

Do Radiodrama ao *Podcast*: Em Busca de um Referencial Teórico para Analisar Novas Peças Dramatúrgicas

Daniel Gambaro

(Universidade Anhembi Morumbi, PPGCom)

Morada postal institucional: Rua Casa do Ator, 294 – Unidade 5 – 7º andar, Câmpus Vila Olímpia, CEP: 04546-001, Brasil.

ORCID: 0000-0003-0903-8788

(d.gambaro@outlook.com)

Nivaldo Ferraz

(Universidade Cruzeiro do Sul)

Morada postal institucional: Rua 145, Quadra 147 Cpa Iv 4 Etapa, 5, Morada da Serra, Cuiabá, MT, Brasil.

ORCID: 0000-0003-0100-441X

(ferraznivaldo@gmail.com)

Daniel Gambaro: Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil.

Nivaldo Ferraz: Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Mestre em Ciências da Comunicação pelo PPG da ECA, da Universidade de São Paulo. Coordenador e professor do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Cruzeiro do Sul.

Submissão: 18/07/2021

Aceitação: 26/10/2021

Do Radiodrama ao *Podcast*: Em Busca de um Referencial Teórico para Analisar Novas Peças Dramatúrgicas¹

Resumo: O presente artigo parte da premissa de que, em meio aos principais formatos de *podcasts*, há espaço para a retomada de ficções sonoras. Identifica que a dramaturgia sonora ainda não está tão disseminada como outros formatos neste momento de estabelecimento de uma nova forma de consumo. Avança, portanto, a partir de um referencial da rádio, fixando um princípio da ficção em áudio, ocorrido há 35 anos, com o projeto “Radio-criatividade” (1981 – 1990), da SSC&B-Lintas, de São Paulo, para discutir as características da dramaturgia atual em meios sonoros, com apoio de diversos teóricos. Como exemplo, analisa as formas e os elementos de uma peça ofertada em *podcast*, recentemente comentada na grande mídia: a série *Sofia* (Gimlet Media/Spotify).

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

From Radiodrama to Podcast: Looking for Theories to Analyse New Drama Productions

Abstract: This article suggests that, among the main podcast formats, there is space for the resumption of sound fictions in Brazilian productions. It states that sound dramaturgy is not yet as widespread as other formats at this time of establishing a new form of sound consumption. It advances, therefore, from a radio referential, establishing a principle of fiction in audio, which occurred 35 years ago, with the project “Radio-criatividade” (1981 – 1990), by SSC&B-Lintas, of São Paulo, to discuss the characteristics of current dramaturgy in sound media, with the support of several theorists. As an example, it analyzes the forms and elements of a piece offered in a podcast, recently commented on in the mainstream media: a series called *Sofia* (Gimlet Media/Spotify).

Keywords: Podcast, Radio, Audio Drama, Radio drama.

¹ Este artigo é a versão revisada e ampliada de trabalho anterior, apresentado nos anais do 43.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da Intercom – Sociedade Brasileira dos Estudos Interdisciplinares da Comunicação, ocorrido de forma virtual, entre 1.º e 10/12/2020. Contém ao menos 30% de originalidade em comparação com o trabalho anterior, concentrado especialmente no Capítulo 1 (que é totalmente inédito), e em modificações substanciais nas conclusões, realizadas sob a luz do que foi discutido com os pares por ocasião daquele congresso.

Prequela

Já não é uma novidade que os *podcasts* se imiscuem na rotina diária de muita gente, inclusive no Brasil. Nos últimos anos, pesquisadores, jornalistas e produtores têm escrito muito e falado bastante sobre a renovada importância desse formato de distribuição de áudio. Algo singular parece sustentar sua crescente relevância: a mudança nos hábitos cotidianos em função da portabilidade dos aparelhos e da facilidade de acesso à internet, abrindo espaço para o consumo de programas que, dada a fartura de temas, favorecem uma escolha mais direcionada e, possivelmente, uma escuta mais qualificada. Claro, essa mudança não ocorre simplesmente porque as pessoas redescobriram o prazer da escuta, pois há, também, orientações mercadológicas que remetem para a oferta de um novo produto de informação e entretenimento, mais adequado ao corrente ecossistema midiático. Portanto, ao contrário de se revisitar um costume antigo, estabelece-se uma forma de consumo em áudio diferente daquela que existiu nos chamados “anos de ouro” da rádio.

Pesquisas recentes conduzidas no Brasil tentam alinhar esse fenômeno. Souza, Fort e Bolfe (2020) notam que há uma diversidade de temas, desde os mais gerais aos mais centrados em segmentos de público – que se alinha, inclusive, com uma indefinição de modelo de produção dominante, de modo que é mais costumeiro que cada canal busque um estilo próprio. Já Silva e Santos (2020), ao analisarem os *podcasts* mais consumidos, apontam alguns formatos dominantes como “debates”, no Brasil, e “jornalismo narrativo”, nos Estados Unidos. Completam a lista de formatos entre as unidades observadas pelos autores “educativo”, “jornalismo temático”, “entrevista” e “variedades”. Nada de ficção ou dramaturgia, apesar de *storytelling* ser termo recorrente.

