

Sonoridades Midiáticas: rádio, música e cinema

Eduardo Vicente (Org.)



Sonoridades Midiáticas: rádio, música e cinema

Organização

Eduardo Vicente

Autores

Amanda Pedrosa de Matos

Carolina de Oliveira Silva

Daniel Gambaro

Eduardo Calliari Schacht

Fernando Cespedes

Guilherme Lima de Assis

Helton Lucinda Ribeiro

João Luís Meneses

Juliana Oshima Franco

Nivaldo Ferraz

Paulo Sérgio Ferreira de Moraes

Rakelly Calliari Schacht

Ricardo Tsutomu Matsuzawa

Rosana de Lima Soares



Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Eduardo Santos Mendes

MídiaSon: Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora (ECA/USP):

Coordenador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Daniel Gambaro

Selo Kritikos

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP)

Coordenação Editorial: Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

Site: <https://midiato.wordpress.com/kritikos/>

Revisão de texto: Mariana Munhoz | Tikinet

Capa, projeto gráfico e diagramação: Raquel Prado | Tikinet

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S699 Sonoridades midiáticas [recurso eletrônico] : rádio, música e cinema / organização Eduardo Vicente. – São Paulo : ECA-USP : TikiBooks, 2023.
PDF (319 p.) ; il. – (Selo Kritikos)

ISBN 978-65-88640-85-2

DOI 10.11606/9786588640852

1. Som. 2. Música. 3. Rádio. 4. Cinema. 5. Comunicação. 6. Meios de comunicação. I. Vicente, Eduardo.

CDD 23. ed. – 780

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



Tikibooks

Rua Santanésia, 528, 1º andar
Vila Pirajussara – São Paulo/SP
CEP 05580-050
comercial@tikinet.com.br



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Sumário

Apresentação..... 5
Eduardo Vicente

Sobre os autores..... 11

PARTE I - OS MUITOS RÁDIOS POSSÍVEIS

Escuta estrangeira e subjetividade no
rádio documental de Helmut Kopetzky 17
Rakelly Calliari Schacht, Nivaldo Ferraz

Vozes periféricas: sonoridades e visibilidades em
podcasts jornalísticos 47
Rosana de Lima Soares e Eduardo Vicente

O audiolivro e suas relações com as produções sonoras:
linguagem e experiência midiaticizada..... 81
Daniel Gambaro, Paulo Sérgio F. Moares

Rádio universitário: programação musical e esfera pública 113
Helton Lucinda Ribeiro

Avanços e retrocessos na construção da Rádio Unicamp 140
Juliana Oshima Franco

Ser Sonoro, da tese ao *podcast*: um relato de experiência..... 178
Fernando Cespedes

PARTE II – SONS MUSICAIS E CINEMATOGRAFICOS

Cena *pagotrap* e indústria fonográfica 193
João Luís Meneses

A transgressão sonora do *funk* sangra tímpano..... 212
Guilherme Lima de Assis

As canções em *Arábia*: ouvindo o próprio coração..... 228
Ricardo Tsutomu Matsuzawa

Os sons da rua e do mundo: o documentário musical
O piano que conversa 250
Amanda Pedrosa de Matos

Trilhas às margens: um mapeamento dos compositores
estrangeiros em Hollywood 273
Eduardo Calliari Schacht

A voz feminina negra em *Era uma vez Brasília*:
uma perspectiva de análise..... 293
Carolina de Oliveira Silva



Apresentação

Eduardo Vicente

O presente livro é o primeiro organizado pelo MidiaSon: grupo de estudos e produções em mídia sonora. O grupo – criado em 2007 – é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) e ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ainda que não traga apenas contribuições de seus membros, este livro traduz uma preocupação muito cara ao grupo, que é a de aproximar pesquisas que se relacionem às diferentes possibilidades de presença do som no universo midiático. No presente caso, o rádio, o *podcast*, os audiolivros, a música popular industrializada e as trilhas sonora e musical de cinema.

Os doze textos aqui oferecidos, reunindo quinze autores de diferentes formações e instituições, não foram originalmente escritos com a pretensão de se estabelecerem como pontes entre essas áreas ou oferecerem uma abordagem sistemática de suas questões. Ainda assim, sua reunião visa tanto oferecer uma amostra das atividades do

MídiaSon – representado por nove dos autores – quanto da diversidade de interesses e abordagens que pode ser encontrada no âmbito de pesquisas contemporâneas sobre o uso do som e da música.

O livro está dividido em duas partes. A primeira delas, “Os muitos rádios possíveis”, é aberta por “Escuta estrangeira e subjetividade no rádio documental de Helmut Kopetzky”, texto em que Rakelly Calliari Schacht e Nivaldo Ferraz oferecem a análise detalhada de um *feature* radiofônico construído contemporaneamente por um dos mais proeminentes autores do gênero, o alemão Helmut Kopetzky. Por meio da história narrada por ele – a vinda de um artista da Suíça ao Brasil para constituir uma peça sonora binaural no início dos anos 1980 – os autores buscam refletir sobre a voz do documentário no rádio documental criativo e sobre o olhar estrangeiro.

A seguir, em “Vozes periféricas: sonoridades e visibilidades em *podcasts* jornalísticos”, Rosana de Lima Soares e Eduardo Vicente discutem a prática do *podcasting* como uma das estratégias comunicacionais de coletivos jornalísticos da periferia de São Paulo. O texto aborda especificamente *podcasts* que alcançaram visibilidade durante o primeiro ano da pandemia da covid-19, como *Conversa de Portão*, do grupo Nós, Mulheres da Periferia; *Em Quarentena*, da Agência Mural de Jornalismo das Periferias; e *Quebra das Ideias*, do grupo Periferia em Movimento.

No capítulo seguinte, “O audiolivro e suas relações com as produções sonoras: linguagem e experiência midiaticizada”, Daniel Gambaro e Paulo Sérgio Ferreira de Moraes colocam-se diante do renovado interesse pelos audiolivros buscando mapear suas relações com outras produções sonoras, como peças radiofônicas e *podcasts* de ficção, visando identificar e propor atributos de linguagem que, incorporados aos audiolivros, possam melhorar a sua experiência de escuta.

Já em “Rádio universitário: programação musical e esfera pública”, Helton Lucinda Ribeiro, a partir do pressuposto de que a radiodifusão pública deve ser um contraponto ao sistema comercial, analisa a veiculação

musical desenvolvida pela rádio Unesp FM, discutindo seu papel na configuração de uma programação de interesse público. Refletindo sobre esse mesmo espaço de produção, Juliana Oshima Franco, em “Avanços e retrocessos na construção da Rádio Unicamp”, busca recuperar a trajetória da Rádio Unicamp, em especial após as mudanças realizadas com a criação da Secretaria Executiva de Comunicação (SEC) da Universidade Estadual de Campinas. Nesse percurso, ela busca entender como a história desta emissora reflete questões centrais para a constituição e atuação das rádios vinculadas a instituições públicas de ensino superior, assim como para seu reconhecimento enquanto elemento fundamental de um sistema público de radiodifusão.

Encerrando as contribuições a esse debate, Fernando Céspedes, em “*Ser Sonoro*, da tese ao *podcast*”, oferece-nos um relato sobre sua experiência na criação do *podcast Ser Sonoro: sons, músicas e o mundo da escuta*, que estreou em junho de 2020 e está disponível gratuitamente nas principais plataformas de *streaming*. O trabalho, que representou a transposição para o universo do áudio de questões desenvolvidas em sua pesquisa de doutorado, alcançou, menos de um ano depois do seu lançamento, o primeiro lugar no *ranking* de *podcasts* sobre música do Spotify Brasil.

A segunda parte do livro, “Sons musicais e cinematográficos”, é aberta por João Luís Meneses com “A cena *pagotrap* na indústria fonográfica”, em que o autor nos apresenta esse gênero musical emergente da música popular. Tendo como eixo a pergunta “Como a cena *pagotrap* pode contribuir para compreender as dinâmicas atuais da indústria fonográfica?” ele questiona a marginalização de determinados objetos na historiografia da música popular brasileira ao mesmo tempo em que apresenta o gênero *pagotrap* a partir do conceito de “cena musical”, de Will Straw. Também refletindo sobre o universo da música popular mais recente, Guilherme Lima de Assis busca analisar, em “A transgressão sonora do *funk* sangra tímpano”, essa vertente do *funk* que vem se popularizando nos últimos anos na cidade de Belo Horizonte. A partir da análise de sua estética, o autor busca discutir o

experimentalismo envolvido nessas produções, argumentando contra discursos homogeneizantes acerca do contexto cultural do *funk*.

Já adentrando o território do cinema, o texto “As canções em *Arábia*: ouvindo o próprio coração”, de Ricardo Matsuzawa, traz uma discussão sobre a trilha musical do filme *Arábia*, de 2017, dirigido por Affonso Uchôa e João Dumans. Em sua análise, o autor destaca o uso da canção e sua potencialidade enquanto elemento narrativo e na evocação nostálgica a uma determinada cinematografia nacional, que pensava o mundo do trabalho colocando, como protagonistas, os oprimidos. A seguir, em “Os sons da rua e do mundo: o documentário musical *O piano que conversa*”, Amanda Pedrosa analisa o documentário musical *O piano que conversa* (2017), dirigido por Marcelo Machado e coproduzido pela gravadora Núcleo Contemporâneo. Para a autora, o longa traz para a linguagem cinematográfica questões estéticas que já eram trabalhadas pelos álbuns da gravadora, especialmente a ideia de que a música deve equilibrar aspectos regionais e universais, procurando retratar a busca pelo “outro”.

O capítulo seguinte, “Trilhas às margens: um mapeamento dos compositores estrangeiros em Hollywood”, de Eduardo Calliari Schacht, discute a presença de compositores estrangeiros dentro do mercado de produção de trilhas musicais para o cinema de Hollywood. Por meio de um levantamento que se utiliza de dados das maiores bilheteria de cada ano e das premiações e indicações nos *Academy Awards*, ele busca mapear a participação desses profissionais no cinema dos Estados Unidos no período de 1990 a 2019. Encerrando o livro, temos “A voz feminina negra em *Era uma vez Brasília*: uma perspectiva de análise”, em que Carolina de Oliveira Silva analisa a presença da voz feminina negra nesse filme de 2017, dirigido por Adirley Queirós, no qual a personagem Andreia (Andreia Vieira) se sobressai ao compartilhar a sua história. A hipótese é de que o elemento da voz pode ser, diferentemente do que Mary Ann Doane (1983) afirma, um lugar particular ao feminismo.

É possível ouvir, a partir do trabalho de autoras e autores, a multiplicidade de vozes que emergem do livro. Elas sintetizam muitas das principais questões de todo o campo da produção audiovisual contemporânea. Por meio de diversos estudos aqui reunidos, chegam até nós algumas das vozes periféricas, marginalizadas – mas, felizmente cada vez mais potentes e presentes – que têm ressignificado os campos de produção da música popular, do cinema e do *podcast*. Em outros, o diálogo é com vozes estrangeiras, que interpretam o país, unem-se a vozes locais ou mesmo exigem nossa escuta atenta para a compreensão de processos amplos e complexos. Em outros mais, é discutido o papel da universidade no âmbito das comunicações e a necessidade de revalorizar sua voz e o interesse público em um território crescentemente dominado pelas demandas econômicas. E temos, em quase todos, reflexões sobre os potenciais que se abrem para a realização e o ativismo a partir da ampliação e reconfiguração desses diferentes espaços de produção e consumo sonoro.

Enfim, uma rica combinação de discussões, diálogos e ressonâncias que, esperamos, convidem os leitores a uma reflexão sobre os potenciais sociais, culturais, políticos e expressivos dessas novas e velhas formas de comunicação que – às vezes sem nos darmos conta – compõem uma importante parcela da paisagem sonora de nosso cotidiano.

Agradecemos às autoras e autores aqui reunidos pela confiança e por terem abraçado tão prontamente o projeto do livro. Para sua publicação, foram essenciais o apoio financeiro do PPGMPA/USP, através dos recursos do PROAP/CAPES, e a acolhida do selo Kritikos, do grupo de pesquisa MidiAto, também da ECA/USP.

Ótimas audições e leituras a todas e todos.

Eduardo Vicente
São Paulo, abril de 2023





Sobre os autores

Escuta estrangeira e subjetividade no rádio documental de Helmut Kopetzky

Rakelly Calliari Schacht

Doutora pelo programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro do grupo de pesquisa MidiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora. Profissional de comunicação organizacional e produção sonora.

Nivaldo Ferraz

Doutor pelo programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor e coordenador do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Vozes periféricas: sonoridades e visibilidades em podcasts jornalísticos

Rosana de Lima Soares

Professora associada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Foi pesquisadora visitante no King's College Brazil Institute (2014, Fapesp). É coordenadora do MidiAto — Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas e autora, entre outros, de *Sutileza e Grosseria da Exclusão nas Mídias* (São Paulo: Alameda/Fapesp, 2020). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

Eduardo Vicente

Professor associado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Foi pesquisador visitante na Birmingham City University (2014, Fapesp). É coordenador do MidiaSon — Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora e autor, entre outros, de *Da Vitrola ao iPod: Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil* (São Paulo, Alameda, 2014). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

O audiolivro e suas relações com as produções sonoras: linguagem e experiência midiaticizada

Daniel Gambaro

Doutor e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) com pós-doutorado pelo programa de pós-graduação em Computação, Comunicação e Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor e pesquisador de mídias sonoras e digitais. Vice-coordenador do MidiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora, e membro do NER – Núcleo de Estudos do Rádio.

Paulo Sérgio Ferreira de Moraes

Graduado em Cinema pela Universidade Salgado de Oliveira, com licenciatura em Letras pela Faculdade Estácio de Sá, especialização em Literatura Contemporânea pela Universidade Braz Cubas e mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Autor de obras literárias, audiolivros e dramaturgia.

Rádio universitário: programação musical e esfera pública

Helton Lucinda Ribeiro

Mestre em Comunicação Midiática pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC/Unesp). Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela FAAC/Unesp e em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Avanços e retrocessos na construção da Rádio Unicamp

Juliana Oshima Franco

Jornalista pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), especialista em Comunicação Popular e Comunitária pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e mestra em Comunicação pela mesma instituição. Atualmente, é jornalista da Rádio Unicamp e doutoranda do programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Ser Sonoro, da tese ao *podcast*: um relato de experiência

Fernando Cespedes

Mestre e doutor em Teorias da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com estágio de pesquisa na Stanford University. Membro dos grupos de pesquisa MidiaSon — Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora

e EcoLogos (Stanford/La Sapienza). Criador do *podcast Ser Sonoro* e ex-produtor criativo do YouTube para a América Latina.

Cena *pagotrap* e indústria fonográfica

João Luís Meneses

João Luís Meneses é graduado em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutorando em Música pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Paralelamente, assina pelo pseudônimo Jão Luís em suas produções artísticas.

A transgressão sonora do *funk* sangra tímpano

Guilherme Lima de Assis

Graduado em Produção Fonográfica pela Universidade Anhembi Morumbi, atua como professor no bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac e no projeto *É Nós na Fita*, além de realizar trabalhos como *sound designer* e produtor musical autônomo.

As canções em *Arábia*: ouvindo o próprio coração

Ricardo Tsutomu Matsuzawa

Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor na Universidade Anhembi Morumbi e doutorando no programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Os sons da rua e do mundo: o documentário musical *O piano que conversa*

Amanda Pedrosa de Matos

Mestra em Meios e Processos Audiovisuais, na linha Cultura Audiovisual e Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa de pesquisa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduada em Biblioteconomia pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou com pesquisa de música brasileira na Rádio USP e com o acervo da pesquisadora Marlui Miranda. Atualmente, é bibliotecária na Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP).

Trilhas às margens: um mapeamento dos compositores estrangeiros em Hollywood

Eduardo Calliari Schacht

Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná. Possui especialização em Criação e Produção Audiovisual e é mestrando no programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

A voz feminina negra em *Era uma vez Brasília*: uma perspectiva de análise


Carolina de Oliveira Silva

Doutoranda do programa de pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, especialista em História da Arte pela Faculdade Paulista de Artes (FPA) e bacharel em Rádio e TV pela Universidade Anhembi Morumbi. É professora da área de Comunicação e Artes, crítica de cinema e faz parte da equipe editorial da Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais.

PARTE I

*Os muitos
rádios possíveis*





Escuta estrangeira e subjetividade no rádio documental de Helmut Kopetzky

Rakelly Calliari Schacht

Nivaldo Ferraz

Este capítulo apresenta e discute um feature radiofônico construído contemporaneamente por um dos mais proeminentes autores do gênero, o alemão Helmut Kopetzky. Por meio da história narrada por ele — a vinda de um artista da Suíça ao Brasil para constituir uma peça sonora binaural no início dos anos 1980 —, buscamos refletir sobre a voz do documentário no rádio documental criativo e sobre o olhar estrangeiro. A análise documental da obra apoiou-se em conceitos elaborados por Nichols (1983, 2008), em diálogo com as contribuições teóricas de Kopetzky e outros pensadores da linguagem sonora. A concepção de olhar estrangeiro na produção audiovisual (Peixoto, 1988) e nas Ciências Sociais (Hall, 2013; Lévi-Strauss, 1996; Williams, 2014) auxilia-nos a perceber que o mecanismo de estranhamento necessário ao se fazer um documentário pode se potencializar nesta obra como um método de trabalho do documentarista, convidando a escutar com novos ouvidos nossa própria realidade.

O *feature* radiofônico, um gênero documental que, por causa de seus atributos estéticos, situa-se entre o jornalismo e a arte, construiu uma sólida tradição em países do centro e leste europeus, e ainda em países de cultura anglo-saxã, como a Austrália, Canadá e Estados Unidos (Bespalhock; Schacht, 2004, 2009). O repertório construído por autores alemães ao longo de décadas coloca a história da Alemanha em destaque, tanto pelo valor artístico das obras produzidas no seio do sistema público de radiodifusão quanto por ter se constituído em um centro importante na formação de uma rede internacional em busca da promoção de intercâmbio, de experiências e do fortalecimento das redações dedicadas ao rádio documental criativo.

Tais esforços também foram direcionados à disseminação do *know-how* de produção para países com um modelo de radiodifusão majoritariamente comercial e sem tradição de investimentos no desenvolvimento de formas documentais longas e autorais. Referimo-nos a uma iniciativa realizada em parceria entre a emissora Sender Freies Berlin e o Instituto Goethe, que enviava autores para ministrar oficinas mundo afora. Esse movimento permitiu que um dos mais proeminentes autores do gênero, Helmut Kopetzky, viesse ao Brasil por pelo menos três vezes entre 1989 e 1991. E o objeto que estará no centro das reflexões tecidas neste capítulo será uma espécie de “efeito colateral” dessa história: sua produção sonora mais recente, *O Homem-Cabeça Artificial*¹, investiga as desventuras do artista suíço Matthias von Spallart, autor de uma peça gravada na Amazônia no início dos anos 1980 e finalizada após o suicídio do autor no retorno ao seu país de origem.

O agenciamento das subjetividades e a concepção de olhar estrangeiro — nesse caso também de uma “escuta estrangeira” — estão

1 Tradução livre para o título original: *Der Kunstkopf-Mann* (NDR, 54:26; DLF, 49:30, 2018), uma referência ao sistema binaural, cujo novo microfone Spallart viria a testar em sua expedição ao Brasil. O *feature* de Kopetzky foi exibido em quatro emissoras de rádio, no cinema acústico de Bremen e em duas exposições artísticas, sendo uma delas itinerante por três cidades.

profundamente implicados nessa produção de Kopetzky, e são emblemáticas para a compreensão do *feature* em seu lugar híbrido entre a objetividade pretendida pelo jornalismo e os afetos permitidos por uma comunicação que se apropria de elementos da arte.

Como em outras obras que tratam do Brasil, nesse novo *feature* o autor alemão assume seu lugar de fala enquanto estrangeiro e não se furta à exposição das subjetividades suas, de seus entrevistados ou do sujeito-tema da peça.

Com base nessa produção radiofônica contemporânea, pretendemos traçar algumas discussões acerca do posicionamento do autor na constituição da voz de sua obra, construída em torno de uma empatia pelo olhar estrangeiro. A metodologia empregada para tanto baseia-se na revisão bibliográfica dos escritos de Kopetzky sobre rádio (1997, 2013, 2020), na análise documental de áudio e roteiro da obra *O Homem-Cabeça Artificial* (2018), e em uma entrevista semiestruturada realizada com o autor em agosto de 2022.

A referência teórica mobilizada para este capítulo inclui ainda o conceito de voz do documentário e a classificação por modos, ambos ofertados por Bill Nichols (1983, 2008), assim como a bibliografia que trata do estranhamento proporcionado pelo olhar do estrangeiro em uma obra audiovisual (Peixoto, 1988), expandida para o olhar estrangeiro do explorador (Lévi-Strauss, 1996), e ainda para o olhar de estranhamento ao estrangeiro pelo líder Yanomami — traduzido por um estudioso francês — (Kopenawa; Albert, 2015), por fim, reforçado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018).

Kopetzky no Brasil

Tratando-se de um gênero essencialmente autoral, deve-se considerar que a narrativa construída carrega, em alguma medida, os traços da experiência individual do autor. No caso de *O Homem-Cabeça Artificial*, é impossível dissociar o produto final do fato de ele ter sido

construído por uma pessoa que também conheceu e se encantou com o Brasil, e mais, uma pessoa cuja história de vida é inteiramente transpassada pela experiência de deslocamento colocada pela condição estrangeira. Consideramos necessário, portanto, contextualizar brevemente esse histórico.

Conforme relata o autor em uma autobiografia recente (Kopetzky, 2020), sua infância foi cercada de choques nacionalistas, em um período que abarca muitas trocas e conflitos culturais. Nascido em 1940, em uma antiga comunidade alemã na cidade de Mährisch Schönberg (atual Šumperk), em território tcheco próximo da fronteira atual com a Polônia, ele perde o pai e o padrasto durante a Segunda Guerra e, em 1946, é deportado com a mãe e os avós para Fulda, região central da Alemanha. É nessa cidade que mais tarde iniciará sua carreira como repórter no jornal local, até se mudar para Berlim, onde terá a oportunidade de desenvolver seu trabalho em rádio, e de onde partirá para realizar apresentações didáticas no Brasil, EUA, México, Equador, Argentina, Quênia, Polônia, Romênia, Moldávia, República Tcheca, Holanda, Irlanda e na própria Alemanha.

Particularmente no Brasil, o autor declara ter estado por seis ocasiões, viagens que resultaram na produção de sete *features* para diferentes emissoras públicas — a partir de São Paulo (1990), Salvador (1991), Belém, interior do Pará e Amazonas (1991, 1992, 2002, 2003) —, parte de um *feature* sobre fundamentalismo religioso (2003), uma peça de três horas para o Dia do Rádio, chamada *Grandes Rios do Mundo*, da emissora Hessischer Rundfunk (2002), além de uma peça radiofônica produzida na Alemanha em parceria com o músico portenho-brasileiro Tony Osanah (1993). Entre os temas abordados, estavam migração, racismo e religiosidade afro-brasileira, comunicações, mineração, questões fundiárias, a exuberância da floresta amazônica e a ameaça de sua exploração comercial.

A escolha do Brasil como destino esteve, segundo o autor, muito ligada a um imaginário sobre o país como um lugar para onde “sempre

se quis ir”. Tal imaginário, principalmente sobre a floresta amazônica, ocupou também a mente de outros autores que Kopetzky retrata em suas narrativas.

A primeira produção realizada por Kopetzky no norte do Brasil seguiu os passos do autor de *features* Ernst Schnabel, que esteve na região em 1968 e deixou a passagem relatada em um livro lançado alguns anos depois². O episódio amazônico ocupa 11 páginas de um conto que mistura ficção e reportagem em quatro continentes, mas foi o suficiente para despertar a curiosidade de Kopetzky, segundo ele, por aquilo que revelava sobre esse “rio monstruoso” e sobre o escritor Ernst Schnabel e sua humanidade, uma liderança da primeira geração de autores de *feature* na Alemanha.

Na peça mais recente produzida pelo autor, ele “retorna” ao Brasil pelos sons de um *feature*, pondo-se novamente à caça de um caçador ou “à sombra da sombra” — como define —, refazendo os passos de outro europeu que se aventurou por esses trópicos: Matthias von Spallart. O enredo da nova peça procura recuperar a história da vinda de Spallart ao Brasil, para realizar gravações binaurais, em um registro sonoro que resultou na peça *Brasil! Retrato Acústico de um País Sul-americano*³ (1982). O sistema binaural de gravação era utilizado havia poucos anos na produção de peças radiofônicas, procurando simular a escuta humana ao adicionar distorções de frequência e fase à captação estereofônica.

A voz do documentário em *O Homem-Cabeça Artificial*

Em seu *feature* metalinguístico, Kopetzky trata da viagem desse produtor, da Suíça para a Amazônia, e do posterior tratamento do material captado no Brasil, concluído depois de Matthias von Spallart

2 *Auf der Höhe der Messingstadt* teria sido publicado pela editora DTV em 1984.

3 Do original: *Brasil! Akustisches porträt eines südamerikanischen Landes* (HR, ORF, SR DRS, 1982). A tradução é dos autores deste capítulo, assim como todas as citações em português referenciadas com seu original em outro idioma.

suicidar-se, passados aproximadamente oito meses do regresso à sua terra. No auge de seus 78 anos de idade, e conhecedor ele mesmo da experiência de ser um europeu embrenhado na floresta equatorial, Helmut Kopetzky aventura-se por essa trama complexa na obra que propomos aqui analisar, *O Homem-Cabeça Artificial*.

O *feature* de Helmut Kopetzky foi produzido com a parceria de emissoras sediadas em Hamburgo e Colônia (Norddeutscher Rundfunk e Deutschlandfunk), e tem como tema uma jornada do herói às avessas: Matthias von Spallart, membro de uma família de artistas, deixa sua posição permanente como diretor de peças radiofônicas em Basel, na Suíça, e aposta suas fichas em uma expedição que acaba levando-o para longe de seus planos iniciais.

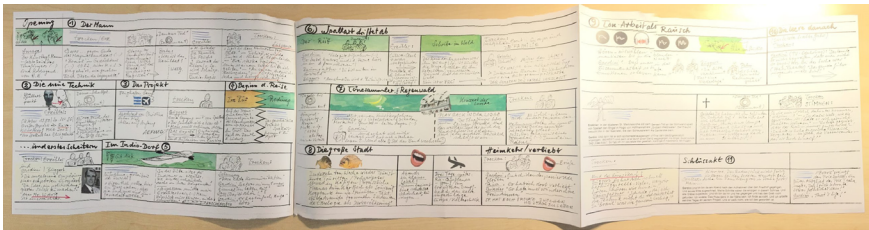
Ele pretende produzir uma transmissão politicamente engajada sobre a exploração da floresta amazônica pelo multimilionário estadunidense Daniel Keith Ludwig, com a fábrica de celulose do Projeto Jari⁴. Em outubro de 1980, Spallart empacota para a viagem 120 rolos de fita, um gravador e um microfone que pela primeira vez colocava a captação nos ouvidos de seu próprio operador, e não em uma cabeça artificial. A ideia é sempre colocar o ouvinte “dentro” da floresta.

Mas, como afirma Kopetzky na chamada de sua produção, a realidade chocou-se com as ideias do “centro-europeu esclarecido”, primeiro ao descobrir que o “vilão” de sua trama há muito está longe do Brasil, depois pela vivência de 11 semanas no país — incluída a paixão por uma cantora brasileira — e, por fim, o estranhamento da volta para casa. As condições nas quais Spallart dá fim à própria vida não são exatamente objetivas, e a obra de Kopetzky intenciona mais enredar as subjetividades em torno dessa história do que buscar explicações definitivas a respeito.

4 A denominação compreende a estrutura formada em torno da empresa Jari Florestal e Agropecuária, que iniciou operações às margens do Rio Jari nos anos 1960, em uma área de 1,74 milhões de hectares (Schoumatoff, 1990, pp. 108, 109).

O *Homem-Cabeça Artificial* é costurado em 11 cenas ordenadas cronologicamente, a partir da experiência de Matthias von Spallart na sua vinda ao Brasil, conforme se pode extrair do *storyboard* ou da “partitura” de Kopetzky⁵: “Abertura”; “O Homem”; “A Nova Técnica”; “O Projeto”; “Início da Viagem”; “A Pior Falha” (a fábrica do Jari recém-desativada, após três colheitas de eucalipto que exauriram o solo); “O Vilarejo Indígena”; “Spallart à Deriva”; “Coletor de Sons na Floresta Tropical”; “A Cidade Grande”; “Voltando pra Casa/Apaixonado”; “Montagem como Intoxicação”; “O Vazio Posterior”; “Ato Final”.

Figura 1
Storyboard de Der Kunstkopf-Mann



Nota. Acervo do autor, gentilmente cedido para a pesquisa.

Para além da história particular de Matthias, o *feature* de Kopetzky reflete sobre o envolvimento do autor com seu projeto e os riscos inerentes à realização de uma obra documental. Enquanto percorre tal caminho, Kopetzky vivencia também, em certa medida, esse processo, assumindo que pode vir a ser sua última produção e que boa parte dela é desenvolvida de maneira independente, ainda sem o suporte de qualquer emissora. Após relatar o *status* de sua realização a um “interlocutor curioso”, o autor finaliza o *e-mail* dizendo:

5 A tradução visual de uma macro organização dramaturgica do material é uma das marcas do processo autoral de Helmut Kopetzky (Rein Zindel 2007, p. 168, 2015). Wolfgang Rein e Udo Zindel a chamam de partitura; o autor usa a denominação *storyboard*.

Quase todos me contaram que “Brasil” — assim se chamou o programa, por fim — deveria ter se tornado a obra magna de Spallart. Qual dos nossos colegas hoje em dia ainda se envolve de maneira tão existencial com seus próprios projetos?

Agora você sabe de tudo e pode ter pena de mim. Mas, e se valer a pena?

E se não⁶? (Kopetzky, 2018).

No produto final, o envolvimento pessoal de Kopetzky com a obra é a porta de entrada do ouvinte. Logo na abertura, ele relata ter ouvido falar sobre a peça de Spallart, “meio filme, meio peça radiofônica”, sem nada saber sobre seu realizador, exceto do seu fim trágico. “Eu a carreguei comigo por 35 anos. Até eu conhecer estas pessoas. Pessoas do rádio, como ele”⁷, diz o texto. Essas “pessoas do rádio” são entrevistadas e seus depoimentos compõem boa parte do *feature* de Kopetzky: seis colegas na Suíça e dois na Alemanha. Um deles é Christoph Buggert, chefe da seção de peças radiofônicas na emissora Hessischer Rundfunk em Frankfurt, que teria contado a Kopetzky sobre o caso. “Eu só tinha ouvido rumores sobre alguém que queria fazer a melhor produção de todas. O mundo todo ouviria e se convenceria etc. E, claro, nunca é assim que funciona. E houve também outras razões para ele se matar, mas a principal era essa produção”⁸, relata Kopetzky (Entrevista..., 2022).

6 Do original: *Fast alle erzählten mir, dass “Brasil” – so hieß die Sendung schließlich – zu Spallarts Opus Magnum werden sollte. Welcher unserer heutigen Kollegen verbindet sich noch so existentiell mit einem einzelnen Projekt? Nun weißt Du alles und darfst mich ruhig bedauern. Aber wenn’s gelingt? Und wenn nicht?*

7 Do original: *35 Jahre hab ich sie mit mir herumgetragen. Bis ich Diesen da begegnete. Radiomenschen wie er.*

8 Do original: *I just had heard a rumor of somebody who wanted to make the best thing of all. The whole world would listen and would be convinced and so on. And of course, this never works like that. And there were also other reasons for him to kill himself that one of the main things was this broadcast.*

A fim de nos aproximarmos desse objeto de análise, buscaremos identificar nele os elementos que compõem aquilo que Bill Nichols (2008) denomina no cinema a “voz do documentário”. Para Nichols (2008, p. 73), a representação do mundo operada pelas obras de não ficção expõe uma visão singular do mundo: “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”. Porém, é necessário elencar quais são as vozes e sons recrutados pelo autor para compor esse *feature*, e quais suas escolhas na organização do material.

O fato de o autor ter também vivenciado o Brasil como homem de rádio europeu constrói uma ligação entre seu olhar estrangeiro e o de seu protagonista. A abertura em primeira pessoa orienta a escuta, de modo que toda a voz narradora seja tomada como sendo a de Kopetzky, mesmo quando se afasta do espaço diegético, operando como uma voz *off* clássica. E ela é retomada em primeira pessoa por diversas vezes ao longo do texto, sempre em diálogo com o diário de viagem deixado por Spallart, em elucubrações que iniciam com “Eu vejo/imagino”, e, então, expressando os quadros que Kopetzky pinta sobre o encontro d’O *Homem-Cabeça Artificial* e o subcontinente amazônico: suas próprias lembranças do Brasil, emaranhadas nas imagens sonoras de Spallart.

A função dessa voz na peça enseja uma observação sobre a posição interna à narrativa, diferente da de um locutor. A função institucionalizada de anunciar a peça e dar créditos ao final é cumprida por locutores, em suma, para resolver a situação em que, segundo Bertold Brecht (2005, p. 41), “não era o público quem esperava pelo rádio, mas o rádio que esperava o público”.

Por outro lado, o narrador de um *feature* no rádio em sua função evidentemente faz parte da narrativa, sendo ele o condutor da voz que expande a história a ser contada, na representação que faz do próprio autor. A voz, como instrumento de palavra e de música — no caso da voz cantante —, é criadora das possibilidades infinitas de forma

e conteúdo para o rádio. Klippert (1980, pp. 86-87) torna clara essa distinção que comentamos. Se a voz for utilizada como portadora de palavras-chave e como instrumento da produção de palavras, ela será apenas voz mediadora de um locutor. Em sua avaliação, tal função prevalecia nas reportagens e *features* nos anos 1970, em que havia reflexão *sobre* um tema ou relato de um acontecimento.

A afirmação de Klippert se dá em contraposição à voz de atores e narradores em peças radiofônicas, em geral, ficcionais, em que, para ele, o narrador surgiria em engrandecimento do locutor: “Apenas quando a voz ganha valor próprio, isto é, no caso de uma *narrativa*, se ela interpreta o seu monólogo, surge uma peça radiofônica como uma obra feita com e para as vozes” (Klippert, 1980, p. 87). É assim que a “voz entrou no jogo, assumiu o caráter de um papel, de uma personagem, transformou-se em voz representativa” (Klippert, 1980, p. 87).

A obra de Helmut Kopetzky, no entanto, decorre do amadurecimento de uma expressão subjetiva na representação documental, referenciada por ele na obra de Orson Welles, mas também no trabalho de autores de *feature* em rádio no pós-guerra alemão, a começar por Ernst Schnabel. Kopetzky (2013, p. 146) diferencia o trabalho do autor de *features* do de um repórter, quando afirma que “O autor de rádio precisa de um posicionamento — ideológico, estético, político. Ele precisa se expor, se quiser fazer a diferença”⁹. Em outras palavras, aqui a narração integra a narrativa. Enquanto a narração refere-se à expressão do narrador de um *feature*, a narrativa é um complexo que soma narração a todos os outros sons além das palavras do narrador. A narrativa seria, então, o todo definido pelos elementos sonoros possíveis ao rádio: palavra, efeitos, música, silêncio (Balsebre, 2007, p. 24), de forma a compor a própria obra sonora, aqui apresentada pelos *features* em suas constituições. Essa composição é sustentada em profundidade pelos produtores de *feature* na Alemanha, entre eles Kopetzky (Entrevista..., 2022),

9 Do original: *Der Radio-Autor braucht einen Standpunkt – weltanschaulich, politisch, ästhetisch. Er muss aus der Deckung kommen, wenn er wahrgenommen werden soll.*

quando parece reconhecer no trabalho proposto por Spallart caminhos muito próximos aos que os produtores de *features* na Alemanha buscavam. As primeiras vezes em que Kopetzky veio ao Brasil foram pela oportunidade criada por um pioneiro na difusão do *feature* alemão, Peter Leonhard Braun, que deu a nosso interlocutor a oportunidade de vir ao país algumas vezes para captar sons e contar longas e detalhadas histórias brasileiras em seus *features*. Ele esclarece o que eles buscavam.

[...] Leo [Braun] chamava de *Schöpferische Rundfunkarbeit*, que significa criatividade radiofônica. Essa era a ideia, ele queria espalhar o evangelho do que seria em Berlim, no estilo de Berlim, o *feature* acústico. *Feature* não significava apenas palavra: falar, falar, falar... mas sim ao mesmo tempo, com o mesmo peso e oportunidade, havia o som. Porque rádio é som, você não está transmitindo imagens [...]. (Entrevista..., 2022)

Desde a disseminação do uso dos gravadores portáteis com fita magnética, a narrativa de uma obra radiofônica como o *feature* começa no justo momento em que o autor decide o que vai gravar no local em que seu projeto se desenvolve. As escolhas dos sons a serem captados, e o ato de captá-los, são, em suas partes, o planejamento e a execução do início da narrativa. Os sons captados são representações sonoras de um recorte espaço-temporal fixado em suporte. Por meio de montagem eles irão constituir — frequentemente ao lado de sons roteirizados e captados em estúdio — toda a narrativa de um *feature*, para instalá-lo como conceito em um lugar entre o jornalismo e a arte radiofônica.

Enquanto a obra de Spallart dedica-se especialmente à plasticidade e, por fim, acaba dispensando a narrativa verbal, Kopetzky prioriza o uso da dramaturgia a favor de uma história a ser contada. Por isso, recusa-se a trabalhar ele mesmo com sons binaurais: “Para mim, o importante é o que eu quero contar às pessoas. Eu penso que, de certa forma, sou um contador de histórias nesse campo”¹⁰ (Entrevista..., 2022).

10 Do original: *And for me is important that this what I intend to tell people. I think I'm, in a way, a storyteller in this field.*

A concepção de que a voz da narrativa deve trazer um conteúdo impressionista na observação do fato a narrar é anterior a esse processo, quando os *features* nasciam da máquina de escrever, com o cordão umbilical ligado à escrita. Kopetzky trata dessa questão, ao afirmar que a informação no *feature* deve ser depositária da subjetividade, de modo que “nós deveríamos lembrar com orgulho essa tradição, voltando a Homero e sua Odisseia e aos grandes escritores e ‘repórteres’ realistas da literatura, como Mark Twain, Melville, J. Conrad, Dickens, Zola, Victor Hugo, Moravia, Padese e outros” (Kopetzky, 1997, p. 79).

É natural que essa dimensão literária posta por Kopetzky (1997) nos leve ao jornalismo literário e, antes dele, à literatura, abrindo a porta do *feature* para uma narração impressionista e, ao mesmo tempo, informativa, de modo que se chega a um modelo híbrido de narração.

Trata-se agora de afirmar a especificidade do discurso informativo, distinguindo-o da ficção literária, mas sem deixar de evidenciar o seu relacionamento tenso com a literatura. O discurso como prática social de linguagem é uma categoria importante para essa demonstração, assim como os usos que a retórica jornalística faz da narrativa. O campo fabulativo do *feature* e do *fait-divers* (Sodré, 2009, p. 137).

Entretanto, é imperativo observar que o rádio, como instituição social (Gambaro, 2019), assim como o *feature* enquanto um de seus inúmeros produtos, são em essência uma reelaboração da oralidade, reformada pelos aparatos tecnológicos pertencentes ao rádio e sua evolução — uma delas a cabeça artificial que o produtor radiofônico Spallart testou em sua imersão na Amazônia.

Como tal, podemos seguir os passos traçados por Raymond Williams (2014) em sua análise do dialogismo entre técnicas de expressão humana e processos sociais, para refletir sobre como uma narração impressionista transforma, provoca e constitui as relações sociais, igual compete-se ao *feature*, em forma de oralidade recuperada pelo rádio.

Um pouco dessa percepção é vista também em *O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin (2012). Nela, o pensador alemão se pergunta “se a relação entre o narrador e sua matéria — a vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa [a do narrador] trabalhar a matéria-prima da experiência — a própria e a alheia — transformando-a num produto sólido, útil e único?” (Benjamin, 2012, p. 239). É necessário perceber na fala de Benjamin que o narrador de uma obra não necessariamente se trata de um papel específico ou de uma voz específica, também servindo tal conformação aos entrevistados, quando eles assumem o papel de contadores da história, forma narrativa que deveria ser também uma tarefa inicial do rádio (Kopetzky, 1997, p. 79). O impressionismo narrativo que pode estar na construção do *storytelling* vai trazer a propriedade de humanizar o relato e, dessa forma, distanciar-se da fria narração de fatos, comum na informação do rádio.

É assim que o conjunto de vozes no *feature O Homem-Cabeça Artificial* traça um retrato profissional, mas também pessoal de Spallart, revelando-lhe traços de personalidade e o que o projeto significava em sua trajetória de vida. Vida profissional e pessoal transparecem indissociáveis no rádio documental autoral, como aponta a fala do então chefe de peças radiofônicas em uma das emissoras parceiras: “Você tem que poder sonhar [...] Tratava-se de uma grande prova existencial. E esses são os pré-requisitos onde algo realmente grande pode surgir. Onde o fracasso também é possível”¹¹.

11 Do original: *Man muss träumen dürfen [...] Es ging um eine große existentielle Bewährung. Und das sind Voraussetzungen, wo was ganz Großes entstehen kann. Wo auch Scheitern möglich ist* (Christoph Buggert, em *O Homem-Cabeça Artificial*, 9 min 09 s a 9 min 20 s). No *feature*, Aldo Gardini relata as intensas sessões de corte e montagem do material trazido por Spallart. Na volta à Suíça, ele chega a trabalhar na televisão, mas enfrenta a diferença de entrega dos profissionais aos projetos, algo que também é comentado por Kopetzky sobre sua própria experiência televisiva (RADIO IN DER ERSTEN PERSON, 2013). O áudio da peça está disponível na internet, em uma versão mais enxuta que a cedida pelo autor à pesquisa, em: <https://>

As entrevistas em Basel são realizadas em grupo, o que resulta em um senso de coletividade da categoria profissional, e em uma cumplicidade entregue, inclusive quando se ouve Kopetzky rindo junto a seus entrevistados. As sequências de depoimentos aparecem sem identificação individual. Diluem-se as fronteiras entre indivíduo e grupo, profissional e pessoal, objetivo e subjetivo, sucesso e fracasso. Os colegas lembram de como Spallart gostava de cozinhar:

— Essa alegria, ao trabalhar nesse molho - como ele trabalhava em suas peças no estúdio.

— As nuances eram importantes. Nos seus movimentos com a mão, também, quando ele falava disso, como ele preparava um frango no sal. Isso tinha um gesto parecido com um fade out, ou com um arco dramático¹². (Der Kunstkopf-Mann, 2018)

A intimidade dos entrevistados com o universo do qual trata a peça traz detalhes que nem o próprio protagonista poderia dar, argumenta Kopetzky. Ele exemplifica a questão com um trecho de fala do editor Aldo Gardini, que relata a situação da queda de um parafuso para fixação das fitas, no chão da floresta. Ele sabe a importância que o parafuso tem em uma situação dessas. “Então, isto te traz pra muito perto do que está acontecendo com esse cara maluco [...] Este Spallart, se ele tivesse sobrevivido, nunca estaria falando desse detalhe tão pequeno”¹³, aposta (Entrevista..., 2022).

www.deutschlandfunkkultur.de/toenefaenger-matthias-von-spallart-der-kunstkopf-mann.3720.de.html?dram:article_id=409231. Acesso em: 4 ago. 2021.

12 Do original: — *Dies Freudige, an dieser Soße zu arbeiten — wie er im Studio an seinen Stücken gearbeitet hat. Die Nuancen waren wichtig. — Auch seine Handbewegungen, wenn er darüber gesprochen hat, wie er ein Huhn in Salz zubereitet. Das hatte eine ähnliche Gestik, wie ein Fade-out oder wie ein dramatischer Bogen zu sein hat.* O último trecho foi suprimido da versão disponível no link da nota de rodapé anterior.

13 Do original: *So it brings you very close to what is happening with this crazy guy [...] This Spallart, if he would have survived, never would have been talking of this little thing there.*

Além de sua própria voz¹⁴ e de seus entrevistados¹⁵, que trazem a história de Spallart a uma materialidade simbólica, Kopetzky busca materialidades indiciais. Trechos da obra *Brasil!* estão presentes, assim como anotações do diário de viagem de Spallart, textos das últimas leituras do ator — obras de Hugo von Hofmannsthal e Jean Amery —, e trechos de duas peças dirigidas por ele — uma cena de ensaio é a única emissão vocal de Spallart, na peça. Um disco demo do sistema de gravação binaural também compõe o cenário em torno da época.

Adicionalmente, o autor providencia novos sons que ajudam a compor as cenas, como preparação de bagagem e decolagem de avião¹⁶. Esses sons evidentemente não são gravações originais vividas por Spallart. A cultura de sonorização ficcional em um trabalho informativo não é estranha à composição da narrativa do *feature*. Tampouco o é na visão de alguns pesquisadores latino-americanos, como Kaplún (1978) e Vigil. Este último afirma:

O ruído de um trator não tem copyright. O ruído de um trator eu tomo de um disco de trator da minha casa. E digamos, na imagem auditiva que quero criar no ouvinte, ponho o ruído do trator e dá no mesmo se fosse o trator real ou o trator da esquina de minha casa, porque o que se trata é de como colocar uma mensagem com efeitos, com imagens auditivas que permitam compreender melhor a investigação da reportagem¹⁷. (Vigil, 2013 apud Ferraz, 2016, pp. 179, 180, tradução nossa)

14 Os textos de Kopetzky em primeira pessoa são lidos por um ator (neste caso, Tom Vogt), uma tradição dos *features* alemães.

15 Além das fontes citadas, a meia-irmã de Spallart, Mareile Grieder, e a companheira dele, Christine Riva, falam sobre a vida pessoal do autor e as circunstâncias da sua morte.

16 Pelo menos uma das cenas é recuperada de captações anteriores de Kopetzky: uma sequência de publicidade televisiva no Brasil, que consta também em Xangô (1991).

17 Do original: *El ruído de un tractor no tiene copyright. El ruído de un tractor yo lo tomo de un disco de tractor de mi casa. Y digamos en la imagen auditiva que quiero crear en el oyente: pongo el ruído del tractor y me da lo mismo si fuera el tractor real, o el tractor de*

Nichols (2008) acrescenta que a voz do documentário é composta também pelo modo de representação de mundo conduzida pelo autor. Nesse *feature* de Kopetzky, observamos um intercâmbio entre as representações reflexiva e performática, cuja predominância poderá ser determinada pela escuta de cada ouvinte.

As múltiplas camadas narrativas que compõem seu *feature* — a nova tecnologia de áudio que não se popularizou como o esperado, a biografia e a crise existencial que acometeu Spallart, a frustração de seus planos para o roteiro da obra e os dilemas do editor ao ter que finalizá-la sem a presença do autor, entre outras questões — colocam-no no espectro da obra documental reflexiva, definida por Bill Nichols (2008) como aquela em que transparece o processo de criação da representação do real operado pelo cinema, nesse caso, pelo rádio.

No que se refere ao modo reflexivo, a peça coloca em cena uma das maiores questões — se não a maior — do conjunto documental audiovisual: a tensão entre as ideias pré-concebidas pelo autor e a realidade que se pretende representar. Como cada autor lida com tal questão irá moldar, em última análise, toda a história dessa grande categoria da produção midiática. Em determinado ponto dessa história, por volta dos anos 1980, torna-se mais comum que esse tipo de questão adentre as obras documentais, fazendo com que passem a falar não só do mundo histórico, mas também dos problemas e questões da representação (Nichols, 2008, p. 162), como procede Kopetzky nesse *feature*.

Em diversos momentos de sua construção discursiva, porém, *O Homem-Cabeça Artificial* se aproxima de um modo performático, pois a discussão sobre as questões da representação está carregada de subjetividade, formando uma abordagem do tipo “nós falamos de nós para vocês”, no lugar do clássico “nós falamos sobre eles para vocês ou para nós” (Nichols, 2008, p. 172). Nesse caso, gente de rádio fala de

la esquina de mi casa, porque lo que se trata es de como ubicar un mensaje con efectos, com imagenes auditivas que permitan comprender mejor la investigación del repotaje.

rádio autoral e de como a experiência de uma escuta estrangeira transformou o curso da vida de Spallart.

O modo performático privilegia uma abordagem sensível do mundo e envolve o espectador mais pela carga afetiva do que por ordens ou imperativos retóricos; ele abriga tons evocativos e nuances expressivas que nos lembram de que “o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (Nichols, 2008, p. 173), o que pode se observar claramente na obra de Kopetzky.

Embora seu *feature* não tenha um caráter claramente vanguardista e opere em uma macroestrutura temporalmente linear, ele guarda espaços para relações temporais internas — avanços que relembram o desfecho da história e retrocessos que reforçam a construção deste homem centro-europeu —, e, para a expressão de estados mentais subjetivos, combinando real e imaginado — “uma característica comum do documentário performático” (Nichols, 2008, p. 170) —, como ilustra o trecho a seguir, em que a narrativa evidencia a impossibilidade de acesso objetivo à experiência subjetiva de Spallart:

Narrador: O apanhador de sons agora ouve *sua* selva. E os ouvintes de rádio também experimentarão isso mais tarde. E cada um de um jeito diferente!

Ele adormece feliz.

CONCERTO DE RÃS E OUTROS SONS NATURAIS AINDA FICAM POR UM TEMPO, E SE AFASTAM

Narrador: Claro — também pode ter sido diferente.

Heilmann: Eu não consigo entender. Sempre o vimos elevado em seu mundo de pensamentos.

Sass: Você não consegue descobrir o segredo de uma pessoa. Isso sempre permanece um mistério¹⁸. (Der Kunstkopf-Mann, 2018)

Nessa aproximação subjetiva, a vivência de escuta estrangeira de Kopetzky desempenha um papel importante e define o tom empático de sua obra. Quando enuncia “eu imagino”, ele diz “eu me ponho nesse lugar”. Assim, ao enunciar “nós falamos de nós para vocês”, Kopetzky também está a afirmar “nós, que experimentamos o olhar estrangeiro, falamos a vocês”. Sobre esse deslocamento, necessário para que o autor de rádio possa desempenhar sua função de intérprete na representação de mundo que constrói, gostaríamos de traçar ainda algumas considerações.

Subjetividades e estranhamentos no olhar estrangeiro

Se o envolvimento pessoal com o tema é primordial para o trabalho de documentarista, algum nível de estranhamento é igualmente necessário para mover o ímpeto pelo registro, seja em que mídia for, de maneira que se possa, ao fim, oferecer ao público uma perspectiva singular sobre dada realidade. Na experiência de Matthias von Spallart, há um duplo estranhamento: seu olhar estrangeiro recai sobre o Brasil, mas, no retorno, é inaugurado também um olhar de estranheza sobre a vida em sua terra de origem.

Há alguns fatores que nos levam a discutir a constituição do olhar estrangeiro sobre o Brasil nessa situação narrada pelo alemão Kopetzky, no *feature* *O Homem-Cabeça Artificial*. O choque na chegada de Spallart ao país está ligado à expectativa do que se vai

18 Do original: *Der Tönefänger hört nun seinen Urwald. Und das werden später auch die Radiohörer so erleben. Und jeder anders! Glücklich schläft er ein. FROSKONZERT UND ANDERE NATURGERÄUSCHE NOCH EINE WEILE STEHEN LASSEN UND WEG* Erzähler: *Natürlich – es kann auch anders gewesen sein. O Ton Heilmann: Ich krieg das nicht zusammen. Wir haben ihn immer abgehoben in seiner Gedankenwelt erlebt. O Ton Sass: Man kommt ja hinter das Geheimnis eines Menschen gar nicht. Das bleibt immer ein Rätsel.*

encontrar. O sonho de uma possível reparação da hegemonia europeia por meio da denúncia de exploração da Amazônia é abatido, contrastado à complexidade desse “Jardim do Éden” em pleno século XX. Podemos eleger como um primeiro olhar de diferenças uma passagem em que se ouve um trecho da captação de Spallart em um ônibus que transita pela Transamazônica, enquanto o narrador, representante da voz e pensamento de Kopetzky, relata um primeiro estranhamento:

Eu imagino: o homem com o *South American Handbook* em sua mala — sonhador espirituoso, cozinheiro amador — o conhecedor de Joyce e Herman Melville e Joseph Conrad — diretor de peça de rádio sensível, sentado suando, sujo, espremido entre homens que estão na estrada há dias. Pobres diabos, aventureiros em necessidade [...]¹⁹. (Der Kunstkopf-Mann, 2018)

De fato, muita estranheza há em um europeu, erudito, sem falar uma palavra em português, provavelmente com roupas inadequadas para o extremo calor do norte do Brasil, suando, metido em um ônibus “superlotado. Homens de pele escura com espingardas e sacos de linho”²⁰, como aponta o trecho das anotações de Spallart que é citado no *feature O Homem-Cabeça Artificial* (2018). O estrangeiro substitui o olhar pela audição. Entrega-se absolutamente à nova tecnologia de captação sonora em seu Nagra, gravando com microfone binaural os sons do ônibus que o leva até ao Projeto Jari. Ao falar sobre o “olhar do estrangeiro” abordado pelo Cinema, Fernando Peixoto nos dá um caminho para compreender a situação insólita de Spallart na Amazônia, narrada por Kopetzky:

19 Do original: *Der Mann mit dem South American Handbook im Koffer – geistreicher Träumer, Hobby-Koch – der Joyce- und Herman-Melville- und Joseph-Conrad-Kenner – sensibler Hörspielregisseur, sitzt schwitzend, ungewaschen, eingeklemmt zwischen Männern, die seit Tagen unterwegs sind. Arme Teufel, Abenteurer aus Not.*

20 Do original: *Der Bus überfüllt. Dunkelhäutige Männer mit Flinten und Leinensäcken.*

aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. [...] livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. (Peixoto, 1988, pp. 3-4)

Por um lado, esse olhar vibrante, atento, desolado, que encontra o desencontro de quem vem de outro lugar, é um benefício para a narrativa do *feature*. Por outro, não deixa de ser um confronto cultural pelas vastas diferenças entre a Amazônia e a Europa. E isso invade, ainda que subjetivamente, a própria concepção desse *feature* em suas fases. Considerando isso, tomamos como exemplo a relação do xamã-narrador Yanomami Davi Kopenawa com o etnólogo-escritor francês Bruce Albert, que resultou no livro *A Queda do Céu* (2015). Albert possui uma vivência de 40 anos visitando a aldeia Yanomami. Trinta deles com uma forte amizade com Davi Kopenawa. Ainda assim, reconhece nesse livro suas dificuldades na observação das formas de sobrevivência dos povos da floresta:

Nunca se deve esquecer o quanto, em experiências de campo como essa, o acesso ao conhecimento etnográfico é conquistado em primeiro lugar pela provação do corpo e por quanto se faz necessário atingir os limites do próprio pensamento para poder começar a descobrir os outros. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 518)

De fato, no estranhamento estrangeiro de que falamos até o momento está a perspectiva do branco europeu, como foi Spallart, antes dele, Lévi-Strauss, e como é Kopetzky. Mas o estranhamento é uma via de duas mãos, pois apesar do conceito de afinidade atribuído aos indígenas sul-americanos (Castro, 2018, p. 31), é necessário demonstrar como o líder Yanomami narra as estranhezas dos brancos, tomando as vozes do que lhe contaram os espíritos para que ele narrasse no livro:

As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo, não são alimentos. São coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só *Omama*²¹ conhecia. Ele porém decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta para que não nos deixassem doentes. [...] O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve com seu frescor úmido. São essas as palavras dos nossos espíritos, que os brancos desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais que suficientes. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua, como tatus-canastra. Não acham que, fazendo isso, serão tão contaminados quanto nós somos. Estão enganados. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 357)

A despeito desse ancestral duplo estranhamento, do outro lado do oceano estavam os que firmaram contrato com Spallart para que ele visse, ouvisse, gravasse e, quando voltasse à Europa, tornasse tudo uma linguagem compreensível à sua cultura. “Quatro emissoras na Europa estão esperando o grande acontecimento. O furo, ‘choque de civilização’: aqui o índios-como-Deus-os-criou, ali o vilão de pele clara com nome e endereço” (Der Kunstkopf-Mann, 2018)²².

Essa dinâmica é conhecida de Kopetzky. De sua frustração com a experiência de ministrar oficinas no Brasil em 1989, percebendo que a precariedade estrutural de nosso sistema de radiodifusão seria um grande entrave para a aplicação da proposta estética que ele vinha discutir, ele registra:

Gravações originais que trago a Berlim para meus próprios programas, de São Paulo, Salvador, Fortaleza, Belém, Porto Velho e Brasília, são comida para ouvidos descansados, alta gastronomia acústica, depois servida por aparelhos de som estéreo nas salas de estar com baixa reverberação

21 Segundo Bruce Albert, em *A queda do céu, Omama é o demiurgo da mitologia yanomami* (Kopenawa; Albert, 2015, p. 610).

22 Do original: *Vier Sender in Europa warten auf das große Ding. Den Scoop, “Zivilisationsschock”: Hier die Indios-wie-Gott-sie-schuf – dort der blasshäutige Bösewicht mit Namen und Adresse.*

do “Primeiro Mundo” — sons diferenciados que se perderiam no carnaval permanente do cotidiano brasileiro²³. (Kopetzky, 2013, p. 96)

O “vilão de pele clara”, a que se refere Kopetzky anteriormente, é o bilionário estadunidense dono das terras e do Projeto Jari. A ele é guardada a participação de ser o promotor da brutalidade branca que arrebatava os nativos com acenos envolvendo promessas de dinheiro, falsas ascensões e verdadeira destruição. A ele é atribuída a imagem de entrar na vida dos povos originários como provocador de “uma sociedade que representa para si mesma a farsa de enobrecê-los, no mesmo instante em que acaba de suprimi-los, mas que, por eles, só sentia horror e repugnância quando eram adversários verdadeiros” (Lévi-Strauss, 1996, p. 43).

A presença do estranho egresso centro-europeu no coração da Amazônia é um modo de registro-reparação, não de salvamento. Não se salva a floresta, tampouco as pessoas. Spallart pode ter vindo na esperança de encontrar aqui seu eixo, vestido com a inocência de um anjo, como citado por uma das entrevistadas no *feature*. “Os anjos só veem o essencial, as formas puras. [...] Ele desconhece o pecado original, a queda, a separação e o exílio. Como não tem desejo, jamais experimenta a separação e a perda” (Peixoto, 1988, p. 4). Mas há um primeiro choque de realidade. Naquilo que ele queria crer que fosse a pureza preservada do planeta, ideal ao hábitat de um anjo, a Amazônia, o estranho encontrou um estranhamento ainda maior: o “progresso” em sua mais brutal essência. E o anjo contempla justo aquilo de que queria se afastar. Torna-se o anjo de Walter Benjamin, quando o filósofo alemão interpreta um quadro do pintor Paul Klee, em que um anjo de olhos arregalados vê atrás de si os escombros de seu passado a se acumular, enquanto é empurrado para o “futuro”.

23 Do original: *Originalaufnahmen für eigene Programme, die ich aus São Paulo, Salvador de Bahia, Fortaleza, Belém, Porto Velho und Brasília nach Berlin zurückbringe, sind Futter für ausgeruhte Ohren, akustische Haute cuisine, später serviert von Stereo-Anlagen in den Hallarmen Wohnzimmern der “Ersten Welt” – differenzierte Töne, die im Dauerkarneval des brasilianischen Alltags untergehen würden.*

Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade. (Benjamin, 1985, pp. 157-159)

Uma triste comprovação de que a civilização, pretendida pelos que se entendiam como dominadores do mundo, não foi criada sem contrapartida. Spallart, e Kopetzky na pele dele, pôde sentir pelo som da motosserra, insistente no meio da floresta, o abrir de um novo *Western* estadunidense em pleno pulmão da América do Sul. Sentiram sonoramente a resposta destrutiva ao equilíbrio individual de quem representa o histórico atávico da civilização. Principalmente Spallart é o anjo desesperado de Benjamin, a tentar recolher os escombros do passado civilizatório que não resolveu seus restos atirados à periferia do mundo. “Uma civilização proliferante e sobre-excitada perturba para sempre o silêncio dos mares! [...] O que nos mostrais, em primeiro lugar, viagens, é nossa imundície atirada à face da humanidade” (Lévi-Strauss, 1996, p. 38).

