado mais detalhadamente no próximo capítulo.

Capítulo 6

Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral

O levantamento apresentado a respeito das adaptações metodológicas para estudos radiofônicos retrata a busca por ferramentas que dialoguem diretamente com o objeto estudado. Ao apropriar-se da mídia sonora como foco de investigação, é possível perceber como as adaptações tornam-se necessárias. Complementar a isso, as reflexões apontam para o uso da narrativa como arcabouço metodológico promissor, proporcionando uma investigação para além das estruturas convencionais.

Dessa forma, insistimos que, ao utilizar as narrativas como abordagem metodológica para a análise, além da coerência entre a perspectiva de aplicação e os objetos observados, é fundamental acioná-las em diálogo com os embasamentos teóricos. Nesse sentido, lembramos que Braga (2011) defende que, ao se trabalhar com determinada teoria, assume-se como horizonte de reflexão a ordem de questionamento diante da qual se constroem as perguntas específicas de investigação.

De acordo com o nosso conjunto problema-objetivo-objeto, o uso da narratologia para a análise deve ser estendido e relacionado às características da narrativa sonora, como temos tentado demonstrar. Nesta pesquisa, não negamos que o uso de ferramentas tradicionais seja eficaz, pelo contrário, partilhamos das ideias de Kischinhevsky *et al.* (2016) ao defenderem uma abordagem multimétodo como uma opção a ser escolhida. Entretanto, acreditamos que, com tantas variedades de ferramentas disponíveis para análises, é importante optar por metodologias amparadas nos caminhos teóricos trilhados pela pesquisa, como advoga Braga (2011). A partir disso, este capítulo pretende, no primeiro momento, apresentar a abordagem metodológica para, na sequência, focar na análise do objeto.

6.1 – Análise Crítica no jornalismo narrativo em podcasting – nossa abordagem

A partir dos apontamentos feitos por Kischinhevsky (2018) sobre as principais características do que o autor chama de radiojornalismo narrativo em podcasting, destacamos os seguintes itens:

- 1) A construção de uma narrativa potencialmente imersiva;
- 2) A emergência do narrador;

- 3) O uso de ganchos que remetem à dramaturgia; e
- 4) Uma apuração exaustiva.

O primeiro aspecto ampara nosso problema de pesquisa, que, partindo do pressuposto de que o áudio é imersivo por essência, pode ser representado pelo seguinte questionamento: Quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte?

O segundo motiva o principal objetivo dessa investigação, que é olhar para a figura do narrador a fim de identificar e entender o seu lugar no jornalismo narrativo em podcasting. Fundamentado na terceira característica apontada pelo autor, tem-se que o enredo é o principal elemento de uma obra dramática e na sequência vêm as personagens, como visto no quarto capítulo com Aristóteles (2017). Esses dois aspectos são os eixos que auxiliarão no desenvolvimento da análise, como veremos. Por último, a apuração exaustiva se destaca na evidência da prática jornalística pelo narrador ao longo da produção.

A partir dessas reflexões, também partimos do pressuposto que o próprio jornalismo, assim como o jornalista, compõe o quadro das personagens do enredo. Então, nossa hipótese é que nessas produções, o narrador vai além da retratação do ofício e da técnica ao acionar o metajornalismo, pois reforça o discurso da verdade presente nas narrativas em podcasts. A seguir, indicamos uma representação de como esses elementos estão relacionados na pesquisa:

Figura 11 – Representação gráfica dos elementos-chave da pesquisa



Fonte: elaboração própria (2022)

Nosso objeto de pesquisa é a quarta temporada do *Projeto Humanos, O Caso Evandro*, que será apresentada detalhadamente a seguir. Mas, de maneira geral, é composta por 36 episódios⁷⁹ e dividida em seis partes.

A abordagem metodológica dessa pesquisa será baseada tanto na Análise Crítica da Narrativa, de Motta (2013a), quanto na proposta de abordagem da Análise Crítica da Narrativa Aplicada ao Radiojornalismo, de Quadros (2018). Assim, será elaborada a partir dos três planos: da Expressão, da Estória e da Metanarrativa.

O Plano da Expressão pode ser pensando como sendo a forma com que a narrativa se apresenta, refere-se, portanto, ao plano da linguagem. Assim, observaremos como a estrutura dramática organiza a narrativa a partir de seu elemento principal, o conflito. Nesta parte também será observado como três dos quatro elementos da linguagem radiofônica estão presentes na trama – palavra, efeitos sonoros e trilha – e como se articulam em momentos-chave da história.

⁷⁹ No total, são 36 episódios regulares mais 2 extras. Nosso foco recai sobre os 36.

Para a palavra, serão delimitadas técnicas do *storytelling* a serem observadas, sendo elas: abertura da temporada, o uso do *plot twist* e do *cliffhanger* como estratégias narrativas; e a temporalidade como elemento estruturante. Já para os efeitos e trilha sonora, recorreremos a uma proposta multimétodo que insere na atual abordagem a ideia da análise da materialidade audiovisual (COUTINHO, 2018) a partir de adequações ao nosso objeto.

A análise da materialidade audiovisual nasce da necessidade de se investigar produtos audiovisuais, mais especificamente os de telejornalismo, sem decomposições que descaracterizem a experiência de consumo, já que, segundo Coutinho (2018), os procedimentos iniciais valorizavam mais a dimensão textual das produções. A autora defende que ao se optar por observar o telejornalismo considerando sua dimensão audiovisual como unidade, a decomposição de códigos descaracterizaria sua forma de enunciação e produção de sentido.

Os estudos de rádio e mídia sonora, como vimos, vivem um cenário semelhante, já que a mera transcrição do componente verbal das produções limita as instâncias de análise e desconsidera a experiência proporcionada pelo conjunto da linguagem sonora. Por isso, acreditamos que as reflexões que fundamentam essa abordagem podem também servir como base para se analisar efeitos sonoros e palavra como uma unidade, assim como a trilha e palavra como outra unidade, já que em nenhum momento há a sobreposição dos três elementos ao longo da narrativa. Não se tem aqui, entretanto, a pretensão de derrubar essas barreiras apresentadas, já que a descrição adotada por esta pesquisa, ainda assim, não consegue reproduzir as sensibilidades que o som pode proporcionar, mas trata-se, ao menos, de uma tentativa de amenizar esses afastamentos.

Retomando, o Plano da Estória, por sua vez, é onde o conjunto dos fatos se organiza e onde os sentidos são construídos. Em nossa abordagem, o foco nesse momento recai sobre as personagens e suas relações, sempre levando em conta os aspectos sonoros da narrativa. Serão observados, primeiramente, como a descrição e a humanização atuam como técnicas imersivas, já que são dois elementos usados pelo radiojornalismo que contribuem para a aproximação com o ouvinte, como visto no capítulo 4.

Em um segundo momento, serão mapeadas situações em que dentro da trama há referência ao jornalismo para que seja possível sistematizar as funções que ele pode desempenhar na história enquanto personagem. Como foco, buscaremos referências à

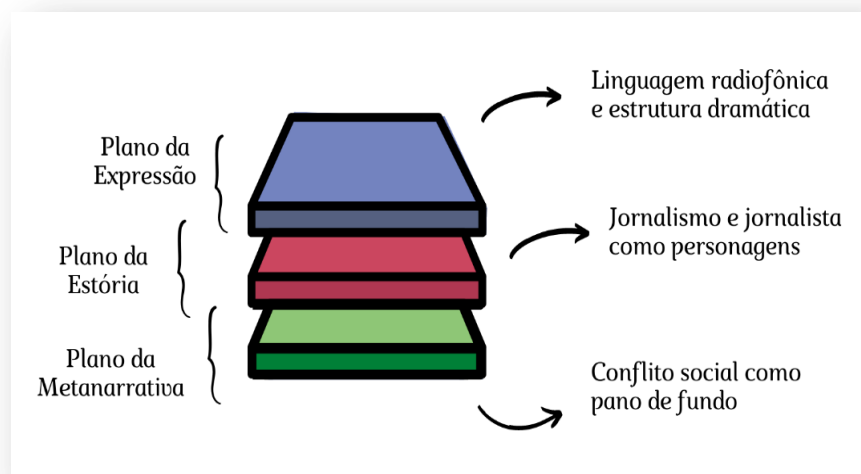
materiais de arquivo da imprensa brasileira e também as entrevistas⁸⁰ realizadas com jornalistas exclusivamente para essa temporada.

Ainda nesta dimensão, haverá o mapeamento de circunstâncias em que o narrador se coloca no centro do relato, a partir do uso da primeira pessoa, tanto do plural quanto do singular, para aprofundarmos nossa investigação sobre aspectos jornalísticos relacionados ao discurso pessoal do narrador. Na sequência, relacionaremos as quatro⁸¹ principais características do podcasting apontadas por Berry (2019) – intimidade, informalidade, (des)intermediação e inovação – sempre partindo do narrador em primeira pessoa.

Por fim, no Plano da Metanarrativa, investigaremos trechos no podcast que remetem a reflexões que vão além do acontecimento principal da trama para compreender o tema de fundo, onde há questões éticas e morais sendo discutidas.

A partir dos três planos, temos a seguinte representação de como a Análise Crítica da Narrativa será aplicada ao jornalismo narrativo em podcasting:

Figura 12 – Análise Crítica da Narrativa aplicada ao jornalismo narrativo em podcasting



Fonte: elaboração própria (2022)

Em resumo, temos, no Plano da Expressão, a forma como o jornalismo narrativo em podcasting se apresenta, ou seja, é a camada externa, aquela que se percebe mais facilmente; no Plano da Estória, estão os eixos a partir dos quais o enredo se desenvolve; e no Plano da

⁸⁰ Toda vez que houver uma entrevista, nos referiremos a ela como sonora.

⁸¹ Não incluímos aqui a quinta característica, que é a independência, pois trata-se de um elemento autoexplicativo no âmbito dos podcasts.

Metanarrativa, as questões éticas e morais que partem do conflito principal da trama, é o pano de fundo. Devido à complexidade do nosso objeto, não é possível mapear todos os itens, por isso, o foco dessa abordagem recai sobre a análise qualitativa, gerando perspectivas a partir de amostras representativas também qualitativamente. A partir disso, cada elemento será investigado com base nas seguintes delimitações:

Quadro 5 – Proposta da abordagem metodológica

Planos	Categorias de análise	Operadores de análise	Episódios analisados
Expressão	Enredo dramático	Conflito	Todos
	Linguagem radiofônica	Palavra: abertura; <i>plot twist</i> ; <i>cliffhanger</i> ; temporalidade.	1ª parte (1; 2; 3; 4; 5; 6)
		Trilha sonora	6; 7; 9
		Efeitos sonoros	1ª parte (1; 2; 3; 4; 5; 6)
Estória	Elemento de aproximação no rádio	Descrição	1ª parte (1; 2; 3; 4; 5; 6)
		Humanização	1ª parte (1; 2; 3; 4; 5; 6)
	Personagem	Jornalismo – arquivo, sonoras	Todos
		Jornalista – em primeira pessoa	Todos
Metanarrativa	Tema de fundo	Questões éticas e morais	Todos

Fonte: elaboração própria (2022)

Para os operadores *conflito*, *jornalismo*, *jornalista* e *questões éticas e morais*, todos os episódios da temporada foram analisados. Em relação ao primeiro, foram mapeados os principais conflitos que estão presentes ao longo da narrativa para que fosse possível compreender a estrutura dramática na qual a história se ampara.

Para o operador *jornalismo*, optou-se por observar as menções ao próprio jornalismo dentro da série, sendo delimitado aos trechos de imprensa, utilizados como arquivo, e às entrevistas, sonoras, realizadas com jornalistas que estão envolvidos com a trama de alguma maneira. Tanto para *jornalista* quanto para *questões éticas e morais*, a análise ocorre a partir do mapeamento do uso da primeira pessoa – eu e nós – pelo jornalista, já que, como visto, a produção dramática parte, primeiramente, de uma vontade pessoal do narrador de relatar algo.

Os operadores *palavra*, *efeitos sonoros*, *descrição* e *humanização* são observados a partir da primeira parte do podcast. Essa delimitação ocorre devido ao fato dos seis primeiros episódios apresentarem tanto uma diversificação dos conflitos presentes na série, quanto uma variedade maior de temas acionados, já que trata-se de um panorama do desenrolar do enredo. Assim, devido ao tamanho e complexidade do objeto, uma análise dessa primeira parte já revela uma tendência de uso dos operadores em sua totalidade. O silêncio não entra como operador pois seria ainda mais complexo fazer sua análise. Dessa forma, acreditamos que os três elementos sonoros da linguagem radiofônica são o suficiente para nossa investigação.

A trilha sonora, por sua vez, é observada nos três primeiros episódios da temporada que possuem mais de duas horas de duração, assim também é possível encontrar mais variedade em seu uso para que se compreenda a maneira com que são inseridas no enredo. Compreende-se, ainda, que a análise das trilhas fora do espectro da teoria musical tange a subjetividade daquele que as ouve. No entanto, o intuito aqui é demonstrar como elas são passíveis de despertar sentimentos que envolvem o ouvinte na narrativa.

Como protocolo de análise, serão respeitados os seguintes parâmetros para indicação de trechos:

- Um número máximo de dois excertos por episódio para cada operador;
- Um número máximo de cinco excertos variados para cada operador;

Para trilha sonora:

- 1) Um número máximo de dez faixas musicais no total da análise;
- 2) Um número máximo também de duas trilhas musicais iguais por episódio;
- 3) O mínimo de dois trechos por faixa musical, para título de comparação.

As delimitações são importantes para que seja possível olhar para recortes do objeto capazes de apresentar trechos significativos sem desconsiderar a unidade como um todo.

6.2 - Objeto: *O Caso Evandro*, a quarta temporada do *Projeto Humanos*

O *Projeto Humanos* é um podcast que se propõe a contar “histórias reais sobre pessoas reais”. Trata-se de uma idealização do professor e escritor Ivan Mizanzuk, que em 2011

começou a produzir o *AntiCast*, um podcast mais focado em história, política e artes. De acordo com o próprio site⁸², o *Projeto Humanos*

busca explorar um formato ainda pouco explorado no Brasil, o *storytelling*, popularmente utilizado em podcasts dos EUA, tais como *Radiolab*, *This American Life* e *Serial*. É como se fosse um documentário em formato de áudio e distribuído na internet. Aproxima-se de práticas conhecidas no país como jornalismo narrativo e/ou literário.

Em agosto de 2015, houve o lançamento da primeira temporada: *Filhas da Guerra*, dedicada a narrar em 5 episódios – mais um extra – a história de Lili Jaffe, uma judia iugoslava sobrevivente do Holocausto. Em março de 2016, estreou a segunda temporada, intitulada *O Coração do Mundo*. Composta por 14 episódios, buscou montar um mosaico de histórias em que havia o relato de experiências pessoais de brasileiros e refugiados que se envolveram com conflitos no Oriente Médio desde o 11 de Setembro até a Guerra da Síria. A terceira temporada, *O que faz um herói?*, teve sua estreia em novembro de 2016. Trata-se de histórias, independentes entre si, de pessoas que, em algum momento, viram-se forçadas a se tornarem heróis.

As três temporadas serviram, de certa forma, como um laboratório experimental para a produção da quarta temporada, *O Caso Evandro*, objeto de investigação desta tese. A série conta a história do menino Evandro Ramos Caetano, de apenas 6 anos de idade, que desapareceu no dia 06 de abril de 1992, na cidade de Guaratuba, no litoral do Paraná. Poucos dias depois, seu corpo foi encontrado sem as mãos, cabelos e vísceras. A suspeita: foi sacrificado num ritual satânico. Essa morte acabou aumentando o medo de pais por todo o estado do Paraná, que enfrentava naquele momento um surto de crianças desaparecidas. Em julho de 1992, sete pessoas foram presas em Guaratuba e confessaram que usaram o menino em um ritual macabro.

Dentre os réus estavam Celina e Beatriz Abbage, esposa e filha, respectivamente, do prefeito da cidade de Guaratuba, Aldo Abbage. Além delas, havia: Airton Bardelli, gerente da serraria Abagge; Davi dos Santos Soares, artesão de Guaratuba; Osvaldo Marcineiro, leitor de búzios conhecido como pai-de-santo; Francisco Sérgio Cristofolini, vizinho de Osvaldo; e Vicente de Paula Ferreira, ajudante e amigo de Osvaldo, também conhecido como pai-de-santo.

Diversas reviravoltas ganham destaque no caso. A estreia da série foi em 31 de outubro de 2018, enquanto o último foi disponibilizado nas plataformas digitais em 10 de

⁸² Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/sobre/> Acesso em 27 abr. 2022.

novembro de 2020. No total, são 36 episódios e dois extras, além de materiais parassonoros que foram disponibilizados em uma enciclopédia do *site* oficial. Nela é possível encontrar informações detalhadas sobre as personagens, autos do processo e outras informações que contribuem para uma compreensão aprofundada sobre o caso.

A partir do próximo tópico entraremos efetivamente em nossas análises.

6.3 - Plano da Expressão: dramaturgia no jornalismo narrativo

Dentro do plano da expressão, a dramaturgia constitui-se na camada mais profunda, pois é dela que emergem as tessituras narrativas, assim como o planejamento da estética sonora do podcast. Sendo assim, observar como os conflitos – elementos principais do drama – são acionados permite compreender como todo o enredo se estrutura e, conseqüentemente, se expressa.

O *O Caso Evandro* foi dividido pelo autor/narrador em seis partes, são elas que nos guiam neste momento. A primeira, que leva o mesmo nome da temporada, possui seis episódios:

- 1) O CASO EVANDRO: Evandro desaparece;
- 2) AS CONFISSÕES: algumas pessoas confessam;
- 3) O ACUSADOR: o que queria Diógenes?;
- 4) “TÁ LANÇADO O VENENO”: o cenário político;
- 5) A OUTRA CRIANÇA: o caso Leandro Bossi; e
- 6) OUTROS CORPOS: o que estava acontecendo?

Nesta primeira parte, a ideia central é apresentar um panorama para o ouvinte do que se trata o caso Evandro e quais são seus principais desdobramentos. Além disso, há uma contextualização geral sobre questões políticas e sociais que rondavam o estado do Paraná no início da década de 1990, como as disputas e os desafetos que existiam entre os governantes, além do desaparecimento de crianças.

Especificamente sobre o caso, há a apresentação das principais personagens e como estão envolvidas na trama. Nesta parte, não há apenas um conflito, mas vários, que vão aparecendo e intensificando-se ao longo do enredo. É através deles que a narrativa se tece e que as personagens são relacionadas umas com as outras.

O principal conflito pode ser resumido como Diógenes Caetano *versus* família Abagge – Diógenes Caetano dos Santos Filho, primo de Evandro, era contrário à administração do prefeito de Guaratuba, Aldo Abagge, alegando que ele não tomava as melhores decisões políticas para a cidade. Então, produziu alguns panfletos em que criticava compulsivamente o governo municipal. Além disso, já chegou a interessar-se em ocupar os cargos de prefeito e de vereador.

No entanto, na trama, há menção de que o ódio aos Abagge extrapola as questões políticas e atinge o âmbito pessoal, já que, supostamente, Celina Abagge, esposa do prefeito, havia tido um caso extraconjugal com o pai de Diógenes, fato que resultou na separação de seus pais e que teria acarretado um desejo de vingança no filho. Diógenes nega que haja motivos de ordem pessoal para a aversão que tem à família, mas foi ele quem denunciou Celina e Beatriz, mãe e filha, ao Ministério Público como responsáveis pela morte de Evandro.

A denúncia levou as Abagge à prisão e, ao lado delas, mais cinco acusados: Airton Bardelli, gerente da serraria Abagge; Davi dos Santos Soares, artesão de Guaratuba; Osvaldo Marcineiro, leitor de búzios conhecido como pai-de-santo; Francisco Sérgio Cristofolini, vizinho de Osvaldo; e Vicente de Paula Ferreira, ajudante e amigo de Osvaldo, também conhecido como pai-de-santo. Há, ainda, pelo menos mais quatro conflitos na trama que podem ser resumidos como:

(1) Polícia Civil (PC) x Polícia Militar (PM) – O Tático Integrado de Grupos de Repressão Especial (Tigre), setor da Polícia Civil designado a investigar casos de sequestros no Paraná e atuar em resgate de reféns, inicia o processo de busca aos responsáveis por raptar Evandro. Havia uma relação muito próxima entre os policiais do Tigre e a família de Aldo Abagge, tendo a prefeitura pagado pela hospedagem dos investigadores no principal hotel da cidade, além deles frequentarem a casa do prefeito e utilizarem o carro particular da primeira dama. No entanto, não houve nenhuma descoberta reveladora durante os três meses em que o Tigre ficou à frente das buscas, de abril a junho.

Em julho, após 10 dias de investigação, o Ação de Grupo Unido de Inteligência e Ataque (Águia), da Polícia Militar, supostamente desvendou a morte de Evandro, apontando os sete nomes citados anteriormente como responsáveis. O conflito representado pelos dois grupos é composto por algumas questões.

Primeiro, os policiais do grupo Tigre eram próximos do prefeito e não obtiveram nenhuma pista sobre o caso, e, logo depois, a esposa e a filha de Aldo Abagge aparecem como suspeitas. Segundo, o grupo Águia da Polícia Militar foi criado para apurar assaltos em

rodovias paranaenses e não para atuar em outras esferas. Terceiro, investigação exclusivamente criminal é atribuição da polícia judiciária (HOFFMAN, 2018), ou seja, da Polícia Civil Federal e da Polícia Civil Estadual, tendo a PM realizado as prisões de forma ilegal. A seguir, um trecho veiculado pela imprensa da época⁸³:

O grupo de inteligência da Polícia Militar conseguiu fazer em dez dias o que o grupo Tigre da Polícia Civil não fez em quase três meses, desvendar a morte de Evandro. Esse confronto provocou uma troca de acusações entre as duas polícias. A Polícia Civil aponta falhas no inquérito feito em tempo recorde pela Polícia Militar (...). A Polícia Militar se defende, dizendo que houve omissão da Polícia Civil. (ep 2 - 23'07'')

Em resumo, estavam ocorrendo duas investigações paralelas entre duas polícias diferentes, sem cooperação entre elas. Em poucos dias, a Polícia Militar realizou um trabalho fora da sua alçada, apontando e prendendo acusados de terem cometido o crime, coisa que a Polícia Civil, capacitada a fazer, não conseguiu em três meses de atuação.

(2) Fita de confissão x alegação de tortura – Outro conflito existente nessa primeira parte da trama é que existe uma prova apresentada à justiça pelo grupo Águia em que constam as confissões de Celina e Beatriz de terem sacrificado Evandro em um ritual de magia negra. No entanto, elas alegam terem sido torturadas para dar esse depoimento. Mizanzuk relata que

Há uma fita na qual Celina e Beatriz admitem o caso. Essa fita teria sido gravada no dia 2 de julho pela manhã. À noite, quando vão dar depoimentos formais, elas negam tudo. Por isso, nas breves apresentações para a imprensa que acontecem sempre é citado: “existe uma fita com confissões, mas elas negam tudo”. E esta confissão gravada por elas na parte da manhã do dia 2 de julho, de acordo com elas, teria sido obtida sob tortura. (ep 2 - 50'48'')

(3) Aldo Abagge e Aníbal Khury x Roberto Requião – No início da década de 1990, o estado do Paraná passava por grandes tensões políticas. Uma figura muito importante nesse cenário é Aníbal Khury, na época deputado estadual em sua nona gestão e pela quinta vez presidente da Assembleia Legislativa do Estado. Aldo e Aníbal eram amigos de longa data e mantinham alianças políticas.

Roberto Requião, por sua vez, era secretário de desenvolvimento urbano do Paraná e entre suas pautas havia uma referência ao litoral: Requião buscava frear a especulação imobiliária na beira do mar para evitar que prédios muito altos fossem construídos, causando sombra na praia. Em contrapartida, os municípios receberiam recursos financeiros do Estado. Entretanto, o governo de Guaratuba viu nessa medida uma perda de autonomia do município e

⁸³ Não há indicação no podcast, nem nos materiais extras, de onde o trecho foi retirado.

decidiu retirar-se do conselho do litoral do Paraná. Com isso, Guaratuba deixou de receber recursos do estado, e foi essa atitude do prefeito que Diógenes passou a criticar incessantemente em seus panfletos.

Além disso, em 1990 começaram as campanhas políticas para governador do Paraná. Khury apoiava o candidato José Richa, que perdeu no primeiro turno para Requião e José Carlos Martinez. Requião saiu vitorioso após o segundo turno. Mesmo tendo cumprido seu mandato até o final, foi acusado de cometer crime político durante campanha eleitoral espalhando mentiras, fato que o teria favorecido. Segundo Mizanzuk,

todos esses elementos devem servir para mostrar como era conturbado, tenso e polêmico o clima político na época. Requião foi eleito governador do Paraná pela primeira vez em 1990. E é bom reforçar: ele já possuía atritos com Aldo Abagge, que por sua vez era muito próximo de Aníbal Khury, um outro desafeto de Requião. Requião cumpriu seu mandato entre 1991 e 1994, exatamente o período em que os jornais locais passaram a noticiar frequentemente os casos de crianças desaparecidas no Paraná. E também que o caso popularmente conhecido como as bruxas de Guaratuba aconteceu, justamente envolvendo um de seus desafetos políticos. Nas teorias de conspiração mais ousadas, Requião seria um que estaria por trás da acusação das Abagge. (ep 4 – 16'06")

(4) Corpo de Evandro Ramos Caetano x corpo de Leandro Bossi – O corpo de uma criança foi encontrado num matagal a 1900 metros da casa da família Ramos Caetano, em 11 de abril de 1992, e até julho, quando o grupo Águia entrou em cena, era fato que aquele corpo era de Evandro. No entanto, alguns dos acusados de matarem o menino também confessaram que assassinaram outra criança, Leandro Bossi, que havia desaparecido em fevereiro de 1992, dois meses antes de Evandro. Mizanzuk conta que:

De acordo com o delegado Luiz Carlos de Oliveira, após as conversas que teve com Osvaldo Marcineiro e os outros acusados, dez dias após suas prisões, ele passou a ter dúvidas de que o corpo encontrado era mesmo de Evandro. (...) Segundo alguns relatos, na foto que estava de posse da polícia, na qual Evandro aparecia usando uma bermuda, esta iria até os seus joelhos. E a mesma bermuda estava no corpo encontrado no matagal, mas ela aparentemente estava mais curta do que na foto. (ep 5 - 45'56")

Assim, o delegado Luiz Carlos de Oliveira, responsável por investigar o desaparecimento de Leandro, insiste em que seja feito um exame de DNA. O pedido do exame foi feito em agosto de 1992 e, na época, só existia um laboratório brasileiro que o realizava: o Instituto Gene, em Belo Horizonte. Antônio Augusto Figueiredo Basto, advogado

de defesa de Osvaldo Marcineiro, Vicente de Paula Ferreira e Davi dos Santos Soares, relata, em um trecho do programa Jogo Limpo da TV Independência de 1995, que:

Os DNAs do caso de Guaratuba, do caso Evandro, demoraram quase 120 dias para vir aos autos, e são três exames: o primeiro, o segundo e o terceiro. No primeiro, que é o exame chamado preliminar, laudo preliminar, nada de positivo. No segundo, nada de positivo. No terceiro, então, é que o doutor Danilo Penna diz que havia a prova de que era Evandro Ramos Caetano, só no terceiro. Aí tem um parêntesis: primeiro, esse perito não prestou compromisso, pois a coleta dos materiais não foi feita na presença dos advogados em defesa, como aliás nada foi feito. Então, não teria validade, teria que se refazer o exame de DNA. (ep 5 - 54'56")

Há, então, controvérsias em relação aos exames de DNA realizados e há dúvidas se o corpo encontrado seria de Evandro ou Leandro.

A segunda parte da temporada chama-se *As Confissões* e também é composta por seis episódios:

- 7) AS FITAS VHS: as gravações em vídeo;
- 8) O FÓRUM: que horas?;
- 9) A FITA CASSETE: a gravação em áudio;
- 10) AS PRISÕES DE 1 E 2 DE JULHO: as versões das defesas;
- 11) A MANSÃO STROESSNER: a outra casa; e
- 12) “EU SOU UM NÚMERO”: as prisões de 3 de julho.

A ideia central da segunda parte do *O Caso Evandro* é apresentar com mais detalhes as questões que envolvem as prisões e as confissões dos sete acusados de terem matado a criança. Nesta parte, Celina e Beatriz Abagge, Osvaldo Marcineiro, Davi dos Santos Soares, Vicente de Paula, Airton Bardelli e Francisco Sérgio Cristofolini ganham o protagonismo, já que são as figuras sobre as quais recai a ação principal do trecho, que é relatar sobre a fita de confissão do crime e as declarações de que houve torturas para isso.

O principal conflito aqui pode ser resumido como fita de confissão *versus* alegação de tortura. Ao longo da narrativa, há quatro momentos em que as confissões foram gravadas. São elas:

A primeira seria a fita VHS gravada pelo grupo Águia no dia dois de julho, que mostramos há pouco neste episódio, contendo as confissões de Osvaldo, Davi e brevemente de Beatriz Abagge no *ferryboat* de Guaratuba. A segunda seria a fita cassete gravada também pelo grupo Águia. É a fita cujos trechos circularam pela imprensa da época com confissões de Beatriz e Celina Abagge apenas em áudio. A terceira gravação seria a fita VHS gravada por

policiais no IML de Curitiba no dia três de julho, com depoimentos de Davi, Vicente e Osvaldo. Por fim, a quarta sessão de confissões gravadas seria a coletiva de imprensa que ocorreu na Secretaria de Segurança Pública do Paraná no dia três de julho, em Curitiba, com declarações de Osvaldo, Davi e Vicente. Beatriz e Celina não participaram da coletiva graças a esforços do advogado que as atendia. (ep 7 - 1h14'51")

Pela versão da defesa, os acusados estavam sendo torturados para confessar e admitir envolvimento no crime e, por isso, em depoimentos posteriores, passaram a negar qualquer atuação. Para a acusação, o argumento é que nenhum dos acusados havia sido torturado e que eles estavam mentindo em seus depoimentos, já que passaram a alegar torturas por influência de advogados.

A partir deste, outros conflitos aparecem, como a indefinição do horário em que Celina e Beatriz Abagge foram filmadas assinando seus mandatos de prisão. “A promotoria alega que aquela cena seria de manhã, logo após elas terem sido levadas de suas casas para o fórum. Já as defesas alegam que aquilo ocorreu à tarde, após as sessões de tortura (ep 11 - 28'08")”.

O principal ponto dessa discussão é que se a gravação tivesse ocorrido pela manhã, como alega a acusação, elas assinaram o mandado de prisão assim que foram levadas para o fórum de Guaratuba e não teria havido tempo para que fossem torturadas. Porém, se foi à tarde, como quer estabelecer a defesa, isso teria ocorrido depois delas terem desaparecido por horas.

Outro conflito que se estabelece é o desaparecimento da fita cassete em que foram gravadas as confissões. Em dezembro de 1995, o advogado de defesa Antônio Augusto Figueiredo Basto requisitou à juíza de Guaratuba uma cópia da fita cassete para que fosse realizada uma análise técnica mais detalhada. Mas, em outubro de 1997, ele declarou que ainda não havia conseguido fazer uma análise técnica da fita, e que ela misteriosamente havia sumido dos autos.