Emerge, então, uma significativa questão: diante dessa abertura a novas possibilidades, será que a produção ficcional em áudio também ressurgirá? Em meio a diferentes notícias que apontaram mudanças no hábito de consumo de *podcasts* durante a pandemia de COVID-19, chama a atenção que produções sonoras de ficção tenham sido destaque vez ou outra. Por exemplo, em julho de 2020 o jornalista Leonardo Sanchez (2020) escreveu na *Folha de S. Paulo* sobre uma suposta revisita à “era das radionovelas e do radioteatro” em serviços de *streaming*, assunto abordado também no *website Culturadoria*, da jornalista e colunista mineira Carolina Braga, que indicou algumas obras de destaque (Souza, 2020); o periódico peruano *El Comercio* analisou, mais ou menos na mesma

época, um *podcast* dramático e anunciou que as radionovelas “renascem” em tempos de pandemia (Goya, 2020); por fim, o *website* Canaltech (Yuge, 2020), no início de agosto, deu destaque à “radionovela” (sic) da obra em quadrinhos *Sandman*, que ocupou a lista do jornal *The New York Times* de ficções de áudio mais vendidas – trata-se, na verdade, de uma adaptação com narração do autor e efeitos sonoros. Em tais matérias, chama a atenção que: 1) apesar de algumas anotações sobre a especificidade do público da dramaturgia sonora ou das características do formato, os textos apontem o crescimento da audiência; 2) como fica patente nesta breve exemplificação, existe uma confusão entre os diferentes formatos igualando coisas tão díspares quanto radionovelas, radioteatros, audiolivros e séries, como se tudo partisse de uma mesma matriz radiofônica.

O propósito deste artigo é investir em uma reflexão que parta desses dois pontos, para tentar elencar uma sistematização de análise para peças sonoras. Se, a partir de (1), podemos aventar a “retomada do drama sonoro no Brasil”, é porque, com o passar do tempo, esse tipo de produção foi ficando relegado para um segundo plano. Se, antes, a forma de gestão das estações justificou o abandono desses formatos por empresas radiofônicas (Ferraz, 2004, p. 117), por que, hoje, seriam uma forma viável nos serviços de *streaming*? Levando em conta o ponto (2), considerar a ficção sonora um conjunto único pode fortalecer o campo, mas tal confusão também pode jogar no mesmo pote produtos que não combinam entre si: os elementos narrativos de uma série ficcional não são os mesmos que perfazem o audiolivro ou a leitura dramatizada. Mais: ao chamar “radionovelas” às novíssimas peças de ficção seriada, travam-se os novos produtos em um imaginário que, semanticamente, carrega conotações que vão do “melodrama” ao “antiquado”, excluindo a possibilidade de perceber nuances das narrativas nas mídias contemporâneas. No entanto, algumas marcas fundamentais podem ser analisadas a partir do referencial teórico existente.

Para dar conta dessa reflexão, dividimos o artigo em uma retrospectiva apresentada como “Cenas dos episódios anteriores” e a própria “série”, dividida em quatro “episódios”. Na próxima seção, mostramos um exemplo histórico – e pouco abordado – que demonstra um projeto de dramaturgia brasileira no rádio, nos anos 1980, que já trazia marcas de inovação. No primeiro “episódio”, argumentamos sobre as correlações da ficção sonora entre a rádio e a internet. No segundo, revisitamos alguma bibliografia sobre linguagem sonora que ainda pode servir para sustentar a compreensão e análise do campo. No terceiro tópico, apresentamos uma breve análise da obra de ficção contemporânea *Sofia*,

da Gimlet Media/Spotify. Por fim, traçamos algumas conclusões sobre esse novo momento, indicando a necessidade de se atentar nas classificações para se proporem produções que rompam com a forma institucionalizada do drama radiofônico.

Cenas dos Episódios Anteriores

Se observarmos como a pesquisa brasileira da história da rádio enxergou o meio nos anos 1980, podemos considerar, depois de fazermos grandes recortes, que se tratou de uma década de consolidação das emissoras e das audiências da faixa FM, dedicada à música, e, ao mesmo tempo, de consolidação da Rádio AM como o lugar da informação. Muitos de nós pesquisadores partiram do olhar da professora Gisela Ortriwano, quando apresentou essa dicotomia:

O rádio FM tem hoje uma ‘cara’ diferente do AM por circunstâncias. O FM nasceu num lugar que já tinha uma AM pois ninguém vai fazer rádio com as mesmas características. A alegação era a seguinte: melhor som, melhor estereofonia então ‘vamos tocar música, rádio FM é música, é rádio para música’. E o AM fica para o resto. E, assim, não há concorrência entre duas emissoras da mesma empresa. Esse é um dos motivos, talvez o principal. Na minha concepção, rádio é rádio de qualquer jeito, pode fazer qualquer coisa (Ortriwano, 2003, p. 81).

Poucos de nós, pesquisadores da rádio brasileira e do *podcast*, embarcaram noutra percepção da histórica pesquisadora, quando disse “na minha concepção rádio é rádio de qualquer jeito”. Tem sido atrás desse “qualquer jeito” expresso por Ortriwano, mas pouco estendido por outros pesquisadores, que elaborámos este texto, ao olharmos um jeito de fazer ficção da rádio brasileira.

Portanto, essa forma simplificada, que nos faz ver as produções radiofônicas dos anos 1980 e das décadas seguintes com o FM, por um lado, estabelecido como modelo de negócio feito para expor os artistas ligados à música (pelo interesse da indústria do disco, em contato com um público de massa), e o radiojornalismo por outro lado, mantendo a dualidade “música/informação” entre FM e AM, oculta outras formas radiofônicas originais, que transitaram entre produções, emissões e audiência de ficção pelo rádio, como se daquele momento em diante tais formas estivessem extintas.

Em contraponto, queremos nos referir à dramaturgia radiofônica que sobreviveu naquela década, para além de experiências das rádios comerciais – por exemplo, o projeto de proposta de produções independentes da Rádio Universidade de São Paulo, Rádio USP-FM (93,7 Mhz), exemplificada no programa que lançava mão da dramaturgia como forma

de expressão humorística “Não Tranca Que Lá Vem Alavanca”, semanal, que ia ao ar aos sábados, às 17h30, e que ficou no ar entre junho de 1984 e abril de 1986 (Ferraz, 2001, pp. 202-203). Esse é apenas um entre muitos exemplos de dramaturgia na rádio que podem ter existido nos anos 1980 pelo país. Apenas esta singela consideração já demonstra uma nova perspectiva, uma que derruba a versão que afirma o binômio “informação para a rádio AM e música para a rádio FM”. Essa forma fundada de ver, compartilhada por vários pesquisadores brasileiros da rádio, reduziu um meio impossibilitado de outras demonstrações que não essa de música/informação (Gambaro, 2019), sendo necessário considerar, agora, a ficção radiofônica como parte dessa história.