O choque inicial de Spallart, narrado por Kopetzky, não se resumiu ao que não conseguiu encontrar nos trópicos, mas se estendeu como uma lembrança impregnada de toda experiência, também na volta à Europa. A dúvida existencial aumenta, pois o retorno tampouco alivia o não estar em lugar algum. Não encobre a realidade de que o paraíso original foi, há cerca de 20 mil anos (Lévi-Strauss, 1996, p. 38) devastado definitivamente. A experiência dos trópicos é um vento de consciência. Dessa forma, não se volta para o lugar de origem olhando-o com os mesmos olhos, escutando com os mesmos ouvidos, experimentando com a mesma experiência. Na volta, a terra original torna-se irreconhecível. Os elos que poderiam ser naturais foram interrompidos pela experiência.

Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente [...] Esta é a sensação familiar e profundamente

moderna de deslocamento [...]. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos — após a Expulsão do Paraíso — o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* — literalmente “não estamos em casa”. (Hall, 2013, p. 29)

Assim, estabelece-se um não lugar no qual se pode acomodar o espírito civilizado. A viagem ao lugar “sagrado” causa estranhamento. A volta ao lugar de origem também. Sequer o trabalho sonoro organiza o tempo e o espaço. E Matthias von Spallart, que ensaiava o papel de anjo em uma peça de Hugo von Hofmannsthal²⁴, buscou o fim para seu conflito interno, enforcando-se em uma floresta próxima de sua casa.

A escuta estrangeira como método de trabalho

Nem sempre a condição de estranhamento esteve claramente colocada aos ouvintes de *features*, assim como aos espectadores do cinema documental. Muitas vezes ele é mitigado enquanto o autor aponta para a realidade representada, indicando como ela deve ser interpretada.

A postura de Helmut Kopetzky é a de assumir sua condição e procurar manter a leitura pelo ouvinte o mais aberta possível, no sentido de não oferecer conclusões gratuitas ou adiantar imagens que reduzam o espaço de formulação da escuta. A exposição da condição inevitável do autor — sua origem, gênero, etnia, idioma — pode parecer óbvia, pois não abarca escolhas, mas ela acaba sendo indesejada quando entendida como contrária à imparcialidade jornalística e pela vulnerabilidade que representa em determinadas situações. Na narrativa de Kopetzky, ela é parte do jogo. Como no *feature Xangô*, em que ele acompanha uma cerimônia no Candomblé. Depois de assistir à desincorporação de Exu, relata:

24 Refere-se à *Grossem Welttheater*. Segundo Olívio Caeiro (1975, p. 416), a obra do dramaturgo Hofmannsthal “revela, como a de raros artistas, uma aguda consciência da crise europeia”.

A negra pesada em sua nuvem de renda de bilro ainda está tremendo. Pisa e bufa. Esfrega os olhos. Como uma criança. Ela sacode seu sonho. Olha para mim. *No meu obrigatório corpo alemão. Um relógio de pedestal.* Vem em minha direção. E me abraça. (Xangô, 1991, grifo nosso)

Para além de uma postura aceitável, o autor defende que o estranhamento do objeto retratado pelo *feature* deva ser mesmo desejável, como um método de trabalho. Além disso, alega que o material sonoro deve repousar antes de ser editado, para desvincular a escuta dos demais sentidos experimentados *in loco* nas captações, e assim desenvolver uma escuta mais próxima à posição em que se encontrará o ouvinte, tendo contato pela primeira vez com aquela representação acústica da realidade.

Nós deveríamos tratar todos nossos assuntos como se fôssemos estrangeiros. Mesmo no nosso próprio país, sabe? Você deve se distanciar das ações das pessoas, ou dos lugares, como se os estivesse testemunhando pela primeira vez. Isto é, mesmo se for seu vizinho, se você for produzir algo sobre ele, porque é interessante sob algum aspecto, você deve olhar para ele com um olhar estrangeiro, não de alguém que já o conhece. Isso é apenas o que eu vi, não quer dizer que eu saiba muito sobre ele. Então eu devo ir mais fundo e eu só consigo ir mais fundo se eu o tomar como alguém que nunca vi antes. (Entrevista..., 2022)

Tal sistematização denota a necessidade de um permanente exercício por parte de quem cria narrativas sonoras documentais.



O *feature* radiofônico é um gênero narrativo de caráter autoral, cuja representação não ficcional do mundo se dá por meio de sons fixados em suporte e manipulados por meio de montagem para a construção de sentido. A decisão por realizar tais registros e compartilhar com o público uma visão singular sobre o mundo histórico por meio da obra finalizada

exige envolvimento subjetivo e uma dose de espanto, que define o que vale ser registrado. A forma singular como a obra, afinal, busca comunicar-se com o público é chamada por Bill Nichols de “voz do documentário”, conceito que procuramos aplicar ao *feature* radiofônico.

Dos muitos caminhos oferecidos por *O Homem-Cabeça Artificial*, coube-nos identificar a abertura proporcionada pela peça para o debate acerca do próprio fazer radiofônico, e a relevância do posicionamento subjetivo do autor na construção da voz em sua obra. Guardada a singularidade da experiência do protagonista, é a empatia do autor com seu olhar estrangeiro que abre as portas para que a pessoa ouvinte acompanhe a história narrada.

A obra nos chama ao espanto, sobre o próprio espanto vivido por Matthias von Spallart. Seu olhar — ou, insistimos, escuta — estrangeiro revela o embate entre roteiro pré-determinado e a realidade, que muitas vezes não se enquadra em uma história fabulada. O deslocamento provocado estende-se ao retorno para seu berço europeu, onde enfrenta a necessidade de tornar inteligível seu encontro com o “coração mítico desse continente”. Não o suportar pode ter sido próprio da inocência ou ingenuidade de um anjo. Mas, como provoca Kopetzky, quantos se entregam dessa mesma forma a seus projetos?

Referências

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

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, W. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, F. R. (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

BESPALHOCK, F. L. B.; SCHACHT, R. C. Do rolo ao computador, em busca da linguagem própria: a história do *feature* radiofônico.

In: Klöckner, L.; Prata, N. (org.). *História da mídia sonora: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

BESPALHOCK, F. L. B.; SCHACHT, R. C. Um gênero entre o jornalismo e a arte: o *feature* radiofônico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004, Porto Alegre. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2004.

BRECHT, B. Teoria do rádio. In: MEDITSCH, E. (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1.

CAEIRO, O. A reflexão sobre Hugo von Hofmannsthal. *Língua e Literatura*, São Paulo, v. 4, pp. 415-433, 1975.

CASTRO, E. V. de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu, 2018.

DER KUNSTKOPF-MANN. Letzte Reise des Tönefängers Matthias von Spallart nach Amazonien. Direção: Helmut Kopetzky. Hamburgo: NDR Kultur/DLF, 2018. 1 áudio WAV (54 min 26 s). Acompanha roteiro original em alemão. Disponível em: <https://www.helmutkopetzky.de/der-kunstkopf-mann-2/>. Acesso em: 29 dez. 2020.

ENTREVISTA com Helmut Kopetzky: O *feature* radiofônico. Entrevistadores: Eduardo Calliari Schacht, Nivaldo Ferraz e Rakelly Calliari Schacht. Entrevistado: Helmut Kopetzky. [S. l.: s. n.]. Realizada por videochamada em 17 ago. 2022. 1 áudio MP3 (113 min).

FERRAZ, N. *Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GAMBARO, D. *A instituição social do rádio: (re)agregando as práticas discursivas da indústria no ecossistema midiático*. 2019. Tese

(Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.27.2019.tde-23072019-105047.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KAPLÚN, M. *Producción de programas de radio: el guión: la realización*. Quito: Ciespal, 1978.

KLIPPERT, W. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, G. B. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPETZKY, H. *Alles oder nichts: Eine Mail über die Entstehung des Radiostücks “Der Kunstkopf-Mann”*. [S. l.], jul. 2018. Disponível em: <https://www.helmut-kopetzky.de/der-kunstkopf-mann-2/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

KOPETZKY, H. *Mann im Mutterland. Erzählung vom endlosen Nachkrieg*. [S. l: s. n.], jun. 2020. Arquivo em PDF, 241 f.

KOPETZKY, H. *Objektive Lügen Subjektive Wahrheiten: Radio in der Ersten Person*. Münster: Octopus, 2013.

KOPETZKY, H. Vamos ouvir novamente! In: Zaremba L.; Bentes, I. (org.). *Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

NICHOLS, B. The voice of documentary. *Film Quarterly*, Califórnia, v. 36, pp. 17-30, 1983.

PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*, 1988. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-olhar-do-estrangeiro/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

RADIO IN DER ERSTEN PERSON. Entrevistador: Charly Kowalczyk. Entrevistado: Helmut Kopetzky. Fulda, 04 Out. 2014. Áudio MP3 (24 min 41 s). Disponível em: <http://bremer-hoerkino.de/blog/2013/10/04/radio-in-der-ersten-person-oder-die-fisch-im-wasser-methode-ein-werkstatt-gespraech-mit-helmut-kopet>.

REIN, W.; ZINDEL, U. *Das Radio-Feature*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2007.


SCHOUMATOFF, A. Chico Mendes. *Der Regenwald brennt*. Munique: Der Goldmann Verlag, 1990.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

WILLIAMS, R. *A produção social da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

XANGÔ: *Die Nacht der schwarzen Götter*. Direção: Helmut Kopetzky. Berlim: SFB, 1991. 1 áudio WAV (48 min 32 s). Acompanha roteiro original em alemão (PDF, 35f).





Vozes periféricas: sonoridades e visibilidades em *podcasts* jornalísticos

Rosana de Lima Soares

Eduardo Vicente

Este estudo apresenta a prática do podcasting como parte das estratégias comunicacionais de grupos com expressiva produção audiovisual na região metropolitana de São Paulo (SP). Além de oferecer uma visão geral do significativo crescimento desse setor, o texto aborda podcasts jornalísticos que alcançaram visibilidade durante o primeiro ano da pandemia da covid-19 e que exemplificam diferentes modos de produção sonora de coletivos periféricos. Assim, são destacadas três produções de caráter informativo: Conversa de Portão, podcast do grupo Nós, Mulheres da Periferia; Em Quarentena, da Agência Mural de Jornalismo das Periferias; e Quebra das Ideias, da Periferia em Movimento. Consideram-se suas temáticas, formas de circulação, modos de financiamento e de distribuição, além de linguagens e estilos utilizados.

A circulação de *podcasts* no Brasil atingiu proporções bastante significativas em anos recentes. Em fevereiro de 2019, a pesquisa *Podcast Stats Soundbites* colocava o país em segundo lugar no *ranking* de consumo de *podcasts*, com 110 milhões de *downloads* em 2018 — um crescimento de 33% em relação ao ano anterior —, atrás apenas dos Estados Unidos, com 660 milhões de *downloads* (Blubrry, 2019). Tal aumento se mostrou ainda mais vigoroso durante a pandemia. Pesquisas mais estruturadas sobre o consumo de *podcasts* são bastante recentes no país.

A Kantar Ibope Media realiza, desde 2019, a série de pesquisas *Inside Radio* que, embora não seja prioritariamente sobre *podcasts*, permite-nos obter algumas informações sobre o crescimento do consumo dessa mídia. A edição de 2020 apontava que 24% dos respondentes com mais de 13 anos que ouviam áudios pela internet haviam acessado *podcasts*. Na pesquisa do ano seguinte, esse número subiu para 31%, em um crescimento estimado de 21 para 28 milhões de ouvintes (Kantar Ibope Media, 2019, 2020, 2021, 2022). Também a produção de *podcasts* experimentou grande aceleração no período: a pesquisa da Voxnest (2020) apontou o Brasil como o país de maior crescimento de novos programas daquele ano: 103% de aumento nas produções entre janeiro e junho.

Já a edição de 2021 da *Inside Radio*, mais detalhada, aponta que 52% dos *podcasts* ouvidos pelos respondentes são independentes, enquanto 44% estão divididos entre programas ligados a emissoras de televisão (17%), de rádio (16%) e a jornais ou revistas (11%). Dentre os temas mais mencionados pelos ouvintes, destacam-se humor (38%), música (32%), política (30%) e notícias (27%). A *Inside Radio 2021* traz ainda dados em relação à distribuição dos ouvintes em termos de gênero e classe social. No primeiro caso, ela aponta que, dos ouvintes de rádio pela internet, 51% são homens e 49% mulheres, números consideravelmente próximos da população geral, formada, segundo dados da Kantar Ibope Media, por 54% de mulheres e 46% de homens (Kantar Ibope Media, 2021).

Em termos de classificação socioeconômica, a divisão é bem mais discrepante. A Kantar Ibope Media (2021) define que a população brasileira maior de 13 anos é formada por 36% de representantes das classes A/B, 48% da classe C e 17% das classes D/E, mas aponta que os ouvintes de rádio na internet estão distribuídos entre essas classes nas proporções de 67%, 30% e 3%, respectivamente.

Porém, é preciso destacar também as limitações dessas pesquisas, em especial o fato de que as perguntas sobre *podcasts* são feitas apenas aos respondentes que afirmam ouvir rádio pela internet. Considerando as muitas possibilidades de audição dos *podcasts* — tanto por plataformas tradicionais de *streaming* de áudio (tais como Spotify, Deezer, Apple Podcast e Google Podcast, entre outras) como por WhatsApp e YouTube — é possível supor que o universo de ouvintes seja mais amplo, inclusive nos termos de sua estratificação socioeconômica.

Reforçando essa hipótese, pesquisa realizada pelo Comitê Gestor da Internet do Brasil aponta que, em 2020, 152 milhões de usuários tinham internet em casa. Esse número representa um aumento de 7% em relação a 2019 e corresponde a 81% da população do país com mais de 10 anos. Com isso, “as residências da classe C com acesso à internet passaram de 80% para 91% em um ano. Já os usuários das classes D e E com internet em casa saltaram de 50% para 64% na pandemia” (León, 2021). Esses dados certamente indicam uma ampliação do potencial das classes C, D e E para o consumo de *podcasts*, maior do que aquele sugerido pela pesquisa *Inside Radio*.

Um indicador recente e significativo é o grande sucesso do *podcast Mano a Mano*¹, lançado em agosto de 2021 pelo *rapper* paulistano Mano Brown, líder do grupo Racionais MC’s, em parceria com

1 Para ouvir as temporadas completas, acesse o *podcast* em: MANO a mano. [Locução de]: Mano Brown. [S. l.]: Spotify Studios, 2021-. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0GnKiYeK11476CfoQEYIEd>. Acesso em 9 fev. 2023.

o Spotify². Com Mano Brown entrevistando personalidades variadas e assumindo sempre a indiscutível postura de representante e voz das periferias, o programa, quatro meses após sua estreia, foi apontado pela plataforma como o segundo mais escutado de todo o ano de 2021 e, em 2022, ocupou a terceira posição entre os *podcasts* mais ouvidos no país (Padiglione, 2021)³.

Entende-se que tal alcance, incluindo os *podcasts* que serão aqui enfatizados, reforça a ideia de que a prática de consumo desse formato está se consolidando nas periferias urbanas, a ponto de torná-lo uma modalidade de produção midiática estratégica para os coletivos de comunicação periféricos. Antes da análise dos *podcasts* selecionados, buscando suas singularidades e convergências, será feita uma síntese sobre a organização desses coletivos, bem como sobre suas formas de atuação.

Periferias, mobilização e ativismo comunitário

A diversificação e a popularização de *podcasts* periféricos apontam para a constituição de um circuito próprio de produção e consumo midiáticos, levando a mudanças estéticas, estilísticas e narrativas nesses formatos — especialmente jornalísticos —, além da variedade de pautas, fontes e temas tratados. A facilitação de ferramentas de produção (por meio de programas ou aplicativos que incluem captação, edição e difusão) e a ampliação do acesso à internet (um serviço ainda bastante caro no Brasil) contribuem para a expansão de produtos sonoros em mídias digitais. Tais mudanças se fazem notar, significativamente, em gêneros noticiosos ou informativos, alterando de forma visível a

2 Até o momento da escrita deste texto, o *podcast* *Mano a Mano* conta com três temporadas: a segunda foi lançada em março de 2022 e a terceira, a ser finalizada no início de 2023, estreou em outubro de 2022 (Ayala, 2022).

3 Em 2021, dois episódios do *podcast* — as entrevistas com Luiz Inácio Lula da Silva e com o médico e comunicador Drauzio Varella — constavam entre os cinco programas mais ouvidos da plataforma, em primeiro e quarto lugares, respectivamente (Retrospectiva..., 2021).

produção jornalística realizada sobre, para e nas periferias das grandes cidades. No caso dos *podcasts* periféricos, ressalta-se a convocação, em termos de um engajamento político e social, de seus realizadores e ouvintes, principalmente em relação às questões de raça, gênero, classe social e geração, às demandas nas periferias urbanas e ao enfrentamento de problemáticas culturais e históricas.

Tal engajamento antecede o surgimento da pandemia, mas a partir dele se intensifica, já que, de 2019 a 2022, o país enfrentou uma situação dramática em termos políticos. Sob o comando de um governo de extrema-direita, houve tentativas de silenciamento das minorias e ataques às redes de proteção social e ambiental do Estado; constantes ataques aos setores cultural, artístico, científico e educacional do país, com ausência de investimentos sociais; e disseminação sistemática de desinformação, por meio de *fake news*, não apenas em períodos eleitorais mas, notadamente, contra medidas de contenção da pandemia, entre elas uso de máscaras e campanhas de vacinação. Em todos esses casos, tais desmobilizações foram implementadas pelo governo federal, seus integrantes e apoiadores, desestabilizando não apenas os direitos fundamentais, mas também as bases da democracia brasileira, o que tornou ainda mais desamparados aqueles que se encontravam em situação de vulnerabilidade social. Em 2023, a eleição de um novo governo federal e a formação de equipes de especialistas comprometidos com a preservação dos valores democráticos e a reconstrução do país criam um novo cenário, que certamente irá impactar positivamente processos comunicacionais e culturais.

É nesse contexto que surgem e se legitimam alternativas de mobilização de setores organizados da sociedade, especialmente entre aqueles que mais sofrem as consequências da ausência de políticas públicas voltadas para a promoção da vida e da justiça social. Em meio ao agravamento das crises atravessadas pelo país, houve o fortalecimento de uma cena jornalística periférica com produções que denunciam, sobretudo, as profundas desigualdades de suas distintas regiões.

Entre outras formas de atuação, as ações comunicacionais e a produção de informação pública, confiável e de qualidade tornaram-se prioritárias e essenciais no enfrentamento à pandemia, na reação à crise político-institucional e no combate à desinformação em diversos âmbitos. Considerado não como um fenômeno isolado, mas como integrante de processos comunicacionais mais amplos, o *podcast* tem se tornado uma alternativa importante para a expressão de diferentes vozes e a oferta de fontes adicionais de informação à sociedade. Desse modo, as produções aqui abordadas inserem-se nesse cenário e carregam as marcas de seu tempo não apenas em relação à pandemia global, mas também aos espaços de sua criação e circulação.

A mobilização de grupos formados, em sua maioria, por jovens ativistas das periferias de São Paulo e a ênfase em produções audiovisuais disponibilizadas em formatos digitais têm como um de seus fundamentos a geração de informações confiáveis e relevantes para públicos locais, que abordem pautas e problemas próprios desses territórios. Grande parte dessas obras é feita por coletivos juvenis (Valenzuela, 2019) e tem enfoque noticioso ou factual, tanto em documentários como em reportagens verbais, visuais, sonoras ou audiovisuais. Tal processo já havia sido apontado por Rovida (2020) em pesquisa junto a coletivos periféricos em São Paulo, usualmente relegados pelas mídias tradicionais. Há nesse movimento uma postura crítica em relação a elas, que, ao retratarem tais comunidades, muitas vezes o fazem de forma reducionista, reforçando estereótipos e estigmas:

As narrativas produzidas por esses jornalistas periféricos são elaboradas a partir de um determinado território, o que as diferencia por conterem perspectivas específicas, que não podem ser entendidas fora dessa relação com o lugar de histórias e dos sujeitos produtores da comunicação (...). Retoma-se um dos exemplos de jornalismo periférico que tem por objetivo fazer ecoar parte das vozes ausentes da cobertura tradicional da imprensa. (Rovida, 2020, pp. 54; 60)

Durante os anos de 2020 e 2021, a ação desses coletivos se tornou ainda mais expressiva, em especial com temáticas relacionadas à pandemia da covid-19. Em 2022, com a pandemia sob certo controle e um processo eleitoral intenso no Brasil, os conteúdos se voltaram para questões políticas. No caso da produção audiovisual, é importante ressaltar que seu surgimento e sua ampliação também foram possíveis por existirem profissionais competentes e preparados para assumir funções técnicas ou artísticas em produções audiovisuais, em muitos casos graças a políticas públicas de inclusão e permanência estudantil por meio de programas governamentais implementados nas primeiras décadas do século XXI. Não se trata, assim, de uma produção amadora ou voluntária, mas de obras audiovisuais qualificadas, que atendem a princípios rigorosos e características consolidadas nas mídias tradicionais (Soares, 2021).

Essas produções propõem inovações que visam articular mediações (Martín-Barbero, 2001) mais significativas para grupos sociais específicos e tradicionalmente subalternizados (Spivak, 2018), expandindo seu alcance tanto para os que podem se tornar narradores de suas próprias histórias, como para seus potenciais ouvintes. Por meio dessas produções, circuitos midiáticos presentes na produção audiovisual contemporânea se conectam ao propor representações de si e do outro, visando desconstruir estigmas sociais, ampliar visibilidades e deslocar identidades antes cristalizadas (Martín-Barbero, 2014; Ortiz, 2015; Hall, 1997; 2016).

Além dos aspectos destacados e da realização por coletivos organizados localmente, os exemplos discutidos foram escolhidos por atenderem a três outras características: 1) regularidade de produção, distribuição e divulgação em 2020; 2) tematização da pandemia sob o ponto de vista das periferias; 3) experimentação de formatos e modos de distribuição e acesso. Os três *podcasts* escolhidos permitem demonstrar esses elementos tanto por suas especificidades quanto por serem representantes de um quadro ampliado⁴, como será apontado a seguir.

4 Para outras indicações de *podcasts* periféricos, ver: DÁ o play: 10 podcasts das periferias para ouvir na quarentena. *Periferia em Movimento*, 15 maio 2020. Disponível em:

Podcasts periféricos da pandemia: novas sonoridades

1) *Conversa de Portão* (Nós, Mulheres da Periferia)

O coletivo Nós, Mulheres da Periferia⁵ ocupa lugar de destaque na cobertura jornalística voltada às periferias de São Paulo, tendo ampliado sua atuação em 2020 e 2021 por meio de diversas produções divulgadas em seu *site* e suas redes sociais. Entre essas produções, está a reportagem que tratou da pandemia em seu quinto mês (agosto de 2020), quando o país atingiu o número simbólico de 100 mil mortos (Moreira, 2020)⁶, ressaltando pela primeira vez seus impactos junto às mulheres periféricas. Criado em 2014, o *site* *Nós, Mulheres da Periferia* se autodefine como:

Um site jornalístico dedicado a repercutir a opinião e a história de mulheres negras e periféricas. Nosso compromisso é oferecer um outro jeito de ver os acontecimentos no Brasil e no mundo e contribuir para a construção de uma sociedade plural, antirracista e não patriarcal. (Quem..., 2018)

A seleção de temas relacionados às mulheres e aos feminismos em perspectiva periférica e crítica é uma das marcas do coletivo na produção de reportagens, entrevistas, vídeos e áudios⁷. A equipe é

<http://periferiaemmovimento.com.br/podcasts/>. Acesso em: 5 abr. 2021. Ver também: CARVALHO, L. 20+ podcasts negros para você ouvir nessa quarentena. *Ceará Criolo*, 23 abr. 2020. Disponível em: <https://cearacriolo.com.br/20-podcasts-negros-pra-voce-ouvir-nessa-quarentena/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

- 5 Ver o *site* do coletivo no endereço: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/>. Acesso em: 8 out. 2022.
- 6 Em 13 fevereiro de 2023, o número de vítimas da covid-19 no Brasil totalizava 697.762 mil mortos, de acordo com dados do Ministério da Saúde brasileiro. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Em 12 de fevereiro desse ano, pela primeira vez não houve nenhum registro de mortes causadas pela pandemia no país no período de 24 horas. (Nascimento, 2023).
- 7 Foram muitas as iniciativas de *podcasts* feitos por e para mulheres, tratando de diversos assuntos de interesse delas, como lemos na reportagem sobre essa produção nas

formada “exclusivamente de mulheres periféricas, majoritariamente negras” (Quem..., 2018), todas com graduação (e, em alguns casos, pós-graduação) em instituições de ensino superior públicas e privadas de São Paulo. Algumas trouxeram para o grupo experiências adquiridas em outros coletivos e empresas jornalísticas independentes, como Agência Mural de Jornalismo das Periferias (também abordada no estudo) e Brasil de Fato (Equipe, 2018).

Os trabalhos desenvolvidos pelo coletivo receberam diversos prêmios e, em 2020, contaram com o apoio financeiro de projetos como Pajor (Programa de Apoio ao Jornalismo), em parceria com Repórter Sem Fronteiras Alemanha e Ministério da Cooperação e Desenvolvimento alemão (BMZ); Covid-19 Latin America News Relief Fund (Programa de Apoio Covid-19 a Veículos de Notícias na América Latina), criado pelo Facebook em parceria com o Centro Internacional para Jornalistas; e de instituições nacionais e internacionais, tais como: Open Society Foundations; ONG Artigo-19 (Londres); Consulado do Canadá no Brasil; Fundação Tide Setúbal; Uneafro Brasil; Fundação Rosa Luxemburgo; e Purpose Foundation (Estados Unidos). O grupo conta também com uma campanha de financiamento no *site* Catarse (Nós..., 29 set. 2020).

Em setembro de 2020 o coletivo lançou o *podcast Conversa de Portão* (Nós..., 9 set. 2020), em referência a uma prática comum nos bairros periféricos da cidade, em que as pessoas conversam na frente de suas casas sobre assuntos cotidianos. O *podcast* trata de temas de destaque no Brasil em perspectiva interseccional e, como lemos em sua página de apresentação, disponível no *site* do grupo, “o portão de casa é o lugar de encontro para conversar, trocar ideia e falar sobre todos os assuntos. (...) O Nós, Mulheres da Periferia partiu desse espaço

periferias: VOZES da quebrada: podcasts viram canal para aproximar mulheres nos bairros. *Quebrada Tech – Uol*, [S. l.], 2 set. 2020. Disponível em: <https://quebradatech.blogosfera.uol.com.br/2020/09/02/vozes-da-quebrada-podcasts-estabelecem-dialogo-com-mulheres-da-periferia/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

simbólico e o ressignificou para criar o *podcast* *Conversa de Portão* sob uma perspectiva de gênero, raça, classe e território” (Quem..., 2018)⁸. O *Conversa de Portão* foi lançado em parceria com o UOL Plural, apresentado no *podcast* como “um projeto colaborativo do UOL com veículos e coletivos independentes”.

Figura 1 – Página de apresentação do *podcast* *Conversa de Portão*



Nota. Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/nos-mulheres-da-periferia-lanca-o-podcast-semanal-conversa-de-portao/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

O programa, de periodicidade semanal, é disponibilizado no portal do UOL⁹ com um detalhado texto de apresentação de cada episódio e, também, em plataformas como Spotify, YouTube e Google Podcasts. A disponibilização no YouTube é uma estratégia utilizada por diversos *podcasts*, já que permite a audição do episódio sem a necessidade de

8 No *site*, o grupo se define como “coletivo jornalístico independente, transparente e apartidário formado por jornalistas moradoras de diferentes regiões periféricas da cidade de São Paulo. Atuantes em diferentes plataformas de comunicação, nossa principal diretriz é disseminar conteúdos autorais produzidos por mulheres e a partir da perspectiva de mulheres, tendo a intersecção de raça, classe e território como fio condutor”. (Apresentação..., [s.d..])

9 Para ouvir os episódios do *podcast*: CONVERSA de portão. [Locução de]: Nós, mulheres da periferia. [S. l.]: Uol, 2020-2022. *Podcast*. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/podcast/conversa-de-portao/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

recorrer à assinatura de um serviço de *streaming* ou à instalação de um aplicativo específico. No caso do *Conversa de Portão*, os episódios são disponibilizados na plataforma com uma imagem estática acompanhando o áudio (foto das integrantes do coletivo até o episódio 44, e a logomarca do *podcast* a partir do episódio seguinte).

O programa é narrado por diferentes integrantes do coletivo¹⁰, normalmente com uma apresentadora por episódio. Na locução de abertura de cada episódio, ele é definido como um *podcast* no qual “semanalmente nós ouvimos opiniões, análises ou histórias de mulheres sobre notícias que são importantes para nós”. Normalmente, o *podcast* se inicia com uma locução de abertura que introduz o tema e trechos de diferentes falas ou uma autoapresentação das entrevistadas. A seguir, ouve-se o som de palmas — uma forma tradicional de chamar a atenção dos moradores de uma residência por quem chega ao portão — seguido por ruídos da rua e música, que compõem a identificação sonora do *podcast*¹¹. Na sequência a apresentadora se identifica, apresenta o nome do *podcast*, a parceria com o UOL Plural e a locução de abertura.

A duração dos programas é variada: vai de aproximadamente 15 minutos até pouco mais de uma hora. O primeiro episódio disponibilizado (*Conversa...*, 15 set. 2020), tratou da solidariedade na pandemia com entrevista de Luciana Bispo, que há 30 anos atua na periferia da Zona Sul de São Paulo. Ela falou sobre a importância de doações para movimentos sociais e apontou sua queda depois dos meses iniciais da pandemia, situação que se agravou ainda mais com o prolongamento do distanciamento social e das medidas de restrição.

10 O coletivo é integrado por Bianca Pedrina, Elaine Silva, Jéssica Moreira, Livia Lima, Mayara Penina, Regiany Silva, Sabrina Teixeira Novaes e Semayat Oliveira (Equipe, 2018).

11 Esses sons das ruas e das palmas foram substituídos por um tema musical posteriormente.

Figura 2 – Foto de divulgação do primeiro episódio do *podcast* *Conversa de Portão*



Nota. Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/conversa-de-portao-1-solidariedade-acabou-mas-pandemia-nao/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

A pandemia, entretanto, não é a pauta única do *podcast*, que também trata de questões políticas, sociais, ambientais e culturais mais amplas, tais como a produção cultural periférica, as queimadas no Pantanal, a necropolítica, o mercado financeiro, e as novas lideranças políticas femininas do país, entre outros assuntos. No episódio 18, por exemplo, “Um ano sem ir à escola. Qual é o saldo?”, lançado em 19 de janeiro de 2021 e apresentado pela jornalista Mayara Penina, a entrevistada é Macacé Evaristo, educadora e vereadora eleita por Belo Horizonte em 2020. Por sua vez, o episódio 14, “O que é necropolítica ou política da morte”, de 15 de dezembro de 2020, tem apresentação de Jéssica Moreira, que entrevista a advogada Allyne Andrade e Silva, superintendente adjunta do Fundo Brasil de Direitos Humanos.

De caráter abrangente e compreensivo, o *Conversa de Portão* traz uma abordagem mais ampla sobre o mundo a partir da perspectiva negra, feminista e periférica, desconstruindo estereótipos e preconceitos e, dessa forma, ressignificando estigmas presentes nas mídias tradicionais em relação às minorias sociais, entre elas mulheres negras periféricas. Sete anos após seu lançamento, em julho de 2021, o *site* *Nós* renovou sua identidade visual (com novas cores e logomarca) e

editoriais (Histórias, Análise, Contexto e Comportamento), mas segue privilegiando a perspectiva das mulheres negras e periféricas em relação aos problemas urbanos, com reflexões relevantes para a compreensão da realidade social e com um claro engajamento político (Nós..., 27 jul. 2021). Uma série de *lives*, denominada *Conversa de Quintal*, foi realizada em suas redes sociais (YouTube, Facebook e Instagram)¹².

Em abril de 2021, o *Conversa de Portão* iniciou uma série denominada “Feminismos”, criada em parceria com a Fundação Rosa Luxemburgo, para “contar a história de figuras importantes para a luta pelos direitos das mulheres e por uma sociedade mais justa”¹³ começando pela da própria Rosa, tema do episódio 26. O *podcast* lançou, em novembro do mesmo ano, a segunda temporada da série (em cinco episódios), dessa vez voltada à discussão do cenário político brasileiro durante o período eleitoral, também em parceria com a Fundação Rosa Luxemburgo. O primeiro programa dessa série (episódio 54) destaca a necessidade de se fazer um debate plural — com a participação de mulheres negras — sobre essa temática. Em dezembro de 2022, o *Conversa de Portão* chegou ao seu 73º episódio¹⁴.

12 Para acessar o canal do YouTube administrado pelo *Nós, mulheres da periferia*, que tem 1,26 mil seguidores: https://www.youtube.com/channel/UC3B_3iYaueA-4mayEnW2w_A. Para acessar a página no Facebook, com 31 mil seguidores: <https://www.facebook.com/nosmulheresdapерiferia/>. O perfil do *Nós* no Instagram conta com 36 mil seguidores e pode ser acessado em: <https://www.instagram.com/nosmulheresdapерiferia/>. Acessos em: 30 jan. 2023.

13 CONVERSA de Portão #26: Quem tem medo de mulheres que movimentam milhares? *Justiça de saia*, [s.l.], 5 abr. 2021. Disponível em: <https://www.justicadesaia.com.br/conversa-de-portao-26-quem-tem-medo-de-mulheres-que-movimentam-milhares/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

14 Episódios disponíveis em: <https://open.spotify.com/show/39gOUgPbRsPp02gF8oPuwZ>. Acesso em: 8 out. 2022.

2) *Em Quarentena* (por Agência Mural)

A Agência Mural de Jornalismo das Periferias¹⁵ foi criada em novembro de 2015 com a missão de “minimizar as lacunas de informação e contribuir para a desconstrução de estereótipos sobre as periferias” (Sobre..., 2010). O coletivo surgiu a partir do *blog* Mural, apontado pelo grupo como “o primeiro *blog* de notícias das periferias de São Paulo”, criado em 2010 e hospedado na lista de *blogs* da *Folha de S. Paulo*¹⁶.

A Agência Mural é integrante do The Trust Project e da Associação de Jornalismo Digital (Ajour)¹⁷. Sua equipe, em abril de 2022, era formada por 5 gestores e 15 redatores com formações diversas, embora predominantemente nas áreas de comunicação e jornalismo, além de aproximadamente 50 correspondentes de todas as periferias de São Paulo e de algumas cidades de sua região metropolitana. O projeto recebeu vários prêmios e, em 2020, expandiu-se para além da periferia de São Paulo criando o Mural Salvador, com notícias sobre aquela cidade¹⁸.

Também em 2020, a Agência Mural criou seu primeiro *podcast*, o *Em Quarentena*, que trazia notícias sobre a pandemia a partir do ponto de vista periférico e tratava de possíveis maneiras de superar precariedades e desafios por ela impostos. O episódio de estreia foi lançado em 23 de março de 2020 e o *podcast* contou com duas temporadas, que totalizaram 148 episódios (82 na primeira temporada e 66 na segunda), sendo encerrado em 27 de novembro de 2020¹⁹.

15 Ver o site da Agência Mural em: <https://www.agenciamural.org.br/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

16 Para acessar o *blog* hospedado no *site* da *Folha*: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/mural/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

17 A Agência Mural consta nas listas dessas organizações, nos endereços: <https://www.credibilidade.org/> e <https://ajor.org.br/lista-associadas/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

18 Ver: <https://www.agenciamural.org.br/tag/salvador/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

19 No *site*, o grupo afirma que tem como missão “minimizar as lacunas de informação e contribuir para a desconstrução de estereótipos sobre as periferias da Grande São Paulo. (...) Periferias com menos acesso aos direitos. Periferias menos cobertas pela imprensa em geral.

Figura 3 – Página de apresentação do *podcast Em Quarentena*



Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

Os episódios duram em média 6 minutos e foram lançados diariamente de segunda a sexta-feira. Embora estivesse disponível também em plataformas tradicionais (Spotify, Google Podcasts e Apple Podcasts), o *podcast*, como apontado no *site* do grupo, caracterizava-se por poder ser assinado e recebido por meio do WhatsApp. Além da facilidade na recepção e audição, essa estratégia teve a vantagem de basear-se em um aplicativo que pode ser utilizado sem consumir a franquia de dados de serviços de telefonia celular. No texto de apresentação do *podcast*, ele se propõe a informar “quem mais precisa se virar em meio a esse caos” enquanto “apresenta pessoas, comenta o que tá pegando nas periferias durante as eleições de 2020, fica de olho na gestão municipal de São Paulo, desmente *fake news*, viaja pelas quebradas do Brasil e ainda dá dicas culturais para fazer no sofá de casa!”²⁰.

A primeira temporada contou com o apoio do Instituto Unibanco; na segunda temporada, o apoio foi da Embaixada e Consulado dos Estados Unidos no Brasil. A Agência Mural também busca

Periferias cujas histórias têm menos holofotes. Periferias habitadas também pelos nossos correspondentes locais”. (Sobre..., 2010.)

20 Essa descrição do *podcast* encontra-se apenas na plataforma Deezer: EM QUARENTENA. [S. l.]: Agência Mural, 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://www.deezer.com/br/show/977932>. Acesso em: 3 fev. 2023.

financiamento coletivo através do *site* Catarse. Os episódios ouvidos para esse trabalho foram realizadas por Vagner de Alencar e Lucas Cardoso, jornalistas e cofundadores da Agência Mural. A narração é conduzida pelos apresentadores por meio de depoimentos de vários moradores das periferias de São Paulo e, em alguns casos, entrevistas com especialistas. Os episódios utilizam, em sua edição, sons característicos de celulares, com a função de pontuação sonora e, de forma menos frequente, trilha musical e ruídos. Os temas estão ligados às questões da pandemia mais presentes nas periferias urbanas, como a compra de produtos ligados às medidas de proteção (como máscaras e álcool em gel), a necessidade de continuar trabalhando, as dificuldades na relação com vizinhos, iniciativas de moradores que visavam melhorar a convivência mesmo à distância e oferecimento de aulas *on-line*.

Nessas abordagens, percebe-se uma ruptura de estereótipos e preconceitos usualmente atribuídos aos territórios periféricos, considerando não apenas seus problemas, mas apresentando iniciativas positivas e propositivas que deslocam estigmas e constroem uma nova maneira de olhar esses cotidianos a partir da visão de seus moradores. O episódio 40 da primeira temporada, veiculado em 25 de maio de 2020, é intitulado “Como Contamos Mais de 100 Histórias Sobre as Periferias do Brasil” e resume o trabalho de cobertura²¹.

Em sua segunda temporada, as temáticas do *podcast* foram diversificadas para questões relativas às desigualdades sociais e aos problemas estruturais das metrópoles. O *podcast* foi encerrado com um episódio especial da série “Rolê no sofá”, com dicas culturais de músicas,

21 O episódio narrou os bastidores da produção, como surgiu, quais histórias foram contadas até aquele momento, e a interação e apoio recebidos dos ouvintes em sua existência. Para ouvir o episódio completo, ver: COMO contamos mais de 100 histórias sobre as periferias do Brasil. 25 maio 2020. In: EM QUARENTENA. [S. l.]: Agência Mural, 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5O26llmM6o2lqTU4B8OLRm?si=QMhAu6jSTQOAdEUdzRyEoA&nd=1>. Acesso em: 5 abr. 2021.

filmes e literatura para apreciar em casa durante a pandemia. A mensagem de despedida foi assim narrada: “Demos adeus a este *podcast*, mas continuamos por aqui, enviando para o seu número reportagens, infográficos e ilustrações sobre tudo o que acontece nas periferias de São Paulo. Importante reforçar que, infelizmente, a pandemia ainda não acabou. Pelo contrário, o número de casos aumentou nas últimas semanas” (Despedida..., 2020).

Figura 4 – Logo e título do *podcast* *Em Quarentena*



Nota. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/em-quarentena/>.
Acesso em: 5 abr. 2021.

Em junho de 2021, com o prolongamento da crise sanitária e o surgimento de outras temáticas, o grupo lançou o *podcast* diário *Próxima Parada*, para enfatizar questões sociais, políticas, econômicas e culturais sobre as periferias, apresentado no *site* do grupo como “um *podcast* jornalístico diário sobre o que rola nas periferias do Brasil e, em especial, da região metropolitana de São Paulo.” (Próxima..., 2021). Com apresentação dos jornalistas Gabriela Carvalho e Rômulo Cabrera, e coordenação de Vagner de Alencar, o programa totalizou 260 episódios (de aproximadamente 15 minutos cada) em 8 de julho de 2022, quando foi encerrado. A proposta permaneceu aquela anunciada no *teaser* do *podcast*: transformar estereótipos e estigmas comumente associados às periferias da cidade de São Paulo, buscando soluções para suas realidades,

especialmente do ponto de vista dos moradores que buscam transformar seus bairros e criar novas perspectivas por meio de negócios, além de cobrar o poder público sobre problemas enfrentados pelas periferias.

Entre agosto e setembro de 2022, a Agência Mural lançou em seu canal do YouTube a série em sete vídeos *Pega a Visão* (2022), com divulgação no *site* e redes sociais, buscando debater temas relacionados às eleições e ao voto nas periferias, diversificando sua produção audiovisual²². Também nessa série o jornalismo periférico se consolida e se amplia para além de questões relacionadas à pandemia, aproximando-se de questões sociais e políticas do cotidiano das periferias urbanas e do cenário eleitoral brasileiro, movimento que pode ser observado nos três coletivos destacados.

3) *Pandemia sem Neurose* (por Periferia em Movimento)

Fundado em 2009 na periferia da Zona Sul de São Paulo, o coletivo Periferia em Movimento²³ se autodefine como

uma produtora independente de jornalismo de quebrada que gera e distribui informação dos extremos aos centros de poder, com objetivo de descentralizar as narrativas e promover a garantia de direitos a partir do protagonismo periférico e de quem está nas frentes de luta. (*Quem faz...*, 2022)

O grupo assume, como sua missão “fazer um jornalismo sobre, para e a partir das periferias, em nossa complexidade, para ocupar espaços que sempre nos negaram e garantir o acesso a direitos” (*Quem somos*, 2022). A Periferia em Movimento iniciou sua produção com

22 Ver divulgação no próprio *site* da Agência Mural: <https://www.agenciamural.org.br/pega-visao-vai-falar-de-temas-das-eleicoes-para-as-periferias/>. Ver também o canal do YouTube, com 9,27 mil inscritos: <https://www.youtube.com/c/AgenciamuralBr>; a página do Facebook, que tem 32,5 mil seguidores: <https://www.facebook.com/agenciamural>; e o perfil no Instagram, com 19 mil seguidores: <https://www.instagram.com/agenciamural/>. Acessos em: 3 fev. 2023.

23 Para acessar o *site* do coletivo: <https://periferiaemmovimento.com.br/>. Acesso em: 8 out. 2022.

o documentário *Grajaú na construção da paz*, ainda em 2009, e teve uma extensa atuação a partir de então na organização de oficinas e cursos de produção jornalística e audiovisual, na cobertura de eventos na periferia e no lançamento de conteúdos digitais. No Manifesto publicado no *site*, o grupo se define como “jornalismo de quebrada”, tendo como objetivo produzir e distribuir “informação dos extremos ao centro”, e se apresenta como lugar de resistência a partir dos territórios e, entre outros posicionamentos, afirma que “é o grito na garganta a cada corpo que sangra nos becos e vielas” (Nosso..., 2021).

Figura 5 – Logo e título do *podcast Periferia em Movimento*



Nota. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/7Cox5EF37lR6NXpBbID9rv>. Acesso em: 5 abr. 2021.

A equipe é quase integralmente formada por profissionais que residem ou são oriundos da Zona Sul de São Paulo, especialmente dos bairros de Grajaú e Campo Limpo. Grande parte do grupo possui formação universitária, com predominância da área de Jornalismo. O coletivo utiliza a plataforma Catarse como forma de obtenção de financiamento para suas atividades. Entre suas ações, a Periferia em Movimento realizou, em 2020, o minidocumentário *Interrompemos a Programação (?)*, que aborda as relações entre os meios de comunicação e as identidades periféricas durante o período mais agudo da pandemia.

Como nos outros dois grupos abordados, a atuação da Periferia em Movimento na área de *podcasts* também se iniciou em 2020, com um programa sobre a crise sanitária causada pela covid-19, o *Pandemia sem Neurose*, que contou com 53 episódios, lançados

entre março e setembro daquele ano (Pandemia..., 2020). O *podcast* é apresentado como

uma co-produção da jornalista Gisele Brito e das iniciativas Periferia em Movimento, Alma Preta e Desenrola e Não Me Enrola. O boletim foi especialmente criado para tratar de informações apuradas e do interesse de moradoras e moradores das periferias de São Paulo diante da pandemia de coronavírus. (Pandemia..., 2020)

Os episódios, que duram em média entre 3 e 5 minutos, foram disponibilizados nas plataformas tradicionais e em uma lista de distribuição do WhatsApp, por meio da qual os ouvintes também podiam enviar perguntas. Cada programa contava com apresentador(a) único(a), que variava conforme o episódio. Ocasionalmente eles podiam enviar áudios com breves depoimentos de entrevistados (normalmente especialistas de diferentes áreas) mas, de modo geral, traziam um boletim de informações sobre a pandemia ou um tema único narrado pelo(a) apresentador(a). Os temas centrais em grande parte dos programas, foram: o auxílio emergencial do governo, que demorou muito tempo a ser liberado; o distanciamento social; as *fake news* sobre a pandemia; a quarentena e sua flexibilização; e os problemas enfrentados dentro de casa, como a violência doméstica.

Figura 6 – Capa do primeiro episódio do *podcast Pandemia Sem Neurose*



Nota. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/04kR2Z8tdTmfXjxHdf7bR8>. Acesso em: 13 out. 2022.

A partir do episódio 51, em setembro de 2020, o *podcast* deixou de enfatizar exclusivamente a temática da pandemia com um especial sobre as eleições municipais em novembro daquele ano, tema que também ocuparia o episódio seguinte. O episódio 53, último da série, tratou das políticas de moradia de diferentes governos e da falta de solução para o problema.

A seguir, um novo *podcast* foi lançado: *Quebra das Ideias*, com produção exclusiva da Periferia em Movimento, voltou-se aos problemas causados pela pandemia, ressaltando a importância da articulação política nas periferias em busca de inclusão e cidadania. Na matéria de divulgação do primeiro episódio, lemos: “Em um cenário de distanciamento social, como temos lidado com as dores da morte e do luto? E como a fé pode ser elementar para passar por isso? [...] Morte e luto são justamente os temas da estreia de *Quebra das Ideias*, o *podcast* que a Periferia em Movimento lançou dia 21 de setembro de 2020 [...] nas principais plataformas virtuais de áudio.” (Quebra, 2020).

Figura 7 – Apresentação do primeiro episódio do *podcast Quebra das Ideias*



Nota. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/podcast1>. Acesso em: 13 abr. 2022.

Embora esse episódio esteja relacionado à pandemia e suas consequências, assim como outros da série, *Quebra das Ideias* se distingue por passar a contar com episódios mais longos e temáticas de alcance mais

amplo, mas ainda voltadas para as questões de opressão, preconceito e desigualdade — tônica do trabalho do coletivo. Dentre essas temáticas, destacamos os episódios 15, “Agora, É ‘Nós por Nós’ Realmente”, e 16, “As Ações de Agora São Fruto de uma Rede que Sempre Existiu”, ambos veiculados em março de 2021, abordando movimentos e coletivos articulados para garantir ajuda às famílias em vulnerabilidade no momento mais agudo da pandemia do coronavírus no Brasil. O *Quebra das Ideias* contou com 20 episódios e foi encerrado em abril de 2021.

Além desses dois *podcasts*, a produção sonora do grupo conta com programas variados (sobre racismo, *funk*, gênero, sexualidade, educação, terras indígenas) em forma seriada, reportagens em áudio e uma série especial, em cinco episódios, sobre pessoas com deficiência moradoras das periferias. Divulgada em setembro de 2021, a série narrou as histórias dessas pessoas, discutiu temas como acesso a lazer, esporte, cultura e lutas por direitos, como saúde e educação, e entrevistou representantes de movimentos. Em maio de 2022, foi lançada uma série especial (“Da quebrada ao quilombo”), em seis episódios, sobre populações quilombolas. O grupo seguiu atuante, diversificando suas produções e intervenções, por meio de parcerias e trabalhos colaborativos, como o especial “Saúde Emocional” (com 4 episódios até dezembro de 2022) e a série “Nóis na Copa” (com 6 episódios lançados em novembro e dezembro de 2022), difundidos em suas redes sociais²⁴.

Em agosto de 2022, no início da campanha eleitoral das eleições brasileiras — destacando-se, dentre elas, a eleição presidencial —, a Periferia em Movimento lançou o “zapcast” *Eleições sem Neurose*, que teve como objetivo principal “contextualizar o pleito deste ano,

24 Para mais informações, ver: <https://periferiaemmovimento.com.br/quem-somos/>. O canal do YouTube conta com 1,17 mil inscritos e pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/c/PeriferiaemMovimento>. A página da Periferia em Movimento no Facebook tem 31 mil seguidores: <https://www.facebook.com/PeriferiaemMovimento>; o perfil do Instagram, por sua vez, tem 14,6 mil seguidores: <https://www.instagram.com/periferiaemmovimento/>. Acessos em: 3 fev. 2023.

tirar dúvidas e desmentir *fake news*” (Eleições..., 2022). Assim como nos outros grupos, que se dirigiram aos gêneros sonoros na tematização de problemáticas sobre as periferias, a pandemia e as eleições, com experimentação de gêneros e formatos, esse *podcast* seguiu em execução e publicou, até outubro de 2022, 11 episódios. Para além da variedade de abordagens vale notar, nas produções desses coletivos de comunicação, eixos transversais que agrupam formas expressivas e conteúdos, entre eles o questionamento da vulnerabilidade, precariedade e discriminação voltados às periferias, e a busca por direitos, cidadania e inclusão nesses territórios.



Os *podcasts* analisados foram as primeiras iniciativas em produção sonora dos três coletivos jornalísticos abordados. Em todos os casos, houve ou a continuidade do programa lançado ou sua substituição por uma produção similar, já não mais conectada diretamente à temática da pandemia da covid-19, mas desdobrando-se a partir dela. Desse modo, ampliaram-se as temáticas das periferias sobre aspectos cotidianos desses territórios e, posteriormente, explicitou-se a relação desses contextos com políticas públicas e investimentos sociais.

Nesse cenário, as eleições assumem centralidade e se tornam não apenas uma maneira de participação dos moradores dessas regiões, mas de mobilização e intervenção concreta nessas políticas. Assim, uma primeira conclusão é que os *podcasts* destes coletivos, mesmo que criados durante a pandemia e em uma situação de excepcionalidade, parecem ter se consolidado como uma forma eficaz de comunicação com o público periférico não apenas em termos de seus enfoques, mas dos gêneros e formatos propostos. Movidos pela necessidade de se fazerem ouvir e de chegarem aos públicos que careciam de informações confiáveis e relevantes, os *podcasts* se propagam e rompem espaços antes mais restritos de produção e circulação.

Essas produções sonoras também atestam a ampla ação de coletivos jornalísticos periféricos, como os apresentados no trabalho, e expõem a diversidade de suas propostas e ações. O Nós, Mulheres da Periferia tem seu relevo no ativismo feminista e a busca por um olhar mais amplo sobre os sujeitos e causas periféricas, o que o levou a estabelecer diálogos internacionais tanto na participação em redes e projetos como por meio de conteúdos e entrevistas difundidos. Há, por exemplo, um episódio sobre os problemas que aproximam as periferias de São Paulo e Nova York, em que é entrevistada a cineasta dominicana Loira Limbal, residente naquela cidade²⁵. Em outro, são discutidos os rumos políticos da esquerda a partir do debate de duas parlamentares negras: Beatriz Gomes, deputada do Parlamento de Portugal, e Erica Malunguinho, deputada estadual de São Paulo.

A Agência Mural, como expressa sua logomarca, busca a conexão de todas as periferias em suas produções e grupo de colaboradores, em uma proposta que extravasa os limites da região metropolitana de São Paulo e alcança visibilidade em mídias digitais. Os episódios do *Em Quarentena* não apenas discutem carências, mas trazem iniciativas bem-sucedidas, sugerem dicas culturais e fortalecem a proposta do coletivo de “desconstrução de estereótipos sobre as periferias”. A produção da Periferia em Movimento, por sua vez, direcionada à Zona Sul de São Paulo (ao menos como público receptor), buscou oferecer um boletim de notícias, aconselhamentos e informações que auxiliassem mais diretamente o enfrentamento dos desafios colocados pela pandemia para uma região periférica e desassistida, operando nas lacunas deixadas pelo poder público sem, entretanto, deixar de exigir sua superação.

É interessante notar que, nos três coletivos, a presença de equipes de trabalho profissionais e colaborativas, além do conhecimento de

25 CONVERSA de Portão #3: O que aproxima as periferias de SP e NY? [Locução de]: Semayat Oliveira. [S. l.]: Uol, 30 set. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-3-o-que-aproxima-as-periferias-de-sao-paulo-e-nova-york/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

seus públicos e das pautas relevantes para os moradores das periferias, coloca-se como recorrente e primordial. Mesmo ao estabelecer parcerias com outros agentes culturais ou ao alcançar maior visibilidade midiática, as marcas territoriais e identitárias permanecem como polo irradiador das produções audiovisuais realizadas. Os grupos empreendem uma mobilização ativa e atuante por meio de produções jornalísticas em que se demonstra a prática do “nós por nós” à contrapelo de representações sedimentadas, muitas vezes em um circuito comunicacional a eles fechado, alcançando reconhecimento social. A esse respeito, Vicente e Soares (2019), em artigo sobre como as periferias e as desigualdades da cidade de São Paulo são atestadas em algumas canções brasileiras (dos anos 1950 até a década de 2000), afirmam:

Se nos anos iniciais o olhar sobre a periferia situava-se em um ponto de vista exterior a ela, tendo como narrador um sujeito que olha de longe os seus habitantes e estabelece uma separação entre “eles” e “nós”, um “lá” e um “aqui”, no momento seguinte a enunciação se aproxima desses sujeitos periféricos. (Vicente; Soares, 2019, p. 318)

O advento e a popularização do *rap* faz notar uma mudança fundamental na ocupação de territórios e lugares de fala periféricos, gerando visibilidades e projetando reconhecimento que ultrapassam demarcações materiais ou simbólicas cristalizadas. Ao permitir que uma “nova geração de compositores fale com e da periferia em obras que não são mais, necessariamente, produzidas exclusivamente para ela”, essas obras podem “tanto se voltar a um público mais amplo, como buscar conectar identidades — étnicas, de gênero, religiosas, periféricas — em causas e circuitos mais amplos, uma das marcas dos ativismos políticos contemporâneos” (Vicente; Soares, 2019, p. 315). Nesse sentido, nas produções aqui analisadas observa-se que o jornalismo periférico empreende um trajeto semelhante, deixando de ser reportado do exterior para instaurar um ponto de vista narrativo que afeta, também, a circulação de seus discursos.

Os exemplos apresentados demonstram, na produção jornalística periférica, a constituição de um circuito de produção e consumo próprios, movimentado por agentes com autonomia suficiente para afirmar suas marcas identitárias, posicionamentos políticos e estratégias comunicacionais. Esse circuito se manifesta em formas expressivas e conteúdos abordados, bem como na escolha de fontes, interlocutores, busca por financiamento compartilhado, além de práticas criativas de difusão e interação com os ouvintes.

Em termos sonoros, os *podcasts* reafirmam suas vinculações locais. Palmas no portão, sons das ruas, toques de celulares e temas musicais que remetem ao *funk* e ao *rap* trazem importantes signos de identidade e afirmação social dos sujeitos periféricos. A essas demarcações sonoras pode-se acrescentar o modo de colocação da fala de apresentadores e entrevistados que, em diversos momentos, acentuam seu distanciamento e contraposição em relação aos procedimentos padronizados no jornalismo radiofônico e televisivo. Desse modo, a linguagem sonora pode ser definida como uma forma de expressão política e estética, que se constitui um elemento fundamental em produções jornalísticas periféricas, ao mesmo tempo que se vale de gêneros conhecidos e transforma-os em outros formatos, por meio de estratégias de produção, distribuição e apropriação originais.

Outro fator a ser destacado é a força do caráter coletivo de tais obras, inscrito na própria formação dos coletivos, mas que se apresenta também na multiplicidade de vozes de integrantes e participantes, universo composto por sujeitos que enfrentam as mesmas dificuldades cotidianas e, frequentemente, mobilizam-se em causas comuns, mais do que por especialistas distanciados — geográfica, emocional e socialmente — dos problemas que discutem. Assim, de acordo com Soares e Venanzoni, “uma das características da recente produção audiovisual difundida em plataformas digitais *on-line* é o fato de não se tratar de produtos concebidos de modo centralizado, como em formatos anteriores” (Soares; Venanzoni, 2020, p. 43). De modo diverso às mídias

tradicionais, essas produções constroem “narrativas partilhadas por indivíduos e grupos que participam ativamente das mediações (midiática, social, estética, tecnológica) exigidas para compreensão daquilo que se coloca em pauta no país” (Soares; Venanzoni, 2020, p. 43), defendendo interesses e pontos de vista variados, concebendo o jornalismo como uma prática social posicionada e engajada nos territórios em que atua.

Mais do que coletivos jornalísticos periféricos — muitas vezes autodefinidos como “iniciativas de comunicação” —, os três grupos analisados sinalizam um campo expandido e vibrante de produção audiovisual, atuando fortemente nas mídias digitais e com grande presença nas redes sociais. Os *podcasts* ressaltam embates políticos em torno de lutas identitárias e por reconhecimento (Fraser, 2002), buscando a reconstrução de sentidos comunitários e de pertencimento em seus entornos. Nas tensões entre individualidades e coletividades, vislumbram-se brechas para a reconfiguração do social e da pluralidade de ações político-culturais, ecoando outras sonoridades e visibilidades.

Referências

APRESENTAÇÃO institucional e comercial. *Nós, mulheres da periferia*, [s. d.]. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/manifesto/apresentacao-institucional-e-comercial/>. Acesso em 13 fev. 2023.

AYALA, R. Mano Brown retorna em 2023 com novos episódios da terceira temporada do podcast Mano a Mano. *Ceará Criolo*, [S. l.], 29 dez. 2022. Disponível em: <https://cearacriolo.com.br/retrospectiva-spotify-2022-relembre-os-convidados-do-podcast-original-spotify-mano-a-mano/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

BLUBRRY. Podcast Stats Soundbite: Brazil in Bloom. *Podcast insider*, 1 fev. 2019. Disponível em: <https://blubrry.com/podcast-insider/2019/02/01/podcast-stats-soundbite-brazil-bloom/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

CAVALCANTE, T. O fenômeno do podcast alcança favelas e periferias pelo WhatsApp. Maré de notícias online. Disponível em: <https://mareonline.com.br/o-fenomeno-do-podcast-alcanca-favelas-e-periferias-pelo-whatsapp/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

CONVERSA de portão #1: a solidariedade acabou, mas a pandemia não. [Locução de]: Semayat Oliveira. [S. l.]: Uol, 15 set. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-1-solidariedade-acabou-mas-pandemia-nao/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

CONVERSA de Portão #3: O que aproxima as periferias de SP e NY? [Locução de]: Semayat Oliveira. [S. l.]: Uol, 30 set. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-3-o-que-aproxima-as-periferias-de-sao-paulo-e-nova-york/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

CONVERSA de Portão #14: o que é necropolítica ou política da morte? [Locução de]: Jéssica Moreira. [S. l.]: Uol, 15 dez. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-14-o-que-e-neropolitica-ou-politica-da-morte/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

CONVERSA de Portão #18: Um ano sem ir à escola. Qual é o saldo? [Locução de]: Mayara Penina. [S. l.]: Uol, 19 jan. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-18-um-ano-sem-ir-escola-qual-e-o-saldo/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

CONVERSA de Portão #26: Quem tem medo de mulheres que movimentam milhares? *Justiça de saia*, [s.l.], 5 abr. 2021. Disponível em: <https://www.justicadesaia.com.br/conversa-de-portao-26-quem-tem-medo-de-mulheres-que-movimentam-milhares/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

CONVERSA de Portão #28: você já teve medo de dar uma opinião? [Locução de]: Semayat Oliveira. [S. l.]: Uol, 30 mar. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-27-voce-ja-teve-medo-de-dar-uma-opinioao/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

CONVERSA de Portão #54: a análise política é plural no Brasil? [Locução de]: Semayat Oliveira. [S. l.]: Uol, 3 nov. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/conversa-de-portao-54-a-analise-politica-e-plural-no-brasil/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

DESPEDIDA do Em Quarentena com o último Rolê no Sofá; ouça o podcast. *Agência Mural*, [S. l.], 27 nov. 2020. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/despedita-do-em-quarentena-com-o-ultimo-role-no-sofa-ouca-o-podcast/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

ELEIÇÕES sem neurose. [S. l.]: Periferia em Movimento, 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/categoria/projetos-especiais/series/eleicoes-2022/eleicoes-sem-neurose/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

EM QUARENTENA. [S. l.]: Agência Mural, 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/em-quarentena/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

EQUIPE. *Nós, mulheres da periferia*, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/equipe/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

FRASER, N. A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação. Tradução de Teresa Tavares. *Revista crítica de ciências sociais*, Coimbra, n. 63, pp. 7-20, 2002. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.1250>.