Em um ofício de novembro daquele ano, ele [Basto] dizia o seguinte: “curiosamente até a data de hoje, cinco de novembro, não existe qualquer informação oficial nos autos quanto ao desaparecimento da fita cassete apreendida no segundo volume, a qual a defesa pretende exibir durante o julgamento. E nem se ouse dizer que tal fita não tem importância ao deslize da causa. Tal gravação é a prova cabal de torturas físicas e psicológicas contra os réus. (ep 9 - 1h13'52")

A terceira parte da temporada chama-se *Coisas Estranhas e Argumentos da Acusação* e é composta por cinco episódios. São eles:

- 13) OS EXAMES DE LESÕES CORPORAIS: E outras contradições;
- 14) OS MÉDICOS: Quais suas versões?;
- 15) OS DETALHES: Às vezes menos, às vezes mais;
- 16) O ARQUIVAMENTO: Quem era Elaine Sanches?

Nesta parte, a ideia central é justamente mostrar os problemas nas teses das defesas. O conflito principal refere-se mais especificamente às argumentações do Ministério Público e as discrepâncias que existem nos relatos de defesas dos réus. Pode ser visto, então, como acusação *versus* defesa. O próprio narrador separa esse conflito central em quatro categorias, que ele vai chamar de “grupos de estranhezas”.

O primeiro grupo é sobre os “detalhes que divergiam entre os relatos dos réus”, (ep 14 - 3'28"), como, por exemplo, a descrição de Osvaldo e Beatriz sobre como as torturas teriam ocorrido em Celina e Beatriz Abagge; e o depoimento de Bardelli e Cristofolini sobre como ambos foram inseridos na acusação do crime.

O segundo grupo, segundo Mizanzuk, “é aquele de coisas que deviam ser difíceis de acreditar que aconteceram exatamente da forma como os réus relatavam” (ep 14 - 3'32"). Nele, destaca-se que as descrições das torturas sofridas por Beatriz e Celina Abagge pareciam ser muito maiores do que constavam no laudo. E, durante exame de corpo de delito, elas não relataram para os médicos que haviam sido torturadas.

Outra questão é quem seria o médico que teria examinado Beatriz, pois a própria “dizia que quem teria examinado ela teria sido o médico japonês. Ou seja, o doutor Manabu Jojima. Mas a assinatura que consta no seu laudo é a do doutor Raul de Moura Rezende. E o doutor Jojima reforçava que não havia sido ele o responsável pelo exame” (ep 14 - 30'40").

O terceiro grupo refere-se às memórias dos acusados, com foco naqueles que esquecem demais. “Para o terceiro grupo, eu elenquei aqui aqueles momentos em que parece que os acusados se fazem de desentendidos, como se fossem tão inocentes que mais de dez anos depois de terem sido presos continuam sem saber direito o que está acontecendo” (ep 15 - 17'58"). Como exemplo, temos a seguinte situação: no julgamento de 2004, 12 anos depois da acusação do crime, Osvaldo Marcineiro alegava não saber que Diógenes Caetano havia denunciado que ele era proprietário de um Opala preto, carro que teria sequestrado Evandro. Além disso, em alguns momentos de seu depoimento, Osvaldo esquece o nome do menino que ele estava sendo acusado de matar. Era como se ele não conhecesse seu próprio caso.

Por fim, o último grupo elencado por Mizanzuk também é sobre as memórias dos acusados, mas com ênfase naqueles que lembram demais. Um exemplo pode ser encontrado no seguinte trecho:

[...] várias vezes nós temos demonstrações de um senso de espaço e atenção a detalhes que é difícil de se acreditar quando vem de alguém que está sendo preso, ameaçado e encapuzado. Como, por exemplo, quando Osvaldo e Davi dizem que enquanto estavam sendo torturados na casa de Stroessner ouviam duas mulheres datilografando e conversando, e eles diziam que uma delas seria a juíza de Guaratuba, Anésia Edith Kowalski. (ep 15 - 25'30")

O reconhecimento teria ocorrido por conta de alguns detalhes que os réus conseguiram ver sob as vendas que tampavam seus olhos, como um sapato, uma meia vermelha, um cigarro e uns óculos, os mesmos que a juíza Anésia Edith Kowalsky usava.

Em *Álibis e Testemunhas de Acusação*, quarta parte do podcast, há sete episódios. São eles:

- 17) A DENÚNCIA: A declaração de Diógenes;
- 18) DIA 6 OU 7?: A busca de madrugada;
- 19) OS ÁLIBIS DAS ABAGGE: Quem confirma?;
- 20) UM TRABALHO NA SERRARIA: A construção da casinha;
- 21) O GUARDIÃO: O que ele viu?;
- 22) A OUTRA TESTEMUNHA: Edésio da Silva;
- 23) A FITA ESCONDIDA: “E o Personagem?”; e
- 24) UM DIA EM GUARATUBA: Dezembro de 2016.

A ideia central nessa parte é explorar um pouco a tese de que todo o caso teria sido uma armação e comparar mais detalhadamente a denúncia de Diógenes com as prisões que foram realizadas, já que, segundo Mizanzuk, esses são fatos que poderiam ser verificados: quais são as denúncias e como foram feitas as prisões. Os conflitos nesta terceira parte do podcast ainda se desenham em torno dos choques de narrativas referentes ao desaparecimento e morte de Evandro. Mais especificamente, referem-se aos seguintes itens:

Busca pela criança realizada no dia 6 *versus* no dia 7 – Alguns dos acusados afirmam que foram à casa da família Caetano oferecer ajuda para procurar Evandro na noite do dia 6 de abril, ou seja, o mesmo dia em que Evandro desapareceu. Contudo, Davina, tia do menino, e Diógenes afirmam que a visita ocorreu na noite do dia 7, terça-feira. A diferença de datas é relevante porque a acusação acredita que a intenção era que o corpo da criança, morta no dia

7, fosse encontrado naquela busca, provando para os cidadãos de Guaratuba que os pais de santo possuíam poderes sobrenaturais. Se tivesse sido no dia 6, não haveria nada a ser encontrado no matagal.

Acusação *versus* defesa – Enquanto na terceira parte esse conflito era representado por Ministério Público contra acusados, aqui, uma forma de se representar o conflito entre acusação e defesa é por meio de duas figuras específicas apresentadas aos ouvintes: os irmãos Edílio e Edésio. O primeiro é uma testemunha de defesa, e o outro, uma das testemunhas mais importantes da acusação.

Defesa *versus* seus próprios álibis – Davi, Osvaldo e Vicente listam uma série de coisas que fizeram no dia 7 de abril, como uma ida a um bar; o prato que comeram na noite; pessoas com quem estiveram; entre outros. O conflito aqui nasce porque nada do que relataram foi confirmado pelas pessoas com quem supostamente encontraram, nem mesmo por Andrea, companheira de Osvaldo. Ela afirmava que nada do que ele descreveu aconteceu na noite do dia 7. Outro exemplo é um dos álibis de Celina. Ela afirma que na manhã do dia 6 de abril – momento em que Evandro desapareceu –, ela estava a caminho de Curitiba para uma consulta com seu dentista, que acabou não acontecendo, pois havia se atrasado na estrada. Ao ser consultado, o dentista relatou que não havia nenhuma consulta marcada para aquela data.

Acusação *versus* testemunhas de acusação – O conflito aqui é marcado pela controvérsia entre as mesmas partes interessadas. Segue trecho que exemplifica essa situação.

Mizanzuk: Primeiro, a promotoria citava que Edésio viu Beatriz e Celina “no interior do veículo pertencente à Beatriz Abagge”. O carro de Beatriz na época era um Ford Escort, mas, no depoimento, Edésio diz que não lembra qual era o carro que havia visto.

[Áudio depoimento]: “– O carro, o senhor sabe qual era?” “– Não, era um carro de cor escura (...)”.

Mizanzuk: Segundo, a promotoria também cita que Edésio “afirma ter visto na manhã de seis de abril de noventa e dois, por volta das nove e meia da manhã, no interior do veículo pertencente a Beatriz Abagge, o acusado Osvaldo Marceneiro”. Mas, em seu depoimento, Edésio é bem claro em dizer que havia sim mais gente no carro, mas não sabia reconhecer quem estava lá dentro além das Abagge. (ep 22 - 30'06")

O episódio seguinte à quarta parte, de número 25, intitulado SETE SEGUNDOS: Olhando pela Janela, não está inserido em nenhuma das seis partes e pode ser considerado um dos mais importantes, já que apresenta revelações fundamentais sobre o caso. O narrador,

Ivan Mizanzuk, consegue acesso às fitas originais das gravações das confissões dos acusados. Então, alguns dos conflitos referentes à segunda parte da temporada são esclarecidos aqui.

Na sequência, a quinta parte, chamada de *O Corpo*, é composta por mais sete episódios. São eles:

- 26) O CORPO: As primeiras dúvidas;
- 27) A ALTURA: Como medir?;
- 28) QUANTO TEMPO?: O estado do corpo;
- 29) DENTES: O exame de arcada dentária;
- 30) O DNA: PARTE 1: Por que fizeram?;
- 31) O DNA: PARTE 2: Marcadores;
- 32) O DNA: PARTE 3: Sangue e Fés.

A ideia central na parte cinco é relatar com detalhes a história sobre a identidade do corpo encontrado em 11 de abril de 1992. Então, aqui, o conflito central é desdobrado em controvérsias e polêmicas a respeito do processo de averiguação de que se tratava de Evandro. São quatro as circunstâncias em que o cadáver teria sido reconhecido e os motivos pelos quais elas eram refutadas pela defesa.

O primeiro reconhecimento ocorreu logo no dia em que o corpo foi encontrado e refere-se à confirmação de Ademir Caetano, pai de Evandro, de que se tratava de seu filho. Entretanto, a defesa alegava que Ademir teria sido induzido por Diógenes Caetano a realizar tal afirmação, e que sua declaração foi precipitada, já que restava praticamente a carcaça do cadáver.

O segundo reconhecimento ocorreu no dia seguinte, 12 de abril, a partir do exame de necropsia do cadáver no IML de Curitiba, no qual os médicos legistas confirmaram que as características do corpo eram condizentes com as de Evandro. A defesa alegava que o reconhecimento imediato seria impossível devido ao avançado estado de putrefação em que se encontrava.

A terceira situação teria ocorrido quando Beatriz França, dentista de Evandro, reconheceu a arcada dentária do menino. Contudo, existem provas de que ela teria visto os dentes antes de depor para a perita, indicando procedimentos que ela supostamente teria feito, ou seja, ela poderia ter inventado a partir do que viu no cadáver – obturações, etc.

Por fim, o quarto reconhecimento seria por meio do exame de DNA, o mais polêmico de todos. Em três etapas, o resultado supostamente teria alegado laudo inconclusivo,

novamente inconclusivo e a confirmação de que se tratava de Evandro, respectivamente. A defesa alegava que não houve, em nenhum momento, acompanhamento dos advogados de defesa nem na extração do material genético do cadáver e nem no seu transporte para Belo Horizonte, onde seria realizado o exame de DNA. Então, este teria sido fraudado.

Por fim, a sexta e última parte, *Outros Suspeitos*, é composta por quatro episódios:

- 33) RETRATOS FALADOS: Dossiê X;
- 34) O LENHADOR: Um suspeito?;
- 35) LUS: “Uma gringa loira”;
- 36) ALGUNS FINAIS: ...e os caminhos para eles.

A ideia central desse último conjunto de episódios é reconstruir o trabalho que foi realizado pelo grupo Tigre antes da prisão dos sete acusados para apontar outros suspeitos. De acordo com Mizanzuk, a prisão em julho dos sete acusados teria contaminado qualquer outra tentativa de se olhar para outros suspeitos, e é isso que ele faz aqui, o resgate das primeiras investigações.

Assim, Mizanzuk olha para o que o grupo Tigre levantou naqueles três meses que ficou em Guaratuba e apresenta outras linhas de investigação. Excepcionalmente nessa parte, não há conflitos que se destacam, pois se trata mais de uma apresentação de fatos que não foram aprofundados durante todo o caso, sendo apenas relatados pelo narrador. No último episódio, Mizanzuk dá sua própria opinião sobre o que acredita ter, de fato, acontecido com Evandro.

De maneira geral, nesta primeira parte da análise, algumas questões se destacam quando aproximamos a estrutura dramática encontrada e a figura do narrador. Foram apresentadas aqui várias micronarrativas a partir da composição dos conflitos, que, juntas, compõem a narrativa maior. A partir disso, o narrador, então, desempenha algumas funções.

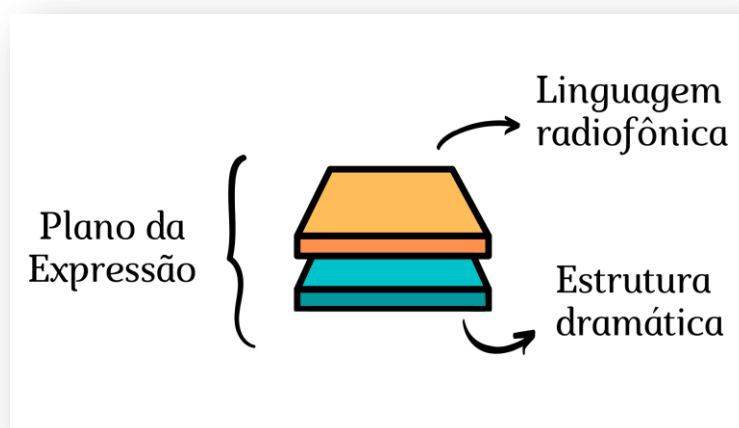
A principal delas é apresentar a história, conectando os conflitos e as personagens, demarcando pontos-chave para o ouvinte. Os conflitos são expostos de forma progressiva, complexificando a narrativa. É possível, então, perceber uma variação tanto quantitativa quanto qualitativa; componentes que, ao lado da própria existência do conflito, são três dos quatro eixos das Leis do Drama (PALLOTTINI, 2013). Além disso, o narrador tece a narrativa garantindo também o cumprimento do quarto eixo, a lei da interdependência, em que todos os componentes mencionados – conflito, variação quanti e qualitativa – estão alinhados à constância da ideia central, correspondendo à regra aristotélica da unidade de ação.

Um aspecto que se destaca nessa parte é que, além de apresentar e conduzir o desenvolvimento dos conflitos, o narrador se propõe – e de fato consegue – a solucionar alguns desses antagonismos narrativos, como é o caso da descoberta de que houve realmente tortura para que os sete acusados confessassem terem matado Evandro. Ou seja, a atuação do narrador ao desatar alguns desses nós dramáticos reforça o seu papel de personagem da própria história que conta.

6.4 – Plano da Expressão: a condução narrativa pela linguagem radiofônica

Como discutido no capítulo 4, a condução emocional da história nos podcasts narrativos é guiada e reforçada pelos elementos da linguagem radiofônica: por meio das falas presentes nas narrativas, pelo silêncio, pela música e pelos efeitos sonoros. Vimos também que, ao lado das imagens mentais criadas pelos ouvintes na dramaturgia radiofônica, os sistemas expressivos são recursos exclusivos dessa mídia sonora na construção da trama. Portanto, a linguagem radiofônica – e outros aspectos da mídia sonora que decorrem dela – compõe a camada mais externa do plano da expressão, ou seja, a mais fácil de se perceber logo no primeiro contato com o enredo.

Figura 13 - Plano da Expressão do jornalismo narrativo em podcast



Fonte: elaboração própria (2022)

A partir dos protocolos de análise estabelecidos e apresentados no início deste capítulo, analisaremos como a palavra, a música e os efeitos sonoros relacionam-se na composição da narrativa.

6.4.1 – Com a palavra, o narrador

Com foco nos recursos de *storytelling*, percebemos que o uso dessa técnica é fundamental e é estruturante de toda a narrativa. É a partir dela que os operadores de análise voltados para o elemento “palavra” da linguagem radiofônica foram construídos. São eles: abertura da temporada, o uso do *plot twist* e do *cliffhanger* como estratégias narrativas; e a temporalidade como elemento estruturante.

No quarto capítulo desta tese, relatamos que é comum que o *lead* seja substituído pela descrição da cena, já que o intuito é que haja a prevalência de elementos sensoriais e sinestésicos logo no início do enredo. O primeiro episódio da temporada, *O Caso Evandro*, tem as seguintes falas de Mizanzuk em sua abertura: “Antes de começar, eu gostaria de pedir que você faça algo por mim” (ep 1 - 00'38"). Na sequência, propõe um exercício para o ouvinte: que quem o estivesse ouvindo imaginasse como seria possível provar para ele – o narrador – que é o próprio ouvinte, criança, em uma foto de família. E, mais que isso, como garantir e comprovar, aparentemente sem provas, uma verdade que seria questionável.

Essa pequena ilustração sintetiza o espírito dessa nova temporada do Projeto Humanos. Em vários momentos, você passará pelo que eu passei nesses últimos dois anos que venho pesquisando essa história e chegará ao final se questionando como a realidade é frágil. Eu sou Ivan Mizanzuk. Bem-vindos a “O Caso Evandro”. (ep 1 - 1'28")

Na sequência, Ivan Mizanzuk apresenta uma contextualização histórica sobre os casos de desaparecimento de crianças no Paraná na década de 1990. Ao optar por essa abertura da trama, ele deixa de lado o tradicional *lead* jornalístico e busca delinear o cenário em que a história se desenrola. Essas duas estratégias – propor um desafio que estimule a imaginação do ouvinte e contextualizar o cenário em que a história se desenrola –, além de despertar interesse, proporcionam um aprofundamento no tema, conduzindo o ouvinte simbolicamente para dentro dos ambientes representados pela narrativa.

O uso do *plot twist* aparece em diversos momentos ao longo da trama e reforça ainda mais como os conflitos estão presentes quantitativa e qualitativamente na narrativa. A estratégia marca reviravoltas no enredo e apresenta-se em frases do narrador que remetem às mudanças que vão ocorrer, como nos seguintes trechos: “(...) é também este o ano [1992] em que a história da cidade foi alterada para sempre” (ep 1 - 08'04"); “Mas, então, no sábado, dia 11 de abril, o caso tomou outro rumo” (ep 1 - 38'24"); e “isso porque, no dia 2 de julho, Guaratuba nunca mais seria a mesma” (ep 1 - 55'13").

Os exemplos citados referem-se ao desaparecimento de Evandro e à descoberta de seu suposto corpo. Entretanto, como os conflitos da trama variam em quantidade e qualidade, as frases que anunciam as mudanças de rumo também tendem a se complexificar. É o caso de “Quando eu mencionei que só estava mostrando a ponta do *iceberg* das acusações de Diógenes, eu não estava brincando. Porque, agora, vocês verão um lado da história que até o momento eu não havia mostrado” (ep 4 - 28'23"). Outro trecho que merece destaque é:

Como mostramos, o terceiro e último laudo de DNA definitivo, que atestava que o cadáver encontrado era de fato do menino Evandro Ramos Caetano, saiu apenas em março de 1993, quase um ano após o cadáver ter aparecido naquele matagal. Mas naquele mesmo mês de março de 1993, coincidência ou não, um novo mistério surgia em Guaratuba. (ep 5 - 1h12'14")

Além dos pontos que marcam a mudança nos rumos desenhados pela trama, chama a atenção o uso da primeira pessoa pelo narrador nos dois últimos exemplos. Esse ponto será discutido detalhadamente no Plano da Estória, segunda parte dessa análise, mas claramente também se constitui como estratégia do *storytelling* no jornalismo narrativo em podcast.

O *cliffhanger* também está presente na narrativa e, por constituir-se como estratégia que estimula a continuação do acompanhamento da trama pelo ouvinte, encontra-se sempre ao final do episódio. Raramente está atrelado à fala do narrador, mas apresenta-se destacadamente por meio de trechos da imprensa e áudios de arquivo reproduzidos, além de recortes de entrevistas exclusivas realizadas para o podcast. São excertos que causam impactos e levam o ouvinte a pensar: “Como essa personagem vai sair dessa situação? O que vai acontecer agora?”, já que encurralam os envolvidos. Essa tática leva o ouvinte a seguir ouvindo os episódios para descobrir seus desdobramentos.

No final do primeiro episódio, por exemplo, o momento do *cliffhanger* aparece a partir de trechos da imprensa veiculados em 1992, em que cinco dos sete acusados confessam terem matado Evandro e dão detalhes do ritual. Outro exemplo, está no final do segundo episódio, em um fragmento do áudio gravado durante um dos julgamentos:

Interrogador: (...) há um panfleto onde ele [Diógenes] diz assim: “Aldo Abage, traição e mentira”.

Diógenes: Sim, esse é o título. Esse é o título do panfleto. Agora, se o senhor for ler todo o texto que está ali, o senhor vai ver que isso é apenas um título (...).

Interrogador: Se é apenas um título, por que o senhor se refere à figura específica do prefeito e não à administração da prefeitura? Ou ao prefeito de forma genérica? (ep 2 - 1h01'43")

Apesar de ausente nos ganchos centrais do *cliffhanger*, o narrador volta a ter papel central ao se apropriar do elemento temporal ao longo do enredo. A técnica do *storytelling* vê na contemporaneidade ligações importantes entre o fato de hoje e seus possíveis desdobramentos ao longo do tempo, e o narrador perpassa a temporalidade ao longo da narrativa “indo e voltando” no tempo da história para destacar momentos importantes.

É o que encontramos nos trechos: “Antes de continuarmos os eventos [desaparecimento de Evandro e descoberta de seu provável corpo] naquela semana de abril, é necessário agora voltarmos um pouco no tempo” (ep 1 - 31'19"); “Mas como ele [delegado Luiz Carlos de Oliveira] mesmo disse, ele pegou o caso de uma investigação que já havia passado na mão de outras pessoas. Por isso, por enquanto, vamos voltar um pouco no tempo” (ep 5 - 24'48"); e “A história de João Bossi não se encerra por aqui. E ele voltará em episódios futuros, quando trataremos de outros temas. Mas há um ponto que é preciso adiantarmos [...]” (ep 6 - 1h51'19").

Além dos quatro operadores indicados para análise – abertura, *plot twist*, *cliffhanger* e temporalidade –, observamos mais quatro estratégias utilizadas pelo narrador para envolver o público e aproximá-lo da trama: a fala em primeira pessoa; a fala direta com o ouvinte; frases de efeito para chamar a atenção; e a realização de perguntas.

A fala direta vem do rádio, como vimos no capítulo 3. Para Mário de Andrade (2005), o uso do “você” é uma forma de alimentar a relação íntima entre o meio e sua audiência, e essa estratégia permanece em podcasts narrativos. Percebemos isso em “O que aconteceu exatamente, você saberá no próximo episódio” (ep 1 - 58'43"); e em “Você pode imaginar o que isso significa” (ep. 3 - 37'17"). O recorrente uso de fones de ouvido para consumo dessa mídia, também já abordado nesta tese, intensifica esse sentimento de proximidade gerado pela fala direta: “Se esse imbroglío político todo já é maluco suficiente, ajeite seus fones de ouvido, pois ele vai piorar” (ep 3 - 53'18").

As frases de efeito são usadas pelo narrador para chamar a atenção do ouvinte e, em nossa análise, elas aparecem com duas finalidades diferentes: ora para enfatizar um acontecimento, ora para enfatizar uma personagem. O primeiro caso pode ser observado em “Pouco menos de um ano após o desaparecimento dele [Guilherme Tiburtius], que ocorreu o caso mais chocante de crianças desaparecidas no litoral do Paraná” (ep 1 - 05'16").

Já o segundo, está presente em “Horas mais tarde, lá por 23 horas, é que entra um dos personagens principais dessa história” (ep 1 - 17'09"); e em “Não importava quem fosse o governador. Quem mandava no Paraná era outra pessoa” (ep 3 - 33'37"). Essas frases foram ditas antes da apresentação de personagens importantes para a trama, Diógenes Caetano e

Aníbal Khury, respectivamente. Aqui, cabe destacar que as frases de efeito são acompanhadas por mudanças na entonação de voz do narrador, o que contribui para criar um clima de tensão. Não podem ser confundidas com o *plot twist*, porque não marcam a mudança de rumo na narrativa, mas demarcam um aspecto específico.

Outra estratégia identificada para além dos operadores propostos que têm o objetivo de envolver o ouvinte é a realização de perguntas. Elas podem ser enquadradas em três finalidades específicas diferentes: despertar a curiosidade do ouvinte; promover reflexões sobre parte da trama; e explicar e contextualizar situações e circunstâncias.

Como exemplo de perguntas que têm o objetivo de despertar a curiosidade, apontamos os seguintes trechos: “Seria Diógenes Caetano o grande arquiteto da acusação das Abagge? O grupo Tigre estava de fato sendo enganado? As respostas, ou tentativas delas, você encontrará aqui no Projeto Humanos, O Caso Evandro” (ep. 2 - 1h02'10"); “Teria o caso de Leandro algo a ver com o caso de Evandro? Estariam os sete acusados por trás deste caso também, conforme Diógenes acredita? É o que investigaremos no próximo episódio” (ep. 4 - 1h07'58"); e “Por que uma cueca estaria numa ossada de uma menina? O que diabos estava acontecendo em Guaratuba?” (ep. 6 - 1h08'42").

A maioria desse tipo de pergunta é realizada ao final do episódio, indicando que suas respostas estarão no próximo capítulo. Assim, o intuito de despertar a curiosidade é fazer com que o ouvinte continue escutando os episódios e continue acompanhando o desenrolar da trama, incentivando a sua fidelização à narrativa.

Já na segunda categoria, as perguntas que visam promover reflexões são perguntas retóricas, que não têm como objetivo serem respondidas pelo narrador, mas sim elucidar possibilidades e motivações para os acontecimentos. Aparecem em trechos como:

Como tudo que envolve política partidária, é sempre difícil saber exatamente qual o limite que algum político ou candidato seria capaz de cruzar em busca de poder, especialmente no Brasil. Sacrificar uma criança? Tramar uma situação para que seus opositores sejam presos porque seus pais teriam se separado? Haveria realmente gente capaz de fazer alguma coisa dessas? De qualquer maneira, independente das dúvidas sobre as intenções reais de Diógenes, seria demais de nossa parte imaginar que esses momentos de tensão política podem talvez ter influenciado o julgamento de Diógenes em algum momento enquanto fazia suas investigações por conta própria, e que depois fundamentaram sua declaração no Ministério Público contra as Abagge? (ep 3 - 51'18")

Outros exemplos de perguntas que buscam promover a reflexão do ouvinte são: “Afinal, quantas vezes você já viu um governador de um estado dando entrevista sobre algum

caso criminal, por mais famoso que ele fosse?” (ep 4 - 17'35"); e “Se Osvaldo foi preso com base na denúncia de Diógenes que disse que ele fez aquelas previsões, por que Astir também não foi? Tudo bem, ela era a sogra de um dos que foram presos, mas isso justamente não indica que houve o mínimo de verificação e investigação?” (ep 4 - 27'22").

A terceira finalidade específica da realização de perguntas é explicar e contextualizar situações e circunstâncias para o ouvinte. Nesse caso, o narrador realiza perguntas e, logo na sequência, apresenta suas respostas.

Mas por que o grupo Águia estava lá [Guaratuba] para começo de conversa? Isso se deu por conta de uma denúncia feita no dia 29 de maio de 1992 a um procurador de justiça do Paraná, de que o grupo Tigre não estaria fazendo as investigações de forma correta, deixando de investigar a família Abagge, que poderia ser suspeita. Essa denúncia foi feita por Diógenes Caetano. (ep 2 - 51'48")

Para além da contextualização, esse tipo de pergunta feita pelo narrador antecipa as prováveis perguntas que também seriam feitas pelo ouvinte e, ao respondê-las, dá a impressão de que interage diretamente e de forma sincronizada com o público, fortalecendo o vínculo entre eles e, conseqüentemente, a sua integração na narrativa. O mesmo ocorre com a fala direta, já que o narrador se concentra diretamente na “presença” do ouvinte.

6.4.2 – Na trilha da emoção

Ao longo da temporada, percebe-se a presença de dois tipos diferentes de trilha sonora: aquelas que estão contidas em trechos que foram retirados da imprensa, de fitas VHS e cassete; e aquelas que foram compostas exclusivamente para o podcast. É esta última categoria que interessa em nossa análise.

A trilha sonora do *O Caso Evandro* é formada por 18 faixas, sendo todas elas compostas por Felipe Ayres:

Quadro 6 - Trilha Sonora Original feita para O Caso Evandro - Projeto Humanos

O Caso Evandro – Projeto Humanos (Original Soundtrack)					
Faixa	Nome	Duração	Faixa	Nome	Duração
1	6 de Abril de 1992	01'50"	10	Perto demais	02'34"

2	Peças que não se encaixam	02'44"	11	Vou te contar essa história direito	02'56''
3	Reflexos	01'49''	12	Eles controlam tudo	03'48''
4	Medo	01'25''	13	Um caminho	02'19''
5	Você sentiu isso?	01'09''	14	O que você lembra?	04'40''
6	Algumas peças se encaixam	02'20''	15	Olhando para o sol	03'61''
7	Um ritual	02'25''	16	Outra Guaratuba	01'56''
8	Guaratuba	01'00	17	Ruínas	02'43''
9	Nevoeiro	01'49''	18	Eu vi	00'36''

Fonte: elaboração própria (2022)

Neste momento, a análise tem como intuito compreender como a articulação sonora, principalmente entre texto falado e música, contribui para o envolvimento do ouvinte na narrativa. Nos três episódios selecionados para a análise, como indicado no início deste capítulo, foram identificados 63 trechos em que havia a inserção com destaque da trilha sonora. No entanto, respeitando o protocolo de se observar, além de um número máximo de 10 faixas musicais, um número máximo também de duas trilhas iguais por episódio e o mínimo de dois trechos por faixa musical, limitamo-nos a 38 trechos.

Detalharemos cada uma dessas trilhas apontando a circunstância em que são inseridas ao longo da narrativa, buscando estabelecer conexões com o enredo geral. No quadro abaixo, o negrito indica o momento em que a trilha sonora alcança seu ápice nos trechos selecionados.

Quadro 7 - Trilha sonora: 6 de abril de 1992

Trilha	6 de abril de 1992
Trecho 1 Ep 6 - 05'05"	Trilha. Eu sou Ivan Mizanuk e este é o sexto episódio do O Caso Evandro, a quarta temporada do Projeto Humanos.
Trecho 2 Ep 6 - 2h06'04"	Nós voltaremos em fevereiro e investigaremos as alegações de confissão sobre tortura. Aqui, no Projeto Humanos, O Caso Evandro. Trilha. O Caso Evandro é um podcast em formato <i>storytelling</i> produzido pelo AntiCast e distribuído pela Half Deaf.
Trecho 3 Ep 7 - 05'29"	Trilha. Eu sou Ivan Mizanuk e este é o sétimo episódio do O Caso Evandro, a quarta temporada do Projeto Humanos.

Trecho 4 Ep 7 - 2h06'20"	Para entendermos isso, teremos que analisar como ocorreram as prisões no início daquele mês de julho de 1992. E é o que faremos no próximo episódio. Aqui, no Projeto Humanos, O Caso Evandro. Trilha. O Caso Evandro é um podcast em formato <i>storytelling</i> produzido pelo AntiCast e distribuído pela Half Deaf.
Trecho 5 Ep 9 - 05'14"	Trilha. Eu sou Ivan Mizanzuk e este é o sétimo episódio do O Caso Evandro, a quarta temporada do Projeto Humanos.
Trecho 6 Ep 9 - 2h15'50"	E esse será o tema do próximo episódio. Aqui, no Projeto Humanos, O Caso Evandro. Trilha.

Fonte: elaboração própria (2022)

A trilha *6 de abril de 1992* leva o nome da data em que Evandro Ramos Caetano desapareceu. Como é possível observar, é uma constante presente logo no início de todos os episódios analisados, assim como no fim, tratando-se ao mesmo tempo da trilha de abertura e de encerramento. Atua, então, como identidade sonora da temporada, usada para identificar a produção.