Um projeto muito amplo que expõe a pujança da dramaturgia na rádio brasileira dos anos 1980 é o “Radio-criatividade”, da SSC&B-Lintas, de São Paulo. Vicente (2015) apresenta, em estudo que desenvolveu para sua livre-docência na Universidade de São Paulo e que faz parte do campo de estudo que o autor conclama como a “rádio possível” (a rádio que foge às constrações dos manuais tradicionais), detalhes deste projeto de dramaturgia radiofônica², demonstrando o quanto essa forma pertencente à rádio foi importante naquela década. O projeto “Radio-criatividade” apresentou uma espécie de “modernização” da linguagem do drama sonoro naquela que foi uma das mais longínquas propostas de dramaturgia na rádio do Brasil, uma vez que foi produzida desde os anos 1950 até meados de 1990.

Em linhas gerais,

a responsável por essa produção foi a SSC&B-Lintas, a housing agency da empresa anglo-holandesa Gessy Lever. As radionovelas e séries ficcionais criadas nesse projeto foram veiculadas – em alguns momentos – por mais de trezentas emissoras, localizadas principalmente em cidades do interior das regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país (Vicente, 2015, p. 121).

Os programas eram gravados em São Paulo e produzidos sob auspícios do contrato que a Gessy Lever tinha com a Lintas Publicidade, com gravações em estúdio “de ponta” para a época, com grandes elencos, roteiristas, músicos para trilhas sonoras, editores, copiadores e distribuidores dos programas para emissoras em todos os estados do país. As histórias gravadas em estúdios eram reproduzidas em dezenas de fitas cassetes e despachadas para as emissoras pelo Correio.

² Ainda que o projeto “Radio-criatividade”, da Lintas Publicidade, não fosse formado por atrações radiofônicas totalmente dramatúrgicas, eram elas que exigiam os maiores esforços, entre *casting*, produção e pós-produção.

Do ponto de vista técnico, o projeto “Radio-criatividade” contava com o que poderia haver de mais avançado em gravações em estúdio, pois o registro das cenas e a sonoplastia local era todo feito nos Estúdios Eldorado (Rádio Eldorado de São Paulo, do Grupo Estado), com o mesmo *staff* e conjunto de equipamentos que eram empregados nas gravações de disco do selo Eldorado. Além de contar com um aparato técnico que em nada devia à “Era de Ouro” do rádio, Vicente (2015) destaca a produção musical, sob responsabilidade da dupla Paulo Tatit e Helio Ziskind, músicos fundadores do grupo musical Rumo, que levaram para a musicalidade do projeto os ares de modernização da música *underground* paulistana dos anos 1980.

Não havia outra trilha por onde caminhar senão o da modernização da linguagem dramaturgica na rádio com o projeto “Radio-criatividade”, composto por elementos como o da música emergente paulistana, além de formações de elencos para gravações, feitos na maioria por jovens oriundos do teatro daquele momento (Rosi Campos, Pascoal da Conceição, Fernando Neves, Carlos Alberto Soffredini, Benê Rodrigues, entre outros), com olhar de produção e edição geral por outros jovens, como Valvênio Martins e Eneas Carlos Pereira.

Parte do que foi produzido nesse projeto “Radio-criatividade” poderia ainda inspirar os *podcasts* que se propõem apresentar dramaturgia na contemporaneidade. Um exemplo é uma série de seis episódios chamada “A Linha do Destino”, escrita por Bosco Brasil em 1987. A trama trata de um mundo muito particular de marinheiros, personagens fortes sempre presas ao passado. Desvalidos, sem elos familiares, com históricos de naufrágios, bebedeiras, desenraizamentos, com fatos escondidos no passado, fazem o possível para sobreviver. Tornava-se inovadora a série “A Linha do Destino” pelo discurso segmentado de Bosco Brasil, na variação de tempos (presente e passado) com as mesmas personagens na sequência dialogal, dando a impressão de que elas próprias se remetiam do presente para o passado, e de volta para o presente, na mesma cena. A constituição que o autor fez de personagens também trazia inovações, seja por suas obsessões em relação ao passado, seja pelas repetições de falas. Por exemplo, um garçom de um bar (Capítulo 3) repete a cada pedido de cliente: “Se me permite dizer, excelente pedido, cavalheiro...”. A personagem repete essa fala até mesmo diante de um pedido de um copo d’água; ou de um copo longo, apenas. Trata-se de uma lembrança de Bosco Brasil sobre personagens muito bem compostas por Eugène Ionesco, em seu “teatro do absurdo”. Além do texto rápido, autoral e sem lugares comuns nas falas das personagens, a naturalidade das