GRAJAÚ na construção da paz. Direção e produção de Aline Rodrigues, Sueli Reis e Thiago Borges. [S. l.]: Periferia em movimento, 2009. 1 vídeo (21 min). Disponível em: <https://curtadoc.tv/curta/povosidentidade/grajau-na-construcao-da-paz/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. *Educação & realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, pp. 15-46, 1997.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

INTERROMPEMOS a programação (?). Captação e edição de imagens de Pedro Ariel Salvador. Entrevistas e roteirização de Thiago Borges. Produção de Aline Rodrigues, Laís Diogo e Wilson Oliveira. [S. l.]: Periferia em movimento, 30 jul. 2020. 1 vídeo (20 min). Disponível em: <http://periferiaemmovimento.com.br/periferia-doc2020/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. *Inside Radio*. [S. l.]: [S. n.], 2019. Disponível em: <https://kantariropemedia.com/conteudo/estudo/inside-radio/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. *Inside Radio 2020*. [S. l.]: [S. n.], 2020. Disponível em: <https://kantariropemedia.com/conteudo/estudo/inside-radio-2020/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. *Inside Radio 2021*. [S. l.]: [S. n.], 2021. Disponível em: <https://kantariropemedia.com/conteudo/estudo/inside-radio-2021/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. *Inside Radio 2022*. [S. l.]: [S. n.], 2022. Disponível em: <https://kantariropemedia.com/conteudo/estudo/inside-radio-2022/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

LEÓN, L. P. Brasil tem 152 milhões de pessoas com acesso à internet. *Agência Brasil*, Brasília, 23 ago 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-08/brasil-tem-152-milhoes-de-pessoas-com-acesso-internet#:~:text=Pesquisa%20promovida%20pelo%20Comit%C3%AA%20Gestor,anos%20t%C3%AAm%20internet%20em%20casa>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 2, pp. 15-33, 2004. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p15-33>. Disponível em: . Acesso em: 9 fev. 2023.

MOREIRA, J. 100 mil mortes, 5 meses e um mundo que não existe mais. *Nós, mulheres da periferia*, 11 ago. 2020. Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/nossas-vozes/100-mil-mortes-5-meses-e-um-mundo-que-nao-existe-mais/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

NASCIMENTO, L. Pela primeira vez, Brasil não registra morte por covid-19 em 24 horas. *Agência Brasil*, 13 fev. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2023-02/pela-primeira-vez-brasil-nao-registra-morte-por-covid-19-em-24-horas>. Acesso em: 14 fev. 2023.

NÓS lança novo posicionamento e jeito de fazer jornalismo. *Nós, mulheres da periferia*, 27 jul. 2021. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/nos-lanca-novo-posicionamento-e-jeito-de-fazer-jornalismo/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

NÓS, mulheres da periferia fortalece organização com novas parcerias. *Nós, mulheres da periferia*, 29 set. 2020. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/nos-mulheres-da-periferia-fortalece-organizacao-com-novas-parcerias/>. Acesso em: 11 abr. 2022

NÓS, mulheres da periferia lança o podcast semanal “Conversa de Portão”. *Nós, mulheres da periferia*, 9 set. 2020. Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/nos-mulheres-da-periferia-lanca-o-podcast-semanal-conversa-de-portao/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

NOSSO manifesto. *Periferia em Movimento*, 29 ago. 2021. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/manifesto/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ORTIZ, R. *Universalismo e diversidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PADIGLIONE, C. Confira os podcasts mais ouvidos do ano pelo Spotify. *Folha de S. Paulo*, 1 dez. 2021. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2021/12/confira-os-podcasts-mais-ouvidos-do-ano-pelo-spotify.shtml>. Acesso em 9 fev. 2023.

PANDEMIA sem neurose. [S. l.]: Periferia em Movimento, 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/43ARBzpZ0fXkknvTomKCOV>. Acesso em: 13 fev. 2023.

PEGA a visão: eleições 2022. [S. l.]: Agência Mural de Jornalismo da Periferias, 2022. 7 vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLeKjc2rwfYmSP3N9sb8HCGj6s-vDMgbZ7v>. Acesso em: 8 out. 2022.

PRÓXIMA parada. [Locução de]: Gabriela Carvalho e Rômulo Cabrera. [S. l.]: Agência Mural, 2021-2022. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/2tg43mihRuOR8ugcfNzEWU>. Acesso em: 13 fev. 2023.

QUEBRA das Ideias: Morte e luto são temas de 1ª edição do podcast da Periferia em Movimento. *Periferia em Movimento*, [S. l.], 21 set. 2020. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/podcast1/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

QUEM somos. *Nós, mulheres da periferia*, 21 jul. 2018. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

QUEM faz a Periferia em Movimento. *Periferia em Movimento*, 7 abr. 2022. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/equipe/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

QUEM SOMOS. *Periferia em Movimento*, 7 abr. 2022. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

RETROSPECTIVA Spotify 2021: serviço divulga lista com músicas, artistas e podcasts mais ouvidos do ano. *Tudocelular.com*, 1 dez. 2021. Disponível em: <https://www.tudocelular.com/curiosidade/noticias/n183041/retrospectiva-spotify-2021-musicas-podcasts.html>. Acesso em: 30 jan. 2023.

ROVIDA, M. *Jornalismo das periferias: o diálogo social solidário nas bordas urbanas*. Curitiba: CRV, 2020.

SOARES, R. L.; VENANZONI, T. S. O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (org.). *Narrativas midiáticas: crítica das representações*

e mediações. São Paulo: ECA/USP. 2020. pp. 40-65. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/555>. Acesso em: 9 fev. 2023.

SOARES, R. L. Culturas juvenis e estigmas sociais: subjetividades e resistências nas mídias. *In: BIENAL LATINOAMERICANA E CARIBEÑA EN PRIMERA INFANCIA, NIÑEZ Y JUVENTUDES, IV*, [S. l.], 2021. *Anais [...]* Manizales: Universidade de Manizales, 2021.

SOBRE nós. *Agência Mural*, 24 nov. 2010. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/sobre-nos/>. Acesso em: 13 jan. 2023.


SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

VALENZUELA, J. M. (coord.). *Tropeles Juveniles: culturas e identidades (trans)fronterizas*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.

VICENTE, E.; SOARES, R. L. São Paulo na canção: notas para uma geografia musical da metrópole. *In: ROZESTRATEN, A.; BECCARI, M.; ALMEIDA, R. (org.). Imaginários intempestivos: arquitetura, design, arte & educação*. São Paulo: FEUSP, 2019. pp. 299-320. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/367>. Acesso em: 9 fev. 2023.

VOXNEST. *The State of the Podcast Universe: 2020 mid-year preview*. [S. l.]: [S. n.], 2020. Disponível em: https://vizual.pollackmedia.com/pmg/news/files/Voxnest_2020_Mid_Year_Preview_Report.pdf. <https://blog.voxnest.com/2020-mid-year-podcast-industry-report/>. Acesso em: 30 jan. 2023.





O audiolivro e suas relações com as produções sonoras: linguagem e experiência midiaticizada

Daniel Gambaro

Paulo Sérgio Ferreira de Moares

Este capítulo aborda o renovado interesse por audiolivros que, disponibilizados em plataformas digitais, apontam para a consolidação de novas formas e práticas culturais. Busca-se mapear as relações do livro falado com outras produções sonoras, como peças radiofônicas e podcasts de ficção, visando identificar e propor atributos de linguagem que, incorporados aos audiolivros, podem melhorar a experiência de escuta. Conclui-se que nem toda obra literária de ficção pode ser facilmente convertida em audiolivro dentro do modelo que será proposto, mas a indústria literária se beneficia da apropriação de alguns recursos re-mediados do rádio e dos podcasts.

A facilidade trazida pelos *smartphones* permanentemente conectados à internet é um dos fatores — talvez o mais relevante — a contribuir a uma nova configuração do consumo midiático. Vimos, nas últimas duas décadas, a emergência de novas práticas e a transformação de práticas antigas que transformaram a indústria da música, do cinema, da TV, do rádio, do jornalismo. Da pirataria às plataformas de *streaming* de conteúdo, a lógica do acesso imediato, da disponibilidade, se impôs nas práticas cotidianas. A economia da atenção (Wu, 2016) passou a determinar que o consumo de mídia se torna mais fluído, mesclado às outras atividades do dia a dia. Por processo similar tem atravessado a indústria literária: *e-books* e audiolivros passaram a fazer, mais e mais, parte do cotidiano — ainda que os livros falados existam em nossa sociedade há muitas décadas, anterior que é ao digital.

Especialmente em relação ao audiolivro, o surgimento de plataformas como Audible, Audible e UBook parecem refletir a renovação de uma cultura do ouvir, cuja presença é mais bem percebida no crescente mercado dos *podcasts*. Entendemos que ambos — audiolivros e *podcasts* — são facetas do mesmo fenômeno de acesso digital via *streaming* que vem valorizando o tempo de escuta.

Neste capítulo, construído tal qual um ensaio sobre o audiolivro e sua relação com as produções sonoras, vamos discutir alguns pontos que, possivelmente, ajudarão a compreender a consolidação do livro falado como uma nova forma e prática cultural. Nossas reflexões referem-se, especialmente, aos livros de ficção, ao ato de contar história que remete ao mais básico do contato social. Queremos, em especial, demarcar qual deve ser a linguagem de um audiolivro de ficção que melhor atenda às necessidades do ouvinte.

Dessa forma, estruturamos este texto da seguinte maneira: na próxima seção, discutiremos o desenvolvimento do audiolivro sob a luz da midiaticização, fenômeno social em que as tecnologias se tornam mais presentes nas práticas cotidianas. Passaremos, então, a uma reflexão sobre como a cultura do ouvir e os hábitos de escuta são afetados nessa

contemporaneidade midiaticizada, chegando ao momento atual em que se encontram *podcasts* e audiolivros. As duas seções seguintes buscam as relações e diferenças entre o livro e os audiolivros: afirmamos que não se trata de uma adaptação de um texto escrito para um texto falado, e sim de re-mediações que mantêm, todavia, as características da indústria literária. Por fim, buscamos uma forma de aplicação de recursos da linguagem sonora, originada no rádio e expandida nos *podcasts*, nos audiolivros.

Apesar de concluirmos que nem todo livro pode ser facilmente convertido em audiolivro — ao menos não dentro das características que propomos — entendemos que a reconfiguração dessa indústria literária pode se beneficiar (e beneficiar aos leitores-ouvintes) com apropriações pontuais de recursos re-mediados do rádio e dos *podcasts*.

O desenvolvimento do audiolivro

A trajetória de desenvolvimento dos audiolivros é independente do rádio e dos *podcasts*, apesar de tomar proveito de alguns dos saltos tecnológicos que estão na base da difusão dessas outras tecnologias de produção e distribuição de mídia sonora. Trata-se, pois, de uma evolução que acompanha a própria história da fixação do som em suportes físicos: desde o lançamento do fonógrafo de Edison, como sinaliza Rubery (2016), é possível identificar gravações de pequenas histórias e mesmo livros completos, geralmente em iniciativas relacionadas ao avanço na alfabetização de deficientes visuais, ou para atender veteranos de guerra. Com o desenvolvimento da tecnologia de gravação e distribuição de música — cilindros de cera, discos de acetato e, depois, vinílicos — o registro em áudio de livros publicados se torna também mais comum. Todavia, é apenas na década de 1970, com a popularização das fitas cassete, dada sua mobilidade e baixo custo de produção (Blake, 1990), que o audiolivro se consolida como uma alternativa ao livro impresso. Naquele momento, os audiolivros começavam a ganhar espaço no mercado editorial estadunidense (Buarque, 2017), com a formação de empresas que gravavam e

alugavam registros de conteúdo desse tipo, como, por exemplo, a Books on Tape e a Recorded Books (hoje RBMedia). É importante pontuar que, ainda em 1975, o escritor colombiano Davi Sanches se tornou o primeiro autor a utilizar a própria voz para narrar um audiolivro: os contos “¿Por que me llevas al hospital em canoa papa?” e “El Pachanga”.

Assim, deve restar claro que o audiolivro não é um fenômeno novo, não obstante a pouca ênfase dada ao formato pela indústria literária. Blake (1990) sinaliza a dificuldade, nos anos 1980, da crítica especializada e das editoras em lidar com o formato, privilegiando a versão impressa em detrimento de um formato que já vinha ganhando território (ao menos nos Estados Unidos). Em 2016, Rubery chega a conclusão semelhante, apesar de perceber mudanças substanciais a partir da consolidação dos serviços de *streaming*. Por meio dessa tecnologia, o usuário assina um serviço e pode acessar uma quantidade de livros para ler/ouvir enquanto realiza diferentes atividades, ganhando assim ainda mais mobilidade. Os números sobre o Brasil exemplificam a mudança introduzida pelos *smartphones* e o aumento quantitativo e qualitativo à internet nos últimos anos: em 2016, a brasileira Ubook apresentava 1 milhão de assinantes, com consumo médio de dois livros por mês por ouvinte, ante a média de 2 livros lidos por ano do leitor brasileiro (Berthone, 2016). Em 2019, o crescimento da UBook foi impulsionado com investimentos milionários, enquanto três novas companhias iniciaram suas operações. 72,04% dos leitores-ouvintes usam seus telefones celulares como principal forma de acesso aos acervos, que acompanham o crescimento e se multiplicam com gravações de livros em audiolivros (Saraiva, 2020).

É possível associar o crescimento do interesse pelos audiolivros recentemente com alguns fenômenos que levaram ao desenvolvimento da indústria de *podcasts*, conforme demarca Bonini (2020): o estabelecimento de novas práticas de distribuição, habilitadas pela internet; a popularização do *hardware* de escuta, materializado no *smartphone*; redes sociais digitais baseadas em áudio e o compartilhamento entre

usuários; e o estabelecimento de modelos de negócio com atores estrepantes — que, no caso dos audiolivros, são as plataformas digitais vinculadas ou não às editoras, como as citadas acima. Wallin (2020) enfatiza, nesse sentido, que a tecnologia convergente nos *smartphones* adiciona uma nova camada de mobilidade ao leitor-ouvinte, aprofundando aquela já percebida quando o audiolivro ocupava fitas cassete ou CDs. Além disso, prossegue a autora, conforme plataformas de audiolivros começam a testar a publicação serializada e regular de pequenas histórias narradas, as fronteiras que diferenciam *podcasts* de audiolivros tendem a ficar mais tênues.

Essas transformações correspondem ao atual estágio da midiatização (Couldry; Hepp, 2017), habilitado pela permanente conexão com as mídias digitais, em que novos hábitos de consumo de mídia se desenvolvem. No caso das mídias sonoras, é o que chamamos em outro trabalho de “experiências midiatizadas de escuta”, práticas cada vez mais dependentes de um conjunto tecnológico que acrescenta novos atributos às interfaces, interações e conteúdos (Gambaro, 2021). Quatro características podem ser associadas a essas novas experiências: acesso, escolha, personalização e participação, das quais os audiolivros têm as três primeiras: o acesso é facilitado pelo modelo de assinaturas, pela portabilidade dos aplicativos; os catálogos, em crescimento, tornam-se praticamente infinitos e favorecem processos de escolha; é possível adequar o tempo e a forma de escuta com ferramentas próprias, personalizando a fruição¹. Assim, apesar de não podermos considerar o audiolivro um formato novo (tal qual ocorre com os *podcasts*, que tanto inserem novos produtores como re-mediam² formatos oriun-

1 A quarta característica, a participação, está, todavia, facilitada pela presença dos audiolivros em aplicativos para *smartphones*, uma vez que esse dispositivo convergente torna fácil o comentário, o compartilhamento e até mesmo o contato com o autor durante o próprio processo de escuta.

2 Para o conceito de re-mediação, ver Bolter e Grusin (2000). Mais adiante comentamos sobre esse tema.

dos do rádio), abrem-se oportunidades para outras formas de consumo e emerge uma variedade de opções que viabilizam escolhas mais direcionadas, o que pode resultar em uma provável escuta mais qualificada.

Claro, essa mudança [as novas práticas de consumo de som] não ocorre simplesmente porque as pessoas redescobriram o prazer da escuta, pois há, também, orientações mercadológicas que remetem à oferta de um novo produto de informação e entretenimento, mais adequado ao corrente ecossistema midiático. Portanto, ao contrário de revisitar um costume antigo, restabelece-se uma forma de consumo em áudio diferente daquela que existiu nos chamados “anos de ouro” do rádio. (Gambaro; Ferraz, 2021)

No caso específico dos audiolivros, não é um exagero situar sua produção no entrecruzamento de dois campos distintos: a indústria do livro e o mercado fonográfico — uma sobreposição possibilitada pela emergência das plataformas. Have e Pedersen (2020) afirmam que o audiolivro é livro porque faz referência à versão impressa, mas também porque existe dentro de um contexto da indústria literária que envolve autores, editoras, livrarias, bibliotecas etc. Os autores defendem que, posicionado no encontro desses dois campos, o audiolivro vem se tornando uma forma fácil de leitura adequada ao cotidiano; por outro lado, a forma como a indústria do áudio gravado se choca com o mercado editorial explica certa hesitação das editoras em mergulhar nesse novo modelo de publicação.

Tais novas formas de consumo de áudio, exemplificadas aqui pelos *podcasts* e pelos audiolivros, podem ser mais bem compreendidas a partir de uma análise mais detalhada sobre os hábitos da escuta, ancorados em nossa existência, mas instituídos especialmente pelo rádio como mídia de referência.

Cultura do ouvir e hábitos da escuta

José Eugênio de Oliveira Menezes (2011) afirma que aprofundar a análise sobre uma cultura do ouvir permite compreender,

de maneira transdisciplinar, os vínculos criados nos processos comunicativos. Mas, afinal, o que significa de fato ouvir? O ponto de partida de Menezes está nas teorias de Christoph Wulf, que explicam que os estímulos acústicos ocorrem no feto já aos 4 meses e meio. Assim, o desenvolvimento do ouvido antecede o da visão, permitindo que emergam sentimentos de segurança e pertencimento. Fora do ventre, nas repetições do que ouve, o bebê começa a compreender e a falar, desenvolvendo sua competência social (Wulf *apud* Menezes, 2011, p. 22).

Norval Baitello Junior (2014) lembra que a fala constitui uma mídia primária, isto é, a primeira instância de vinculação e que depende da presença, no mesmo espaço e momento, das pessoas envolvidas no processo comunicacional. A escrita — e, por extensão, os suportes que a carregam — configura uma mídia secundária, e dentre suas características está a dilatação do tempo, tanto no que se refere aos processos de decifração da informação quanto à perenidade daquilo que se comunica. A exemplo das teorias da midiaticização (Couldry; Hepp, 2017), Baitello Junior identifica a era da eletricidade como o momento em que se emerge um terceiro tipo de mídia — cinema, TV, rádio, indústria fonográfica — marcada pela aceleração e pelo predomínio das imagens e da visualidade, diminuindo consideravelmente o tempo do processo comunicacional. Ou seja, “a mídia terciária decreta o fim do tempo contemplativo e individualmente diferenciado” (Baitello Junior, 2014, p. 45). Isso significa, em outras palavras, uma mudança substancial na experiência cultural, dado que as formas vinculativas da sociedade mudam.

Precisamos, então, analisar a institucionalização do rádio (ao lado da indústria fonográfica) como mídia de referência dos processos de escuta, constituinte, ao longo de seu desenvolvimento, de uma linguagem própria por meio da sonoridade. Foi no rádio, afinal, que se instituíram cânones que configuram os modos de fazer e orientam a fruição da ficção narrada — desde, ao menos, a chamada “fase da difusão”, entre os anos 1930 e 1950 (Ferraretto, 2012), quando se estabelecem um modelo de exploração comercial das concessões de rádio e uma

programação baseada em espetáculos e dramaturgia, tornando o rádio o principal meio de entretenimento da população brasileira.

Ao analisar os impactos das produções de ficção radiofônicas nos hábitos da escuta, Luiz Artur Ferrareto (2007) observa que o rádio ia definindo sua linguagem não só pela palavra falada, mas também pelos recursos das trilhas musicais e os efeitos sonoros, as pausas e o silêncio. Esse conjunto de elementos exige e favorece, especialmente no caso da dramaturgia, certa atenção concentrada ao sentido da audição, diferente do ouvir desatento de uma escuta ambiental. Reyner (2011) analisa a teoria da escuta por meio dos conceitos sobre as quatro funções da audição de Pierre Schaeffer: escutar, ouvir, entender e compreender. Reyner sugere uma cooperação entre essas funções, que se combinam na experiência da audição. Escutar, tem característica intersubjetiva, o que significa que o instrumento ou o agente gerador de um som é externo ao sujeito e identificável por um grupo, uma comunidade ou uma sociedade. Essa característica se contrapõe ao ouvir, cuja natureza é passiva na recepção do som e subjetiva, considerando que o ouvinte ouve em si e para si. Enquanto escutar reflete interesse, o ouvir representa uma recepção bruta do som. O mesmo paralelo é possível entre *entender* e *compreender* na função da recepção sonora, em que o entender significa um direcionamento consciente da percepção, enquanto o compreender é a identificação do sentido, relacionando-o com outras percepções (Reyner, 2011).

A escuta de peças dramatúrgicas do rádio, ou mesmo documentários com complexidade narrativa, exigem do ouvinte concentração em “escutar” e “compreender”. Como podemos induzir, a mesma lógica se aplica aos audiolivros. A busca pela escuta atenta é desafiadora, considerando, com Reyner e Ferrareto, que a linguagem sonora permite diferentes níveis de atenção de acordo com a complexidade da obra e os recursos que serão utilizados. Para Rubery (2016), os audiolivros são combinações ideais quando as mãos estão ocupadas, mas não a mente. Porém, manter a mente desocupada não parece tarefa simples para

os dias atuais, marcada pelo excesso de informação circulante pelas mídias que se alimentam da atenção, em uma nova esfera da economia (ver Han, 2015; Wu, 2016).

O fenômeno, como sabemos, não é novo. Com relação às mídias sonoras, Ferraretto anota que essa experiência de escuta está vinculada ao contexto temporal em que se insere. Pouco tempo depois, os equipamentos transistorizados, a crescente urbanização e a popularização da TV inseriram na rotina das pessoas a necessidade de novos modos de audição. O transistor sustenta mudanças nos hábitos da escuta, tornando o aparelho mais barato e a audição móvel (Ferraretto, 2007). Acompanhada de outras atividades, e sem o ouvinte ter possibilidade de dispensar a atenção necessária durante toda a escuta, a fruição de peças sonoras no rádio (como dramaturgia e documentários, nos formatos estabelecidos nos anos 1950) não seria tão bem aproveitada — e isso é um dos fatores cujo efeito é a busca pelo imediatismo e instantaneidade do jornalismo e dos serviços. Tal efeito, entretanto, parece ter se transformado (ou se aprofundado) com as tecnologias de armazenamento digitais e a lógica do sob demanda que rege a oferta de conteúdo midiático.

Envolvidos pelo fluxo acelerado do cotidiano, e com disponibilidade crescente de conteúdos, somos facilmente atraídos por uma economia orientada ao consumo. Estupefatos com a *marcha do tempo*, tememos ficar para trás e, conforme nos alertou Bauman (2007), nos lançamos em rápida aceleração e descartabilidade dos produtos. No contexto do mercado literário, o audiolivro representa uma oportunidade para explorar o leitor que, nesse turbilhão, reclama cada vez mais da escassez do tempo para leitura e busca alternativas. Torna-se, então, primordial entender se o incentivo a ler um audiolivro oferece praticidade e se molda à realidade contemporânea, ou apenas foca na ideia de que os audiolivros permitem consumir a obra mais rapidamente e, assim, consumir mais, retroalimentando essa mesma lógica da descartabilidade. Ainda acerca das compreensões sobre a recepção

sonora, evidencia-se como pode ser desafiador despertar o interesse do leitor-ouvinte que, na pressa de suas ocupações cotidianas, precisa ser estimulado à escuta atenta para que o consumo de audiolivros possa proporcionar subjetividade na prática do ouvir.

Uma possível saída (ou uma visão otimista), apresenta-se como uma pequena contradição: o audiolivro é mídia terciária na concepção de Baitello Junior, fruto desse processo de desenvolvimento que desencadeia uma fruição em ritmo acelerado; ao mesmo tempo, entretanto, quando comparado aos fluxos do consumo do rádio, o audiolivro remete à escuta dilatada, ao processo de decifração mais alongado que retira o ouvinte da cotidianidade e exige uma outra forma de audição, quase como aquela das dramaturgias dos primeiros tempos. Em outras palavras, o audiolivro, mesmo sendo uma mídia terciária, “flerta” com a duração da mídia secundária, o livro — mesmo ao favorecer a imagem, tem como elemento principal a escuta. É, tal qual foi o rádio para McLuhan (1996), um retorno ao sentir, ao tribal, àquela primeira sensação apontada por Menezes (2011). O tempo de leitura é lânguido, análogo ao tempo de ouvir, diz Baitello Junior, pois “ouvir requer um tempo do fluxo e o tempo do fluxo é o tempo do nexa, das conexões, das relações, dos sentidos e do sentir” (2014, p. 143). Aliás, valida-se assim a tese de que a leitura ocorre independentemente do sentido usado: devemos lembrar, com Wallin (2020), que leitura refere-se ao processo de interpretação de um texto. Se, mais comum, é associada ao sentido da visão (leitura por visão), o código braile permite a leitura por tato, assim como o audiolivro permite a leitura por audição.

Para Norval Baitello Junior, o retorno ao ouvir é uma necessidade da nossa contemporaneidade. Como mencionado na seção anterior, a consolidação do *podcast* como meio massivo assemelha-se à praticidade de se ler audiolivros, duas novas experiências midiáticas de escuta que buscam atender a necessidade do indivíduo contemporâneo, em que o *streaming* e o conteúdo digital viabilizam a experiência, se adequando aos hábitos do consumidor ouvinte. Se considerarmos o

fato de que a sociedade pode moldar a cultura ao mesmo tempo que a cultura molda a sociedade, é desafiador encontrar meios para que as plataformas de audiolivros possam se adaptar a uma era de descartabilidade, mas não se tornando, assim, também descartável. Talvez, isso passe por compreendermos o posicionamento do audiolivro em relação ao livro impresso.

Audiolivro não é uma adaptação

O audiolivro com os contos de Davi Sanches, de 1975, apresenta uma característica comum à boa parte das demais obras nesse suporte: o formato se baseia apenas na leitura integral das histórias, com ausência de música ou quaisquer efeitos sonoros e sem a *performance* de atores. Ao observar o vasto catálogo de audiolivros disponibilizados hoje em dia nas plataformas, percebe-se que, em sua maioria, eles têm características semelhantes ao que se experimentou em 1975. As exceções, mais raras, já eram identificadas por Blake em seu ensaio de 1990, quando este autor indica que o audiolivro é, sobretudo, uma adaptação de um texto literário e deve ser, portanto, compreendido e analisado como algo único. Rubery (2016, p. 15) explica que é muito recente que as editoras tenham começado a experimentar formas alternativas de contar histórias, tratando o audiolivro como uma forma de arte independente por si mesma ou como uma que não precisa mais de uma fonte impressa para justificar sua existência. Concordamos em parte com as duas observações: sim, o audiolivro configura uma peça independente, que não precisa, necessariamente, do original escrito para sua existência; entretanto, como veremos a seguir, não tem as características necessárias para ser tratado como adaptação.

Devemos, inicialmente, compreender como se dá a realização de um audiolivro. Em geral, eles são gravados em estúdio por um narrador que pode ser um profissional com experiência em rádio, dublagens ou até mesmo o próprio autor. Para projetos especiais, também é

habitual que se convida personalidades famosas para o projeto, como é o caso do apresentador e comediante Fábio Porchat, narrador dos audiolivros *A Revolução dos Bichos* (Tocalivros, 2021) e *O Pequeno Príncipe* (Tocalivros, 2020), ou o ator Ícaro Silva, narrador de *Harry Potter* (Storytel, 2020). A escolha da voz passa por testes e deve ser aprovada pela editora e, até mesmo, pelo autor. Segundo o CEO da Audible, Cláudio Gandelman, em matéria da *Folha de S.Paulo*, um livro de 300 páginas requer, em média, 25 horas de gravação em estúdio, com a utilização de microfones de alta qualidade e uma atenção redobrada para evitar ruídos indesejados (Buarque, 2017). Um livro de 300 páginas terá entre 10 e 15 horas na versão falada, após um processo que leva em torno de 60 dias entre gravação e edição até ser disponibilizado nas plataformas. Esse tempo de produção refere-se à entrega do audiolivro comum, de modo que uma produção mais sofisticada em recursos sonoros, possivelmente, consumirá tempo e recursos ainda maiores para sua conclusão.

Uma vez disponibilizados nas plataformas de audiolivros, os leitores-ouvintes poderão adquiri-los por meio de assinaturas ou compras avulsas e utilizar o tocador da plataforma por celular ou computador para tocar as faixas de um arquivo digital. Os recursos dos tocadores são básicos, e permitem avançar, retroceder e mudar a velocidade da narração. Mas, a partir do momento em que o ouvinte dá *play*, o que se proporciona é, basicamente, uma voz contando histórias.

Para propor formas de aprimorar a experiência do leitor-ouvinte de audiolivros de ficção é preciso, obrigatoriamente, considerar as limitações impostas pelo próprio objeto, e daí que se torna difícil afirmar que o audiolivro se trata de uma adaptação. Diferentemente de adaptações como de um livro para um filme, em que ocorre uma transmutação para corresponder ao que melhor entrega o novo meio (Balogh, 2004), no audiolivro não se realizam interferências profundas no texto de origem. Maziero (2016) recorda que estudos iniciais sobre as adaptações buscavam na “fidelidade” ao texto literário um indicativo de

qualidade, em que predominava o paradigma de que o texto adaptado seria inferior ao texto original. Segundo a autora, estudos mais recentes passaram a considerar a adaptação uma produção a ser analisada independentemente do texto original, permitindo avaliar a obra adaptada fora de uma hierarquia de gênero ou formato.

Entendemos, contudo, que isso não se aplica aos audiolivros, uma vez que o intuito da leitura por escuta de um livro é ter mais uma opção de fruição, com a garantia de conhecer a obra como se uma leitura por visão fosse realizada, ou seja, com a mesma importância dada ao hábito de ler (Wallin, 2020). Na hipótese apresentada por Rubery (2016), o livro falado se desenvolveu tanto como uma forma de reproduzir o livro impresso quanto também como uma forma de superar suas limitações, uma vez que voz e recursos sonoros são possibilidades que uma versão impressa não é capaz de fazer. É, inclusive, comum ouvir referências ao significado de audiolivros como “livros falados”, isto porque produtoras buscam reforçar que, ao ler o audiolivro, o ouvinte terá acesso à obra em sua totalidade sem que tenham ocorrido livres alterações em relação ao texto original. Assim, compreendemos que não existe uma liberdade total para mudança da retórica do texto, de modo que os audiolivros não podem ser considerados uma adaptação, porque não se desvinculam do texto original.

O caso do livro *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, é bastante exemplar. O romance de ficção científica, lançado em 1898, foi adaptado para o rádio em 1938, uma famosa transmissão produzida por Orson Welles, e teve diferentes adaptações para o audiovisual, a mais recente dirigida por Steven Spielberg em 2005. Contemporaneamente, foi disponibilizado em audiolivro pela editora Book One em parceria com a plataforma Ubook. O mesmo texto de origem permitiu diversos formatos com características distintas, que viabilizam diferentes análises e compreensões. Ao compararmos todos esses formatos, o audiolivro é aquele que mantém a integridade do texto original já que, nas adaptações, muda-se por vezes detalhes, por vezes toda a estrutura, mas há alguns elementos

fundamentais que não podem ser modificados: independentemente da forma “naturalista” da peça radiofônica, ou dos tiros e gritos introduzidos por Spielberg, o centro da história — alienígenas tomam a terra, mas são derrotados pelos nossos germes — está lá. A substância da obra não se altera, enquanto a forma muda, pois o que se reconhece a cada adaptação é justamente essa substância, essa essência (Balogh, 2004).

Na versão narrada pelo ator Adriano Garib, *A Guerra dos Mundos* (Ubook, 2020) não traz recursos sonoros além da voz, condicionando o ouvinte ao ritmo de leitura e tom narrativo do ator, tirando do leitor esse controle. Isso não significa, necessariamente, um aspecto negativo, pois representa uma alternativa de acesso à obra original. Por um lado, mesmo que se chegue à conclusão de que o audiolivro apresenta uma linguagem própria, esta não deverá afetar a retórica do texto original, o que permite que o ouvinte tenha contato com a obra em sua integridade, repetindo, ali, a intencionalidade do autor (Wallin, 2020). Por outro lado, o audiolivro pode provocar uma mudança na maneira como o leitor se relaciona com o texto de um autor, porque ele passa de uma relação material tátil-visual com o impresso para uma relação imaterial auditiva mais ampla. Ou seja: se é possível afirmar que ler um livro não é a mesma experiência que ouvi-lo, devemos também considerar que nem precisaria ser! Alguns autores, como Pedersen e Have (2012), afirmam inclusive que a experiência nem mesmo pode ser qualificada como literária, já que requer um tipo de habilidade do leitor por escuta que difere daquelas necessárias para compreender o texto escrito. Se concordamos com os autores de que se trata de uma nova experiência, muito conectada com o consumo midiático que se apresenta hodiernamente, discordamos que o leitor de audiolivro pode prescindir da capacidade de interpretação de textos que é convencionalmente a chave da fruição dos livros. É claro, a restrição temporal dada pelo ritmo de leitura que é de um terceiro, e as interferências espaciais dadas pela mobilidade, podem alterar os processos de decodificação, mas defendemos

que a leitura de um audiolivro depende de uma escuta concentrada, conforme apresentamos no capítulo anterior.

O que o audiolivro conduzido por Garid não faz, entretanto, é usar os recursos expandidos da materialidade do som. Eduardo Vicente (2015), ao falar de radiodramas, explica que o ato de contar uma história não se faz apenas pela voz e sim por outros componentes como música e efeitos sonoros. Esta abordagem provoca, portanto, uma reflexão pela busca de novos valores e significados para que o audiolivro se estabeleça como renovada forma cultural. Não negando, porém, que, por um lado, os dispositivos eletrônicos e o *streaming* tornam o audiolivro uma mídia mais prática e acessível, por outro, é na subjetividade da experiência que esse valor se torna tangível. Dessa maneira, queremos destacar a importância de permitir que o leitor possa consumir audiolivros por meio de novas experiências, em que a literatura se viabiliza pela ótica da mediação enquanto peça sonora repleta de oportunidades. Essa afirmação nos leva, portanto, a questionar: se o audiolivro não é uma adaptação, então como ele pode ser classificado?

A possibilidade de “re-mediação”

Nos parece que uma saída para tal questão é considerar as maneiras pelas quais o ecossistema midiático se rearranja conforme a mediação da sociedade se aprofunda. Primeiro, porque há certa durabilidade das tecnologias — isto é, formas e meios tradicionais não se apagam, apesar de poderem perder seus lugares proeminentes nas vivências cotidianas. Segundo, porque o surgimento de novas tecnologias, ou o desenvolvimento das antigas, não se dá sem um lastro nos usos que as pessoas dão aos meios. McLuhan (1996) já dizia, muito antes da digitalização, que um velho meio é o conteúdo do novo, isto é, devemos buscar o que é obscurecido e o que é inovador no surgimento de uma tecnologia.

Seguindo essa premissa, Bolter e Grusin (2000) partem do impacto das tecnologias digitais no final do século XX para propor o conceito de

re-mediação (*remediation*). Esse processo tenta explicar a existência de um novo meio a partir de outro, o que não é uma representação simples, e sim um processo de “empréstimo” de características ou de um conteúdo. Em um processo de re-mediação, um meio pode ser ele mesmo re-mediado em outro, ou seja, incorporado, mas também poderá ser um novo meio, com uma suposta transparência de mediação de conteúdo, que simule o meio anterior enquanto lhe acrescenta novas funções.

Os autores consideram que a re-mediação é uma característica definidora da mídia digital, que dita que o novo meio não se opõe a uma obra anterior — como um livro — mas sim cria outras formas de acesso. Para os autores, não deveria haver diferença entre ver uma pintura pessoalmente ou vê-la pela tela de um computador, mas eles reconhecem que esta é uma visão idealizada. Seja pelo fato de haver a necessidade de um clique, uma rolagem de tela ou perda de qualidade da imagem, a experiência não é a mesma, mas o fato é que ainda se busca por essa transparência entre o meio e o conteúdo (Bolter; Grusin, 2000). A transparência, nesse caso, é atribuída pelos autores à característica de imediação (*immediation*), que é a tentativa de apagamento dos dispositivos técnicos no contato com os conteúdos. Nas mídias digitais, essa característica é complementada pela hiper-mediação (*hypermediation*) que, grosso modo, corresponde a características e ferramentas novas, disponibilizadas nesse novo suporte de interação. Por vezes, a hipermediação funciona como modo de manter a consciência de que uma tecnologia avançada media a experiência, atuando por vezes como um facilitador do acesso.

No âmbito tecnológico, Wallin (2020) afirma que o audiolivro é, na verdade, a re-mediação de três meios predecessores, contribuindo para seu aperfeiçoamento: a leitura em voz alta (a oralidade); o livro impresso; versões anteriores do audiolivro (fitas cassete e CDs). Ou seja: as características dessas três formas de acesso às histórias são recombinadas e aprimoradas pelas ferramentas disponíveis nos aplicativos para *smartphones* e computadores. Entretanto, nos interessa observar que a

re-mediação se dá, também, no nível da própria história, de modo que as características técnicas que contribuem para um uso avançado do dispositivo (hipermediação) atuam, na verdade, com ênfase na transparência do acesso do leitor ao conteúdo (imediação).

Pela lógica da imediação, a relação do ouvinte com a obra se dá de forma transparente, “imediateza”. Isto porque a narração não somente irá apresentar apenas o texto como também apresentará aspectos do livro físico como a ficha técnica, o título, o autor e o número do capítulo, por exemplo. Pela imediação, tenta-se reproduzir ao máximo a experiência da leitura do livro no que tange à compreensão de sua história. Mas também ocorre a hipermediação, que se percebe pela relação do ouvinte com o novo formato agora disponível em seu dispositivo, por meio do qual ele poderá realizar ações como pausar, retroceder, avançar, armazenar o conteúdo, aumentar a velocidade da narração e todas as ferramentas que as plataformas de audiolivros possam disponibilizar. A experiência não é apenas mais uma simples leitura.

Leitura por audição se diferencia da leitura por visão porque existe uma voz que muda a experiência de se relacionar com a obra. Enquanto essa voz, de fato, restringe temporalmente a interpretação, ela corresponde a uma experiência que depende desse enquadramento tecnológico para existir enquanto tal. Como falamos acima, a respeito do exemplo de Guerra dos Mundos, intencionalidade do autor e a retórica da obra permanecem preservadas, imediatas ao leitor por audição. Seguindo essa lógica, podemos afirmar que o acréscimo de outras sonoridades que colaborem para o andamento da narrativa (música, efeitos, outras vozes além do narrador, a interpretação vocal etc.) atuam, da mesma forma, como uma hipermediação do livro, mas em busca da transparência no acesso à obra que está, ali, sendo re-mediada.

Algumas experiências demonstram essas possibilidades. O livro *Ao Meu Redor*, de André Vianco, lançado em 2021 como um Original Storytel, foi lançado inicialmente como audiolivro e oferece uma história de terror pensada integralmente para ser ouvida:

A cada parágrafo para este Originals da Storytel eu só pensava na emoção. Emoção para meus leitores e emoção em meus personagens. Foi a minha primeira vez transitando em uma história nascida para o áudio e me senti muito bem acompanhado nesta jornada. *Ao Meu Redor* está em sua maior potência justamente por ter sido feita para a união de texto e voz. (Vianco *apud* Amendola, 2021)

Ou seja, se pensarmos o audiolivro como a re-mediação das histórias, e não como adaptações, teremos uma chave de análise mais ampla em que se permite incorporar outros elementos sonoros além da pura leitura do texto. É, nesse sentido, que podemos propor a necessidade de buscar uma linguagem do audiolivro, e que tal linguagem se beneficiará do contato com as formas canônicas da ficção radiofônica e dos *podcasts*.

A linguagem do audiolivro

Ao considerarmos que audiolivros apresentam uma trajetória tecnológica própria, que acompanha o desenvolvimento dos suportes de fixação e de distribuição de som, podemos indicar o mesmo em relação à linguagem. Portanto, é preciso entender como esta pode evoluir com as recentes transformações da tecnologia digital, configurando a leitura do audiolivro como uma nova experiência midiaticizada de escuta. Adiantamos que há muito a ser explorado pelas produções de audiolivros para permitir novas experiências, o que contribuirá para sua consolidação como forma e prática cultural. De partida, devemos retomar os debates sobre as produções de dramas no rádio e nos *podcasts* e considerá-las como referência para a construção dessa linguagem correspondente às formas contemporâneas de consumo sonoro. Para além da leitura simples do texto por um narrador — que, de partida, empresta sua interpretação vocal para dar ritmo à fruição — de que forma as características da linguagem dos dramas sonoros podem ser incorporadas nesse processo?

Para responder a essa questão, devemos considerar a produção de audiolivros como uma e experiências que vai de encontro à reflexão de Lia Calabre sobre as peças radiofônicas:

Para incitar o imaginário, as emoções e as sensações individuais do ouvinte que é convidado a remontar em seu palco interior as cenas, tornando-se coautor da obra, a peça radiofônica ou a arte acústica recorre à audição através da qual é possível acionar em profundidade diferentes camadas do consciente e do subconsciente. (Calabre, 2005, p. 5)

Segundo Hand e Traynor (2011), a primeira peça de ficção radiofônica registrada na Europa foi transmitida pela BBC em janeiro de 1924. *A Comedy of Danger* foi escrita por Richard Hughes, um dramaturgo, com finalidade de explorar o potencial do rádio. A história se passa em uma mina de carvão onde os personagens estão completamente no escuro, o que sugere uma preocupação em colocar os personagens na mesma condição dos ouvintes, isto é, incapazes de enxergar. Com diálogos que variam do suporte mútuo à violência e estresse pelo perigo da situação, a peça evidencia percepções e sentimentos que são explorados na ausência da imagem, demonstrando que tal preocupação existe desde o início. Segundo Montagnari (2004), a linguagem do radioteatro, ao remeter às suas origens, no teatro, se vale de recursos para sanar a ausência daquilo que se vê, de modo que o espetáculo cênico se estabelece na voz de um narrador que detalha a cenografia e as impressões espaciais coreográficas.

Nesse contexto, a peça radiofônica (em alemão *hörspiel*) introduz uma perspectiva que, postulando autonomia da nova forma de expressão, proclama o nascimento de uma linguagem singular, uma manifestação de natureza sonora, com intenções dramáticas, certamente, mas própria do mundo contemporâneo e do veículo ao qual se destina: o rádio. (Montagnari, 2004, p. 146)

Montagnari (2004) reforça que, ao buscar características próprias, a peça sonora não deixa de estabelecer vínculos com outras expressões como a música, a literatura e o próprio teatro. Para o autor, todas essas linguagens se alimentam mutuamente, ainda que sejam autônomas. O mesmo, afirmamos, vale para os audiolivros, que precisam guardar algumas diferenças em relação à forma canonizada dos audiodramas (no rádio e nos *podcasts*). Afinal, a grande maioria dos livros narrados não utiliza recursos como a criação de um roteiro, música e efeitos sonoros, nem mesmo os jogos dramáticos entre atores. Talvez, com intenção de “imediatizar” a leitura de um audiolivro como se fosse uma leitura por visão, facilitando a compreensão do ouvinte, a peça de ficção literária narrada renuncie a novas possibilidades de expressão em favor de um narrador que busca, por meio de entonações, caracterizar e dar ritmo à obra.

Entretanto, seria isso suficiente para dar conta do novo momento das experiências de escuta? Montagnari (2004) é quem chama a atenção para o fato de que o avanço tecnológico continua abrindo enorme leque de possibilidades, pois o mundo sonoro,

mesmo prestando-se a reproduções passíveis de serem oferecidas no mercado dos bens de consumo, como qualquer outra mercadoria similar (vídeo, filme, livro, disco, gravura), são capazes de permitir a fruição estética de informações, sensações, representações sensoriais, imaginárias, organizadas para serem oferecidas ao ouvinte em ondas sonoras. (Montagnari, 2004, p. 142)

Acreditamos que as peças sonoras de ficção têm muito a emprestar para a produção de audiolivros, hoje e no futuro que se projeta. Tim Crook (1999) afirma que o audiodrama se desenvolveu com sofisticação e energia explosiva e passou a ocupar posição significativa na vida cultural das sociedades em todo o mundo (Crook, 1999). Tal ocupação se dá com a articulação de quatro elementos técnicos, conforme sintetiza Armand Balsebre, que alimentam a dimensão subjetiva da percepção:

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, p. 27)

Em linha semelhante, Tim Crook (1999) indica cinco dimensões componentes do drama sonoro: a voz e a palavra, em diálogos e narração; a música; os efeitos sonoros; os sons captados no cotidiano; e a imaginação do ouvinte — isto é, um elemento silencioso que se incorpora no processo de percepção. Ao serem corretamente balanceadas, essas cinco dimensões dão aquilo que Lopez-Vígil (2004) chama de “sensualidade”, isto é, a capacidade de aguçar os diferentes sentidos humanos, até o ponto da criação de significados.

Mario Kaplún (1999), ao pensar no caráter pedagógico do drama sonoro, observa três aspectos importantes para a construção do radiodrama: o conteúdo, a história e os personagens. Por conteúdo, considera a mensagem que será comunicada aos ouvintes e que tipo de reflexões elas podem gerar, ou seja, parte de um motivo que, no caso dos audiolivros, é a própria motivação do autor da história. Para Kaplún, o radiodrama, para permitir a reflexão, deve conter a substância humana, a emoção, vivência dramática e o clima. Já a história, que parte da transformação do conteúdo em argumento, precisa promover empatia no ouvinte, deve carregar a mensagem por meio da ação sem necessitar de uma explicação final. O princípio da ação dramática estará no conflito que se dá pela tensão, pelo antagonismo ou por um problema. Os personagens, então, devem ser humanamente críveis, “de carne e osso e respirar vida” (Kaplún, 1999, p. 426) até que se tornem convincentes, com propósitos claros, para possibilitar uma relação íntima dos ouvintes com esses personagens, sentindo-os reais.

Como, no caso dos audiolivros, as produções partem de uma obra literária pronta, na qual essas três características acima já devem ter sido resolvidas pelo autor da obra, há pouco espaço para

mudanças. Isso apresenta algumas dificuldades para a construção mais sofisticada do audiolivro, isto é, em seus aspectos que configuram uma re-mediação não apenas do livro, mas também da ficção sonora do rádio e dos *podcasts*.

Por exemplo, uma questão basal é, justamente, o modo como a narrativa é articulada nos dramas sonoros, privilegiando a ação. Segundo López Vigil (2004) drama é ação, é colocar coisas em movimento. Diálogos excessivos, muito explicativos, por exemplo, são considerados nas peças sonoras um modo discursivo que o autor implica aos personagens. Para Crook (1999, p. 158) toda boa história em áudio precisa encantar o ouvinte logo em seu início. Daí, prossegue com alternâncias entre conflitos e distensões em uma ação crescente. A peça sonora precisa deixar claro, ao ouvinte, elementos como personagem principal, tema e problema, ambiência. Tal qual no sistema musical, sugere Crook, o ritmo e o equilíbrio são resultados da criação de expectativa, frustração e realização. Nesse sistema, um excesso de informação causa frustração e consternação, e pouca informação leva ao tédio.

Ora, como contornar isso se, muitas vezes, o livro traz justamente uma narrativa adensada pela fragmentação narrativa, pela densidade do problema? Talvez seja tarefa impossível, mas o acréscimo de outros elementos da linguagem sonora pode colaborar para o andamento da fruição. Em seu manual, Kaplún (1999) avança para outras questões da composição técnica do radiodrama que envolvem as cenas, a música e os efeitos, e a narração. São pontos primordiais para se pensar nos caminhos que os audiolivros podem avançar para que sejam mais do que uma versão falada da obra física.

No caso das cenas, estas são as unidades que se sucedem, distribuindo a história no tempo da transmissão de um radiodrama ou de um *podcast*. Como o ouvinte visualiza o local da cena, esta deve ser descrita por meio de narração ou por mecanismos que permitam a identificação. Já no caso dos audiolivros, tais considerações sempre serão viabilizadas — ou não — por meio de pistas presentes no texto de origem. Obras

cujos autor tenha optado por uma narrativa mais detalhista das cenas e dos acontecimentos talvez apresentem mais pistas para os recursos sonoros que serão utilizados no novo formato. Nesse sentido, cabe a observação de Pongs (1980, p. 118), de que “melhor do que sobrecarregar em demasia o ouvinte com imagens cambiantes é produzir nele uma sensação espacial”. Ou seja: o audiolivro pode carregar informação sonora adicional, como efeitos e música, na medida em que isso contribui para a formação de um espaço acústico em que ocorre a ação, criando redundância com a narração. Tim Crook (1999) lembra que o conjunto de efeitos sonoros que constitui o ambiente podem atuar como confirmação, evocação, de modo realista ou simbólico, compreensíveis de modo simples para habilitar a “quinta dimensão”, isto é, a imaginação.

A música e os efeitos têm a função de reforçar a ambientação, de tal forma que, nas peças de audiodrama, podem dispensar o uso de narrador que explique onde aquela ação ocorre. Sem a presença desses elementos, é como “observar um quadro sem cor” (Kaplún, 1999, p. 443). A música tem outro caráter relevante porque ela não se limita apenas à ambientação ou indicação de passagens de cenas, mas também envolve o ouvinte no clima da história. Nas palavras de Lópes Vigil (2004, p. 54), os efeitos compõem a voz da natureza e do ambiente, enquanto a música é “a voz do coração, dos sentimentos”. No entanto, ainda será desafiador, no caso dos audiolivros, descobrir a medida da utilização desses recursos. É preciso considerar que parte dos efeitos sonoros que podem ser introduzidos já terão sido reforçados na narração por constarem em seu texto original. É o caso de indagar se a presença de determinados recursos não permite, por exemplo, suprimir indicações narrativas evitando redundâncias — sob o risco de se alterar o texto.

O conceito de “paisagens sonoras”, de Murray Schafer (2001) pode ajudar a delimitar quais sons seriam mais relevantes como acompanhamento da narrativa do audiolivro. Isso se dá por meio da categorização de sons que Schafer propõe: sons fundamentais, que significam a ancoragem do ambiente (sons de água, vento, insetos e pássaros),

sons que não precisam ser percebidos de forma consciente porque se ocultam no hábito auditivo; o sinal, qualquer som que se destaca para uma atenção consciente (sirene, apito do trem, buzinas e sinos) e que atua como aviso acústico; e a marca sonora, que tem a intenção de trazer uma particularidade, por exemplo, de um lugar ou comunidade ou, no caso das peças ficcionais, de um personagem (Schafer, 2001). Neste sentido, os sons são tratados como signos, sinais e símbolos acústicos e não são meros eventos abstratos. Cabem, no audiolivro, como pontos de inflexão correspondentes ao texto.

Por fim, cabe-nos tratar sobre a voz — em especial, o narrador. Kaplún (1999) afirma que, quando se trata do narrador convencional no radiodrama, em terceira pessoa, é um recurso cômodo para situar a cena que se desencadeia, mas deve ser uma intervenção usada apenas quando for imprescindível — opinião divergente de López Vigil (2004), para quem o narrador é sempre dispensável. Enquanto essa percepção é uma verdade para os audiodramas, que podem contar com o desenvolvimento da ação para criação do sentido, no caso dos audiolivros é preciso respeitar o papel do narrador criado pelo autor. Nesse caso, cabem aqui considerações sobre a *performance* e a interpretação.

De acordo com Klippert (1980), dos cinco sentidos, a voz é introduzida em um espaço referencial da audição, mas atinge também o sentido tátil. Essa consideração está relacionada com a qualidade sonora dos sons que a voz emite. Enquanto *performance* midiaticizada, essa qualidade leva em conta a intensidade, a altura, o volume e o timbre, que se unem ao ritmo, gestualidade e colorido das enunciações.

O que move o ouvinte do seu estado de ouvir para o de escuta atenta e vinculadora está na experiência que este pode ter com a materialidade do som, que em muitas ocasiões é só o que é apreendida: a expressão, o ritmo, a curvatura melódica presente no e pelo jogo da voz. (Silva, 2012, p. 88)

As narrativas precisam se amparar em uma boa interpretação da história. Afinal, quando um narrador conta a história de um livro, ele

não está lendo apenas um texto, mas o livro como um todo. Sua voz é o principal instrumento que levará ao ouvinte não só a escrita do autor da obra, mas também o gênero, a mensagem, as emoções. Além disso, as especificidades literárias da obra deverão indicar os caminhos da *performance* da voz. Isso significa pensar, por exemplo, que uma história em primeira pessoa será diferente de uma história contada em terceira pessoa com um narrador distante dos acontecimentos. No caso de um narrador-personagem, esse ganha maior carga dramática por estar integrado à trama, o que torna a história mais vívida e menos artificial.

A narração oral por meio das novas tecnologias permite que os audiolivros recriem em um ambiente virtual a experiência de um contador de histórias, que não fica apenas na *performance* da voz, mas também na recepção do ouvinte (a *quinta dimensão* citada por Tim Crook). Ao apresentar suas abordagens sobre *performance*, Paul Zumthor (2005), diz que a carnalidade da voz propicia que a palavra ganhe um corpo que repercute no corpo do outro, ou seja, da corporificação do narrador para a corporificação do ouvinte, em uma perfeita simbiose, uma vez que um elemento se entrega na realização da *performance* e, outro, na recepção executada pelo texto. Zumthor observa que autores do século XIX testavam seus livros por meio de leituras em praças públicas, momentos em que percebiam como as pessoas eram seduzidas pelas narrativas, já que a voz do contador tinha “além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura” (Zumthor, 2005, p. 62).

Assim, a *performance* de atores e locutores é elemento fundamental para pensarmos tanto os audiodramas como os audiolivros. O recurso da dramatização ocorre por meio da voz que, segundo Kaplún, é responsável pela entonação correta que expressa as palavras, inflexões, nuances e pausas. Além disso deve permitir gestos auditivos como respiração, suspiros e risadas (Kaplún, 1999). Esses aspectos são considerados por Armand Balsebre (2007) como aquilo que dá cor às palavras, registros vocais que

determinam os arquétipos dos personagens da ficção. Considerando que na ficção sonora não se pode recorrer ao recurso gestual, a melodia da voz é um elemento básico para efeito da polissemia da palavra, para que os atores da ficção sonora possam expressar as diferentes nuances de conotação semântica e afetividade estética (Balsebre, 2007), seja no rádio, em um *podcast* ou nos audiolivros.

Pensar na relevância dos temas descritos neste capítulo levanta outra questão: será que toda e qualquer obra de ficção apresenta bom material para ser narrada em audiolivro? Uma vez que não há interferência direta no texto e o novo formato não existirá a partir de um roteiro adaptado, então a escolha do texto que originará o audiolivro deve considerar sua adequação para esse tipo de narrativa sofisticada em áudio para, a partir daí, incorporar recursos de linguagens sonoras que o novo formato irá permitir. Nem todo audiolivro permitirá explorar todos os recursos sonoros, mas indicamos que, ao menos parcialmente, alguns elementos podem fomentar uma fruição mais atenta, tal qual exige a cultura de ouvir das novas experiências midiáticas de escuta.



Tentamos, nas páginas que compõem este capítulo, refletir brevemente sobre o modo como os audiolivros, reconfigurados pelas tecnologias digitais contemporâneas, adensam o conjunto midiático que chamamos de *novas experiências midiáticas de escuta*. Isso significa um rompimento com certa tradição de produção dos audiolivros, que remete a uma leitura interpretativa do texto de um livro, em um material que será lido por audição.

Por um lado, nossas reflexões nos levam a afirmar que, nessa circunstância de produção sofisticada, acompanhando hábitos de escuta que se renovam com os *podcasts* na contemporaneidade, nem todo livro configura bom material para a produção de um audiolivro.

Não obstante, conforme demarcado no exemplo citado, do livro de André Vianco, esse novo modelo de negócios — assinatura de um serviço de *streaming* de audiolivros — novos atores (editoras, plataformas) começam a estabelecer uma prática que, remetendo à indústria literária, produzem material exclusivo ou que se origina na versão sonora.

Por outro lado, a produção de audiolivros com esse grau de sofisticação da linguagem sonora, re-mediando a oralidade, o livro impresso e a dramaturgia radiofônica em um novo produto, atende mais prontamente às práticas sociais que se estabelecem em função da vida cotidiana — em que o tempo se torna escasso, e os *smartphones* se tornam o dispositivo para onde converge boa parte de nossas vidas. Valores contemporâneos, como acesso, escolha, personalização e participação são então trabalhados nas plataformas de *streaming*. A re-medição que implica o audiolivro permite, inclusive, uma renovada conexão entre leitor e autor, dada a facilidade de contato mediado pelas tecnologias que ocupam o mesmo *smarthphone*, como navegadores da internet e aplicativos de redes sociais digitais.

É claro, há dificuldades que se apresentam, como o custo de edição elevado, ou mesmo críticas sobre possíveis interferências nas obras originais. É viável, quando possível, que o autor do texto esteja envolvido no processo de conversão do livro em audiolivro, de modo a demarcar melhor suas intencionalidades, seus motivos. Não queremos dar uma solução em definitivo ao problema, haja vista que tal indústria ainda está em desenvolvimento e apresenta potencialidade para se estabelecer como nova forma de fruição de obras literárias. É possível, inclusive, acreditar em certa democratização do acesso, como foi de início o planejamento dos primeiros audiolivros, lidos para pessoas impossibilitadas de ver. Esses são aspectos que, no futuro, novas pesquisas poderão dar respostas e pistas mais claras.

Referências

- AMENDOLA, B. Ao meu redor, audiobook de André Vianco, é lançado nesta sexta-feira 13. *Omelete*, 13 ago. 2021. Disponível em: <https://cutt.ly/tB5Fjjh>. Acesso em: 21 out. 2022.
- BAITELLO JUNIOR, N. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações*. Da Literatura ao Cinema e à TV. 2. ed. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- BALSEBRE, A. *El lenguaje radiofónico*. 5. ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BERTHONE, R. Empresa especializada em audiolivros tem um milhão e meio de usuários cadastrados. *O Globo*, 2016. Disponível em: <https://cutt.ly/HB5FsO6>. Acesso em: 21 out. 2022.
- BLAKE, V. L. P. Something new has been added: aural literacy and libraries. In: Blake, V.L.P.; Tjousmas, R. (eds.). *Information literacies for the twenty-first century*. Boston: G K Hall, 1990, pp. 203-218. Disponível em: <https://archive.org/details/SomethingNewHasBeenAdded>. Acesso em: 21 out. 2022.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BONINI, T. A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. *Radiofonias: Revista de Estudos em Mídia Sonora, Ouro Preto*, v. 11, n. 1, pp. 13-32, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3iD02tP>. Acesso em: 31 ago. 2020.
- BUARQUE, D. Indústria do audiolivro começou a ganhar espaço nos anos 1970, nos EUA. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 9 jul. 2017. Ilustríssima. Disponível em: <http://folha.com/no1899403>. Acesso em: 20 jun. 2021.

CALABRE, L. A peça radiofônica e a contribuição de Werner Klippert. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <https://cutt.ly/IB5GAJe>. Acesso em: 22 out. 2022.

COULDRY, N.; HEPP, A. *The mediated construction of reality: society, culture, mediatization*. Cambridge: Polity Press, 2017.

CROOK, T. *Radio drama: theory and practice*. London: Routledge, 1999.