Quadro 8 - Trilha sonora: Peças que não se encaixam

Trilha	Peças que não se encaixam
Trecho 7 Ep 7 - 1h36'07''	E quanto às afirmações da delegada Leila Bertolini, do grupo Tigre, seus relatos seriam colocados em dúvida especialmente por Diógenes Caetano, que alegava que o grupo Tigre da Polícia Civil teria sido ludibriado por Celina Abagge e que, portanto, todos os policiais do grupo estavam inventando desculpas para se justificar pela suposta incompetência das investigações. Trilha. Para a acusação, a explicação é muito mais simples.
Trecho 8 Ep 9 - 11'28''	A ironia aqui é que, como eu já mencionei no episódio sete, as fitas gravadas pelo grupo Águia sequer foram usadas como provas pelo Ministério Público, que optou em montar a sua acusação focando nos depoimentos formais. Trilha. Eu perguntei para alguns repórteres que cobriram o caso na época se eles receberam uma cópia da fita cassete e nenhum pôde me dizer com certeza.
Trecho 9 Ep 9 - 2h15'44''	Coincidência ou não, naquele júri, Cristofolini e Bardelli foram absolvidos. Trilha. Então, quando eu junto tudo isso, a impressão que eu tenho é que essa fita não para em pé e que o Ministério Público tem que praticamente fingir que a fita não existe.

Fonte: elaboração própria (2022)

A trilha *Peças que não se encaixam*, assim como o próprio nome sugere, marca situações que não fazem sentido dentro da narrativa, ou seja, situações que beiram a incoerência. Tem uma sonoridade diferente da maioria das trilhas da temporada – que

sugerem melancolia, medo, suspense por meio de ritmo e melodia – sendo facilmente reconhecível.

O trecho 7 traz a informação de que Diógenes Caetano acreditava que Celina Abagge teria ludibriado toda uma corporação de policiais para que não a apontassem como responsável pela morte de Evandro. Além disso, todos esses policiais estavam inventando desculpas para justificar o motivo de não terem encontrado os responsáveis pelo crime.

No trecho 8, a trilha sonora aparece em redundância quando comparada à palavra inicial da frase, “ironicamente”, já que ambas – palavra e trilha – remetem a circunstâncias dissonantes. A incoerência aqui aparece quando Mizanzuk relata que as supostas fitas em que constavam as confissões não foram usadas como provas de acusação. Já no trecho 9, a trilha vem para fechar uma linha de raciocínio em que o narrador relata que o grupo Águia nunca prestou depoimento coletivamente e que isso seria uma prática comum em casos criminais. No entanto, quando houve o único depoimento que representava a corporação, o do Capitão Valdir Copetti Neves, dois dos acusados foram inocentados.

Nos três exemplos, o ápice da trilha aparece na sequência das falas as quais seus efeitos se referem, ou seja, é usada para enfatizar a ideia que a precede.

Quadro 9 - Trilha sonora: Reflexos

Trilha	Reflexos
Trecho 10 Ep 6 - 1h08'42"	Por que uma cueca estaria numa ossada de uma menina? O que diabos estava acontecendo em Guaratuba? Trilha. No dia 2 de março de 1996, Beatriz e Celina Abagge obtiveram o direito de cumprir pena em prisão domiciliar.
Trecho 11 Ep 6 - 1h46'57"	João Bossi: Hoje também se for novamente feito o DNA, é claro que não quero que seja, mas se for, tem lugar pra ele. Tem lugar pra ele. Trilha. Mizanzuk: Eu não consigo imaginar a dor que João Bossi vem carregando nesses últimos 25 anos (...)

Fonte: elaboração própria (2022)

A trilha *Reflexos* carrega uma sensação de melancolia, revelando e contribuindo para um estado de tristeza profunda. Ilustra, no décimo trecho, o fato de outra criança – uma menina – ter sido morta e estar usando as roupas de Leandro Bossi. Este exemplo engloba duas estratégias diferentes: o uso de perguntas pelo narrador, como visto no tópico anterior, e o acionamento de sentimentos melancólicos, potencializando o envolvimento do ouvinte na

história. No 11º, a trilha demarca a angústia de João Bossi, pai de Leandro, de ter criado esperanças de que seu filho estava vivo – quando Leandro havia sido confundido com Diogo. Ele ainda afirma que aceitaria Diogo como filho.

Em ambos os trechos, a trilha atua para evidenciar a dramaticidade da frase anterior ao seu ápice: “O que diabos estava acontecendo em Guaratuba?” e “Tem lugar pra ele”.

Quadro 10 - Trilha sonora: Algumas peças se encaixam

Trilha	Algumas peças se encaixam
Trecho 12 Ep 6 - 33'45"	(...) com a ajuda dessa parte do inquérito eu vou montar uma linha do tempo aqui. São muitas datas, então, se você quiser, confira depois ela na forma de texto lá nos materiais extras deste episódio, na enciclopédia do O Caso Evandro no <i>site</i> projetohumanos.com.br . Trilha. Dia 6 de abril de 1992, Evandro sumiu. Dia 11 de abril de 92, o corpo que é identificado como sendo o dele aparece no matagal a 1900 metros da sua casa (...)
Trecho 13 Ep 6 - 46'59"	No segundo, já se apontava que era de Evandro. Quem quiser conferir, os laudos estão disponíveis para <i>download</i> na sessão de materiais extras do episódio cinco, no <i>site</i> do projeto humanos. Trilha. Mas então, o que o promotor quis dizer quando perguntou ao delegado Luiz Carlos de Oliveira se ele chegou a contestar os laudos de DNA da ossada?
Trecho 14 Ep 9 - 19'23''	Fiquem atentos a se algum som desse tipo aparece em algum momento da gravação. E eu já adianto que de minha parte eu não encontrei. Trilha. Talvez uma explicação plausível para que Osvaldo esteja no início deste trecho é que o começo dessa fita já é na Companhia de Matinhos, local onde Osvaldo já estava esperando Beatriz e Celina chegarem.
Trecho 15 Ep 9 - 22'15''	De minha parte, a presença de Osvaldo ali me incomoda bastante, e as explicações dos policiais não me convencem. Trilha. Continuando a fita...

Fonte: elaboração própria (2022)

Algumas peças se encaixam pode ser considerada um momento de respiro para o ouvinte diante de tantos conflitos e acontecimentos bizarros relacionados ao caso. Causa a sensação de descoberta, de que alguma resposta foi respondida e dá, de certa maneira, alívio e esperança.

No trecho 12, Mizanzuk anuncia que vai apresentar uma linha do tempo, o que facilita para o ouvinte a compreensão de alguns fatos. Há aqui, como no décimo trecho, a junção de dois elementos narrativos: o uso da trilha como estratégia sonora de envolvimento e a fala direcionada para o ouvinte.

No trecho 13, é revelada a informação de que o exame de DNA confirmou que o cadáver encontrado em 11 de abril tratava-se de Evandro. No 14, nesse momento do episódio, Ivan apresenta para o ouvinte algumas análises que faz de excertos das fitas de confissão dos acusados e afirma que não encontrou provas de que a gravação teria ocorrido no *ferryboat*, como apontava o grupo Águia. Assim, tratava-se de um indício de que os acusados teriam sido torturados para confessar o crime. No 15º trecho, Mizanzuk deixa claro que tem algo de errado nas declarações dos policiais do grupo Águia e que não acredita na versão deles. Nesses dois últimos exemplos, há o uso da primeira pessoa pelo narrador.

Assim como *Peças que não se encaixam*, tem uma sonoridade bem marcada que a difere dos estilos das outras trilhas, sendo também facilmente reconhecível.

Quadro 11 - Trilha sonora: Um ritual

Trilha	Um ritual
Trecho 16 Ep 6 - 20'35"	Materia de jornal: (...) “O amigo é o pai de um garoto que também desapareceu temporariamente na mesma noite em que sumiu Leandro. Ele chorava sem parar e nós até tiramos o retrato da parede, mas achamos a atitude dele muito estranha, considero”. Trilha. Outro subtítulo: uma história furada.
Trecho 17 Ep 6 - 1h20'27"	Diógenes em matéria de jornal: “Bossi ficou furioso comigo porque se todo mundo soubesse que Leandro está morto, e não apenas desaparecido, Bossi fica sem poder arrecadar mais dinheiro em Guaratuba. (...) João Bossi continua tropeçando nas próprias mentiras”. Trilha. Delegado Carlos Bacila: Eu usei o raciocínio de ir dos fatos pro suspeito pra resolver as coisas. Os fatos eram o quê? Eu tinha que descobrir se, além da mãe e o pai reconhecerem, havia alguma prova material que ligasse isso.
Trecho 18 Ep 7 - 8'32"	E sabendo também do quão complexo esse caso é, vamos retomar um pouco a nossa linha do tempo para não nos perdermos. Trilha. Evandro desapareceu no dia 6 de abril de 92, uma segunda-feira.
Trecho 19 Ep 7 - 1h07'39"	Materia de jornal: “Lembra-se ainda que foram sete os meninos que sumiram: Guilherme, Everton, Alex, Rodrigo, José Carlos, Leandro e Evandro. Com exceção do último, todos os demais casos continuam sem solução”. Trilha. A riqueza de detalhes das confissões sem dúvidas acabam potencializando o espanto que temos com elas.

Fonte: elaboração própria (2022)

A trilha *Um ritual* apresenta um ar sombrio, medonho, de suspense. O trecho 16 é de uma matéria de jornal que relata a desconfiança de João Bossi com o pai de um amigo de Leandro, aumentando ainda mais o mistério que rondava os corpos encontrados. O trecho 17 é

um depoimento de Diógenes Caetano que acusa João Bossi de usar o desaparecimento do filho para arrecadar dinheiro.

Diferentemente do trecho 12, na trilha anterior, *Algumas peças se encaixam*, em que a linha do tempo foi apresentada para esclarecer alguns fatos, no trecho 18, da trilha *Um ritual*, a linha do tempo é apresentada para mostrar como o caso envolve vários elementos que ao mesmo tempo em que se confundem também acabam servindo para mostrar a complexidade dos eventos que ocorreram no Paraná naquele ano de 1992. Além disso, neste trecho, há a temporalidade como elemento estruturante, como visto no tópico anterior. Por fim, no trecho 19, a trilha enfatiza o mistério e o suspense que ainda beiram o desaparecimento dos outros meninos.

Quadro 12 - Trilha sonora: Nevoeiro

Trilha	Nevoeiro
Trecho 20 Ep 7 - 40'49''	Trecho VHS. Policial: O que você acha que o Osvaldo merece? Davi: Sei lá, um castigo bem feio. Policial: E você, por não ter falado antes? Davi: Ah, sei lá, eu acho que eu errei, né? Mas, poxa vida... Mizanzuk: A fita aqui tem um corte abrupto para outra cena. Trilha. Ao final do depoimento e durante boa parte dele, Davi está com a boca tão seca que começaram a aparecer marcas brancas em torno dos seus lábios, como de saliva ressecada.
Trecho 21 Ep 9 - 1h15'14''	E se fosse para eu chutar, a fita se perdeu no desafortunado de Guaratuba para São José dos Pinhais. Mas como eu disse, não tenho como afirmar isso com 100% de certeza. Trilha. Em março de 98, finalmente ocorreria o primeiro julgamento de alguns dos acusados.
Trecho 22 Ep 9 - 1h17'08''	Em outras palavras: sim, a fita sumiu, a gente não sabe onde está, mas registramos o sumiço nos autos. Quem tem que achar essa fita é a comarca de Guaratuba que não nos enviou ela. Trilha. Até que chegou o dia 10 de março de 98, quando finalmente ocorreria o primeiro júri dos acusados na cidade de São José dos Pinhais, região metropolitana de Curitiba.

Fonte: elaboração própria (2022)

Nevoeiro, como o próprio nome sugere, é usada para representar tanto cenários nebulosos, em que o ouvinte se perguntaria “como assim?”, quanto para uma ambientação espacial para situações de tensão psicológica. No trecho 20, há a interrupção do trecho VHS em que há o relato de Davi Soares. No 21 e 22, há a declaração de que faltam informações sobre como a fita VHS com a gravação das confissões teria desaparecido. *Nevoeiro* enfatiza, ainda, a frase anterior ao seu ápice.

Quadro 13 - Trilha sonora: Eles controlam tudo

Trilha	Eles controlam tudo
Trecho 23 Ep 6 - 1h07'21"	Promotor Paulo Marcowicz: E o senhor não pediu uma autorização judicial pra ter acesso a esses dados telefônicos da mãe de Diógenes Caetano? Delegado Luiz Carlos de Oliveira: Naquela oportunidade não, doutor. Nós tínhamos essa facilidade e que hoje não encontramos mais. Trilha. Mizanzuk: Luiz Carlos de Oliveira é uma dessas figuras ambíguas em que você nunca sabe direito no que acreditar. Aliás, esse caso é cheio dessas figuras, como vocês já devem ter notado.
Trecho 24 Ep 6 - 1h55'47"	Diógenes: Estranhei sua atitude, mas não por muito tempo. Logo em seguida, ele começou a pedir coisas, principalmente dinheiro. Fazia isso durante as gravações e para as pessoas presentes. Trilha. Diógenes sempre defendeu que a confissão feita pelos presos acerca do assassinato de Leandro Bossi era verdadeira e que o delegado Luiz Carlos de Oliveira fazia parte um esquema para desvirtuar as investigações.
Trecho 25 Ep 7 - 43'13''	Os policiais nunca se identificam. Sendo da P2 é até justificável que eles estivessem à paisana, mas, neste momento, seria muito bom se eles se identificassem como policiais para quem está assistindo. Trilha. Em um dado momento, é possível reconhecer Osvaldo, que está de costas para a câmera.
Trecho 26 Ep 9 - 25'49''	Mizanzuk: Notem como no áudio o interrogador pergunta: “É verdade isso, Osvaldo?” Áudio: É verdade isso, Osvaldo? Mizanzuk: Contudo, em ambas as transcrições aparece o seguinte: “É verdade isso, João?” Trilha. Como se a pessoa que estivesse transcrevendo tivesse entendido ali um “João” no lugar de Osvaldo.
Trecho 27 Ep 9 - 1h05'19''	Mizanzuk: E para frustrá-los ainda mais, ela diz “Não vi, porque eles não gostam de mostrar pra gente porque a gente debochava deles”. Voz feminina: Não vi, porque eles não gostam de mostrar pra gente porque a gente debochava deles. Voz masculina: Mas guardavam dentro do quê? Trilha. Dizer que essa fita é estranha é dizer o mínimo.

Fonte: elaboração própria (2022)

A trilha *Eles controlam tudo* tem uma sonoridade que transmite a sensação de que há uma incoerência muito grande entre os fatos relatados. Aliada ao texto, reforça ainda mais essa impressão. No trecho 23, o próprio narrador comenta como o delegado Luís Carlos de Oliveira era uma figura duvidável, e que qualquer coisa poderia ser esperada dele. No trecho 24, Diógenes afirma que João Bossi se aproveitava do desaparecimento de seu filho para pedir dinheiro, situação incomum para um pai desesperado.

No trecho 25, Mizanzuk relata como acha estranho que em nenhum momento os policiais se identificaram como tais nas gravações em VHS feitas pelo grupo Águia. O 26 é autoexplicativo de quão bizarras eram algumas situações que envolviam as supostas confissões dos acusados. E o trecho 27 também se enquadra nessa circunstância, como o próprio narrador afirma em “dizer que essa fita é estranha é dizer o mínimo”.

Quadro 14 - Trilha sonora: Um caminho

Trilha	Um caminho
Trecho 28 Ep 6 - 1h11'01"	Delegado Carlos Bacila: Até que houve a notícia de que essa criança teria aparecido em Manaus, na região de Manaus. Trilha. João Bossi: Uma pessoa de Manaus, que acolhia o piá todo dia em casa, entrou em contato com a nossa polícia de Curitiba.
Trecho 29 Ep 7 - 1h19'27''	E pela primeira vez no processo, Davi, Osvaldo e Vicente, os três homens que haviam confessado e cujas confissões foram a base para a montagem da acusação, tinham advogados. Trilha. Se estamos buscando alguma lógica nas confissões dos acusados, fazia sentido o Ministério Público se focar mais nos depoimentos formais, já que eles são mais coerentes entre si.
Trecho 30 Ep 7 - 1h19'49''	Enquanto Sérgio e Airton estavam sendo presos em Curitiba, Osvaldo e Vicente citavam pela primeira vez em gravação esses outros dois homens. Trilha. Quando comparamos as gravações com os depoimentos formais, são várias as estranhezas desse tipo que surgem.

Fonte: elaboração própria (2022)

Um caminho também possui uma sonoridade bastante demarcada, que a difere do padrão de melodia e ritmo das outras faixas. Assim como *Algumas peças se encaixam*, permite um respiro para o ouvinte, pois transmite a sensação de esperança.

O trecho 28 retrata o momento em que a polícia informa João Bossi de que seu filho, Leandro Bossi, estava vivo e se encontrava na cidade de Manaus. O trecho 29 é sobre o momento em que três dos acusados de cometer o crime tinham advogados pela primeira vez. Já o trecho 30 demonstra a incoerência das prisões de Sérgio Cristofolini e Airton Bardelli, já que ambos estavam sendo presos ao mesmo tempo em que seus nomes foram citados pela primeira vez como envolvidos no crime. Pode ser interpretado como sendo uma prisão sem fundamento, situação que poderia ser convertida prontamente em liberdade.

Quadro 15 - Trilha sonora: Olhando para o sol

Trilha	Olhando para o sol
Trecho 31 Ep 6 - 1h30'21"	Materia de jornal: Ângela Moreira está em Curitiba com duas filhas, Letícia, de cinco anos, e Amanda, de dois anos. Quando foi levado de Manaus, o garoto estava morando com Auxiliadora Araújo, que tentava conseguir sua adoção. Trilha. Delegado Carlos Bacila: E quando saiu a resposta, então, o mundo se chocou. Não só Brasil, mas o mundo porque essa notícia teve repercussão mundial, você sabe disso. Ele não era o filho da dona Paulina.

Trecho 32 Ep 6 - 1h56'54"	E essa matéria foi logo após uma entrevista publicada com Diógenes, na qual este afirmava que Leandro estaria morto e seu corpo jogado na Baía de Guaratuba. Trilha. Sobre esses eventos, Diógenes comenta em seu livro: “João Bossi sempre soube que Leandro havia sido sacrificado”.
Trecho 33 Ep 7 - 1h27'33"	Depoimento: Não tinha, doutor, inicialmente, o laudo cadavérico. Demorou muito a ser colocado e quando veio, nós constatamos que eram termos usados no laudo. Então, termos técnicos que ali tinham. Trilha. Mizanzuk: Esse trecho de depoimento que a doutora Isabel cita refere-se ao depoimento de Vicente de Paula.
Trecho 34 Ep 7 - 1h29'53"	Por fim, no depoimento de Osvaldo Marcineiro, também prestado naquela madrugada, há um trecho que ele diz que “o corte feito para a retirada dos órgãos foi transversal”. Trilha. A defesa argumentava que trechos como esse do depoimento seriam técnicos demais para terem sido ditos por pessoas de baixa instrução.
Trecho 35 Ep 9 - 1h21'01"	Trecho certidão: Certifico mais, que, nesta oportunidade, na presença da representante do Ministério Público, doutora Rosana Santos Lima, bem como dos doutores Figueiredo Basto e Luiz Carlos Maister, foi reproduzida a fita em poder do senhor Ari. Trilha. Mizanzuk: Então, chega o dia 10 de março, dia que começa o júri de Osvaldo, Davi e Vicente. No início dele, o jornalista Ari Soares entregava a fita para a defesa.
Trecho 36 Ep 9 - 1h57'48"	E só para vocês não perderem o fio da meada: eu ainda estou argumentando algumas questões que o doutor Paulo Markowicz me falou sobre a fita e que me chamaram a atenção. Lembrem-se que eu elenquei três, e eu já falei de duas. Então, vamos à última. Trilha. A terceira coisa importante que o doutor Paulo Markowicz me falou é que ele desconfiava de quem poderia ter feito alterações na fita.

Fonte: elaboração própria (2022)

Apesar do título *Olhando o sol* dar a impressão de tratar-se de circunstâncias esperançosas, a sua sonoridade é densa, carregada, transmitindo sensações de horror, suspense e mistério. O trecho 31, por exemplo, é sobre o descobrimento de que o menino que apareceu em Manaus não era Leandro Bossi, enquanto, no trecho 32, a trilha destaca a afirmação de Diógenes, de que “Leandro estaria morto e seu corpo jogado na Baía de Guaratuba”.

Os trechos 33 e 34 também exemplificam outra situação que contém informações densas. Mais especificamente, são sobre os termos usados pelos acusados ao referirem-se aos procedimentos realizados no cadáver de Evandro durante o ritual de magia negra, como “corte vertical frontal à esquerda do tórax” e que o “corte feito para a retirada dos órgãos foi transversal”.

No trecho 35, o clima de suspense é justificado pelo fato da fita VHS que havia desaparecido ter sido entregue ao advogado de defesa por um jornalista no dia do julgamento. E no trecho 36, a trilha endossa a informação que vem a seguir de seu ápice: a revelação da terceira confidência que o promotor Paulo Marcowicz fez à Mizanzuk.

Quadro 16 - Trilha sonora: Eu vi

Trilha	Eu vi
Trecho 37 Ep 6 - 23'08"	(...) as matérias foram tão surpreendentes na época que, não à toa, algumas vezes eu já ouvi boatos de que elas teriam sido encomendadas, que o jornal Hora H era sempre pautado por políticos, algo do tipo. Eu não tive como verificar nada disso, então eu só deixo aqui o aviso e vocês tirem suas conclusões. Trilha. Como eu avisei, o Jornal Hora H já não existe mais (...).
Trecho 38 Ep 9 - 1h26'45"	Osvaldo, Davi e Vicente só foram ser julgados novamente em 99, num júri que foi descontinuado e, depois, em 2004, representados por outros advogados, os doutores Álvaro Borges Júnior e Haroldo César Nater, que vocês já ouviram aqui algumas vezes. Eu não sei dizer qual foi o motivo de Figueiredo Basto não ter continuado com as defesas desses três homens, mas eu imagino que ele já estava bastante cansado deste caso. Trilha. Mas enfim, voltando à fita cassete...

Fonte: elaboração própria (2022)

Eu vi tem uma sonoridade muito próxima da trilha de abertura e de encerramento da temporada. O que chama a atenção nos dois trechos selecionados é que ela é usada logo após o narrador, Ivan Mizanzuk, se colocar na narrativa através do uso da primeira pessoa. Mesmo não tendo como verificar determinada informação, como no trecho 37, ou não sabendo explicar uma afirmação, como no trecho 38, ele atua como testemunha dos fatos e como um personagem que busca esclarecer determinadas situações. A trilha enfatiza as frases anteriores ao seu ápice.

As faixas musicais dessa temporada podem ser consideradas como sons extradiegéticos, que, como vimos com Guarinos (2012), são externos ao narrado e geralmente usados veiculando expressividade. A partir de Balsebre (2005), podemos afirmar que a música atua com função expressiva, já que cria um clima emocional e atmosfera sonora em articulação com a palavra, com ênfase para trechos do narrador. Além disso, foi possível perceber que a trilha sonora reforça algumas estratégias narrativas do próprio *storytelling*, como visto.

6.4.3 – Efeitos como ilustração sonora

Retomando Balsebre (2005), os efeitos sonoros podem ter quatro funções conotativas: ambiental, expressiva, narrativa e ornamental. Ao longo da temporada sobre o caso Evandro, esta última é a que aparece com mais frequência. Para ilustrar, foram selecionadas três situações em que há inserção de efeitos sonoros na narrativa.

O primeiro, que imita o som de uma televisão entrando e saindo do ar, é utilizado ao longo da trama com a função ornamental, pois se apresenta de forma estética, dando harmonia e fortalecendo a produção de sentido imaginário do ouvinte. É usado para demarcar a inserção de trechos da imprensa ao longo da narrativa, separando-os dos áudios gravados durante depoimentos à justiça; das sonoras das entrevistas; da fala do narrador; e de outro trecho retirado da imprensa.

Quadro 17 - Efeito sonoro máquina de escrever

Efeito	Máquina de escrever
Ep 3 08'25"	Algumas dessas atividades consideradas suspeitas por Diógenes seriam: [início do efeito] A tentativa de Paulo Brasil, o assessor da imprensa da prefeitura, em impedir que a imprensa paranaense noticiasse o desaparecimento de Evandro um dia após ter sumido; A proibição que Celina Abagge promoveu contra manifestações públicas de alunos que reivindicavam por maior segurança; Que, na madrugada do dia 7 para 8 de abril, Osvaldo Marcineiro teria ajudado os tios de Evandro, Davina e Mário, na procura pelo menino, utilizando-se de suas capacidades divinatórias. Lá pelas tantas, teria apontado um local num matagal afastado, mas não foram investigar. Dias depois, seria o mesmo local onde o corpo de Evandro foi encontrado; Por fim, que Osvaldo Marcineiro era um leitor de búzios que ganhava a vida lendo a sorte das pessoas e que, alguns dias antes do desaparecimento de Evandro, ele teria feito uma previsão para toda a população dizendo que uma grande tragédia aconteceria em Guaratuba; Após o ocorrido com o Evandro, Osvaldo teria aumentado o valor da sua consulta [fim do efeito] .

Fonte: elaboração própria (2022)

O segundo efeito simula o som de uma máquina de escrever e que também atua com função ornamental, estética. A inserção é para pontuar, durante a fala de Mizanzuk, quais as atividades que envolviam os acusados de matar Evandro foram consideradas suspeitas por Diógenes e que motivaram sua denúncia para o procurador de justiça do Paraná, Celso Carneiro Amaral. O efeito acaba tão logo terminam as pontuações.

Quadro 18 - Efeito sonoro chuva

Efeito	Chuva
Ep 3 25'05"	[início efeito] Na noite em que fui visitar Diógenes Filho, no final do ano de 2016, chovia em Guaratuba, o que resultou em eu ficar sem sinal de celular por algumas horas, o que sua vez me deixou sem GPS. Ele havia recusado meus primeiros convites para uma entrevista, mas acabou mudando de ideia alguns dias antes de eu chegar na cidade. Já era próximo das 23 horas, e por conta disso tudo eu estava atrasado há duas. Ele me recebeu em seu escritório [fim do efeito], afastado do centro, perto da beira do mar, com pouquíssimas casas na região (...).

Fonte: elaboração própria (2022)

Como terceiro exemplo, o outro efeito inserido refere-se ao barulho de chuva, que atua como ambiental. Essa função representa a divisão de ambientes, a passagem de tempo, entre outros (BALSEBRE, 2005). Neste caso, representa ambas as circunstâncias, já que, junto ao efeito, o narrador explica que o que o ouvinte escuta naquele momento trata-se de um trecho de entrevista que foi gravado quase 25 anos após o desaparecimento de Evandro e em uma viagem que realizou a Guaratuba.

O efeito aqui também contribui para uma experiência imersiva, já que é usado durante o relato de uma experiência pessoal, propondo que o ouvinte sinta-se parte do momento descrito e que tenha uma experiência parecida com a do narrador. Ao final do trecho indicado, há ainda outra estratégia de imersividade. Trata-se da descrição da cena, pois o narrador indica para o ouvinte onde o escritório se localizava – afastado do centro, perto da beira do mar, com poucas casas na região – reforçando que a sua imaginação se aproxima da realidade. Essa estratégia refere-se ao plano da estória e será detalhada no próximo tópico.

6.5 – Plano da Estória: envolvendo-se com a narrativa a partir das personagens

As personagens são o segundo elemento mais importante de um enredo, como temos visto ao longo dessa pesquisa. Em paralelo a isso, consideramos que o jornalista e o próprio jornalismo são duas figuras que estão presentes nas produções de jornalismo narrativo em podcasts. A partir disso, na primeira parte desse tópico, analisaremos como ambas as personagens utilizam-se da descrição e da humanização na trama, já que essas duas técnicas contribuem para que o ouvinte consiga imaginar detalhes do que está sendo narrado, sentindo-se, assim, mais inserido na história. Na segunda e terceira partes do tópico, olharemos

especificamente para o papel tanto do jornalismo quanto do jornalista na composição da narrativa.

6.5.1 – Imersividade através da criação de imagens mentais: descrição e humanização

A descrição das cenas e dos locais do acontecimento contribuem para que o ouvinte consiga guiar sua imaginação para o mais próximo possível da realidade. Como o acontecimento principal da primeira parte da temporada é o sumiço de Evandro e depois o aparecimento de seu corpo – considerando ainda que a forma com que foi encontrado é um dos principais pontos de partida para todos os conflitos da trama – as descrições mais recorrentes giram em torno justamente desse fato.

Como exemplo, tem-se o seguinte trecho retirado da fala do narrador que foca na região da cidade em que o corpo foi descoberto: “O corpo da criança foi encontrado acerca de oitocentos metros de distância da casa de Evandro. Era no matagal afastado do centro com poucas casas ao redor, e o estado em que se encontrava era horrível” (ep 1 - 43'14"). Na sequência, o narrador descreve também o estado em que o corpo apareceu. Assim, o ouvinte consegue ter ideia de quão “horrível” estava:

O corpo estava com o ventre completamente aberto, sem nenhum dos órgãos internos. Estava sem o couro cabeludo, sem os olhos, as mãos haviam sido cortadas e faltavam alguns dedos dos pés e uma boa parte da coxa esquerda, que estava praticamente apenas o fêmur. Sua pele estava toda avermelhada, em outras partes quase pretas, o que já indicava um estado de putrefação considerável. Um dos médicos legistas chegou a afirmar na época que só era possível confirmar que a sua pele era branca porque existia o mínimo dela que ainda não havia sido necrosada. Por fim, o corpo trajava um calção que por baixo de uma grossa camada de sujeira seria branco estampado. Em um corpo nesse estado a identificação beira o impossível, mas já se especulava que era Evandro. (ep 1 - 43'35")

A descrição do corpo também é realizada pelo próprio jornalismo, em um trecho de imprensa veiculado na época: “Os parentes ficaram mais intrigados ainda quando viram que Evandro estava sem as mãos e os dedos dos pés, com a cabeça raspada e o ventre aberto. Sinais típicos de um ritual macabro” (ep 2 - 20'00"). Por ser retirada de um telejornal⁸⁴, a descrição realizada aqui não tem a mesma finalidade que a feita pelo narrador do podcast, que é ambientar o ouvinte, mas também acaba contribuindo para isso.

⁸⁴ Não há pelo podcast indicação de qual programa o trecho foi retirado.

A descrição de lugares também aparece relacionada a experiências próprias do narrador durante a apuração da trama e construção do enredo. É o que se encontra em “eu o entrevistei [João Bossi] em fevereiro de 2017 e identificar onde ele morava não foi difícil, pois logo na frente de sua casa há uma enorme faixa onde se lê: ‘Segurança Pública e Sicrid, onde está o meu filho, Leandro Bossi, desaparecido em 15 de fevereiro de 1992?’” (ep 5 - 6'13"). Ou, ainda, pode aparecer por meio da figura do jornalismo, como no trecho da entrevista de Mônica Santanna para Mizanzuk: “(...) tô vendo a cena da casa, era uma casa humilde, amarelinha, estávamos todos nós meio que alinhados, esperando pra falarem, e chega um carro (...)” (ep 1 - 21'35").

A ambientação do local sobre o qual se fala ou de onde se fala, por meio da paisagem sonora real, gravada *in loco*, seja ela feita pelo próprio narrador do podcast ou reproduzida, é também uma forma indireta de descrição. A combinação da narração com o som ambiente permite que o ouvinte formule imagens e que se sinta inserido no cenário por meio dos sentidos estimulados.