interpretações era resultado de uma direção contemporânea de atores (Pascoal da Conceição, creditado na gravação como Pascoal Magno). A busca era por eliminar afetações teatrais clássicas e radionovelescas clássicas, tornando naturais as interpretações que vinham do teatro então contemporâneo paulista, um marco do projeto “Radio-criatividade”. A composição sonora das histórias contava ainda com a presença de uma música minimalista, característica da autoria do grupo de música Rumo, representado pelos músicos autores da trilha – Helio Ziskind e Paulo Tatit. “Por essa via, as produções assumiriam alguma proximidade com a nova cena musical que se constituía na cidade” (Vicente, 2015, pp. 135-136). A edição de Valvênio Martins avançava na inovação, ao fazer da música de cena partícipe elevada do discurso, no preparo do ambiente para a audição da dramaturgia, como se experimenta na audição de “A Linha do Destino”. A música narra o clima dramático da cena, em investida sonora acompanhando as falas em certos momentos de cena, incomum para aqueles tempos, e mesmo para estes tempos de *podcasts* ficcionais. Trata-se de uma música sempre notada, de modo que não atua na elaboração da emoção que, conforme López Vigil (2004), promove a “sensualidade” da peça. “Por conta disso, segundo Valvênio Martins, em diversas ocasiões eles puderam adotar um procedimento que ele considerava ‘cinematográfico’” (Vicente, 2015, p. 177). A soma de todos esses elementos pertencentes a uma cultura cosmopolita e contemporânea resulta em uma forma de dramaticidade radiofônica a projetar um futuro narrativo que viria a ser ou, no caso brasileiro, que poderia vir a ser, se daquele projeto da SSC&B-Lintas outros florescessem.

Esta série de que tratamos aqui apresenta ênfase em uma subjetividade de sons indicando narrativas e acontecimentos de formas diferentes se comparadas com narrativas convencionais repetidas em algumas produções do projeto “Radio-criatividade”, como as séries de gravações com músicos e compositores brasileiros, chamada “Rádio-Encontro”, feita de registros com grande valor histórico documental para a música brasileira, mas com um modelo de programa radiofônico ultrapassado, mesmo no tempo em que a série foi ao ar. Ainda assim, se justifica o uso de aspas na palavra “modernização” sobre o longo projeto publicitário da SSC&B-Lintas com a então fábrica de produtos de higiene Gessy Lever.

Esta abertura de artigo, a buscar um tempo que, com exceção de Vicente (2015), não está registrado em grandes estudos acadêmicos de dramaturgia radiofônica, nos serve para marcar que não apenas houve uma história dramática na rádio brasileira antes dos

podcasts, com intenções de contar histórias com essa linguagem dos primórdios da rádio, mas que também houve uma dramaturgia radiofônica brasileira a iluminar um caminho que pouco deixou a desejar à excelência de séries radiofônicas na tradição europeia.

Episódio 1 – da Ficção Sonora

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

Armand Balsebre (2013, p. 16), em palestra no início da década passada, em um congresso de rádio, perguntou: “Pode o rádio constituir-se na principal referência das novas mídias sonoras, independentemente dos aparatos tecnológicos de reprodução que possam ser utilizados?”. Sua resposta, apesar de indicar um olhar que desconsidera o papel das interfaces visuais, reforça a necessidade de investimentos e recursos – muitas vezes distantes das ambições dos empresários de radiodifusão – e realça a característica central da rádio: “é apenas uma mídia sonora” (p. 17).

Quando a ficção na rádio era muito maior do que curtíssimos *spots* comerciais, podia-se, mais amplamente do que hoje, constituir discussões a respeito da fluência de peças radiofônicas, radionovelas, séries de ficção ou mesmo documentários³. Com o atual movimento do mercado de áudio digital, tais formatos de origem radiofônica podem ser encontrados em sistemas *on-demand*, notadamente o *podcast*. Esse fenômeno, em função da aridez das discussões entre o esmorecimento da dramaturgia radiofônica no Brasil – fruto da lenta transformação da rádio na segunda metade do século passado – e o atual fenômeno, nos faz buscar autores não brasileiros para discutirmos temas como paisagem sonora e dramaturgia em áudio, o que parece ser necessário dada a escassez da prática cultural em questão no nosso país.

³ Há fartos exemplos de ficção radiofônica em programações de emissoras mundo afora, de que excluímos fortemente o Brasil. Para citar apenas um, basta buscarmos a BBC4, disponível em vários *sites* e aplicativos. A emissora apresenta uma vasta programação de histórias ficcionais em diferentes horários, mantendo, inclusive, a tradição da audição do cidadão britânico desse formato, como parte da cultura do Reino Unido.

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

A peça radiofônica dirige-se exclusivamente a cada indivíduo. A recepção coletiva da peça radiofônica [...] falseia o resultado. A técnica [...] que faz possível a peça radiofônica, fez que com ela surgisse uma forma que, embora permita que se fale simultaneamente com muitas pessoas, não o faz com elas enquanto massa, mas sempre enquanto indivíduos; ela fala apenas com o interior de cada um (Wickert, 1980 [1954], p. 130).

Outros autores também avançam sobre o tema da individualização. López Vigil (2004), em um manual dedicado às estações de rádio livres na América Latina, em sua luta pela democratização do meio, já nos lembrava que a programação radiofônica, ao falar ao ouvido de cada pessoa, está carregada de sensualidade, isto é, é capaz de ativar os diferentes sentidos humanos e a imaginação. Nessa mesma linha, o pesquisador e produtor britânico Tim Crook (1999), ao estudar a peça sonora de ficção no contexto britânico, em que persistem firmes tradições da rádio e do teatro, destaca que o drama sonoro, mais do que criar imagens mentais, provoca sensações e emoções – e essas são as consequências mais imediatas que a produção sonora enfatiza. A observação de Wickert sobre a individualização da escuta preconiza os movimentos racionais do mercado de *podcast*. Este fato nos intriga ainda mais em relação à nossa indagação sobre o “abandono” dos formatos dramáticos pelas estações comerciais de rádio brasileiras, sob alegação de custos altos (Ortrivano, 2001; Ferraz, 2004), uma vez que, a partir da miniaturização tecnológica da rádio, graças ao transistor, o meio se torna individualizado em sua forma de consumo (Ferraretto, 2007), tornando-se ideal se refletirmos o pensamento de Wickert. Para Gambaro (2019), a diminuição do espaço de dramaturgia é explicada por uma conjunção de fatores, dentre eles a multiplicação de emissores e o aumento de concorrência com distribuição de canais durante a ditadura militar, o que alterou a partilha dos crescentes recursos publicitários. Ademais, a tecnologia também teve papel na constituição de novos hábitos de escuta, destacando-se, além do transistor, a TV. Enquanto o primeiro promoveu a mobilidade e intimidade, a televisão contribuiu para “acelerar” o ritmo de vida e, conseqüentemente, promover práticas cotidianas em que a ficção sonora síncrona tem pouco espaço. Ou seja: mesmo na hipótese de capital financeiro disponível, a configuração da sociedade brasileira urbana, desde pelo menos os anos 1970, pouco favoreceria a continuidade da ficção radiofônica nos moldes prevalentes até então.