FERRARETTO, L. A. O hábito de escuta: pistas para a compreensão das alterações nas formas do ouvir radiofônico. *Ghrebh: Revista de Comunicação Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 9, n. 1, 2007, pp. 106-131. Disponível em: <https://cutt.ly/pB5HxQA>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FERRARETTO, L. A. Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil. *Eptic: Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y la Comunicación*, São Cristóvão, v. 14, n. 2, pp. 1-24, 2012. Disponível em: <https://cutt.ly/mB5HDq1>. Acesso em: 22 out. 2022.

GAMBARO, D. Experiências midiaticizadas de escuta: como o rádio se insere no ecossistema midiático atual. *Famecos*, Porto Alegre, v. 28, n. 1, pp. 1-15, 2021. DOI: 10.15448/1980-3729.2021.1.37141.

GAMBARO, D.; FERRAZ, N. Do radiodrama ao podcast: em busca de um referencial teórico para analisar novas peças dramatúrgicas. *Comunicação Pública*, Lisboa, v. 16, n. 31, pp. 1-21, 2021. DOI: 10.34629/cpublica.50.

HAN, B. C. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAND, R. J.; TRAYNOR, M. *The radio drama handbook: audio drama in practice and context*. New York: Continuum, 2011. Edição Kindle.

HAVE, I.; PEDERSEN, B. S. Conceptualising the audiobook experience. *SoundEffects — An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, Aarhus, v. 2, n. 2, pp. 79-95, 2012. DOI: 10.7146/se.v2i2.6967. Acesso em: 22 out. 2022.

HAVE, I.; PEDERSEN, B. S. The audiobook circuit in digital publishing: Voicing the silent revolution. *New Media & Society*, London, v. 22, n. 3, pp. 409-428, 2020. DOI: 10.1177/1461444819863407.

KAPLÚN, M. *Produção de programas de rádio: do roteiro à direção*. Florianópolis: Insular, 1999.

KLIPPERT, W. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, G. B. (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980, pp. 11-110.

LÓPES VIGIL, J. I. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2004.

MAZIERO, A. C. A literatura na mídia: tradução e ressignificação de textos literários. In: ENCONTRO CENTRO-OESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA — ALCAR CENTRO-OESTE, 3., 2016, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2016. Disponível em: <https://cutt.ly/AB5Kg8M>. Acesso em: 22 out. 2022.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.

MENEZES, J. E. O. Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade. In: MENEZES, J. E. O.; CARDOSO, M. (orgs.). *Comunicação e cultura do ouvir*. São Paulo: Plêiade, 2012, pp. 21-38.

MONTAGNARI, E. F. Rádio e teatro: memória e possibilidades. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 26, n. 1, pp. 145-149, 2004. DOI: 10.4025/actascihumansoc.v26i1.1570.

PONGS, H. Cinema e rádio. In: Sperber, G. B. (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. pp. 113-115.

REYNER, I. R. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Opus*, Vitória, v. 17, n. 2, pp. 77-106, 2011. Disponível em: <https://cutt.ly/wB5LvL6>. Acesso em: 22 out. 2022.

RUBERY, M. *The untold story of the talking book*. Boston: Harvard University Press, 2016. Edição Kindle.

SARAIVA, J. Audiolivros em ascensão no Brasil. *Valor Econômico*. Rio de Janeiro, 17 jan. 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/IB5LBCQ>. Acesso em: 26 set. 2021.

SCHAFER, R.M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SILVA, J. L. O. A. A oralidade mediatizada revisitada sob o tear de Michel Serres. In: Menezes, J. E. O.; Cardoso, M. (orgs.). *Comunicação e cultura do ouvir*. São Paulo: Plêiade, 2012. pp. 83-98.

VICENTE, E. *Radiodrama em São Paulo: política, estética e marcas autorais no cenário ráfiofônico paulistano*. 2015. Tese (Livre Docência em Som para Meios Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI: 10.11606/T.27.2016.tde-07042016-144646.

WALLIN, E. T. Reading by listening: conceptualising audiobook practices in the age of streaming subscription services. *Journal of Documentation*, Bingley, v. 77, n. 2, pp. 432-448, 2021. DOI: 10.1108/JD-06-2020-0098.

WU, T. *The attention merchants: the epic scramble do get inside our heads*. New York: Alfred A. Knopf, 2016. Edição Kindle.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2005.





Rádio universitário: programação musical e esfera pública

Helton Lucinda Ribeiro

Estudos apontam que a radiodifusão pública deveria ser um contraponto ao sistema comercial, contribuindo para proteger a esfera pública da captura por agentes privados. Um entrave a esse objetivo, no entanto, seria a programação musical elitizada, opção que resultaria em baixa audiência. Partindo do pressuposto de que a programação musical contribui para o debate público, este capítulo busca informações mais qualificadas sobre as músicas veiculadas pela rádio Unesp FM, em comparação ao sistema comercial de radiodifusão, e seu papel na configuração de uma programação de interesse público.

Em entrevista recente, a pesquisadora equatoriana Ivanova Nieto Nasputh, presidente da Radio Internacional Universitaria (RIU) — Red de Redes, entidade que congrega associações de rádios universitárias na América Latina e na Europa, enfatizou como questão central da pesquisa sobre as rádios universitárias o entendimento de que elas são “um instrumento de conexão com a sociedade, de atendimento e de participação cidadã, que possuem um perfil oposto, ou pelo menos diferente da mídia comercial e privada” (Lopez et al., 2021, p. 209).

O papel do rádio universitário, contudo, ainda não está claramente definido. Se, por um lado, ela deve fazer esse contraponto à mídia comercial, por outro, é questionada em razão de seus baixos índices de audiência e programação supostamente elitizada. Zuculoto (2012, p. 239) considera não só que a definição de rádio pública permanece aberta, como também que as emissoras que se declaram públicas no Brasil “ainda não podem ser totalmente caracterizadas como tal”, sendo uma das razões sua programação elitista, distante das audiências populares. A autora, em seu estudo sobre a programação das emissoras públicas brasileiras, incluindo as universitárias, constatou que a maioria reproduz formatos de programação não muito diferentes daqueles dos anos iniciais do rádio no país, e se distinguem por levar ao ar música dita “de qualidade”, o que corresponde, de maneira geral, à música popular brasileira (MPB), mas sem deixar claro “quais músicas devem compor o perfil de uma emissora que tem como carro-chefe a chamada MPB de qualidade” (Zuculoto, 2012, p. 233).

É fato que, no caso específico da rádio universitária, não há, no Brasil, definições precisas do que seja e de como deva atuar. Não existe a categoria “rádio universitária” no sistema de concessões de radiodifusão; a outorga se dá no sistema de “rádio educativa”. Não há, por conseguinte, uma regulamentação específica de acordo com a “natureza” da rádio universitária, que permanece avessa a abordagens deontológicas. Há grande diversidade de experiências entre as emissoras, tanto as hertzianas quanto as *webradios*. Os estudos a respeito, entretanto, são escassos, mas pode-se tomar algumas referências de radiodifusão pública.

O relatório *Public Broadcasting: Why? How?* (Unesco, 2001) estabelece quatro princípios norteadores da radiodifusão pública: 1. universalidade — a programação da emissora deve ser acessível a todas as pessoas, o que significa que deve ser compreensível e de fácil assimilação; 2. diversidade — corresponde à diversidade cultural e pluralidade de vozes; 3. independência — é a possibilidade de se construir uma programação livre de influências políticas e pressões econômicas; 4. diferenciação — é a exigência de que a programação oferecida pela radiodifusão pública seja distinta dos demais sistemas de radiodifusão.

A julgar pelos estudos sobre a radiodifusão pública no Brasil (Zuculoto, 2012), ela enfrenta contradições em relação à aplicação dos quatro princípios da Unesco, pois, ao se “diferenciar” do sistema comercial de radiodifusão, as emissoras públicas não conseguiriam atingir uma audiência expressiva, ou seja, não atenderiam ao princípio da “universalidade”. Luiz Signates (apud Zuculoto, 2012, p. 171), no III Encontro Nacional de Rádios, TVs e Produtoras Universitárias, em 1993, chegou a afirmar que “o critério da audiência deve ser relevante”, e que não há sentido público em uma programação que exclua o gosto popular, “inclusive, os que geram enormes audiências nas rádios comerciais”.

Contudo, não parece autoevidente que os baixos índices de audiência se devam a uma suposta inacessibilidade da programação, isto é, a uma programação elitista, por duas razões: a primeira é a falta de pesquisas qualitativas de audiência que apontem o perfil de público dessas emissoras; a segunda é que a crítica ao elitismo desconsidera ou minimiza os efeitos da concentração de poder dos meios de comunicação e o papel da indústria fonográfica — e a conhecida pressão econômica que exerce sobre as emissoras comerciais —, como se oferecessem o que o público realmente quer, enquanto as rádios universitárias se recusariam a fazê-lo.

Toby Mendel e Eric Barendt enumeram outros princípios para a radiodifusão pública, como se vê no resumo feito por Bucci (2015, p. 81, grifo nosso):

— A abrangência geográfica deve cobrir todo o território em que se encontram os cidadãos com direito àquele serviço.

— A *identidade nacional e a cultura nacional* devem inspirar a emissora pública, que estimula na população um sentimento de nacionalidade, ainda que diversa, não uniformizadora, assim como desperta o sentido de pertencimento e participação. Esse aspecto não é infenso a polêmicas, uma vez que pode indicar uma forma velada de nacionalismo regressivo ou mesmo autoritário.

— Também nos trabalhos de Mendel e de Barendt, a independência aparece como o grande fator-chave. Independência tanto em relação ao Estado quanto em relação a interesses comerciais. Uma programação de qualidade fornecida pelo serviço público de radiodifusão que atenda às necessidades da população não pode estar sujeita à mesma lógica de obtenção de fundos que as emissoras comerciais. Logo, o financiamento não pode depender do mercado, embora possa haver uma mescla de financiamentos públicos e privados.

— A programação, a pauta e o enfoque dos programas informativos devem buscar a imparcialidade, aqui significando um esforço de isenção e equidistância. O serviço público de radiodifusão também não deve promover causas partidárias ou religiosas.

— A *diversidade de programação* é outro consenso. As emissoras públicas devem oferecer uma programação variada, incluindo atrações de natureza educativa e informativa.

— O financiamento deve se originar, segundo os dois autores, de uma taxa paga pelos usuários, mas esse modelo não é usual. O mais comum é que o Poder Legislativo determine a dotação de verbas para o serviço público de radiodifusão.

Ao analisar esses princípios, Bucci (2015, p. 82) destaca a importância das emissoras públicas para a esfera pública, embora a ênfase do autor esteja na programação informativa, em especial no jornalismo:

“Como não visa ao lucro e não se orienta exclusivamente pela quantidade de telespectadores ou ouvintes, os canais públicos ajudam a proteger a esfera pública da chamada colonização pelo capital”. A questão da audiência, nessa concepção, não é um problema. O que não significa que as emissoras não devam buscar ampliar o seu alcance, e, sim, que não devem se subordinar às pesquisas de audiência — cuja finalidade primordial, como lembra Ortiz (2001), é oferecer garantias aos anunciantes de que determinados segmentos do público de fato acompanham a programação daquela emissora.

A questão que se impõe é se uma programação musical pode contribuir para a esfera pública, e, assim, atender ao interesse público. No caso específico da MPB, há autores que destacam esse potencial, como Starling (2011), para quem a canção popular tem vocação para o diálogo público e expressa um modo de pensar o Brasil. Ainda segundo a autora, uma das principais características da moderna canção popular brasileira é a “capacidade de integração de públicos diversos, de formação de consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário” (Starling, 2011, p. 371).

Contudo, MPB é um rótulo bastante impreciso, um “arquigênero”, na expressão de Napolitano (2010), que abrange grande diversidade de subgêneros, estilos e influências, em sucessivas gerações de compositores e intérpretes. Faz sentido questionar, como Zuculoto, que músicas exatamente uma emissora dedicada à MPB leva ao ar. O primeiro desafio no estudo da programação musical das emissoras universitárias é, portanto, dar contornos mais precisos aos gêneros musicais veiculados.

Para enfrentar tais desafios, este capítulo se propõe a caracterizar a MPB, ainda que sumariamente, do seu surgimento até os dias atuais, e as questões por ela enfrentadas no debate público nacional. Certos conceitos trabalhados por Ortiz (1994, 2001, 2007), como os de nacional-popular e internacional-popular, nortearão esse debate. Nesse percurso, a evolução do mercado fonográfico brasileiro será abordada à luz dos estudos de Napolitano (2010) e Vicente (2008, 2020), dentre outros autores.

Feita essa discussão, será analisada a programação de uma emissora universitária. A emissora selecionada foi a Unesp FM (105,7 MHz), vinculada à Universidade Estadual Paulista (Unesp) e sediada no campus de Bauru (SP). O motivo da escolha dessa rádio foi o fato de ser a única universitária que disponibiliza *on-line* relatórios das músicas veiculadas ao longo do ano, gerados para o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad)¹. O relatório de 2020 — último relatório anual disponibilizado até o fechamento deste capítulo — será a base de dados usada para caracterizar a programação da Unesp FM em contraponto à programação de emissoras comerciais, para a quais também se dispõe de dados do Ecad no mesmo período.

Esperam-se, ao final, respostas às seguintes questões: a programação musical da Unesp FM é, de fato, predominantemente dedicada à MPB? Ela se configura como alternativa ao sistema comercial de radiodifusão, cumprindo o princípio da diversidade? Ela contribui para preservar a esfera pública da captura por interesses privados?

MPB e esfera pública

A sigla MPB se consolidou como “gênero” na metade da década de 1960, com especial impulsionamento dado pelos festivais televisivos. Foi a sucessora da Bossa Nova e passou a incorporar diversas outras influências regionais, estabelecendo contrapontos com a Jovem Guarda e com o Tropicalismo e, assim, se tornando, entre as décadas de 1960 e 1970, uma instituição cultural capaz de influenciar a sociedade e interferir “na reorganização da hierarquia cultural e musical do país” (Napolitano, 2010, p. 272).

1 Instituição privada criada pela Lei Federal nº 5.988/1973 e mantida pela Lei Federal nº 9.610/1998, com sede no Rio de Janeiro (RJ), com 23 unidades próprias nas principais regiões e capitais do país, além de 29 agências credenciadas em cidades de menor porte, cuja atribuição é fiscalizar e recolher direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras. Passou a funcionar de fato em 1977.

Aquele era o momento de intensos debates sobre a identidade nacional, as mazelas do país e o sentido da modernidade, configurando a questão conhecida como “nacional-popular”. Segundo Ortiz (2001, p. 108), esse período foi “marcado por toda uma utopia nacionalista que busca concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida de sua situação de estagnação”. A intelectualidade de esquerda reunida em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e artistas envolvidos em propostas políticas, como a do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), almejavam uma intervenção capaz de transformar a realidade, e, nessa perspectiva, voltavam-se à cultura popular — a cultura do oprimido, como bem lembra Ortiz (2001); o método Paulo Freire surge no mesmo período. O aspecto contraditório é que essa concepção de cultura popular não enfatiza a cultura produzida pelo povo, mas a cultura que o intelectual leva ao povo (Ortiz, 1994). O ideal do artista engajado era despertar uma consciência crítica na massa, propósito que se articulava com a ideologia nacionalista, “pois, de acordo com o pensamento dominante, a ‘autêntica’ cultura brasileira se exprimiria na sua relação com povo-nação” (Ortiz, 2001, p. 162).

O nacional-popular implicava ainda o confronto entre o nacional e o estrangeiro, confronto que se expressava de forma muito evidente na música a partir da oposição entre a MPB e a Jovem Guarda, da rejeição à guitarra elétrica e do estranhamento em relação a certos elementos incorporados pelo Tropicalismo, como instrumentos eletrônicos e a psicodelia. O público dos festivais reagia a essas questões de forma intensa, com aplausos e vaias, em cenas televisivas que se tornaram antológicas e que nos mostram as expectativas em relação a uma música engajada ou o desprezo pela música considerada alienada² (Napolitano, 2010).

2 As contradições inerentes a esse processo de constituição da MPB — a relação dos artistas considerados “engajados” com a indústria cultural, a participação de artistas da Jovem Guarda nos festivais, o comportamento por vezes errático do público, que, no

Há contradições nesse processo de constituição da MPB, pois o momento em que um campo cultural se autonomiza, com produtores definindo o que é ou o que não é música autêntica, também é o momento no qual se consolida a indústria cultural no Brasil, em que o rádio começa a ceder terreno à televisão e que a indústria fonográfica experimenta forte crescimento. A MPB se constitui a partir das mediações do mercado fonográfico e da mídia televisiva, destacando-se os festivais de música popular e programas apresentados pelos próprios cantores, como, por exemplo, *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Portanto, é um campo que não se forma sem a participação de agentes externos. Como disse Bourdieu (2015), no sistema da indústria cultural, caracterizado pela lógica do atendimento à demanda externa, os produtores culturais ocupam uma posição subordinada em relação aos detentores dos meios de produção e distribuição.

Ainda assim, Napolitano (2010) considera que, naquele contexto, a MPB constituiu uma espécie de esfera pública, em especial, de oposição à ditadura vigente. Um marco, nesse sentido, teria sido o II Festival de MPB da TV Record, de 1966, em que as canções concorrentes conferiram ao público uma possibilidade de manifestação, ao menos simbólica, em um momento de perda de direitos civis e políticos. A despeito das contradições apontadas acima, a MPB, na visão do autor, teria demonstrado certa eficácia na

realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular, na medida em que conseguiu construir uma linguagem poético-musical que articulou o “particular” ao “universal”, no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese das características regionais mais contundentes), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura) e no conjunto de sua sociedade civil (o conjunto das classes sociais). (Napolitano, 2010, p. 265)

dizer de Caetano Veloso, “aplaudem hoje uma música que não aplaudiriam no ano passado” — fogem ao escopo deste capítulo. Sobre o tema, ver Napolitano (2010).

Para Starling (2011), mesmo que se tratasse de compositores não necessariamente vinculados a coletivos, partidos ou organizações políticas, com visões de mundo muito pessoais, ao abordar seus amores, dilemas e inquietações, expressavam opiniões capazes de ampliar o debate público, abertas ao acréscimo de aspectos outros que os originalmente propostos pelo compositor. “Ao realizar tal processo, a canção favorece a controvérsia, a discussão e a troca de opiniões, além de facultar a incorporação ao debate de todos quantos se sintam atingidos por esse ponto de vista, independentemente de suas convicções, atributos ou valores originais” (Starling, 2011, p. 371).

Com o tempo, porém, a questão nacional perderá relevância como eixo articulador dos debates. O processo de mundialização descrito por Ortiz (2007, p. 145) — ou seja, a dimensão cultural da globalização econômica — substituirá o nacional popular por uma “memória coletiva internacional-popular, alicerçada principalmente no universo do consumo”. Nesse contexto, os elementos culturais para a formação de identidades são fornecidos pela mídia e por grandes empresas. O próprio desenvolvimento da indústria cultural — passando por crises e reorganizações — fará com que a MPB perca centralidade como “instituição” capaz de estabelecer “hierarquias culturais”. Logo nos anos 1980, o *rock* nacional assume essa posição no mercado fonográfico (Napolitano, 2010), enquanto uma geração de artistas independentes tenta se afirmar sem o respaldo das *majors*, recebendo, por isso, a alcunha de “malditos da MPB” (Almeida, 2016). E as décadas seguintes serão marcadas por uma diversidade maior de gêneros.

O rádio vinha sofrendo transformações desde o início da concorrência com a televisão, que o fez recorrer ainda mais fortemente à música como forma de sustentar sua programação, já sem o *cast* de artistas contratados, orquestras e concertos ao vivo. Nesse processo, aumenta a simbiose com a indústria fonográfica, interessada em divulgar seus lançamentos. A partir de meados da década de 1970, as emissoras FM se popularizam com uma programação também predominantemente

musical e com maior presença de artistas internacionais. É um momento de renovação, com programas que abriram espaço também para a MPB independente e para o *rock* nacional (Vicente et al., 2016).

Uma transformação, destacada por Vicente (2008, p. 102), a partir dos anos 1990, é a “produção vinculada a identidades ‘locais’, compreendidas aqui não apenas em seu sentido geográfico, mas também étnico, religioso, urbano e comportamental”. Foi o período de grande destaque para gêneros como axé, forró, sertanejo e pagode. As rádios FM, dependentes de anúncios da indústria fonográfica, seguiram a tendência de veiculação de gêneros mais populares. Também “adotarão como segmentação básica uma divisão entre jovem, popular e adulto/qualificado” (Vicente et al., 2016, p. 470), com o surgimento de emissoras especializadas em *rock* e MPB, por exemplo, no caso daquelas voltadas a um público “adulto”. É o momento em que as FMs educativas e universitárias também se expandem (Zuculoto, 2012), sendo a própria Unesp FM inaugurada em 1991.

Mudanças tecnológicas vieram a favorecer o surgimento de pequenas gravadoras e artistas independentes. Embora o mercado tenha vivido um bom momento na era do CD, nos anos 1990, a “desmaterialização” dos fonogramas a partir de novas tecnologias digitais, desde o início do século XXI, provocou uma radical reorganização da indústria, com a venda de discos tornando-se irrelevante economicamente (Vicente et al., 2016).

Nesse contexto, surge aquilo que a crítica musical denominou Nova MPB. Trata-se de artistas independentes, que produzem e distribuem suas próprias canções graças às facilidades oferecidas pelas novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC). A participação no circuito independente de festivais é a estratégia valorizada por essa nova geração, mais do que a inserção na mídia massiva. Do ponto de vista estético, mescla influências diversas, que vão da própria MPB tradicional, passando pelo samba, *funk*, *rock*, *pop* e música eletrônica. Há também uma mudança de discurso, pois, ainda que não negue a ideologia

nacionalista da MPB tradicional, a Nova MPB incorpora outras referências temáticas, como questões raciais, de gênero, e a própria diversidade cultural. Entre os expoentes dessa geração, estão nomes como Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci, Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Céu, Curumin, Criolo, Karina Buhr, Bárbara Eugênia, Tiago Iorc, Cícero, Emicida, Mallu Magalhães, Maria Gadú e Vanessa da Mata (Almeida, 2016; Gonçalves, 2014).

Para essa atual geração de artistas, surgida na era da mundialização, a oposição entre nacional e estrangeiro não é mais uma questão relevante. Ortiz (2007, p. 117) já questionava se a nação seria a “instância por excelência de articulação da identidade”, até porque a divisão da espécie humana em nações seria um fato relativamente recente na história. O autor defende que a memória coletiva nacional-popular vem sendo substituída por uma memória coletiva internacional-popular, que estabelece novos padrões de formação das identidades culturais. Nesse sentido, ainda que a Nova MPB possa dar voz a diferentes grupos identitários, muitos deles socialmente marginalizados — negros, LGBTQIA+, moradores das periferias etc. —, ela segue tendo de lidar com relações de poder, até porque o internacional-popular está sujeito às mediações do mercado. O processo de mundialização se dá concomitantemente com uma concentração de poder em grandes corporações, e Ortiz (2007) usa como exemplo justamente a indústria fonográfica, dominada por algumas poucas transnacionais. Essa concentração implica controle e padrões de legitimidade social, e

compromete inevitavelmente a constituição de um “espaço público” (como o entende Habermas), restringindo a liberdade do debate democrático. As maneiras de pensar, distintas da ideologia de mercado, dos valores de uma cultura internacional-popular, encontram um espaço reduzido, previamente demarcado, para se manifestarem. A oligopolização, longe de favorecer o pluralismo, reforça um sistema de crenças, integrando todos a uma ordem coercitiva. (Ortiz, 2007, p. 166)

É claro que o principal negócio das gravadoras, ou seja, a produção e distribuição de fonogramas em meio físico, praticamente desapareceu. Mas isso não significa que tenham perdido poder, principalmente porque

elas se mantiveram como proprietárias de grande parte do acervo musical consagrado mundialmente desde o início do século XX e preservaram o controle sobre mecanismos fundamentais de circulação e promoção musical, ainda que de forma compartilhada com grandes empresas do mundo digital, como Apple, Google, Deezer e Spotify, entre outras. (Vicente, 2020, p. 202)

Para se ter uma ideia da importância das *major*s da indústria fonográfica, mesmo em tempos de aplicativos como Spotify e Deezer — nos quais o usuário supostamente tem liberdade total para montar suas *playlists* —, basta observar a relação das músicas mais tocadas em *streaming*. De acordo com o relatório *Top 50 Streaming Brasil*, da Pro-Música Brasil, entidade constituída por empresas do setor fonográfico, das 50 músicas mais tocadas em *streaming* em dezembro de 2021, apenas 15 eram de artistas independentes e quatro de gravadoras pequenas — GR6 Music, SB Music e Bagua Records. Os demais eram vinculados às grandes gravadoras Som Livre, Universal Music Group, Warner Music Group e Sony Music Entertainment (Pro-Música Brasil, 2022). Ou seja, ainda são ouvidos artistas majoritariamente vinculados a gravadoras que alcançam sucesso de público. E, no caso do *streaming*, isso se dá pela lógica do algoritmo, que assume a função de curadoria que, no rádio, é exercida pelo programador — muito embora também sob influência e pressão econômica das gravadoras.

Assim, as plataformas oferecem o que o ouvinte supostamente gostaria de ouvir, mas o fazem segundo critérios que são desconhecidos por esse mesmo ouvinte. Em vez de favorecer a diversidade, os serviços de *streaming* privilegiam não apenas artistas vinculados a gravadoras, mas também os gêneros mais comerciais. O relatório *Top 50 Streaming Brasil* mostra o predomínio de dois gêneros, o sertanejo e

o *funk*. De Marchi (2018), em estudo sobre a técnica por trás da monetização de vídeos musicais no YouTube, questiona a falta de transparência dos algoritmos e o risco para o mercado fonográfico de uma lógica que não se subordina às leis de direitos autorais e escapa ao controle dos agentes. O autor chega a afirmar que “um mercado controlado por algoritmos inviabiliza uma organização estável desse mercado-como-campo, apontando para alguma nova ordem social, a qual nem sequer está delineada no horizonte” (De Marchi, 2018, p. 213).

A concentração de poder e a perda da diversidade corroboram a ideia de Ortiz (2007, p. 166) de que “as maneiras de pensar distintas da ideologia de mercado, dos valores de uma cultura internacional-popular, encontram um espaço reduzido, previamente demarcado, para se manifestarem”. É possível que a programação das emissoras universitárias seja um desses espaços? Para responder a essa pergunta, é importante conhecer mais a fundo a programação musical da rádio universitária e verificar até que ponto ela se diferencia da rádio comercial e das plataformas de *streaming*. A seção seguinte traz o exemplo da Unesp FM.

A programação musical da Unesp FM

A Unesp FM (105,7 MHz) entrou no ar em 13 de maio de 1991. Tem potência de transmissão de 3.000 watts e torre de 41 metros de altura. Cobre um raio de 50 quilômetros, atendendo a cidade de Bauru e diversas outras cidades da região. A diversidade é um traço distintivo da programação da emissora, perceptível já a partir de sua grade. Há programas de música clássica, *jazz*, *blues*, *rock*, sertanejo, samba, choro, dentre outros. De forma geral, programas voltados a um gênero específico são veiculados à noite. Durante o dia, há amplas faixas de programação dedicadas a gêneros variados — a grade completa está descrita na Tabela 1.

Tabela 1
Programação da Unesp FM

Hora	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo						
00:00	Lounge Unesp					Música Ligeira	Lounge Unesp						
01:00	Canta Brasil	Estação Blues	Música Interior	A Música no Tempo	Pé na Estrada	Jazz in Concert	Música Ligeira						
02:00	Madrugada Brasileira					Musical 105							
03:00													
04:00													
05:00	Caindo no Choro	Rádio Saudade	Brasil Instrumental	Clássicos Unesp	Canta Brasil	Caindo no Choro	Pé na Estrada						
06:00	Vida Caipira					Clássicos Unesp	Rádio Saudade						
07:00	Musical 105					A Música no Tempo	Os Grandes Mestres						
07:45	Cidade Universitária												
08:00	Manhã Popular Brasileira					Manhã Popular Brasileira	Unespinha						
09:00													Canta Brasil
10:00													
11:00	Jornalismo Unesp FM					Caindo no Choro							
11:15												Batuque na Cozinha	
12:00	Conjuntos e Orquestras												
13:00	Pé na Estrada	Brasil Instrumental	Caindo no Choro	Canta Brasil	Estação Blues	Rádio Saudade							
14:00	Musical Unesp					Sintonia Fina	Balanço Brasil						
15:00												FM Especial	
16:00												Fim de Tarde	
17:00						Pé na Estrada	Esse tal de Rock'n Roll						
18:00						A Voz do Brasil					Musical 105		
19:00	Faixa destinada à veiculação de conteúdo produzido pela TV Unesp												
20:00											Música Ligeira	Jazz in Concert	
21:00	Rádio Saudade	Pé na Estrada	Canta Brasil	Brasil Instrumental	Esse tal de Rock'n Roll								
22:00	Os Grandes Mestres	Clássicos Unesp	Jazz in Concert	Estação Blues	Música Ligeira	Estação Blues							
23:00		A Música no Tempo		Música Interior		Esse tal de Rock'n Roll	Música Interior						

Nota. Elaboração do autor, 2022.

Como programas destinados à seleção musical mais diversificada, a gêneros específicos ou frações mais segmentadas da audiência, temos:

1. *A Música no Tempo*: vai ao ar três vezes por semana e apresenta a música erudita contextualizada em seus diferentes períodos e estilos.
2. *Balanço Brasil*: vai ao ar aos domingos, das 14 horas às 16 horas, e é voltado ao samba.
3. *Batuque na Cozinha*: dedicado ao samba, vai ao ar aos domingos, das 12 horas às 14 horas.
4. *Brasil Instrumental*: vai ao ar quatro vezes por semana, e, como o próprio nome indica, dedica-se à música instrumental executada por artistas brasileiros.
5. *Caindo no Choro*: programa semanal, com reapresentações em diferentes horários, propõe-se a apresentar clássicos do chorinho e tendências contemporâneas no gênero.
6. *Canta Brasil*: programa semanal, com reapresentação em diferentes horários, leva ao ar gravações de cantores brasileiros, com predomínio da MPB.
7. *Clássicos Unesp*: vai ao ar três vezes por semana, com repertório de música de concerto.
8. *Conjuntos e Orquestras*: vai ao ar de segunda a sábado, das 12 horas às 13 horas, e é voltado à música de concerto.
9. *Esse tal de Rock'n Roll*: vai ao ar três vezes por semana, com repertório de *rock*.
10. *Estação Blues*: com repertório e informações sobre *blues*, o programa vai ao ar cinco vezes por semana.
11. *Fim de Tarde*: seleção musical que vai ao ar das 17 horas às 19 horas, de segunda à sexta, com presença de gêneros diversos, incluindo *pop*, *jazz*, *blues* e MPB.
12. *Jazz in Concert*: vai ao ar três vezes por semana, com repertório de *jazz*.

13. *Lounge Unesp*: programa diário que vai ao ar da meia-noite à 1 hora (exceto aos sábados), voltado exclusivamente à música eletrônica.
14. *Música Interior*: vai ao ar três vezes por semana, com música instrumental voltada a proporcionar relaxamento e meditação.
15. *Música Ligeira*: programa semanal que vai ao ar três vezes por semana, com seleção musical diversificada que abarca diferentes gêneros da canção popular massiva.
16. *Musical 105*: programa diário, veiculado em diferentes horários, voltado principalmente ao repertório Flashback.
17. *Os Grandes Mestres*: programa semanal de música de concerto, que vai ao ar duas vezes por semana, com informações sobre compositores e suas obras.
18. *Pé na Estrada*: produção semanal que vai ao ar cinco vezes por semana, dedicada a lançamentos e divulgação de shows de artistas da MPB.
19. *Rádio Saudade*: vai ao ar quatro vezes por semana e é voltado à música da chamada “era de ouro do rádio”, o que abarca repertório popular pré-Bossa Nova.
20. *Sintonia Fina*: sábado, das 14 horas às 18 horas, traz seleção musical de MPB, *pop* e internacional.
21. *Vida Caipira*: vai ao ar das 6 horas às 7 horas, de segunda à sexta, com música sertaneja tradicional (“sertanejo raiz”) e notícias de interesse da população rural.

Para quantificar as músicas veiculadas, de modo a que se possa obter recortes que permitam a comparação com o sistema comercial de radiodifusão, propõe-se aqui a análise dos dados do relatório gerado pela emissora para o Ecad. Relatórios mensais e anuais estão disponíveis na página da Unesp FM na internet (Unesp FM, 2023)³. O relatório anual

3 Disponível em: <https://www.radio.unesp.br/ecad>.

mais recente, até o fechamento deste capítulo, era o de 2020. Para uma comparação com o sistema comercial de radiodifusão, pode-se lançar mão também de dados do Ecad, divulgados no relatório *O que o Brasil ouviu — 10 anos de música* (Ecad, 2021), que apresenta a lista das 20 músicas mais tocadas no rádio em 2020. Para fins de comparação, portanto, também será feito o recorte das 20 músicas mais tocadas na Unesp FM (Tabela 2).

Tabela 2

As 20 músicas mais tocadas em 2020

A — Músicas mais tocadas em rádio	B — Músicas mais tocadas na Unesp FM
1 Af Eu Ligo	Just a Lil Lovin
2 Piece of Your Heart	Step Into the Gallery
3 Señorita	Won't You Open up Your Senses
4 Don't Start Now	Rose Rouge
5 Dancing With a Stranger	Eyes Closed
6 Áudio	Suburban Resident
7 Viva Voz	Alvins Blues
8 Com ou Sem Mim	Better Place
9 Quem Falou Mentiu	Can't Hold Back
10 Roxanne (remix)	Forces... Darling
11 Someone You Loved	Greatest
12 Na Cama que Eu Paguei	Huff and Puff
13 Graveto	Jungle
14 Litrão	Queen of Boredness
15 Barzinho Aleatório	Signed, Sealed, Delivered in Yours (remix)
16 Gelo	Thin Ice
17 Coração Pirata	Walking on Air
18 Bebi Minha Bicicleta	Don't Hold Back
19 Libera Ela	Paris (original mix)
20 Saudade em Gotas	The Mood Is Modal

Nota. Ecad, 2021; Unesp FM, 2021 (editado pelo autor).

Em um primeiro momento, percebe-se que não há nenhum ponto de convergência entre as duas colunas da tabela, são listas completamente diferentes. Embora os dados do relatório *O que o Brasil ouviu* não

ofereçam informações sobre gênero e intérprete, o próprio relatório afirma que, das 14 canções brasileiras (coluna A), a maioria está relacionada ao sertanejo, “reflexo da popularização das novas formas de consumo e divulgação” (Ecad, 2021, p. 11). Na coluna B, temos predominância de músicas estrangeiras — apenas a instrumental “Jungle” é de artistas brasileiros, o trio instrumental de *jazz* Som Três. O relatório da Unesp FM traz informações sobre intérpretes (Tabela 3), o que permite averiguar a que gênero pertencem, no caso, música eletrônica e *jazz* em sua maioria. Ainda assim, surpreende que as mais tocadas sejam estrangeiras, uma vez que, como se viu na introdução deste capítulo, pesquisas apontam a MPB como carro-chefe da rádio universitária. É necessário, portanto, fazer algumas considerações sobre o relatório da Unesp FM.

Tabela 3

As 20 músicas mais tocadas pela Unesp FM em 2018, 2019 e 2020

2018	2019		2020			
	Música/Intérprete	Exec	Música/Intérprete	Exec	Música/Intérprete	Exec
1	Acalanto/Luedji Luna	49	Sublime/Gal Costa	39	Just a Lil' Lovin'/ Outlines	78
2	Mil Razões/Tiago Iorc	49	Termos e Condições/ Erasmu Carlos e Emicida	35	Step Into the Gallery/Micatone	59
3	Tereza Guerreira/ Xênia França	46	Relax/Kassin	31	Won't You Open up Your Senses/4 Hero	58
4	Termos e Condições/ Erasmu Carlos e Emicida	46	Nave Vai/Céu	30	Rose Rouge/St. Germain	57
5	Cheiro da Saudade/ Luê	41	Mantra/Rubel e Emicida	29	Eyes Closed/Povo	53
6	Jorge Maravilha/ Grooveria e Martinália	41	Acalanto/Luedji Luna	27	Suburban Resident/ Ben Mono e Bajka	51
7	Rouxinol/Rael	38	Água da Minha Sede/ Mônica Salmaso	27	Alvins Blues/Ian Simmonds	50
8	Game/Tulipa Ruiz	37	Berimbau/Grooveria e Fernanda Abreu	27	Better Place/4 Hero	50
9	Zambê/Caê Rolfesen	36	Do What You Wanna/ Ramsey	27	Can't Hold Back/ George Levin	50

continua...

Tabela 3
Continuação

2018		2019		2020	
Música/Intérprete	Exec	Música/Intérprete	Exec	Música/Intérprete	Exec
10 Desinibida/Tulipa Ruiz	35	Feelin' Good (remix)/ Nina Simone e Joe Claussell	27	Forces... Darling/ Koop e Earl Zinger	50
11 O Melhor da Vida/ Marcelo Jeneci	34	Varanda Suspensa/Céu	27	Greatest/Platnum	50
12 Vamos Embora/ Natália Matos	33	Oração ao Tempo/Maria Gadú	26	Huff and Puff/US3	50
13 Frágil Como a Flor/ Criolina	32	Step Into The Galery/ Micatone	26	Jungle/Som Três	50
14 Neide Candolina/ Luciana Oliveira	32	Fullgás/Qinho	25	Queen of Boredness/ Kinny e Home	50
15 Se For Pra Mentir/ Roberta Sá	32	Me Abraça/Anavitória	25	Signed, Sealed, Delivered in Yours/ Stevie Wonder	50
16 Eu Amo Você/Céu	31	O Jeito É Não Ficar Só/ Moska	25	Thin Ice/The Dinning Rooms	50
17 Galope Rasante/ Mariana Aydar	31	Tua Boca/Zélia Duncan	25	Walking on Air/ Jhelisa	50
18 Palavras/Marcia Mah	30	Infinito Particular/ Marisa Monte	24	Don't Hold Back/ Roni Size	47
19 Recomeçar/ Guto Hueb	30	Just a Lil' Lovin'/ Outlines	24	Paris/Groove Armada	45
20 Varanda Suspensa/ Céu	30	Paris/Groove Armada	24	The Mood is Modal/ Les Hommes	43

Nota. Unesp FM, 2019, 2020, 2021 (editado pelo autor).

Em primeiro lugar, pesquisas anteriores (Ribeiro, 2019; Ribeiro; Monteiro, 2020), a partir dos relatórios de 2018 e 2019, identificaram outra realidade: as músicas mais tocadas eram predominantemente de artistas da chamada Nova MPB, como Luedji Luna, Tiago Iorc, Céu, Luê, Rael, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci, Caê Rolfsen e Criolina. A Tabela 3 traz os dados para uma comparação mais detalhada dos anos de 2018, 2019 e 2020, com o acréscimo dos intérpretes e da quantidade de execuções. O relatório de 2020 representa, assim, uma inflexão, não só pela posição de canções estrangeiras no “top 20”, mas também pela quantidade de execuções de cada uma, significativamente superior às primeiras colocadas

em 2018 e 2019. Por exemplo, *Just a lil lovin* teve 78 execuções, enquanto a mais tocada de 2019, *Sublime*, teve 39, e *Acalanto*, a mais tocada de 2018, teve 49. Os dados sugerem uma transição, com o “top 20” exclusivamente nacional em 2018, algumas músicas internacionais em 2019 e o predomínio internacional em 2020.

Em segundo lugar, o objetivo de comparar a programação da emissora universitária com a radiodifusão comercial impôs o recorte das 20 mais tocadas, pois esse é o dado disponível para as rádios comerciais. No caso da Unesp FM, trata-se de uma amostra de 20 fonogramas em um universo de mais de 15 mil executados ao longo de 2020, portanto, não é representativa da programação da emissora. Além disso, o relatório não oferece informações sobre faixas de horário em que as músicas foram veiculadas, de modo que não se sabe como elas se distribuem pela grade da emissora, se na programação musical diurna ou se em programas noturnos dedicados a gêneros específicos.

Outros recortes, que não o das músicas mais tocadas, podem acrescentar informações importantes sobre a programação musical da Unesp FM. A classificação dos dados por intérprete, por exemplo, revela que os artistas mais tocados em 2020 foram Gal Costa, com 647 execuções de 108 fonogramas, Gilberto Gil, com 606 execuções de 102 fonogramas, Djavan, com 601 execuções de 103 fonogramas, Caetano Veloso, com 475 execuções de 108 fonogramas, e Marisa Monte, com 435 execuções de 55 fonogramas. Tal resultado não é surpreendente, uma vez que se trata de artistas com vastos repertórios construídos ao longo de décadas. Mas chama a atenção que artistas da Nova MPB, como Céu — 405 execuções de 44 fonogramas — e Vanessa da Mata — 403 execuções de 49 fonogramas — apareçam à frente de artistas do primeiro escalão da MPB tradicional, como Chico Buarque, com 322 execuções de 71 fonogramas, Elis Regina, com 338 execuções de 73 fonogramas, Milton Nascimento, com 299 execuções de 60 fonogramas, e Maria Bethânia, com 263 execuções de 48 fonogramas. O artista estrangeiro mais bem posicionado é Stevie Wonder, com 271 execuções de 44 fonogramas.

O relatório também permite não apenas saber o que foi ao ar na emissora, mas o que não foi ao ar. Assim, uma simples busca por palavra-chave revela que nenhuma das músicas mais tocadas no rádio comercial (coluna A da Tabela 2) foi executada na Unesp FM, nem uma vez sequer. Isso sugere que a rádio universitária, aparentemente, não se submete ao critério do sucesso comercial ou à influência das gravadoras.

Com a ressalva de que não se fez, para o presente capítulo, uma análise exaustiva dos dados do relatório da Unesp FM, o recorte por intérprete constitui uma evidência não desprezível de que a programação musical da emissora se caracteriza pelo predomínio da MPB, o que confirmaria outros estudos sobre rádios universitárias (Zuculoto, 2012). Mas, aqui, obteve-se informações mais precisas sobre quais canções representam esse “arqui-gênero” na Unesp FM. Artistas da primeira geração da MPB são destaque, mas há um significativo espaço para a Nova MPB. Talvez a grande novidade seja o espaço que vem sendo dado à música internacional, sem, no entanto, afetar o predomínio de artistas nacionais.



A análise dos dados do Ecad evidencia a diferença entre a Unesp FM e a radiodifusão comercial, pois as músicas mais tocadas — aquelas de sucesso comercial — não são veiculadas pela emissora universitária. No que diz respeito aos gêneros musicais, a rádio universitária parece privilegiar a MPB e a Nova MPB, e não o sertanejo e o *funk*, predominantes nas rádios comerciais e plataformas de *streaming*. Mesmo as músicas estrangeiras buscam fugir à lógica dos *hit paredes*, com gêneros pouco difundidos na mídia comercial. Esse é um ponto importante, uma vez que o “princípio da diferenciação” da Unesco para emissoras públicas exige uma programação distinta dos demais sistemas de radiodifusão.

A metodologia de análise dos relatórios Ecad se mostra frutífera, e há muitos outros levantamentos e cruzamentos de dados possíveis que não foram realizados neste estudo por falta de espaço. Contudo, diante do crescimento da presença de músicas internacionais entre as mais tocadas na Unesp FM, fato que destoa dos relatórios anteriores, é fundamental combinar essa metodologia, nos próximos estudos, com a escuta em diferentes faixas de horário da programação, de forma a verificar a distribuição de músicas nacionais e internacionais, assim como a distribuição dos diferentes gêneros.

Também será oportuno entrevistar produtores e programadores da emissora, a fim de compreender como é feita a seleção musical. Existe um parâmetro estabelecido institucionalmente, ou fica a cargo do programador? Os artistas independentes mantêm contato com a emissora para divulgar seus trabalhos? A rádio recebe algum *feedback* do público sobre a programação musical? A que se deve a mudança de perfil do que chamamos aqui de “top 20”, com a Nova MPB cedendo lugar a músicas internacionais? São essas algumas das questões preliminares suscitadas pelo presente estudo.

A ideia que norteou este capítulo, de que a música pode contribuir para alargar a esfera pública, mostra-se instigante, mas carece de mais pesquisas, especialmente a comparação com outras emissoras universitárias. Algumas dificuldades se impõem à proposta metodológica aqui apresentada, pois a maioria das rádios universitárias não gera relatórios para o Ecad. A Rádio USP é outro exemplo de emissora que gera relatórios, mas não arquivava e não publica esses dados⁴.

De qualquer forma, não é possível afirmar que uma emissora como a Unesp FM não atende ao interesse público por não atingir amplas audiências. Ela se mostra como um espaço potencialmente capaz de preservar a esfera pública da captura por agentes privados, no caso, as grandes gravadoras, que ainda mantêm considerável capacidade de

4 Mensagem pessoal recebida pelo e-mail heltonlucinda@hotmail.com, em 6 jun. 2019.

definir o que é sucesso comercial, não só no rádio, mas também nas plataformas de *streaming*. Se não é uma esfera pública suficientemente abrangente para envolver a comunidade onde a emissora está inserida, pelo menos é capaz de acolher a diversidade de conteúdos, em especial aquela produzida por artistas independentes.

Tanto o rádio quanto a indústria fonográfica vêm passando por transformações radicais nas últimas décadas, e a história parece nos ensinar que cada crise resulta em mais concentração de poder, embora, por vezes, pareça haver fragmentação; como ensina Ortiz (2007), concentração e fragmentação não são excludentes, e fragmentação não significa democracia. As emissoras universitárias podem estar em condições privilegiadas para resistir à “colonização da esfera pública”, tanto por sua independência em relação ao mercado quanto por sua expertise acumulada. Como dizia Brecht (2005, p. 36), “um homem que tem algo para dizer e não encontra ouvintes está em má situação. Mas estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontram quem tenha algo para lhes dizer”.

Referências

- ALMEIDA, L. B. F. de. *AMPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BRECHT, B. Teoria do rádio (1927-1932). In: MEDITSCH, E. (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005. pp. 35-45.
- BUCCI, E. *O Estado de Narciso: a comunicação pública a serviço da vaidade particular*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DE MARCHI, L. Como os algoritmos do YouTube calculam valor? Uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 12, n. 2, pp. 193-215, maio/ago. 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i2p193-215.

ECAD. *O que o Brasil ouve: 10 anos de música*. 2021. Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/Ecad-lança-relatório-sobre-a-música-na-ultima-decada.aspx>. Acesso em: 28 jan. 2022.

GONÇALVES, S. M. D. *Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

LOPEZ, D. C.; KISCHINHEVSKY, M.; BENZECRY, L. O rádio universitário como motor dos debates sociais. Entrevista: Ivanova Nieto Nasputh. *Radiofonias: Revista de Estudos em Mídia Sonora*, Mariana, v. 12, n. 3, pp. 206-212, set./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/5257/3943>. Acesso em: 17 jan. 2022.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: [s. n.], 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital. Acesso em: 12 jan. 2022.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PRO-MÚSICA BRASIL. *Top 50 Streaming — Brasil*. Pro-Música Brasil, Produtores Fonográficos Associados, 2022. Disponível em: <https://promusicabr.org.br/home/top-50-streaming>. Acesso em: 26 jan. 2022.

RIBEIRO, H. L. Pra não dizer que não falei de Ivete Sangalo: a programação musical da Unesp FM. *Revista Sonora*, [s. l.], v. 8, n. 14, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/4323>. Acesso em: 26 jan. 2022.

RIBEIRO, H. L.; MONTEIRO, C. J. B. Rádio universitário e interesse público: uma análise a partir da programação musical. *Radiofonias: Revista de Estudos em Mídia Sonora*, Mariana, v. 11, n. 3, pp. 159-178, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4603>. Acesso em: 30 jan. 2022.

STARLING, H. M. M. Música Popular Brasileira: outras conversas sobre os jeitos do Brasil. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 364-375.

UNESCO. *Public Broadcasting: Why? How?* Conseil mondial de la radio-télévision (Canada), 2001. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124058>. Acesso em: 26 jan. 2022.

UNESP FM. *Ecad*. Bauru, 2023. Disponível em: <https://www.radio.unesp.br/ecad>. Acesso em: 3 mar. 2023.

UNESP FM. *Relatório geral de músicas veiculadas pela rádio Unesp FM em 2018*. Bauru, 2019. Disponível em: <http://www.radio.unesp.br/noticia/3563>. Acesso em: 26 jan. 2022.

UNESP FM. *Relatório geral de músicas veiculadas pela rádio Unesp FM em 2019*. Bauru, 2020. Disponível em: <https://www.radio.unesp.br/noticia/5081>. Acesso em: 26 jan. 2022.

UNESP FM. *Relatório geral de músicas veiculadas pela rádio Unesp FM em 2020*. Bauru, 2021. Disponível em: <https://www.radio.unesp.br/noticia/6166>. Acesso em: 26 jan. 2022.

VICENTE, E. Do vinil ao CD: a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. In: MAGI, E.; DE MARCHI, L. (org.).

Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. pp. 185-204.

VICENTE, E. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1969. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 99-117, jan.-jun. 2008.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L.; GAMBARO, D. O rádio musical no Brasil: elementos para um debate. In: ZUCULOTO, V.; LOPEZ, D.; KISCHINHEVSKY, M. *Estudos radiofônicos no Brasil: 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom*. São Paulo: Intercom, 2016. pp. 457-476. Disponível em: <https://posjor.paginas.ufsc.br/files/2020/02/Estudos-Radiofonicos-no-Brasil-1.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2022.

ZUCULOTO, V. R. M. *A programação de rádios públicas brasileiras*. Florianópolis: Insular, 2012.





Avanços e retrocessos na construção da Rádio Unicamp

Juliana Oshima Franco

A intenção deste texto é recuperar a trajetória da Rádio Unicamp, em especial após mudanças realizadas com a criação da Secretaria Executiva de Comunicação (SEC) da Universidade Estadual de Campinas, a partir da fusão da Rádio e Televisão (RTV) e da Assessoria de Comunicação e Imprensa (Ascom). Por meio de uma síntese das pesquisas sobre as rádios universitárias e educativas no país, a ideia é entender como a história desta emissora reflete questões centrais para constituição e atuação das rádios vinculadas a instituições públicas de ensino superior, assim como para seu reconhecimento enquanto parte fundamental de um sistema público de radiodifusão. O estudo busca evidenciar, ainda, como as mudanças realizadas na estrutura de comunicação da Unicamp revelam rupturas e contradições em relação aos planos e ações empreendidas nos últimos anos para obter uma outorga de rádio FM, em descompasso com os princípios que historicamente norteiam a atuação das emissoras educativas e universitárias, e como consequência de um contexto mais amplo de refluxo da comunicação pública no Brasil.

Embora as primeiras experiências remontem aos anos 1950¹, apenas nas últimas décadas as rádios universitárias passaram a ser objeto de estudos mais amplos visando mapear a grande diversidade de iniciativas espalhadas pelo Brasil e, sobretudo, compreender os desafios envolvidos com a missão de consolidar, com sua fundamental contribuição, um sistema de radiodifusão público — como prevê o Artigo 223 da Constituição de 1988, complementar aos sistemas privado e estatal. Além de todo anacronismo da legislação brasileira sobre radiodifusão, que segue praticamente a mesma desde os anos 1960², a falta de regulamentação deste dispositivo constitucional — que foi criado justamente para reverter o histórico desequilíbrio que sempre favoreceu as emissoras comerciais — continua sendo um dos principais obstáculos à organização de um sistema de rádios públicas no Brasil. É consenso entre pesquisadores que vêm se dedicando ao tema que esse limbo legal gera dificuldade na delimitação do campo, não só de estudo, como também de atuação das emissoras universitárias do país.

A grande dificuldade para a visibilidade do rádio universitário é que, no Brasil, não existe, do ponto de vista legal, uma outorga específica para este tipo de emissora. Por isso, as emissoras vinculadas a universidades são inseridas geralmente na esfera da radiodifusão pública ou educativa (sendo este um termo mais preciso, conforme a legislação brasileira) (Kischinhevsky et al., 2018b, pp. 134-135).

Estabelecer um campo de investigação a partir do conceito de rádio universitária, além de contemplar seu caráter público e/ou educativo, permite evidenciar e melhor compreender as especificidades das emissoras geridas por instituições de ensino superior no país, bem como dar

- 1 Segundo Kischinhevsky e colaboradores (2018a, p. 158), a primeira emissora universitária do país foi a Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que teria iniciado suas operações em 1º de julho de 1950, mas enfrentado diferentes obstáculos com as autoridades até 1957, quando, enfim, passa a transmitir por ondas médias.
- 2 Com o lendário Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei nº 4.117/1962) ainda vigorando, apesar das inúmeras alterações do texto original ao longo do tempo.

visibilidade e corpo a um campo de estudo que se fortalece tardiamente no Brasil. Como demonstram Kischinhevsky e colaboradores (2018a), apesar do crescimento das pesquisas sobre rádios universitárias nos últimos anos, a bibliografia na área segue escassa no país, em contraponto à tradição desses estudos especialmente na Europa e nos Estados Unidos, mas também na Espanha e outros países ibero e latino-americanos. Na síntese apresentada, apesar da grande diversidade de perfis e experiências, as pesquisas realizadas mundo afora mostrariam

que houve expressivo aumento no número de emissoras universitárias em nível mundial entre os anos 1980 e 1990 — no movimento de ocupação do dial em Frequência Modulada — e que, nos últimos anos, há um refluxo, com muitas emissoras deixando o dial e apostando em veiculação exclusivamente *on-line*. (Kischinhevsky et al., 2018a, p. 157)

As pesquisas de Sandra de Deus (2003) e Valci Zuculoto (2012) ajudam a entender o papel de destaque das rádios universitárias na construção de um sistema público de rádio brasileiro, mostrando como o caráter educativo evocado por essas emissoras, apesar de materializado de diferentes maneiras na prática (e principalmente através de diferentes modelos de programação), esteve presente desde os primórdios do veículo no país, tornando-se central inclusive para a caracterização desse sistema. Marlene Blois (2003) já havia realizado outra importante análise e proposta de periodização, porém a partir do recorte da radiodifusão educativa, evidenciando igualmente a relevância das emissoras universitárias neste contexto. Já Marcelo Kischinhevsky et al. (2019a, 2019b, 2018a, 2018b), ao trabalharem com o conceito de rádio universitária, incluem no escopo de investigação tanto as hertzianas quanto as emissoras *web*, o que particularmente interessa aos objetivos deste texto.

Segundo Zuculoto (2012, p. 89), a história da radiodifusão pública no Brasil, “que iniciou denominada educativa”, pode ser sistematizada em cinco fases. A “pioneira” abrangeria desde as primeiras transmissões realizadas por Edgard Roquette-Pinto, em 1922, que inauguraram a

vocação do rádio como instrumento de educação e cultura, influenciando as primeiras emissoras do país, até os anos que se seguiram à doação de sua Rádio Sociedade para o então Ministério da Educação e Saúde, em 1936, levando à criação da Rádio MEC do Rio de Janeiro. A segunda fase, caracterizada pelo “ensino pelas ondas radiofônicas”, se estenderia de meados dos anos 1940 até o início da década de 1970, quando surgem as primeiras iniciativas de educação formal através do rádio e as primeiras rádios universitárias do país. Já a “Era de ouro” do rádio educativo, terceira fase, compreenderia o período do início dos anos 1970 até o final da década de 1980, quando se consolidam iniciativas como o Minerva, um dos mais amplos projetos voltados ao ensino pelo rádio no país, e o Sistema Nacional de Radiodifusão Educativa (SINRED), uma rede nacional de emissoras de rádio e TV educativas com transmissão via satélite. A quarta fase, delimitada na década de 1990, seria marcada pela “explosão das FMs educativas e universitárias”, como reflexo tardio de políticas para expansão da operação em frequência modulada — que começaram com foco nas rádios comerciais, no início dos anos 1970, mas só alcançaram o sistema público após a ampliação da reserva de canais educativos de rádio e TV, em meio a um movimento crescente de autodenominação dessas emissoras como rádios públicas. E a quinta fase, a partir dos anos 2000, designada pela autora “em busca do Sistema Público de Rádio”, que abarcaria um período de ampliação de discussões e articulações em torno do fortalecimento da comunicação pública no país, marcado pela organização de entidades como a Associação das Rádios Públicas do Brasil (Arpub), em 2004, e a criação da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), em 2007.

De acordo com Pieranti (2016, p. 21), entre 2011 e 2016, o governo federal aprova “uma série de medidas que corrigiam (ou tentavam corrigir) descaminhos da radiodifusão educativa” — em especial, a maneira discricionária como as outorgas eram concedidas, sem transparência sobre critérios ou regras — o que levou a “um cenário em

que cerca de 80% das outorgas de radiodifusão educativas haviam sido distribuídas a fundações de direito privado, que não tinham necessariamente qualquer vínculo com instituições de ensino públicas ou privadas”. Para corrigir esse “desvirtuamento”, além dos Planos Nacionais de Outorgas implementados a partir de 2011 pelo Ministério das Comunicações, foram editadas também portarias regulamentando os processos de concessão, passando a exigir, por exemplo, parceria formal entre as fundações e as instituições de ensino, e a priorizar entidades públicas nas concorrências. Medidas que impactaram fortemente a distribuição de outorgas entre os diferentes segmentos da radiodifusão educativa, levando as emissoras de instituições de ensino superior públicas e de institutos federais de ensino técnico a conquistarem mais de 60% das outorgas entre 2011 e 2016 — sem, no entanto, resolver muitos dos históricos problemas do setor.

Estudos que se debruçarem sobre os últimos dez anos de políticas, ações e articulações em torno da radiodifusão pública ou educativa no Brasil (o que foge dos objetivos deste texto), devem constatar um acentuado refluxo do movimento que parecia estar se fortalecendo a partir dos anos 2000. É o que aponta a desconstrução do projeto de comunicação pública encabeçado pela EBC, que a partir de 2016 se torna alvo de diversas mudanças em sua estrutura e sua programação — mudanças essas iniciadas no governo de Michel Temer, que extinguiu o Conselho Curador e permitiu a possibilidade de troca da presidência da estatal, e acentuadas ao longo do governo de Jair Bolsonaro, que em 2021 chegou a incluir a EBC em seu Programa Nacional de Desestatização, por exemplo. Reforça essa hipótese a desarticulação da Arpub, que vinha liderando a organização das rádios públicas, educativas e universitárias no país, tendo realizado importantes coberturas, eventos e até mesmo festivais de música autoral e independente, mas já há alguns anos, sumiu de cena.

Este breve histórico ajuda a entender de que maneira a trajetória da Rádio Unicamp reflete e se insere em discussões que têm sido centrais ao longo da história das emissoras públicas, educativas e universitárias do país. Como veremos, sua criação se dá após o período de “explosão” de FMs educativas e universitárias apontado por Zuculoto (2012), uma fase ascendente, em que diversas políticas e articulações foram estabelecidas para ampliar a participação das universidades na construção de um sistema brasileiro de radiodifusão pública. Da mesma forma, seu enfraquecimento, como reflexo da incorporação da RTV à Secretaria Executiva de Comunicação da Unicamp, parece acompanhar a atual tendência de refluxo da comunicação e da radiodifusão pública no país e, conseqüentemente, de desinvestimento nas emissoras universitárias.

Na cartografia das rádios universitárias brasileiras que vem sendo elaborada nos últimos anos por Marcelo Kischinhevsky e colaboradores (2019a, pp. 31-32), foram identificadas ao menos 100 emissoras em atividade, ligadas a 87 diferentes instituições de ensino superior: a grande maioria, 71 delas, transmitindo através de frequências AM ou FM, e 29 com transmissão da programação exclusivamente pela internet — um conjunto bastante diverso de experiências. Aparentemente, a Rádio Unicamp, apesar de vinculada a uma das mais destacadas universidades do país e em atividade oficialmente desde 2013, não foi incluída nesses dados, o que é compreensível diante da dificuldade de consolidação do campo mencionada anteriormente, além de justificar o presente esforço de recuperar sua história³.

3 Como o trabalho de mapeamento segue em andamento, é possível que dados mais recentes, ainda não publicados, venham a incluir a Rádio Unicamp. A emissora aparece ao menos em um artigo dedicado às *web* rádios em Campinas (Santos; Zanotti, 2014), assim como alguns de seus programas já foram objeto de outras publicações acadêmicas, algumas das quais mencionadas ao longo deste texto.