Esse exemplo aparece proveniente do jornalismo, no seguinte trecho veiculado pela imprensa dias depois da suposta confissão de Celina e Beatriz Abagge: “(...) organizaram uma passeata pedindo lixamento dos envolvidos. O clima ficou tenso. A população revoltada começou a atirar pedras na casa do prefeito, que continua desaparecido” (ep 2 - 11'30"). Enquanto o repórter fala sobre a revolta da população em Guaratuba, é possível ouvir ao fundo os gritos e a manifestação que era realizada naquele momento, refletindo o clima de tensão.

Como no podcast o áudio é o elemento principal, é necessário que este seja autônomo, ou seja, que ele prescindia de outras mídias para que o ouvinte compreenda por completo o que está sendo narrado. Mesmo que a produção ofereça um *site* com uma enciclopédia onde constem vídeos, textos e imagens – como é o caso do *Projeto Humanos* na temporada sobre *O Caso Evandro* – esses materiais devem ser complementares ao áudio.

Então, quando na trama há menção ou o emprego desses elementos visuais, o jornalista recorre à descrição deles para que o ouvinte não perca nenhuma informação. Como exemplo, durante a reprodução de um trecho de áudio gravado no júri de 2004, a promotora Lúcia Inês Giacomitti Andrich pede à testemunha Luís Carlos de Oliveira que verifique a folha número 82 onde constava uma fotografia e na sequência o interroga. Antes das perguntas da promotora, Mizanzuk explica para o ouvinte: “é a primeira foto do laudo de levantamento de ‘local de achado do cadáver’, no qual aparece o corpo como foi encontrado no matagal. O corpo nesta foto está de barriga para cima” (ep 6 - 53'40").

Já nos dois exemplos a seguir, o narrador extrai o áudio de fitas VHS e na sequência descreve para o ouvinte as imagens que constam nelas: “Neste vídeo, são mostradas cenas de ruas pavimentadas, pessoas andando na praia, a estátua do Cristo na cidade... tudo acompanhado por músicas que mostram que, de fato, estamos no início dos anos noventa” (ep 1 - 6'08"). Esse trecho foi retirado de um vídeo institucional que fazia propaganda da cidade de Guaratuba.

A seguir, o outro exemplo. Após a reprodução de sons ambientes, nos quais havia várias pessoas, o narrador explica:

Estes sons que vocês estão ouvindo foram retirados da festa de aniversário de Aldo Abagge em 1991. A casa está lotada e lá estão várias pessoas ligadas à prefeitura e aos seus negócios na serraria, além de familiares e amigos. Lá pelo meio da festa, aparece um homem de feições árabes, já com certa idade, corpulento, calvo, trajando um terno, camiseta de gola alta e óculos. Ele cumprimenta a todos e folheia o livro do memorial de gestão de Aldo enquanto conversa com Celina Abagge. Este homem era Aníbal Khury, que na época já estava em seu nono mandato como deputado estadual, com altíssimo número de votos, e pela quinta vez era o presidente da Assembleia Legislativa do Paraná. (ep 3 - 33'52")

Ao detalhar as imagens que aparecem na fita VHS, Ivan Mizanzuk faz a descrição da aparência de Aníbal Khury. Dentre os principais aspectos usados pelo narrador para humanizar as personagens está a descrição de características físicas e psicológicas. As descrições físicas contribuem para que o ouvinte consiga imaginar as feições descritas, e as psicológicas, para compreender melhor as suas ações dentro da narrativa.

Ao caracterizar uma personagem pela sua história de vida, pela forma com que lida com os problemas ou pelos sentimentos que tem, a figura retratada se aproxima de uma pessoa real. Assim, quanto mais próximo da realidade do ouvinte, mais chances de envolvimento e de comoção com a história. A humanização compõe-se, então, como uma das estratégias de proximidade com o ouvinte, além de ser também uma das bases para histórias de interesse humano.

Observamos essas descrições feitas pelo narrador em “Aldo já tem cabelos brancos, possui certa idade e já era uma figura conhecida no meio político da cidade” (ep 1 - 6'57"); e em “no início do ano de 1992, chegou em Guaratuba um homem chamado Osvaldo Marcineiro. Era jovem, um tipo galã e se apresentou na cidade como um jogador de búzios. Frequentava os terreiros de umbanda da cidade de Guaratuba e era conhecido como um pai de santo” (ep 1 - 31'42").

Feita pelo jornalismo, apontamos dois exemplos de como a humanização aparece. O primeiro, é uma fala de Mônica Santanna em entrevista para Mizanzuk: “ela [Celina Abagge] era toda poderosa (...) diziam que era ela que governava, que seu Aldo era uma figura doce, toda carismática. A Sheila tem muito dele, a Beatriz da mãe, entendeu? Então tinha até essa divisão na família. Mas ela era grossa, ela era bastante incisiva” (ep 1 - 51'04”).

O outro exemplo está inserido dentro do trecho de uma matéria veiculada na época pelo programa do apresentador Luiz Carlos Alborghetti, na qual são apresentados para o público os sete acusados de terem matado Evandro:

Celina Cordeiro Abagge tem 53 anos, casada com Aldo Abagge, prefeito de Guaratuba, tem quatro filhas. Celina é vice-presidente da Comissão de Implantação do Diretório do PST, Partido Social Trabalhista, em Guaratuba. Beatriz Cordeiro Abagge tem 28 anos, é terapeuta ocupacional e cuida de crianças excepcionais em Guaratuba. Osvaldo Marcineiro, paulista, 31 anos, é artesão e tem um terreiro de umbanda em Guaratuba onde joga Búzios. Vicente de Paula Ferreira, paranaense, tem 43 anos, é pintor e trabalha como umbandista no terreiro de Osvaldo Marcineiro. Davi dos Santos Soares tem 31 anos, nasceu no Paraná e trabalha como artesão autônomo. Airton Bardelli dos Santos tem 31 anos, é paranaense, é gerente na serraria do prefeito Aldo Abagge. Francisco Sérgio Cristofolini, catarinense, 33 anos, comerciário. (ep 2 - 7'33”)

Uma outra forma de humanizar as personagens é atribuir sentimentos a elas, reconhecer que eles existem e inseri-los na narrativa. Essa forma de humanização pode ocorrer por meio da retratação de aspectos como certezas, medos, sentimentos de conquistas, fracassos, entre outros.

Essa estratégia aparece em um trecho da entrevista com Mônica Santanna. “**Ivan:** Ela [Celina Abagge] tinha medo que o nome de Guaratuba se sujasse assim? – **Mônica:** Tinha, ela tinha pavor disso. Pavor” (ep 1 - 52'10”). E, também, no trecho retirado do programa Jogo Limpo, da TV Independência, de 1995: “A demonstração desse pai [de Evandro] era de uma pessoa extremamente nervosa, uma pessoa com secura na boca, com as mãos trêmulas. A mãe já não, ela apresentava realmente uma emotividade como se tivesse efetivamente perdido um filho” (ep 5 - 1h02'36”).

A terceira circunstância em que observamos a humanização de personagens é quando os hábitos rotineiros são evidenciados, quando há demonstrações de situações do dia a dia. A demonstração do cotidiano contribui, ainda, para uma valorização das histórias de vida. O trecho a seguir demonstra:

No dia seis de abril, uma segunda-feira, a família Caetano acordou cedo para ir trabalhar. O pai Ademir trabalhava na prefeitura, a mãe Maria trabalhava na escola municipal Olga Silveira, que ficava a alguns metros de casa. O

casal tinha três filhos, Márcio, Júnior e Evandro. Os dois primeiros eram mais velhos e estudavam de manhã. Evandro era o caçula. Tinha seis anos de idade, quase sete e estudava tarde na mesma escola onde a mãe trabalhava. Normalmente sua mãe o levava para o trabalho consigo. Mas naquela manhã garoava, a temperatura havia baixado um pouco, e ela decidiu deixar o filho dormindo. (ep 1 - 8'24")

Para além dos operadores apontados no início deste capítulo, a análise ainda nos revela uma outra marcação que simboliza e reforça a humanização na narrativa. Trata-se dos dramas familiares e das dores morais das personagens. Ambas as circunstâncias ressaltam a consciência que os indivíduos possuem de seus próprios envolvimento na trama. Essa conscientização, ao mesmo tempo em que traz sofrimento às personagens e seus familiares, os humaniza. Em outras palavras, a expressão dos sentidos da consciência faz parte da compreensão das ações dos sujeitos, elemento que contribui para a dramaturgia ao mesmo tempo em que reforça a humanização das personagens.

Após essa parte da análise, encontramos três situações em que a descrição atua como técnica narrativa e pode colaborar para a experiência imersiva, já que estimula a imaginação do ouvinte e contribui para a criação de imagens mentais. Organizamo-las sistematicamente nos seguintes tópicos:

- 1) Descrição de cenas, lugares e ambientes;
- 2) Descrição de elementos em materiais que o ouvinte não vê, como conteúdos de fitas VHS, fotografias e outros componentes visuais; e
- 3) Descrição de características físicas de personagens.

A humanização aparece motivada por quatro circunstâncias relacionadas aos personagens, aproximando a narrativa da realidade do ouvinte. São elas:

- 1) Humanização pela descrição física e psicológica;
- 2) Humanização pelo relato de sentimentos;
- 3) Humanização pela evidência de hábitos cotidianos e situações rotineira;
- 4) Humanização pela conscientização das personagens sobre seus envolvimento na trama.

Todas essas sete dimensões apontadas podem ser realizadas pelas duas figuras que nos são caras nessa pesquisa: a partir do narrador – o jornalista – ou a partir do jornalismo, como vimos. Nos próximos tópicos, ampliaremos nosso olhar sobre essas duas figuras para compreender quais os papéis desempenhados por elas na composição da narrativa.

6.5.2 – O jornalismo em destaque na narrativa

O jornalismo também está presente nas próprias narrativas e tem um papel de destaque dentro da trama relatada pelo próprio jornalista. Nesta parte da análise, o objetivo é mapear circunstâncias em que há uma referência ao jornalismo para que seja possível sistematizar as funções que ele pode desempenhar na história.

Uma dessas situações é quando há a reprodução sonora de trechos retirados de telejornais e radiojornais, como anuncia Mizanzuk em: “Em uma matéria da TV UP, parceira do Canal Futura, nós conhecemos um pouco da história do Grupo Tigre” (ep 1 - 3'27"). Na sequência, ouve-se um trecho de uma reportagem que explica como foi criado e o que é o Tático Integrado de Grupos de Repressão Especial (Tigre), do estado do Paraná. Além disso, o trecho também relata como era a atuação em operações consideradas de alto risco, como sequestros, violação de domicílio, cárcere privado, entre outras.

O Grupo Tigre é a elite da Polícia Civil do Paraná, altamente especializada e que carrega um currículo invejável. Em 15 anos de atuação, todos os casos de sequestro foram solucionados com as vítimas libertadas em segurança, sem que os resgates fossem pagos e com os criminosos presos. Criado em 1990, depois de uma sequência de sequestros registrados no Paraná, o Tigre se tornou um grupo de referência no país. Na época, a ideia era de preencher um espaço existente dentro da Polícia Civil para uma equipe especializada em resgate de reféns. (ep 1 - 3'33")

Aqui, a referência a outra produção jornalística age contextualizando e aprofundando o conhecimento do ouvinte sobre a atuação do Grupo Tigre. Neste exemplo, ao recorrer a um trecho da imprensa, pode-se afirmar que o narrador busca por uma legitimação da informação apresentada por ele anteriormente. Assim, a contextualização também permite que se compreenda como essa entidade era retratada pelos órgãos de imprensa na época em que foi veiculada. Logo, dá uma dimensão de como a sociedade esperava que atuasse.

Outro exemplo pode ser encontrado no seguinte trecho de imprensa em que os repórteres dão mais informações sobre a simbologia do ritual ao qual Evandro teria sido submetido: “O crime aconteceu no dia 7, às 7 horas. Sete milhões foi o preço do assassinato. Sete letras tem o nome de Evandro, como também sete letras tem o nome de Osvaldo, o pai de santo que comandou o ritual. Sete são as linhas espirituais da Quimbanda, que é o culto seguido pelos assassinos” (ep 2 - 9'45").

Esse momento da análise mostra que em ambos os exemplos citados o jornalismo representado pelos trechos selecionados também atua como narrador. Ele apresenta para o ouvinte do que se trata o Grupo Tigre e qual seria a simbologia do número sete no caso

narrado. Para elucidar melhor, outro trecho ilustra esse papel de narrador, que é quando Mizanzuk lê uma matéria de 2007 publicada no jornal Gazeta do Povo para dar um exemplo do poder de Aníbal Khury no estado do Paraná:

O ex-deputado Aníbal Khury, falecido em 1999, teve papel decisivo para montar a atual geografia política paranaense. Ele desempenhou o papel importante na articulação da criação de 88 municípios paranaenses, de acordo com a diretoria legislativa da Assembleia. Ou seja, 22% das 399 cidades paranaenses nasceram sob as bênçãos de Khury, que foi deputado e presidente da Assembleia em diversas legislaturas. Para muitos críticos, a criação de cidades é uma forma de ampliar a influência política por meio da criação de novos cargos políticos. (ep 3 - 34'48")

Baseado nos principais tipos de narrador no radiodrama (LÓPEZ-VIGIL, 1997; KAPLÚN, 2007), mas com pequenas adaptações, o jornalismo, a partir dos três exemplos, seria enquadrado como narrador convencional, sendo aquele que é alheio à trama que relata, pois não se integra nela. Associado a esse tipo, teríamos um narrador intradieético, já que o jornalismo conta uma história dentro da história contada pelo jornalista.

Para além da atuação como narrador convencional, identificamos outra circunstância em que o jornalismo também ganha protagonismo na narrativa, que é quando atua como personificação da fonte, ou seja, como personagem. Os trechos retirados de materiais da imprensa também podem atuar como sonoras de personagens, ou seja, como depoimentos em substituição de entrevistas diretas com os envolvidos. Como exemplo, apontamos:

Os pais de Evandro já não dão entrevistas há anos por conta de uma série de problemas que já tiveram com a imprensa. Mas, em 2011, o jornal Tribuna da Massa conseguiu uma breve declaração da mãe, dona Maria, acerca do reconhecimento do corpo: “perguntei: – ‘Ademir , mas você viu? É ele?’. Ele disse: – ‘vi, Maria’. Porque ele tinha um sinalzinho aqui, sabe? E ele dizia que o reconheceu”. (ep 1 - 46'27")

A falta de acesso às personagens da história pode ocorrer por diversos motivos: ou não querem dar entrevistas, ou não foram encontrados, ou já morreram, entre outros. Pode ser, ainda, pela necessidade de se buscar uma declaração feita na época e que seria completamente diferente se dada nos dias de hoje.

O jornalismo atua aqui como um mediador, disponibilizando acesso a depoimentos já registrados. Assim, é como se houvesse uma transparência dessa mediação e como se as entrevistas/sonoras fossem realizadas diretamente pelo narrador/jornalista ou, em outras palavras, é como se o jornalismo representasse as personagens. Temos, então, o jornalismo atuando como narrador personagem e intradieético.

Essa situação é frequente quando há sonoras de entrevistas dentro de materiais da imprensa, como em: “Nós, pais de crianças desaparecidas, com certeza somos as maiores vítimas. A mãe ser privada do direito de criar seu filho, eu acho que é uma das coisas mais brutais. Eu me sinto violada no meu direito de ser mãe, de poder criar meu filho, de educá-lo para a vida” (ep 1 - 4'37”).

A fala é de Arlete Caramês, mãe de Guilherme Tiburtius, uma criança que desapareceu aos 8 anos de idade no Paraná, em 17 de junho de 1991⁸⁵. Tornou-se o caso símbolo das crianças desaparecidas no estado na década de 1990, e até hoje, seu caso permanece sem solução.

O exemplo a seguir também destaca o papel do jornalismo enquanto representante de personagem diante da falta de acesso a declarações atribuídas a um tia de Evandro, como menciona Mizanzuk: “em um julgamento ocorrido em 1998, que infelizmente nós não conseguimos gravações, se é que elas existem, há o depoimento de uma tia de Evandro, chamada Davina” (ep 1 - 34'00”). Na sequência, o narrador lê o trecho de uma matéria que saiu no extinto jornal Hora H, de Curitiba, do dia 17 de abril de 1995, com o relato dessa tia, ou seja, como se fosse ela própria discursando diretamente para o ouvinte:

Na noite do dia 7 de abril, após intensas buscas, chegaram à casa dos pais de Evandro sete pessoas que nos procuraram para ajudar a encontrar o meu sobrinho. As pessoas eram Beatriz Abagge; Vicente de Paula, o pai de santo amigo de Osvaldo; Davi dos Santos Soares, o artesão amigo de Osvaldo; Andréia, a companheira de Osvaldo; o empresário local, Antônio Costa; sua esposa, Margareth Costa; e uma mulher chamada Carmen Cristofolini. (ep 1 - 33'36”).

Ao longo dos episódios, Ivan entrevista a jornalista Mônica Santanna para compreender melhor alguns detalhes sobre caso, já que ela havia participado diretamente da cobertura jornalística em 1992. Nas primeiras falas, a entrevistada descreve como era sua rotina na Folha de Londrina, jornal em que trabalhava, e como foi avisada do desaparecimento de Evandro. “Quando a gente trabalhava, fazia reportagem policial, todos nós tínhamos um BIP que era *linkado* diretamente na central da polícia. E a gente recebia uma espécie de boletim (...) Nem todo crime me interessava, nem toda história. E aí foi dado o desaparecimento de uma criança” (ep 1 - 15'22”).

Dois apontamentos merecem destaque nesse exemplo. O primeiro é que há, na produção jornalística que é *O Caso Evandro*, o relato de uma jornalista sobre o seu processo de apuração e elaboração de materiais informativos relacionados ao acontecimento. Para

⁸⁵ Não há, no entanto, indicativo de qual trecho de imprensa essa sonora foi retirada.

tanto, a entrevistada recorre à memória, ato que tem subjetividade como base, para compartilhar suas escolhas, sensações, sentimentos e lembranças relacionados à produção já finalizada, ou seja, relacionada ao passado. A memória é um dos eixos apontados no capítulo 5 sobre a ênfase da autorreferencialidade do próprio jornalismo, ou, o metajornalismo.

O segundo ponto é que a entrevistada atua aqui como um narrador-testemunha, representando o próprio jornalismo. De acordo com López-Vigil (1997) e Kaplún (2007), o narrador-testemunha é aquele que está presente nos lugares onde transcorre a ação e se insere de alguma forma neles, sem, no entanto, constituir uma personagem dramática. Ela também conta uma história dentro da história de Mizanzuk. Assim, durante seu depoimento, seria uma narradora intradieética, que narra dentro da narração, hierarquicamente submetida aos interesses do primeiro narrador.

Outro trecho da entrevista com Mônica em que há destaque da memória é:

Eu não conseguia vê-lo [Diógenes] como fonte qualificada, aí eu preferia falar com o pai. Porque o pai [de Evandro] existia, entendeu? Então, se alguém era apropriado para esse assunto... Isso era uma coisa que me chamava atenção, porque, se tinha pai e mãe, por que que ele tinha que falar? Ah, porque estava abalado? Sim, mas o pai era muito mais apropriado. (ep 1 - 30'40" - ep 1)

Neste exemplo, a jornalista relata o próprio fazer jornalístico e as escolhas que fez durante a produção de uma matéria. Essa circunstância se assemelha ao que chamamos no capítulo 5 de eixo dos “bastidores”, em que há a evidência do *modus operandi* durante seu trabalho. A partir disso, o ouvinte consegue compreender como Mônica optou por determinadas abordagens em detrimento de outras.

O que chama a atenção aqui, todavia, é a sobreposição de dois – memória e bastidores – dos três eixos que propomos como abordagem do metajornalismo, ou como o jornalismo pode se apresentar enquanto personagem. Observamos que não se trata de um caso isolado, e que essa conjugação aparece em outros momentos, como quando Mônica explica para Mizanzuk como fez para conseguir o furo de reportagem que daria a ela capa do jornal em 1996, quando já trabalhava para a Folha de São Paulo.

Na ocasião, a jornalista conseguiu informações prévias do resultado do exame de DNA que revelou que o menino encontrado no estado do Amazonas, e que se afirmava ser o desaparecido Leandro Bossi, era, na verdade, Diogo Moreira:

(...) na esquina ficava o Laboratório Genética, e o Salmo Raskim, que tinha estudado com Sérgio Pena, estava trazendo pra Curitiba pela primeira vez os

exames de DNA. E ele estava com o exame do Leandro. Eu desliguei o telefone, eu olhei pra esquina... eu fui lá e bati na porta (...) Aí eu falei: “doutor Salmo está?” “– Está, quem gostaria?” “– Mônica Santanna, da Folha de São Paulo” (...) Me atendeu. Aí, eu contei minha história (...) Aí ele olhou pra mim, e no dia seguinte tinha uma coletiva (...) Aí ele falou assim: “você não conte pra ninguém. O Leandro [Diogo] não é o Leandro” (...) E aí eu saí de lá, escrevi (...) E a Folha fez: “Leandro não é Leandro, diz exame de DNA”. Aí, Mônica Santanna na primeira página (ep 6 - 1h27'21”).

O terceiro eixo, repercussão, é marcado pelo relato de Mizanzuk sobre as coberturas jornalísticas e seus desdobramentos, realizadas por terceiros. Em relação à repercussão, a figura do jornalismo aparece, por exemplo, no seguinte trecho:

Em 1996, antes do falso Leandro aparecer, a jornalista Vânia Mara Welte produziu para o jornal curitibano Hora H uma série de matérias investigativas sobre o caso popularmente conhecido como “as Bruxas de Guaratuba”, o que inclusive rendeu um prêmio Esso de jornalismo para Vânia naquele ano. (ep 6 - 1h56'29”)

Os três eixos – memória, bastidores e repercussão – que amplificam a atuação do jornalismo dentro do próprio jornalismo estão presentes nessa análise. Além deles, há também a base dos três principais tipos de narrador no radiodrama, que, a partir das perspectivas observadas, serão apresentados com algumas alterações. Temos, dessa forma, o que vamos chamar de **jornalismo-narrador**, que atua a partir dos seguintes tipos:

- 1) **Narrador convencional** – É alheio à trama e não se insere na história que relata. Pode – e é recomendável – apresentar diferentes perspectivas da mesma história. Esse tipo enfatiza a criação de uma narrativa pela imprensa que dissemina e reforça um discurso da época que contribuiu para a criação de uma realidade dominante (BERGER E LUCKMAN, 2004). Pode ser encontrado como trechos de imprensa – de programas jornalísticos, telejornais, radiojornais, programas de TV, entre outros veículos de comunicação.
- 2) **Narrador personagem** – É uma personagem direta da ação e, por isso, age ao mesmo tempo como um testemunho presencial da mesma. Está contida dentro da história do narrador convencional, mas que se torna transparente, deixando a personagem emergir. Em outras palavras, refere-se à personificação da fonte utilizada pelo narrador convencional. Pode ser encontrado nas entrevistas e sonoras das personagens realizadas/intermediadas por um veículo de comunicação.

- 3) **Narrador testemunha** – Esteve presente nos lugares onde transcorre a ação, ou tem alguma relação direta com os desdobramentos do caso. Além disso, insere-se de alguma forma neles, já que busca ou fornece mais informações sobre o acontecimento, sem, no entanto, constituir uma personagem. Por ser uma figura contemporânea à produção do podcast, pode reforçar ou contrariar o relato do narrador convencional. Refere-se às entrevistas recentes que o jornalista realiza com jornalistas e profissionais da comunicação que cobriram o caso na época do acontecimento, ou que tiveram participação na produção de conteúdos referente a ele.

A figura abaixo tem como objetivo ilustrar como os três tipos de narrador se relacionam dentro do plano da estória:

Figura 14 – Jornalismo narrador no plano da estória



Fonte: elaboração própria (2022)

Visto um panorama da presença do jornalismo na narrativa, o próximo tópico dedica-se exclusivamente ao narrador da trama.

6.5.3 – Jornalismo em primeira pessoa: o relato pessoal do jornalista

O relato em primeira pessoa no jornalismo narrativo em podcast aparece em diversas situações. Sendo assim, o jornalista consegue acionar diferentes estratégias de fala e de envolvimento com o ouvinte. Nesta parte da análise, o objetivo é mapear circunstâncias em que o narrador se coloca no centro do relato para aprofundarmos nossa investigação sobre aspectos jornalísticos relacionados ao discurso pessoal.

Neste momento, a análise recai sobre o uso da primeira pessoa do plural para, na sequência, olhar especificamente para o uso da primeira pessoa do singular, momento em que há ênfase no relato individual do narrador. Ao longo de toda a temporada do podcast, encontramos quatro diferentes circunstâncias em que há o uso do pronome *nós*. Cada uma delas será analisada e exemplificada a seguir.

A primeira situação é quando o narrador dá a entender que está se referindo a ele e à equipe de produção⁸⁶ do podcast, como pode ser observado no trecho “em um julgamento ocorrido em 1998, que infelizmente **nós** não conseguimos gravações, se é que elas existem, há o depoimento de uma tia de Evandro chamada Davina” (ep 1 - 33'07"). Aqui, fica claro que o ouvinte não participa do processo de busca dessas informações que compõem a trama. A mesma ideia pode ser encontrada em outros exemplos:

Quadro 19 – Nós: narrador e equipe

Nós = narrador + equipe	
Trecho 1 Ep 2 - 09'53"	Como mostramos no episódio anterior, o dia 7 é a terça-feira na qual os policiais do Grupo Tigre chegaram à casa da família Abagge.
Trecho 2 Ep 2 - 10'19"	Lá, de acordo com o depoimento de 2004 do policial Rogério Pencai, que mostramos anteriormente, estavam Aldo e Celina Abagge, Rogério Pencai, policial do Grupo Tigre, Beatriz ou Sheila Abagge, filhas do prefeito e o padre Adriano Franzoi da paróquia de Guaratuba (...).
Trecho 3 Ep 2 - 55'50"	Quem acompanha aqui o Projeto Humanos deve lembrar que essa temporada era pra ter ido ao ar em agosto de 2017, mas só conseguimos lançar no final de outubro de 2018.

⁸⁶ Usamos o termo “equipe de produção” pois não há referência explícita a quem o narrador se refere. Pode ser uma pessoa que o tenha ajudado ou um grupo de pessoas ou até mesmo ninguém. A ideia é demonstrar a exclusão do ouvinte quando o *nós* é utilizado nessa circunstância.

Trecho 4 Ep 3 - 17'07"	No máximo, como mostramos em episódios passados, em um período recheado de polêmicas, Requião poderia ter utilizado o caso Evandro para passar uma imagem de eficiência da sua gestão.
Trecho 5 Ep 36 - 1h33'34"	Agora a gente começa tudo do zero de novo. Temos muito trabalho pela frente. Até lá.

Fonte: elaboração própria (2022)

A segunda situação em que há o uso do pronome *nós* é quando o narrador se refere a ele e ao ouvinte. Esse procedimento coloca o ouvinte ao seu lado, como se ambos ocupassem o mesmo lugar dentro da narrativa, como é possível observar em “esses detalhes são importantes porque, de acordo com essa matéria da época e outras similares que veicularam por todo o país, o ritual dos sete acusados teria acontecido nesta janela de tempo, talvez entre as 17 e 21 horas. Isso se **considerarmos** como verdadeiro relato de Pencai” (ep 2 - 10'55”).

Essa estratégia gera ainda mais aproximação da audiência com a trama e pode ser observada em outros momentos:

Quadro 20 – Nós: narrador e ouvinte

Nós = narrador + ouvinte	
Trecho 6 Ep 3 - 5'26"	Dito de outra forma, dependendo de como você encara a situação, você pode entender Diógenes como um herói ou como um grande conspirador contra a família Abagge. E antes de analisarmos essas duas possibilidades, é necessário que retomemos alguns contextos da época.
Trecho 7 Ep 3 - 22'20"	Portanto, imaginemos por um momento que realmente ele tenha armado contra a família Abagge. Se tomarmos por base os argumentos das defesas, seriam dois os motivos principais.
Trecho 8 Ep 9 - 08'27"	Mas vamos agora fazer aquele exercício de imaginar como que a população recebeu a notícia das prisões.
Trecho 9 Ep 23 - 1h10'00"	Eu imagino que pelo imaginário popular, boa parte do que sabemos sobre tribunais do júri vem de filmes americanos.
Trecho 10 Ep 36 - 1h08'32"	Estamos em Guaratuba. Calor pra caramba. Combinei de encontrar a Beatriz Abagge na casa dela para uma entrevista.

Fonte: elaboração própria (2022)

O terceiro momento em que há o uso da primeira pessoa do plural chama atenção pela duplicidade de sentido: o narrador pode estar referindo-se a ele e sua equipe, ou a ele e o ouvinte. O trecho a seguir ilustra isso: “Em um outro jornal baiano, o Tribuna da Bahia, de 8 de agosto de 92, **encontramos** o desfecho dessas tensões na cidade” (ep 2 - 13'08"). Se a palavra “encontramos” viesse precedida de contextualização, como “após algumas buscas, encontramos”, ou se o verbo encontrar referir-se a apurar (apuramos), o *nós* compreende narrador + equipe. Por outro lado, se o “encontramos” fosse referente a “é possível encontrarmos”, ou ainda a “vemos”, “lemos”... o pronome *nós* trata-se do narrador + ouvinte. A seguir, outros exemplos em que há essa dupla interpretação:

Quadro 21 – Nós: narrador e equipe | Nós: narrador e ouvinte

Nós = narrador + equipe narrador + ouvinte	
Trecho 11 Ep 2 - 46'14"	Nós encontramos a seguinte capa do jornal Diário Popular do dia 8 de julho de 1992...
Trecho 12 Ep 2 - 48'18"	Nesta mesma página do jornal Diário Popular, encontramos um exemplo de como a versão delas era narrada até então.
Trecho 13 Ep 3 - 07'46"	Ao todo, Diógenes publicou nove panfletos atacando a administração de Aldo Abagge. Todos eles saíram antes do desaparecimento de Evandro, e nós trataremos o teor deles em breve.

Fonte: elaboração própria (2022)

A quarta e última situação em que há o emprego da primeira pessoa do plural pelo narrador é quando ele deixa explícito a quem o *nós* se refere, como em: “**Eu** não consegui tirar muita coisa de **Diógenes** na noite que **conversamos**” (ep 4 - 18'36"). Outros exemplos podem ser encontrados a seguir:

Quadro 22 – Nós: narrador e alguém

Nós = narrador + alguém	
Trecho 14 Ep 5 - 07'51"	É importante eu já adiantar três coisas sobre João Bossi . Primeiro que ele tem muito ódio de todas as instituições públicas. Nas duas horas em que conversamos , foram raras as vezes que ele elogiou algum policial, promotor ou político.

Trecho 15 Ep 8 - 1h32'37"	No início de 2018, eu tentei contato com o Valdir Copetti Neves , que na época já estava aposentado como coronel pela Polícia Militar. De 92 pra cá, ele se envolveu em uma série de problemas, e eu vou citar alguns deles em episódios futuros. Depois de muito procurar, eu consegui contatá-lo e marcamos um encontro numa praça de alimentação de um <i>shopping</i> aqui em Curitiba lá por janeiro de 2018.
Trecho 16 Ep 25 - 2h00'05"	Eu e o Felipe Ayres tentamos deixar ela mais nítida, sem sucesso. Na nostra impressão , parece ser uma conversa impossível de se recuperar.
Trecho 17 Ep 28 - 42'23"	Eu perdi as contas de quantas vezes eu fiquei olhando e analisando vídeos de necropsia e as fotos do cadáver, tanto sozinho quanto com a ajuda do Gabriel . Nós não encontramos nada.