Mesmo quando olhamos países que mantiveram uma produção mais sofisticada de ficção, devemos lembrar que isso é bancado majoritariamente pelo setor público. Por exemplo, sobre a rádio britânica, Crisell (1994, p. 32) sentencia que “é importante reconhecer que o novo papel do rádio [com menos espaço para ficção] lhe foi delegado não simplesmente pela ascensão da televisão, mas por sua própria sofisticação tecnológica”. Na América Latina nos lembrava López Vigil (2004) que os dramas radiofônicos passaram a ser menos requisitados desde os anos 1990, especialmente porque menos pessoas os conheciam. Ao destacar a questão dos ritmos da cidade como possível causa para esse descolamento, o autor lembra que as dramatizações sobreviveram em outros formatos.

O novo mercado de *podcasts*, por outro lado, parece demonstrar que tanto as supostas barreiras de custo, como as questões de ajustes ao ritmo de vida são superadas por uma nova configuração das produções. Mais que uma extensão ou transformação da radiodifusão, o *podcast* constitui um novo modelo de comunicação massiva (Bonini, 2020) com características próprias, marcada pela introdução de novas lógicas de consumo (Vicente, 2018), como novas experiências sonoras, maior controle do ouvinte e renovado envolvimento com as produções (Berry, 2016; McHugh, 2016).

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

Episódio 2 – da Linguagem

Um dos autores a que mais se recorre para definir o potencial expressivo da Rádio é Armand Balsebre 2007 [1994]. Nos anos 1990, em texto que buscava desvendar as potencialidades da rádio a partir dos elementos semióticos da linguagem radiofônica, o autor espanhol trouxe uma simples definição desta linguagem:

o conjunto de formas sonoras e não-sonoras, representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação é determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivos da reprodução sonora, e pelo conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes (Balsebre, 2007 [1994], p. 27).

Assim, mesmo enfatizando a técnica, Balsebre não perde de vista a dimensão subjetiva da percepção. Mas é com Tim Crook (1999) que melhor adentramos no escopo da percepção. O britânico afirma que o drama sonoro tem cinco dimensões: a palavra por meio das vozes, em diálogos e narração; a música; os efeitos sonoros; o uso pós-moderno de sons captados no cotidiano; e a “quinta dimensão”, a imaginação do ouvinte. Esta deve ser considerada uma parte “fisicamente silenciosa”, mas poderosa, da peça radiofônica. Corretamente combinadas, justapostas, balanceadas ou divergentes, as cinco dimensões elaboram a relação do ouvinte com o autor das peças radiofônicas e a produção de significados. Cabe, então, discutir características e efeitos resultantes dessas combinações.

2.1 Roteiro

Para Tim Crook, drama radiofônico é teatro e as regras básicas do bom roteiro são as mesmas que se utilizam para escrever uma peça, um filme ou um programa de TV. O que efetivamente muda são as especificidades dos meios. O roteiro da peça sonora, ainda segundo este autor, pode aplicar alguns elementos narrativos com grande efeito na construção da trama. As constrações de tempo e a forma sonora, no entanto, definem que sua ênfase deve ser muito mais o *dramático* do que o *narrativo*. Drama é ação, isto é, colocar coisas em movimento, nos lembra López Vigil (2004), de modo que os diálogos com excesso de explicações não pertencem ao gênero dramático: são discursos que o autor disfarça na boca de personagens.

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

2.2 Espaço Acústico

A definição do espaço acústico em ficção sonora é cabal em cada cena, como estratégia de levar o ouvinte para dentro da história. Com a definição do espaço acústico, o ouvinte pode reconstituir na imaginação onde se dão as ações e andamentos dos personagens pelo espaço e onde eles estão em relação ao ponto principal da cena, medindo-se, por exemplo, a distância que tomam do microfone que capta cada fala, ou em que altura de volume a edição agrega um som específico, na composição do espaço sonoro. Portanto, *o que se fala*, ou *o que* é algum efeito sonoro participante, ou *o que* compõe uma paisagem sonora agregada de música são tão importantes quanto *de que lugar* qualquer desses sons é emitido em relação ao seu ponto de captação, definindo assim um espaço acústico. É dizer o lugar de que procede o som e, caso o som proceda de vários lugares na mesma cena, a distância ou espaço que existe entre eles (Arnheim 1980 [1933], p. 38).

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

A imagem acústica estereofônica não deve ser entendida como reprodução acústica (insuficiente) da realidade, mas como oportunidade de se trabalhar de maneira coreográfica com o audível, nesta impressão espacial que foi criada (Kamps, 1980 [1933], p. 155).