Princípios e desafios das rádios universitárias

Antes de chegar à Rádio Unicamp, no entanto, cabe retomar brevemente algumas considerações evidenciadas pelas pesquisas que vêm investigando, a partir de diferentes recortes, os princípios norteadores para a atuação das rádios universitárias do país, assim como os principais desafios por elas enfrentados. A ideia é restringir essas observações ao universo das rádios de universidades públicas, já que as vinculadas a instituições privadas e confessionais podem apresentar perfil mais próximo do modelo comercial do que do educativo, não sendo consideradas efetivamente públicas.

O caráter cultural e educativo da programação é um dos aspectos mais prevalentes entre as emissoras universitárias: presente desde as primeiras experiências de radiodifusão no país, central para as iniciativas de educação pelo rádio, e até hoje referência para a definição da linha editorial e do estilo de programação por elas adotados. As rádios universitárias são entendidas como meio estratégico de educação e cultura, tanto para a difusão de informações e conhecimento, como para a formação de público, além de peça fundamental para a democratização da comunicação. Buscam oferecer programação voltada ao interesse público, e consolidarem-se como fonte de informação confiável sobre os mais diferentes temas e problemas da sociedade, contribuindo para o fortalecimento da cidadania e da democracia. São ainda importantes instrumentos de divulgação científica e tecnológica, ajudando a compartilhar o conhecimento produzido nas universidades com a sociedade e a demonstrar o impacto da ciência no cotidiano da população. Como emissoras sem fins lucrativos, encampam o desafio de se diferenciarem da programação das rádios comerciais, priorizando a veiculação de estilos e gêneros musicais menos conhecidos, assim como o repertório de artistas independentes, regionais e locais que não costumam ter espaço na mídia tradicional. As rádios universitárias são também importante laboratório para experimentação de novos formatos e conteúdos radiofônicos, espaços estratégicos de ensino-aprendizagem e formação profissional, especialmente para os cursos de

Comunicação, com parte significativa da programação geralmente construída com participação de professores, estudantes, bolsistas, estagiários etc. Como sintetiza Sandra de Deus (2003, p. 317):

A concepção primeira é de que, por ser universitária, a Rádio deve ser laboratório, e, por ser pública, deve retratar a pluralidade da sociedade em sua programação, portanto, deve ter uma grade heterogênea. Além da função laboratorial, ela deve ser um canal de perspectivas esclarecedoras dos problemas sociais e das contradições políticas e econômicas, procurando dar visibilidade para as diferentes formas de expressão artística, e, por fim, deve representar a multiplicidade de ideias, gostos e correntes do contexto social.

Para que possam oferecer uma programação que seja de fato diversa, as rádios universitárias precisam ser ocupadas não só pela grande variedade de áreas, grupos, coletivos e correntes de pensamento que fazem parte da comunidade acadêmica, como também da comunidade extramuros, que deve estar representada em sua programação, ou melhor, participar ativamente da sua construção. Como defende Blois (2003, p. 9, grifos originais), “não é uma rádio *na* comunidade, mas *da* comunidade, e nessa condição deve não só satisfazê-la em suas necessidades e interesses, mas, também ser um meio de promovê-la socialmente”.

É preciso considerar, no entanto, que entre princípios e práticas, há uma grande distância. Como coloca Sandra de Deus (2003, p. 310), “o não uso destas rádios como ferramenta da universidade a serviço da sociedade e contra os monopólios da informação significa que a universidade desconhece o poder de um meio de comunicação de massa como o rádio”. O que parece ser a realidade em muitas dessas emisoras, acostumadas a enfrentar problemas crônicos de infraestrutura, falta de profissionais especializados, dificuldade de manutenção e atualização de equipamentos, além de diferentes formas de interferência dos interesses da administração das instituições em suas programações. Como reforçam as pesquisas de Kischinhevsky e colaboradores (2019a, p. 30), “muitas enfrentam graves desafios em termos de infraestrutura

(equipamentos, pessoal) e oscilam entre as expectativas de oferecer uma alternativa em termos de informação e as pressões internas para que exerçam o papel de comunicação institucional”.

Assim como em âmbito nacional a falta de clareza sobre as diferenças entre comunicação estatal e comunicação pública vem gerando diversos retrocessos — como o caso da EBC exemplifica muito bem —, no contexto das universidades públicas algo similar acontece quando vence a pressão pela utilização das emissoras de rádio educativas como espaços de comunicação institucional, em detrimento da valorização de seu compromisso com o interesse público. Nesse sentido, como propõem Temer e colaboradores (2019, p. 38-39):

No plano conceitual ainda é necessário superar a ideia de uma rádio exclusivamente institucional para assumir o papel de emissora pública capaz de oferecer conteúdo diferenciado, em relação à mídia tradicional, e fortalecer vínculos com a comunidade e não temendo exercer seu papel de complementariedade no sistema. No plano do conteúdo, o desafio está em ser capaz de oferecer experimentação, criação de formatos e padrões, e a oferta de uma alternativa de produção voltada para a cidadania e a democratização da informação e do conhecimento. [...] Há, ainda, como desafio, a necessidade de incentivar a participação da sociedade civil na gestão do veículo por meio de conselhos plurais e democráticos.

Ou seja, ainda que seja legítimo que as universidades busquem aproveitar suas emissoras de rádio para ampliar as ações de comunicação institucional, esse não deveria nunca ser o foco de sua atuação. Como apontam os estudos na área, é preciso sobretudo priorizar os temas e assuntos de interesse público, que permitam ampliar o repertório cultural e o acesso da população à informação e ao conhecimento, especialmente o científico. Para isso, o envolvimento dos diferentes grupos sociais e sua participação — nos conselhos que definem as diretrizes de programação e na produção de programas — é fundamental. Mas, de forma geral, falta consolidar nas instituições esse papel

estratégico da radiodifusão universitária para a democratização da comunicação e para o fortalecimento da comunicação pública no país.

De uma ideia no papel à alternativa *web*

A Rádio e TV (RTV) Unicamp foi criada em 2004⁴, como órgão da então Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (Preac)⁵, da Universidade Estadual de Campinas. Sua formação se deu através da incorporação das instalações, equipamentos e recursos humanos do Centro de Comunicação (CCO), este criado em 1985 para atender à crescente demanda por registros e produções audiovisuais nas diferentes áreas da Universidade⁶. A partir de 1997, essa produção se volta a programas televisivos com a proposta de “apresentar a Universidade ao telespectador praticamente sem mediações, utilizando os próprios professores como âncoras”⁷. Três anos depois, a Unicamp firma parceria com outras três universidades da cidade (PUC Campinas, Unip e Universidade São Francisco⁸) para implantação do Canal Universitário

4 Cf. Deliberação Consu-A-004/2004 (Universidade Estadual de Campinas, 2004).

5 Atual Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (ProEC).

6 Já a origem do CCO remonta ao Laboratório para Melhoria da Educação e Currículo (Limec), criado em 1976 pelo Instituto de Matemática, Estatística e Ciência da Computação (Imecc), e rebatizado, três anos depois, como Laboratório Interdisciplinar para Melhoria da Comunicação. Em 1982, é subordinado diretamente à reitoria para assumir a “finalidade de desenvolver e aplicar na Universidade uma nova metodologia de comunicação, visando à melhoria do ensino, da pesquisa e da extensão, juntamente com o treinamento de recursos humanos na área de comunicação para o ensino”. Na prática, isso incluía desde a produção de vídeos institucionais, registros de atividades no *campus* e documentários, até materiais de apoio a eventos e filmagens de cirurgias.

7 As informações históricas estavam originalmente disponíveis no *site* da RTV, hoje desativado, e foram fornecidas pelo Arquivo da Secretaria Executiva de Comunicação (SEC). Cabe agradecimento especial à sua supervisora, Maria Cristina Toledo, pela colaboração na recuperação destas e outras informações presentes no texto.

8 Hoje restam apenas Unip e Unicamp.

de Campinas, pelo canal 10 da NET, como previa a Lei nº 8.977, de 6 de janeiro de 1995, que regulamentou o serviço de TV a cabo no país, concedendo a universidades o direito de compartilhar canais básicos de utilização gratuita.

A criação da Rádio e TV Unicamp, como possível reflexo da desvinculação do CCO da reitoria e subordinação do novo órgão à Preac, parece ter deslocado, ao menos em teoria, o foco da produção audiovisual na Universidade, que assume finalidades mais amplas, relacionadas não apenas ao registro e divulgação das atividades acadêmicas, mas também ao “desenvolvimento sociocultural humano e o exercício da cidadania”. É o que evidenciam os princípios e objetivos gerais de seu regimento, que incluíam a produção de programas de “interesse cultural, social e científico” e materiais “contendo atividades de pesquisa, de reflexão crítica e de produção de conhecimento”, ou ainda a intenção de “desenvolver criticamente formatos que contemplem as especificidades de canais de rádio e televisão universitários”, sempre observando obediência “aos princípios de respeito à dignidade da pessoa humana e seus direitos fundamentais, garantida a livre expressão do pensamento acadêmico” (Universidade Estadual de Campinas, 2004).

A Rádio e TV Unicamp, no entanto, nasceu sem rádio. No ato de sua criação, ficou sob responsabilidade do Conselho Gestor da RTV⁹ realizar a indicação dos membros para formação de um Núcleo de Trabalho, subordinado à Direção do órgão, “visando a elaboração de planejamento para sua implementação e seu regimento”. Além disso, apenas a indicação de que a futura emissora de rádio deveria ser constituída

9 O Conselho Gestor da RTV era presidido pelo pró-reitor de extensão e cultura, e composto pelo diretor e diretor associado da RTV; pelo diretor do Instituto de Artes; por diretores representantes das áreas biológicas, exatas, humanas e tecnológicas, e um diretor dos Colégios Técnicos de Campinas e Limeira; um representante da Ascom; um representante da atual Coordenadoria dos Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa (Cocen); um representante discente da graduação e um da pós-graduação; um representante dos funcionários da RTV; além de três representantes da comunidade externa.

enquanto uma área da RTV, que se somaria às demais: Área de Projetos, responsável pelo arquivo e por planejar e executar os programas (concepção, pré-produção, roteirização etc.); Área de Produção, responsável pelas gravações externas e de estúdio; Área de Pós-Produção, responsável pela finalização dos programas (edição, sonorização e programação visual gráfica), e Área Administrativa. Nota-se, portanto, que seu organograma e a alocação de recursos humanos foram estruturados para servir principalmente à produção audiovisual, como provável herança do CCO. Por isso, em contraponto aos vários profissionais especializados que compunham as equipes de cada uma dessas áreas, a rádio nunca contou com mais do que dois ou três servidores dedicados à produção de sua programação. Tampouco teve o reconhecimento institucional enquanto área, ou mesmo o prometido regimento interno.

Somente em 2009 as transmissões da rádio tiveram início, ainda em caráter experimental e pela internet, com uma programação constituída principalmente por músicas e versões em áudio de materiais produzidos originalmente para a TV. O estúdio ficava em uma pequena sala com paredes forradas de carpete, no final do corredor do primeiro andar do prédio, onde foram produzidos os primeiros programas especificamente para rádio, embora deles não tenham restado registros oficiais¹⁰. Apenas a informação de que, durante a fase experimental, teriam sido gravados cerca de 500 programas de rádio, com o envolvimento de mais de 300 integrantes da comunidade acadêmica (Sugimoto, 2013).

10 O Arquivo da RTV, atual Arquivo da SEC, igualmente sempre esteve voltado à produção audiovisual, tendo incorporado inclusive a produção dos tempos de Limec. Apenas mais recentemente passou a inserir os programas produzidos pela rádio no fluxo do processamento arquivístico, motivo pelo qual não há registros oficiais da programação veiculada antes de 2013. Parte do conteúdo produzido após a inauguração oficial da *web* rádio pode ser encontrada atualmente (mas de forma totalmente desordenada), na seção “Baú” do *site* sec.unicamp.br, que substituiu o domínio rtv.unicamp.br, e tem servido apenas para disponibilização de áudios dos programas e veiculação da programação *streaming* (ao vivo), uma vez que toda a produção da TV foi direcionada para o canal no YouTube.

A inauguração oficial, enquanto Web Rádio Unicamp, acontece em 2013, quando a emissora ganha um estúdio novo, com direito a festa, exposição de rádios antigos, apresentações culturais e desceramento de placa pelo reitor José Tadeu Jorge, que declara à TV Unicamp: “Depois de muito tempo de concepção, de realização de testes, temos a *web* rádio a serviço da população, levando a todos aquilo que a Unicamp se esforça por desenvolver em termos da produção do conhecimento novo”. Na mesma ocasião, o pró-reitor de extensão e cultura, José Frederico Meyer, exalta o rádio como “aquele *instrumento que dará voz* aos que não teriam em outras situações”, enquanto o diretor da RTV, Samuel Rocha Oliveira, reforça a resiliência do meio e as possibilidades abertas com as novas tecnologias, em especial a oportunidade de, via *web* rádio, oferecer programas “de qualidade, tanto em termos de educação como de divulgação científica”. Já em seu depoimento, José Eduardo Ribeiro de Paiva, professor do Instituto de Artes (IA) e diretor da RTV entre 2008 e 2012, relata ter sido o responsável por iniciar as articulações para a rádio “sair do papel”. Ao enfatizar as diferenças entre emissoras hertzianas e *web*, defende que “para a Unicamp é importantíssimo ocupar esse espaço”, ainda que não ache possível avaliar o real impacto ou potencial de uma *web* rádio diante do contexto de transição tecnológica. O que mais chama atenção em sua fala, porém, é a crítica ao fato de, no final da década de 1980, a Unicamp ter perdido a oportunidade de ocupar uma frequência aberta de rádio (FM), pelo que tudo indica, por falta de interesse da administração (RTV inaugura..., 2013, grifos meus).

É preciso observar como os princípios que aparecem tanto nos documentos oficiais, quanto nas palavras dos gestores e docentes envolvidos com a criação da RTV, estavam em sincronia com preceitos centrais da radiodifusão pública e educativa no Brasil: servir à população, ajudando na formação crítica dos públicos; contribuir para a democratização da comunicação, “dando voz aos que não têm voz” e oferecendo programação alternativa aos veículos tradicionais;

fortalecer valores democráticos, como a cidadania, ao determinar respeito aos direitos humanos e à liberdade de cátedra e pensamento etc. Vale ainda lembrar que o órgão é criado em meio ao contexto de fortalecimento da comunicação pública no país que marcou os anos 2000 (Zuculoto, 2012), o que permite supor que seus idealizadores estavam cientes das responsabilidades historicamente atribuídas às emissoras educativas e universitárias.

A programação foi inaugurada com transmissões via *streaming* de áudio, pelo *site* da RTV, “da meia noite às 22 horas, nos sete dias da semana, contando inicialmente com 22 programas — 17 produções próprias e cinco reproduzidas da TV Unicamp — e com muita música de qualidade” (Sugimoto, 2013). Além da possibilidade de escuta em tempo real, o *site* também passou a disponibilizar os áudios para escuta sob demanda e *download*, embora nunca tenha utilizado recursos como RSS (*Rich Site Summary*)¹¹.

Entre os programas veiculados nos primeiros anos, havia *Gente da Casa*, voltado a entrevistas com funcionários e profissionais da Universidade; *Memória Unicamp*, que trazia “a história da Universidade narrada pelos seus personagens em uma entrevista descontraída”; *Reencontro*, voltado a entrevistas com ex-alunos de graduação e pós-graduação da Unicamp; *Extensão e Comunidade*, cujo *slogan* anunciava “o conhecimento científico beneficiando a sociedade”; *Salada Cultural*, agenda cultural com dicas e entrevistas com grupos e artistas da comunidade acadêmica; *Panorama Ciência*, “um retrato das atividades produzidas por pesquisadores e profissionais da Unicamp e seus impactos na sociedade”; *Toca Todas*, voltado à divulgação do “trabalho completo de artistas independentes ligados a esta Universidade”; *Prato do Dia*, sobre assuntos culinários; *Semana em Pauta*, que discutia “os assuntos da semana num bate-papo descontraído entre um convidado e os jornalistas da Unicamp”; *Painel Unicamp*, “um retrato das atividades científicas e

11 Foram bem pontuais, desde a criação da Rádio Unicamp, as experiências de transmissão ao vivo pelo *streaming* — os materiais veiculados são sempre gravados e editados.

culturais produzidas pela Universidade”; além da série *Conexão Ciência*, *Conexão Saúde* e *Conexão Cultura*, que apresentava entrevistas com professores, pesquisadores e estudantes da Unicamp, divulgando ações e estudos de acordo com o recorte temático de cada “editoria”.

Além destes, outros programas foram realizados por meio da colaboração voluntária de pessoas e grupos com algum vínculo com a Universidade, como é o caso de *Aquilo Que Você Não Ouve*, produzido e apresentado por José Eduardo Paiva; *Conversas Sobre Música*, dos professores do IA, Silvia Nassif e Jorge Luiz Schroeder¹²; *Bioética*, “primeiro programa de rádio dedicado a questões éticas e morais que surgem com os avanços da medicina e biologia”, apresentado pelo professor da Faculdade de Ciências Médicas (FCM) da Unicamp, Chico Aoki; *Música Popular em Revista*, produzido pelo professor Rafael dos Santos, como “uma mostra da produção de docentes e alunos pesquisadores do programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes”; *Atrás da Cobia*, produzido pela jornalista e pesquisadora das artes cênicas, Amanda Cotrim; *Engenho Rural e Criando Caso*, com “o melhor da música caipira, moda de viola e causos”; *Relacionamento e Saúde*, com dicas e informações apresentadas pelo médico Jamiro Wanderlei (FCM); e *Páginas Imortais*, sobre música de concerto, produzido e apresentado pelo maestro Eduardo Ostergren, professor do IA e regente da Orquestra Sinfônica da Unicamp entre 2000 e 2010.

Chama atenção nesta primeira fase o predomínio de propostas e formatos baseados principalmente em entrevistas gravadas em estúdio, provavelmente uma estratégia para facilitar tanto a produção como a pós-produção, considerando o grande volume de programas produzidos por uma equipe fixa sempre enxuta. Além disso, parecia haver certa sobreposição entre as propostas de alguns programas. Ainda que com nomes e produtores diferentes, muitos deles compartilhavam um mesmo objetivo: divulgar a produção científica e as ações da

12 Ver mais em Schroeder e Nassif (2016).

Universidade através de entrevistas e conversas informais com professores, pesquisadores, estudantes ou funcionários. Outro traço importante da programação neste período, como habitual nas emissoras universitárias do país, foi buscar se diferenciar das emissoras comerciais, priorizando na programação musical artistas independentes e da comunidade acadêmica, além de gêneros como música clássica, música caipira, MPB, *jazz* e *blues*, com foco na formação de público.

Todos os programas citados até aqui já não estão mais “no ar” — deixaram de ser produzidos por variadas razões, frequentemente relacionadas à perda ou mudança do vínculo com a Universidade, mas também à dificuldade de conciliar a produção de um programa de rádio com a atividade profissional ou acadêmica principal. Como mesmo a colaboração dos servidores de carreira, com vínculo mais estável, ocorre voluntariamente, isto é, não faz parte das atribuições de seus cargos ou funções, o estabelecimento de uma rotina de produção que garanta a periodicidade se torna grande desafio. Além disso, na maior parte das vezes não há estímulo ou valorização deste tipo de produção pelas próprias instituições, o que dificulta que a dedicação a essas atividades seja priorizada. É possível também que a baixa audiência e os problemas no fluxo de divulgação e distribuição dos programas acabem desestimulando alguns colaboradores.

Mas sempre existem exceções. Há pelo menos dois programas que têm resistido às sucessivas baixas dos últimos anos, e podem ser considerados atualmente os mais longevos da Rádio Unicamp: *Home of Blues*, produzido e apresentado por Rodrigo Granja, atualmente mestrando do IA, e veiculado semanalmente desde março de 2015; e *Oxigênio*, também iniciado em 2015, um *podcast* de divulgação científica produzido pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) em parceria com a rádio, sob coordenação da pesquisadora Simone Pallone — um dos poucos a trabalhar com um formato diferente dos tantos programas de entrevistas mencionados nesse histórico, ao aprofundar os temas explorando diferentes recursos sonoros e narrativos. A grande rotatividade de estudantes, nesse caso, é aproveitada para

fazer do programa — e da rádio, conseqüentemente — laboratório para experimentação de novos formatos e estratégias de divulgação científica, como de praxe nas emissoras universitárias do país¹³.

Apesar de todos os esforços e iniciativas realizadas no sentido de fortalecer sua programação, a Web Rádio Unicamp nunca conseguiu ampliar sua audiência, que segue praticamente nula no *streaming* e singela no *site* — até recentemente, única plataforma para distribuição dos conteúdos. Com ferramentas de aferição bastante limitadas — apenas um *plug-in* para contagem de acessos de cada postagem/áudio no *site*, que é administrado via WordPress —, não há, desde 2009, qualquer registro ou informação sobre a origem dos acessos, o perfil do público que escuta os programas, o tempo de escuta de cada áudio, entre outros dados que seriam fundamentais para compreensão do público e direcionamento da programação.

O que exige indagar: estaria a Web Rádio Unicamp atingindo de fato a sociedade e a comunidade externa, *dando voz* aos que não têm voz, como esperavam seus fundadores? Ou sua circulação permaneceria restrita aos respectivos pares e comunidades de interesse envolvidas com as próprias produções? Difícil responder sem estudos aprofundados, porém vale registro a impressão de que a emissora *web* acabou, desde o início, assumindo mais um papel institucional — de ajudar a fortalecer a imagem da Universidade através da divulgação de suas ações e pesquisas —, do que de fomentar espaços para ampliar a representatividade da diversidade da sociedade e da cultura brasileira na programação, isto é, trazê-las para dentro da programação da rádio e, conseqüentemente, da própria Universidade, como as pesquisas na

13 O *Oxigênio* já se desdobrou, por exemplo, em iniciativas como o OxiLab e o Oxi-Doc, que com apoio de editais, como as bolsas do programa Mídia Ciência da Fapesp, realiza séries temáticas e radiodocumentários. O trabalho de Donini (2019) oferece uma análise desta e outras iniciativas de divulgação científica nas rádios de universidades públicas paulistas.

área indicam ser ideal. E este talvez seja um aspecto importante para entender o que aconteceu nos anos seguintes.

Mudanças de rumo

Em dezembro de 2016, alguns meses antes de encerrar sua gestão, o reitor José Tadeu Jorge implanta a Secretaria Executiva de Comunicação (SEC), a partir da fusão da Rádio e TV (RTV) e da Assessoria de Comunicação e Imprensa (Ascom). Anunciada com o objetivo de “promover a integração das estruturas e ações nessa área, ampliando dessa forma o relacionamento da instituição com a sociedade” (Unicamp..., 2016), até o início da gestão seguinte, porém, não houve qualquer alteração nas rotinas de trabalho das equipes, que foram mantidas em seus prédios originais e alheias às mudanças organizacionais em curso.

A implantação da SEC, na prática, se estendeu ao longo de todo o mandato do reitor Marcelo Knobel, entre 2017 e 2021, período em que o cargo de secretário de comunicação foi exercido pelo físico Peter Schulz, docente e ex-diretor da Faculdade de Ciências Aplicadas (FCA) em Limeira. Ele sucedeu o mandato-tampão do também físico Julio Cesar Hadler Neto, professor do Instituto de Física Gleb Wataghin (IFGW), primeiro a assumir oficialmente a gestão do novo órgão de comunicação.

Tanto Schulz quanto Knobel haviam participado, como diretor da FCA e representante titular da bancada de docentes, respectivamente, da reunião do Conselho Universitário (Consu) que, em março de 2014, aprovou por unanimidade o relatório elaborado por um grupo de trabalho indicado pelo reitor¹⁴, Tadeu Jorge, para revisar e elaborar a Política e a Estrutura de Comunicação da Unicamp — documento que foi base para as mudanças realizadas nos anos seguintes. Knobel, na ocasião,

14 Indicado através da Portaria GR-134, de 11/12/2013, o grupo era composto por apenas 6 integrantes, sendo dois docentes (um da Faculdade de Odontologia de Piracicaba, outro do Instituto de Estudos da Linguagem), e quatro jornalistas (dois do quadro da RTV, um da Ascom, e outro do Lajor).

questionou a ausência de qualquer referência aos estudos realizados por GT similar anteriormente, tendo o reitor respondido que faria essa recomendação ao grupo. Já Schulz solicitou a inclusão da Assessoria de Comunicação da FCA na estrutura de comunicação que constava no relatório, como também reivindicou na sequência o diretor da Faculdade de Odontologia de Piracicaba (FOP), Jacks Jorge Junior. Mais adiante, outro representante titular da bancada docente, chama atenção para a forma como as mudanças propostas pareciam afetar a RTV:

O Conselheiro LÉO PINI MAGALHÃES diz que o item 106 da pauta trata da RTV, e está entendendo que estão alterando a estrutura. O MAGNÍFICO REITOR responde que não nesse nível. Há uma estrutura no final do documento que é uma estrutura organizacional dos grandes blocos de assuntos da comunicação institucional integrada. O Conselheiro LÉO PINI MAGALHÃES pergunta se os blocos atuais estão inseridos. O MAGNÍFICO REITOR responde que serão inseridos em uma estrutura mais operacional, e então, outro documento terá de ser analisado pela CAD, que é órgão que determina a estrutura. (Universidade Estadual de Campinas, 2014, p. 213)

Os questionamentos naquela reunião apontavam lacunas importantes no diagnóstico da estrutura de comunicação vigente, assim como evidenciavam que as mudanças propostas poderiam afetar a estrutura da RTV. O relatório foi aprovado por unanimidade ainda assim.

Desde sua criação, pouco mais de dois anos depois, no entanto, a estrutura organizacional da SEC foi objeto de ao menos três revisões — um processo interno chamado de Certificação, que tramita por diferentes instâncias, e determina como serão estruturados os setores e cargos que compõem os órgãos e unidades de ensino da Unicamp.

Como se vê, a primeira proposta (Figura 1) resulta do relatório aprovado em 2014, e foi publicada em Diário Oficial ainda durante a gestão de José Tadeu Jorge; a segunda (Figura 2), foi aprovada em uma revisão do organograma concluída em julho de 2020, durante a gestão de Marcelo Knobel; e a terceira (Figura 3), embora ainda faça

referência ao mesmo processo de 2018, foi aprovada pelo CAD apenas em outubro de 2021, isto é, já sob a gestão do atual reitor, Antônio José de Almeida Meirelles, que assumiu o cargo em abril de 2021.

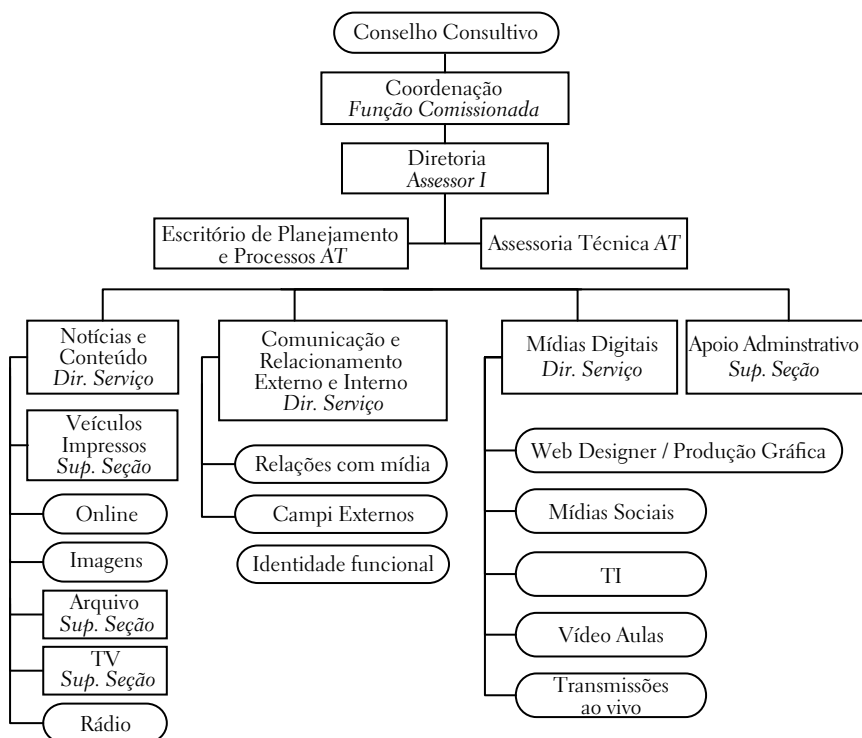
Para entender as mudanças realizadas do primeiro ao último organograma, cabe contextualizar que a gestão de Knobel esteve centrada em políticas voltadas à redução de despesas através do enxugamento das estruturas administrativas em toda Universidade, tendo promovido um amplo processo de recertificação que abrangeu a maioria dos órgãos e unidades¹⁵. Ele havia herdado de seu antecessor um suposto rombo nas reservas financeiras da Universidade, atribuído ao uso desses recursos para cobrir salários. Porém, ao buscar diminuir gastos com pessoal, gratificações e cargos, as medidas de austeridade implantadas, amparadas em um discurso de eficiência administrativa, podem ter resultado em estruturas administrativas mais centralizadoras e menos democráticas, como parece ter acontecido na Secretaria Executiva de Comunicação. Um indício disso é o Conselho Consultivo, que na primeira proposta aparece acima de todas as demais células, mas na segunda e terceira propostas foi situado abaixo da Coordenação Geral, como Conselho de Produção e Veiculação — na prática, simplesmente como se decidiu chamar a reunião de pauta semanal, realizada entre coordenadores de cada área e jornalistas da SEC e de outros setores da Unicamp. Ou seja, algo muito diferente do que previa o Conselho Gestor da RTV, que incluía representantes de diferentes órgãos, áreas e segmentos da Universidade, além de cadeiras destinadas à comunidade externa. Entre a segunda e terceira proposta nota-se, ainda, que a principal mudança diz respeito à extinção do cargo de coordenador adjunto, espécie de vice do secretário de comunicação, este designado na versão final como coordenador de comunicação¹⁶.

15 Nos organogramas apresentados, por exemplo, as funções gratificadas são representadas por retângulos, enquanto as células com cantos arredondados não preveem gratificação.

16 Independentemente do que está certificado, no entanto, o cargo de coordenador ou secretário adjunto foi reativado pela atual gestão de Antônio Meirelles, que nomeou o professor do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Marcos Aparecido Lopes, secre-

Figura 1
*Proposta inicial de estrutura organizacional da
Secretaria Executiva de Comunicação (SEC/Unicamp)*

**PROPOSTA Estrutura Organizacional – PROC. Nº 01-E-13449/2014
Secretaria de Comunicação – SEC**



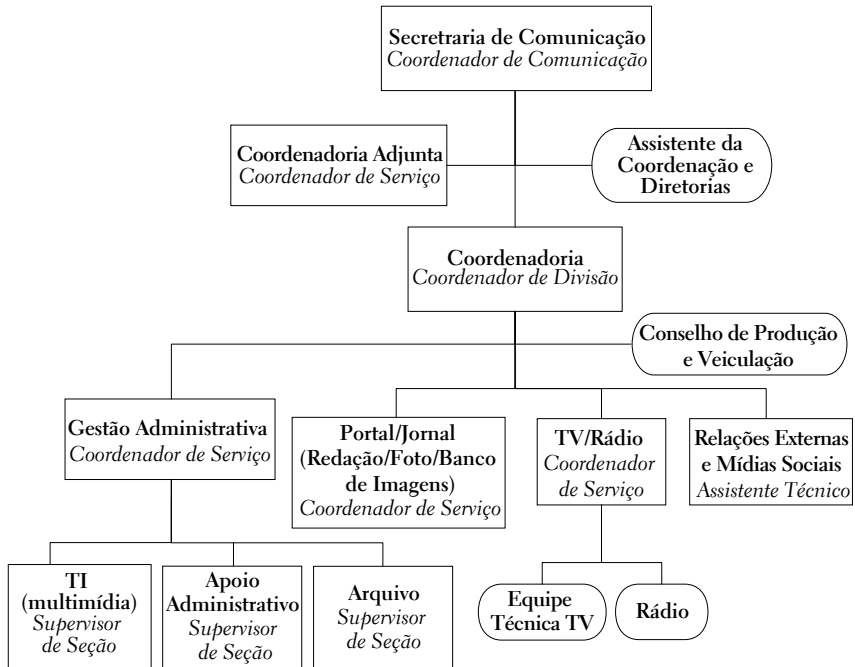
Nota. Universidade Estadual de Campinas (2015).

tário executivo de comunicação, e a docente do Instituto de Computação (IC), Christiane Neme Campos, secretária executiva de comunicação adjunta, ou seja, conforme propunha a estrutura organizacional aprovada em 2020 (Secretaria, 2022).

Figura 2

Estrutura organizacional da Secretaria Executiva de Comunicação da Unicamp aprovada em julho de 2020

Estrutura Organizacional – PROC. 01P-10863/2018Secretaria de Comunicação - SEC

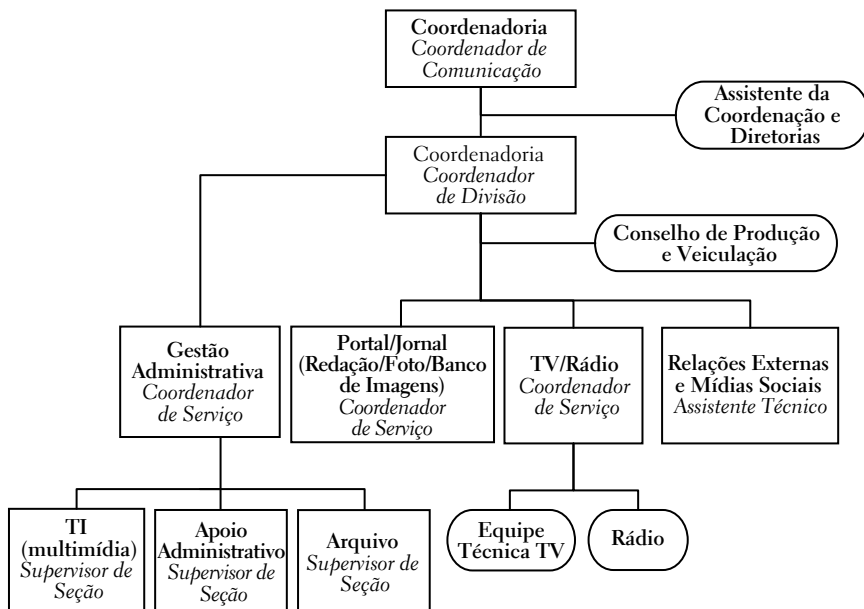


Nota. Universidade Estadual de Campinas (2020).

Figura 3

Estrutura organizacional vigente da Secretaria Executiva de Comunicação da Unicamp

Estrutura Organizacional – PROC. 01P-10863/2018 Secretaria de Comunicação - SEC



Nota. Universidade Estadual de Campinas (2021).

Mas o que interessa aqui observar, sobretudo, é o lugar da rádio nesses organogramas. Na primeira proposta, ela aparece desvinculada da TV, subordinada diretamente a uma diretoria de serviços de Notícias e Conteúdo; já nas propostas aprovadas em 2020 e 2021, volta a estar ligada à Coordenação de Rádio e TV, como célula equivalente a “equipe técnica de TV”. Em todas as versões, portanto, não ganha nem a autonomia nem a complexidade que uma emissora de rádio, ainda que universitária e exclusivamente *web*, deveria possuir. Além disso, é preciso ressaltar o descompasso entre a forma como a SEC foi planejada e implantada, e as ações efetivamente tomadas a partir da gestão de Marcelo Knobel em relação à rádio.

Da *web* ao *dial* — e uma rádio livre no caminho

Em 2017, o então secretário de comunicação, Peter Schulz, iniciou uma série de reuniões mensais com jornalistas e equipes responsáveis pela comunicação nos diferentes órgãos e unidades de ensino da Unicamp, com o objetivo de trocar experiências e articular iniciativas conjuntas, dando início ao processo de integração das iniciativas de comunicação da Universidade, como previsto nos planos de criação da SEC. Na época, fui convidada a participar desses encontros para apresentar os trabalhos que vinha realizando como jornalista do Centro de Memória — Unicamp (CMU), quando soube dos planos da reitoria de solicitar uma outorga de rádio FM para a universidade.

“Por que todo mundo conhece a Rádio Muda, mas quase ninguém conhece a Rádio Unicamp?”, questionou o secretário de forma provocativa em uma dessas reuniões, sem que ninguém tenha ousado ensaiar uma resposta. Provocação ainda hoje pertinente: afinal, o que a experiência da Muda — rádio livre que ficou mundialmente conhecida e resistiu por mais de três décadas em um estúdio improvisado em uma caixa-d'água no coração do *campus* da Unicamp, em Barão Geraldo, transmitindo sua programação colaborativa através de uma frequência FM não autorizada — poderia nos ensinar? A emissora, nesta época, já não estava mais em funcionamento, após uma das tantas apreensões de seus equipamentos e transmissores pela Polícia Federal que, sob ordens da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), considerava sua atuação ilegal, alegando que a frequência da emissora “pirata” poderia interferir no controle do tráfego aéreo.

Em sua tese, João Paulo Malerba (2016) fez um dos últimos registros da Muda em atividade, quando passou alguns dias, em novembro de 2015, acompanhando integrantes do coletivo, que participaram do estudo anonimamente — muitos deles investigados em dois processos, um civil outro criminal, além de sindicâncias internas na Unicamp decorrentes da atuação na rádio livre. Segundo um dos depoimentos colhidos, a reitoria sempre teria feito “vista grossa” para a existência da emissora:

Até então, a reitoria tratava a Muda como “uma espécie de Centro Acadêmico da molecada”. Quando o coletivo passou a “elaborar um discurso para fora da universidade”, a Unicamp, em sua opinião, teria ficado “numa situação mais delicada”. Até porque a grade de programação contava com participação de professores, funcionários e comunidade externa. Isso garantiu a eles “um respeito que se traduziu em proteção”. [...] Num dos momentos de crise, a Unicamp já teria proposto a tentativa de concessão de uma rádio educativa. Ainda que a Reitoria tivesse garantido total autonomia, a outorga exigiria recurso para equipamento homologado e corpo diretor, “que é muito diferente da estrutura da Muda desde sempre, [...] [cujo coletivo é] não hierarquizado, autogestionado, que é difícil acreditar mas é assim”. (Malerba, 2016, pp. 172-173)

Realmente, o próprio reitor José Tadeu Jorge chegou a confirmar, em entrevista ao jornal *Correio Popular*, as “diversas tentativas da Reitoria para legalizar a Rádio Muda”, afirmando que a Universidade “ofereceu aos alunos uma frequência registrada e legalizada para que a rádio funcionasse sem risco de ferir a lei”. A Unicamp teria inclusive se comprometido a deixar a programação sob “responsabilidade total dos alunos, para garantir a autonomia que a Muda sempre teve em sua história”. No entanto, “em nome da ‘liberdade das comunicações’, os estudantes afirmam que aceitar a proposta seria o mesmo que ‘se entregar ao sistema’ e trair o conceito básico que faz com que a estação exista há três décadas” (Brito, 2015). O que reforça os relatos de que a regularização representaria abandonar a identidade de rádio livre e os “Princípios mudos” que podem ser conferidos em seu *site*, ainda disponível, embora esteja há alguns anos, assim como a FM, mudo¹⁷. A postagem mais recente na página, realizada no dia 20 de fevereiro de 2018, convocava apoiadores para uma reunião — como sempre,

17 Segundo os depoimentos colhidos por Malerba (2016, p. 180), a Muda teria sido a primeira emissora de rádio a ter um *site*, ainda no início dos anos 1990. Entre 2003 e 2004, passou a transmitir também pela internet (*streaming/web* rádio) a programação que era veiculada na FM.

em uma segunda-feira, às 20 horas, em frente à caixa-d'água. O objetivo era discutir os próximos passos diante do “sepultamento” da Muda:

No último dia 26/12 o estúdio foi tomado de assalto, numa ação truculenta na qual a porta da Rádio foi concretada e o espaço literalmente sepultado. Desde então o coletivo vem se reorganizando para uma devida retomada. No último encontro, além de se pensar medidas convocatórias, a fim de reaproximar os coletivos e toda comunidade a radio [sic], decidiu-se também reativar a Muda *on-line*, mostrando assim que mesmo sem espaço físico (AINDA!) a rádio permanece viva e NO AR! (Radio Muda, 2018)

No entanto, as notícias que corriam no *campus* sobre o iminente retorno da Muda nunca se concretizaram, e foram se tornando cada vez menos frequentes. Mas apesar da impressão de desarticulação total do coletivo desde então, é preciso reconhecer que, se o *site* segue ativo, é porque há pessoas ainda interessadas e dispostas a mantê-lo no ar, mesmo que sem veicular qualquer programação.

De todo modo, soa estranho que a reitoria tenha oferecido à Rádio Muda uma concessão que, até hoje, não conseguiu para a própria emissora da Universidade. Também não é possível saber se os planos de solicitar uma outorga de FM para a Rádio Unicamp, coincidentemente a partir de 2017, quando o estúdio da Muda é “literalmente sepultado”, decorrem de algum modo das tentativas frustradas de “institucionalizar” a Muda com ajuda da Universidade.

Fato é que, em 2017, a reitoria começa a se articular para obter uma concessão de frequência modulada (FM) para a Rádio Unicamp. Em 2018, protocola junto ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicação (MCTIC), então responsável pelos processos de outorga, a documentação exigida para participar dos editais. Foram iniciados arranjos institucionais e administrativos em duas frentes: para concessão de uma frequência de rádio FM educativa, de maior alcance, tendo como proponente a própria Unicamp; e para concessão de uma frequência de rádio FM comunitária, de alcance restrito, em nome da

Fundação de Desenvolvimento da Unicamp (Funcamp). Vale observar que essa movimentação acontece na esteira das mudanças que vinham sendo realizadas para dar mais transparência aos processos de concessão, assim como prioridade às instituições públicas de ensino nas concorrências, ampliando de forma significativa a participação das emissoras universitárias no sistema de radiodifusão (Pieranti, 2016).

Os planos da FM serviram de estímulo para aglutinar esforços visando trazer e propor novos programas para a desde então chamada Rádio Unicamp, que aos poucos busca se distanciar da categorização enquanto emissora *web*, preparando o terreno para a nova fase planejada¹⁸. Até mesmo o reitor, Marcelo Knobel, passa a ter um programa semanal na rádio, *Unicamp direto ao assunto*, com mais de 50 edições veiculadas. Se antes de 2017 a equipe da emissora contava com apenas um jornalista e dois estagiários, ao final de 2018, com minha chegada, passamos a ser três funcionários concursados — dois jornalistas e um técnico de estúdio, além de um estagiário — o que era um primeiro passo visando a implantação da futura FM. Minha atribuição principal tem sido cuidar da programação jornalística da Rádio Unicamp, em especial do programa *Repórter Unicamp*, que passou a ser veiculado de hora em hora no *streaming* e se tornou carro-chefe da programação, com a intenção de dar um perfil mais informativo à emissora. Foram iniciadas também ações para reformulação do antigo *site* da RTV e intensificação da divulgação dos programas pelas redes sociais, em especial através de projetos que permitiam receber estudantes e bolsistas da Universidade. A Rádio Unicamp entra em um período de modernização e ampliação de parcerias, e passa a distribuir alguns programas pelas plataformas de *podcast*, dando início a uma nova fase de realizações. Uma reportagem publicada pelo jornal *Correio Popular* no final de março de 2019, noticiou a intensificação das ações da Unicamp em busca da FM, contabilizando 33 programas “no ar”, sendo 14 deles “produzidos de forma inde-

18 Por essa razão, nas vinhetas institucionais e na apresentação dos programas, a designação Web Rádio Unicamp foi substituída por Rádio Unicamp.

pendente pela própria Rádio da Unicamp” (Camargo, 2019). Segundo declarou Knobel ao impresso, “queremos expandir o alcance da Rádio Unicamp, naturalmente com o objetivo de aproximar ainda mais a universidade da sociedade”.

No entanto, internamente, a inércia do processo aos poucos foi vencendo a animação com a possibilidade de a Unicamp obter a concessão. Sem qualquer retorno das instâncias competentes — imobilizadas desde o governo Temer e alvo de reformas ministeriais ao longo do governo de Jair Bolsonaro, que apenas em outubro de 2020 recria o Ministério das Comunicações, reestabelecendo as atividades da Secretaria de Radiodifusão —, vai tomando corpo na SEC a impressão de que a outorga dependeria de um grau de diplomacia política muito difícil de conquistar com um governo que não só aplicou uma política sistemática de redução de investimentos e quase sufocamento da Educação, Ciência e Tecnologia no país, como por diversas vezes manifestou verdadeiro ranço pelas universidades públicas.

Transformações pré e pós-pandêmicas

Enquanto a concessão não vem, o processo de implantação da SEC segue seu curso. Pouco antes de a pandemia do coronavírus eclodir, começaram a ser discutidas diversas mudanças nas estratégias de comunicação da Universidade, período em que o logo da RTV, por exemplo, deixa de ser utilizado nos conteúdos produzidos, como forma de reforçar a nova identidade da SEC. Algumas baixas na equipe, ocasionadas por pedidos de transferência ou aposentadoria de seus funcionários, também permitiram que as mudanças organizacionais previstas comesçassem a sair do papel¹⁹. A saída do outro jornalista da equipe da rádio gerou mudanças na gestão das atividades da emissora, que com a pandemia,

19 Como a SEC absorveu a estrutura de dois órgãos, as idas e vindas no organograma final não chegaram a afetar as gratificações ativas, pois a transformação das células e da nomenclatura dos cargos só poderia acontecer na vacância dos cargos originais.

passaram a ser realizadas em formato remoto, a partir de adaptações nas rotinas de trabalho. Ao mesmo tempo, o projeto de reforma do prédio da RTV para receber a equipe da Ascom avança.

No que diz respeito à rádio, o principal impacto da pandemia foi a desarticulação de muitos dos programas gravados em estúdio, que por variadas razões não conseguiram manter a produção e periodicidade remotamente²⁰. Já o *Repórter Unicamp*, que inicialmente foi produzido com um gravador de voz simples e entrevistas remotas, após algum tempo ganhou versão em vídeo, como estratégia para aproveitar as imagens das entrevistas que passaram a ser realizadas via videoconferência. Se antes as equipes da Rádio, TV e Ascom trabalhavam separadamente²¹, a versão em vídeo do programa acabou sendo o primeiro espaço em que foi colocada em prática uma mudança trazida com a SEC: que os jornalistas, em vez de especializados na produção de conteúdo em cada linguagem (texto, rádio ou TV), passassem a produzir em todos os formatos. No entanto, com praticamente três jornalistas para dar conta de toda a demanda da Universidade durante o período remoto, a enorme sobrecarga de trabalho passou a interferir diretamente na rotina de produção de conteúdo para a rádio, que aos poucos foi deixando de ser prioridade. Da mesma forma, têm crescido os questionamentos sobre a manutenção das transmissões via *streaming*, utilizando a baixa audiência

20 Restam hoje apenas dez programas sendo veiculados pela Rádio Unicamp, sendo que dois deles são produções externas, recebidas prontas para veiculação (*Pesquisa Fapesp* e *Hora Americana*), e um é uma reedição/reprise (*Quinta Avenida*). Os outros são: *Oxigênio*, *Home of Blues*, *Repórter Unicamp*, *Merienda* (sobre cultura hispânica), *Drops de Leitura* (programete com resumo de obras da Editora da Unicamp), *Unicamp Ventures* (produzido pela Agência de Inovação Inova Unicamp), e o mais recente, *Analisa*, *podcast* em formato híbrido, áudio e vídeo, lançado em maio de 2022.

21 Além de estarem em prédios separados, não havia integração no planejamento do trabalho entre as equipes da RTV e Ascom. E nem mesmo entre as equipes da Rádio e da TV, que ao longo dos anos se acostumaram a trabalhar de forma autônoma — e pode-se dizer, de alguma forma, até competitiva.

como justificativa para voltar energias apenas para a produção de *podcasts* — sem considerar que isso prejudicaria diretamente os programas musicais, por exemplo, que não podem ser distribuídos pelas plataformas de áudio por questões relacionadas a direitos autorais²², assim como os planos de transmissão via FM.

Apesar desse movimento de refluxo na consolidação da Rádio Unicamp, a partir de meados de 2021, uma nova parceria é firmada entre as rádios universitárias paulistas, por iniciativa de suas equipes — isto é, não formalizada entre os dirigentes das instituições. Reunindo Rádio USP (São Paulo e Ribeirão Preto), Rádio Unesp (Bauru), Rádio UFSCar (São Carlos) e Rádio Unicamp (Campinas, a única *web* do grupo), a proposta surgiu principalmente com o objetivo de compartilhar boletins informativos e reportagens, unindo forças tanto para enfrentar as dificuldades de produção compartilhadas pelas emissoras, com suas equipes cada vez mais reduzidas, quanto para ampliar a visibilidade e divulgação dos conteúdos produzidos em cada instituição. Por enquanto restrita à troca de conteúdos jornalísticos, há planos de intercâmbio de outros programas entre as emissoras, mas diante das muitas mudanças em curso nas instituições (troca de reitorias, alterações nas estruturas organizacionais etc.) e da ausência de formalização da parceria, não foi possível ainda operacionalizar essa etapa.

As atividades presenciais da SEC só foram retomadas integralmente no final de março de 2022, após a conclusão da reforma do prédio da RTV e a mudança definitiva da estrutura da Ascom. Foram contratados novos estagiários e jornalistas terceirizados, porém nenhum para repor o já defasado quadro da rádio, que permanece com uma jornalista (já não mais exclusiva da rádio) e um técnico de estúdio, além de alguns bolsistas que participam de projetos específicos. Por conta das mudanças em curso, a Rádio Unicamp acabou perdendo inclusive

22 A Unicamp paga os direitos autorais para a programação *streaming* via Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), mas a licença não abrange a veiculação de músicas em plataformas de *podcast*.

a área originalmente destinada à sua equipe no projeto de reforma, ao lado do estúdio, que foi transformada em uma sala para as coordenações, apesar dos diversos questionamentos técnicos. Há de se considerar, ainda, a perda de autonomia na produção de conteúdo nos últimos anos: se antes a rádio tinha a liberdade de convidar artistas e entrevistados sem vínculo direto com a Unicamp, por exemplo, hoje a ordem é produzir apenas conteúdos relacionados de alguma forma à Universidade, suas ações e pesquisas. Está em andamento também um projeto de reformulação total do Portal da Unicamp, visando reduzir o espaço voltado ao jornalismo e à divulgação científica, para ampliar o espaço sobre assuntos institucionais, como os cursos e serviços oferecidos à população. Enfim, são muitos os indícios de que, nos planos vigentes da SEC, não só o fortalecimento da rádio deixou de ser prioridade: também uma comunicação voltada ao interesse público vai perdendo força.

Apesar disso, no final de maio de 2022, a Unicamp deu um novo passo em busca da FM, ao realizar sua inscrição, via Funcamp, em um dos últimos editais do Ministério das Comunicações para rádios comunitárias²³. Com prazo de inscrição bastante apertado, foi preciso mobilizar a comunidade acadêmica por *e-mail* para que fossem enviadas cartas de manifestação de apoio a uma eventual FM comunitária — foram recebidas mais de uma centena delas em apenas três dias, o que comprova o interesse de professores, funcionários e docentes na concretização desse plano. Por outro lado, algumas entidades teceram críticas quanto ao caráter de fato comunitário da Rádio Unicamp caso essa concessão se efetive, questionando como seria viabilizada a participação dos diferentes segmentos da comunidade acadêmica e externa, isto é, se ela seria “comunitária na prática ou só no papel”, como ouvi de um dirigente sindical. Mas será preciso aguardar os próximos desdobramentos para buscar esse tipo de resposta.

23 Edital nº 30/2022/SEI-MCOM.



Na prática, a implantação da Secretaria Executiva de Comunicação significou a transformação da antiga Rádio e TV Unicamp, e o projeto de uma emissora pública e educativa gerida pela Universidade, em um “núcleo de produção de rádio e TV” (como tem sido inclusive chamado nas reuniões), vinculado a uma secretaria que *executa* as ações de comunicação em diferentes frentes, tendo como prioridade os interesses institucionais e da reitoria. A forma pouco transparente como as discussões e arranjos para implantação da Secretaria aconteceram — sem envolvimento dos diferentes segmentos da comunidade acadêmica, nem dos tantos pesquisadores e docentes ligados à produção sonora, musical e audiovisual, comunicação e divulgação científica e, principalmente, sem participação dos profissionais dos dois órgãos que foram objeto da fusão —, assim como as idas e vindas na sua estrutura organizacional, são um primeiro indício dos problemas que podem ocorrer ao deixar uma área tão importante como a comunicação de uma instituição pública de ensino à mercê dos interesses que, a cada quatro anos, mudam com as gestões.

Como apontam as pesquisas na área, direcionar o trabalho das emissoras universitárias à comunicação institucional é uma forma de distanciá-las dos princípios que fundamentam sua própria existência, abrindo espaço para que a produção de conteúdo deixe de priorizar o interesse público, na contramão das funções historicamente atribuídas a emissoras de rádio universitárias, peças fundamentais do frágil sistema de comunicação pública brasileiro. É também negar ao rádio universitário exercer sua vocação comunitária, de contemplar a diversidade de grupos e manifestações culturais, correntes de pensamento e estilos musicais em sua programação, deixando de utilizá-lo como instrumento estratégico para a democratização da comunicação, da cultura e do conhecimento científico.

O estudo apresentado, ainda bastante preliminar, evidencia várias lacunas a serem preenchidas. É preciso recuperar de maneira mais sistemática os documentos oficiais que fundamentaram a criação da SEC ou até mesmo relatos dos personagens envolvidos, para compreender melhor os pressupostos e intenções que justificaram a reestruturação da comunicação da Unicamp e, especialmente, o lugar da rádio nesses planos. Seria importante investigar mais a fundo também o papel da reitoria na desarticulação da Rádio Muda, assim como a influência das décadas de atuação da rádio livre no contexto da Universidade, e os possíveis impactos e aprendizados que essa experiência representa para os planos de transformar a Rádio Unicamp em uma FM, comunitária ou educativa. Caberia também entender, em um contexto mais amplo, como as rádios das demais universidades estaduais paulistas estão estruturadas e lidam com as questões que envolvem seu reconhecimento e atuação enquanto emissoras públicas e educativas — uma análise comparativa entre as emissoras universitárias do estado ofereceria importantes subsídios para reflexão, em especial sobre o período mais recente de refluxo da comunicação e da radiodifusão pública, educativa e universitária.

Apesar da alternância de períodos de avanços e de retrocessos, há esperança de que uma outorga de FM, seja ela comunitária ou educativa, possa devolver à Rádio Unicamp seu papel estratégico para a comunicação da Universidade e para o fortalecimento da comunicação pública e educativa. Reconhecer sua história é apenas um primeiro passo.

Referências

BLOIS, M. Rádio educativo no Brasil: uma história em construção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos [...]*. Belo Horizonte: Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_blois.pdf. Acesso em: 20 maio 2022.

BRITO, S. Rádio clandestina ignora lacração e se mantém no ar. *Correio Popular*, Campinas, 23 fev. 2015. Disponível em: <https://correio.rac.com.br/radio-clandestina-ignora-lacrac-o-e-se-mantem-no-ar-1.838853>. Acesso em: 10 jun. 2022.

CAMARGO, D. de. Unicamp reforça ações por concessão de rádio. *Correio Popular*, Campinas, 31 mar. 2019. *Cidades*, p. A6.

DEUS, S. de. Rádio universitárias públicas: compromisso com a sociedade e com a informação. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, pp. 327-338, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufg.br/EmQuestao/article/view/77>. Acesso em: 22 maio 2022.

DONINI, A. M. Ciência em programas veiculados por rádios de universidades públicas do Estado de São Paulo. In: ALBUQUERQUE, E.; MEIRELES, N. *Rádios Universitárias: experiências e perspectivas*. João Pessoa: Editora do CCCA/UFPB, 2019. *E-book*. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/comunicacao/radios-universitarias-experiencias-e-perspectivas>. Acesso em: 3 abr. 2022.

KISCHINHEVSKY, M.; MUSTAFÁ, I.; MALERBA, J. P.; MONTEIRO, L. Rádios universitárias entre a comunicação institucional e o jornalismo. *Revista Rádio-Leituras*, Mariana, v. 10, n. 2, pp. 29-48, jul./dez. 2019a. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/radio-leituras/article/view/4037>. Acesso em: 10 maio 2022.

KISCHINHEVSKY, M.; MUSTAFÁ, I.; MATOS, C.; COUTINHO, L. H. Por uma historiografia do rádio universitário no Brasil. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 7, pp. 151-168, 2018a. DOI: 10.26664/issn.2238-5126.7220186200.

KISCHINHEVSKY, M.; MUSTAFÁ, I.; PIERANTI, O. P.; HANG, L. Rádios Universitárias no Brasil: um campo em constituição. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 15, pp. 132-142,

2018b. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/496>. Acesso em: 10 maio 2022.

KISCHINHEVSKY, M.; MUSTAFA, I.; VALE, S. Rádios universitárias no Brasil. Diversidade de estruturas e desafios à gestão. In: ALBUQUERQUE, E.; MEIRELES, N. *Rádios Universitárias: experiências e perspectivas*. João Pessoa: Editora do CCCA/UFPB, 2019b. *E-book*. pp. 61-77. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/comunicacao/radios-universitarias-experiencias-e-perspectivas>. Acesso em: 3 abr. 2022.

LIMA, V. A. de. Concessões de Rádio e TV: serviço público vs. interesse privado. *Regulação das comunicações: história, poder, direitos*. São Paulo: Paulus, 2011. pp. 81-91.

MALERBA, J. P. Descobrimos rádios comunitárias. *Rádios Comunitárias no Limite: crise na política e disputa pelo comum na era da convergência*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. pp. 37-182.

PIERANTI, O. P. Mudança de rumo na radiodifusão educativa: estabelecimento de regras para novas outorgas e implementação de uma política de massificação do serviço (2011-2016). *Revista Eptic*, v. 18, n. 3, set./dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/5800/4809>. Acesso em: 18 maio 2022.

RADIO MUDA. *Muda no ar!* Postagem do dia 20 fev. 2018. Disponível em: <https://muda.radiolivres.org/node/344>. Acesso em: 13 jun. 2022.

RTV inaugura webrádio. Roteiro e produção de Célia Pligione. *Programa Registro Geral*. Campinas: TV Unicamp, 1 nov. 2013 (finalização). Cópia digital (13min53s), son., cor. Arquivo da Secretaria Executiva de Comunicação da Unicamp.

SANTOS, B. S. P. dos; ZANOTTI, C. A. Conteúdos, Modelos de Produção e Interatividade nas Webrádios de Campinas (SP). *Anagrama*, v. 7, n. 2, dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/78985>. Acesso em: 13 ago. 2022.

SCHROEDER, J. L.; NASSIF, S. C. Conversas sobre música: um programa educativo na web rádio Unicamp. *Sínteses*: — Revista Eletrônica do SimTec, Campinas, n. 5, p. 59, 2016. DOI: 10.20396/sinteses.v0i5.7043. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/simtec/article/view/7043>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SECRETARIA EXECUTIVA DE COMUNICAÇÃO. *Portal Unicamp*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/secretaria-executiva-de-comunicacao-sec>. Acesso em: 10 jun. 2022.

SUGIMOTO, L. A Web Rádio Unicamp está no ar oficialmente, em novas instalações. *Portal Unicamp*, 20 nov. 2013. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2013/09/20/web-radio-unicamp-esta-no-ar-oficialmente-em-novas-instalacoes>. Acesso em: 14 maio 2022.

TEMER, A. C.; ESCH, C. E.; REBOUÇAS, E.; MALCHER, M. A.; PRATA, N.; BIANCO, N. R. del; LOPES, S. C.; ZUCULOTO, V. Mapeamento das condições de funcionamento de rádios vinculadas a instituições públicas de ensino superior. In: ALBUQUERQUE, E.; MEIRELES, N. *Rádios Universitárias: experiências e perspectivas*. João Pessoa: Editora do CCCA/UFPB, 2019. *E-book*. pp. 17-40. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/comunicacao/radios-universitarias-experiencias-e-perspectivas>. Acesso em: 3 abr. 2022.