Fonte: elaboração própria (2022)

Pode-se afirmar que, com exceção dos momentos em que há dúvida interpretação sobre a quem se refere o pronome *nós*, temos três situações bem demarcadas. A primeira, como visto, diz respeito ao narrador e sua equipe e refere-se majoritariamente ao andamento da produção do podcast. Há aqui uma separação clara entre quem produz e quem consome.

A segunda circunstância é a que mais tem destaque para esta pesquisa, pois se trata da aproximação entre narrador e ouvinte. Ao usar o *nós* englobando as pessoas com quem se fala, Mizanzuk quebra a estrutura de verticalização que tradicionalmente existe entre locutor e ouvinte e coloca este ao seu lado durante os processos de desenvolvimento do podcast, seja em momentos de análises de materiais importantes, seja quando vai a determinados lugares entrevistar personagens da trama.

Por fim, a terceira situação diz respeito ao narrador e às personagens. Nessa circunstância, fica claro o envolvimento que Mizanzuk estabelece com seus entrevistados e seus contatos próximos para a composição da narrativa. No entanto, não há pistas que demarcam um distanciamento com o ouvinte como ocorre no primeiro exemplo do uso do *nós*.

Visto isso, parte dessa análise também visa mapear circunstâncias em que o narrador se coloca no centro do relato a partir do uso da primeira pessoa do singular. A primeira situação encontrada é quando o *eu* aparece para explicar para o ouvinte qual seu envolvimento com a história que conta.

Ivan Mizanzuk relata que se lembra de como era comum o desaparecimento de crianças no Paraná durante a década de 1990: “Eu tinha a mesma idade que Guilherme e via suas fotos em todos os locais que ia com meus pais. Então, aquelas lições que recebemos quando crianças, do tipo ‘não fale com estranhos’, ganharam uma conotação especial na

época. Pelo menos pra mim” (ep 1 - 2'41"). A partir dessa explanação, o narrador contextualiza como era o cenário do estado em que morava quando criança e que por isso se interessou por um caso especial de desaparecimento ocorrido em 1992, o do menino Evandro Ramos Caetano. Esse interesse pessoal é o principal incentivo para a produção do podcast. Outro exemplo como esse pode ser encontrado no trecho a seguir:

Quadro 23 – Eu: envolvimento com o fato narrado

Explicar seu envolvimento com o fato narrado	
Trecho 18 Ep 30 - 33'42"	Eu já contei essa história em outras entrevistas que concedi, mas aqui é um bom momento para deixar registrado neste podcast. Em 2002, eu fui para Guaratuba passar uns dias com alguns amigos durante a tradicional Festa do Divino que acontece sempre em julho. Era inverno, fora de temporada. Estávamos de férias letivas, e a cidade estava sem aquele tráfego gigante de pessoas que ocorre no verão. Entre uma caipirinha de vinho e outra, gostávamos de andar pelas ruas de Guaratuba para curtir um pouco dos ares do litoral no meio de um friozinho. Ao passar por uma rua, uma das minhas amigas virou e disse: “Aqui era a casa das bruxas. Elas matavam crianças no porão e enterravam no quintal”. Algo assim. Eu só conhecia por cima a lenda das bruxas de Guaratuba, mas eu lembro bem de pensar na hora: “Como assim algo assim existiu?” Eu costumo dizer que esse foi um dos episódios da minha vida que anos depois me levaram a querer investigar e recontar o caso Evandro. Se essa minha amiga não tivesse falado isso na época, talvez esse podcast nem existisse. Essa história do porão, onde matavam crianças, circula até hoje. Eu sei porque eu já ouvi outras pessoas citando ela.

Fonte: elaboração própria (2022)

O jornalismo narrativo em podcasts coloca o narrador no centro das ações como efetivo participante da cena enunciativa, e esse apresentador usa seu protagonismo em diversas circunstâncias, como para compartilhar seus sentimentos, suas sensações e suas opiniões. Esse ato de compartilhamento contribui para que o ouvinte tenha uma vivência aproximada da experiência autêntica do narrador enquanto participante da construção do podcast.

O trecho “os comentários que eu ouvia sobre a figura de Diógenes Filho eram os mais diversos: ‘ele é louco, violento, delirante, vingativo, sádico, frio, perigoso’. Por diversas vezes eu ponderei se seria uma boa ideia conversar com ele, pois eu confesso que temia que algo podia acontecer comigo” (ep 3 - 24'27") exemplifica o compartilhamento de sentimentos e sensações com o ouvinte. Outras situações podem ser encontradas no quadro a seguir.

Quadro 24 – Eu: compartilhamento de sentimentos e de sensações

Compartilhar sentimentos e sensações	
Trecho 19 Ep 6 - 55'41"	E eu tenho essas dúvidas porque o contexto disso tudo é o seguinte: existe uma fita VHS da necropsia do corpo encontrado no dia 11 de abril de 92 e identificado como sendo de Evandro. Eu conferi a fita e realmente não há um momento explícito em que o corpo é colocado de costas.
Trecho 20 Ep 6 - 1h08'15"	De toda essa história que envolve Oliveira e principalmente o caso Leandro Bossi, o que mais me tirou o sono é a ossada da menina. Até hoje ela se mantém um mistério.
Trecho 21 Ep 7 - 1h01'46"	Quando ouvimos essas confissões, seja as da fita cassete com as Abagge, seja as da VHS de Osvaldo, Davi e de Paula, é difícil não se horrorizar, e eu posso falar por mim mesmo. Eu já estudo essas gravações há pouco mais de um ano e sempre termino um pouco mais transtornado do que da vez anterior.
Trecho 22 Ep 14 - 07'40"	Quem me passou a dica para conversar com o doutor Dálio Zippin foi o último promotor encarregado do caso Evandro, o doutor Paulo Markowicz. Eu não sei se os dois conversaram em algum momento, trocaram informações ou coisa do tipo, mas o que eu sei é que no momento em que eu tive essa conversa com o doutor Dálio a minha cabeça explodiu.
Trecho 23 Ep 17 - 27'29"	Isso é uma outra coisa complicada pra mim enquanto produzo esse programa e me aprofundo em algum aspecto. Toda hora eu tenho que me esforçar para não me deixar seduzir por algum lado. Tentar ver isso de fora e se atentar aos fatos é difícil, porque há muitos buracos que só são preenchidos pelas falas desses personagens. E todos podem ser mais ou menos convincentes.

Fonte: elaboração própria (2022)

De maneira geral, compartilhar suas dúvidas, medos e outras sensações são características de um relacionamento íntimo. Esses são, portanto, alguns dos momentos em que há ênfase na intimidade, aspecto característico podcast enquanto formato de mídia (BERRY, 2019).

O trecho 23 demonstra especificamente o compartilhamento de dúvidas em relação à produção do podcast: o que selecionar, o que narrar, entre outros. Nesse caso, o discurso em primeira pessoa, além de evidenciar relatos pessoais, também enfatiza procedimentos relacionados ao jornalismo, item que será detalhado mais à frente.

Outra circunstância de compartilhamento bastante frequente ao longo do podcast é a opinião do narrador. Muito parecido com compartilhar sentimentos e sensações, o narrador divide com o ouvinte o que pensa sobre o caso. Exemplo disso está em:

Eu não compro a versão de que ele fez tudo isso por maquinações políticas. Eu não duvido que em algum momento ele vislumbrou a possibilidade de ser

prefeito de Guaratuba. De repente, continuando o legado de seu pai, sei lá. Mas que ele armaria um esquema deste tamanho para se promover politicamente, eu acho difícil. E o que pra mim coloca tudo isto por terra é o fato de que nas eleições de 92 ele concorreu a vereador, não venceu e aparentemente não se envolveu mais com política. (ep 4 - 18'48")

A opinião do narrador é bastante explícita, direta, e, na maioria das vezes, vem acompanhada de uma contextualização do motivo do narrador pensar aquilo que relata. No quadro abaixo, há outras circunstâncias de exposição da opinião.

Quadro 25 – Eu: compartilhamento de opinião

Compartilhar opinião	
Trecho 24 Ep 7 - 1h55'38"	O que eu tenho para comentar sobre isso não deve agradar ninguém, mas a forma como eu vejo as constantes citações a Dom Pedro Fedalto pelas defesas me parece algo estratégico. O uso do nome dele afastaria a noção de satanismo, magia negra ou qualquer coisa do tipo, limpando assim um pouco a reputação dos réus no imaginário brasileiro, que tende a ser bastante preconceituoso com ritos afro-brasileiros.
Trecho 25 Ep 9 - 1h56'56"	Honestamente, tirando a qualidade do som e o seu nivelamento de volume, eu não consigo notar nenhuma diferença significativa entre a fita cassete e a matéria que foi ao ar na TV Exclusiva. Para tirar dúvidas, esse trecho da TV Exclusiva teria que ser mandado para um outro técnico forense, e o Ministério Público não fez isso. Então, se eu fosse um jurado naquele júri, e o promotor usasse esse argumento, eu ia querer ouvir esse trecho da TV Exclusiva com fones de ouvido com o máximo de atenção, comparar com todo o cuidado e provavelmente, na minha opinião de leigo, eu chegaria à conclusão que os trechos são iguais.
Trecho 26 Ep 26 - 5'32"	Eu já falei que eu não tenho dúvidas de que o corpo é de Evandro e nos próximos episódios eu vou deixar claro o motivo de eu acreditar nisso. Ainda assim, não se preocupem, eu mostrarei todos os elementos que constituem essa dúvida. Mais do que trazer uma resposta definitiva para a questão da identidade do corpo, eu espero mostrar a vocês como essa dúvida surgiu e como que ela se desenvolveu no processo. Afinal, eu posso estar errado.
Trecho 27 Ep 32 - 1h54'12"	Eu creio que já falei em outras ocasiões, mas se eu não falei, eu faço agora. Eu admiro o trabalho do doutor Markowicz. Ele me parece ser um cara com boas intenções, que acredita piamente no seu trabalho. Antes mesmo de eu pesquisar sobre o caso Evandro, eu o conheci por conta da vez que denunciou torturas de policiais em um outro caso envolvendo morte de uma criança, o caso Tainá.
Trecho 28 Ep 36 - 39'42"	Para começar, eu acredito que os casos Leandro Bossi e Evandro Ramos Caetano estão, de alguma forma, conectados. A minha crença se baseia no fato de que eles eram crianças muito parecidas fisicamente, de idades próximas e que desapareceram numa pequena cidade em um curto período de tempo. Para mim, é uma coincidência grande demais para ser descartada.

Fonte: elaboração própria (2022)

Apesar das três situações anteriores serem muito pautadas no narrador com destaque mais para a figura do indivíduo em detrimento à do jornalista, o relato em primeira pessoa nos podcasts narrativos tensiona procedimentos tradicionais do jornalismo, sem abrir mão da apuração e do compromisso em retratar o fato da forma mais fiel possível. Como nos lembra Coward (2013, p. 11, tradução nossa), “embora o jornalismo em primeira pessoa pareça ter vindo do coração, ele é, assim como qualquer outro tipo de escrita, construído em convenções⁸⁷”.

Ao buscar contextualizar o acontecimento, o jornalista não se priva, inclusive, de relatar o quanto o jornalismo pode ter um discurso incompleto, cheio de lacunas, assim como é o conhecimento sobre a realidade, sem que isso inviabilize a seriedade do trabalho: “O que vou falar agora é algo que obtive através de relatos de pessoas que viveram na época e que, honestamente, eu não tive como verificar. Mas foram tantos os relatos parecidos que eu decidi mencionar (ep 3 - 35'32”). Outros exemplos como esse estão no quadro 26:

Quadro 26 – Eu: demonstra limitações do fazer jornalístico

Demonstrar as próprias limitações do jornalismo	
Trecho 29 Ep 5 - 08'52"	Mais da metade do que ele diz eu não tenho como comprovar. E as acusações que ele faz ao então delegado Gilberto Pereira da Silva, e outras autoridades, não são possíveis de serem verificadas. Como tudo nessa temporada, beiram teorias da conspiração que não são tão difíceis de acreditar, mas eu deixo claro: nada disso aqui é verificável, ao menos pelo material que eu tenho em mãos.
Trecho 30 Ep 6 - 45'34"	E aqui eu não sei dizer com exatidão quando foi que João Bossi ficou sabendo do resultado. Na entrevista que ele me concedeu, ele me informou que demorou muito tempo, a ponto de ele achar que tinham se esquecido disso (...). Eu não sei dizer se houve laudos preliminares a esse, ao menos não parecem constar nos autos do caso Evandro. Também não sei dizer se João Bossi ficou sabendo do resultado em janeiro de 94 ou em junho de 95.
Trecho 31 Ep 10 - 5'53"	Esses são três do total de cinco júris que ocorreram em 25 anos. Os primeiros dois julgamentos foram em 98 e em 99, mas eu não consegui gravações deles.
Trecho 32 Ep 15 - 14'42"	Eu também não consigo entender o que significam as diferenças de narrativas entre a Beatriz e o doutor Manabu Jojima. Por que ela diz que foi ele quem a examinou sendo que o seu laudo foi assinado pelo doutor Raul de Moura Rezende? Os dois trabalhavam assim mesmo? O que isso quer dizer? Qualquer tentativa de resposta aqui vai ser mera especulação minha.

⁸⁷ No original: Although first-person journalism appears as if coming unmediated from the heart, it is, just like any other kind of writing built, in conventions.

Trecho 33 Ep 21 - 38'49"	Para passar o outro lado, eu vou ler um trecho do livro de Diógenes que comenta sobre essa questão de Irineu dizer que estava hospitalizado. Mas que fique claro que eu não tenho como verificar as informações que Diógenes forneceu aqui.
---------------------------------------	---

Fonte: elaboração própria (2022)

Na mesma perspectiva de demonstrar as limitações dos processos jornalísticos na busca pela(s) verdade(s), o *eu* também é usado pelo narrador para retratar-se com os ouvintes, principalmente quando comete algum tipo de erro ao compartilhar informações ou quando as compartilha de forma incompleta:

Antes, eu preciso fazer um adendo ao que eu falei no episódio passado. Eu havia mencionado que o inquérito de Leandro Bossi não me era acessível, pois ele ainda estava em aberto no Sicride, o que de fato é verdade. Mas, eu aproveitei essa última semana para dar uma conferida nas minhas anotações e, por sorte, eu notei que parte inicial do inquérito está nos autos do caso Evandro. Ele compõe parte dos volumes 27 a 31. Eu peço desculpas, mas às vezes é tanta informação que a gente se perde. (ep 6 - 33'12")

Outros exemplos como esse podem ser encontrados no quadro a seguir.

Quadro 27 – Eu: retratação de erros e informações incompletas

Retratar erros, falhas ou informações incompletas	
Trecho 34 Ep 6 - 34'06"	Dia 6 de abril de 92: Evandro sumiu. Dia 11 de abril de 92: o corpo que é identificado como sendo o dele aparece no matagal a 1900 metros da sua casa. Inclusive, já vou aproveitar aqui e fazer uma errata: no primeiro episódio do O Caso Evandro, eu mencionei que a distância era de 800 metros, mas eu tirei aquela informação de algumas matérias de jornal da época que pelo jeito erraram. Olhando o mapa do inquérito policial original, lá aparece bem evidente: 1900 metros.
Trecho 35 Ep 8 - 1h26'23"	Se focarmos apenas no processo das Abagge, nós temos em mãos um processo com mais de 20 mil páginas. Então, eu já peço desculpas, pois pode ser que algo tenha passado batido nas minhas consultas.
Trecho 36 Ep 25 - 21'12"	Nos episódios que publiquei anteriormente, eu havia afirmado que não havia nenhum depoimento formal de Osvaldo Marcineiro realizado na noite que foi preso e que as suas supostas delações que levaram as prisões das Abagge teriam sido feitas de maneira informal, como naquele vídeo gravado na casa de Stroessner no dia 2 de julho de 1992. Eu também afirmava que o seu primeiro depoimento formal teria ocorrido apenas na madrugada do dia 2 para 3 de julho, no quartel de Matinhos, cerca de 30 horas após ter sido preso. Mas eu estava enganado, pelo menos oficialmente.

Fonte: elaboração própria (2022)

O jornalista também recorre ao relato em primeira pessoa para transparecer os processos de apuração, explicar suas escolhas jornalísticas e porque decidiu aprofundar-se mais em determinados assuntos. Assim, o ouvinte também pode testemunhar como a produção foi elaborada e porque alguns trechos são mais importantes para a narrativa do que outros. É o que se ouve em: “Eu tive acesso a esse telegrama por conta de sua publicação num livro intitulado ‘Prefeito Aldo Abagge’, publicado provavelmente no final de 1991 como um memorial de sua gestão” (ep 3 - 32'32"). Outras situações podem ser encontradas a seguir.

Quadro 28 – Eu: explicar os processos jornalísticos

Explicar os processos de apuração e as decisões tomadas na construção do produto	
Trecho 37 Ep 9 - 14'51"	Por hora, eu vou me ater à transcrição do Grupo Águia porque ela é mais próxima à data da fita, sendo inclusive parte do dossiê Operação Magia Negra. Mas a transcrição da Polícia Civil será importante mais adiante e também será usada e citada aqui. E o segundo documento que me baseio é um intitulado "Parecer técnico em fonética forense: verificação de autenticidade caso Guaratuba", assinado pelo engenheiro e perito criminal Antônio César Morant Braid, da cidade de Salvador, datado de 27 de setembro de 1999.
Trecho 38 Ep 10 - 5'13"	Para reconstruir a linha do tempo entre os dias 1 e 3 de julho de 92, eu vou utilizar os áudios retirados de depoimentos dos sete réus em vários momentos distintos, sendo os seguintes: o júri de 2004, no qual foram julgados Osvaldo Marcineiro, Vicente de Paula e Davi dos Santos Soares – neste júri também, além do depoimento dos três, há depoimentos de Beatriz e Celina Abagge, que depuseram como informantes; o júri de 2005, nos quais foram julgados Airton Bardelli e Sérgio Cristofolini, e neste júri também depôs Celina Abagge como informante; e, por fim, vou também utilizar os áudios do júri de 2011, no qual Beatriz Abagge foi julgada.
Trecho 39 Ep 14 - 33'03"	A carta de suicídio do doutor Raul de Moura Rezende está anexada aos autos, mas eu prefiro não lê-la aqui, pois o seu teor é bastante pessoal e diz apenas respeito à família. Então, em respeito a eles, eu não vou dar muitos detalhes, além do que já se sabe e do que me foi autorizado a falar.
Trecho 40 Ep 19 - 1h17'38"	Então, eu tive que dar uma investigada para conseguir descobrir o seu nome completo. E seu nome é Fernando Cruz. Eu entrei em contato com a jornalista Mônica Santanna para ver se ela conhecia ele, e, por coincidência, não apenas ela o conhecia, como havia conversado com ele naquele mesmo dia. Eu descobri que ele atualmente trabalha no Sindicato de Taxistas de Curitiba, peguei seu número de telefone e liguei logo em seguida.
Trecho 41 Ep 33 - 27'21"	A transcrição do relato é um pouco confusa. Então, para evitar qualquer risco de má interpretação, eu cito o depoimento na íntegra. Depois, eu vou tentar dar uma resumida e explicada nele.

Fonte: elaboração própria (2022)

É possível perceber que em alguns exemplos há uma mistura na forma com que a primeira pessoa no singular é utilizada pelo narrador, como no trecho 33: “Para passar o outro lado, eu vou ler um trecho do livro de Diógenes que comenta sobre essa questão de Irineu dizer que estava hospitalizado. Mas que fique claro que eu não tenho como verificar as informações que Diógenes forneceu aqui”. Neste excerto, há uma mistura entre demonstrar as limitações do jornalismo e explicar os processos jornalísticos.

Esses encontros são frequentes e complementares. Portanto, em algumas situações não é possível separar efetivamente uma circunstância da outra. Assim, optamos por classificá-las a partir da característica predominante para ilustrar as possíveis possibilidades de aparição.

O metajornalismo aparece quando o narrador transpõe suas práticas de apuração ao evidenciar os processos jornalísticos, tornando os bastidores acessíveis para o ouvinte. Inclusive, aparece também quando Mizanzuk entrevista os próprios jornalistas sobre a cobertura que fizeram para a imprensa na época, buscando compreender certas abordagens e determinadas informações sobre como o caso era visto, como apontado no tópico anterior. A partir do *eu*, temos o seguinte exemplo:

A primeira vez que eu ouvi essa questão do corpo foi na primeira entrevista que eu fiz para a produção deste podcast. Em 2015, após fazer algumas pesquisas preliminares na Internet, eu fui entrevistar a jornalista Vânia Mara Welte, vencedora do prêmio Esso de jornalismo em 1996 por conta da série de matérias que fez sobre o caso Evandro no extinto jornal Hora H. (ep 26 - 21'18")

Temos, então, o *eu* ressaltando a memória de jornalistas que cobriram o caso e os bastidores relacionados à produção jornalística deste podcast. Além deles, a repercussão aparece quando o narrador destaca como pode ser vista, hoje, a atuação da imprensa na época: “Esses são os primeiros depoimentos oficiais dos dois que constam nos autos, e eu preciso deixar isso bem claro porque a forma como a imprensa divulgou a prisão dos dois é bastante diferente disso que acabei de ler” (ep 12 - 39'24").

A partir dessa análise, percebe-se que o jornalismo em primeira pessoa propõe uma ruptura com as técnicas tradicionais, no entanto, não rompe com o compromisso de apuração e verificação das informações. Ele coloca em xeque a ideia de que há apenas uma verdade a ser relatada e que esta é livre de interpretações subjetivas. Com base nas análises, sistematizamos e tensionamos o uso do *eu* no jornalismo narrativo em podcast com os preceitos básicos do próprio fazer jornalístico, vistos no capítulo 5:

- 1) **Explicar qual seu envolvimento com o fato narrado** – Deixa transparente para o ouvinte até que ponto o jornalista está envolvido na história relatada, mostra a motivação que tem em contá-la e quais são seus interesses em explorá-la. Isso contraria o princípio de neutralidade, mas demonstra que o interesse pelo tema proporciona um aprofundamento nas investigações e maior contextualização do fato.
- 2) **Compartilhar seus sentimentos e sensações com o ouvinte** – O tom confessional e de conversa informal usados pelo narrador fortalecem o vínculo com o ouvinte – já que ele soa como um amigo relatando um caso –, criando, assim, uma sensação de intimidade que conduz as histórias. Isso vai de encontro com os princípios da objetividade, que prega um texto direto e pontual, mas faz com que o ouvinte desenvolva laços afetivos e de confiança, o que favorece uma fidelização ao programa.
- 3) **Compartilhar sua opinião** – Ao dar sua opinião sobre determinado assunto, o narrador contextualiza e explica o motivo pelo qual pensa daquela forma, fato que amplia ainda mais a perspectiva e os conhecimentos do ouvinte sobre o fato narrado. Isso contraria a técnica da imparcialidade, que prega uma abstenção do jornalista, mas, ao embasar com dados e fontes sua ideia, faz com que o ouvinte tenha acesso a um panorama maior do caso.
- 4) **Demonstrar as próprias limitações do jornalismo em encontrar a verdade dos fatos** – Apesar de toda a apuração, algumas perguntas podem ficar sem respostas. Assumir isso contribui para a integridade do campo. O jornalista, com sua subjetividade, ressalta incompletudes e lacunas que não podem ser preenchidas pelo jornalismo, e isso só faz com que seu relato ganhe mais veracidade. É também a comprovação de que a imparcialidade por si só não garante uma visão completa do acontecimento.
- 5) **Retratar erros, falhas ou informações incompletas** – O jornalista não se priva de apontar que errou e onde errou, e busca corrigir suas falhas, contribuindo para uma maior transparência de todo o processo de produção. Ao promover a retificação das informações que se revelam falsas ou inexatas, fortalece vínculos de confiança com o ouvinte, que passa a dar ainda mais credibilidade para suas palavras.
- 6) **Explicar os processos de apuração e as decisões tomadas na construção do produto** – Ao recorrer ao relato em primeira pessoa nessa circunstância, podemos compreender como os próprios jornalistas lidam com a apuração dos fatos. O jornalista passa a ser sujeito da narrativa e ao enfatizar e discorrer sobre os processos jornalísticos torna, também, o jornalismo um personagem da própria história.

Para além do uso do *eu*, que tensiona as técnicas básicas do fazer jornalístico, a primeira pessoa do singular acionada pelo narrador também reforça algumas características intrínsecas ao podcast. A primeira delas é a intimidade, que está presente, por exemplo, no momento em que o narrador compartilha histórias pessoais com o ouvinte, principalmente quando estas não têm relação direta com o caso.

Dois exemplos mostram como essa intimidade está presente: “Só para explicar: a Mariana é filha da minha madrasta, do primeiro casamento que ela teve. Nossos pais se casaram quando ainda éramos crianças; então, nós somos irmãos de criação, e é por isso que esse é um péssimo exemplo” (ep 31 - 1h02'20”), e “Eu já tive cáries o suficiente na vida para saber que quando a gente tem uma cárie na lateral que encosta num dente vizinho, ou seja, uma cárie entre um dente e outro, geralmente o dentista precisa acessar a cárie nessa parte de baixo da mastigação” (ep 29 - 11'29”).

A intimidade também pode ser criada de outras maneiras que não através do relato de experiências pessoais, mas também por meio de confissões para o ouvinte, como em: “Eu confesso que, por muito tempo, fiquei pensando se sequer deveria colocar no ar essa narrativa do Dálio Zippin, ou, ainda, citar as ideias conspiratórias sobre o suicídio do doutor Raul de Moura Rezende” (ep 15 - 14'09”).

Retomando Berry (2019), como mencionado no capítulo 3, com a intimidade vem a informalidade. A informalidade também é uma dessas marcas do podcast e pode ser caracterizada de diversas formas. No entanto, destacamos duas: a fala direta com o ouvinte, tratando-o por *você*, e a realização de perguntas, também direcionadas ao ouvinte.

O primeiro exemplo pode ser encontrado em “talvez você se lembre, mas em trechos que mostrei anteriormente, Diógenes citava que várias crianças haviam sumido do Paraná em 1992” (ep 4 - 31'35”). Já o segundo – e novamente o primeiro – pode ser ilustrado pelo trecho a seguir:

E se você duvida de mim, repita comigo o exercício de se colocar no lugar de um jurado e pense: No que é mais difícil acreditar? Que existe uma espécie de complô – ou uma trama diabólica, para usar os termos dos advogados das defesas – envolvendo o Grupo Águia da Polícia Militar, a juíza de Guaratuba e os médicos que os examinaram? Ou que elas estão mentindo para se safar? (ep 14 - 52'39”)

O uso do imperativo se destaca nesse trecho, o que realça a interlocução direta com o ouvinte. Para prender a atenção de quem escuta o primeiro episódio – logo, para angariar a audiência para toda a temporada – há ainda uma outra estratégia, a de solicitar que se lembre

de algo e que se imagine uma situação. Aqui, três aspectos contribuem para o envolvimento do ouvinte: a intimidade e a informalidade que a fala direta proporciona e o incentivo à imaginação, importante em narrativas exclusivamente sonoras.

Nesses exemplos de informalidade, estão as mesmas estratégias utilizadas na técnica de *storytelling*, reforçando ainda mais como o podcast é uma mídia potencializadora do contar histórias: a fala direta com o ouvinte tratando-o de *você* e a realização de perguntas que contribuem para envolvê-lo na narrativa.

A terceira característica do podcast, apontada por Berry (2019) é a (des)intermediação. Trata-se da horizontalização das relações entre narrador e ouvinte e da diluição de fronteira entre produtores e consumidores, ambos aspectos potencializados pelas mídias digitais. Essa particularidade também se destaca por meio do uso do *eu* pelo jornalista e reforça todas as outras características citadas anteriormente. É o que se percebe no trecho inicial de alguns capítulos, quando o narrador dá alguns avisos antes de entrar efetivamente na trama:

E aí, pessoal, aqui é Ivan Mizanzuk, e eu só queria dar alguns recados antes de começarmos o episódio sete. São recados bem importantes. Então eu agradeceria se você ouvisse até o final. Primeiro, eu preciso agradecer a tanta gente do Brasil inteiro e até de outros países que vêm entrando em contato comigo, dizendo que está acompanhando meu trabalho e também do pessoal que me ajuda aqui (...). Muitos de vocês me mandaram perguntas e dúvidas sobre o caso, e eu preciso avisar que todas essas dúvidas serão respondidas no seu devido tempo. (ep 7 - 00'01")

A (des)intermediação também reforça o vínculo entre o narrador e o ouvinte, potencializando, ainda, a intimidade e a informalidade. Além desses itens, a (des)intermediação permite que haja uma maior liberdade nas produções, o que consequentemente impulsiona a criatividade e a inovação.

Esta última também é uma das características do podcast e, como nos lembra Berry (2019, s/p, tradução nossa), “meu conselho é inovar e fazer algo diferente e, novamente, o podcasting conseguiu fazer isso de novo e de novo⁸⁸”. Para esse aspecto, encontramos alguns exemplos em que o áudio atua como formato enriquecedor da narrativa e diferenciado, destacando como proporciona experiências particulares e essenciais para a apreensão da história, sempre partindo do discurso de primeira pessoa pelo narrador. Na sequência, o primeiro exemplo:

⁸⁸ No original: my advice is to innovate and do something different and again podcasting has been able to do this again and again.

(...) perceberam este corte? Não fui eu que fiz. Este corte já está no vídeo. Notem de novo (...) Osvaldo está falando e de repente sua fala é cortada pelo fim de uma frase, que nós não sabemos qual foi, do policial interrogador (...). Olhando o vídeo, há vários cortes desse tipo, mas esse é um dos mais fáceis de notar, por conta da quebra das frases. (ep 7 - 28'13'')

Se esse trecho tivesse sido produzido para um material impresso, haveria uma grande lacuna que delimitaria a compreensão completa do leitor, pois é necessário que haja uma experiência de fruição do conteúdo por parte da audiência sobre o objeto a que o narrador se refere. Sendo assim, para compreensão total, deveria ser veiculado de forma audiovisual ou sonora, como é o caso neste podcast. A seguir, há outros exemplos que serão comentados individualmente:

Quadro 29 – Inovação: exemplos no O Caso Evandro

Experiências essenciais a partir do áudio	
Trecho 42 Ep 9 - 13'43"	Em seguida a esses parágrafos que li, há a transcrição completa da fita. Já no caso dos canais de televisão, até onde pude levantar, não houve nenhuma transmissão na íntegra dela, o que também seria inviável, já que a gravação inteira tem cerca de 20 minutos. E conforme prometi no último programa, neste episódio eu tocarei na íntegra a fita cassete que contém as confissões de Beatriz e Celina Abagge. Provavelmente, essa será a primeira vez que a fita será ouvida desta forma, integralmente, em algum veículo de comunicação. Para manter a integridade dessa gravação, eu vou passá-la sem qualquer tratamento de áudio (...).
Trecho 43 Ep 9 - 22'44"	Do ponto de vista da análise do discurso e de como essa confissão aparece na imprensa, este é um outro trecho curioso por dois motivos. O primeiro, são as diferenças que existem na transcrição do Grupo Águia, da matéria do Diário Popular e da entonação da fala que só é possível de se perceber quando ouvimos o áudio. (...) No Dossiê Operação Magia Negra, todas as seguintes falas de Beatriz terminam com reticências, então eu vou fazer a entonação devida. Ela diz: “Levamos a criança e fechamos a criança no quartinho... Pergunta: Com quem? Beatriz: Com o Bardelli... Quem? Com o Bardelli...” Já na matéria do Diário Popular essas mesmas falas de Beatriz terminam com ponto final, ficando a entonação da seguinte forma: “Levamos a criança e fechamos a criança no quartinho. Com quem? Com o Bardelli. Quem? Com o Bardelli.” Agora, ouçam novamente Beatriz falando (...). De acordo com as defesas, essa seria uma entonação de quem está testando o interrogador, para ver se ele aprova sua fala. Do tipo: foi o Bardelli. Quem? O Bardelli, né? E um outro indicativo disso seria o tempo que ela demora para falar Bardelli, como se ela estivesse sob muito estresse pensando em nomes que satisfariam o interrogador.