Klippert (1977/1980, p. 24) afirma que, quando uma peça radiofônica ou uma série contínua é emitida, o ouvinte é levado ao estúdio de gravação, ao contrário do que se pensa (i.e., que a produção em estúdio leva um universo sonoro ao ouvinte). Embora essa seja uma destruição realista da criação do espaço sonoro, é verdade que isso ocorre se analisamos tecnicamente a questão. A peça sonora será melhor e mais envolvente quanto mais exploradas forem as possibilidades de criação do espaço sonoro que um estúdio de áudio pode proporcionar. Desta forma, muito “melhor do que sobrecarregar em demasia o ouvinte com imagens cambiantes é produzir nele uma sensação espacial” (Pongs, 1980 [1933], p. 118).

2.3 Palavra: a voz dos atores e do narrador

López Vigil (2004) afirma que a rádio é somente voz, mas esta é tripla, tendo como efeitos a razão, a imaginação e a emoção: “a voz humana, expressa em palavras. A voz da natureza, do ambiente, dos chamados efeitos sonoros. A voz do coração, dos sentimentos, que se expressa por meio da música” (p. 54). Armand Balsebre define a palavra como o mais singular elemento da rádio:

a palavra radiofônica não é somente a palavra através do rádio... ainda que transmita a linguagem natural da comunicação interpessoal, é palavra imaginada, fonte evocadora de uma experiência sensorial mais complexa (Balsebre, 2007 [1994], p. 35).

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

2.4 Emoção

Se, para López Vigil (2004), a rádio é sensual, Tim Crook (1999, p. 61) nos lembra que o drama sonoro é “o teatro da mente e, na verdade, o teatro das entranhas”, em que as emoções são o principal elemento, mescladas no humor, nas memórias e na imaginação. Para sua completa eficácia, a peça deve fornecer contrastes e “textura” – como numa pintura, os matizes se misturam na oferta ao ouvinte.

Talvez o principal elemento para alcançar as emoções seja a música, sobre a qual López Vigil (2004, pp. 175-176) lembra que elas “aumentam a temperatura do drama, servem para destacar os estados de espírito dos personagens, a sua interioridade. Por isso, devemos reservá-los para momentos fortes, para os clímax do argumento”. Outro critério é que as músicas se antecipem à ação, preparando o ouvinte para o clima em seguida.

Palavra e emoção se entrelaçam em outro elemento base: a atuação, seja dramática, seja cômica, de atores e atrizes de uma ficção em áudio. Hari Huhtamäki⁴ (1992) apresenta

⁴ Hari Huhtamäki é diretor aposentado de um setor experimental de peças radiofônicas da Yel, Rádio Estatal da Finlândia. Fundou o Radioateljée em 1979 e desenvolveu inúmeros projetos de peças radiofônicas, até se aposentar, em 2017. Em 1992 deu um *workshop* no Sesc Consolação, em São Paulo, sobre sua experiência radiofônica na Finlândia, e deu aos participantes uma apostila intitulada *The five ways of the Radio: paradox-dramaturgical fractions*, de sua autoria.

um conceito de *dramaturgia do paradoxo* para a rádio que resolve a teoria do *Paradoxo sobre o comediante* escrita por Diderot (1979). O filósofo francês defendeu, em seu escrito de 1769, que o intérprete comediante de teatro deveria voltar seu esforço para o paradoxo de não sentir o que expressa sentir ao público: “todo seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais, a esse respeito” (Diderot, 1979 [1769], p. 360). O autor estava preocupado com a interpretação no teatro, em que, para ele, o ator necessitava interpretar com um único e necessário padrão em todas as sessões. O paradoxo residia em o ator ter um preparo no que toca a não sentir o que deveras sente o personagem, mas de externar o sentimento de uma forma técnica, treinada, repetitiva, de tal modo que criasse a ilusão do sentimento perante o público. Huhtamäki adapta esse conceito à dramaturgia radiofônica não apenas dirigindo-se ao intérprete, como fizera Diderot, mas em observação a toda construção da dramaturgia de uma peça, que reflete os requisitos para a *dramaturgia do paradoxo*:

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

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

a *performance* de atores e atrizes e sua contribuição dramática/cômica, no que diz respeito a estarmos convencidos de terem aplicado o paradoxo dramaturgico em suas interpretações.

Episódio 3 – da Crítica

Para verificar como esses elementos herdados das peças sonoras radiofônicas se repetem nas produções contemporâneas, escolhemos analisar um título recentemente comentado em matérias da grade mídia. Falamos de *Sofia*, uma produção da Gimlet Media, adaptada do original *Sandra*, de 2018, criada por Matthew Derby e Kevin Moffat – processo repetido em vários países. Trata-se da primeira produção ficcional em português brasileiro da produtora do Spotify e contou com um elenco de atores famosos no Brasil, como Monica Iozzi, Cris Vianna, Otaviano Costa e Hugo Bonemer.

De saída ouvimos um “arrastado” estabelecimento do conflito, que envolve vários episódios, o que outrora poderia desinteressar o ouvinte, como lembra Lópes Vigil (2004). Ou seja, “...o bom começo, o dramático momento de chegada” (Crook, 1999, p. 15), artimanha para “prender” a audiência, não ocorre em *Sofia*. Ao contrário, longas introduções de cena corriqueiras em geral para estabelecer personagem vão ao encontro das atuais dinâmicas da dramaturgia audiovisual, que têm nos mostrado formas em que as narrativas complexas oferecem mais aos espectadores (Mittel, 2015). De certa maneira, parece que a *Gimlet* esperava que os ouvintes fossem consumir vários episódios em uma sequência, tal qual ocorre no consumo das séries em serviços como a Netflix.