UNICAMP cria Secretaria de Comunicação. *Portal Unicamp*, 14 dez. 2016. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2016/12/14/unicamp-cria-secretaria-de-comunicacao>. Acesso em: 5 jun. 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Conselho de Administração (CAD). Deliberação CAD-540-15, de 2 dez. 2015. Aprova Certificação e Organograma da Secretaria Executiva de Comunicação. Disponível em: https://www.sg.unicamp.br/cad/certificacoes/demais-orgaos#sgVisualizarDipr_41247. Acesso em: 8 jun. 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Conselho de Administração (CAD). Deliberação CAD-293-20, de 8 jul. 2020. Aprova revisão da Certificação e Organograma da Secretaria Executiva de Comunicação. Disponível em: https://www.sg.unicamp.br/cad/certificacoes/demais-orgaos#sgVisualizarDipr_48745. Acesso em: 8 jun. 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Conselho de Administração (CAD). Deliberação CAD-420-21, de 5 out. 2021. Aprova atualização na revisão da certificação e organograma da Secretaria Executiva de Comunicação. Disponível em: https://www.sg.unicamp.br/cad/certificacoes/demais-orgaos#sgVisualizarDipr_50388. Acesso em: 8 jun. 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Conselho Universitário (Consu). Ata da 137ª sessão ordinária realizada no dia 27 mar. 2014. Disponível em: <https://downloads.sg.unicamp.br/pautas/2014/consu/138/ata-137.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Conselho Universitário. Deliberação Consu-A-004/2004, de 30 mar. 2004. Cria a Rádio e Televisão Unicamp e estabelece o seu Regimento Interno. *Diário Oficial [do] Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 maio 2004. Disponível em: <https://www.pg.unicamp.br/norma/2778/0>. Acesso em: 10 maio 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Reitoria. Resolução GR-31, de 14 dez. 2016. Implanta a Secretaria de Comunicação da Unicamp — SEC, em consonância com a Política de Comunicação da Unicamp. *Diário Oficial [do] Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 dez. 2016. Disponível em: <https://www.pg.unicamp.br/norma/25965/0>. Acesso em: 10 maio 2022.

ZUCULOTO, V. *A programação das rádios públicas brasileiras*. Florianópolis: Insular, 2012.





Ser Sonoro, da tese ao podcast: um relato de experiência

Fernando Céspedes

O texto traz uma descrição densa da experiência de produção do podcast Ser Sonoro: sons, músicas e o mundo da escuta, criado em 2020 a partir da tese de doutorado de seu autor. Além das experiências práticas de produção e das repercussões obtidas pelo podcast, o relato também traz indicações sobre os desafios envolvidos na transposição para o áudio de um trabalho desenvolvido sob as convenções estabelecidas dentro da tradição escrita.

O *podcast Ser Sonoro: Sons, Músicas e o Mundo da Escuta* estreou em junho de 2020 e está disponível gratuitamente nas principais plataformas de *streaming*. Em menos de um ano, alcançou o primeiro lugar no *ranking* de *podcasts* sobre música do Spotify Brasil. Atualmente, o programa é avaliado com 5 estrelas tanto no Spotify quanto na Apple *podcasts*. Seguindo métrica comum ao mercado, o *podcast* ficou mais de 50 semanas no *top* 10 da plataforma. Seus 12 episódios, com duração média de 20 minutos, foram escutados mais de 200 mil vezes por 40 mil ouvintes em 50 países. Em comparação, o arquivo da tese *Ser Sonoro: Histórias Sobre Músicas e Seus Lugares*, disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo (USP), foi baixado pouco mais de 2.400 vezes ao longo de três anos.

Muito do resultado em termos de audiência do *podcast Ser Sonoro* se deve a seu sucesso inicial junto à crítica, uma vez que este é um dos critérios usados pelos algoritmos para que um *podcast* seja recomendado ao público pelas plataformas de *streaming*. No caso, o *Ser Sonoro* foi eleito um dos grandes lançamentos do ano de 2020 no Spotify. Outro fator essencial que levou aos números alcançados foi a parceria de distribuição com o UOL, por meio do portal TAB¹. Sem a divulgação semanal do portal, dificilmente o *Ser Sonoro* teria atingido, em apenas 12 episódios, o número de ouvintes a que chegou, muito menos teria chegado às primeiras posições nos *rankings* nacionais de *podcasts*.

Mais do que falar dos números do *podcast*, o objetivo deste capítulo é falar do processo de sua criação a partir de uma tese de doutoramento. Aproveito, então, para reproduzir o resumo da tese que deu origem ao *podcast*.

Nesta tese, diversas práticas musicais são exploradas partindo de uma metáfora espacial, como se cada som produzisse um lugar próprio que, ao ser habitado, permite a criação de sentido e identidade.

1 SER sonoro. [Locução de]: Fernando Cespedes. [S. l.]: Uol, 2020. *Podcast*. Disponível em <https://tab.uol.com.br/podcast/ser-sonoro/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

As propriedades físicas do som, a disposição circular das práticas de comunicação sonoro-musical e algumas correntes das comunicações, filosofia e fenomenologia contemporâneas sustentam a inclinação deste trabalho em investigar a música por meio das esferas de sentido que ela cria.

No habitar dessas esferas musicais revela-se o ser sonoro: o ser que inventa a si mesmo pelo som. Esculpe em música sua identidade, sociedade, cultura e mitos. Reconhece o outro e identifica a si mesmo por reverberação. Desvendá-lo é o objetivo desta tese. [...]

A capacidade de propagação do som, só interrompida pelo vácuo, impede que haja um recorte temporal ou espacial: irresponsavelmente, visitaremos o musicar dos hominídeos ao dos seres sonoros contemporâneos de todos os continentes.

O amplo recorte (ou o não recorte, arrisco-me) obriga a reconhecer que as tentativas de tradução destes muitos seres sonoros não serão possíveis sem equívocos. Mas será justamente por meio delas que tentaremos nos aproximar destes seres, suas histórias e seus lugares. (Cespedes, 2019)

A maneira de abordar a escuta, o som e a música proposta na tese foi de encará-las como *coisas que produzem lugares*. Não à toa, a base teórico-filosófica foi a trilogia *Esferas*, do alemão Peter Sloterdijk. Nos três livros da obra — *Bolhas*, *Globos* e *Espumas* — Sloterdijk “elege o espaço vital humano como categoria antropológica essencial” (Cespedes, 2018), isto é, reconhece que tudo o que é ou acontece, é ou acontece *em um lugar*. Este lugar, no *Ser Sonoro*, é o lugar criado pelo som.

A relação entre som e espaço não é apenas filosófica ou fenomenológica, mas também acústica: o som, ao contrário do que o senso comum acredita, não se propaga unidirecionalmente como um raio ou seta, como acontece com a luz, mas sim em uma esfera multidirecional. Suponhamos que a luz seja uma lanterna, que pode ser apontada para apenas um lado, mantendo o que está ao redor no escuro. O som, nessa metáfora, seria uma tocha que iluminaria todo o ambiente, como

uma esfera. Ainda que tentemos direcionar o som usando as conchas acústicas presentes em alto-falantes, casas de *show* (e claro, no formato de nossas orelhas), o som irá “iluminar” para todos os lados. Assim, ao ser produzido e escutado, o som cria um espaço de convivência, uma bolha de coexistência mediada pela escuta.

A criação de lugares e o papel da sonoplastia

O primeiro lugar escutado no *podcast*, logo no primeiro episódio, é uma fogueira, acesa a centenas de milhares de anos por um grupo de hominídeos que, em torno dela, aprendeu a se comunicar por meio de sons. A ação se desenrola com um desses hominídeos que, ao caminhar afastando-se da fogueira e já no escuro, ouve um rugido e assusta-se. As emoções e reações corporais decorrentes do susto, ativadas pela escuta, são o gancho para apresentar os processos psicoacústicos do corpo humano e sua conexão com o que hoje chamamos de música.

A fogueira na savana foi o primeiro lugar a ser explorado no *podcast*, mas nem de longe o único. Ao longo dos episódios, à beira de um rio, campos de trabalho, câmaras anecoicas, estúdios de gravação, discotecas, festas de rua e salas de concerto foram visitadas e escutadas, todas com suas respectivas paisagens sonoras, códigos culturais e contextos sociais e históricos que informam sua escuta e interpretação.

A ideia fundamental de *escutar um lugar* colocou um importante desafio durante a ambientação do *podcast*: como trabalhar o desenho de som de modo a recriar por meio da escuta os lugares visitados? No texto escrito, eu poderia gastar quantos parágrafos fossem necessários para descrever um lugar. De fato, entre doutorandos em processo de escrita corre solto o mito de que “quanto mais melhor”, ou seja, de que uma tese longa tem mais chance, segundo a credence discente, de ser bem recebida pela banca do que um trabalho enxuto (falta saber o que as bancas avaliadoras acham disso).

Se para tese um foco importante foi a inteligibilidade — ou seja, era preciso me fazer entender não importa quão complexos eram os conceitos abordados —, para o *podcast*, algumas prioridades mudaram de lugar. Era preciso, antes de tudo, entreter, agradar e surpreender, mesmo que as conexões entre os conteúdos não estivessem exaustivamente claras, o que, em uma tese de doutorado, talvez fosse considerado um erro. Mas, com a tese aprovada e o título obtido, e com isso conquistada certa independência do ponto de vista acadêmico, entendi o *podcast* como um lugar de experimentação e risco. Daí veio o bordão que fecha todos os episódios, uma espécie de salvo conduto dado por mim a mim mesmo: “em *seronoro.net* estão os textos que provam que tudo o que eu falei aqui pode ser verdade”.

Quanto à relação entre o conceito de lugar e o desenho de som, se na tese quase não havia limites de caracteres para descrever cada lugar, a *timeline* do Ableton Live, *software* usado para produção dos episódios, deveria permanecer enxuta. Assim, a composição das paisagens sonoras foi um dos grandes desafios da adaptação, não só pela questão da duração, mas principalmente pela veracidade que procurei dar às ambientações. Era preciso, para que a experiência funcionasse, que os ouvintes em alguma medida *acreditassem* estar nos lugares sugeridos pelo desenho de som. Essa preocupação ficou explícita logo no segundo episódio, “Esquizofonia”, que fala justamente dessa espécie de aterramento que os sons têm: o fato de estarem, ao longo da história da escuta, inevitavelmente vinculados a um lugar. Com as tecnologias de gravação e reprodução, surgiu também a possibilidade de se transportar sons no tempo e espaço. Com isso, ao escutar sons transportados, nós, ouvintes, somos de certa forma também deslocados.

Essa preocupação com a veracidade das ambientações aparece já no primeiro episódio, quando interrompo a história para advertir os ouvintes que não estão escutando com fones de ouvido. Por mais que soubesse que o ouvinte escutaria como fosse mais conveniente para ele,

reforçar a recomendação dos fones parecia ser minha melhor chance de criar a verossimilhança necessária para narrar uma história dos sons.

Essa opção foi feita por alguns motivos. Em fones de ouvido eu poderia criar paisagens sonoras mais amplas: como as caixas de som dos fones estão diametralmente opostas a 180 graus uma da outra é possível trabalhar os lados direito e esquerdo do estéreo com muita independência, de forma a criar um panorama acústico das cenas, um espaçamento sonoro². Além disso, ao usar fones, o ouvinte cria uma barreira automática contra o som ambiente³ que favorece uma escuta mais atenta e, dentro do possível, livre de interferências. Por fim, há a questão do ritual. O ato de colocar os fones de ouvido, ao menos para mim, auxilia a aumentar o nível de atenção na escuta. É a versão sonora de entrar na sala do cinema, o ritual sugere para nós que algo especial está por vir.

Outro pedido feito aos ouvintes foi que não escutassem o *podcast* em ambientes com alto nível de ruído. O motivo novamente foi a tentativa de cultivar um espaço de escuta propício à viagem proposta pelo desenho de som. No episódio 5, “Silêncio”, visitamos simplesmente o lugar mais silencioso do planeta, a câmara anecoica dos laboratórios da Microsoft, nos Estados Unidos. Assim, para que a ambientação — que incluiu trechos gravados na própria sala — fizesse sentido, era preciso silêncio.

Ainda no tema da veracidade pretendida pelo *podcast*, outro desafio proposto pela adaptação foi de manter o rigor da pesquisa acadêmica. Não apenas o rigor dos métodos e das fontes consultadas, mas principalmente o rigor da construção de sonoplastias autênticas e significativas, que pudessem levar à experiência de *visitar lugares*, como proposto também na tese. Um bom exemplo é o trecho do episódio 7, “Acordos”, em que o povo indígena norte-americano Navajo aparece

2 Mais detalhes no episódio 11, “Fidelidade”.

3 Embora o som ambiente seja também uma fonte de criação musical, como deixo claro em vários episódios do *podcast*.

para exemplificar o fato de que cada povo atribui distintos sentidos àquilo que chamamos de silêncio. A escolha pelos Navajo pareceu correta pois é costume entre eles atribuir ao silêncio sentidos específicos, muito distintos daqueles atribuídos pela nossa cultura urbana contemporânea eurocentrada. A depender da ocasião, o silêncio Navajo pode indicar alegria, raiva ou interesse afetivo/sexual (Basso, 1970). Da mesma forma, a produção sonoro-musical Navajo pode alcançar momentos que a nossa cultura encararia como *situações não sonoras*.

Os sentidos veiculados pela produção sonoro-musical variam entre as culturas e essa produção inclui até mesmo a não produção sonora, ou seja, o silêncio. Como criar uma experiência sonora relevante para traduzir esse conceito? Não seria suficiente, para os critérios da pesquisa, propor uma escuta da produção sonora indígena da América do Norte em geral. Seria essencial que fosse especificamente Navajo, mas tampouco serviria uma canção matrimonial Navajo, já que para a audiência do *podcast* o ritual do casamento é também uma situação altamente sonora (a liturgia do matrimônio inclui discursos e músicas específicas). Uma experiência sonora relevante para traduzir o conceito iria requerer, portanto, uma gravação Navajo de um momento que, para nós, representasse uma *situação não sonora*. O momento escolhido foi a debulha do milho, algo totalmente distante do nosso dia a dia, mas durante a qual os Navajo cantam ao ritmo do pilão⁴.

Qualquer canção que não respeitasse esses critérios transformar-se-ia, frente à proposta de tradução entre mundos do *Ser Sonoro*, em uma trilha sonora genérica. Como se, ao escolher qualquer canção indígena, ou ainda qualquer canção Navajo, o som se prestasse ao papel genérico de ilustração, geralmente dado à imagem que não produz sentido por si só, apenas *ilustra* o sentido dado pelo texto escrito.

4 CORN Grinding Song. In: NAVAJO Songs. [S. l.]: Jon Lee, 1992. MP3, faixa 8. Disponível em: <https://folkways.si.edu/joe-lee-2/corn-grinding-song/american-indian/music/track/smithsonian>. Acesso em: 9 fev. 2023.

Assim, na medida do que foi possível atingir do ponto de vista de produção, áudios provenientes de bancos de som foram evitados. Da mesma forma, não consigo me lembrar de nenhum trecho musical usado ao longo do programa sem que alguma dimensão específica vinculada a sua produção ou recepção estivesse no foco do episódio.

Mostrar e contar

Outro desafio que envolveu a transposição da tese para um *podcast* foi a escrita do roteiro de cada episódio. Transformar uma tese em um roteiro se provou difícil porque o texto de uma tese deve estar encerrado em si mesmo, deve se bastar, enquanto, no *podcast*, o texto avança em par com o som, ora à frente, ora ao lado, ora atrás, como em uma dança de salão. Se na tese a única saída era descrever — e quando muito adicionar uma nota de rodapé com um *link* para um *site* no qual o som pudesse ser escutado — no *podcast* eu poderia optar por incluir o som em si. O que à princípio seria uma vantagem inquestionável do *podcast* em relação a tese se mostrou um desafio, pois cada escolha afetava o equilíbrio entre explicitação e sugestão, clareza e espaço para cocriação.

Para produzir um roteiro audiovisual existe uma conhecida técnica apelidada de *show, don't tell* (mostre, não conte): no audiovisual é possível *mostrar* ao interlocutor algo de forma visual e/ou sonora e não meramente descrever o objeto, personagem ou situação em questão. Pela própria natureza da linguagem escrita, a descrição de objetos muitas vezes acaba sendo o primeiro recurso à mão de escritores, não à toa, “saber mostrar ao invés de contar” é uma das qualidades que define os bons nomes do ofício.

A coisa se complica quando os objetos em questão são sonoros: descrevê-los textualmente é tarefa árdua e a possibilidade de escutá-los em um trabalho escrito é quase nula. Assim, ter o recurso do áudio à mão se mostrou muitas vezes a melhor opção do ponto de vista de produção, pois pude cortar frases e até parágrafos inteiros de narração

dos roteiros, substituindo-os por poucos segundos dos sons. Assim, pude não só dar descanso aos ouvidos da audiência da minha narração amadora como consegui manter a duração dos episódios dentro da margem esperada, entre 15 e 25 minutos cada.

Esta possibilidade, porém, criou uma nova questão. Em casos nos quais trechos de áudio substituíram a explicação narrada (momentos em que o *mostrar* substituiu o *contar*), foi preciso confiar que a audiência criaria, por meio da escuta, algumas das pontes criadas pela pesquisa (pontes cujo alicerce era textual). No texto, seja tese ou roteiro, o autor tem a posse da palavra, pode pegar o ouvinte pela mão e guiar seu entendimento. Porém, uma vez que o narrador se cala e abre espaço para a escuta dos sons, músicas, texturas e paisagens sonoras dos episódios, é a escuta do ouvinte quem se sente no banco do motorista.

Até que ponto confiar na escuta livre da audiência como parceira na produção dos sentidos propostos pela pesquisa? Até que ponto guiar a escuta para minimizar ruídos, dissonâncias e equívocos? Os direcionamentos específicos à escuta podem se dar apenas pelo desenho de som ou precisam ser explicitados em palavras? Uma saída interessante para o problema — que no fundo é um problema de tradução entre linguagens textuais e auditivas — vem de Haroldo de Campos: “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução [...], parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (Campos, 1992, p. 34).

Assim, a tradução entre texto e som tornar-se-ia *transcrição*, e o ouvinte, meu parceiro *transcritor*. A produção do *podcast*, encarada desta forma, se assemelha à produção de um ensaio, forma literária por natureza compartilhada entre autor e leitor. Jean Starobinski, em discurso ao receber o Prêmio Europeu de Ensaio Charles Veillon, em 1982, refere-se a Montaigne, pai do ensaio, como alguém que “sabia que a palavra é metade de quem fala, metade de quem a ouve” (Starobinski, 1985, p. 21). Essa máxima, que apresenta terreno pantanoso à escrita acadêmica formal, guiou a escrita dos roteiros do programa. Escrevi

cada episódio esperando que a escuta do ouvinte criasse sentidos similares aos que eu mesmo criei durante a pesquisa, mas sem tomar para mim a responsabilidade dessa criação.

Sempre que possível, tentei responder a questionamentos como “essa passagem está fazendo sentido sem a explicação textual?” ou “este trecho de áudio responde à pergunta feita na narração?” encarando o *podcast* tanto como um experimento de tradução entre linguagens quanto como um produto de entretenimento. Como *podcast*-experimento, o compromisso principal era menos a inteligibilidade e mais o aprendizado ao longo do processo, não havia objetivos claros ou lugares a chegar, o que importava era mapear os desafios e oportunidades e, em momentos futuros como este, compartilhar os aprendizados.

Como *podcast*-entretenimento, havia o compromisso de divertir o ouvinte e, para tanto, a presença da informação estética, o som, era essencial. Se a vantagem da informação não estética, o texto, é chegar ao interlocutor quase intacta (ou o mais próximo disso), a graça da informação estética é justamente não chegar. Por isso a primeira é usada em teses por sua retidão e a segunda em *podcasts* por sua diversão (do latim *divertere*, virar para outra direção). Essa *diversão*, nas palavras de Starobinski, é *a metade de quem ouve*.

Falar de *podcast*-experimento e seu processo de criação me leva ao aprendizado mais facilmente aplicável a outras produções de *podcast* que, assim como o *Ser Sonoro*, partem de pesquisas formais e desejam usar o recurso sonoro de forma mais consciente e integrada ao conteúdo acadêmico. Digo isso pois as escolhas que fiz ao longo dos meses de produção do *podcast* foram feitas dentro do contexto específico de uma pesquisa em particular e, portanto, não são automaticamente aplicáveis a outros projetos. Entretanto, o método usado para definir tais escolhas específicas e aferir seus resultados é, sim, aplicável a quaisquer outros projetos e é um dos métodos mais antigos usados para a resolução de problemas: tentativa e erro.

Qual é o seu produto?

Em junho de 2019, 12 meses antes do lançamento do primeiro episódio, meu leque de habilidades e experiências em produção de *podcast* era bem restrito. Já havia produzido uma ou outra textura sonora como parte de experimentos durante o doutorado e já havia começado a estudar a interface do Ableton Live para uma *performance* sonoro-musical que seria realizada durante a defesa da tese. Fora isso, meus conhecimentos em mixagem, montagem, desenho de som e escrita de roteiro para formato *podcast* eram praticamente inexistentes.

Felizmente, o ano anterior ao lançamento foi um no qual eu pude investir bastante tempo em tutoriais de YouTube e cursos *on-line* gratuitos para dominar as ferramentas de produção. Com o mínimo do ferramental dominado, comecei a gravar e montar pilotos do primeiro episódio. A escuta de cada protótipo me mostrava um ponto de melhoria, fosse na articulação da voz, das configurações da gravação, no texto, no ritmo do programa, no desenho de som ou no equilíbrio entre volumes e posições dos elementos sonoros.

Nesse momento, foi valioso contar com pares de ouvidos adicionais: amigos profissionais na área do som e da música emprestaram sua escuta e fizeram contribuições importantes. Rafael Veríssimo e Thomaz Magalhães, ambos amigos e colegas de palco e estúdio, escutaram as primeiras demos e tiveram papel importante no desenvolvimento da linguagem do programa. Rafael manteve-se no projeto e tornou-se supervisor de som de todos os episódios da temporada.

A linguagem do programa ainda não existia durante a escrita do *podcast*, mas foi surgindo ao confrontar os roteiros com as possibilidades de áudio durante os protótipos. Creio que foram em torno de oito versões do primeiro episódio até chegar na versão que foi ao ar. A cada episódio produzido (e principalmente *escutado* com ouvidos descansados, alguns dias após finalizada a produção) novas ideias apareciam e informavam a produção do episódio seguinte.

Entre o sexto e o sétimo, na metade da temporada, senti que havia atingido um padrão de qualidade constante tanto do ponto de vista técnico quanto de narrativa. Em outras palavras, havia encontrado o formato. Este processo de tentativas e erros é padrão nos ciclos de desenvolvimento de produto em *startups* e na indústria da tecnologia como um todo. Curiosamente, foi nesse ambiente de inovação tecnológica que o *podcast Ser Sonoro* surgiu e é com a seguinte anedota que termino este relato.

Como mencionei no começo do texto, o *podcast* foi concebido durante o semestre em que visitei a Stanford University, nos Estados Unidos, em 2018. Sob orientação dos professores Marília Librandi-Rocha e Vincent Barletta, participei dos encontros iniciais do grupo Sense and Sound, do qual o professor Sérgio Bairon, meu orientador à época, também fazia parte. Coincidentemente, Stanford se situa no Vale do Silício, região ao sul da Baía de São Francisco, na Califórnia, onde surgiram empresas como Google e Apple, gigantes da tecnologia que começaram como *startups* em pequenas garagens nas quais desenvolveram produtos por meio do mesmo ciclo de tentativa, erro, *feedback* e aprimoramento que descrevi acima.

Durante os encontros em Stanford era muito comum receber a seguinte pergunta: “qual é o seu produto?”. Foi a primeira vez que escutei o interesse pela minha pesquisa ser formulado dessa maneira. No Brasil, pelo menos na Universidade de São Paulo — onde cursei graduação, mestrado e doutorado — a pergunta geralmente é “qual é a sua tese?” ou “o que você pesquisa?”. A formulação padrão no Brasil coloca foco no objeto de estudo e no pesquisador, ao passo que a formulação que escutei em Stanford incita pensar nos frutos da pesquisa e no que a comunidade fora dos muros das universidades tem a ganhar com ela. Posta da forma que escutei em Stanford, a pergunta questiona também como eu irei retornar à sociedade o investimento feito na minha formação como pesquisador.

Feita a mim no primeiro semestre de 2018, a pergunta se tornaria decisiva com o futuro desmonte da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e os ataques à ciência que infelizmente se tornaram prática corrente no Brasil. Em uma sociedade que questiona com decepcionante frequência o porquê do investimento em pesquisa e desenvolvimento, o foco em produtos gerados a partir de pesquisas acadêmicas é uma forma de defender a pesquisa como instituição. Não que a pesquisa acadêmica deva servir exclusivamente aos interesses imediatos do mercado, mas a viabilização de serviços, patentes, livros e produtos — inclusive os de entretenimento, como *podcasts* e séries — que partam dela são formas de tornar tangível ao grande público a importância da manutenção dos espaços e fontes de financiamento da pesquisa.

Relatar meu processo de transcrição — não apenas da linguagem textual para a sonora, mas também de uma década de pesquisa acadêmica formal em um produto de entretenimento — é uma forma de contribuir com outros pesquisadores que desejem seguir caminhos similares. Não para que trilhem o mesmo caminho, mas para que a experiência e o conhecimento adquiridos ao longo desse processo particular alimentem o surgimento de outros. E que esses caminhos levem a novos produtos, conteúdos, linguagens e formas de interação entre a produção acadêmica e o grande público.

Referências

BASSO, K. H. “To Give up on Words”: Silence in Western Apache Culture. *Southwestern Journal of Anthropology*, v. 26, n. 3, 1970, pp. 213-230. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3629378>. Acesso em: 2 fev. 2023.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 31-48.

CESPEDES, F. G. A comunicação esférica de Peter Sloterdijk. *Matrizes*, v. 12, n. 2, pp. 311-316, 2018.

CESPEDES, F. G. Ser Sonoro: Histórias sobre músicas e seus lugares. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI:10.11606/T.27.2019.tde-14082019-113939.

CORN Grinding Song. In: NAVAJO Songs. [S. l.]: Jon Lee, 1992. MP3, faixa 8. Disponível em: <https://folkways.si.edu/joe-lee-2/corn-grinding-song/american-indian/music/track/smithsonian>. Acesso em: 9 fev. 2023.

SER sonoro. [Locução de]: Fernando Cespedes. [S. l.]: Uol, 2020. *Podcast*. Disponível em <https://tab.uol.com.br/podcast/ser-sonoro/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

STAROBINSKI, J. É possível definir o Ensaio? *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1-2, pp. 13-24, 2012. DOI: 10.20396/remate.v31i1-2.8636219. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PARTE II

*Sons musicais e
cinematográficos*





Cena pagotrap e indústria fonográfica

João Luís Meneses

Este capítulo propõe uma contribuição aos estudos de música popular no Brasil, focando especialmente em um gênero musical emergente: o pagotrap. Tendo como eixo a pergunta “Como a cena pagotrap pode contribuir para compreender as dinâmicas atuais da indústria fonográfica?”, esta proposta se desenvolve em duas partes: 1. em um primeiro momento, questiona a marginalização de determinados objetos na historiografia da música popular brasileira; 2. na segunda parte, apresenta o gênero pagotrap baseado no conceito de cena de Will Straw.

A superação dos processos de canonização na história da música, apesar de pouco discutida, tem recebido atenção de alguns estudiosos nos últimos anos. Podemos citar, por exemplo, a abordagem anti-hegemônica e revisionista de William Weber (2001), que reflete sobre os desafios do método musicológico. Segundo o autor, existem três principais cânones na música: o erudito, o pedagógico e o da *performance*. Para ele, é preciso escapar das falácias da musicologia tradicional, que tende a estudar compositores individualmente, ou fazer uso de terminologias que sugerem valorações estéticas e autoridade, como clássico, obra-prima e grande compositor.

Sabe-se que a ideia de canonização nas práticas de pesquisa musicológica está associada ao estudo da música de concerto, o que é um raciocínio coerente, já que o modelo europeu de educação ainda coloniza as instituições de ensino formal de música no Brasil, assim como todos os outros campos. Porém, ao se tratar de música popular, relaciona-se tal canonização a movimentos musicais bem estabelecidos e legitimados pela crítica intelectual, por exemplo a Bossa Nova e a Música Popular Brasileira (MPB). Além disso, há um número relevante de estudos científicos que abordam tais objetos, assim como tropicalismo, *rock* nacional e samba, especialmente em áreas como Letras, Sociologia e Antropologia¹.

Em tais abordagens é empreendida uma justificativa estética por grupos intelectualizados e socialmente visto como estetas², a saber: jornalistas, escritores, pesquisadores e, por vezes, os próprios músicos detentores de capital acadêmico. Tal processo pode ser interpretado como uma tradição inventada, termo cunhado por Hobsbawn (1997) ao tratar das práticas culturais formalmente institucionalizadas e

1 Destacam-se os seguintes autores: Tatit (2004), Vianna (1995), Campos (1978), Napolitano (2007) e Albuquerque (2017).

2 Utilizo o termo “esteta” para se referir aos críticos e filósofos especializados que “estudam os postulados e os argumentos que as pessoas usam para classificarem as coisas e as atividades nas categorias de ‘belo” (Becker, 2010, p. 127).

impostas à sociedade. No Brasil, temos o exemplo da designação do samba como símbolo nacional, bem como, posteriormente, da MPB como selo de qualidade — Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil são exemplos de artistas cujo discurso filosófico antecede o produto musical. Outro exemplo é trazido por Luiz Tatit, quando ele fala que o tropicalismo influenciou a valorização de incorporações na canção *pop* do final do século XX, isto é, a conciliação de elementos nacionalistas e universalistas, como uma tentativa de legitimar o norte-americanismo na cultura brasileira (Tatit, 2004).

Desse modo, vê-se músicas e músicos histórica e socialmente marginalizados continuarem alheios às pesquisas acadêmicas, o que contribui para o seu esquecimento, a exemplo das músicas ditas regionais. “Ora, o que não era, então, essa MPB, era música regional, sendo o termo ‘regional’ usado mais como um qualificativo do que como um designativo” (Vilela, 2016, p. 130).

A fim de exemplificar o modo como determinadas manifestações musicais são indevidamente excluídas do âmbito acadêmico, trago uma reflexão relacionada ao conceito de canção crítica da pesquisadora Santuza Cambraia Naves (1953-2012). Durante sua trajetória acadêmica, Naves desenvolveu a ideia de canção crítica, cujo conceito, *grosso modo*, pode ser definido como canção que traz em seu bojo alguma discussão intelectual, esteja ela presente nos discursos dos compositores, esteja representada poética ou sonoramente.

Embora a autora tenha a intenção de fazer um panorama da canção popular no Brasil, ela dedicou sua visão aprofundada aos anos 1950-1970, mais especificamente com o nascimento da Bossa Nova e com a ruptura estética do Tropicalismo. Segundo Naves, foi a partir da década de 1950 que

os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião”. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o

compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo. (Naves, 2010, pp. 19-20)

A princípio, poder-se-ia repensar essa definição de canção crítica, pois a suposta crítica da Bossa Nova é questionável, já que as letras não necessariamente são transgressoras do ponto de vista político-social. Pelo contrário, muitas músicas têm teor cômico, romântico e até infantil, como é o caso de “O Pato”, interpretada por João Gilberto. Porém, Naves enfatiza a transgressão partindo de interpretações semânticas, como as convenções sonoras e a análise de letras. Vejamos a sua interpretação sobre a música “Desafinado”: “[...] utiliza o recurso à metalinguagem para comentar uma espécie de conservadorismo cultural que levaria a uma escuta passiva, avessa a qualquer experiência musical que provocasse uma sensação de estranhamento” (Naves, 2010, p. 40).

Partindo dessa variedade de interpretações possíveis do que seria canção crítica, pode-se dizer que existem três características, segundo Naves:

1. Sonora: destaca-se a inserção de novos instrumentos e rupturas com as convenções rítmicas, melódicas e harmônicas;
2. Lírica: destacam-se letras de cunho político, de protesto ou denúncia; que fazem referências a canções antigas por meio de pastiche, paródia ou citação;
3. Performática: transgressão às *performances* convencionais, como a espetacularização tropicalista em dissonância com a estética intimista da Bossa Nova.

Como dito anteriormente, Naves pretendeu fazer um panorama que englobasse não só a sua especialidade (Tropicalismo e Bossa Nova), mas também a Jovem Guarda, a *Soul Music* (Tim Maia, Jorge Ben), o *rock* dos anos 1980, e até artistas e movimentos dos anos 1990 e 2000, como Adriana Calcanhoto, Pedro Luís e o *Manguebeat*, mostrando como, de algum modo, pelo menos um fator crítico estava

presente na produção desses artistas, sempre baseado nas três características definidoras de canção crítica.

O trabalho da autora é muito representativo do ponto de vista da historiografia da música popular brasileira, pois, assim como outros estudos, deixa de lado artistas da cultura de massa contemporâneos, por exemplo, Pedro Luís; Adriana Calcanhoto; É O Tchan; o *rock emo* e o pagode dos anos 80 (Fundo de Quintal). Pode ser deduzido a partir disso que não havia qualquer “crítica” nesses movimentos. Em nenhum momento existiu menção aos nordestinos Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Djavan, entre outros, o que é compreensível, afinal, não é fácil lidar com toda a produção de um país do tamanho do Brasil. Mas, vale ressaltar, a promessa do livro é pretensiosa.

A fim de trazer práticas marginalizadas ao protagonismo acadêmico, objetiva-se refletir aqui uma tradição, mas não uma “tradição inventada”, e sim, ao que parece, espontânea: o pagode baiano, em uma versão contemporânea que incorpora elementos de ancestralidade afro-brasileira e sonoridades globalizadas, como o *trap*. Segundo Hobsbawm, “a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não devem ser confundidas com a ‘invenção de tradições’. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam” (Hobsbawm, 1997, p. 16).

O que é *pagotrap*?

O termo *pagotrap* é, como sugere, o resultado da junção das palavras pagode e *trap*. O primeiro, embora seja menos estranho ao vocabulário brasileiro e tenha significados variados³, neste capítulo

3 A palavra “pagode” é utilizada no vocabulário brasileiro desde pelo menos o século XIX. Pode ser encontrado, por exemplo, em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), quando ele a utiliza como sinônimo de festa. A partir da década de 1970, pagode também foi a nomenclatura utilizada para se referir ao movimento de samba carioca representado pelo grupo Fundo de Quintal. Nos anos 1990 passou a se referir ao samba romântico nascido em São Paulo. Na mesma época, grupos baianos como É O Tchan e Harmonia

está se referindo a um movimento musical nascido na Bahia, também conhecido como pagode baiano, pagodão, quebradeira ou *swingueira*. O segundo é uma variação do *rap* estadunidense que encontrou ressonância em artistas brasileiros a partir da década de 2010.

Sonoramente, o *trap* pode ser caracterizado por batidas eletrônicas, uso de sintetizadores e andamentos que variam entre 120 e 160 bpm (batidas por minuto). Os *beats*, como são chamadas as partes instrumentais, geralmente são produzidos de maneira minimalista, utilizando apenas *Kick* (bumbo), *Snare* (caixa), *Hihat*, 808 Bass (baixo sintetizado) e melodias sobrepostas com timbres sintetizados. As harmonias são baseadas em poucos acordes, geralmente desenvolvidas em tom menor.

As melodias cantadas têm semelhança com *soul music* e R&B, diferentemente do *rap* tradicional, em que os vocalistas dinamizam jogos de palavras para enfatizarem o ritmo. Tal característica pode ser explicada pelo uso frequente do *Autotune*, um *plugin* originalmente utilizado para fazer ajustes automáticos de afinação, mas que passou a ter função estética a partir da década de 1990. A explicação técnica é que, quando o afinador automático é programado para atuar com 100% de eficácia, o aplicativo interfere em todas as nuances da voz cantada, modificando as ligações de uma nota para outra, ocasionando propositalmente uma perda de naturalidade da voz humana, aproximando-a de uma voz robótica.

Um documentário disponível na Netflix, intitulado *This is Pop*, mostra que tal recurso se popularizou depois que o *rapper* estadunidense T-Pain usou o *Autotune* como alternativa timbrística. Depois de muita resistência e polêmicas que acusavam artistas simpatizantes do *Autotune* de falsos cantores, o recurso foi difundido e adotado por diversos outros artistas e gêneros musicais. No Brasil, destacam-se artistas como Matuê, Xamã, Mc Pose do Rodo e Teto.

do Samba despontaram nos meios de comunicação de massa sob a terminologia “axé” ou “pagode baiano”.

No entanto, existem movimentos considerados *trap* que não utilizam o Autotune e apostam em vozes naturais, como é o caso do projeto Poesia Acústica, que reúne artistas do sudeste em vídeos lançados no YouTube. Destacam-se artistas como Delacruz, Lennon, Felipe Ret, Cynthia Luz e Lourena.

As letras geralmente retratam a realidade do subúrbio, mas também tematizam romance. A linguagem utilizada é coloquial, sendo necessário o conhecimento de gírias para compreender as mensagens.

Já o pagode baiano é representado midiaticamente por artistas de renome nacional, como Léo Santana, Psirico, Harmonia do Samba e Parangolé. É um movimento continuado do pagode emergente dos anos 1990, quando *É O Tchan* despontou no *mainstream* com suas canções dançantes. No início dos anos 2000, surgiram bandas como O Rodo e Pagodart que não alcançaram sucesso nacional, mas que influenciaram o nascimento de outras bandas locais.

Sonoramente, a principal característica do pagode baiano é a marcação realizada pela bacurinha, um instrumento percussivo de altura indefinida, percutido por baquetas de silicone — acredita-se que o criador desse instrumento seja Carlinhos Brown⁴. Junta-se a isso o acompanhamento do bumbo da bateria e do surdão executando a mesma célula rítmica, muito similar ao samba. A instrumentação é geralmente complementada por congas, timbal, contrabaixo, guitarra, teclado e cavaquinho.

A harmonia mais tradicional do pagodão obedece à seguinte sequência: I — vi — ii — V. No entanto, modificações foram sendo implantadas e atualmente harmonias mais elaboradas são constatadas em diversas canções.

O canto, em princípio, obedecia ao padrão responsorial bem conhecido em outros gêneros brasileiros, como repente, partido-alto

4 MARQUES, I. Jadsom do Psirico e a bacurinha no pagodão baiano. *Embrizado*, 5 out. 2020. Disponível em: <https://embrizado.com.br/2020/10/05/jadsom-do-psirico-e-a-bacurinha-no-pagodao-baiano/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

e samba de roda. Atualmente, há uma tendência em absorver a influência do canto gospel estadunidense. As letras são compostas predominantemente para estimular danças coreografadas, o que pode ser percebido anualmente nas músicas de carnaval que despontam no Brasil, como “Rebolation”, de Parangolé, e “Lepo Lepo”, de Psirico.

Mas como se dá a junção desses dois gêneros? Antes de analisar a cena do *pagotrap* em instâncias sociais e antropológicas, dedico uma abordagem estritamente sonora de, pelo menos, uma canção: “Naípe de Vagabundo” de Gibbi e O Poeta.

A música “Naípe de Vagabundo” tem dois minutos e 50 segundos. É uma composição de Bruno Zambelli, Deivisson Santos, Diogo Florêncio e Gabriel Silva, e está presente em quase todas as *playlists* de *pagotrap* encontradas na internet.

A canção segue a forma ABCABD, sendo as partes C e D reservadas para versos em *rap*. A música está em tom menor, mais especificamente em D#m (ré sustenido menor); a harmonia é simples e conta somente com dois acordes ocultos: D#m — E (ré sustenido menor e mi maior). Chamo de acordes ocultos porque em nenhum momento eles são executados explicitamente por instrumentos harmônicos. O que há é a sobreposição de melodias, algumas baseadas em arpejos.

A introdução conta com uma violeira — uma melodia em *ostinato* — executada por dois instrumentos melódicos, um grave e outro agudo, com timbres sintéticos de baixo e de guitarra. Simultaneamente, o padrão rítmico de pagodão, comumente executado por bacurinhas, é tocado com o timbre de *snare* sintético. O surdo também é sintetizado desde a introdução. A instrumentação é totalmente eletrônica, produzida com DAWs e *pluggins* digitais.

O arranjo da música é dinâmico e não mantém um padrão rítmico constante. Os elementos são inseridos e retirados quase aleatoriamente, como se houvesse a intenção de não causar monotonia.

O canto é bem característico de *rap*, ritmicamente marcado com muitas palavras por frase. A melodia do refrão é cantada por duas vozes,

às vezes simultaneamente, sendo uma mais aguda e processada com Autotune, e outra mais grave, com caráter de fala.

A letra é basicamente a descrição do modo de vida de um homem que quer conquistar mulheres pela ostentação, configurando-se como machista. No entanto, é também uma busca por legitimidade no sentido de que expõe os desejos materiais de um favelado que se reconhece como vagabundo por exibir uma estética marginal. Simultaneamente, a letra faz referência aos elementos musicais e à corporeidade feminina representada na dança, como se pode perceber abaixo:

Ela gosta do naipe de vagabundo
Não sou TF mas ando na pala
Ela chega no baile e fala pra mim
Que eu tenho o controle remoto da raba
Ela gosta do naipe de vagabundo
Dread fininho, tatuagem na cara
Ela chega no baile e vira assunto
Enquanto o grave na caixa estrala

Ela gosta do naipe de vagabundo
Dread fininho tatuagem na cara
Ela chega no baile e vira assunto
Enquanto o grave na caixa estrala
Vem, vou te lançar uma proposta vem
Fazer uma coisa que nós gosta, vem
Vem, vou te lançar uma proposta, vem
Fazer uma coisa que nós gosta, vem

Essa mulher não aguenta me ver
Só vive me perseguindo
Fica toda arrepiada, quando o poeta fala em seu ouvido
Ela diz que eu sou metido, sempre tá se oferecendo pra mim
Que me dar, nem preciso eu pedir
Vou falar tudo que ela quer ouvir
Eu to sempre na pala, cabelo na bala

Toda semana eu deixo na régua
Você não gosta, mas sua nega viaja
Whiskey e Red, vida de novela
Escuta O Poeta ela já se molha
Gibi trouxe a vibe pra acabar com ela
Filé trouxe o kit, Zamba fez o beat
Kito tá na contenção da favela

E já sabe o que eu gosto e me deixa excitado
50% De whiskey na mente, no pulmão 50 daquele mais caro
Fumaça pra cima, bunda pra baixo
No sobe e desce gostoso no quarto
O poeta avisou hoje tá tudo dado
É pra esquecer tudo, tá legalizado
(Gibbi..., 2021)

Pode-se dizer que o *pagotrap* tem suas raízes na junção com elementos oriundos de outras manifestações musicais negras, como *funk* carioca, R&B e *soul*, pois a influência é patente desde, por exemplo, as primeiras produções de Parangolé, no seu DVD gravado em 2008. Outro indício que comprova tal hipótese é a fala do cantor Robyssão, que durante os anos 2000 emplacou inúmeros sucessos:

Realmente eu sou precursor desse movimento, o *pagofunk*. Eu acho que a Bahia e o Rio de Janeiro têm algo em comum. São as mesmas danças, as mesmas gírias, a mesma linguagem na música. E eu percebi isso desde muito novo. Foi quando eu resolvi misturar e graças a Deus deu certo. É a prova de que misturar ritmos, misturar gêneros realmente funciona. (Robyssão..., 2022)

Essa fala de Robyssão foi retirada de uma entrevista concedida por ele à produção de um evento chamado Pagotrap que ocorreu na Bahia no final do ano 2021 em Salvador e reuniu tanto artistas baianos quanto do Sudeste. Percebe-se que as palavras *funk* e *trap* foram usadas quase como sinônimo, talvez porque está implícito que

o objetivo do movimento é misturar elementos de *black music*, independentemente da nomenclatura utilizada.

No entanto, *pagotrap* passou a ter esse nome depois que o grupo baiano Àttoxá, sob a liderança de Rafa Dias, despontou em cenário nacional. A música “Popa da Bunda”, em parceria com o cantor Márcio Vitor, do Psirico, foi eleita a música do carnaval baiano de 2018. Depois disso, surgiram diversos outros grupos com propostas parecidas, como Diggo, Dh8 e Afrocidade. Já em 2020, a cantora Anitta convidou Rafa Dias para produzir a música “Me Gusta”, que contou com a participação da *rapper* estadunidense Cardi B.

Uma cena musical

Para tratar esse movimento sociologicamente, parece viável utilizar o conceito de cena cultural de Will Straw (2013). Para o autor, a ideia de cena é eficaz por trazer a linguagem coloquial para o campo acadêmico. Além disso, o conceito abrange atividades sociais e culturais desenvolvidas em centros urbanos, o que está em consonância com a tendência de realizar pesquisas feitas em casa. Seu objetivo é identificar interação social na relação entre pessoas e seu território. Em outras palavras, as cenas “tomam forma quando interesses especializados promovem formas de empreendedorismo de baixo nível e comunidades de interesse social” (Straw, 2013, p. 12).

Para o recorte de uma cena musical, Straw sugere alguns encaminhamentos, dentre os quais se destacam dois: primeiramente, é preciso identificar um grupo de indivíduos com interesse em uma prática musical comum; secundamente, é importante perceber algum nível de relacionamento com um determinado espaço, seja um bairro, uma cidade ou uma comunidade virtual.

No entanto, por ser um conceito relativamente novo e sem uma definição conclusiva, ainda não há dimensões analíticas autossuficientes para orientar metodologicamente uma pesquisa. Nesse sentido, os estudiosos

que adotam o conceito buscam outras referências para complementar o quadro teórico. Felipe Trotta, em um texto intitulado “Cenas Musicais e Anglofonia: Sobre os Limites da Noção de Cena no Contexto Brasileiro”, enfatiza a “sensação inconclusiva da noção de cena” (Trotta, 2013, p. 59), justamente por não haver categorias de análise e por ser capaz de englobar qualquer manifestação musical do mundo.

A ideia de cena parece indicar práticas menores que ocorrem somente em uma localidade específica, sem alcançar dimensões maiores. É raro o seu uso para se referir a movimentos que transpassam suas localidades de origem.

De um modo geral, as práticas musicais de ampla circulação (efetiva ou potencial) encaixam-se de modo mais precário na ideia de cena [...]. A noção de “cena” vincula-se com mais facilidade quando se identifica uma posição ideológica que nega a circulação em larga escala, o ‘underground’. (Trotta, 2013, pp. 61-62)

Para dar conta de práticas musicais maiores, bem como de outras demandas de pesquisa, outros autores desenvolveram categorias conceituais que servem de apoio para a análise, a exemplo do guia metodológico criado por Mark Slobin, quando esse tentou responder à seguinte pergunta: “ao estudar uma cena, quais são as unidades de análise e quais são os níveis com os quais trabalhamos?” (Slobin, 1993, p. 9 apud Cambria, 2017, p. 4). Outro exemplo é a famosa coletânea intitulada *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* de Bennet e Perterson (2004), que oferece três tipos de classificação de cenas musicais: local, que é uma prática musical localizada em um espaço geográfico bem definido; translocal, que é aquela que atravessa as fronteiras da localidade de origem; e a virtual, vinculada à criação de comunidades na internet.

É a partir dessas classificações que proponho interpretar a cena *pagotrap*. Como os participantes dessa prática se engajam na construção de uma cena local? Considerando como participantes todas as pessoas envolvidas no circuito estudado — pegando emprestadas algumas ideias

de “mundos da arte” de Becker (2010) —, para este capítulo escolhi pensar nos artistas, produtores musicais e produtores de eventos.

Apesar de ficar claro que é uma prática essencialmente baiana e que tem a maioria dos seus eventos e encontros pessoais com ocorrência em Salvador, ela não pode ser considerada uma cena apenas local, pois espaços virtuais são cada vez mais explorados pelos artistas e admiradores do estilo musical. Um sintoma fundamental dessa realidade virtual é que, apesar de o *pagotrap* ter tido seu início em 2018, com o lançamento de “Popa da Bunda”, a maior parte da sua produção musical foi composta durante a pandemia da covid-19. Consequentemente, foi necessário criar alternativas para a continuidade das suas práticas, dentre as quais destaco a publicação de fonogramas nas plataformas digitais de música e a criação de eventos autônomos.

Os artistas e produtores musicais do *pagotrap* são profissionais autônomos, que, assim como todos os trabalhadores inseridos no setor terciário, precisam adotar uma postura de microempresário. Vale ressaltar que a produção fonográfica independente, isto é, desvinculada das grandes gravadoras, não é novidade, sendo comum desde os anos 1970, quando a crise da indústria de disco e a queda de produção fez reduzir o número de *majors* — gravadoras internacionais — no Brasil. Anos depois, multiplicou-se o número de gravadoras independentes locais, também conhecidas como *indies*.

[...] nota-se tanto o surgimento de uma cena independente mais organizada — gerada, em parte, pela resistência da indústria em investir em artistas com uma produção mais sofisticada e autoral — quanto a valorização de uma música mais orientada em termos mercadológicos e destinada ao atendimento a um mercado de consumo mais jovem por meio, principalmente, da música infantil e do *rock*. (Vicente, 2020, p. 189)

Considerando tal realidade, os músicos de *pagotrap* buscam inserir-se na indústria fonográfica, que por sua vez é acompanhada por diversos problemas de ordem ideológica, a saber, a intensificação do

setor de serviços, do trabalho informal, do processo de uberização, e a busca por conhecimento da lógica cibernética dos algoritmos.

Portanto, os primeiros esforços empreendidos para a criação de uma cena *pagotrap* foram iniciados em ambiente virtual, mais especificamente em plataformas de *streaming* como Spotify, Deezer, Apple Music etc. Segundo os manuais desses aplicativos, para que uma música tenha bom alcance, isto é, grande número de execuções, é preciso que o artista siga uma metodologia de lançamento. Cursos de produção musical e estratégias de *marketing* tentam ensinar os profissionais responsáveis pela distribuição de mídia sonora tanto a entender a lógica dos algoritmos quanto a buscar engajamento do público, consumindo a atenção deste nas redes, a exemplo do minicurso “5 Formas de Influenciar o Algoritmo do Spotify” (2021), cujo autor sugere seguir os seguintes passos:

- Esteja ativo/a nas redes sociais;
- Incentive fãs a ouvirem sua música, salvá-la e adicioná-la em suas *playlists*;
- Crie suas próprias *playlists* e compartilhe;
- Atualize sua página de artista;
- Faça o *Pitch* aos editores pelo Spotify for Artists.

Esse suposto aprofundamento das técnicas de distribuição digital é algo constatado nos perfis oficiais dos artistas nas plataformas de *streaming*. Só no Spotify, é possível identificar diversas *playlists*, possivelmente criadas pelos próprios artistas ou selos independentes das quais os músicos fazem parte. As principais *playlists* são: “PAGOTRAP 2022”, da Musequal, empresa soteropolitana responsável por agenciar artistas e criar eventos; e “PagoTrap — Bahia Batendo Grandão”, da Choraviola Music, produtora musical do cantor Jotaerre.

Outro esforço notório, dessa vez em nível local, é a realização de eventos. Desde 2021 a empresa Los Primos Produção vem promovendo *shows* com a temática *pagotrap* em casas de *show* na cidade de Salvador. Na ocasião, são escaladas bandas locais tanto de pagodão

quanto de *trap*. Já em 11 de dezembro de 2021 essa empresa realizou o primeiro grande evento, intitulado Festival Pagotrap⁵. O evento contou com a participação de um dos maiores nomes do *trap* nacional, o carioca Filipe Ret.

Além disso, outros eventos são constantemente realizados pelos próprios artistas, o que é um claro indício de que existe engajamento empresarial com os espaços urbanos, sejam eles públicos ou casas de *show* privadas. A banda Àttooxxá, sobre a qual já foi comentado anteriormente, promove constantemente um evento próprio intitulado Bailaum Blvck Bvng: um Culto Afrofuturista. Um desses encontros ocorreu no dia 8 de janeiro de 2022 e contou com o apoio financeiro da Natura Musical e da Secretaria de Cultura da Bahia. O episódio evidencia como a interação dos músicos com o território tem se intensificado a ponto de formalizar parcerias com instituições públicas.

Conseqüentemente, a cena tem se tornado translocal, pois vem alcançando outros lugares. Como já foi dito, Anitta, que é atualmente é uma artista internacional, lançou o *pagotrap* “Me Gusta” em 2020. Em Sergipe, o *pagotrap* também causou ressonância e vem influenciando artistas como Os Faranis, Talibã e João Luís (meu nome artístico). Ainda em 2018, lancei a música “Eclético” e, em 2021, publiquei “Ménage no Baile”, ambas com elementos de *trap* e pagodão. Minhas músicas também estão incluídas nas *playlists* de *pagotrap* mencionadas anteriormente.

Para além da translocalidade virtual, outros eventos de *pagotrap* vêm acontecendo em outros lugares do Brasil, como em Recife, com o evento Pagotrap do Delacruz. Delacruz é um cantor de *rap* carioca; apesar de não tocar *pagotrap* em seus *shows*, o evento ganhou curiosamente esse nome, talvez por causa das demais atrações.

5 Mais informações sobre o evento são encontradas em: FELIPE Ret é confirmado na primeira edição do PagoTrap Festival. Bahia Notícias, 6 dez. 2021. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/bnhall/enjoy/63-filipe-ret-e-confirmado-na-primeira-edicao-do-pagotrap-festival.html>. Acesso em: 27 jan. 2022.



Uma das propostas deste capítulo é enfatizar a necessidade de determinados gêneros musicais ingressarem na historiografia da música popular brasileira, especialmente sob o ponto de vista musicológico, para que a bibliografia sobre a cultura sonora do país não continue sendo hegemonicamente produzida por estudiosos de outras áreas.

Além disso, chamo atenção para uma ideia teórica frequentemente usada nos textos sobre música popular, que é o conceito de *cena musical*. Mostro que as categorias de análise sugeridas pelo autor Will Straw são insuficientes para interpretar os dados. No entanto, outros quadros teóricos podem ser convenientemente utilizados para complementar a análise.

Para finalizar, demonstro como o gênero musical *pagotrap*, apesar de recente, vem ganhando força e espaço na indústria da música, tanto na esfera da indústria fonográfica quanto no setor de eventos. Também constato seu caráter local, além da potencialidade e dos indícios em se tornar uma cena translocal e virtual, seguindo as classificações de Bennet e Peterson (2004).

Por critério de recorte de objeto, este capítulo não desenvolveu questões de marginalização por questões sociais, étnicas e de gênero, embora tais perspectivas sejam epistemologicamente potentes.

O objetivo implícito desta reflexão é trazer ferramentas para analisar com mais profundidade outras questões relacionadas à interação entre o conceito de racionalidade neoliberal e trabalho musical. Pensando nisso, vale ressaltar a importância de outros aspectos a serem explorados, mas que não houve conveniência para desenvolver aqui.

Referências

- 5 FORMAS de influenciar o algoritmo do Spotify. *Blog Tratore*, 7 jul. 2021. Disponível em: <https://tratore.wordpress.com/2021/07/07/5-formas-de-influenciar-o-algoritmo-dospotify/>. Acesso em: 4 ago. 2021.
- BECKER, H. *Mundos da Arte*. Lisboa: Horizonte, 2010.
- BENNETT, A.; PETERSON, R.A. (org.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- CAMBRIA, V. “Cenas musicais”: reflexões a partir da etnomusicologia. *Música & Cultura*, Salvador, v. 10, pp. 1-17, 2017.
- CAMPOS, A. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GIBI & O Poeta — Naipe de vagabundo (clipe oficial). 3’04”. Publicado pelo canal Hitlab. [2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DtIOe9dGUTg>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- HOBSBAWM, E. *A invenção das tradições*. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- NAPOLITANO, M. História da música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, pp. 153-171, 2007.
- NAVES, S. C. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ROBYSSÃO — Hyperanhas no Pagotrap. 1’31”. Publicado pelo canal Los Primos. [2021]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_oSWg0t4TME. Acesso em: 28 mai. 2022.
- STRAW, W. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas pública. In: JANOTTI JUNIOR, J. (org.). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013. Coleção Comunicações e Cultura.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TROTTA, F. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JUNIOR, J (org.). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013. Coleção comunicações e cultura.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VICENTE, E. Do vinil ao CD: a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. In: DE MARCHI, L.; MAGI, E. *Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

VILELA, I. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, pp. 125-134, 2016.

WEBER, W. The history of music canon. In: COOK, N.; EVERIST, M. *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, 2001.





A transgressão sonora do *funk* sangra tímpano

Guilherme Lima de Assis

Este capítulo busca analisar a vertente do funk sangra tímpano que vem se popularizando nos últimos anos na cidade de Belo Horizonte. As produções do estilo trazem elementos peculiares para um contexto da música popular mainstream, como o uso de ruídos e sons extremamente distorcidos e estridentes mixados em níveis elevados de intensidade. A partir desta estética, transgressora por sua agressividade, abrimos espaço para discutir o experimentalismo envolvido nessas produções, argumentando contradiscursos homogeneizantes acerca do contexto cultural do funk, mostrando a inventividade e diversidade presente no gênero.

O gênero musical *funk* praticado no Brasil teve suas origens no final dos anos 1980, na cidade do Rio de Janeiro, em bailes de música que aconteciam nos subúrbios da época. Nestes bailes inicialmente predominava a música afro-americana, que já fazia sucesso no momento, transitando entre o *soul*, o *funk* americano e a moderna *disco music*, que chegava como novidade. Aproximando-se do conhecido *miami bass* americano, DJs que já atuavam nos bailes começaram a experimentar com batidas eletrônicas, em parceria com MCs que participavam rimando nas músicas. DJ Marlboro foi o responsável pela produção do primeiro disco do gênero, intitulado *Funk Brasil I*, com participação de diversos MCs:

DJ Marlboro, junto com a Furacão 2000, são equipes de som que estão atuantes desde o início do *funk* carioca, sendo os responsáveis pelo surgimento de músicas cantadas em português. As equipes, além do som, são constituídas por grupos de MCs que animam os bailes que promovem, abrindo caminho para que vários jovens “adquirissem voz” e saíssem do anonimato, colocando em evidência a realidade das periferias. Em 1989 havia lançado o primeiro disco, *Funk Brasil I*, que alcançou um grande sucesso de vendagem, redimensionando assim, o mercado fonográfico que se abria às expressões culturais juvenis. (Dayrell, 2001, p. 53)

Esse contexto de festa foi popular em outros estados do Brasil, como em São Paulo e Minas Gerais onde, nos bailes de música, começaram a surgir os primeiros experimentos, grupos e produções no contexto do *hip hop* e do *funk*. As produções cariocas influenciaram os DJs e MCs de Belo Horizonte a lançar suas próprias músicas no início dos anos 1990, tendo a coletânea *Fábrica de Discos* de 1992, contendo apenas MCs e DJs mineiros, como marco do *funk* no estado.

A estética local foi ganhando suas próprias características e peculiaridades ao longo do tempo, ganhando também expressividade nacional. Podemos citar casos como MC Rick, MC L da Vinte, MC Anjim, Mc Luan da BS, MC Mika, entre outros, famosos dentro e fora do

estado, e também o fenômeno da música “Parado no Bailão”, de MC L da Vinte em parceria com Mc Gury e produzida por Delano, produtor e MC conhecido na cena atual. A música chamou a atenção por ter alcançado a décima posição no *ranking* das mais tocadas no Spotify e quarta posição de vídeo mais visto no YouTube, em outubro de 2018 (alguns meses depois do lançamento) e totalizando, até o momento, mais de 388 milhões de reproduções na plataforma.

As informações de que dispomos são relatos de DJs mais velhos e de proprietários de danceterias, que fornecem uma visão a partir das próprias vivências, com dados muitas vezes contraditórios, com referências temporais pouco precisas. Mesmo com essa visão fragmentada, foi possível perceber a existência de três fases distintas na trajetória do *funk* em Belo Horizonte. Na primeira, presente ao longo da década de [19]80 e descrita no capítulo anterior, predominou o *soul* e o chamado *miami*, sempre americanos, para um público jovem que ainda não se diferenciava em estilos, como *hip hop* ou *funk*, identificados apenas pelo prazer da dança. Uma segunda fase inicia-se nos anos [19]90, caracterizada pela nacionalização do *funk* e do *hip hop*, com o surgimento gradativo dos primeiros grupos de *rap* e duplas *funk*, os MCs, gerando um afastamento gradativo entre os dois estilos. E uma terceira, iniciada nos meados da década de [19]90, com a afirmação do *funk* nacional e a proliferação dos MCs locais, quando então delinea-se, de fato, o *funk* como um estilo, com os jovens se identificando como *funkeiros*. (Dayrell, 2001, p. 155)

O estilo foi se desenvolvendo e também se espalhando pelo Brasil. O *funk* foi se encontrando com diferentes culturas regionais e se misturando com outros gêneros populares de outras partes do país. Diversos subgêneros de forte expressão popular têm surgido nos últimos anos, podemos citar entre eles o *bregafunk* pernambucano, o *tecnofunk* paraense, o *megafunk* vindo de Santa Catarina e Paraná, o *beat* fino originado no Espírito Santo, ou até mesmo o *funk* 150BPM e *afrofunk*, vertentes mais recentes do *funk* carioca. Com tantas variações dentro de um mesmo gênero, podemos argumentar contra discursos

reducionistas e equivocados acerca do estilo, muitas vezes criticado e diminuído por sua aparente “simplicidade”. Sua forma foi se desenvolvendo organicamente, refletindo também as mudanças estruturais e a realidade do entorno, sendo um dos grandes representantes da cultura periférica desde seu surgimento até os dias de hoje.