Trecho 44 Ep 19 - 1h18'05"	Ivan: Oi, Fernando, tudo bom? Meu nome é Ivan, quem me passou teu contato foi a Mônica Santanna. Tudo certo? Fernando: Opa, tudo bem? Ivan: Tudo ótimo. Fernando: Tudo tranquilo. Ivan: Pode falar dois minutinhos comigo ou você tá ocupado agora? Fernando: Não, pode falar. Ivan: Maravilha. Fernando, o seguinte: meu nome, como eu te falei, meu nome é Ivan, eu entrevistei a Mônica no ano passado ou retrasado por conta do documentário que eu tô fazendo sobre o caso Evandro, lá de Guaratuba. Eu estava querendo confirmar uma informação e eu vou tentar te passar informação e daí você me diz se faz algum sentido isso que eu estou te falando, está certo?
Trecho 45 Ep 22 - 03'41"	Neste dia, várias testemunhas da acusação realizaram depoimentos, mas nos autos do processo só havia gravação em vídeo dele. Se houve gravações em vídeo das outras testemunhas que depuseram neste dia, eu não posso afirmar. De qualquer maneira, para um podcast, essa gravação é um alívio, pois assim eu poderei usar este áudio ao invés de entediar vocês com minhas leituras de depoimentos reduzidos a termo.
Trecho 46 Ep 35 - 57'51"	Aos ouvidos do tradutor especialista que entendia as falas do argentino Teruggi incorporado pela entidade paizinho, este foi o diálogo entre o casal... apenas um aviso antes: como isso aqui é um diálogo entre Valentina e Teruggi, eu vou ler o que o tradutor escreveu e jogar a voz de Teruggi no canal esquerdo e a voz de Valentina no canal direito. Ou seja, se puder, recomendo que ouça essa parte com o fone de ouvido para entender quem está falando o quê.

Fonte: elaboração própria (2022)

O trecho 42 enaltece a característica do podcast de não estar atrelado a nenhuma grade de programação, ou seja, por ser uma mídia *on demand* pode ter qualquer duração. Sendo assim, enquanto o narrador opta por passar na íntegra o áudio da suposta confissão das Abagge, o ouvinte tem acesso à totalidade de um material essencial para a trama narrada, uma experiência inédita, como o próprio Mizanzuk afirma, já que provavelmente nunca foi transmitida dessa maneira.

O trecho 43 demonstra como a pontuação gráfica altera a entonação da fala. O narrador apresenta três diferentes entonações que só podem ser de fato diferenciadas por meio da escuta de seu relato. O excerto transcrito parece confuso, mas serve para demonstrar como a experiência de consumo desse conteúdo em áudio é completamente diferente daquele realizado por meios impressos, ainda que ambos contenham as mesmas informações.

O trecho 44 é a gravação de uma ligação telefônica entre Mizanzuk e Fernando Cruz, um jornalista que atuava como repórter policial na época da morte de Evandro. Alguns minutos depois, o narrador enfatiza: “Eu quero reforçar aqui que eu não conhecia o senhor Fernando Cruz, que eu não havia falado nada desse relato do Blaqueney para ele, e que essa

ligação foi a primeira vez que eu conversei com o Fernando” (ep 19 - 1h22'09"). A reprodução dessa gravação coloca o ouvinte como testemunha direta do seu processo de apuração, acompanhando como foram as primeiras palavras trocadas entre ambas as figuras.

Já no trecho 45, o narrador pontua como a reprodução sonora de um áudio de arquivo deixa o consumo do podcast mais dinâmico, priorizando, então, a fala real das personagens em detrimento da leitura de documentos. Por sua vez, o último trecho desse quadro ilustra a exploração de uma das características técnicas da gravação sonora para a composição narrativa. O excerto em questão foi gravado em estéreo, que é quando a reprodução do áudio utiliza dois canais de som, direito e esquerdo. O narrador, então, apropria-se desse aspecto técnico para identificar quem fala o quê na trama – Valentina, lado esquerdo, e Teruggi, lado direito. É por isso que ele solicita o uso de fones de ouvido.

Esses exemplos deixam claro que o narrador usufrui das potencialidades da mídia sonora, e mais especificamente do podcast, para criar experiências envolventes para o ouvinte. O narrador se apodera de aspectos característicos desse novo formato de mídia para construir a narrativa e, assim, permite que o ouvinte tenha uma relação diferenciada com o material reproduzido, proporcionando um mergulho no enredo ao escutar os relatos, ao se envolver e ao se emocionar. Foram essas competências que permitiram, inclusive, que todos os ouvintes do *O Caso Evandro* pudessem escutar a fita VHS original – que continha a suposta confissão das Abagge –, à qual Mizanzuk teve acesso durante a produção da temporada. Trata-se da versão quase na íntegra⁸⁹, sem os cortes apresentados nos materiais que foram divulgados pela imprensa durante os 25 anos que se sucederam do assassinato de Evandro até a publicação do episódio 25, no qual a fita é apresentada.

É a partir desse evento que encontramos, ainda, uma nova situação em que o uso da primeira pessoa pelo narrador se destaca no jornalismo narrativo em podcasts: para a tentativa de resolução de alguns dos conflitos dramáticos apresentados no início deste capítulo de análise. Como visto, a temporada *O Caso Evandro* é dividida em seis partes, e, logo na primeira, encontramos o conflito “fita de confissão *versus* alegação de tortura”. Sobre ele, Mizanzuk aciona a primeira pessoa para dizer que:

É muito comum receber mensagens, e-mails e comentários de ouvintes e curiosos sobre o caso Evandro, sempre com alguém me dizendo o que acha que aconteceu. Nesses casos, eu sempre faço uma pergunta: com base no que exatamente você acredita nisso que está me falando? Se depois de ouvir as

⁸⁹ Aqui enfatizamos o “quase”, pois na fita original há um trecho de sete segundos que foi apagado, segundo Mizanzuk. O restante foi reproduzido sem cortes.

fitas de tortura que eu mostrei no episódio 25, como é possível alguém ainda acreditar que eles são culpados? O que há realmente de material que os ligue ao crime? A resposta é nada. (ep 26 – 2'16")

Ou seja, o narrador reúne fatos e evidências para provar que os relatos de tortura são reais e que as confissões foram realizadas mediante violência física e psicológica. Outros exemplos de envolvimento com a resolução de conflitos estão sistematizados no quadro a seguir e serão comentados individualmente.

Quadro 30 – Eu: tentar resolver os conflitos dramáticos

Resolução de conflitos dramáticos	
Trecho 47 Ep 9 - 1h15'01"	E se fosse para eu chutar, a fita se perdeu no desaforamento de Guaratuba para São José dos Pinhais.
Trecho 48 Ep 8 - 1h22'41"	Então, levando essas questões em consideração, eu sou levado a crer que a luz de fundo não é uma luz de manhã. Primeiro, porque não existe essa coisa de luz de manhã de maneira tão óbvia como os promotores afirmavam. Ela existe, mas não é exatamente assim. E segundo, porque de manhã a rua Ponta Grossa não teria luz nem direta do sol, e a indireta seria um reflexo da luz que bate nos imóveis do outro lado da rua. Além disso, há um momento do vídeo, exatamente entre 35 minutos e 26 segundos e 35 minutos e 28 segundos, em que se você prestar atenção no encosto de braço de madeira do sofá no qual Celina e Beatriz estão sentadas, bem ao lado do esquerdo de Celina você nota que alguém está passando pelo lado de fora da janela e que isso interfere na luz do encosto do sofá. Isso me indica que há uma luz tão forte lá fora que uma pessoa passando do lado de fora da janela, atrás das Abagge, interfere no reflexo do encosto do sofá. Mas daí caímos no problema do sistema de <i>backlight</i> da câmera. E daí começamos a especular qual seria o modelo da câmera usado, em que condições isso foi gravado, etc, etc, etc. Junte isso tudo ao fato de que havia uma marquise em cima da janela, o que envolveria novos cálculos de como que a luz refletiria na janela, e eu fico num beco sem saída. Então, até onde eu pude levantar, não é possível dizer com 100% de certeza, mas digamos que se eu tivesse que apostar dinheiro e alguém me garantisse que soubesse a resposta com toda certeza, eu diria que o vídeo foi gravado à tarde. E se foi isso mesmo, elas estariam assinando um mandado de prisão horas após terem sido detidas.
Trecho 49 Ep 30 - 26'52"	Para entender isso melhor, eu tive que reconstruir a partir dos autos toda a linha do tempo dessa questão do exame de DNA. Somente desta forma é que eu seria capaz de entender exatamente como que surgiu a necessidade desse exame e como foi feito todo o processo. Modéstia à parte, eu creio que consegui montar uma linha do tempo boa o suficiente para se entender todo o cenário. Portanto, antes de analisar os laudos em si, eu vou mostrar tudo o que aconteceu no processo. E, dessa forma, eu espero esclarecer algumas confusões que sempre aparecem nesse assunto entre todos os envolvidos. E eu já adianto pra vocês o seguinte: a última coisa que o exame de DNA queria era saber se o corpo era de Evandro.

Fonte: elaboração própria (2022)

O trecho 47 mostra, na verdade, a opinião do narrador sobre qual seria a resolução do conflito do desaparecimento da fita cassete em que foram gravadas as confissões, presente na segunda parte da temporada. No entanto, como vimos no quadro 25, ao dar sua opinião, o narrador apresenta dados e fatos nos quais se baseia, deixando que o ouvinte também tenha a sua própria opinião.

Já o trecho 48 refere-se a outro conflito apresentado também na segunda parte, o da indefinição do horário em que Celina e Beatriz Abage foram filmadas assinando seus mandatos de prisão. É também a partir de dados e fatos que o narrador afirma acreditar que a assinatura ocorreu na parte da tarde, ou seja, que elas provavelmente⁹⁰ teriam, sim, sido torturadas antes de assinarem o mandato de prisão.

Por fim, o último conflito representado é aquele referente às controvérsias e polêmicas a respeito do processo de averiguação de que o corpo encontrado no matagal tratava-se de Evandro, presente na quinta parte da temporada. A partir de averiguação com especialistas, Mizanzuk comprova que o laudo de DNA foi realizado em três etapas diferentes, e não três vezes, como apontava a defesa. Sendo assim, aponta que o corpo encontrado no dia 11 de abril de 1992 é, sim, de Evandro Ramos Caetano.

Após toda essa observação, algumas considerações gerais podem ser realizadas. Pode-se afirmar que, na verdade, há dois narradores que utilizam o *eu* na narrativa: 1) o Ivan Mizanzuk personagem; e 2) o Ivan Mizanzuk jornalista. Em alguns momentos, não é possível separar essas duas figuras, mas em outros, sim. Quando fala de si, ou, por exemplo, quando relata experiências pessoais que não estão diretamente relacionadas com o caso, há um destaque para o narrador personagem. Por outro lado, quando se utiliza do *eu* para apontar os processos jornalísticos, destaca-se o narrador jornalista. Essa representação vai ao encontro das ideias de Goffman (2014), de que as pessoas atuam de acordo com as circunstâncias nas quais se encontram.

Os exemplos citados no parágrafo anterior são facilmente identificáveis pela transcrição em palavras de trechos que servem como apontamentos. Entretanto, há um elemento que também contribui para identificar alguns momentos específicos em que cada um desses dois narradores emerge: por meio do tom da voz, ou seja, pela entonação da fala.

Mizanzuk altera seu tom de voz em alguns momentos quando faz entrevistas com outros jornalistas, ou quando trata de assuntos mais sérios, de provas e evidências dos fatos

⁹⁰ Aqui, destacamos a palavra “provavelmente”, pois trata-se de um trecho retirado do episódio 8, ou seja, o narrador ainda não tinha as fitas originais com as gravações das torturas, pois essas só são divulgadas no episódio 25, tão logo Mizanzuk as recebe de uma fonte.

relatados. Enquanto que assume uma entonação mais descontraída quando fala de algumas experiências pessoais. Temos aqui, então, o que vamos chamar de **posicionamento sonoro do narrador**. Por meio da entonação da voz, alguns assuntos específicos são destacados e uma das figuras do narrador emerge.

Outro ponto é que o metajornalismo, acionado pelo narrador, além de envolver o ouvinte no processo de construção do podcast, também pode ser visto como uma estratégia de Mizanzuk para demarcar seu lugar enquanto narrador jornalista. Inclusive, pode ser visto, ainda, como estratégia de humanização do relato, pois há momentos em que evidencia como o caráter emocional do acontecimento – o assassinato de Evandro – afetou o jornalismo da época.

No próximo tópico, seguiremos olhando para o narrador para compreender como o plano da metanarrativa se desenvolve no *O Caso Evandro*.

6.6 – Plano da Metanarrativa: a grande história por trás de *O Caso Evandro*

Para analisarmos os elementos que compõem a metanarrativa, ou, em outras palavras, o grande pano de fundo da temporada *O Caso Evandro*, recorreremos num primeiro momento ao mapeamento, ainda a partir do narrador em primeira pessoa, de trechos no podcast que remetem a reflexões que vão além do acontecimento em Guaratuba. Posteriormente, extraímos desses excertos informações que complementam os principais elementos da narrativa dramática a fim de identificar o fundo moral da história.

Como nos baseamos na estrutura dramática, selecionamos como ponto de partida trechos em que o narrador transparece alguns conflitos pelos quais passa ao contar a história que envolve o menino Evandro. Na sequência, o primeiro exemplo:

O que eu quero chamar a atenção aqui é para este dilema que permeia os júris do caso: se os acusados não lembram de detalhes, nós desconfiamos; se lembram demais, nós desconfiamos também; e se lembram de detalhes que mais tarde acabam sendo convenientes demais para si mesmos nossa desconfiança aumenta mais ainda. Pelo menos para mim, esse é o maior dilema: qual é o equilíbrio que nós esperamos entre lembrar demais e lembrar de menos? (ep 16 -1h21'40")

Além dos conflitos pessoais, outros ganham destaque na medida em que a trama vai se desenrolando. Na primeira parte da análise, sistematizamos alguns dos conflitos que estão

presentes na temporada, e um deles era sobre se alguns dos sete acusados teriam realmente sido torturados para confessar que assassinaram Evandro.

A partir da pesquisa que realizou para a produção do podcast, Ivan Mizanzuk teve acesso a fitas que nunca foram divulgadas na íntegra, apenas em versões editadas. Nelas, foi possível ouvir que, de fato, houve tortura.

Por outro lado, as fitas de tortura são bem reais. E nelas eu ouvi Osvaldo inventando uma história que não faz sentido enquanto é torturado. Por isso, antes de começarmos, é bom reforçar: Beatriz Abagge, Celina Abagge, Vicente de Paula Ferreira, Osvaldo Marcineiro, Davi dos Santos Soares, Airton Bardelli e Francisco Sérgio Cristofolini são inocentes. Foram torturados, acusados e alguns condenados injustamente por erros, conivências e negligências de diversas autoridades. Nós sabemos isso agora. Nós não temos mais dúvidas que as torturas foram reais e que as confissões, que já eram estranhas por falta de coerências entre si e com os dados materiais do corpo, foram montadas com dor e ameaças. (ep 26 - 4'30")

A partir disso, o tema tortura passa a ser constantemente mencionado por Mizanzuk, que realizava reflexões e apelos éticos sobre a imoralidade do ato de torturar. Isso passa então, de um conflito menor – não na gravidade, mas no espaço que ocupava na narrativa, já que se tratava de um caso local –, para um conflito maior, social.

Desde que eu comecei a publicar o O Caso Evandro, muita gente vinha me dizer o seguinte: eu acho que eles são culpados, mas também acho que foram torturados. Se você é uma dessas pessoas, primeiro, você precisa entender melhor que essa sequer deveria ser uma possibilidade. Se quisermos ser pelo menos um pouco civilizados, a tortura jamais pode ser uma opção. (ep 25 - 1h19'22")

Os conflitos são peças fundamentais para a dramaturgia e quando extrapolam o plano da narrativa e configuram-se como conflitos sociais, as situações narradas passam a exigir reflexões que, por serem parte de uma produção jornalística, têm como objetivo a construção de uma consciência mais crítica sobre os diversos fatos de interesse coletivo. Mizanzuk começa a estimular esse pensamento crítico ao final do trecho a seguir:

Esse caso é uma vergonha. Eu estou longe de achar que a família Abagge foi uma santa durante todo esse processo, assim como outros personagens aqui citados. O caso do Edésio, por exemplo, pra mim é bem claro que havia coisas acontecendo nos bastidores, e há também outros eventos que eu contarei no momento oportuno. Mas essas fitas mudaram tudo pra mim. Se antes eu tinha alguma dúvida que eles podiam ser inocentes, todas elas se foram. Essas pessoas foram torturadas e perderam anos de suas vidas. Vicente de Paula morreu na prisão, isso não tem retorno. Não há indenização

do Estado que pague por uma vida que se foi de forma injusta. (ep 25 - 2h14'08")

Como o fim deste trecho ilustra, a partir de reflexões específicas sobre o caso Evandro, o narrador passa a realizar reflexões de cunho mais geral, por exemplo, sobre como o Estado Brasileiro lida com algumas questões jurídicas. É o que pode ser encontrado no excerto a seguir:

“Conforme a exigência legal para esta fase, para delitos desta natureza, a predominância do princípio *in dubio pro societate*”. Ou seja, em casos de assassinato, em fases mais avançadas do processo, na dúvida, não vale o princípio do inocente até que se prove o contrário, mas sim o na dúvida, leve a júri e a sociedade decide. E isso não é uma particularidade desse caso, é o padrão brasileiro. Se duvidar, de boa parte do mundo. (ep 19 - 1h05'46")

A partir do mapeamento dos conflitos que envolvem o narrador e das informações que coletamos ao longo dessa pesquisa, é possível observarmos o Plano da Metanarrativa fundamentado na estrutura dramática. Dessa forma, o debate será com base nos itens: ideia central, ação principal e objetivo, sempre com foco no narrador.

Ideia central – é o que motiva o narrador a contar uma história. Refere-se ao ponto de partida. A temporada *O Caso Evandro* nasce de uma motivação pessoal de Ivan Mizanzuk, como ele próprio deixa claro ao longo da história. Ivan nasceu, cresceu e vive até hoje no Paraná. Quando criança, vivenciou o clima de tensão no Estado por conta do desaparecimento misterioso de crianças na década de 1990. Além disso, tinha o costume de passar algumas férias escolares em Matinhos, cidade próxima a Guaratuba. Quando adolescente, ainda ouvia histórias que rondavam o imaginário popular desta cidade em relação à morte de Evandro, caso que ficou conhecido pela população como *As bruxas de Guaratuba*.

Ação principal – geralmente relacionada ao personagem protagonista – que, no nosso caso, é o narrador neste momento da análise –, é consequência da ideia central e a motivação principal do desenrolar da trama. A partir da ideia central, então, Ivan decide investigar a história do assassinato de Evandro para compreender e relatar fatos por trás do desaparecimento de crianças no Paraná na década de 1990. A ideia do narrador ao desenvolver a trama é também aprofundar o enredo de uma forma que não foi feita por nenhum outro meio de comunicação, ou seja, reunir o maior número de versões possíveis para criar um relato mais completo.

Objetivo – O narrador parte de casos específicos de desaparecimento de crianças, como Evandro Ramos Caetano e Leandro Bossi, no estado do Paraná na década de 1990, para

demonstrar um problema social que abrange todo o país. O objetivo de Mizanzuk, então, é relatar e refletir sobre as deficiências e fragilidades do sistema judiciário brasileiro, e esse é o grande pano de fundo da temporada *O Caso Evandro*. Encontramos essa metanarrativa mais explícita no seguinte trecho:

Fora as torturas, é difícil afirmar qualquer coisa com absoluta certeza no caso Evandro. De minha parte, o que eu posso dizer é que, após tantos anos de pesquisa, o que mais me assusta não é tanto a suspeita de um *serial killer* de crianças à solta por aí, e muito menos a existência de seitas satânicas. O que mais me assusta de longe é como pessoas que deveriam nos proteger podem ser responsáveis por causar tantos danos e como, de um dia para o outro, a vida dos afetados pode virar um inferno. (ep 36 - 1h07'40")

A partir, então, desse pano de fundo, o próprio narrador evidencia o que seria a “lição de moral” da temporada: “Que a família Caetano consiga ter alguma paz. Que as famílias dos acusados, e eles mesmos, também possam ter alguma justiça. E que essa triste história seja lembrada como merece ser: uma lição de como muitas vezes os culpados são ignorados, e só nos restam vítimas” (ep 36 - 1h24'47").

6.6.1 – Repercurssões da quarta temporada do *Projeto Humanos, O Caso Evandro*

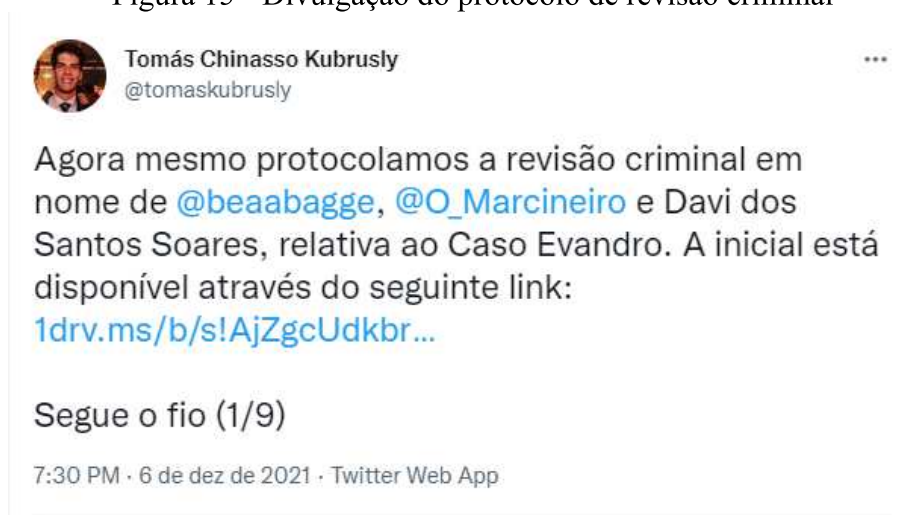
Nos últimos minutos do último episódio, Mizanzuk compartilha com o ouvinte: “Eu comecei a pesquisar para esse podcast em 2015. De lá para cá, muita coisa mudou no mundo e no Brasil. E muita coisa mudou na minha vida também. Eu com certeza sou outra pessoa” (ep 36 - 1h23'45").

Após todo o trabalho de produção e gravação do podcast, que durou cerca de cinco anos, Mizanzuk contou o caso Evandro sobre outra perspectiva – tal como havia proposto. Além disso, com toda apuração jornalística, busca pela informação e transparência no processo, conseguiu acrescentar mais um capítulo na história quando encontrou e divulgou as fitas cassetes com as gravações de tortura.

Dos sete acusados, apenas Francisco Sérgio Cristofolini e Airton Bardelli haviam sido absolvidos pela justiça, enquanto Beatriz Abagge chegou a ser condenada a 21 anos de prisão em 2011, mas obteve perdão do estado do Paraná em 2016. Celina Abagge já tinha mais de 70 anos, então o crime havia prescrito. Osvaldo Marcineiro, Davi dos Santos Soares e Vicente de Paula também foram condenados e cumpriram pena. Vicente de Paula Ferreira morreu na prisão em 2011, vítima de câncer.

Com essas provas de tortura apresentadas na temporada *O Caso Evandro*, foi divulgado, no dia 6 de dezembro de 2021, que houve o protocolo de revisão criminal em nome de Beatriz Abagge, Osvaldo Marcineiro e Davi dos Santos Soares.

Figura 15 - Divulgação do protocolo de revisão criminal



Fonte: Twitter⁹¹ - <https://twitter.com/tomaskubrusly/status/1467984747372630021>

E, em janeiro de 2022, o Governo do Paraná redige uma carta⁹² com pedido de perdão à Beatriz Abagge pelas torturas sofridas. O documento é assinado pelo secretário estadual de Justiça, Trabalho e Família, Ney Leprevost, com data de 4 de janeiro. Entretanto, não se trata de um documento que inocente ou anule o julgamento que a condenou.

6.7 – Jornalismo narrativo em podcasting: a emergência de um discurso

Já que essa tese tem como objetivo principal olhar para a figura do narrador a fim de identificar e entender o seu lugar no jornalismo narrativo em podcasting, é impossível realizar essa investigação sem considerar o conjunto da composição sonora como elemento fundamental. Portanto, dada a natureza do objeto para o qual se olha, seria incerto apontar caminhos apenas isolando o narrador de toda a estrutura narrativa em áudio.

⁹¹ O tweet de Tomás Kubrusly na íntegra pode ser conferido nos anexos.

⁹² A carta pode ser conferida na íntegra nos anexos.

Lembrando, então, que partimos do pressuposto de que o áudio é imersivo por essência e que há elementos narrativos que reforçam essa experiência, é necessário retomar alguns pontos a partir dos principais tópicos abordados. Assim, será possível responder à pergunta “Quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte?”, que sintetiza o problema de pesquisa desta tese.

Tendo como ponto de partida os elementos tanto da linguagem radiofônica quanto da narrativa em áudio em geral, algumas considerações são relevantes neste momento. A trilha sonora, por exemplo, cria um movimento afetivo, intensificando um clima emocional para o ouvinte. Ao ser utilizada, serve tanto para demarcar abertura e encerramento dos episódios quanto como elemento de transição, além de preparar o ouvinte para informações que serão relatadas na sequência a ela, sejam relacionadas especificamente a personagens ou ao acontecimento no geral.

Quando comparamos com a mídia impressa, as marcações ao longo do texto são feitas por meio de títulos, subtítulos e outros elementos visuais. No jornalismo narrativo em podcasting, então, são definidas majoritariamente pelas trilhas sonoras, mas podem ocorrer também pela descrição do narrador, pelo uso de efeitos e até mesmo do silêncio – quando planejado para isso. A trilha sonora também demarca como o narrador se posiciona na narrativa, ou seja, ativa no ouvinte um estado de atenção e de envolvimento que estabelece a forma com que vai se relacionar – se mais distante ou mais íntimo, por exemplo – com o narrador naquele momento.

Os efeitos sonoros no jornalismo narrativo em podcasting enquadram-se no que Guarinos (2009) chama de primeiro nível de geração de imagens, ou seja, atuam para uma representação sonora, pois se tratam de emissões de sons que substituem os sons reais. Dessa forma, pode-se dizer que os efeitos sonoros possuem um papel secundário no processo de imersividade do ouvinte, pois atuam mais com uma função estética. Atribui-se a isso uma demarcação do próprio radiojornalismo, em que a inserção de efeitos deve ser cautelosa para não dar a impressão de que há tentativa de enganar o ouvinte, fazendo com que sons gravados e reproduzidos pareçam ter sido captados *in loco*.

Já a descrição das cenas, dos lugares, de características físicas das personagens, de elementos que o ouvinte em geral não vê e a ambientação por meio da paisagem sonora real contribuem para a representação visual, ou, em outras palavras, para a criação de imagens mentais. Enquadram-se, então, no segundo nível de geração de imagens, camada mais profunda que a primeira.

Especificamente sobre a descrição, há três principais situações em que atua como técnica narrativa e pode colaborar para a experiência imersiva, já que estimula a imaginação do ouvinte e contribui para a criação de imagens mentais:

- 1) Descrição de cenas, lugares e ambientes;
- 2) Descrição de elementos em materiais que o ouvinte não vê; e
- 3) Descrição de características físicas de personagens.

Por sua vez, pode-se afirmar que a dramaturgia no jornalismo narrativo em podcasting é composta pela combinação: estrutura dramática + criação de imagens mentais + emoção e afetividade transmitidas pelo som. A narrativa sonora funciona muito bem para demonstrar sentimentos e emoções. Enquanto na mídia impressa tem que se usar aspas para indicar a fala de alguém e descrever suas emoções, no áudio é possível ouvir as emoções diretamente na voz do narrador e das personagens. Então, através da narração, das gravações de arquivo e das sonoras, o podcast potencializa a reação emocional, já que transmite uma riqueza de informações através da voz humana.

Quando uma história é contada por meio do áudio, o narrador fala diretamente com os ouvintes, sem mediação, fomentando um vínculo afetivo. No entanto, é necessário engajar os ouvintes diversas vezes ao longo da trama. A partir disso, algumas estratégias do *storytelling* podem ser utilizadas:

- **Abertura** – Abandono do tradicional *lead* e, conseqüentemente, da pirâmide invertida. Ouvintes buscam por aprofundamento, e não por um resumo dos acontecimentos;
- **Plot Twist e Cliffhanger** – Visam manter o interesse do ouvinte na história por meio de pontos de viradas e mudanças de rumos. Contribuem para o envolvimento emocional;
- **Fala direta com o ouvinte** – Quando uma história é contada, o narrador fala diretamente com o ouvinte, sem mediação. O uso de fone de ouvido pelo público intensifica ainda mais esse vínculo direto, tornando o momento de escuta algo íntimo;
- **Frases de efeito** – Intensificam o momento dramático do enredo, criam um estado de alerta para o ouvinte e potencializam a escuta atenta, amplificando o envolvimento do ouvinte na história narrada;

- **Realização de perguntas** – Também têm o objetivo de envolver o ouvinte. Podem ser classificadas em três finalidades específicas:
 - 1) despertar a curiosidade do ouvinte;
 - 2) promover reflexões sobre parte da trama; e
 - 3) explicar e contextualizar situações e circunstâncias;
- **Humanização das personagens** – Aproxima a narrativa da realidade do ouvinte e pode ser atrelada a quatro principais circunstâncias relacionadas aos personagens:
 - 1) Humanização pela descrição física e psicológica;
 - 2) Humanização pelo relato de sentimentos;
 - 3) Humanização pela evidência de hábitos cotidianos e situações rotineira; e
 - 4) Humanização pela conscientização das personagens sobre seus envolvimento na trama.

Segundo Aristóteles (2017), na narrativa em que há a estrutura dramática, os dois principais elementos, em ordem de prioridade, são o enredo e as personagens. Como essa tese também parte do pressuposto de que o jornalismo atua inclusive como personagem, jornalismo e jornalista têm papel fundamental no podcast narrativo.

Três eixos amplificam a atuação do jornalismo dentro da própria produção jornalística: memória, bastidores e repercussão. A partir deles, há a emergência do jornalismo-narrador, figura que também conta histórias que vão compor a trama principal. Pode atuar por meio de três principais tipos:

- 1) **Narrador convencional** – É alheio à trama e não se insere na história que relata. Pode – e é recomendável – apresentar diferentes perspectivas da mesma história. Esse tipo enfatiza a criação de uma narrativa pela imprensa, que dissemina e reforça um discurso da época que contribuiu para a criação de uma realidade dominante (BERGER E LUCKMAN, 2004). Pode ser encontrado como trechos de imprensa – de programas jornalísticos, telejornais, radiojornais, programas de TV, entre outros veículos de comunicação.
- 2) **Narrador personagem** – É uma personagem direta da ação e, por isso, age ao mesmo tempo como um testemunho presencial da mesma. Está contida dentro da história do narrador convencional, mas que se torna transparente deixando a personagem emergir.

Em outras palavras, refere-se à personificação da fonte utilizada pelo narrador convencional. Pode ser encontrado nas entrevistas e sonoras das personagens realizadas/intermediadas por um veículo de comunicação e/ou por produções midiáticas independentes.