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

Outro destaque de personagem e interpretação é o de Leo, que durante a trama se vai revelando um psicopata. Apenas por sua voz, a transformação da personagem nos faz retomar diálogos anteriores. Aqui também o intérprete da personagem Leo cumpre o previsto em *dramaturgia do paradoxo*. Mas a Gimlet falha terrivelmente ao não dar crédito ao intérprete de Leo, personagem tão importante para a trama. Não é uma falha individual, mas uma escolha de edição, não dar crédito a nenhum ator e nenhuma atriz coadjuvante, o que recai também sobre quem interpreta Nara, a ranzinza colega de trabalho de Helena. Ficam em segundo plano, também, alguns detalhes que deveriam aguçar a curiosidade dos ouvintes, como a biografia de personagens como Daniel e Carlos, marido e patrão de Helena, respectivamente. Daniel está preso, e não sabemos por que, enquanto Carlos parece desenvolver um interesse amoroso por Helena, mas nada fica claro, o que, pela falta de desenlace, provoca certa expectativa e frustração (Crook, 1999).

As estruturas dramáticas desta peça são relativamente complexas. Por exemplo, a abertura da série é uma propaganda do serviço *Sofia*, o que ajuda a caracterizar o contexto social em que a série vai se desenvolver. Além disso, como forma de promover a imaginação, os criadores incluíram pequenas situações cotidianas em que pessoas conversam com uma Sofia, mesmo que não seja relevante para a trama, evocando a sensorialidade pela fala (Balsebre, 2007 [1994]). A peça também prescinde de narrador, que, de fato, “é ruim e sempre dispensável” (López Vigil, 2004, p. 149), de modo que suas funções mais comuns – transições de cenas, descrição física de ambientes e de personagens, vinculação de lugares e tempos distantes – são executadas pelo conjunto sonoro.

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

Em termos mais técnicos, destaca-se o uso de sons e de *crossfade* nas transições entre a voz do operador e Sofia, o que, aliado a uma insistente demarcação sonora na transição de tempo e espaço – muitas vezes, desnecessária –, demonstra a preocupação com a compreensão da história. A peça poderia ser ainda mais ousada, se não utilizasse o tempo

todo o mesmo toque musical ou um efeito eletrônico para indicar as transições de tempo/espaço: muitas vezes, o ouvinte conseguiria compreendê-las pelo contexto dos diálogos. Falta, portanto, confiança no ouvinte ao evocar emoção e ao provocar a 5.^a dimensão do drama – a imaginação (Crook, 1999).

No geral, a série conta com bom acabamento de áudio, com algum cuidado com ambientes sonoros nos moldes de Klippert (1977/1980), apesar da deficiência na pouca definição do espaço acústico do ambiente de trabalho da personagem Helena e em outras situações: além de desviar o ouvinte da compreensão do cenário, torna-se, muitas vezes, inverossímil em comparação com a vida real. Por exemplo, os sons externos pouco lembram o Rio de Janeiro, supostamente o local onde a trama se desenvolve. No quarto capítulo reside o pior momento em relação à falta de espaço sonoro: numa cena, um caminhão de sorvete substitui o ônibus, que normalmente é usado por Helena para visitar na cadeia o marido, de quem quer se separar. O caminhão vem de longe ao ponto de referência sonora da cena, que é Helena, mas a música não vem do fundo e aumenta enquanto o caminhão se aproxima. E a música permanece constante depois que Helena entra no caminhão, passando o ponto de referência para dentro dele, em que se esperava um abafamento sonoro da música. Ela não se altera, de forma que o “dentro” e o “fora” não fazem diferença. Ademais, a própria presença sonora de um caminhão de sorvete, com crianças correndo atrás para comprar esse quitute, traz mais lembranças de outros espaços – provavelmente o cenário de *Sandra*, a peça original – do que do Rio de Janeiro. Em contrapartida, o espaço sonoro é bem retomado no sétimo capítulo, no encontro casual e discussão entre Daniel e Carlos.

Episódio Final

Ao tomarmos o seriado *Sofia* como exemplo, temos uma primeira resposta à nossa crítica sobre como a mídia – ao menos no Brasil – tem colocado no mesmo balaio formatos distintos de produção sonora. *Sofia* não deve ser confundido – nem mesmo comparado – com uma radionovela. Sua estrutura em capítulos perfaz outro modo narrativo, ainda que se valha da presença do tema para, muitas vezes, propor ganchos fracos entre os episódios. Por exemplo, como anotamos em relação à abertura da história, *Sofia* dialoga com o modo narrativo corrente nos serviços de *streaming* audiovisual e se afasta dos modelos clássicos da radionovela. Em contrapartida, não se trata de um método totalmente inovador: traz

semelhanças com as séries dos anos 1985 de produção da SSC&B-Lintas de São Paulo, apesar de ficar devendo à exploração de linguagem feita por Bosco Brasil quando o jovem roteirista (nos anos 1980) revolucionava a constituição de personagens e a evolução da história.

A continuidade da escuta de *Sofia*, assim, depende de muitos outros aspectos além de pinças e ganchos narrativos, como o vínculo com personagens. No conjunto, ainda que peque pela falta de sutileza sonora para definir espaço acústico, contrariando a tradição de peça sonora radiofônica (Klippert, 1980 [1977]; Pongs, 1980 [1930], Kamps, 1980 [1969], *Sofia* está perto dos preceitos clássicos deste universo. Mostra-se, então, como uma categoria de seriados sonoros – uma que bebe nas origens da linguagem radiofônica, mas mescla o potencial de novas formas da narrativa complexa que permeia o audiovisual.

Essas novas formas ficcionais ainda não ganharam o crédito da mídia para se caracterizarem como um novo momento dramático, espalhado em áudio pela força mundial do *podcast* como forma de consumo. Ao contrário, o rotineiro costume do discurso jornalístico de buscar a “síntese”, neste caso, incorre em erro de conceito, por manter para novas produções alcunhas como “radionovelas” ou “radioteatro”. No entanto, é justamente a novidade introduzida pelos “*podcasts* ficcionais”, se lhes pudermos chamar assim, que pode explicar um eventual aumento de interesse da audiência pela dramaturgia sonora. As formas de consumo, mais do que os formatos, determinam que pensemos na direção de considerar que se trata de um modelo *streaming* de disponibilização de séries de ficção em áudio.