Voltando à cidade de Belo Horizonte, podemos analisar como essas transformações do meio urbano se refletiram em sua cultura musical. Assim como diversos centros urbanos do país, a cidade vem registrando constante crescimento de sua população nas últimas décadas, devido também ao movimento migratório de cidades menores para a capital, em busca de mais oportunidades de trabalho. Dos anos 1990 até hoje, só a população de Belo Horizonte cresceu cerca de meio milhão de pessoas¹ e, como em outras capitais brasileiras, observamos dificuldades e descaso do Estado na criação e gerência de uma estrutura urbana decente e sustentável, fazendo com que a população de baixa renda busque refúgio nas regiões mais periféricas dessa cidade, por conta do menor custo de moradia. Segundo o pesquisador Thiago Canettieri, essas regiões foram não só se expandindo, como também se misturando com outras regiões periféricas de cidades vizinhas:

O padrão observado no ano 2000 apresenta uma pobreza urbana muito concentrada, em especial nas áreas limítrofes à capital mineira, Belo Horizonte. A maior parte dos pobres está ou em Belo Horizonte ou nos seus municípios vizinhos. Contudo, essa constatação não exclui a existência de outras concentrações, de volumes bem menores, em áreas mais distantes de Belo Horizonte e, em sua maioria, nas sedes municipais. Sublinhe-se, ainda, que a orientação da distribuição da pobreza é orientada, predominantemente, para a região oeste da capital, sendo possível destacar o eixo industrial, que passa por Contagem e Betim. (Canettieri, 2015, p. 32)

1 Dados retirados do Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil, do IBGE e DATASUS, disponíveis em: <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/defthtm.exe?ibge/cnv/popmg.def> e <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/belo-horizonte.html>.

A expansão das regiões periféricas da cidade se dá por conta da pobreza gerada e negligenciada pelos seguidos governos, que não priorizam encontrar uma maneira de fornecer um crescimento estruturado e planejado. Com isso, essas regiões vão crescendo de maneira orgânica e caótica, de acordo com as necessidades e condições das pessoas que ali vão chegando. É neste cenário que surgem, resistem e se desenvolvem as produções já citadas, fazendo da música também uma possibilidade de futuro melhor e ascensão social por meio do sucesso.

Diversos artistas, como os já citados aqui, são responsáveis pela formação de uma identidade do *funk* mineiro atual, que possui suas próprias marcas, sonoridades e subgêneros. O *funk* sangra tímpano, também chamado de *beat* estraga fone ou *funk* barulhado, é uma das vertentes do *funk* de Belo Horizonte e traz uma estética inovadora e transgressora para o gênero. Fazendo uso de timbres extremamente estridentes, distorcidos e altos, os produtores criam uma sonoridade muito mais caótica e agressiva, se comparadas às produções mais estabelecidas.

O estilo é desenvolvido majoritariamente por produtores musicais e DJs, que assinam e lançam suas músicas como artistas principais nas plataformas digitais. Essa característica não é nova no meio do *hip hop* e do *funk* mas, dentro deste subgênero, há uma ausência quase total de lançamentos encabeçados por MCs e artistas solo, que aparecem aqui como participações com trechos de suas vozes (muitas vezes de outras músicas), remixados em meio a batidas barulhentas e sombrias. As letras são diretas, fortes e explícitas, explorando os bailes, o mundo do crime, as drogas e o sexo.

Os timbres são extremamente agressivos, próximos à sonoridade dos ruídos utilizados na música *noise*, na música eletrônica *hardcore* e também em algumas vertentes de *rock* e *heavy metal* mais radicais e experimentais. Estes elementos são estranhos à música popular *mainstream*, mas ainda assim o estilo conseguiu se inserir fortemente nesse contexto e apresenta produções tão populares quanto as demais vertentes de *funk* exploradas em Belo Horizonte.

Entre os principais produtores do estilo podemos citar: DJ ZL, DJ Wesley Gonzaga, Gordão do PC, DJ Yan do Flamengo, DJ TH do Primeiro, DJ Dg do Rb, DJ Leo LG, DJ Faisca, entre outros. A internet é o principal espaço de difusão de seus trabalhos, usando plataformas como SoundCloud, YouTube, Spotify, Instagram e TikTok para divulgação. Estes canais de distribuição são extremamente importantes para a sustentação do gênero, pois mesmo o *funk* tendo ganhado espaço na mídia *mainstream* nos últimos anos, com artistas participando de programas de TV e até produções mais populares tocando em algumas emissoras de rádio de grande expressão, a abertura para os *funks* com conteúdo lírico explícito, como o sangra tímpano, ainda continua muito restrita na grande mídia. O cenário contribui para o debate acerca da relevância do estilo enquanto resistência do discurso e modo de vida da periferia. Por meio da internet se criam caminhos para a veiculação, sem a seleção ou censura dos grandes veículos de comunicação tradicionais, que ainda resistem de forma conservadora à proposta transgressora e realista do *funk*. Na sequência, analisaremos duas obras selecionadas que se enquadram no estilo do *funk* sangra tímpano mineiro, focando em seus aspectos estéticos e sonológicos.

Análise 1: DJ ZL, “Mega pra elas sentar 002”

DJ ZL (Guilherme Lopes) é um dos mais autênticos representantes do estilo. Morador do Complexo do Flamengo, localizado no extremo norte de Belo Horizonte, é conhecido por seus timbres estridentes e reverberantes, que ecoam pela quebrada. Contrariando uma tendência de certos subgêneros do *funk* por um aumento das BPM (batidas por minuto) nas músicas, como o *funk* 150 BPM por exemplo, aqui percebemos uma desaceleração deste tempo (cerca de 130 nesta faixa). A faixa escolhida começa com um som que lembra uma buzina ou uma corneta bem estridente, a sonoridade é agressiva, cortante e parece sintética, com bastante efeito de reverberação digital, o que faz com que ecoe por consideráveis segundos.

Figura 1
DJ ZL



Nota. Reproduzido do perfil do artista no Deezer.

Esse tipo de sonoridade, muito usada no *funk* sangra tímpano, exerce uma função diferente na estrutura do *beat*, se comparada às produções mais tradicionais. Mantendo a mesma cadência, este timbre substitui os populares sons de caixas, palmas, *cowbells*, latinhas e *beatbox*, usados como principal elemento rítmico da batida. Isso traz mais um aspecto que diferencia a textura dos *beats* sangra tímpano em relação às demais produções, pois, por mais que o som seja agressivo, não é percussivo como os usados tradicionalmente. Podemos argumentar que ele é mais “atmosférico” ou até “etéreo”, formando uma batida mais solta e arrastada. Essa é uma grande tendência do estilo, que muitas vezes apresenta apenas um bumbo, 808 ou tambor como elemento percussivo grave.

Enquanto esse elemento ecoa em ritmo lento, ouvimos diversos recortes de voz de diferentes MCs, com diferentes estilos, percebemos

os cortes e sobreposições evidenciando a montagem do *remix*. As letras são de caráter sexual explícito, como o próprio nome da faixa evoca. Quando chegamos ao *drop* do início (momento que entra a batida), o timbre estridente fica ainda mais alto, as vozes seguem montadas em sequência, sem deixar espaço livre, preenchendo o ritmo de forma caótica. A título de comparação, observamos a seguir dois espectrogramas sonoros: o primeiro da música “Parado no Bailão” de MC L da Vinte e Mc Gury, a mais famosa do *funk* mineiro nos últimos anos e que possui sonoridade mais tradicional na composição do *beat*; e o segundo correspondente à faixa de DJ ZL analisada.

Podemos observar como o preenchimento do espectro harmônico é diferente nas duas faixas: a música de L da Vinte e Gury possui menor densidade, com uma batida mais suave e dançante, os elementos tradicionais da batida deixam bastante espaço para as vozes e outras camadas melódicas, que podem ser facilmente vistas pelo padrão do desenho. Já na música de DJ ZL, vemos um preenchimento muito mais denso do espectro, o que torna difícil visualizar as linhas melódicas, e com muito mais presença nas frequências médias até às extremos agudas (localizadas na parte superior das imagens). Em entrevista ao *site* Embrazado em 2020, ZL chama atenção para a energia que o som evoca nos bailes, relacionando a intensidade do timbre com a euforia causada na pista de dança:

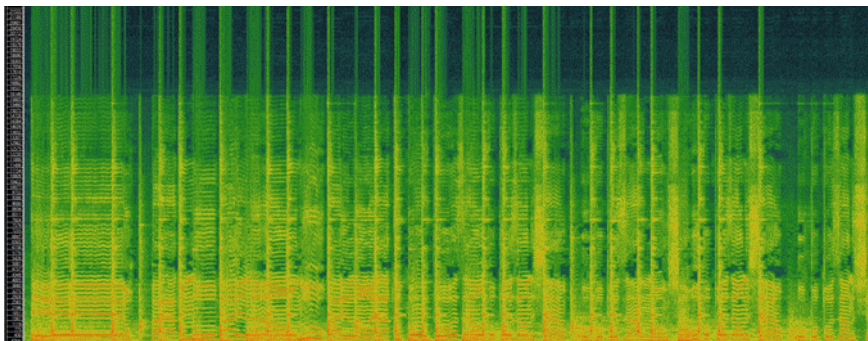
O que eu quero expressar pras pessoas quando elas tiverem ouvindo a música é pra ela surtar mesmo, pra ela se soltar. Não precisa ficar preso porque a gente vive preso demais em certos ponto, entendeu? É pra quando a pessoa tiver ouvindo a música ela ter a liberdade de ser quem ela é. Pra mim quanto mais agressivo [for o som], mais libertador, porque a pessoa pode embrazar mais. (Albuquerque, 2020)

O depoimento nos mostra uma outra face da proposta estética do artista. A atmosfera sombria, caótica e barulhenta proporciona uma descarga de energia quando é tocada no baile. A proposta agressiva

do som busca tirar as pessoas de seu estado comum: em uma catarse libertadora através da música, as pessoas são convidadas a dançar de maneira mais intensa, se soltar, se jogar, se entregar ao movimento violento da pista de dança, lembrando contextos como os bailes de corredor cariocas e até o *moshpit*, popular nos *shows* de *rock*, *hardcore* e *heavy metal* de sonoridade mais agitada e intensa.

Figura 2

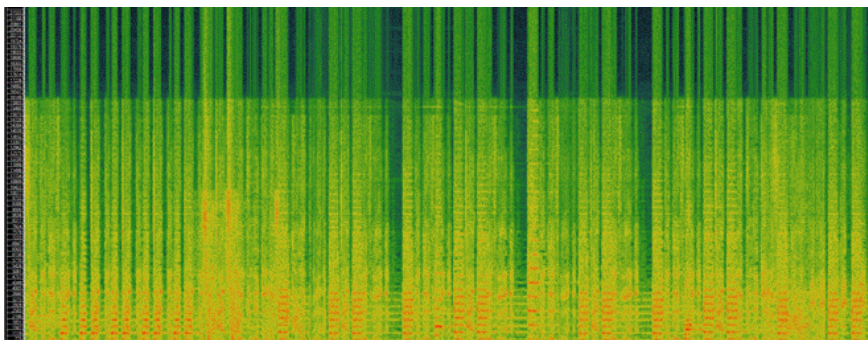
Espectrograma do refrão inicial da música “Parado no Bailão” de MC L da Vinte e MC Gury



Nota. Imagem gerada pelo autor.

Figura 3

Espectrograma de trecho inicial da música “Mega Pra Elas Sentar 002” de DJ ZL



Nota. Imagem gerada pelo autor.

Análise 2: DJ Leo LG, DJ DG do RB e DJ Sammer, “Andiroba Ta Arregado”

O bairro da Andiroba, citado na música, se localiza na região leste de Belo Horizonte, bem às margens do Anel Rodoviário Celso Melo Azevedo e também da linha de trem da CBTU que também passa por ali. O bairro de baixa renda teve seu crescimento forçado pela necessidade de moradia: por meio da ocupação dos espaços, as casas foram se aproximando mais e mais da linha do trem, chegando a um limite possível com casas compactas de alvenaria levantadas pelos próprios residentes.

Figura 4
DJ DG do RB



Nota. Reproduzido do perfil do artista no Spotify.

Em uma breve pesquisa sobre o bairro nos portais de notícias, encontram-se algumas matérias relacionadas à violência, atuação do crime e do tráfico de drogas (Paim, 2022). O título e a letra da faixa pintam a cena dessa relação do crime com a polícia, do baile e do sexo, que explodem na comunidade por conta do “arrego”, propina paga à policiais e milicianos para liberarem as atividades ilegais que acontecerem no entorno.

Figuras 5 e 6

Anel rodoviário e linha de trem que se localizam nos limites do bairro de Andiroba em Belo Horizonte



Nota. Fotos tiradas pelo usuário Andarilho Gusmão Jr, postadas no serviço Google Maps em dezembro de 2019.

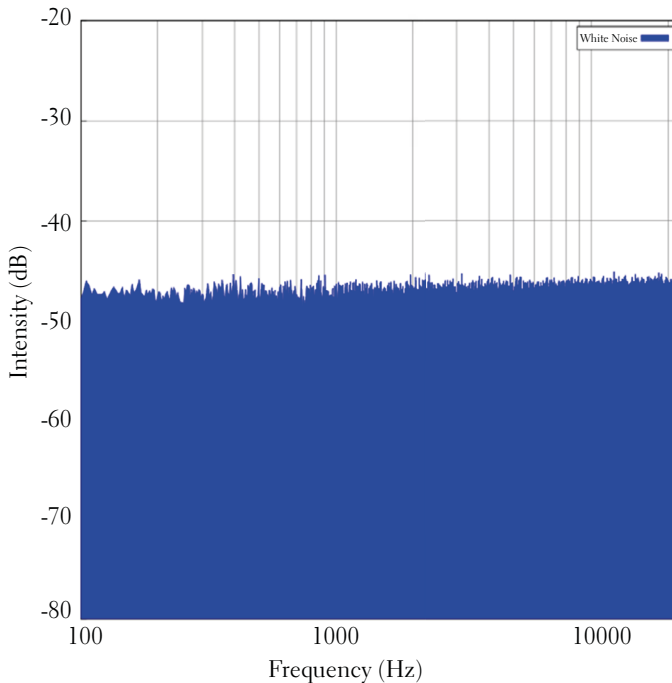
A faixa também começa de maneira atmosférica: enquanto ecoam estrondos graves, ouvimos as vinhetas iniciais, comuns no meio do *hip hop* e *funk*, que botam luz sobre o trabalho dos produtores por trás da montagem. Harmonizando com a agressividade do estilo, muitas dessas vinhetas são gritadas, como a voz de MC Carol na vinheta “DJ DG eu te amo”, que aparece em diversas músicas do produtor.

Aqui o elemento principal que substitui a batida tradicional do *funk* é um timbre aerado, chiado e ruidoso. Tecnicamente, um ruído é um som sem organização harmônica, em que as frequências se misturam de maneira tão caótica que é impossível definir um tom

ou uma frequência fundamental. A sonoridade se assemelha a um ruído branco, som geralmente utilizado para medições acústicas, e que contém todas as frequências do espectro audível humano equilibradas em mesma amplitude; se tocado em alta intensidade, tende a ser incômodo aos ouvidos.

Figura 7

Medição do espectro de um ruído branco

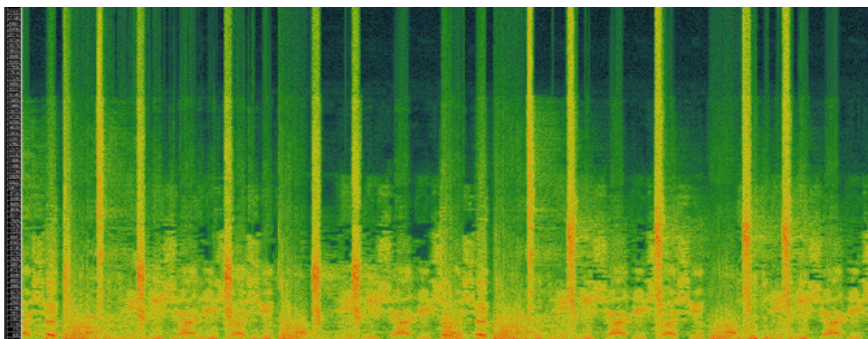


Nota. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Colors_of_noise. Acesso em: 31 jan. 2022.

Ao compararmos com o espectrograma da música a seguir, podemos confirmar tal semelhança. Podemos observar um trecho de dois compassos, em que o padrão rítmico se repete, identificamos facilmente o elemento sonoro em questão, pois ele ocupa totalmente o espectro, com forte presença das frequências mais graves até as extremo agudas, praticamente sem perder intensidade.

Figura 8

Espectrograma de um trecho da faixa “Andiroba Ta Arregado”



Nota. Imagem gerada pelo autor.

É difícil identificar um padrão harmônico quando este elemento ocupa a banda sonora. Embora o som apresente uma variação tímbrica, esta soa mais como um filtro, fazendo com que a alternância entre toques mais estridentes e outros mais fechados recriem o balanço comum às batidas de *funk*. Pode-se argumentar que tal uso do ruído não é uma novidade, considerando que os demais elementos percussivos utilizados tradicionalmente no *funk* também possuem estrutura espectral que os assemelham à ruídos, como caixas e palmas. No entanto, a proposta aqui é diferente, já que o ruído não tem um contorno que o assemelhe a um som percussivo, soando muito mais chiado e aerado. Podemos ainda acrescentar que, nas batidas de *funk mainstream*, há uma certa predileção por elementos percussivos com tom mais definido, como latinhas, sinos, triângulos e sons sintéticos que emitem notas facilmente identificáveis. A produção criada pelo conjunto de DJs traz um novo contexto para o uso do ruído na música, se aproximando de contextos de música experimental, geralmente distantes do meio popular.



O *funk* sangra tímpano mineiro traz o uso de sonoridades estranhas e peculiares ao espaço da música popular. Este uso abre novas possibilidades de experimentação sonora dentro do gênero musical dançante, gerando uma sonoridade inovadora. O *funk* sempre encontrou dificuldade de adentrar certos espaços e camadas da sociedade por conta de uma visão equivocada acerca de seu discurso e forma estética, muitas vezes criticado por sua simplicidade ou falta de inventividade. Encontramos na cena de Belo Horizonte uma realidade diferente da pintada por estes discursos e podemos argumentar em favor desse nível de experimentação, comparado a outros gêneros de música popular. O *funk* está em constante transformação, acompanhando e refletindo as mudanças sociais e estruturais nos bairros periféricos da cidade:

Essa longa citação é necessária pois aponta quais são, para Durkheim e muitos outros autores, as principais características de todo tipo de festa: 1) superação das distâncias interindividuais; 2) produção de um estado de efervescência coletiva; 3) transgressão de normas sociais. No divertimento em grupo, como na religião, o indivíduo deixa de existir e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões cometidas, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em grupo, isto é, “le groupe reanime périodiquement le sentiment qu’il a de lui-même et de son unité; em même temps, les individus sont réaffirmés dans leurs nature d’êtres sociaux.” (Vianna Junior, 1987, p. 15)

O estilo está sempre evocando a festa e o baile, eventos essenciais para seu surgimento e crescimento. A cultura dos bailes perdura ao longo das décadas como forma de expressão e celebração, um espaço onde formas de arte autênticas refletem os problemas da sociedade e aliviam as dores cotidianas. A textura sonora violenta e sombria do sangra tímpano reflete algumas dessas tensões e prazeres vividos nesses espaços.

Referências

AGUIAR, T. F. *Vastos subúrbios da nova capital: formação do espaço urbano na primeira periferia de Belo Horizonte*. 2006. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ALBUQUERQUE, G. G. *Guia: as diferentes batidas de funk pelo Brasil*. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/diferentes-batidas-funk-brasil/>. Acesso em: 1 fev. 2022.

ALBUQUERQUE, G. G. *Sangra Tímpano: conheça a vertente do funk que vai estourar o seu fone de ouvido*. Disponível em: <https://embrizado.com.br/2020/12/18/sangra-timpano-conheca-a-vertente-do-funk-que-vai-estourar-seu-fone-de-ouvido/>. Acesso em: 1 fev. 2022.

CANETTIERI, T. Uma nova segregação metropolitana: as periferias fractais — evidências encontradas na Região Metropolitana de Belo Horizonte. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. Belo Horizonte, v. 17, n. 2, pp. 25-39, 2015.

DAYRELL, J. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PAIM, R. Dois homens são presos suspeitos de vender armas e drogas em BH. G1 Minas Gerais, 26 abr. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2022/04/26/dois-homens-sao-presos-suspeitos-de-vender-armas-e-drogas-embh.ghtml>. Acesso em 3 mar. 2023.

VIANNA JUNIOR, H. *O mundo funk carioca*. Zahar: Rio de Janeiro. 1997.





As canções em *Arábia*: ouvindo o próprio coração

Ricardo Tsutomu Matsuzawa

*Este texto pretende discutir a utilização das canções no filme *Arábia* (2017) de Affonso Uchôa e João Dumans, suas potencialidades como elemento narrativo e as evocações de uma certa nostalgia a uma determinada cinematografia nacional que pensava o mundo do trabalho e colocava como protagonista os oprimidos. O objetivo é contribuir com a discussão de caráter interdisciplinar das relações entre música e audiovisual.*

No filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, o personagem Cristiano (Aristides de Souza) se apresenta como um narrador *benjaminiano* improvável. Seus relatos escritos em um caderno — um diário de memórias — são lidos, na trama, pelo personagem André (Murilo Caliyari) que se configura em uma extensão do espectador na função da escuta. Cristiano descreve suas experiências e lembranças, seus laços afetivos, condicionados a um permanente deslocamento pela imposição da necessidade do mundo do trabalho e de fugas. Os vínculos comunitários são efêmeros, mas carregados de afeto na lembrança do personagem.

No contemporâneo em que os autores decretaram a morte do narrador, das relações de classes, da experiência, o *Erfahrung* (experiência) benjaminiano (Benjamin, 1994), a multidão escravizada pelo *Erlebnis* (vivência) (cujo indivíduo solitário do capitalismo e disciplinado por si mesmo, um *animal laborans*) carrega um tédio profundo (Han, 2015). O fim do espaço para a experiência e da arte de narrar, de contar histórias, pelas distâncias do narrador e do ouvinte, o *triumfo da oikonomia* (economia): “Corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação do real” (Agamben, 2009, p. 49). O ritmo demasiado acelerado balizado para o fim da capacidade humana de assimilação. O fim da comunidade centrada entre vida e palavra, do *punctum barthiano*, da memória das tradições comuns e da experiência coletiva.

O discurso do narrador é inútil, sua memória, cuja escritura da história partia do prazer de contar, aberta e como continuação da vida, se extingui. A contrapelo, o filme *Arábia*, em sua fabulação, surge carregado de nostalgia (Jameson, 1997), um antídoto ao *Erlebnis* (vivência), sua narrativa resgata a temática de um legado da cinematografia brasileira, os anseios da classe operária, o imaginário da população pobre brasileira. A busca de vida em comunidade, da experiência com o contador de histórias, Cristiano. O objetivo deste capítulo é discutir a utilização das canções no filme *Arábia* (2017) como ferramenta narrativa

em sua evocação de uma certa nostalgia, um sentido com o passado, e as relações com a oralidade e o papel de narrar do protagonista.

A discussão quanto à canção no cinema requer, fatalmente, apresentar uma base inicial de autores norteadores do texto, ainda mais pelo hibridismo entre os estudos da musicologia e cinema. O texto não tem a pretensão de um mapeamento totalizante sobre o campo teórico da música e cinema, partindo para a análise das potências narrativas das canções no recorte de textos dos pesquisadores: Suzana Reck Miranda¹, Marcia Carvalho², Edison Delmiro Silva³, autores que ajudaram na elaboração desta análise ao aprofundar um referente bibliográfico canônico e a textos mais recentes acerca do tema. Além dos obrigatórios Michel Chion e Claudia Gorbman.

No próximo tópico apresento um brevíssimo apontamento condutor de ideias no campo teórico, caminho para uma discussão da aplicação formal das canções no filme, seguido pela análise do objeto e as primeiras conclusões iniciais de possibilidades para um aprofundamento na discussão.

Articulação teórica e definições das ferramentas para análise

O filme *Arábia* se configura em utilizar canções já existentes, a pesquisadora Marcia Carvalho da Silva aponta que o uso de trilhas adaptadas, com canções não originais na cinematografia brasileiro, foi amplamente aplicado (aspecto generalista, com consciência de obras em exceção no panorama histórico) na década de 1970 com o *cinema marginal*, ora pela falta de recursos financeiros, ora na aplicação estética com as práticas da colagem, com o uso intertextual da canção e a quebra da associação

1 Referência nos estudos de Cinema e Música.

2 Autora da tese *A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro* (Unicamp, 2009).

3 Autor da tese *O Papel Narrativo da Canção nos Filmes Brasileiros a Partir da Retomada* (PUC-SP, 2008).

tradicional do som e imagem (Silva, 2009). Mas, a partir de 2000, ela identifica: “O emprego da canção para a construção sonora de uma época, colocando em destaque a aplicação prática das técnicas de pesquisa musical e a elaboração de paisagens sonoras” (Silva, 2009, p. 9.). O pesquisador Edilson Silva também comenta sobre período de 2000: “A música em cena adquire o papel narrativo proposto pelo cineasta e pode até adquirir novo sentido ou função totalmente distinta do que originalmente foi concebido pelo seu compositor” (Silva, 2008, p. 3).

Em relação a períodos marcantes em que as canções foram elemento de destaque no cinema nacional e em conformidade com a indústria fonográfica brasileira, Edilson Silva, destaca a chanchada, a jovem guarda e o ressurgimento do *pop-rock* nacional no início dos anos 1980 (Silva, 2008).

Suzana Reck Miranda, em sua dissertação de mestrado: *A Música no Cinema e a Música do Cinema de Krzysztof Kieslowski* (1998) destaca, naquele momento de elaboração de seu projeto, uma pequena abrangência dos estudos da música no cinema nas publicações brasileiras e, posteriormente, ela busca refletir e discutir a constituição de um campo teórico da música e cinema.

Os estudos de Miranda, essenciais, norteiam ainda as possibilidades da análise do som e música nas peças audiovisuais em uma trajetória que mapeia textos canônicos e contemporâneos para uma maior visibilidade da área de pesquisa que permeia vários setores do conhecimento, exigindo uma postura transdisciplinar. Da abrangente discussão dos textos, recorto alguns elementos de aplicação formal, direcionados ao tema da canção para a articulação desta análise. Desde os seus primórdios, os estudos de som no audiovisual partiam da separação em: diálogos, música e ruído; instrumental que baliza a chamada narrativa clássica.

[...] a música costuma indicar como devemos ler cada cena emocionalmente, além de poder dar pistas pontuais como, por exemplo, o local e a época em que se passa uma narrativa. (Pereira; Miranda, 2016, p. 172)

Aqui um brevíssimo percurso histórico da música no cinema. Em seu surgimento, era aplicada com acompanhamento ininterrupto, com o advento do cinema sonoro e o recurso da sincronia, predomina a verossimilhança na utilização musical, mas com as limitações tecnológicas que prejudicavam a mixagem do diálogo, o uso do ruído e da música para a compreensão do espectador. A criação do som estéreo e novos recursos tecnológicos geraram um melhor entendimento para o espectador da tríade ruídos, diálogos e música, novas obras reconfiguraram a subordinação impositiva da narrativa clássica de uma verossimilhança sonora.

Na discussão da canção é necessário retomar Claudia Gorbman, leitura essencial para as pesquisas sobre a música no cinema, conforme aponta Suzana Reck (Miranda, 2019). *Unheard Melodies* (Gorbman, 1987) foi pioneiro em abordar a discussão na teoria do cinema, mas também as questões musicológicas, gerando impactos nos estudos da música e cinema. Gorbman analisa em suas pesquisas o modelo clássico do cinema americano com destaque ao compositor Maximilian Raoul Walter Steiner (1888-1971) e suas marcas estilísticas em sua obra, por exemplo a aplicação do *mickeymousing*, o *leitmotiv* (tradição wagneriana) e a *source music*.

Gorbman elaborou uma classificação do potencial narrativo da música no cinema clássico na relação da composição, edição e mixagem das músicas:

1. *invisibility* – dispositivo técnico da música não é visto;
2. *inaudibility* – música não se destaca, imperceptível;
3. *signifier of emotion* – carrega o significante de emoção;
4. *narrative cueing* – demarca um limite narrativo – referencial ou conotativa;
5. *continuity* –efeito de continuidade;
6. *unity*- efeito de unidade;
7. a possibilidade de uma violação das categorias pelas necessidades narrativas.

Para a análise da canção partimos inicialmente da definição proferida da música e a sua relação emocional e afetiva, o *signifier of emotion*, aplicando a canônica categorização da Gorbman e suas ideias da música tal qual elemento que causa uma fusão entre o espectador e a diegese da narrativa, “uma identificação narcisística com o filme” (Miranda, 2011, p. 162). Resgatando também as ideias de Michel Chion na perspectiva do *valor agregado*: a música (a percepção da associação de música e imagem diferente do que apresentadas de forma separada) e o potencial das linhas expressivas do som como unificação e pontuação (Chion, 2011).

Breve análise da utilização das canções no filme *Arábia* (2017)

A análise parte de uma decupagem/minutagem das canções no corpo do filme, um breve comentário e a sua relação com os tópicos teóricos.

Figura 1



Nota. Frame do filme *Arábia* (2017).

Em 1'08" – 3'45":

IMAGEM – Plano sequência da abertura do filme e os créditos iniciais, o personagem André andando de bicicleta em uma estrada. Variação de escala de planos entre o primeiro plano, o médio e o plano geral.

SOM – Em primeiro plano sonoro a música “Blues Run the Game” com a interpretação de Jackson C. Frank. Sem diálogos e ruídos em segundo plano sonoro. Edição da música com a função de dar a impressão de que ela foi apresentada na íntegra (duração original: 3'31”, utilizado no filme: 2'37”).

Nesta cena, a única canção estrangeira, “Blues Run the Game” (1965), aparece em primeiro plano sonoro, isto é, extradiegética (*invisibility*). A canção aparece no filme em dois momentos (decupagem do segundo momento posteriormente no texto), ela retorna na cena que Cristiano deixa o emprego da tecelagem (separando-se de Ana) e se desloca em caronas para a busca de outra cidade e trabalho. Também a única música que aparece nas duas linhas narrativas: no prólogo conduzido pelo personagem de André e o desenvolvido por Cristiano. André é um jovem solitário desconectado da comunidade de onde vive, além disso, ele cuida do irmão devido à ausência dos pais que trabalham em uma outra cidade. Cristiano, no final do filme, relata as impressões sobre André: “Eu vejo sempre aqui na vila, está sempre sozinho, parece que não gosta da vila. Fiquei com pena dele, eu sei como crescer sem os pais por perto [...] a fábrica tira a esperança das pessoas. Deve ser triste crescer assim.” (Arábia, 2017).

A impressão é de que a canção pontua uma sensação de tristeza, deslocamento dos dois personagens, ainda se resgatarmos a associação à vida dura de seu intérprete e compositor, Jackson C. Frank, que viveu na pobreza com inúmeras tragédias, morando na rua. Além da letra, que descreve textualmente o deslocamento, *onde a tristeza comanda o jogo*. Sensação confirmada por um dos diretores, João Dumans, em entrevista:

Algumas pessoas acham estranho abrirmos um filme brasileiro com música norte-americana. O filme vai reconduzir essa canção às suas origens.

Ela tem tudo a ver com a vida dos trabalhadores comuns, dos peões que estão na estrada em busca de trabalho. (Muller, 2018)

Em 24'11" – 26':

IMAGEM – Plano médio do personagem Cascão em uma cela no presídio; plano geral de Cristiano em um campo de futebol de várzea no Bairro Nacional.

SOM – Música: Em primeiro plano sonoro, “Três Apitos” (Noel Rosa), instrumental inicial até a entrada da voz *over* do personagem Cristiano.

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano: “Quando vocês pediram pra gente escrever alguma coisa da nossa vida, eu achei que não tinha nada para contar e até agora não sei se tenho.” (Arábia, 2017).

IMAGEM – Plano geral de Cristiano andando em um terreno abandonado.

SOM – Música: A interpretação vocal de Maria Bethânia, os primeiros versos: “Quando o apito / Da fábrica de tecidos / Vem ferir os meus ouvidos.” (Três Apitos, 1965).

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano, aqui em primeiro plano sobrepondo a música e a interpretação vocal de Maria Bethânia:

Mas depois de um tempo eu fui tomando gosto pensar nas coisas que me aconteceram. Comecei a pensar em tudo que tinha visto nas cidades que conheci e em todo mundo que conheci no caminho e comecei a pensar na Ana e fiquei pensando em todas as coisas que vivi essa história era a que mais ia gostar de escrever. A história de como a vida me levou até a Ana. (Arábia, 2017)

IMAGEM – Plano geral de Cristiano no terreno abandonado corta para plano geral do personagem andando na estrada.

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano, aqui em primeiro plano sobrepondo a música e a interpretação vocal de Maria Bethânia: “Mas para falar da Ana eu preciso primeiro contar a história

de como eu peguei a estrada depois que eu saí da prisão. A história de como me defendi no trecho.” (Arábia, 2017).

IMAGEM – Cristiano sentado fumando em primeiro plano.

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano, em primeiro plano sobrepondo a música e a interpretação vocal de Maria Bethânia. *Fade out* da música. “De como eu ganhei e perdi. A história de como eu comecei a pensar na minha sorte e num monte de coisa que eu não pensava antes.” (Arábia, 2017).

SOM – Ruído: Sobe ambiente de uma autoestrada movimentada.

Além de “Blues Run the Game”, “Três Apitos” (Noel Rosa)⁴ aparece no filme em dois momentos, mas apenas na linha narrativa de Cristiano. Surge quando o protagonista lembra de Ana, com uma função marcada de *leitmotiv* e pontuação. Aqui indicado pelo depoimento do diretor Affonso Uchôa:

Quanto às músicas, elas sempre estiveram no roteiro, principalmente as populares, que aludem a uma vida interiorana e pobre. As canções não dizem respeito apenas ao clima. A letra é importante, sua faceta literária. A música da Bethânia, por exemplo, é fundamental, pois traz outra forma de contar a história do Cristiano e da Ana. (Muller, 2018)

Boa parte das canções do filme tem, em sua composição, um caráter de narração, mas diferente de “Homem na Estrada” (Racionais MC’s) com narrador onipresente, “Três Apitos” coloca como o narrador a representação do compositor (marcado pelos versos: “Que enquanto você faz pano. Faço junto do piano. Estes versos pra você”) (Três Apitos, 1950), personagem da burguesia carioca, em contraponto à personagem da operária de tecelagem. No contexto de composição podemos pensar em seu olhar de cancionista sobre o impacto da modernidade. Mas, sem aprofundar em nuances implícitas na sua

4 Composta por Noel Rosa em 1931, mas gravada pela primeira vez apenas depois de sua morte por Aracy de Almeida quase 25 anos depois.

composição, apontado por Guto Leite com “doses de violência e arbítrio na relação das classes sociais” (Leite, 2017). No filme, a canção tem um olhar nostálgico e idealizado na *performance* de Maria Bethânia com Rosinha Valença no violão, em 1965.

Gravado em um compacto tripla (com as canções: “Carcará”, “Mora na Filosofia”), após seu primeiro álbum *Maria Bethânia* e no mesmo ano que ela participa do espetáculo *Tempo de Guerra* (Augusto Boal). Com Bethânia, a simbologia se reconfigura além da canção de amor para um outro sentido da representação do trabalhador. Mas, se no *significante de emoção* proposto por Gorbman, a música é subordinada à narrativa e aos diálogos transparentes, no filme ela surge em outra camada, carregada de nostalgia utópica e idealizada, ainda que tecnicamente subordinada a um plano secundário pela potência da voz do narrador Cristiano.

Em 31’50” – 32’5”:

IMAGEM – Plano geral de um roçado; corta para plano geral de Cristiano sentado na varanda da casa do seu primo Renan que no violão toca e canta.

SOM – Música: Interpretação diegética do personagem Renan com a canção “Caminheiro” (Anair de Castro Tolentino): “Caminheiro que lá vai indo / Pro rumo da minha terra / Por favor faça parada / Na casa branca da serra / Ali mora uma velhinha / Chorando um filho seu / Esta velha é minha mãe / E o seu filho sou eu / Vai caminheiro / Leva este recado meu.” (Arábia, 2017).

SOM – Ruídos do ambiente em segundo plano.

Em 32’59” – 34’15”:

IMAGEM – Primeiro plano do personagem Cristiano sentado tocando violão e cantando.

SOM – Música: Interpretação diegética do personagem Cristiano com a canção: “Homem na Estrada” (Racionais MC’s).

Um homem na estrada recomeça sua vida / Sua finalidade a sua liberdade / Que foi perdida, subtraída / E quer provar a si mesmo que realmente

mudou / Que se recuperou e quer viver em paz / Não olhar para trás /
Dizer ao crime: nunca mais! / Pois sua infância não foi um mar de rosas,
não / Na FEBEM, lembranças dolorosas, então / Sim, ganhar dinheiro,
ficar rico, enfim / Muitos morreram sim, sonhando alto assim / Me digam
quem é feliz / Quem não se desespera vendo / Nascer seu filho no berço da
miséria / Um lugar onde só tinham como atração / O bar, e o candomblé
pra se tomar a benção / Esse é o palco da história que por mim será contada
/ Um homem na estrada. (Homem na estrada, 1993)

SOM – Ruídos do ambiente em segundo plano.

Na diegese da canção “Caminheiro” (Anair de Castro Tolentino) interpretada pelo personagem Renan e em “Homem na Estrada” (Racionais MC’s) pelo personagem de Cristiano, temos de forma objetiva as vozes dos personagens, as potencialidades do narrador, marca do filme. Em *Arábia* (2017) as rodas de violão, igual aos antigos velhos em uma fogueira, compartilham seus vínculos, afetos, lembranças e a experiência coletiva. Renan instrumentalizado pela canção descreve o sentimento do trabalhador do campo. Canções já predefinidas no roteiro e consoante apontado anteriormente em depoimento do diretor Affonso Uchôa.

Em contraponto Cristiano como o personagem de “Homem na Estrada”, é um ex-presidiário, pobre que tenta reconstruir a sua vida. Em suas vozes temos o aprofundamento dos personagens oriundos dos excluídos em seus retratos no campo e nas cidades.

Em 44’33” – 45’58”:

IMAGEM – Trabalhadores em seu alojamento relaxando, um personagem com o violão e os outros cantando, fumando e bebendo. Articulação de planos médios e primeiro plano.

SOM – Música: Interpretação diegética dos operários com a canção “Cowboy Fora da Lei” (Raul Seixas e Cláudio Roberto):

Papai, não quero ser prefeito / Pode ser que eu seja eleito / E alguém
pode querer me assassinar / Eu não preciso ler jornais / Mentir sozinho

eu sou capaz / Não quero ir de encontro ao azar / Papai não quero provar nada / Eu já servi à Pátria amada / E todo mundo cobra minha luz / Oh, coitado, foi tão cedo / Deus me livre, eu tenho medo / Morrer dependurado numa cruz / Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado, eu sou cowboy / Cowboy fora da lei / Durango Kid só existe no gibi / E quem quiser que fique aqui / E entrar pra história é com vocês. (Cowboy Fora da Lei, 1987)

SOM – Ruídos do ambiente em segundo plano.

Em 46'30" –4638":

IMAGEM – Luizinho em plano médio, tira maconha escondida para compartilhar com os colegas.

SOM – Música: Interpretação diegética do operário com o violão: “Three Little Birds” (Bob Marley). *Don't worry*.

SOM – Diálogo: Personagem Luizinho: Esse veio diretamente da minha casa no quintal do Bob Marley.

SOM – Ruídos ambientes em segundo plano.

Nessa sequência retomamos a utilização da roda de violão e a sua potencialidade da busca de vida em comunidade, da experiência com os contadores de histórias com as canções. “Cowboy Fora da Lei” em uma análise hermenêutica e subjetiva, um confronto da relação do herói na ficção (Durango Kid) e as pessoas comuns, personagens que lutam para sobreviver. Um detalhe nessa cena é que Cristiano está com uma camiseta de Che Guevara. Em “Three Little Birds” (Bob Marley) a utilização é mais pragmática em relação à canção e o sentido pejorativo ao ouvinte na relação do *reggae* e da *cannabis*.

Em 50'44"- 53'30":

IMAGEM – Primeiro plano do personagem: Nato após ler uma carta de sua mãe para seus colegas de dormitório, planos gerais da estrada, primeiro plano de uma prostituta sentada fumando um cigarro.

SOM – Música: “Raízes” (Renato Teixeira) com interpretação de Renato Teixeira, Pena Branca e Xavantinho.

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano, aqui em primeiro plano sobrepondo a música e a interpretação vocal de Renato Teixeira:

Eu e o Nato rodamos o trecho juntos por quase três anos. Santo Deus neste meio tempo fiz tudo que um homem pode fazer. Embalei compra, fiz carreto, colhi tomate, arranquei feijão e aprendi a consertar motor. Mudei de casa não sei quantas vezes. Dormi em pensão, ferro velho e em loja abandonada. Me ajuntei com os desabrigados da chuva em Itajubá. Dividi o teto com gente pobre e doente. Até uma igreja evangélica frequentei. Mas só por dois domingos. Conheci muita gente. Gente honesta, vigarista, pobre, rica, também gente agradável. Todo mundo tinha uma história, até os mais calados. (Arábia, 2017)

SOM – Música: “Raízes” com interpretação de Renato Teixeira, Pena Branca e Xavantinho em primeiro plano. “Amanhecer é uma lição do universo / que nos ensina que é preciso renascer / O novo amanhece, o novo.” (Raízes, 1992).

IMAGEM – Primeiro plano da personagem prostituta: uma está sentada fumando um cigarro, plano conjunto da personagem prostituta, a outra está na varanda fumando.

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano, aqui em primeiro plano sobrepondo a música e a interpretação vocal de Renato Teixeira: “A estrada era minha casa, quase não acredito que vivi tanto tempo assim. Mas nada disso mexeu tanto na minha cabeça quanto uma coisa que aconteceu um dia. Quando eu trabalhava com o Nato em um bar em Mirabela perto de Montes Claros.” (Arábia, 2017).

IMAGEM – Plano conjunto de um casal em uma cama no prostíbulo. Nato e Cristiano em plano geral observando o prostíbulo para um serviço de reforma.

SOM – Música: “Raízes” com interpretação de Renato Teixeira em primeiro plano:

Como perolas ao Sol / Tem uma nuvem que caminha pras montanhas /
Se enfiando feito alma por dentro do matagal / E quanto mais a luz vai

invadindo a Terra / O que a noite não revela, o dia mostra pra mim / A rádio agora tá tocando Rancho Fundo / Somos só eu e o mundo e tudo começa aqui / Amanhecer é uma lição do universo / Que nos ensina que é preciso renascer / O novo amanhece, o novo amanhece. (Raízes, 1992)

SOM – Diálogo: Voz *over* do personagem Cristiano em primeiro plano sobrepondo a música e a interpretação vocal de Renato Teixeira: “O serviço tinha dado uma esfriada. Eu e o Nato estávamos duas semanas sem trabalho. Acabou que aceitamos em fazer uma reforma no puteiro da dona Olga.” (Arábia, 2017).

SOM: Ruído ambiente em segundo plano.

A utilização de “Raízes” (Renato Teixeira) tem o seu significante, como descrito por Uchôa, de aludir a uma vida interiorana e pobre. Além das relações da efemeridade e deslocamento do personagem *ao novo amanhecer*. Em seu o texto, o personagem Cristiano reafirma o enfoque em histórias e contadores: “Todo mundo tinha uma história, até os mais calados”. (Arábia, 2017).

Em 65’ 00” – 65’40”:

IMAGEM – Parque de diversão, Cristiano e Ana. Plano detalhe das mãos em barraquinha de jogo. Plano médio

SOM – Música diegética – “Estrada da Vida” (Milionário e José Rico).

SOM – Ruído diegese do espaço.

SOM – Diálogo:

Ana: Quantos pontos que a gente fez?

Cristiano: Vamos lá 5, 5, 10, 16.

Ana: 28.

Cristiano: 16, 28.

Ana: Qual que a gente vai querer?

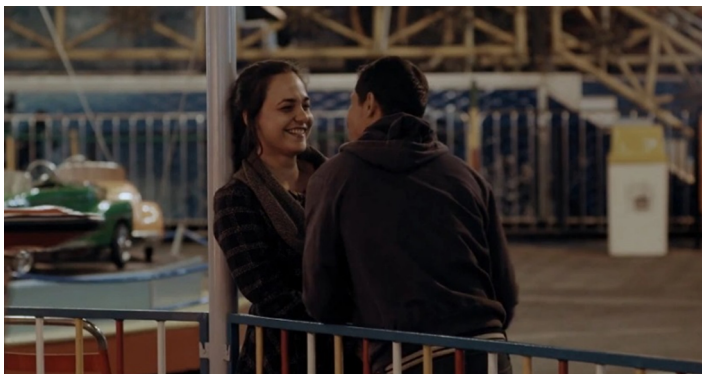
Cristiano: Você pode escolher.

Ana: Gostei deste violãozinho. (Arábia, 2017)

SOM – Música: “Três Apitos” sincronia com diálogo (elemento visual violão), primeiros acordes de violão e se coloca em segundo plano.

SOM – Diálogo: Voz *over* de Cristiano: “Por Deus do céu dava tudo que eu tenho para voltar a este dia para este parque.” (*Arábia*, 2017).

Figura 2



Nota. Frame do filme *Arábia* (2017).

IMAGEM – Casal em plano médio, primeiro beijo. Cristiano caminhando para a fábrica. Em plano médio o casal na saída da fábrica. Primeiro plano de Cristiano trabalhando na tecelagem.

SOM – Música “Três Apitos” em primeiro plano:

Quando o apito / Da fábrica de tecidos / Vem ferir os meus ouvidos / Eu me lembro de você / Mas, você anda / Sem dúvida, bem zangada / E está interessada / Em fingir que não me vê / Você que atende ao apito / De uma chaminé de barro / Por quê não atende ao grito, tão aflito / Da buzina do meu carro? / Você, no inverno / Sem meias, vai pro trabalho / Não faz fé com agasalho / Nem no frio você crê / Mas, você é mesmo / Artigo que não se imita. (*Três Apitos*, 1965)

A música “Estrada da Vida” (Milionário e José Rico) tem um caráter de diegese e atmosfera ao espaço. “Três Apitos” (Noel Rosa), extradiegética, retomada com função de associação com a lembrança da personagem Ana, conforme apontado anteriormente.

Em 71’ 03” – 73’02”:

IMAGEM – Plano geral da estrada do ponto de vista de Cristiano em um caminhão à noite.

SOM – Música “Blues Run the Game” com a interpretação de Jackson C. Frank (diegética) do rádio do caminhão.

IMAGEM – O caminhoneiro do ponto de vista de Cristiano no banco de passageiro. Plano detalhe do volante. Primeiro plano de Cristiano sentado no banco de passageiro.

SOM – Música: “Blues Run the Game” com a interpretação de Jackson C. Frank – em segundo plano da voz *over*.

SOM – Ruídos: ambiente em segundo plano.

SOM – Diálogo: Voz *over* de Cristiano:

A Ana foi a mulher que mais amei na minha vida. Toda vez que escrevo neste caderno eu lembro dela. Ela que sabia escrever de verdade. Ela dizia tudo do jeito certo de dizer. Eu tento. Mas nunca acerto. Eu sempre pensei no que aconteceu com a gente. Mas nunca tinha achado um jeito certo de falar do que sentia. Só agora escrevendo neste caderno, eu começo a entender. (Arábia, 2017)

IMAGEM – Plano geral de uma estrada movimentada à noite, primeiro plano de Cristiano sentado na beira da estrada a espera de uma carona

SOM – Música “Blues Run the Game” com a interpretação de Jackson C. Frank em primeiro plano (música editada):

Try another city babe / Another town / Wherever I have gone / Wherever I've been and gone / Wherever I have gone / The blues come followin' down / Maybe tomorrow honey / Somewhere down the line / I'll wake up older / So much older mama / I'll wake up older / And I'll just stop all my trying. (Blues Run the Game, 1965)⁵

SOM – Ruídos ambientes em segundo plano.

5 “Tente outra cidade, querida / Outra cidade / Onde quer que eu vá / Onde quer que estive e fui / Onde quer que eu tenha ido / A tristeza me segue / Talvez amanhã, querida / Em algum lugar no futuro / Vou acordar mais velho / Muito mais velho, mamãe / Acordar mais velho / E eu vou simplesmente parar minhas tentativas” (Blues run the game, 1965, tradução nossa).

Figura 3



Nota. Frame do filme *Arábia* (2017).

Retorno da canção “Blues Run the Game” (Jackson C. Frank), que pontua uma sensação de tristeza e deslocamento de Cristiano.

Em 82’ 12” – 83’36”:

IMAGEM: Rapaz de costas e plano médio observando um senhor tocando violão. Plano geral do personagem Osvaldo tocando violão.

SOM – Música diegética: “Marina” (Dorival Caymmi), interpretada por Osvaldo do violão.

SOM – Ruído diegese do espaço.

Marina, morena / Marina, você se pintou / Marina, você faça tudo / Mas faça um favor / Não pinte esse rosto que eu gosto / Que eu gosto e que é só meu / Marina, você já é bonita / Com o que deus lhe deu / Me aborreci, me zanguiei / Já não posso falar / E quando eu me zango, marina / Não sei perdoar / Eu já desculpei muita coisa / Você não arranjava outra igual / Desculpe, marina, morena / Mas eu tô de mal. (Marina, 1947)

A canção “Marina” (Dorival Caymmi) que narra um homem fragilizado por uma mulher, sem aprofundar na questão da maquiagem e misoginia, ela tem uma postura mais de criar um clima e uma sensação do personagem.



A canção em primeiro plano impositivo ou imerso ao fundo carrega suas potencialidades de conduzir, argumentar, subverter seja na atmosfera, seja no tempo, seja no sentido. O filme *Arábia* (2017) se apropria das canções na sua fabulação, no seu discurso musical e na sua poética verbal, em um caminho intimamente ligado com a nostalgia e a oralidade do narrador Cristiano. As canções carregam uma apropriação afetiva, mas extrapolam a *identificação narcisística* ou o *sentimento oceânico*, incluindo uma camada extra da relação entre contexto e discurso. Presentificando, portanto, de forma utópica a idealização de uma representação nostálgica do trabalhador.

No grito silencioso de seu contador de história e dos trovadores em rodas de violão, uma busca da vida em comunidade, uma reconstrução da memória, da identidade subjetiva, da experiência, uma *palavra comum*. Ouvindo os seus corações, os cavalos velhos, um dia acordarão e deixarão a fábrica queimar.

Referências

- AGAMBEN, G. *O amigo & O que é o dispositivo?* Chapecó: Argos, 2014.
- ARÁBIA. Direção: João Dumans, Affonso Uchôa. Belo Horizonte: Katásia Filmes; Vasto Mundo, Brasil, 2017. 96 min.
- BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).
- BERGAMASCHI, B.; KUHNERTH, D. A arquitetura do desaparecimento—Entrevista com Affonso Uchoa. *Revista Beira*, 2020. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-affonso-uchoa-a90f4e40e13d>. Acesso em: 15 jan. 2022.

BLUES run the game. Intérprete: JACKSON C. Frank. In: Jackson C. Frank. Columbia: Columbia Graphophone, 1965.

CHION, M. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COSTA, F. M. Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalho. *C-Legenda*, Niterói, v. 38, n. 39, pp. 160-175, 2020.

COWBOY fora da lei. Compositor e intérprete: Raul Seixas. In: UAH-BAP-LU-BAP-LAB-BÉIN-BUM! Intérprete: Raul Seixas. Rio de Janeiro: Copacabana, 1987.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HARTOG, F. Tempo, História e a escrita da história: A ordem do tempo. *Revista de História*, São Paulo, n. 148, pp. 9-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18952>. Acesso em: 18 jan. 2023.

HOMEM na estrada. Intérprete: Racionais MC's. In: RAIO X do Brasil. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

LEITE, G. Três apitos: lirismo e violência em Noel Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 66, pp. 160-171, 2017.

LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2010.

MARINA. Compositor e intérprete: Dorival Caymmi. In: MARINA/ Lá vem a baiana. [s.l.]: RCA Victor, [1947]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SealypBUK8c>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MIRANDA, S. R. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. 1998. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

MIRANDA, S. R. A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da música no Cinema. *Rebeca (Socine)*, São Paulo, v. 3, n. 2, pp. 1-19, 2014.

MIRANDA, S. R. Música, Cinema e a constituição do campo teórico. *Contracampo*, Niterói, n. 23, pp. 160-170, 2011.

MIRANDA, S. R. *Música, Cinema e os desafios teóricos interdisciplinares*. In: Opolski, D.; Beltrão, F.B.; Carreiro, R. *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: Socine, 2019.

MULLER, M. Arábia: Entrevista exclusiva com Affonso Uchôa e João Dumans. *Papo de Cinema*, 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/arabia-entrevista-exclusiva-com-affonso-uchoa-e-joao-dumans/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

PEREIRA, K.; MIRANDA, S. R. Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo. *Rebeca (Socine)*, São Paulo, v. 5, n. 1, pp. 170-188, 2016.

RAÍZES. Intérprete: Renato Teixeira In: AO VIVO em Tatuí. Intérpretes: Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho. Rio de Janeiro: Kuarup, 1992.

SILVA, E. D. *O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da retomada*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, M. R. C. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 2009.


STREECK, W. *Tempo comprado: a crise adiada do capitalismo democrático*. São Paulo: Boitempo, 2018.

TAGG, P. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, pp. 5-42, 2003.

TRÊS apitos. Intérprete: Maria Bethânia. *In*: MARIA Bethânia canta Noel Rosa. Intérprete: Maria Bethânia. São Paulo: RCA Records, 1965.

TRÊS apitos. Intérprete: Noel Rosa. *In*: FEITIÇO da Vila. [S.l.], 1950.





Os sons da rua e do mundo: o documentário musical *O Piano que Conversa*

Amanda Pedrosa de Matos

Este texto analisa o documentário musical O Piano que Conversa (2017), dirigido por Marcelo Machado e coproduzido pela gravadora Núcleo Contemporâneo, fundada por Benjamim Taubkin. Coloca-se a hipótese de que o longa traz para a linguagem cinematográfica questões estéticas que já eram trabalhadas pelos álbuns do selo, além de apresentar características distintas de outros longas do gênero. Esses aspectos apontam uma possível resposta às críticas feitas pela literatura aos documentários musicais brasileiros, o que motivou a escolha desse filme como objeto de pesquisa. Para tanto, utilizou-se método qualitativo, com análise do material audiovisual, além de coleta de dados em algumas reportagens e materiais extras do filme. Observou-se que o resultado da junção dos aspectos sonoros e visuais são responsáveis pela construção da linguagem do filme — juntos, eles defendem uma ideia de que a música deve equilibrar aspectos regionais e universais, procurando retratar a busca pelo outro — aquele cuja identidade e criação artística são desconhecidas por diversas razões.

Parte significativa dos documentários musicais brasileiros recaiu sob a exploração do carisma de seus personagens, relegando aspectos estéticos e inovações em termos de linguagem (Mattos, 2018). Um dos conceitos utilizados para compreender esse tipo de produção é o de *asserção*. Podemos entendê-lo como “uma afirmação decorrente do processo de argumentação de um filme, que se sobrepõe a uma sinopse genérica da obra, marcada pela intencionalidade de declaração sobre algum aspecto específico” (Schneider, 2015, p. 11). Além disso, também é possível estabelecer três categorias analíticas para classificar esses documentários: *Storytelling* (com as facetas: ideologia reativa, memória de vida e obra e revelação), Expressão Fotográfica e Matriz Prosaica, sendo a primeira categoria a predominante entre os longas (Schneider, 2015).

O documentário *O piano que conversa* (2017), no entanto, apresenta uma abordagem diferente do que pode ser considerado corrente no segmento. Considerando as ponderações dos autores acima, a distinção do filme ocorre por dois principais motivos: a ausência de personalismo (não há um músico virtuoso ou carismático que seja o centro da narrativa) que dá espaço a um protagonismo abstrato e a predominância da categoria analítica de Expressão Fotográfica, pouco presente nos longas analisados por Schneider (2015).

Em suma, o filme dirigido por Marcelo Machado¹ se trata de um compilado de gravações de encontros do músico Benjamim Taubkin — fundador da gravadora Núcleo Contemporâneo — com outros músicos ao redor do mundo. Entretanto, o pianista é representado como uma espécie de “ponte” entre diferentes culturas, e não como um

1 Machado tem experiência com documentários musicais, tendo dirigido *Tropicália* (2012), *Música na Praça* (1981), *Com a Palavra, Arnaldo Antunes* (2018) e *Música Pelos Poros* (2016), esta última também uma produção de parceria com o Núcleo Contemporâneo e Taubkin. *O Piano que Conversa*, por sua vez, foi o vencedor do Prêmio Petrobrás (Festival In-Edit Brasil) de melhor longa nacional na categoria Júri Popular, no mesmo ano de seu lançamento.

personagem distinto ou figura central. Há uma questão de linguagem na recusa à exploração de um personagem: no longa não há diálogos verbais. Por isso, colocou-se a hipótese de que a narrativa é tecida pela união de aspectos visuais e sonoros — sendo estes últimos compostos não apenas pela música, mas também pelos ruídos ambientes. Para realizar essa análise, serão trabalhados os modos de fazer cinema documentário cunhados por Nichols (2016) e o conceito de escuta reduzida descrito por Chion (2011).

A asserção de *O Piano que Conversa* pode ser sintetizada pela defesa da música como uma linguagem universal — não no sentido homogeneizante, mas tal qual uma espécie de elemento conciliador entre diferentes culturas. A aposta vem pelo diálogo, sem tensões, entre atores cuja proximidade era tida como inusitada. O pianista brasileiro vai ao encontro de músicos de diferentes nacionalidades e em espaços culturalmente relegados, por exemplo a periferia de São Paulo.

Foi utilizada a metodologia qualitativa, privilegiando fontes primárias (imagens retiradas do próprio filme). O longa foi assistido diversas vezes para que alguns recortes pudessem ser captados — tanto as imagens aqui presentes quanto as observações acerca do som. Por esse motivo, o tópico dedicado aos aspectos sonoros do documentário apresenta um trecho quase descritivo, a fim de que o leitor possa se situar na análise. Ainda assim, para uma compreensão mais aprofundada dos tópicos apresentados, é recomendado que o filme seja assistido — sobretudo por se tratar de um filme sem diálogos verbais.

Neste capítulo, procurou-se demonstrar que *O Piano que Conversa* sinaliza novos direcionamentos para o documentário musical brasileiro. Por meio da união entre aspectos sonoros (que levam em conta o silêncio e os ruídos, além da música) e visuais (enquadramentos minuciosos, com pouca utilização de planos americanos), o resultado coloca a música no centro da discussão do filme, e não a exploração exaustiva de uma personalidade.

A proposta da Núcleo Contemporâneo por meio da linguagem cinematográfica

A compreensão do documentário *O Piano que Conversa* passa pela relação dele com a gravadora Núcleo Contemporâneo. Portanto, antes de iniciar na análise do filme em si, é necessário pontuar alguns aspectos que dizem respeito ao selo e à trajetória de Taubkin. O pianista Benjamim Taubkin começou sua carreira como produtor musical em 1978 e, em pouco tempo, começou a estudar piano. Essa dupla condição de produtor e músico tem acompanhado o artista durante toda a sua carreira, que culmina na criação da gravadora Núcleo Contemporâneo, em 1996, ao lado de Teco Cardoso, Toninho Ferragutti e Mané Silveira. Focados em música instrumental, os produtos culturais do *Núcleo* podem ser caracterizados por um direcionamento estético que procura tratar do diálogo entre diferentes culturas, na chave da conciliação (Matos, 2020).