- 3) **Narrador testemunha** – Esteve presente nos lugares onde transcorre a ação, ou tem alguma relação direta com os desdobramentos do caso. Além disso, insere-se de alguma forma neles, já que busca ou fornece mais informações sobre o acontecimento, sem, no entanto, constituir uma personagem. Por ser uma figura contemporânea à produção do podcast, pode reforçar ou contrariar o relato do narrador convencional. Refere-se às entrevistas recentes que o jornalista realiza com jornalistas e profissionais da comunicação que cobriram o caso na época do acontecimento, ou que tiveram participação na produção de conteúdos referente a ele.

Cabe destacar que o jornalismo, mesmo atuando em alguns momentos como narrador, é, ainda, considerado personagem, pois desenvolve um papel dentro da história contada pelo jornalista. Este, por sua vez, também atua como narrador e personagem, já que tem como característica recorrer à primeira pessoa, colocando-se, assim, no centro da trama que relata.

Acionar a primeira pessoa é um aspecto que cria relações com o ouvinte, e foi a partir deste recorte que observamos o lugar do narrador no jornalismo narrativo em podcasting. Essas relações podem ocorrer de diferentes formas, e a primeira delas é quando há o uso da primeira pessoa do plural, ou seja, pelo pronome *nós*. Há duas principais circunstâncias que nos permitem discutir tais vínculos:

- 1) **Quando o *nós* refere-se ao narrador e sua equipe** – É mais utilizado durante a explicação de processos de apuração, jornalísticos. Marca um pequeno distanciamento entre narrador e ouvinte;
- 2) **Quando o *nós* refere-se ao narrador e ouvinte** – Ao ser utilizado, estabelece que narrador e ouvinte ocupam o mesmo lugar na trama, ou seja, marca uma quebra da estrutura verticalizada existente entre “emissor e receptor”, gerando aproximação e envolvimento.

A segunda forma pela qual há criação de uma relação entre ouvinte e narrador a partir da primeira pessoa é através do uso do *eu*. É com base neste pronome singular que se percebe a existência de duas figuras a partir do narrador: o jornalista e o indivíduo. Em alguns

momentos, ambas se misturam; em outros, é possível perceber emergências específicas a partir tanto do relato que fazem quanto do posicionamento sonoro dentro da narrativa.

A narrativa por meio do *eu* tensiona alguns preceitos básicos do fazer jornalístico e propõe uma ruptura com as técnicas tradicionais. No entanto, não rompe com o compromisso de apuração e verificação das informações. Assim, o jornalista pode se colocar em primeira pessoa para:

- **Explicar qual seu envolvimento com o fato narrado** – Deixa transparente para o ouvinte até que ponto o jornalista está envolvido na história relatada. Mostra a motivação que tem em contá-la e quais são seus interesses em explorá-la;
- **Compartilhar seus sentimentos e sensações com o ouvinte** – O tom confessional e de conversa informal usado pelo narrador fortalece o vínculo com o ouvinte, criando uma sensação de intimidade que conduz as histórias;
- **Compartilhar sua opinião** – Ao dar sua opinião sobre determinado assunto, o narrador contextualiza e explica o motivo pelo qual pensa daquela forma, fato que amplia ainda mais a perspectiva e os conhecimentos do ouvinte sobre o fato narrado;
- **Demonstrar as próprias limitações do jornalismo em encontrar a verdade dos fatos** – Apesar de toda a apuração, algumas perguntas podem ficar sem respostas. Assumir isso contribui para a integridade do campo. O jornalista, com sua subjetividade, ressalta incompletudes e lacunas que não podem ser preenchidas pelo jornalismo e isso só faz com que seu relato ganhe mais veracidade;
- **Retratar erros, falhas ou informações incompletas** – O jornalista não se priva de apontar que errou e onde errou e busca corrigir suas falhas, contribuindo para uma maior transparência de todo o processo de produção. Ao promover a retificação das informações que se revelam falsas ou inexatas, fortalece vínculos de confiança com o ouvinte, que passa a dar ainda mais credibilidade para suas palavras;
- **Explicar os processos de apuração e as decisões tomadas na construção do produto** – Ao recorrer ao relato em primeira pessoa nessa circunstância, podemos compreender como os próprios jornalistas lidam com a apuração dos fatos. O jornalista passa a ser sujeito da narrativa e, ao enfatizar e discorrer sobre os processos jornalísticos, torna também o jornalismo um personagem da própria história.

Especificamente, o uso do *eu* para explicar o envolvimento que o narrador tem com a história e qual motivação pessoal teve para contá-la encontra o ponto de partida básico para uma boa construção dramática, que, como visto com Pallottini (2013), é a existência de um conteúdo que provoca no autor a vontade de relatar algo. Destacamos, inclusive, que a partir disso, a estrutura dramática é carregada de subjetividade.

A imersividade a partir do relato do narrador, por sua vez, é proporcionada também por elementos emocionais. A subjetividade, demonstrada por suas dúvidas, medos, crenças, entre outros, retrata-o enquanto figura humana, criando laços afetivos com o ouvinte. Se o narrador não demonstrar que é também afetado pelo drama da vida real, corre o risco de parecer desumano, afastando-se de seu público. Seu posicionamento, então, enfatiza a dramaturgia e a imersividade em podcasts narrativos.

Confirmando nossa hipótese, então, ao ser acionado pelo narrador, o metajornalismo não só vai além da retratação do ofício e da técnica, como também reforça o discurso da verdade presente nas narrativas. E, mais que isso, também se constitui como uma ponte que liga o posicionamento do narrador enquanto jornalista com uma figura humanizada, já que abre as portas para que sentimentos, como certezas e inseguranças, façam parte da história. Ou seja, no jornalismo narrativo, o metajornalismo reforça a subjetividade e a enfatiza como potencial ferramenta para a construção de relatos jornalísticos imersivos.

Por fim, as próprias características do podcast enquanto formato de mídia contribuem para potencializar a experiência do ouvinte. A intimidade, a informalidade, a criatividade e a (des)intermediação são aspectos fundamentais para envolver e fidelizar o ouvinte.

Portanto, respondendo a pergunta “Quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte?”, encontramos três principais estratégias: aquelas que atuam com função estética; as que têm como função criar imagens mentais para o ouvinte através do som; e aquelas que têm como função criar laços afetivos. Sistemáticamente, propomos a divisão dos elementos narrativos que contribuem para a imersividade narrativa em três níveis:

1º nível – Elementos que possuem função estética, são os menos imersivos dentre os três níveis. Neste grupo estão, entre outros, efeitos sonoros e trilhas sonoras quando atuam com função estética;

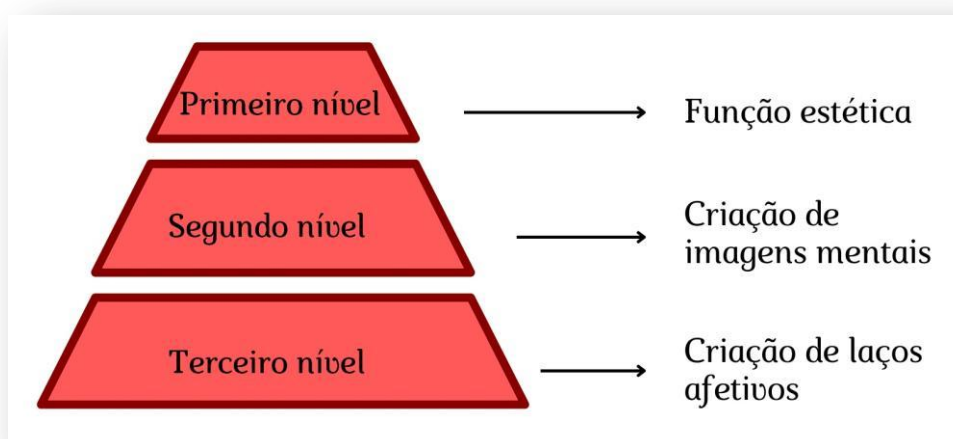
2º nível – Elementos que têm como função criar imagens mentais nos ouvintes. Ocupam o nível intermediário de imersividade. Neste grupo estão a técnica da

descrição, da paisagem sonora, dos efeitos sonoros quando atuam também com função descritiva, entre outros;

3º nível – Elementos que têm como função criar laços afetivos com o ouvinte. Ocupam o nível mais profundo da imersividade. Refere-se aos elementos que proporcionam envolvimento afetivo, emoção, aproximação e reconhecimento. Estão nesse grupo as técnicas da fala em primeira pessoa pelo narrador, uso de elementos dramáticos, entre outros.

Abaixo, uma imagem que sistematiza os três níveis de imersividade a partir do jornalismo narrativo em podcasting:

Figura 16 - Níveis de imersividade para o jornalismo narrativo em podcasting



Fonte: elaboração própria (2022)

O primeiro nível é o mais fácil de ser percebido, tratando-se da função estética. Na sequência, têm-se as estratégias que envolvem o ouvinte na narrativa despertando e incentivando sua imaginação. Por fim, no terceiro nível, tem-se a criação de laços afetivos, que vão criar envolvimento mais emocionais. Cabe ressaltar que em cada um dos níveis propostos há o atravessamento dos outros dois. Entretanto, a imagem ilustra aqueles mais fáceis de serem percebidos para os mais ocultos nas textualidades da narrativa.

Como vimos no capítulo 4, um estudo realizado por Barraza e Zac (2009) demonstrou que quanto maior o nível do hormônio ocitocina no sangue, gerado por elementos que

envolvem o público na narrativa, como o conflito, entre outros, maior é a probabilidade de se envolver com as personagens. Por sua vez, ainda de acordo com os pesquisadores, ao se ter empatia com as personagens, você é transportado para a história. Dessa forma, pensar na criação de laços afetivos com o ouvinte também se torna uma estratégia fundamental da imersividade por meio da narrativa sonora. E, por fim, a imersividade também deve ser acrescida à lista de elementos contribuintes para a fidelização do ouvinte, não só os de podcasts, mas os da narrativa sonora em geral.

Por se tratar de uma produção jornalística, por mais que recorra a elementos narrativos provenientes da dramaturgia, do *storytelling* e de outras técnicas narrativas, o papel social que exerce é a base principal de toda a produção deste tipo de podcast. Ao abordar questões sociais, o jornalismo narrativo em podcasts tem como principal função contribuir para a formação de opiniões críticas por meio da informação, para continuar atuando como um dos pilares de qualquer sociedade democrática.

Compreende-se, portanto, que o hibridismo que o compõe não é simplesmente a soma de elementos sonoros, radiofônicos, jornalísticos e literários. Seu hibridismo destaca a reconstrução de um discurso midiático. Enfatiza, entre os aspectos citados, o poder da voz humana e a conexão emocional com o outro. Assim, descreve, interpreta, narra e aprofunda os acontecimentos sociais, formando um discurso emergente e com presunção de confiabilidade, capaz de mudar realidades construídas anteriormente pelo olhar da mídia tradicional.

Considerações finais

É natural que quando uma nova mídia surge, ela demore alguns anos para adquirir características e traços próprios. O podcast, por exemplo, aparece em 2004, mas somente recentemente tem-se percebido passos em direção à consolidação de uma identidade própria. A emergência dessas transformações, acompanhada também pelo aumento de sua produção e consumo, chama a atenção de pesquisadores que vêm tentando compreender melhor esse fenômeno.

Esta tese, então, demonstra que o podcast carrega a herança de mídias tradicionais, mas constitui-se como um novo meio sonoro. Sua audiência, por exemplo, é impactada diretamente pelas novas dinâmicas de produção e de escuta e, ao proporcionar a representação de novos atores e lançar luz sobre diferentes vínculos sociais, o podcasting está inserido num cenário em que a elaboração de produções possui significações para além da técnica.

O jornalismo narrativo em podcasting é um exemplo de como esse formato midiático tem se desdobrado em discursos inovadores. Essa tese, então, partiu dos apontamentos sobre o radiojornalismo narrativo de Kischinhevsky (2018) para construir uma perspectiva mais detalhada e emergente sobre os elementos próprios do jornalismo narrativo nessa nova mídia.

Como ponto de partida da pesquisa, quatro principais eixos foram sistematizados para serem aprofundados: a construção de uma narrativa potencialmente imersiva; a emergência do narrador; o uso de ganchos que remetem à dramaturgia; e uma apuração exaustiva. A partir desses tópicos, desenvolveu-se o seguinte problema de pesquisa: investigar quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte. O objetivo principal foi identificar e entender o lugar do narrador no jornalismo narrativo, pois é a partir de sua figura que toda trama se desenvolve. Para observar esses aspectos, recorreremos ao *O Caso Evandro*, quarta temporada do *Projeto Humanos*, como objeto de análise.

Ao longo desta tese, então, apresentamos a importância de se estudar narrativas, algumas considerações sobre as jornalísticas e alguns aspectos daquelas vinculadas ao rádio, além das características da linguagem radiofônica. O pressuposto de que o áudio é um formato imersivo em sua essência permitiu ampliar o olhar para as estratégias narrativas que são capazes de potencializar essa experiência e abriu as discussões para como a estrutura dramática e a técnica do *storytelling* podem estar presentes em produções jornalísticas.

Na sequência, o também pressuposto de que o jornalismo é um dos personagens da narrativa fez com que fosse observada a sua emergência principalmente a partir de outro

personagem, o próprio jornalista. Surgiu, então, a hipótese de que, nessas produções, o narrador vai além da retratação do ofício e da técnica ao acionar o metajornalismo, pois reforça o discurso da verdade presente nas narrativas em podcasts.

Os primeiros três capítulos abordam, respectivamente, a teoria/epistemologia; as reflexões metodológicas; e os acionamentos empíricos; todos eles envolvendo o rádio e a mídia sonora enquanto foco de investigação, considerando a sua natureza complexificada e suas especificidades. Foge, portanto, da tradicional abordagem tecnicista e estruturalista presente nos manuais, e que geralmente ampara tais estudos, para aprofundar na compreensão de como as narrativas radiofônicas são representações sociais que demonstram a forma como vemos este mundo e também como podemos compreender a vinculação dos sujeitos nele.

O primeiro capítulo foi dedicado a apresentar o caminho teórico-epistemológico que ampara essa pesquisa: os estudos das narrativas e seus desdobramentos para o jornalismo e especificamente para o rádio. No capítulo seguinte, há uma reflexão sobre as abordagens metodológicas voltadas para a mídia sonora que concentra um esforço para compreender os estudos radiofônicos em sua essência, em seus desafios, buscando apontar caminhos possíveis a serem seguidos.

O terceiro capítulo traz diferentes reflexões sobre a articulação entre os elementos da linguagem radiofônica: apresenta desde classificações para o uso da palavra, de efeitos sonoros, da música e até do silêncio. A partir da combinação desses elementos sonoros e do não sonoro é que se compreende o podcast como um meio de comunicação que possui seus traços atrelados ao radiofônico. Aprofunda-se, então, a partir da abordagem do radiojornalismo narrativo características que são retomadas e refiguradas para a produção de podcasts narrativos de não-ficção.

Os dois capítulos seguintes adentram na estrutura de importância proposta por Aristóteles (2017) na composição de um bom drama: primeiro o enredo e depois as personagens. Assim, o quarto capítulo aborda como o áudio é imersivo por essência e como essa experiência pode ser intensificada a partir de duas dimensões: tecnológica e narrativa. Esta última é desdobrada em estratégias que tangem a dramaturgia e a técnica do storytelling para a composição de tramas reais.

O capítulo cinco aprofunda no jornalista em primeira pessoa e no jornalismo enquanto personagens das próprias histórias que contam. A partir disso, há duas principais reflexões: como o uso da primeira pessoa pelo narrador não reflete em um desacordo das normas de produção jornalística; e como a autorreferenciação ao jornalismo transcende aspectos técnicos e estratégicos, enfatizando o caráter humano da própria profissão. Por fim, o sexto capítulo

apresenta a análise propriamente dita, mas antes explica a adequação metodológica requisitada por nosso objeto.

Para a efetiva investigação empírica, recorreremos a uma abordagem metodológica com base na Análise Crítica da Narrativa (MOTTA, 2013a), a partir de sua proposta original, mas também a partir da aplicação ao radiojornalismo (QUADROS, 2018). No entanto, devido à complexidade do objeto observado, os apontamentos realizados no segundo capítulo partiram para uma reflexão ainda mais específica: observar como a análise crítica da narrativa pode ser aplicada em podcasts, considerando que esse formato possui características técnicas e, conseqüentemente, estéticas distintas das do rádio. Apesar de ser amparada na linguagem sonora, essa nova mídia apresenta atributos particulares, pois, por exemplo, enquanto o rádio tem a emissão efêmera, imediata, além de estar subordinada a uma grade de programação, o podcast é independente e pode ter seu conteúdo acessado a qualquer momento, concedendo certa autonomia à audiência.

No âmbito específico da narrativa, devido ao caráter contemporâneo – e não imediato – das histórias retratadas, os produtos de jornalismo narrativo em podcasts apresentam seu conteúdo de forma diferente dos preceitos do rádio *hard news*, que preza pelo *lead* e pela imediaticidade. Além disso, como visto, as produções podem ser mais aprofundadas e podem assumir um tempo de duração maior, já que são disponibilizadas nas plataformas digitais e não estão vinculadas ao *dial*. Então, respeitando sempre as demandas específicas do objeto e do problema de pesquisa delimitado, este estudo conciliou tanto o arcabouço teórico quanto o metodológico na sua etapa de análise.

Do ponto de vista da abordagem jornalística, percebeu-se o uso frequente da primeira pessoa do singular pelo jornalista, fato que também foi foco desta pesquisa, como mencionado. A partir da investigação realizada, verificou-se que, ao mesmo tempo em que usa o *eu* para construir sua narrativa, o narrador deixa claro até que ponto a história interessa a ele; compartilha seus sentimentos e sensações com o ouvinte; compartilha sua opinião; retrata seus erros, falhas ou informações incompletas; reforça até onde o jornalismo consegue apurar determinada informação; e esclarece quais são suas escolhas ao selecionar determinado material para a construção do podcast, oferecendo maior compreensão do processo jornalístico. Então, ao usar a primeira pessoa, é possível que o jornalista também reforce códigos deontológicos da profissão.

A partir de toda a análise realizada, e portanto, respondendo à pergunta “Quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte?”, encontramos três principais estratégias: aquelas que atuam com função estética; as que têm

como função criar imagens mentais para o ouvinte através do som; e aquelas que têm como função criar laços afetivos.

Confirmamos nossa hipótese, então, que, ao ser acionado pelo narrador, o metajornalismo não só vai além da retratação do ofício e da técnica, como também reforça o discurso da verdade presente nas narrativas. E, mais do que isso, constitui-se em uma ponte que liga o posicionamento do narrador como jornalista com uma figura humanizada, já que abre as portas para que sentimentos, como certezas e inseguranças, façam parte da história.

O jornalismo narrativo em podcasting tem, cada vez mais, se tornado uma produção marcada por um texto autoral que, obviamente, depende do narrador para emergir. O sujeito que constrói o relato rompe com padrões discursivos e tem sua subjetividade trazida à tona como um elemento enriquecedor da narrativa, e não como um desvio da seriedade e da responsabilidade jornalística de veicular informação.

É possível alcançar a objetividade – enquanto correspondência do relato jornalístico com a realidade – através da subjetividade do narrador, já que a verdade está no processo de autenticidade da construção da informação, cumprindo, assim, o imperativo ético e deontológico fundante da atividade jornalística. Lindgren (2020) lembra que o jornalismo narrativo pessoal em áudio pode ser conceituado como uma metamorfose de formatos de rádio em plataformas de podcast. Em diversas situações, para que se compreenda as estratégias narrativas desse novo formato de mídia, basta olhar para o passado. O podcast tem se firmado também como um meio de comunicação e expressão – não se limitando apenas a um veículo de informação –, tal como apontava Arnheim (2005) sobre o rádio ainda na década de 1930.

Então, ao passo que o podcasting abre novos caminhos, permitindo recriar estratégias de produção, circulação e recepção de sentidos, essa modalidade não deixa de dialogar com aquelas que o precederam por meio do rádio tradicional. Muito pelo contrário, ele retoma suas formas de expressão e revisita algumas de suas técnicas.

No entanto, reforçamos aqui que o jornalismo narrativo em podcasting adquiriu uma identidade própria, um discurso autônomo que tem se destacado não só entre os ouvintes, mas também tem gerado interesse por parte dos grandes conglomerados midiáticos, tal como ocorreu com o próprio *O Caso Evandro* ao ser transformado em série documental pela *Globoplay*.

Esta pesquisa, então, além de proporcionar uma compreensão sobre as perspectivas e oportunidades tanto para os estudos de mídia, também contribui para as reflexões voltadas para as potencialidades mercadológicas deste novo formato a partir da imersão e do

envolvimento do ouvinte no conteúdo transmitido. O desafio, agora, é seguir observando seus desdobramentos para compreender outros caminhos trilhados pelo podcasting, já que essa nova mídia é, cada vez mais, um recurso de mobilização acessível que fortalece atores sociais como protagonistas nos novos processos de mediações.

REFERÊNCIAS

- ABREU, João Batista. **Estética do imaginário**. Anais do XXXVII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom, Foz do Iguaçu, 2014.
- ALECRIM, Emerson. **Spotify chega a 286 milhões de usuários e a 1 milhão de podcasts**. Tecnoblog, 2020. Disponível em: <https://tecnoblog.net/336223/spotify-resultados-financeiros-1-tri-2020-286-milhoes-usuarios/> Acesso 16 jun. 2020.
- ALLYN, Bobby. U.S. **Supreme Court Won't Hear Adnan Syed's Appeal, Keeping 'Serial' Subject In Prison**. [S.l.]. NPR, 2019. Disponível em: <https://www.npr.org/2019/11/25/782575176/u-s-supreme-court-wont-hear-adnan-syed-s-appeal-keeping-serial-subject-in-prison?t=1637715363461>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- ALMEIDA, Alda de. **O gênero Debate e o mito da superficialidade no rádio. A experiência do programa Além da Notícia**. Universidade Federal de Santa Catarina: Revista Estudos em Jornalismo e Mídia - v. 1, n. 1, p. 46 a 57, 1º Semestre de 2004.
- ALTAMIRA: Temporada 5. [Locução]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 2022. **Podcast**. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/altamira/> Acesso em 28 jun. 2022.
- ALVES, Walter. A cozinha eletrônica. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio - Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005.
- ANDERSON, C. W.; BELL, Emilly; SHIRKY, Clay. **Jornalismo Pós-Industrial**. Revista de Jornalismo ESPM, São Paulo, p. 32-89, mai/jun 2003.
- ANDRADE, Mário de. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio - Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005.
- ARAÚJO, Bruno Bernardo. **A Narrativa Jornalística e a Construção do Real - Como as revistas Veja e IstoÉ trataram a manifestação dos estudantes da Universidade de São Paulo**. BOCC. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, v. Online, p. 1-27, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da cegueira: estar além do limite dos corpos. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio - Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005.
- AVELAR, Kamilla; PRATA, Nair; MARTINS, Henrique. **Podcast: trajetória, temas emergentes e agenda**. Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade da Região de Joinville, 2 a 8 de setembro de 2018.
- BACHELARD, Gaston. Devaneio e rádio. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do rádio: textos e contextos – Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005.
- BAKER, George Pierce. **Dramatic Technique**. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1919.

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. Toronto, Toronto University Press 2nd edition, 1999.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do rádio: textos e contextos – Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005.

BARBOSA FILHO, André. **Gêneros Radiofônicos**. São Paulo: Paulinas, 2003.

BARRASA, Jorge A.; ZAK, Paul J. **Values, Empathy, and Fairness across Social Barriers**: Annals of New York Academy of Sciences. 1167: 182–189, 2009. DOI: 10.1111/j.1749-6632.2009.04504.x

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v.1. 7 ed. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENZECRY, Lena. **Netnografando o “samba de raiz”: O que dizem podcasters que pretendem divulgar este gênero musical mundo afora?** Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade de Fortaleza, 3 a 7 de setembro de 2012.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

BERRY, Richard. **A Golden Age of Podcasting? Evaluating Serial in the Context of Podcast Histories**. Journal of Radio & Audio Media, 22:2, 170-178, 2015.

BERRY, Richard. **Mapping podcasts**. Radio & Podcast Academic, Sunderland (UK), 28 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://richardberry.eu/mapping-podcasts/>. Acesso 16 ago. 2020.

BERRY, Richard. **There are just 3 types of podcast**. Radio & Podcast Academic, Sunderland (UK), 29 de julho de 2020. Disponível em: <https://richardberry.eu/there-are-just-3-types-of-podcast/>. Acesso 16 ago. 2020.

BERRY, Richard. **Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio**. Convergence, v. 12, n. 2, p. 143-162, 2006.

BINAURAL e surround têm efeitos diversos. **Folha de S.Paulo**, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tec/tc2807201008.htm> Acesso em: 26 set. 2020.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding news media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BONINI, Tiziano. **A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo.** Tradução: Marcelo Kischinhevsky. *Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora*, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 13-32, jan./abr. 2020.

BORGES, Rogério. **Jornalismo Literário: teoria e análise.** Florianópolis: Insular, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos.** 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOUTIÉ, Philippe. **Will this kill that?: Will digital media forever change communications?.** *Journal of Communication Management*, Vol. 1 Iss: 3, p. 272 – 279, 1997.

BRAGA, Henry. **Você sabe o que é cliffhanger? HQ’s com Café,** 2018. Disponível em: <https://hqscomcafe.com.br/2018/02/20/o-que-e-cliffhanger/> Acesso em: 23 set. 2021.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Um novo estatuto para a escuta radiofônica.** *Logos (UERJ. Impresso)*, v. 18, p. 20-30, 2012.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUFARAH, Álvaro. **Podcast: possibilidades de uso nas emissoras de rádio noticiosas.** *Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Universidade Positivo, 4 a 9 de setembro de 2017.

CALABRE, Lia. **Encontro entre o real e o ficcional no rádio dos anos 40: a Segunda Guerra Mundial e o nazi-facismo.** In: *Anais do III Encontro da Rede Alcar*. Novo Hamburgo, 2005.

CARDOSO, Afonso Ligório. **Focalizador e narrador em Genette.** *Revista Acta Científica* 22(2), 59-66, 2013.

CARVALHO, Carlos Alberto. **Apontamentos teóricos e metodológicos para compreender as vinculações sociais das narrativas.** In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Org.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas.** São Paulo: Intermeios, 2013.

CARVALHO, Paula Marques de. **Podcast: Novas possibilidades sonoras na Internet.** *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Universidade Católica de Pernambuco, 2 a 6 de setembro de 2011.

CARVALHO, Paula Marques de. **Processo de Criação de Podcast: Análise dos Recursos Criativos do Nerdcast.** *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Centro Universitário Dinâmica das Cataratas, 2 a 5 de setembro de 2014.

CASTRO, Gisela. **Podcasting e consumo cultural.** *E-Compós*. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ed. 5, 2005.

- CHRISTOFOLETTI, Rogério. **A medida do olhar: objetividade e autoria na reportagem**. 2004. Tese (Programa de Pós-Graduação em Jornalismo e Editoração – Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 2004.
- COGO, Rodrigo Silveira. **Da memória ao storytelling: em busca de novas narrativas organizacionais**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves; MATEUS, Elen Barbosa; CARVALHO, Mariela Costa; GOMES, Romulo Fernando. Guerra dos Mundos: A batalha de São Luís do Maranhão. In: MEDITSCH, Eduardo (org). **Rádio e Pânico 2 – A Guerra dos Mundos, 75 anos depois**. Florianópolis: Insular, 2013.
- CORAÇÃO do mundo: Temporada 2. [Locução]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 2016. **Podcast**. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/o-coracao-do-mundo/> Acesso em 12 abr. 2021.
- CORDEIRO, William Robson; COSTA, Luciano. **Jornalismo imersivo: perspectivas para os novos formatos**. Leituras do Jornalismo. Ano III, Vol. 02, n.6, p. 99-116, 2016.
- COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora MG**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- COUTO, Ana Luíza; MARTINO, Luís Mauro Sá. **Dimensões da pesquisa sobre podcast: trilhas conceituais e metodológicas de teses e dissertações de PPGComs (2006-2017)**. Revista Rádio-Leituras, v. 9, n. 02, p. 48-68, jul./dez. 2018.
- COWARD, Rosalind. **Speaking Personally: the Rise of Subjective and Confessional Journalism**. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2013.
- CHRISTOFOLETTI, Rogério; BECKER, Denise. **O que dizem normas internas e editorial guidelines da Globo e da EBC sobre transparência jornalística?** Mediapolis - Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público. N.13, p. 141-154. 2021.
- CUNHA, Karenine Miracelly Rocha da; MANTELLO, Paulo Francisco. **Era uma vez a notícia: Storytelling como técnica de redação de textos jornalísticos**. Comunicação Midiática, Bauru, v. 9, n. 2, p.56-67, maio/agosto 2014.
- CUNHA, Mágda. O rádio na nova ecologia de mídia. In: ZUCULOTO, Valci. LOPEZ, Debora Cristina. KISCHINHEVSKY, Marcelo. (Org.) **Estudos radiofônicos no Brasil: 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom**. 1. ed. São Paulo: Intercom, v. 1. 530p, 2016.
- DEARO, Guilherme. **Com quarentena, público muda consumo de músicas e podcasts**. Exame, 2020. Disponível em: <https://exame.com/estilo-de-vida/com-quarentena-publico-muda-consumo-de-musicas-e-podcasts/> Acesso 16 jun.2020.
- DE LA PEÑA, Nonny; WEIL, Peggy; LLOBERA, Joan; SPANLANG, Bernhard; FRIEDMAN, Doron; SANCHEZ-VIVES, Maria; SLATER, Mel. **Immersive Journalism:**

Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. Presence: Teleoperators and Virtual Environments, 19(4), pp. 291–301, 2010.

DEUZE, Mark; WITSCHGE, Tamara. **O que o jornalismo está se tornando?** Parágrafo, v. 4, n. 2, jul/ dez, 2016. p. 7-21.

DOMÍNGUEZ, Eva. **Periodismo imersivo o cómo la realidad virtual y el videojuego influyen em la interfaz e interactividad del relato de actualidad.** El profesional de la información, v. 24, n. 4, pp. 413-423, 2015.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERRARETTO, Luiz Artur; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio. In: **Enciclopédia Intercom de Comunicação**, v.1. 2010. Disponível em: <http://www.cienciasnuevas.com.br/site/wpcontent/uploads/2015/04/EnciclopediaIntercom-de-Comunicação.pdf> Acesso 16 ago 2020.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: O veículo, a história e a técnica.** 2º ed. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, 2001.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: teoria e prática.** São Paulo: Ed. Summus, 2014.

FIDALGO, Joaquim. **O Jornalista em Construção.** Porto: Porto Editora, 2008. p. 11-64.

FIDLER, Roger. **Mediamorfosis Comprender los nuevos médios.** Buenos Aires: Granica, 1998.

FILHAS da Guerra: Temporada 1. [Locução]: Ivan Mizanzku. [S. l.]: Projeto Humanos, 2015. **Podcast.** Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/as-filhas-da-guerra/> Acesso em: 12 abr. 2021.

FONSECA, Adalton dos Anjos; LIMA, Luciellen; BARBOSA, Suzana Oliveira. **Uma proposta de framework teórico para análise da experiência no jornalismo imersivo.** In: Anais do 28º Encontro Anual da Compós. Porto Alegre: Compós, 2019.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade 3: o cuidado de si.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRANÇA, Rafael Ferreira. **Indutor de ondas cerebrais por batimento binaural.** Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Positivo: Curitiba, 2008.

FUTEBOL BANDIDO: o Caso Daniel - Ep5: “Acordou ela e comeu?”. [Locução de]: Adriano Wilkson; Karla Torralba. [S. l.]: UOL, 15 set. 2020. **Podcast.** Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/videos/2020/09/15/caso-daniel-5-futebol-bandido.htm> Acesso em: 17 nov. 2021.