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

Neste artigo não nos preocupamos com analisar, em profundidade, a história contada na obra *Sofia*. Esse é um trabalho mais específico, que deve ser desenvolvido em outros trabalhos. Insistimos, em contrapartida, que há necessidade de aprofundar um debate acerca dos novos formatos sonoros. Temos, para isso, um amplo referencial teórico de base, como demonstramos neste artigo, que deve ser pontualmente relativizado para se adequar às novas experiências midiáticas de escuta. Tal referencial pode ser usado, também, para resgatar obras passadas do rádio e demonstrar – ao menos no contexto brasileiro – que durante muito tempo tivemos produções sofisticadas de drama sonoro, e que essas produções, tais quais as novas, não podem ser automaticamente classificadas como “radionovelas”.

Referências

- Arnheim, R. (1980 [1933]). *Estética radiofônica*. Gustavo Gili
- Balsebre, A. (2007 [1994]) *El lenguaje radiofónico* (5.ª ed.). Cátedra.
- Balsebre, A. (2013). “O rádio está morto... Viva o som!” ou como o rádio pode se transformar em uma nova mídia. *Significação*, 40(39), 14-23. <http://10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.59946>
- Berry, R. (2016). Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word ‘radio’. *The Radio Journal*, 14(1), 7-22. http://dx.doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1
- Bonini, T. (2020). A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. *Radiofonias*, 11(1), 13-32. <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4315>
- Crisell, A. (1994). *Understanding radio* (2.ª ed.). Nova York: Routledge.
- Crook, T. (1999). *Radio Drama: Theory and practice*. Nova York: Routledge.
- Diderot, D. (1979 [1769]). *Textos escolhidos* (Coleção Os Pensadores). Abril Cultural.
- Ferraretto, L. A. (2007). *Rádio: o veículo, a história e a técnica* (3.ª ed.). Sagra Luzzatto.
- Ferraz, N. (2001). *Humor no rádio brasileiro: significado psicossocial, formulação humorística e representação do cômico* [Dissertação de Mestrado Universidade de São Paulo]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Ferraz, N. (2004). A dramatização sonora: formatos, interpretação e sonoplastia. In A. Barbosa Filho, A. Piovesan, & R. Beneton, *Rádio: sintonia do futuro*. Paulinas.
- Gambaro, D (2019). *A instituição social do rádio: (Re)agregando as práticas discursivas da indústria no ecossistema midiático*. [Tese de Doutorado]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br>
- Goya, D. (2020, 26 de julho) El renacer de la radionovela en tiempos de pandemia. *El comercio. Teatro*. <https://elcomercio.pe/luces/teatro/el-renacer-de-la-radionovela-en-tiempos-de-pandemia-noticia/?ref=ecr>
- Huhtamäki, H. (1992). *The five ways of the radio: paradox-dramaturgical fractions*. S.l.: s.n.

- Kamps, J. M. (1980 [1969]) Crítica e possibilidades da estereofonia. In G. B. Sperber (Ed.), *Introdução à peça radiofônica* (pp. 153-159). EPU.
- Klippert, W. (1980 [1977]) Elementos da peça radiofônica. In G. B. Sperber (Ed.), *Introdução à peça radiofônica*, p. 11-110. EPU.
- López Vigil, J. I. (2004). *Manual urgente para radialistas apaixonados*. Paulinas.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.
- McHugh, S. (2016). How podcasting is changing the audio storytelling genre. *The Radio Journal*, 14(1), 65-82. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.65_1
- Ortriwano, G. S. (2001). *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdo* (4.^a ed.). Summus.
- Ortriwano, G. S. (2003). Radiojornalismo no Brasil: fragmentos de história. *Revista USP*, 56, 66-85. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i56p66-85>
- Pongs, H. (1980 [1930]). Cinema e rádio. In G. B. Sperber (Org), *Introdução à peça radiofônica* (p. 113-115). EPU.
- Sanchez, L. (2020, 29 de julho). Séries em ficção em áudio revivem a era das radionovelas agora no streaming. *Folha de S.Paulo. Ilustrada*. <https://folha.com/8m2tlxfk>
- Silva, S. P. & Santos, R. S. (2020) O que faz sucesso em podcast? Uma análise comparativa entre podcasts no Brasil e nos Estados Unidos em 2019. *Radiofonias*, 11(01), 49-77. <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4317>
- Souza, J., Fort, M. C. & Bolfe, J. S. (2020). Produção Audiofônica: uma análise de estilos frequentes na podosfera brasileira. *Radiofonias*, 11(1), 78-111. <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4324/3401>
- Souza, J. (2020, 23 de julho). Radionovela: iniciativas digitais revivem formato que foi sucesso no rádio. *Culturadoria*. <https://culturadoria.com.br/radionovela-o-retorno/>
- Vicente, E. (2015). *Radiodrama em São Paulo: política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano* [Tese de Livre Docência]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo <https://www.teses.usp.br/>
- Vicente, E. (2018). *Do rádio ao podcast: As novas práticas de produção e consumo de áudio*. XXVII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. http://www.compos.org.br/menu_anais.php?idEncontro=Mjc=.
- Wickert, E. (1980 [1954]). O palco interior. In G. B. Sperber (Ed.), *Introdução à peça radiofônica* (pp. 125-131). EPU.
- Yuge, C. (2020, 6 de agosto) Radionovela de Sandman alcança 1.º lugar de mais vendidos do New York Times. *Canaltech*. <https://canaltech.com.br/musica/radionovela-de-sandman-alcanca-1o-lugar-de-mais-vendidos-do-new-york-times-169522/>