GARCÍA GONZÁLEZ, Aurora. **De la radio interactiva a la radio transmedia: nuevas perspectivas para los profesionales del medio**, Icono 14, volumen 11 (2), pp. 251-267, 2013.

GENETTE, Gérard. **Nuevo discurso del relato**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega/Universidade Lda, 1985.

GERALDES, Elen Cristina. Narrativas jornalísticas: porque o real é complexo. In: BARROS, Antônio; DUARTE, Jorge; MARTINEZ, Regina. (Orgs.). **Comunicação: discursos, práticas e tendências**. São Paulo: Rideel/Brasília: UniCEUB, 2001.

GLOBO. **O futuro próximo dos podcasts**. Gente Globo, 2021. Disponível em: <https://gente.globo.com/o-futuro-proximo-dos-podcasts/> Acesso em 28 abr. 2022.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GOLDFEDER, Míriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Wilson. **Jornalismo, Fatos e Interesse: ensaios de teoria do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2009.

GUARINOS, Virginia. **Manual de narrativa radiofônica**. Madrid: Sintesis, 2009.

GUERRA, Josenildo. **O Percurso Interpretativo da Produção da Notícia: Verdade e relevância como parâmetro de qualidade jornalística**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracajú: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HAND, Richard J.; TRAYNOR, Mary. **The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Practice and Context**. New York: Continuum, 2011.

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio - Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005.

HERRERA DAMAS, Susana. **Cómo elaborar reportajes en radio**. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

HERRERA DAMAS, Susana. La participación de los oyentes en los programas de radio. In: **XVI Jornadas Reinventar la Radio**. Pamplona: Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, 2000.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. **A "geração podcasting" e os novos usos do rádio na sociedade do espetáculo e do entretenimento**. Revista FAMECOS, 15(37), 101-106, 2009.

HOFFMANN, Henrique. **Investigação exclusivamente criminal é atribuição da polícia judiciária.** Consultor Jurídico, 2018. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2018-nov-27/academia-policia-investigacao-exclusivamente-criminal-atribuicao-policia-judiciaria> Acesso em 02 mar. 2022.

INSIDE Radio 2021. Kantar Ibope Media, 2021. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/inside-radio-2021-download/> Acesso em 05 mai. 2022.

IN THE DARK: Season two. [Locução de]: Madeleine Baran. [S.l.]: APM Reports, 1 mai. 2018. **Podcast.** Disponível em: <https://features.apmreports.org/in-the-dark/season-two/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

IJUIM, Jorge; SUIJKERBUIJK, Herma; SCHIMIDT, Laureane. **Jornalismo: entre o objetivo e o subjetivo.** Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 137-148, 2008.

JÁCOME, Phellipy. Tensões entre ficção e não ficção no mundo possível do Jornal Nacional. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Org.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas.** São Paulo: Intermeios, 2013.

JOSÉ, Carmen Lucia. **História Oral e Documentário radiofônico: distinções e convergências.** In: Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Belo Horizonte, 2003.

JUNIOR, David Blanco Varela; FORTE, Cleberson Eugenio. **Áudio 3D em jogos.** Revista Tecnológica da Fatec Americana, 2(1), 22, 2014.

KAPLÚN, Mario. **Produção de Programas de Rádio: do roteiro à direção.** Porto Alegre: Insular, 2017.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; MODESTO, Cláudia Figueiredo. **Interações e mediações, instâncias de apreensão da comunicação radiofônica.** Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação, v. 2, p. 12-20, 2014.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio em episódios, via internet: aproximações entre o podcasting e o conceito de jornalismo narrativo.** Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación, vol. 5, número 10, pp. 74-81, 2018.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, v. 1. 152p. 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio social: mapeando novas práticas interacionais sonoras.** Revista Famecos, Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 19, n. 2, p. 410-437, maio-ago. 2012.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **O rádio sem onda – Convergência digital e novos desafios na radiodifusão.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

KRAMER, Mark. Breakable rules for Literary Journalists. In: NORMAN, Sims; KRAMER, Mark (Orgs.). **Literary Journalism: A new collection of the best American nonfiction**. New York: Ballantine, 1995, pp. 21-34.

LAWSON, John Howard. **Theory and technique of playwriting**. New York: Hill & Wang Pub, 1960.

LEAL, Bruno Souza. O jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Orgs.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 25-48.

LEMONS, Jaqueline. O narrador na reportagem: uma estratégia do autor. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana (Orgs.). **Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas**. 1ed. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2017, v. 1, p. 98-110.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Storytelling em plataforma impressa e digital: contribuição potencial do jornalismo literário**. ORGANICOM: Revista Brasileira de Comunicação Organizacional e Relações Públicas, São Paulo, ano 11, n. 20, p. 118-127, 2014.

LINDGREN, Mia. **Jornalismo narrativo pessoal e podcasting**. Tradução: Gustavo Ferreira. Radiofonias - Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 112-136, jan./abr. 2020.

LLINARES, Dario; FOX, Neil; BERRY, Richard. Introduction: Podcasting and podcasts – parameters of a new aural culture. In: LLINARES, Dario; FOX, Neil; BERRY, Richard. (Orgs.). **Podcasting: New aural cultures and digital media**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

LONGHI, Raquel Ritter; CAETANO, Kati. **Valor-experiência no contexto do jornalismo experiencial**. Galáxia (São Paulo. Online), v. 1, p. 82-95, 2019.

LONGHI, Raquel Ritter; CORDEIRO, William Robson. **No Jornalismo Imersivo, O Infográfico É Hiper**. **Revista Líbero**. São Paulo, v. 21, n. 41, 2018.

LONGHI, Raquel Ritter. **Metáforas e Labirintos: a narrativa em hipertexto na Internet**. Online, 2002. Disponível em: <http://nephijor.ufsc.br/wordpress/wp-content/uploads/2015/09/livrodissert-11.pdf> Acesso em 23 set. 2020.

LONGHI, Raquel Ritter. **Narrativas imersivas no ciberjornalismo. Entre interfaces e Realidade Virtual**. Rizoma, Santa Cruz do Sul, v. 5, n. 2, p. 224-234, jan. 2018.

LONGHI, Raquel Ritter. **“O turning point da grande reportagem multimídia”**. In: Revista Famecos. Porto Alegre, v. 21, n. 3, setembro-dezembro 2014. p. 897-917, 2014.

LOPEZ, Debora Cristina; ALVES, João. **Apontamentos metodológicos para a análise de podcasts seriados**. Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade Federal do Pará, 2 a 7 de setembro de 2019.

LOPEZ, Debora Cristina; FREIRE, Marcelo. **Inovação e narrativa multimídia em podcasts: um estudo de caso de Strange Bird**. Temática - Revista eletrônica de publicação mensal, v. XVI, p. 59-75, 2020.

LOPEZ, Debora Cristina. **Radiojornalismo hipermidiático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica**. Covilhã: LabcomBooks, 2010.

LOPEZ, Debora Cristina; VIANA, Luana; ALVES, Ticiane; FERREIRA, Laís; SANTOS, Priscila. **Audiência radiofônica: a construção de um conceito a partir da metamorfose do meio**. Revista Ação Midiática: Estudos em Comunicação Sociedade e Cultura. Universidade Federal do Paraná. n. 10, p. 181-198, 2015.

LOPEZ, Debora Cristina.; VIANA, Luana; AVELAR, Kamilla. **Imersividade como estratégia narrativa em podcasts investigativos: pistas para um radiojornalismo transmídia em In The Dark**. Anais do XXVII Encontro Anual da Compós. Belo Horizonte, 2018.

LOPEZ, Debora; VIANA, Luana. **Construção de narrativas transmídia radiofônicas: aproximações ao debate**. Mídia e Cotidiano, v. 10, p. 158-173, 2016.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. **Manual urgente para radialistas apasionados**. Quito: Silva, 1997.

MANNA, Nuno. O esqueleto no armário da redação: a impertinente relação entre o fantástico e o jornalismo. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Orgs.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 191-206.

MAPEANDO o jornalismo local no Brasil. **Atlas da Notícia**, 2022. Disponível em: <https://www.atlas.jor.br/> Acesso em 04 mai. 2022.

MARI, Angelica. **Podcast market booms in Brazil**. ZDNet, 2019. Disponível em: <https://www.zdnet.com/article/podcast-market-booms-in-brazil/> Acesso 28 abr. 2022.

MARSH, Charles. **Deeper than the fictional model. Structural origins of literary journalism in Greek mythology and drama**. Journalism Studies, Vol. 11, Nº 3, 2010, pp. 295-310.

MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar; DÍEZ UNZUETA, José Ramón. **Lenguaje, géneros y programas de radio: introducción a la narrativa radiofónica**. Pamplona: Eunsa, 2005.

MARTINEZ-COSTA, Maria del Pilar. **Tipología y funciones del narrador en los relatos radiofónicos**. Comunicação e Cultura, nº 5-6, p. 97-104, 1998.

MARTINEZ-COSTA, Maria del Pilar. Un nuevo paradigma para la radio. Sobre convergencias y divergencias digitales. In: MARTINEZ-COSTA, Maria Del Pilar (coord). **Reinventar La Radio**. Pamplona: Eunate, 2001.

MARTINEZ, Monica. **Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas**. INTERCOM (SÃO PAULO. ONLINE), v. 40, p. 21-36, 2017.

MCCRACKEN, Ellen. Introduction: The unending story. In MCCracken, Ellen. **The Serial Podcast and storytelling in the digital age**. New York: Routledge, 2017.

MCHUGH, Siobhan. **How podcasting is changing the audio storytelling genre**. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 14(1), 2016, 65-82.

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

MEDEIROS, Macello Santos de. **Podcasting: Produção Descentralizada de Conteúdo Sonoro**. Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

MEDEIROS, Macello Santos de. **Podcasting: Um Antípoda Radiofônico**. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Brasília, 2006.

MEDEIROS, Rafael; PRATA, Nair. **Mecenato via plataformas digitais: o financiamento recorrente como modelo de negócio para podcasting**. Anais do XII Encontro Nacional de História da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 19 a 21 de junho de 2019.

MEDEIROS, Ricardo. **Dramas no Rádio: A radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60**. Florianópolis: Insular, 1998.

MEDEIROS, Ricardo. **O que é radioteatro**. Florianópolis: Insular, 2008.

MEDITSCH, Eduardo; BETTI, Juliana Gobbi. **Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos**. Anais 160 SBPJur. Goiânia, nov. 2019.

MEDITSCH, Eduardo. **Rádio e Pânico 2 – A Guerra dos Mundos, 75 anos depois**. Florianópolis: Insular, 2013.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo**. Florianópolis: Insular, 2001.

MORAES, Fabiana. **Subjetividade: Ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral**. *Extraprensa*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 204-219, jan./jun. 2019.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Unb. 2013a.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Mediação + Representação: matriz conceitual e operacional para análise dos conflitos de poder no jornalismo**. In: **Anais do Encontro Anual da Compós**, Salvador: UFBA; 2013b.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no Ciberespaço**. SP: Itaú Cultural-UNESP, 2003.

MURTA, Cintia Maria Gomes. **Podcast como ambiente de Discussão para Fãs: o caso do Podcasteros produzido por fãs brasileiros da série Game of Thrones**. Anais do XXXVIII

Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 4 a 7 de setembro de 2015.

MURTA, Cintia Maria Gomes. **Podcast: conversa em rede**. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, 4 a 7 de setembro de 2016.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

O CASO Evandro: 1 – O caso Evandro. [Locução]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 2018. **Podcast**. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/o-caso-evandro/> Acesso em 12 abr. 2021.

OLIVEIRA, Madalena. **Metajornalismo: do discurso normativo à autorreferencialidade como condição ética**. Sur le journalisme. About journalism. Sobre o jornalismo, 5(2), pp. 32-43, 2016.

OLIVEIRA, Madalena. **Metajornalismo: quando o jornalismo é sujeito do próprio discurso**. Coimbra: Grácio Editor, 2010.

OLIVEIRA, Madalena; SANTOS, Francisco Sena; KELLEN, Miguel van der. O som - elemento âncora da reportagem. In: COELHO, Pedro; REIS, Ana Isabel; BONIXE, Luís (Orgs). **Manual de Reportagem**. Covilhã: Labcom, 2021.

O QUE é plot twist? **YZG Blog**, Campinas, 13 ago. 2018. Disponível em: <https://www.yazigi.com.br/noticias/ingles/o-que-e-plot-twist>. Acesso em: 23 set. 2021.

O QUE FAZ um herói: Temporada 3. [Locução]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 2016. **Podcast**. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/o-coracao-do-mundo/> Acesso em 12 abr. 2021.

ORTRIWANO, Gisela. **A informação no rádio: os grupos de poder e determinação de conteúdo**. São Paulo: Summus, 1985.

PALACIOS, Marcos. Jornalismo, memória e história na era digital. In: CANAVILHAS, João (Org.) **Webjornalismo 7 características que marcam a diferença**. Covilhã: UBI/LabCom Books, 2014.

PAIVA, Ana Sofia; MORAIS, Ricardo. **The revenge of audio**. Media & Jornalismo, 20(36), p. 129-151, 2020.

PAIVA, Ana Sofia. Reportagem aumentada: uma proposta para o jornalismo radiofônico. In: CANAVILHAS, João; RODRIGUES, Catarina; GIACOMELLI, Fábio (Orgs). **Narrativas jornalísticas para dispositivos móveis**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, pp. 101-121, 2019.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

PASSOS, Mateus Yuri. De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana (Orgs.). **Narrativas midiáticas**

contemporâneas: perspectivas epistemológicas. 1ed.Santa Cruz do Sul: Catarse, 2017, v. 1, p. 86-97.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário.** São Paulo: Contexto, 2008.

PORTO, Walter. **'O Caso Evandro' leva morte brutal e misteriosa de criança para nova série e livro.** Folha de São Paulo, 2021. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/o-caso-evandro-leva-morte-brutal-e-misteriosa-de-crianca-para-nova-serie-e-livro.shtml> Acesso 28 abr. 2022.

POSTMAN, Neil. **The humanism of media ecology,** 2000. Disponível em: www.mediaecology.org. Acesso 16 ago. 2020.

PRAIA DOS OSSOS: 1 – O crime na Praia dos Ossos. [Locução]: Branca Vianna. [S. l.]: Rádio Novelo, 21 ago. 2020. **Podcast.** Disponível em: <https://bit.ly/3mWFaBB>. Acesso em: 23 nov. 2021.

PRATA, Nair. **A fidelidade do ouvinte de rádio.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 15., 2002, Salvador. Anais [...]. Salvador: Intercom , 2002, p. 1-20.

PRIMO, Alex. **Para além da emissão sonora: as interações no podcasting.** Intexto, Porto Alegre, n. 13, 2005.

QUADROS, Mirian Redin; 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.

QUADROS, Mirian Redin. **As personagens jornalísticas nas narrativas radiofônicas: o lugar do ouvinte.** In: 15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo: USP, 2017.

QUADROS, Mirian Redin; LOPEZ, Debora Cristina. **Rádio e redes sociais: novas ferramentas para velhos usos?.** In Texto (UFRGS. Online), v. 30, p. 166-183, 2014.

QUADROS, Mirian Redin; MOTTA, Juliana; NASI, Lara. **Jornalismo e narrativa: aspectos do estado da arte das pesquisas no Brasil.** In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana (Orgs.). **Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas.** 1ed.Santa Cruz do Sul: Catarse, 2017, v. 1, p. 36-46.

QUADROS, Mirian Redin. **O lugar dos ouvinte nas narrativas radiofônicas: concessão de voz e critérios de acionamento dos ouvintes-enunciadores.** Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, UFSM, Santa Maria, 2018.

QUAH, Nicholas. **How a Podcast Paused a Murder Trial.** Vulture, 2020. Disponível em: https://www.vulture.com/2020/10/teachers-pet-podcast-murder-trial.html?utm_campaign=vulture&utm_source=tw&utm_medium=s1 Acesso em: 24 nov. 2021.

REIS, Ana Isabel. **O Áudio nas cibernotícias das rádios.** Lisboa: Media XXI, 2015.

RESENDE, Fernando. **O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista**. Contracampo (UFF), Rio de Janeiro, v. 12, p. 85-101, 2005.

RESENDE, Fernando. **O Jornalismo e suas Narrativas: as Brechas do Discurso e as Possibilidades do Encontro**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p.31-43, dez. 2009.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomos I. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROSIQUE-CEDILLO, Gloria; BARRANQUERO-CARRETERO, Alejandro. **Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica**. El profesional de la información, v. 24, n. 4, pp. 451-462, 2015.

SAAR, Cláudia Maria Arantes de Assis. **A utilização do podcast como forma de segmentação, colaboração e informação**. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade Federal do Amazonas, 4 a 7 de setembro de 2013.

SALAVERRÍA, Ramón. Multimedialidade: informar para cinco sentidos. In: CANAVILHAS, João (Org.), **Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença**. Covilhã, Portugal: UBI/ LabCom, Livros LabCom, 2014.

SALEMME, Maria Filomena. **A Era do Podcast: Uma reflexão sobre o potencial do mercado de podcast no Brasil**. Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade da Região de Joinville, 2 a 8 de setembro de 2018.

SALEMME, Maria Filomena. **As transformações no comportamento do ouvinte: Da Era de ouro até a chegada da Era do podcast**. Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade Positivo, 4 a 9 de setembro de 2017.

SÁ MARTINO, Luís Mauro. **Comunicação e identidade**. São Paulo: Paulus, 2010.

SANZ, Luiz Alberto. **Dramaturgia da informação radiofônica**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

SCATAMBURLO, Bianca; CAMPOS, Nara. **A Era do Áudio: Tendências do consumo de Streaming de Áudio no Brasil**. Comscore, 2020. Disponível em: <https://www.comscore.com/por/Insights/Blog/Tendencias-do-consumo-de-Streaming-de-Audio-no-Brasil> Acesso 28 abr. 2022.

SCHAEFFER, Pierre. **Music and Technology**. Paris: Seuil, 1970.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales: ensaio interdisciplinar**. Madrid: Alianza, 1988.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2012.

SCHEFFNER, Horst. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard (org). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

SERIAL: Season one. [Locução de]: Sarah Koenig. [S.l.]: This American Life, 3 out. 2014. **Podcast**. Disponível em: <https://serialpodcast.org/season-one>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SIMS, Norman. The art of literary journalism. In: NORMAN, Sims; KRAMER, Mark (Orgs). **Literary Journalism: A new collection of the best American nonfiction**. New York: Ballantine, 1995, pp. 3-19.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2009.

SOUZA, Juliana; FORT, Mônica Cristine; BOLFE, Juliana Simões. **Produção Audiofônica: uma análise de estilos frequentes na podosfera brasileira**. Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 78-111, jan./abr. 2020.

SPANGLER, Todd. **‘Serial’ Season 3 Podcast Premiere Date Set**. Variety, 2018. Disponível em: <https://variety.com/2018/digital/news/serial-season-3-premiere-date-podcast-1202927015/> Acesso em 01 mai. 2022.

SPONHOLZ, Lirian. **Jornalismo, Conhecimento e Objetividade: para além do espelho e das construções**. Florianópolis: Insular, 2009. p. 15-52.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica**. 2005. Tese (Doutoramento em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

START binaural audio podcast. **Hooke Audio**, 2017. Disponível em: <https://hookeaudio.com/blog/2017/07/24/start-binaural-audio-podcast/> Acesso em 26 set. 2020.

THE HISTORY of binaural audio part 1. **Hooke Audio**, 2017. Disponível em: <https://hookeaudio.com/blog/binaural-3d-audio/the-history-of-binaural-audio-part-1/> Acesso em 26 set. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Insular, 2016. p. 111-131.

VALLE, Flávio Pinto. A função autor nas reportagens de Joe Sacco. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Org.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

VIANA, Luana; CHAGAS, Luã. **Categorização de podcasts no Brasil: uma proposta baseada em eixos estruturais a partir de um panorama histórico**. In: XIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2021, Juiz de Fora. Anais do XIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2021.

VIANA, Luana; CHAGAS, Luã. **O legado de Roquette-Pinto em formato podcast: uma proposta de categorização da produção radiofônica on demand com viés educativo.** In: Anais do XII Encontro Nacional de História da Mídia. Natal, 2019.

VIANA, Luana. **Das ondas sonoras à web: Um panorama conceitual e histórico sobre a expansão radiofônica no Brasil.** Revista Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação UFC, v. 10, p. 11-28, 2019.

VICENTE, Eduardo. **Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio.** Anais do XXVII Encontro Anual da Compós, PUC-Minas, 2 a 6 de junho de 2018.

VIDA DE JORNALISTA: Memórias #1: Césio 137. [Locução de]: Rodrigo Alves. [S. l.]: Rádio Guarda-Chuva, 7 ago. 2019. **Podcast.** Disponível em: <https://spoti.fi/3Dtg30U> Acesso em: 17 nov. 2021.

VILAS BÔAS, Valéria Maria. **Jornalismo de si: subjetividade e partilha de experiências na cultura contemporânea.** Revista LOGOS - UERJ, v. 24, p. 31-45, 2017.

WHAT IS a binaural audio. **Hooke Audio**, 2017. Disponível em: https://hookeaudio.com/what-is-binaural-audio/#The_1920s Acesso em: 26 de set. 2020.

WEN, Tiffanie. **Inside the Podcast Brain: Why Do Audio Stories Captivate?** The Atlantic, 2015. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/podcast-brain-why-do-audio-stories-captivate/389925/> Acesso em 5 out. 2021.

YESKO, Parker. **It's Over: Charges against Curtis Flowers are dropped.** APM Reports, 2020. Disponível em: <https://www.apmreports.org/episode/2020/09/04/charges-against-curtis-flowers-are-dropped>. Acesso em: 23 nov. 2021.

ZAK, Paul J. **Why your brain loves good storytelling.** Harvard Business Review, 2014. Disponível em: <https://hbr.org/2014/10/why-your-brain-loves-good-storytelling> Acesso em 5 out. 2021.

ZELIZER, Barbie. O que fazer com o jornalismo? **Brazilian Journalism Research**, v. II, n. 2, 2014, p. 12-27.

APÊNDICE A – Organização dos episódios

A temporada é dividida em partes, cada uma sendo dedicada a um tema específico do caso. São elas:

Parte 1: O Caso Evandro – Episódios 1 a 6

- 1 – O Caso Evandro, de 1h05', lançado em 31/10/2018;
- 2 – As confissões, de 1h05', lançado em 07/11/2018;
- 3 – O acusador, de 0h57', lançado em 14/11/2018;
- 4 – “Tá lançado o veneno”, de 1h11', lançado em 21/11/2018;
- 5 – A outra criança, de 1h17', lançado em 28/11/2018;
- 6 – Outros corpos, de 2h09', lançado em 05/12/2018.

Parte 2: As Confissões – Episódios 7 a 12

- 7 – As fitas VHS, de 2h09', lançado em 20/02/2019;
- 8 – O fórum, de 1h52', lançado em 27/02/2019;
- 9 – A fita cassete, de 2h20', lançado em 06/03/2019;
- 10 – As prisões de 1 e 2 de julho, de 1h20', lançado em 13/03/2019;
- 11 – A mansão Stroessner, de 1h30', lançado em 20/03/2019;
- 12 – “Eu sou um número”, de 1h21', lançado em 27/03/2019.

Parte 3: Coisas Estranhas e Argumentos da Acusação – Episódios 13 a 16

- 13 – Os exames de lesões corporais, de 1h18', lançado em 03/04/2019;
- 14 – Os médicos, de 1h01', lançado em 10/04/2019;
- 15 – Os detalhes, de 0h55', lançado em 17/04/2019;
- 16 – O arquivamento, de 1h27', lançado em 24/04/2019.

Parte 4: Álibis e Testemunhas de Acusação – Episódios 17 a 24

- 17 – A denúncia, de 1h20', lançado em 01/05/2019;
- 18 – Dia 6 ou 7?, de 1h10', lançado em 08/05/2019;
- 19 – Os álibis das Abagge, de 1h34', lançado em 15/05/2019;
- 20 – Um trabalho na serraria, de 1h07', lançado em 22/05/2019;
- 21 – O guardião, de 0h58', lançado em 29/05/2019;
- 22 – A outra testemunha, de 1h06', lançado em 05/06/2019;
- 23 – A fita escondida, de 1h55', lançado em 12/06/2019;
- 24 – Um dia em Guaratuba, de 1h38', lançado em 19/06/2019.

Extra: Direito de Resposta de Diógenes Caetano e Episódio 25, 7 segundos, de 2h21', lançado em 10/03/2020.

Parte 5: O Corpo – Episódios 26 a 32

- 26 – O corpo, de 1h14', lançado em 01/09/2020;
- 27 – A altura, de 1h15', lançado em 08/09/2020;
- 28 – Quanto tempo?, de 2h40', lançado em 15/09/2020;
- 29 – Dentes, de 0h52', lançado em 22/09/2020;
- 30 – O DNA: parte 1, de 1h30', lançado em 29/09/2020;
- 31 – O DNA: parte 2, de 1h21', lançado em 06/10/2020;
- 32 – O DNA; parte 3, de 2h18', lançado em 13/10/2020.

Parte 6: Outros Suspeitos – Episódios 33 a 36

- 33 – Retratos falados, de 1h08', lançado em 20/10/2020;
- 34 – O lenhador, de 2h30', lançado em 27/10/2020;
- 35 – Lus, de 1h54', lançado em 03/11/2020;
- 36 – Alguns finais, de 1h34', lançado em 10/11/2020.

Extra: Osvaldo Marcineiro.

ANEXO A - Tweet de Tomás Kubrusly na íntegra

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly

Agora mesmo protocolamos a revisão criminal em nome de @beaabagge, @O_Marcineiro e Davi dos Santos Soares, relativa ao Caso Evandro. A inicial está disponível através do seguinte link: 1drv.ms/b/s!AjZgcUdkbr...

Segue o fio (1/9)

7:30 PM · 6 de dez de 2021 · Twitter Web App

116 Retweets 68 Tweets com comentário 1.325 Curtidas


   

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021

Em resposta a @tomaskubrusly

Nós, do Figueiredo Basto Advocacia, agradecemos imensamente ao @mizanzuk, sem o qual esta revisão não seria possível. De minha parte, agradeço ao Dr. Figueiredo Basto, pela oportunidade de participar deste projeto e aos meus colegas @joaovsbueno @breckenfeld2305 (2/9)

 1  5  423 

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021

A revisão acabou ficando meio extensa, mas era o possível tendo em vista a quantidade monstruosa de volumes deste processo. Nela, pedimos a desconstituição não só das condenações mas do processo como um todo e

...

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021

É de se destacar que a revisão está acompanhada de dois pareceres. O primeiro, subscrito pelo Perito Criminal Dr. Antonio César Morant Braid (com 227 pgs), reconhece a autenticidade e contemporaneidade das novas fitas obtidas pelo @mizanzuk, constatando, ainda, a tortura. (5/9)

 1  4  342 

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021


O segundo parecer é do Dr. Talvane Marins de Moraes, uma das maiores referências da psiquiatria forense do país. O Dr. Talvane Moraes foi objetivo em suas conclusões, afirmando que Osvaldo, Beatriz, Celina, Davi e Vicente foram submetidos a tratamento:

(6/9)

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021

"degradante, desumano e violento, caracterizado como tortura, que lhes causou intenso sofrimento psicoemocional, aniquilando sua capacidade de cognição e vontade, a fim de fazerem narrativas confessionais, que não guardam relação e correspondência com os fatos investigados". (7/9)


 1  5  320 

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021

Agora, só nos resta esperar que, diante das irrefutáveis evidências, o @TJPRoficial, enfim, reconheça a injustiça que os Acusados sofreram ao longo desses quase 30 anos.

(8/9)



 1  6  335 

 **Tomás Chinasso Kubrusly** @tomaskubrusly · 6 de dez de 2021

Os pareceres citados estão disponíveis nos seguintes link:

1. Braid: 1drv.ms/b/s!AjZgcUdkbr...
2. Talvane: 1drv.ms/b/s!AjZgcUdkbr...

(9/9)

 1  5  301 

Fonte: Twitter (<https://twitter.com/tomaskubrusly/status/1467984747372630021>)

ANEXO B – Carta de perdão do estado do Paraná a Beatriz Abagge

Curitiba, 04 de janeiro de 2022.

A Senhora
BEATRIZ ABAGGE

Assunto: Pedido de Perdão do Estado do Paraná.

Senhora Beatriz Abagge,

Venho por meio de esta informá-la que o Grupo de Trabalho "Caso Evandro – Apontamentos para o Futuro", por mim instituído e coordenado pelo Departamento de Promoção e Defesa dos Direitos Fundamentais e Cidadania, desta Secretaria de Estado da Justiça, Família e Trabalho finalizou seus trabalhos os quais resultaram relatório que encaminho anexo a presente carta.

O referido documento além de balizador para a construção de políticas públicas de proteção aos direitos humanos e prevenção aos crimes contra as crianças, se for de seu entendimento e interesse poderá ser anexado por seus advogados em eventual pedido de anulação do julgamento do caso.

Ademais, gostaria de destacar que o Grupo de Trabalho funcionou de forma totalmente independente e multidisciplinar, com objetivo claro de que o Estado possa aprender com os possíveis erros do passado para que estes não se repitam no futuro.

Ainda que eu não tenha sido integrante do Grupo de Trabalho, após assistir a série documental "Caso Evandro", ouvir áudios e tomar conhecimento dos relatos espontâneos, bem como, ler o relatório elaborado pelo referido grupo, formei convicção pessoal de que são muitas as evidências que a Senhora e outros condenados no caso foram vítimas de torturas gravíssimas, as quais podem ser configuradas como crime e tais práticas são totalmente inaceitáveis e indefensáveis.

Cabe salientar que não tenho prerrogativa legal para declará-la inocente e nem mesmo para anular seu julgamento. Sendo que tal medida só poderá ser adotada, na forma da Lei, pelo próprio Poder Judiciário, ao qual encaminharei cópia desta carta e do relatório.

No entanto, na atual condição de Secretário de Estado da Justiça, Família e Trabalho, expressei meu veemente repúdio ao uso da máquina estatal para prática de qualquer tipo de violência, e neste caso em especial contra o ser humano para obtenção de confissões e diante disto, é que **peço, em nome do Estado do Paraná, perdão pelas sevícias indesculpáveis cometidas no passado contra a Senhora.**

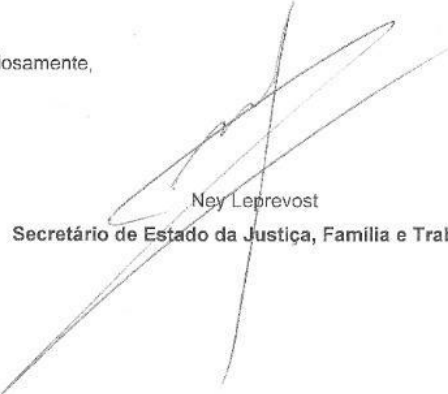
Pedido de perdão este também, simbolicamente, extensivo a toda e qualquer outra pessoa que por ventura tenha um dia sofrido tortura estatal em território paranaense.



Por fim, informo que também será enviado um pedido veemente de perdão aos pais dos meninos desaparecidos. Pois, na época dos fatos, o grupo de questionável legalidade designado pelo Estado do Paraná para desvendar quem cometeu os horribéis e covardes crimes contra estas crianças, não só foi incapaz de fazê-lo assim como gerou uma série de danos.

Na firme esperança de que "mesmo escapando da justiça dos homens, os maus jamais conseguirão fugir da justiça de Deus", assino desejando-lhe justiça e paz!

Atenciosamente,



Ney Leprevost
Secretário de Estado da Justiça, Família e Trabalho