Trabalhos como a *Orquestra Popular de Câmara, Co-bra, América Contemporânea, Samwaad, Al Quantara* são alguns desses casos. Nesses álbuns, pode-se considerar o diálogo entre diferentes culturas como o fio condutor estético das obras. A *Orquestra Popular de Câmara*, por exemplo, tratou-se de um projeto coletivo entre os fundadores da gravadora e outros músicos correlatos que fez releituras inusitadas. No primeiro álbum, o grupo executa uma canção do Azerbaijão, choros, valsas, referências caipiras; no segundo, há uma canção dos Beatles, congado mineiro, e uma composição inspirada no cinema de Fellini (Matos, 2020). Nos demais trabalhos, junções inusitadas persistem: o projeto *Co-bra* reúne músicos brasileiros e sul-coreanos; o *América Contemporânea* une artistas da América do Sul; *Samwaad* e *Al Quantara* com músicos indianos e marroquinos, respectivamente.

Após a saída de Cardoso, Silveira e Ferragutti, nos anos seguintes, Taubkin trabalhou com outras pessoas, como o produtor Gustavo Martins. A inauguração da Casa do Núcleo, em 2011, foi um ponto de partida

para a execução de um certo projeto cultural para além da gravadora. No espaço, desativado em 2016, ocorriam apresentações musicais, saraus e eventos culturais. Além disso, o pianista seguiu com viagens ao exterior em diversos continentes e participações em festivais internacionais, como o Womex. Portanto, o documentário *O Piano que Conversa* pode ser considerado uma continuidade desse interesse por diversas linguagens artísticas². Outra questão é que a temática do longa também se relaciona com os demais produtos culturais da gravadora: o desejo de criar pontes e diálogos entre diferentes culturas por meio da música. Nesse sentido, além do valor cinematográfico em si, o documentário auxilia na compreensão da proposta estética e temática provida pela Núcleo Contemporâneo.

Asserção e modos de fazer cinema documentário

É possível supor que a produção se alinha com o que Mattos (2018) define como uma curiosidade em relação ao outro, em que se destacam a irrupção de subjetividades e micropolíticas do cotidiano (Mattos, 2018, p. 475). O documentário também se distancia do apelo biográfico notado em muitos documentários musicais da primeira década dos anos 2000, mais calcados em explorar o carisma de seus personagens (Mattos, 2018, p. 493). Em vez disso, nota-se uma reflexão sobre criatividade artística, diálogos entre diferentes culturas e intensa subjetividade. Ademais, há processos musicais (composição, *performance*, encontros de modo geral) sob o viés da horizontalidade — ou seja, sem que haja um único indivíduo em destaque. A coletividade, os silêncios e as observações do outro são aspectos que marcam *O Piano que Conversa*.

2 Essa afirmação é baseada em entrevistas qualitativas com Taubkin coletadas em 2020 e 2021, além da observação de que os próprios produtos culturais da gravadora trazem essa diversidade de linguagens artísticas: *Milágrimas* (2005), é a trilha sonora de um espetáculo de dança dirigido por Ivaldo Bertazzo; *Landscapes*, uma série de *shows*, consiste em improvisação musical baseada na recitação de poesia.

Ao analisar os documentários musicais brasileiros, Schneider (2015) parte do conceito de *asserção*. O conceito será aplicado para compreender o conteúdo proposicional do documentário, de modo que se possa fazer uma análise fílmica pormenorizada. Além disso, vale lembrar da classificação em modos cunhada por Nichols (2016) para compreensão de diferentes formas do cinema documentário (expositivo, performático, observativo, poético, participativo e reflexivo), que também será utilizada para análise dos objetos.

“Um filme sem palavras”: O *trailer* de *O Piano que Conversa* (O Piano..., 2017, 78 min.) anuncia a predominância do modo observativo de fazer cinema documentário, um dos seis cunhados por Nichols (2016). Nesse modo, o cineasta se coloca como um observador diante da câmera, sem intervir explicitamente; geralmente, não há entrevistas e busca-se o registro de uma experiência “espontânea”. A sincronização do som com a imagem também é um aspecto importante para o modo observativo: o que vemos é o que estava lá, ou ao menos parecia estar (Nichols, 2016, p. 181).

Não há diálogos verbais no longa. Durante três anos, Machado acompanhou Benjamim Taubkin em diversos momentos e territórios do mundo, a fim de captar diferentes experiências musicais. A força expressiva do filme advém unicamente da relação estabelecida entre sons e imagens. Nesse sentido, *O Piano que Conversa* coloca uma questão levantada por Schneider (2015): nem todo registro audiovisual relacionado à música pode ser considerado um documentário musical. Cinebiografias e registros de *shows*, por exemplo, são produções à parte. Quando há problematização sobre a música e seus aspectos propriamente ditos, é possível identificar a asserção propositiva do documentário musical (Schneider, 2015). Entretanto, a existência de um problema não significa que aspectos biográficos e registros de apresentações estejam ausentes dos documentários musicais em geral.

O problema de *O Piano que Conversa* não se constitui na linguagem verbal, mas nem por isso abandona o diálogo entre os atores sociais

representados — esse é, possivelmente, o aspecto mais importante do documentário. Nele, a música é uma espécie de *ponte entre povos*, responsável por conectar culturas tradicionais que foram esquecidas e/ou distanciadas por motivos sociais, políticos e raciais. Observa-se a intenção de trazer à tona a música não canonizada (Vilela, 2016), ou seja, aquela que não foi referendada historicamente, sobretudo pela crítica de mídia. Todavia, não há uma crítica combativa nesse sentido, pois os diálogos não verbais são carregados de subjetividade. É preciso observar que conversa o piano irá estabelecer — entre os atores sociais e com o próprio espectador.

Benjamim Taubkin, pianista e fundador da já citada gravadora Núcleo Contemporâneo, aparece em todos os núcleos diegéticos. No entanto, isso não faz dele o protagonista do documentário, tampouco se encontra a intenção de exploração biográfica ou virtuose com instrumentos. A câmera procura dar destaque a todos os atores sociais e contextualizar seus territórios, de modo que o piano consiga adentrar naquele microuniverso e só então estabelecer diálogos. O resultado é uma música, essencialmente, multicultural.

De acordo com a classificação elaborada por Schneider (2015), *O Piano que Conversa* poderia ser caracterizado como um documentário musical cuja categoria analítica é a Expressão Fotográfica. A asserção dessa categoria não se propõe a contar histórias didáticas e lineares, mas sim busca sua expressão por meio de sons e imagens:

[os documentários musicais de Expressão Fotográfica] priorizam a fotografia em detrimento da narração ou do excesso de depoimentos e isso caracteriza o sentido de asserções. O cenário e a paisagem constituem o elemento fundamental da identidade assertiva destes filmes. Há uma preferência declarada sobre a expressão fotográfica, onde o espaço da imagem convoca o tempo da reflexão na fruição musical do filme. A imagem-câmera é dada como determinante de temáticas diferentes, mas que convergem para a mesma possibilidade de compreensão: a força das imagens pode conduzir a expressão cinematográfica do documentário, criando espaços sonoros para o espectador produzir afirmações sobre o mundo. (Schneider, 2015, p. 162)

No filme, atores sociais de diversos países e diferentes origens se encontram para realizar atividades ligadas ao ofício da música: ensaios, gravações, apresentações, transportes, montagem, restauro de instrumentos etc. Entretanto, a representação do cotidiano presente no documentário contesta o suposto caráter *mecânico* desse trabalho — a profundidade com que cada ator social se envolve no território do outro cria um diálogo calcado na horizontalidade, em que todos podem ter voz. Sendo assim, a linha argumentativa do filme sugere a seguinte asserção: a música é capaz de ser a ponte de diálogo entre diferentes culturas, ainda que existam barreiras sociais, linguísticas e políticas que dificultem essa interlocução.

Considerando a hipótese de que o documentário se enquadra na categoria analítica de Expressão Fotográfica, a análise dos aspectos sonoros e imagéticos permite compreender de maneira mais aprofundada a asserção sugerida e os elementos que atuam como características próprias do modo observativo. Portanto, a discussão sobre a estética do filme será feita com base nesses conceitos.

A viagem, minúcia e diálogo entre diferentes culturas: aspectos visuais

Um dos elementos que compõem o escopo da categoria analítica Expressão Fotográfica são as imagens. Em *O Piano que Conversa*, destacam-se os planos longos, oriundos de uma observação demorada; no entanto, cortes rápidos também estão presentes. Tomando como ponto de partida a asserção sugerida (a música como ponte de diálogo entre diferentes culturas), percebe-se que o deslocamento de territórios é uma temática constantemente expressa pelas imagens.

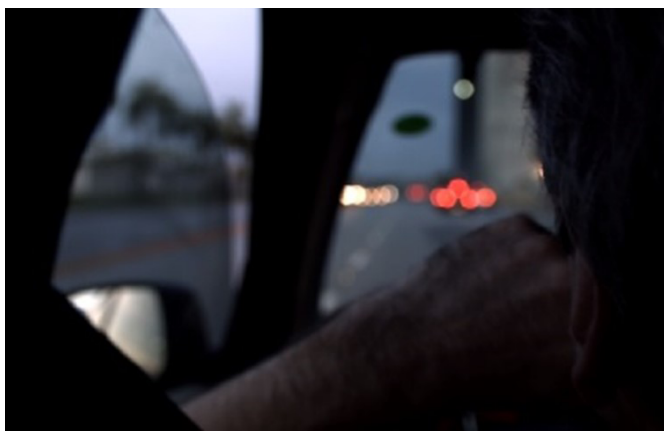
As contradições urbano/rural e público/doméstico, expressas nos sons, também estão presentes nas imagens. No entanto, como o deslocamento está mais evidenciado, observa-se uma multiplicidade de espaços

que vai além de dualidades. Os atores sociais não apenas transitam entre diferentes territórios, mas se reconhecem em suas identidades quando estão nesse movimento. Apesar das tensões e desigualdades entre as diferentes culturas (que não estão explícitas no longa, mas sim conciliadas), é a partir do deslocamento que os atores constroem diálogos multiculturais.

A presença do músico israelense Itamar Doari, logo no começo do longa, é um exemplo desse aspecto. O deslocamento começa pelo próprio Taubkin, que para receber Doari se retira do espaço doméstico (em um plano repleto de silêncio e introspecção) e se lança aos ruídos da cidade. Nesse momento, predominam planos-detulhe construídos de maneira fragmentária: a câmera “acompanha” os movimentos do pianista, mas não o focaliza.

Figura 1

Taubkin atravessa a cidade para chegar ao aeroporto, espaço que simboliza a viagem e o encontro



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

O aeroporto pode ser considerado um espaço impessoal, que pouco ou nada diz sobre a cultura de um determinado local (Ortiz, 2001). Apesar disso, esse espaço carregará algum afeto, explorando a metáfora da viagem: uma viagem que não pode ser realizada por completo se

for dedicada apenas aos espaços globalizados. O afeto entre Taubkin e o músico israelense, ao lado de João Taubkin, é um fio condutor dos encontros seguintes: a próxima cena mostra um ensaio de uma composição do Benjamim chamada África, com a Lena Bahule (cantora moçambicana) e a Agnes Teodorowska (violoncelista polonesa).

É possível utilizar esses planos iniciais para analisar um aspecto trabalhado no filme: a dualidade. Conforme mencionado anteriormente, considera-se que: 1. a categoria analítica do filme é Expressão Fotográfica; 2. a asserção do longa baseia-se em compreender a música como um mecanismo que auxilia no diálogo entre diferentes culturas. Para desenvolver essa ideia, a câmera expõe as seguintes dualidades: espaço público/doméstico; cidade/interior. Nesses espaços aparentemente distantes, os atores sociais transitam sem grandes empecilhos, em busca de conhecer o outro (ou até mesmo de conhecer a si próprios).

Figura 2

Vê-se o espaço doméstico: a casa, a cozinha, um espaço privado e introspectivo



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

Figura 3

O aeroporto pode ser entendido como um local impessoal e universal. Entretanto, o afeto do encontro e a representação da metáfora da viagem acrescentam características dissonantes a esse espaço homogêneo



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

Outro aspecto que merece destaque é como as imagens constroem não só uma visão da música afetuosa — conforme mencionado nos parágrafos acima — mas também calcada no ofício, e não na virtuosidade. É importante frisar essa característica já que, conforme mencionam as avaliações de Mattos (2018) e Schneider (2015), o documentário musical brasileiro carecia de abordagens não personalistas e excessivamente biográficas. O mecanismo visual usado para essa reflexão são as imagens de trabalhadores carregando, consertando e realizando a manutenção geral de pianos. Os planos têm como foco as mãos, as ferramentas de trabalho (ou seja, planos detalhe) e, em ocasiões, planos médios que mostram o instrumento de uma perspectiva diferente — não mais em um ambiente artístico ou recreativo, mas em uma oficina de manutenção (é possível notar que há a intenção de criar movimento nessas sequências). Tais planos são intercalados com outros em que há apresentações e ensaios musicais, encontros e

filmagens do ambiente onde a música está acontecendo. Essa alternância de planos gera uma mudança de estado que não é exatamente uma ruptura, pois a alternância é feita de maneira sutil; é como se se demonstrasse a transitoriedade e ambiguidade do piano — e, de forma mais abrangente, a música.

O longa demonstra que a junção do afeto e do ofício é responsável por construir essa visão da música como ponte entre povos, conciliando diferentes culturas. Os atores sociais estão sempre se movimentando entre espaços distintos e não encontram dificuldades em entender o espaço, embora muitos deles não construam raízes em locais “estrangeiros”: a chegada de Itamar Doari no aeroporto simboliza o encontro assim como as visitas de Taubkin à Comunidade Sagrada Coca e ao bairro da Cooperifa, mas não se trata de uma mudança definitiva. Os atores sociais, portanto, parecem estar em busca desse outro e o fazem por intermédio da transitoriedade.

Em termos cinematográficos, observa-se que essa construção é feita com uma câmera essencialmente observadora, e não participativa. De certa forma, é possível inferir que essa escolha estética também remonta à busca pelo outro: se desejo conhecê-lo, é mais adequado ouvir do que falar. Na divisão de modos de fazer cinema documentário cunhada por Nichols (2016), é possível categorizar *O Piano que Conversa* no modo observativo, conforme apontado anteriormente. Ainda assim, deve-se lembrar de que essa classificação leva em conta a forma predominante no filme, mas não exclusiva — já que a maneira como esses conjuntos de planos trabalham juntos também constituem a identidade do estilo cinematográfico de Machado, mesmo que a câmera não participe explicitamente. A propósito, para imprimir uma observação aprofundada no cinema, é preciso que o diretor e os atores sociais tenham uma relação mais aprofundada (Nichols, 2016).

Figura 4

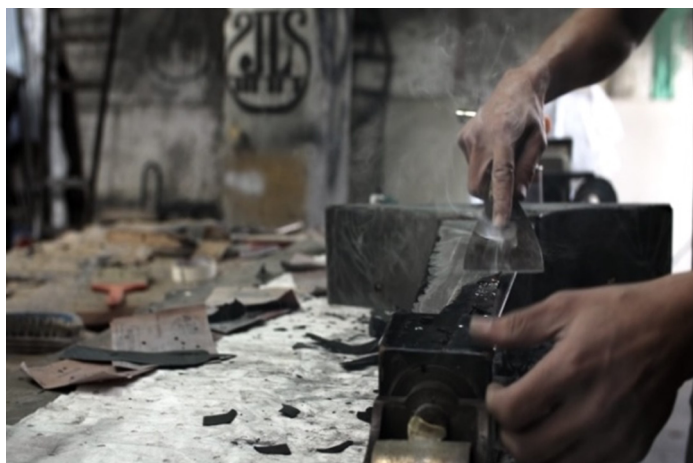
Planos que atestam o modo observativo, mas que também demonstram a importância que o cineasta dá à perspectiva da música como trabalho — não há interferência direta, mas uma visão de música colocada em debate



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

Figura 5

Planos que atestam o modo observativo, mas que também demonstram a importância que o cineasta dá à perspectiva da música como trabalho — não há interferência direta, mas uma visão de música colocada em debate



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

No que diz respeito à não interferência e estilo, Nichols (2016) salienta:

Muitos cineastas hoje escolhem abandonar todas as formas de controle de encenação, arranjo ou decomposição de cena possibilitadas pelos modos poético e expositivo. Em vez disso, escolhem observar espontaneamente a experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentários em voz over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem intertítulos, sem reencenações históricas, sem comportamentos repetidos para a câmera e até sem entrevistas. [...] A presença da câmera na “cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma uma sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ocorre. Também confirma a sensação de fidelidade ao que ocorre nos acontecimentos e que possa ser transmitido a nós como se tivesse acontecido, simplesmente, quando, na verdade, foi construído para ter exatamente aquela aparência. (Nichols, 2016, pp. 181-185)

É isso que ocorre em *O Piano que Conversa*: a “espontaneidade” é uma construção, uma representação que procura colocar em debate uma visão não personalista da música, considerando-a como fruto da coletividade e do ofício. Esse viés só foi possível por ser resultado de uma parceria entre a direção e os atores sociais presentes no filme — uma relação que pode não ser explicitada ao espectador, mas que aparece de forma latente na construção dos planos.

Figura 6



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

Figura 7



Nota. Frame do filme *O Piano que Conversa* (2019).

As Figuras 6 e 7 podem ser consideradas exemplos de como a “espontaneidade” do modo observativo foi construída no filme. Na Figura 6, observa-se que Taubkin aparece desfocado na janela, chegando à residência das mulheres da Comunidade Sagrada Coca (Bolívia), no momento que uma delas aparece com destaque, enquanto costura uma roupa típica da região. Já na Figura 7, o pianista aparece de costas andando nas ruas movimentadas de La Paz não como um turista facilmente identificável, mas como uma pessoa que se mistura com a população local. Esta é uma forma de representar Taubkin como uma *ponte entre povos*, como um ator social que busca conhecer o outro (sendo um semelhante a ele) e apresentá-lo ao espectador. Também é possível categorizar o filme na categoria Expressão Fotográfica, cunhada por Schneider (2015):

Os documentários desta categoria [...] priorizam a fotografia em detrimento da narração ou do excesso de depoimentos e isso caracteriza o sentido de asserções. O cenário e a paisagem constituem o elemento fundamental da identidade assertiva destes filmes. Há uma preferência declarada sobre a expressão fotográfica, onde o espaço da imagem convoca o tempo da reflexão na fruição musical do filme. A imagem-câmera é dada como determinante de temáticas diferentes, mas que convergem para a mesma possibilidade de compreensão: a força das imagens pode conduzir a expressão cinematográfica do documentário, criando espaços sonoros para o espectador produzir afirmações sobre o mundo. (Schneider, 2015, p. 162)

Os elementos imagéticos conduzem a asserção de *O Piano que Conversa* por intermédio do modo observativo de se fazer cinema documentário: a oculta parceria entre os atores sociais pavimentou a construção de um tempo não linear — para tanto, foram intercalados: 1. planos de ofício (que mostram os trabalhadores carregando, desmontando e consertando pianos); 2. planos de encontros (que mostram os músicos interagindo e se reconhecendo em diversos ambientes); 3. planos ambiente (cujos focos são as paisagens); e 4. planos de

apresentações musicais (nos quais a câmera, no contexto de criação musical, procura retratar o espaço e os atores sociais de forma igualitária). Outro aspecto que compõe a construção da asserção no filme é a parte sonora. Não se trata propriamente de uma trilha, pois nesse caso específico o som é tão relevante quanto a imagem. É a união desses dois mecanismos que irá construir não só a asserção do filme, mas também novas concepções no documentário musical brasileiro.

Silêncio, ruídos e música: aspectos sonoros

O som adquire uma característica peculiar no documentário: os ruídos e silêncios exercem um papel fundamental. Nos planos de abertura, eles são evocados com ajuda do ofício dos carregadores de instrumentos (*planos de ofício*): a sequência detalha a atividade cotidiana desses atores, alternando entre planos abertos e médios. Sugere-se que a conversa do piano começa com esses trabalhadores, antes da música se realizar propriamente. Essa atividade gerou um som muito particular, composta por ruídos, ecos e misturas com barulhos do trânsito urbano.

Após esta sequência, a câmera enquadra Taubkin brevemente tocando seu piano (em uma espécie de quase-silêncio) e depois muda para um plano em que, de costas, o pianista lava louça. Os ruídos ganham destaque também nesse trecho — dessa vez, em um contexto de representação de fragmentos do cotidiano introspectivo (nesse plano, também doméstico). A oposição entre espaços públicos/privados e urbanos/rurais é uma constante no tratamento sonoro do filme: por meio dela, compreende-se o contexto em que a música, posteriormente, irá ser criada.

Outras sequências exemplificam esse contraste sonoro. A representação do grupo Clareira (dedicado a músicas folclóricas e tradicionais brasileiras) no Festival Arte Serrinha é uma delas. Antes dos planos do festival propriamente, mais uma vez estão presentes os ruídos do ofício: ouve-se a espátula retirando a tintura de um piano; depois, o instrumento é carregado em um caminhão, levado e montado no

teatro rural (espécie de instalação do festival que remete às habitações indígenas). Os ruídos dessa sequência são do trabalho, mas também do deslocamento: retira-se o instrumento do espaço urbano para que ele conviva no rural. Antes que a música comece, predominam os sons da natureza: o cotidiano enquanto contemplação. Destaque também para o som da mão de Mazé Cintra (uma das cantoras do grupo) deslizando sobre o teatro rural.

A seguir, há um retorno à cidade. Aqui, ouvem-se os ruídos urbanos do Sumaré (São Paulo), bairro paulistano de classe média que abriga muitos estúdios. Um deles é a Toca do Tatu, espaço onde ocorre esse trecho. A oposição sonora em relação à sequência anterior se apresenta não apenas pela diferença entre os lugares (rural/urbano), mas também pelos ruídos dos instrumentos: enquanto no teatro rural predominam sons acústicos, na Toca são os elétricos. Aqui, as guitarras são associadas à modernidade, à cidade; curiosamente, a música executada é “Pifaiada”, composição de Guilherme Kastrup e Simone Sou que faz referência ao pífano, instrumento originário da Europa medieval e popularizado no Brasil pela cultura popular nordestina. Ou seja, a contradição dos ruídos antecipa a contradição musical: a execução de uma composição contemporânea, em um espaço urbano, mas de inspiração rural.

No intervalo entre as mudanças de sequências, o silêncio aparece não apenas como um elemento de transição: ele carrega diversos sentidos. Considerando que a asserção sugerida se baseia na música enquanto ponte de diálogo entre diferentes culturas, o silêncio é um aspecto musicológico e antropológico: para que o outro possa ser reconhecido, uma das partes precisa estar disposta a ouvi-lo. Assim, destacam-se as sequências de Taubkin na Bolívia e na Coreia do Sul: nesses territórios cuja diferença cultural é marcante, o silêncio é a ferramenta inicial para a compreensão do desconhecido. As contradições do diálogo podem se firmar nos ruídos e na música, mas elas começam pelo silêncio.

Portanto, é possível considerar que a tríade silêncio/ruído/música é o que sustenta o aspecto sonoro do filme e, conseqüentemente, sua asserção. Os dois primeiros aparecem como âncoras do modo observativo de se fazer cinema documentário: conferem certo realismo ao filme, como se estivessem retratando o que de fato ali aconteceu; no entanto, conforme já mencionado, eles são mecanismos que fortalecem a construção da asserção do longa — a perspectiva da música como ponte entre povos e criadora de diálogos. Sendo assim, também são representações. A música, que em um contexto personalista e virtuosístico seria colocada em primeiro plano, aqui aparece como dependente do silêncio e dos ruídos: sem a introspecção e a autorreflexão, bem demonstradas nos planos em que Taubkin está em sua residência, e sem os ruídos causados pelo trabalho — o transporte e manutenção de pianos — não seria possível existir música.

As características sonoras de *O Piano que Conversa* nos remontam às reflexões de Chion (2011), que estabelece três tipos de escuta no cinema: causal, semântica e reduzida. A mais difícil de todas é da reduzida, pois ela trata das qualidades e formas específicas do som, independentemente de sua causa ou sentido. O som em si (qualquer tipo dele) seria objeto de observação e análise. Esse tipo de escuta é mais difícil de ser realizada no cinema, cujo apelo visual é preponderante (Chion, 2011). No entanto, é possível considerar que a tríade silêncio/ruídos/música constrói uma espécie de escuta reduzida, já que os aspectos sonoros do filme não aparecem ali apenas para oferecer suporte às imagens, mas sim como um fio condutor da narrativa — os aspectos sonoros têm valor em si e exigem uma atenção tão elevada quantos os imagéticos.

O inventário descritivo de um som na escuta reduzida não se pode contentar apenas com uma apreensão. É preciso voltar a escutar e, para isso, ter o som fixado num suporte. Porque um instrumentista a tocar à nossa frente ou um cantor é incapaz de repetir sempre o mesmo som: só pode reproduzir a sua altura e o seu perfil geral, não as finas qualidades que

particularizam um acontecimento sonoro e o tornam único. A escuta reduzida implica, portanto, a fixação dos sons, que acedem assim ao estatuto de verdadeiros objetos. (Chion, 2011, p. 30)

Enquanto representação, o documentário visa captar um momento único da execução musical e aprofundar o contexto em que ele é feito. Por isso os sons ambientes (por exemplo, o som das mãos passando pela palha da oca no Festival Arte Serrinha, ou sons do carro de pipoca na periferia de São Paulo) são tão significativos: fazem parte da concepção de criação musical que o documentário quer mostrar. Ou seja, a compreensão minuciosa exigida pela tríade silêncio/ruídos/música pode ser considerada um exercício de escuta reduzida: o espectador depende de uma atenção específica e direcionada ao som para que a experiência com o filme se complete.



A literatura defende que o documentário musical brasileiro não acompanhou as experimentações estéticas do setor mais abrangente do gênero, procurando desenvolver abordagens personalistas e que visassem agradar um público específico, fã de determinado artista abordado em um determinado filme. No entanto, neste capítulo procurou-se demonstrar que o documentário musical brasileiro pode oferecer produções fora desse lugar-comum, tendo como objeto de análise o filme *O Piano que Conversa*.

Segundo a argumentação explicitada, o que torna o longa um produto dissonante entre outros do mesmo segmento é tanto o conteúdo de sua asserção quanto a forma com que ela é exposta. Primeiramente, o documentário defende que a música é fruto da coletividade e do trabalho, diferindo significativamente de perspectivas personalistas e virtuosísticas — sendo assim, busca-se conhecer o outro por meio de encontros musicais. Nesses encontros, os atores sociais são representados de forma horizontal — não há forte apelo a uma

figura centralizadora, mesmo que Taubkin seja considerado o responsável por criar *pontes entre povos*. Aqui entram os aspectos estéticos e a forma: o predominante modo observativo constrói a espontaneidade da criação musical; o trabalho com o som, mantido pela tríade silêncio/ruídos/música exige uma escuta mais atenta do espectador, já que esses mecanismos não estão ali apenas para oferecer suporte aos aspectos visuais, mas sim para compor a asserção defendida pelo filme.

Por fim, é preciso lembrar a importância da relação entre a direção do filme e os atores sociais. Essa representação da busca do outro no cinema só foi possível por ter sido construída sob relações preexistentes. Nessa perspectiva, igualmente relevante é compreender o documentário necessariamente como uma extensão estética da gravadora Núcleo Contemporâneo — portanto, trata-se de uma produção que traduz uma determinada proposta artística em uma linguagem até então inédita naquele âmbito. A junção de todos esses elementos faz com que o filme possa ser considerado o princípio de novas abordagens e estilos para o documentário musical brasileiro.

Referências

CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MATOS, A. P. de. “Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar”: o regional e universal nos álbuns Orquestra popular de câmara e Danças, jogos e canções. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, n. 1, pp. 1-26, 2020. DOI: 10.20396/muspop.v7i.13776. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13776>. Acesso em: 3 jan. 2022.

MATTOS, C. A. Documentário contemporâneo (2000-2016). In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2. pp. 474-513.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2016.


O PIANO que conversa. Direção: Marcelo Machado. Produção: Núcleo Contemporâneo. São Paulo: Maximus Brasil, 2019. 78 min.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SCHNEIDER, C. L. *A asserção no cinema documentário musical brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Audiovisual) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_ea73000721d5183fbf78026f360dd61a. Acesso em: 7 jan. 2022.

VILELA, I. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, pp. 125-134, 2016. DOI: [10.11606/issn.2316-9036.v0i111p125-134](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p125-134). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127607>. Acesso em: 10 fev. 2022.





Trilhas às margens: um mapeamento dos compositores estrangeiros em Hollywood

Eduardo Calliari Schacht

O capítulo apresenta as relações entre o mercado de trabalho de produção de trilhas musicais para cinema de Hollywood e os compositores estrangeiros. Através de um levantamento demográfico utilizando dados das maiores bilheterias de cada ano e das premiações e indicações nos Academy Awards, tem o objetivo de mapear a participação desses profissionais no cinema estadunidense no período de 1990 até 2019 e avaliar sua origem e representatividade entre a indústria cinematográfica estadunidense, a europeia e o cinema mundial. O debate encontra apoio teórico nos trabalhos de Faulkner, Hexel e Nagib.

O objetivo deste capítulo é pesquisar sobre a participação de compositores estrangeiros nas trilhas musicais originais de cinema em Hollywood, mais especificamente da década de 1990 até os dias atuais, no intuito de identificar relações artísticas e principalmente de trabalho, da indústria cinematográfica estadunidense com os movimentos do cinema mundial¹ que surgiram no mesmo período. Para isso, primeiramente se examinou a presença de músicos estrangeiros no cinema estadunidense em momentos anteriores. Em um segundo momento, buscou-se entender o funcionamento do mercado de trilhas musicais para filmes e como se dão as dinâmicas de trabalho e as negociações entre os compositores e a indústria hollywoodiana. Finalmente, por meio de um levantamento demográfico, pretendeu-se identificar as origens destes profissionais e mapear um cenário das últimas três décadas que tornasse mensurável a representatividade de compositores vindos de países considerados “periféricos” e do cinema emergente, indicando se Hollywood absorve ou não esses profissionais.

O mercado e a música para filmes até a década de 1970

*Nessa cidade é melhor ser “um merda” em uma produção de sucesso, do que ser um sucesso em uma produção “de merda”.
(Compositor anônimo sobre a indústria de Hollywood)*

A presença de compositores estrangeiros no cinema estadunidense integra as raízes da música relacionada à sétima arte. Embora esta afirmação não revele novidade e o fato possa ser considerado

1 Muitas vezes definido como “independente”, o termo “cinema mundial” se refere ao conjunto de novos cinemas que eclodiram ao redor do mundo entre o fim dos anos 1980 e o início dos anos 1990 (como os cinemas brasileiro, argentino, mexicano, iraquiano, coreano, taiwanês, japonês) e que valorizavam aspectos de sua cultura e identidade local em um movimento contrário à globalização e à diluição cultural presentes no cinema hollywoodiano.

óbvia consequência da intensa participação dos imigrantes na constituição da nação estadunidense², iremos investigar as tensões envolvidas no processo de legitimação artística e comercial de compositores, no contexto de estruturação desta indústria em suas primeiras décadas de atividade.

O advento da sincronização mecânica através do sistema Vitaphone³, em 1926, e, posteriormente, a gravação do som diretamente na película na década de 1930, permitiram que a trilha musical nos filmes de Hollywood se desenvolvesse. Os compositores estrangeiros foram fundamentais para a consolidação de um estilo que se tornou hegemônico no cinema, pelo menos até a década de 1950, na que ficaria conhecida como “época de ouro”. Eram quase todos músicos europeus com formação em música clássica, muitos deles judeus alemães e austríacos refugiados de guerra, como Erich Korngold, Franz Waxman, Friedrich Hollaender, Werner Richard Heymann e Max Steiner — esse último já havia emigrado para os Estados Unidos durante a Primeira Guerra e é considerado o pai da trilha clássica de Hollywood.

Como afirmou em entrevista Daniel Hope⁴ “esses imigrantes trouxeram consigo influências de compositores como Gustav Mahler e Richard Wagner. Eles entregavam exatamente o que os chefes de estúdio queriam deles: o grande, o épico, o sinfônico” (Hope apud Mund, 2016). Músicos de outros países, como França, Hungria, Polônia, a antiga União Soviética, também participaram da construção da música

-
- 2 São vastas as referências sobre o tema, entre as quais uma das mais emblemáticas permanece sendo o livro escrito por John F. Kennedy enquanto era senador, *A Nation of Immigrants* (Kennedy, 1964).
 - 3 Consistia na junção de um toca-discos sincronizado a um projetor, com o qual a Warner Brothers lançou, em 1926, *Don Juan* e, no ano seguinte, *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) (MIRANDA, 2011, p. 24).
 - 4 África do Sul, 1973-. Músico e pesquisador, e coautor do livro *Sounds of Hollywood: Wie Emigranten aus Europa die amerikanische Filmmusik erfanden*. Rowohlt E-Book, 1ª ed. 2015.

do filme nos Estados Unidos. Apesar da grande demanda e de haver até mesmo uma busca ativa dos estúdios por músicos de nome consolidado na Europa, Hope explica que “não é como se Hollywood estivesse de braços abertos, esperando por imigrantes e refugiados da Europa” (Hope apud Mund, 2016), sinalizando uma indústria cinematográfica intensamente competitiva desde seus primórdios, na qual muitos talentosos compositores estrangeiros não conseguiam ter seus nomes creditados em filmes e tinham muita dificuldade ao procurar trabalho.

Essas condições de mercado só se acirrariam nas décadas seguintes do cinema — na definição de Fred Steiner⁵, “o peculiar meio de cultura popular do século XX que é uma estranha mistura entre arte e negócios”. A avaliação de Steiner é endossada por Robert Faulkner⁶ que, ao analisar as condições de trabalho e processo criativo dos compositores de trilhas musicais nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, apontou para as complexas relações entre cineastas⁷ e músicos, e para um círculo extremamente fechado na indústria Hollywoodiana, onde menos de 10% dos compositores eram responsáveis por mais de 45% das trilhas de todos os filmes produzidos (Faulkner, 1983, p. 31).

Olhamos para um mercado em que os compositores eram trabalhadores autônomos e precisavam disputar para entrar em projetos avulsos de resultados imprevisíveis e que se dissolviam uma vez finalizados. A pressão dos estúdios por sucesso comercial e retorno financeiro, além de interferirem no processo criativo dos filmes, também determinavam os próximos passos na carreira dos músicos. Produzir filmes com custos exorbitantes fazia com que fossem contratados aqueles

5 Estados Unidos, 1923-2011. Compositor, condutor, orquestrador e arranjador de filmes, televisão e rádio.

6 Professor emérito do departamento de Sociologia da Universidade de Massachusetts, autor do livro *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Industry*.

7 Tradução que usaremos para o termo *filmmaker*, empregado por Faulkner para se referir de maneira geral ao conjunto de diretores, produtores, executivos, em suma todos aqueles que têm poder de decisão e são considerados empregadores na indústria cinematográfica.

que já tinham uma continuidade no meio: trabalhos recorrentes, um sucesso aqui e ali e boas conexões. A análise de Faulkner indica que os iniciantes eram vistos como um alto risco, o que os produtores raramente aceitavam e, sem projetos creditados no currículo, muitos compositores tinham acesso limitado a outros trabalhos. “Para os cineastas, eles não são uma descoberta, mas sim uma responsabilidade”, afirma o autor (Faulkner, 1983, p. 23).

O pesquisador ainda conclui que, para alguns recém-chegados, o primeiro filme era resultado do esforço de anos trabalhando como assistente, construindo relações, habilidades e uma reputação. Para músicos vindos de outras áreas, na maioria das vezes a realização de um primeiro filme não garantia a continuidade de uma carreira:

Essas carreiras abreviadas em Hollywood não são exceções, mas sim a regra. Dos 422 compositores nos 1.355 filmes americanos produzidos, distribuídos e revisados de 1964 até 1975, 57% (252) tem apenas um crédito em filme. Esses compositores descobrem que, apesar do trabalho em Hollywood ser acessível, a continuidade do trabalho pode não ser. Eles estão normalmente amarrados a produtores que também estão tentando decolar — quase 70% (174 compositores) trabalharam com produtores que tinham apenas um ou dois filmes com seu crédito no mesmo período de 12 anos, de 1964 a 1975. (Faulkner, 1983, p. 49)

Ao mapear essa estrutura de desigualdade na distribuição de *status*, renda e poder, Faulkner identificou que na “periferia” havia 252 autônomos com apenas um crédito em filmes. A “área mediana” contava com 150 compositores que tinham entre dois e seis créditos. E no centro, que denominou de “Grande Hollywood”, estavam 40 figuras altamente produtivas, que possuíam de sete a 50 créditos de trilha original. Ele destaca as dificuldades de se progredir nesse ambiente:

A Grande Hollywood — o casamento de projetos de ponta com renomados compositores do círculo central, e a combinação dos compositores produtivos e de visibilidade com projetos de alto orçamento e seus poderosos

produtores — estreita o alcance da ação coletiva, de modo que a participação é permanentemente restrita a alguns poucos escolhidos. As pessoas que formam essa rede de conexões podem até mudar de década em década, mas a centralização da estrutura social em si persiste. (Faulkner, 1983, p. 170)

A pesquisa de Faulkner deixa claro que, até então, a seleção do profissional para compor a trilha de um filme estava longe de ser uma escolha meramente artística ou criativa. Essas convenções de contratação incluíam: a análise do passado do compositor (seus sucessos e fracassos), o que outros produtores diziam sobre aquele profissional, se ele era um nome consolidado ou se havia sido indicado ao Academy Awards. Os projetos de grande orçamento priorizavam uma escolha segura, com a expectativa de que aquele profissional entregaria o que era necessário, nos prazos definidos e sem experimentalismos. As condições de trabalho exigiam que o compositor fosse, além de artista, também técnico e diplomata, com imensa capacidade de se adaptar às circunstâncias, receber críticas e lidar com pessoas difíceis, que entendiam de negócios ou de direção, mas nem sempre de trilhas musicais.

O mercado e a música para filmes a partir da década de 1980

Ao realizar a tarefa de transcrever arranjos de alguns filmes de 2008 e 2009 para partitura, que seriam posteriormente publicadas no livro *Big Screen Themes — Music From the Movies for Solo Piano* (Wheeler, 2009), o compositor e pesquisador Vasco Hexel notou que as músicas não contavam com praticamente nenhuma linha melódica, e sim “padrões minimalistas, *drones*⁸ com longa sustentação, acordes não funcionais, tons em constante alteração, mas também cores instrumentais

8 Na música, um *drone* é um efeito harmônico ou monofônico, ou um acompanhamento em que uma nota ou um acorde soe continuamente durante maior parte da peça, ou em sua totalidade.

intrínsecas, timbres envolventes, estruturas rítmicas complexas e instrumentos eletrônicos e não ocidentais” (Hexel, 2014, p. i). Desde a década de 1980, alguns agentes contextuais moldaram a prática da composição e fizeram com que houvesse uma mudança no estilo neorromântico sinfônico, que era tradicionalmente associado às trilhas hollywoodianas:

Os desenvolvimentos nas narrativas, mudanças demográficas dos cineastas e compositores, modelos de negócio em evolução e a influência da televisão alteraram o conteúdo e o estilo dos filmes e trilhas de Hollywood. Ademais, o avanço tecnológico nos filmes, trilhas e produção musical contribuíram para mudanças nas práticas de composição prevalentes. A trilha musical fílmica sempre foi mediada pelos filmes que acompanham e filmes hollywoodianos contemporâneos, que falam uma linguagem progressista, tendem a não utilizar músicas convencionais da tradição clássica hollywoodiana. (Hexel, 2014, abstract)

Dentre todos esses agentes contextuais, o avanço tecnológico foi provavelmente o mais determinante para a mudança de cenário da indústria cinematográfica e das produções musicais nas últimas décadas, tanto esteticamente, quanto no processo criativo e nas relações de mercado. O compositor Don Davis, que trabalhou como orquestrador e compositor nos anos 1970, afirma que compor nos dias de hoje parece uma profissão completamente diferente: “Não tínhamos sequenciadores, sintetizadores, computadores, nem mesmo máquinas de vídeo — era tudo feito no lápis” (Desjardins apud Hexel, 2014, p. 175).

Mantendo nosso foco no mercado e no processo de composição, o desenvolvimento dessas novas ferramentas e de todo aparato tecnológico — atalhos oferecidos por *presets*, *templates* e *plugins*, as programações, o recurso do MIDI, as soluções com um clique — facilitou muito o trabalho (ou pelo menos solucionou antigos problemas e criou novos) e tornou dispensável o conhecimento aprofundado em teoria musical, elemento imprescindível na composição da música clássica hollywoodiana das décadas anteriores.

Esses novos modelos de produção abriram as portas da trilha musical do cinema para um novo grupo de compositores, formado por não especialistas que vinham de outras áreas: músicos populares, produtores musicais, membros de banda, diretores, músicos de televisão. Na retaguarda dessa nova categoria de artistas intuitivos, a figura do orquestrador se tornou ainda mais importante.

Os profissionais consolidados da indústria tinham opiniões divididas sobre esse novo perfil de compositor, mas é fato que sua incorporação e a proliferação dos avanços tecnológicos foram definitivas para a transformação do estilo da trilha musical hollywoodiana: “esses músicos e não músicos abordam a trilha musical com diferentes sensibilidades e referências, o que pode levar à criação de trilhas revigorantes e envolventes” (Hexel, 2014, p. 180).

Com o passar do tempo essa diversificação estilística se consolidou, e a música de filme foi deixando para trás suas características tradicionais, com cada vez menos melodias memoráveis, gestos românticos e mais pulsos eletrônicos, percussões estrondosas e uma variedade eclética de idiomas. A revolução do áudio digital, que começou na década de 1980, também causou transformações estéticas no mercado da música em geral, com o uso de baterias eletrônicas, manipulação na afinação de vocais, *samplers*, timbres e toda a profusão de recursos que a tecnologia forneceu. Mas como fica a divisão de mercado e distribuição de trabalho para os compositores nessa nova fase? E a participação de compositores estrangeiros?

As *Digital Work Stations* (DAW), *softwares* para gravações virtuais, transportaram o estúdio para o computador e são utilizadas pelos compositores de Hollywood e suas equipes para compor, gravar, produzir *demos* e o que mais for necessário. Apesar de posteriormente serem gravados com frequência os instrumentos originais para a versão final da trilha que entrará no filme, todas as etapas de criação, pré-produção e até produção, ficaram mais simples e mais baratas. As novas tecnologias democratizaram o acesso e deram recursos a compositores dos patamares mais variados, porém, Faulkner parece acertar precisamente quando fala sobre a persistência da centralização da estrutura social da

Grande Hollywood, década após década. Em levantamento feito por Hexel (2014, p. 25), entre os 50 filmes de maior bilheteria de 1980 a 2009, a proporção segue surpreendentemente intacta, em comparação à de Faulkner: 10% dos compositores (31 profissionais) fizeram 46,4% de todos os filmes da amostra. Ou ainda: apenas 10 compositores fizeram mais de 1/4 dos filmes (25,13% ou 377 filmes).

Esses números indicam claramente uma comunidade de trabalho que continua tendo espaços bem delimitados entre a periferia, a área média e o domínio central de uma elite: a Grande Hollywood. As condições de trabalho parecem ser as mesmas, uma vez que, apesar de os estilos musicais, referências e métodos desses compositores de sucesso variarem, eles compartilham características em comum como habilidades interpessoais, carisma, capacidade de adaptação e trabalho em equipe, habilidades de negociação, competência e confiabilidade. Como define Hexel: “Esse amplo espectro de atividades dos compositores de Hollywood nos lembra que a música de filme em Hollywood é também *showbusiness*.” (2014, p. 197)

Os embates entre criativos e executivos são características recorrentes, como nas décadas anteriores. As decisões criativas estão sempre sujeitas às avaliações da audiência em exibições teste: “pelo menos 75% das 200 maiores bilheterias do ano passaram por alguma pesquisa prévia de mercado durante a pré-produção (*casting*, conceito, nome do filme) e na pós-produção também” (Wyatt apud Hexel, 2014, p. 48). O trabalho pode ser original desde que não desafie as regras de Hollywood e não comprometa seu sucesso comercial. Deste modo, no que se refere às trilhas musicais, o experimentalismo ficaria do lado de fora dos muros de Hollywood, no cinema independente ou nos cinemas mundiais, pois novamente, o investimento dos estúdios é muito alto para apostas.

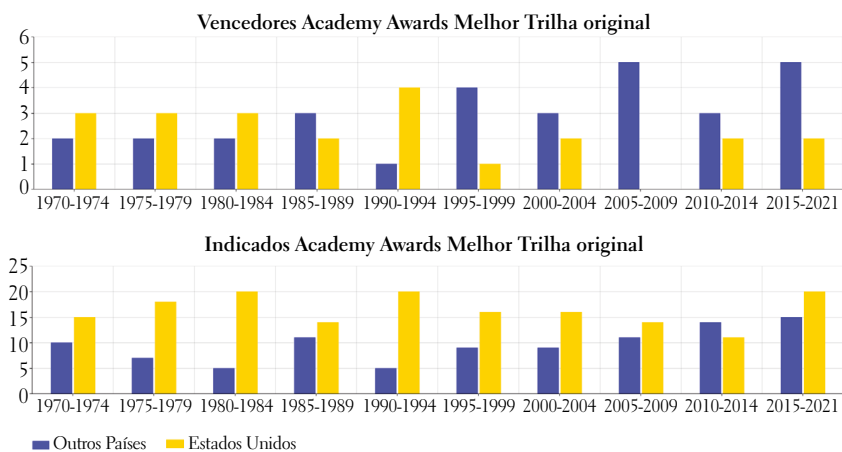
O mercado recente para estrangeiros em Hollywood

“Enquanto a globalização cresce, estúdios dos EUA chamam compositores estrangeiros”. Esse é o título, traduzido para o português, de uma

reportagem da revista multiplataforma estadunidense *Variety*, publicada em dezembro de 2014 em seu portal (Burlingame, 2014). Ao investigar uma possível tendência nas dinâmicas do mercado de composição de trilhas musicais da indústria cinematográfica estadunidense, o jornalista Jon Burlingame traz um dado interessante: à época, dos últimos 12 vencedores do Academy Awards na categoria de melhor trilha original, dez haviam nascido fora dos Estados Unidos. Para que pudéssemos melhor contemplar a linha histórica e confirmar ou não um cenário de mudanças na participação de compositores estrangeiros em Hollywood, fizemos um levantamento através do banco de dados de cerimônias na plataforma do Academy Awards de todos os indicados e dos vencedores da categoria Melhor Trilha Original, desde 1970 até 2021⁹, e dispusemos esses dados em gráficos de acordo com a origem dos compositores.

Gráfico 1

Indicados e vencedores ao Oscar de Melhor Trilha Original (1970-2021)



Nota. Dados organizados pelo autor, retirados da página da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (2023).

9 Para esta pesquisa foram desconsideradas as indicações e filmes com trilhas feitas por mais de um compositor.

No primeiro gráfico, podemos notar que a partir de 1995 realmente houve um aumento significativo de premiações a compositores estrangeiros. No segundo gráfico, quando analisamos o universo total de indicados (que são de 5 compositores a cada ano), há também, com menor prevalência, um aumento gradual de participações de 1995 em diante. Esses dados podem ser um indicativo de que efetivamente, como alega Burlingame, o avanço da globalização tenha causado uma abertura maior dos estúdios estadunidenses a profissionais de outros países. Quando tratamos de Hollywood e indústria cinematográfica, os Academy Awards são uma amostra válida, porém específica. O gráfico dos vencedores de premiações indica uma legitimação desses profissionais estrangeiros pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences nos últimos 25 anos. E como vimos anteriormente, indicações e premiações estão entre os fatores de análise para a contratação de profissionais e têm influência no mercado de composição para filmes.

Uma hipótese para explicar o aumento nos números a partir de 1995 é de que há uma tendência que acompanharia o ressurgimento de novas cinematografias locais e transnacionais ao redor do mundo, em países considerados periféricos em relação aos grandes centros de produção como Estados Unidos e Europa, que se deu em sua maioria na década de 1990 por meio do acesso a equipamentos, da facilitação dos processos de produção e da diminuição das distâncias proporcionadas pelas novas tecnologias.

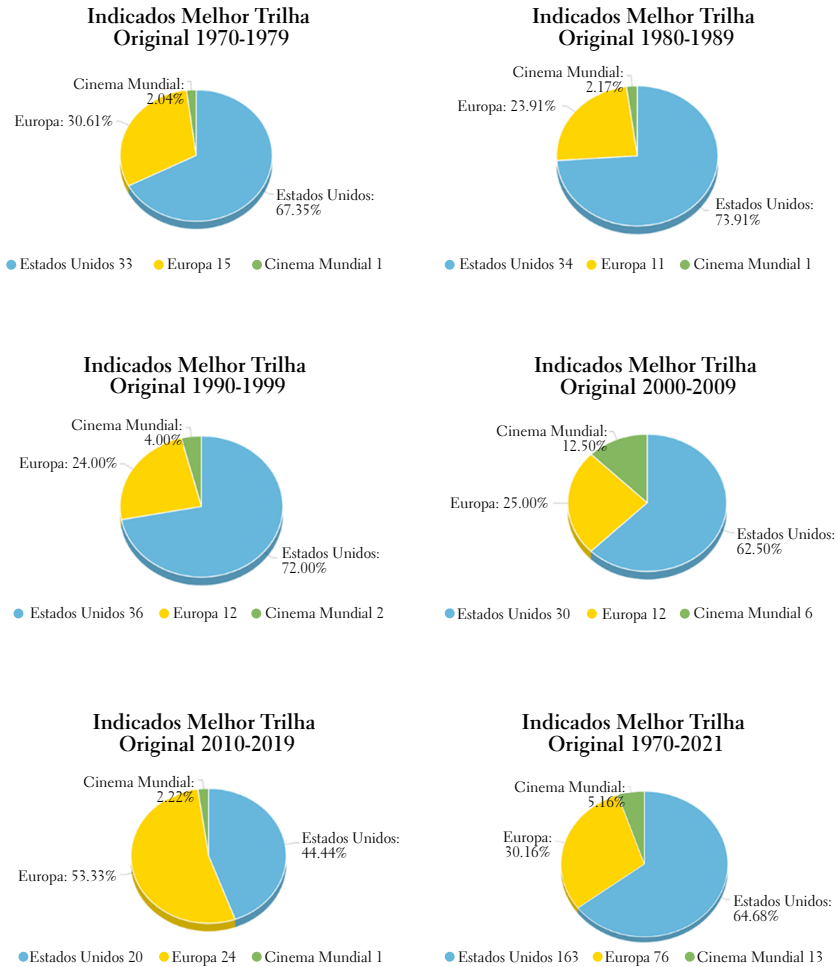
Podemos citar, por exemplo, alguns movimentos como o cinema de retomada brasileiro, o novo cinema argentino, a segunda nova onda taiwanesa, o novo cinema iraniano, o novo cinema mexicano, o novo cinema coreano, entre outras produções nacionais que seriam definidas como *world cinema*, o “cinema mundial”. De modo geral, eles adotam um modelo estético diferente de Hollywood e são “identificados como arte ao invés de comércio e como progressistas, em oposição ao cinema conservador” (Nagib, 2006, p. 27).

Esses novos mercados poderiam estar atraindo os olhos (e, possivelmente, os ouvidos?) dos grandes centros, pois retomando Hexel (2014, p. 17): “Se e quando conteúdos e formatos inovadores emergem de fato, eles são frequentemente inspirados por fontes de fora do reino de Hollywood”. Hexel relembra a influência causada nos espectadores estadunidenses pela *Novelle Vague* francesa e pelo James Bond vindo do cinema inglês, as obras pós-modernas de Tarantino ancoradas em citações e pastiches, o filme *Matrix* (2009) que foi inspirado no mangá japonês. “Hollywood prontamente aceita o talento estrangeiro já comprovado. Vários diretores inovadores de sucesso em Hollywood nasceram em outros países, como mexicano Guillermo Del Toro, o taiwanês Ang Lee e o holandês Paul Verhoeven” (Hexel, 2014, p. 18).

Utilizando os mesmos dados sobre as indicações ao Academy Awards levantados anteriormente, organizamos gráficos a fim de mapear de maneira mais específica a origem desses compositores. Decidimos pela separação tripartite derivada das concepções de “terceiro cinema”¹⁰, de acordo com as quais os Estados Unidos produziram o “primeiro cinema” e a Europa, o “segundo cinema” (Nagib, 2006). Portanto, o termo “cinema mundial” presente nos gráficos não significa o cinema de todas as partes do mundo, mas sim o cinema emergente não hollywoodiano. Apesar de Lucia Nagib propor que as teorias do cinema assumam um outro significado para *world cinema*, como algo policêntrico, aqui ainda estamos adotando a desgastada perspectiva estadunidense, por se tratar de um estudo que se propõe investigar como Hollywood se relaciona com quem está do lado de fora de seus domínios. Os gráficos foram divididos por décadas, para que se possam acompanhar as variações nas geografias das indicações ao prêmio.

10 Movimento das décadas de 1960 e 1970 dos cinemas da América Latina, Ásia, Oriente Médio e África que desafiavam os modelos hollywoodianos, buscavam realizar um cinema não comercial e acreditavam em sua função coletiva e social.

Gráfico 2
Origem dos compositores indicados



Nota. Dados organizados pelo autor, retirados da página da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (2023).

Fica evidente a baixíssima participação de compositores vindos de países do chamado cinema mundial na parcela dos autores que têm seu trabalho indicado à premiação, em contraste com a parcela de estrangeiros efetivamente premiada, indicada na Figura 1. Há uma pequena exceção na década de 2000, com duas indicações para o

libanês Gabriel Yared, pelos trabalhos em *O talentoso Ripley* (1999) e *Cold Mountain* (2003), uma indicação para o chinês Tan Dun com *O Tigre e o Dragão* (2000), duas indicações para o argentino Gustavo Santaolalla por *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005) e *Babel* (2006), e uma indicação para o indiano Allah Rakha Rahman pela trilha de *Quem Quer Ser um Milionário?* (2008).

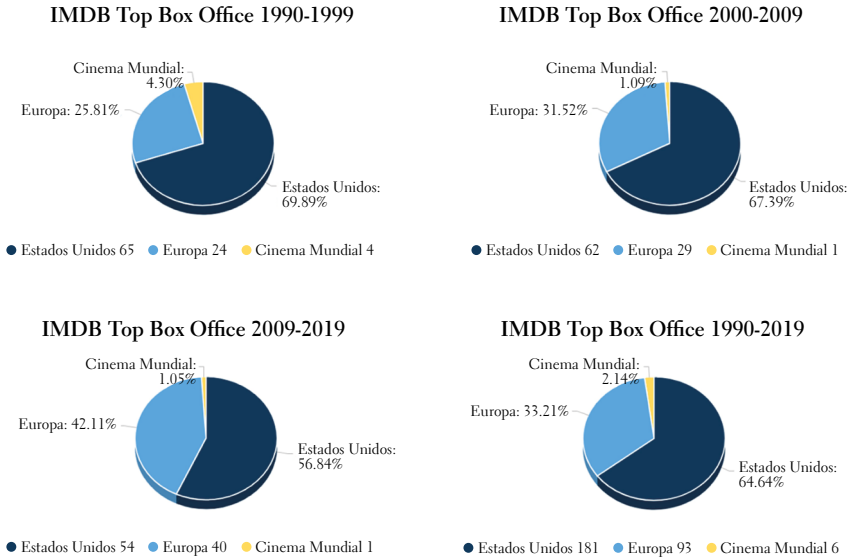
Apesar de serem profissionais que trazem diferentes idiomas e referências, a posição destes compositores pode ser considerada híbrida entre a indústria de Hollywood e o *world cinema*, uma vez que Gabriel Yared e Gustavo Santaolalla residem respectivamente na França e nos Estados Unidos desde a década de 1970, e os filmes pelos quais A.R. Rahman e Tan Dun foram nomeados não são exatamente hollywoodianos — *O Tigre e o Dragão* (2000) é um empreendimento de várias produtoras da China e dos Estados Unidos e *Quem Quer Ser um Milionário?* (2008) é uma produção inglesa.

De qualquer maneira esse mapeamento é importante para salientarmos o domínio de compositores estadunidenses e, principalmente, dos europeus, que entre 2010 e 2019 formaram a maioria, com 53,33% entre os indicados. A amostra, porém, pode não representar necessariamente o restante da indústria de Hollywood, ou seja, os filmes e profissionais que não fazem parte da seleta lista de nomeados ao Academy Awards. Para ampliar nossa pesquisa, e avaliar a participação de compositores estrangeiros no universo geral dos filmes hollywoodianos, realizamos um último levantamento utilizando o banco de dados IMDB Top Box Office¹¹ com as 50 maiores bilheterias de cada ano, entre 1990 e 2009, escolhendo 10 filmes¹² por ano, através de amostra aleatória simples.

11 O banco de dados é acessível apenas para usuários cadastrados na modalidade “Pro”, no endereço: <https://pro.imdb.com/boxoffice/worldwide>.

12 Filmes com mais de um compositor nos créditos foram ignorados. No gráfico foram omitidos os compositores estrangeiros de países anglófonos como Canadá, Austrália, Nova Zelândia e África do Sul, por não se encaixarem com facilidade na divisão tripartite.

Gráfico 3

Origens dos compositores dos filmes de maior bilheteria

Nota. Dados organizados pelo autor, retirados da plataforma IMDB Top Box Office.

Baseados em um levantamento de 300 filmes de diferentes gêneros e independentes do prestígio da Academia, podemos afirmar, agora com mais assertividade, que a representatividade dos países “periféricos” na música de filme em Hollywood é ínfima. Na estatística geral de 1990 à 2019, dos seis filmes com compositores de países emergentes, três filmes que entraram na amostragem aleatória foram do compositor libanês Gabriel Yared: *O Paciente Inglês* (1996), *Cidade dos Anjos* (1998) e *O Talentoso Ripley* (1999). Como destacamos anteriormente, apesar de ter nascido no Líbano, Yared se mudou para a França em 1969 para estudar música, e lá construiu sua carreira compondo trilhas para televisão, rádio e cinema.

Outro compositor presente na pesquisa foi o chileno Alejandro Amenábar, com o filme *Os Outros* (2001). Amenábar, que dirige filmes e compõe suas próprias trilhas, nasceu no Chile, porém, com um ano de idade mudou-se para a Espanha, onde estudou cinema e dirigiu

seu primeiro longa *Abre los Ojos* (1997). Os outros dois compositores foram o japonês Ryuichi Sakamoto com *Olhos de Serpente* (1998) e brasileiro Heitor Pereira com *PéPequeno* (2018). Sakamoto começou no cinema japonês em 1983 e no final da década de 1980 já compunha para filmes hollywoodianos. O guitarrista gaúcho Heitor Pereira já tocava com músicos de renome no Brasil como Ivan Lins e Milton Nascimento e integrou a banda inglesa Simply Red por alguns anos. Após se desligar da banda, mudou-se para Los Angeles em 1996, onde foi músico de apoio em diversos filmes até conseguir seus primeiros projetos como compositor principal.



Descrevemos brevemente o histórico desses profissionais para ilustrarmos que, mesmo fazendo parte do microuniverso estatístico de compositores de países do *world cinema* em Hollywood, ainda há uma parte deles que não representa esses cinemas nacionais. Músicos que vieram de outros meios, fixaram residência em outros países, não estão inseridos nesses movimentos cinematográficos emergentes ao redor do globo. Desta forma, até o momento, podemos afirmar que Hollywood não absorve os profissionais do “terceiro cinema”. Seria muito oportuno se pudéssemos contar com estudos mais aprofundados, com pesquisas quantitativas maiores, assim como qualitativas, para entendermos melhor quem são e quais as condições dos raros profissionais que têm acesso a essa indústria bilionária¹³ que é tão hegemônica e que, por fim, molda a concepção geral do que seria o padrão cinematográfico.

Um assunto que não exploramos aqui, mas que nos salta aos olhos, é a ausência feminina no mercado da trilha musical para filmes. Dos 300 filmes avaliados na pesquisa, apenas três contavam com

13 Segundo reportagem do *Hollywood Reporter* em 2021 o cinema nos Estados Unidos fez domesticamente 4,5 bilhões de dólares em 2021 e em 2019 (pré-pandemia) havia arrecadado 11,4 bilhões de dólares (McClintock, 2022).

compositoras mulheres. Na categoria de Melhor Trilha Original do Academy Awards, que acontece desde 1935, a primeira mulher a vencer a premiação, 85 anos mais tarde, foi a islandesa Hildur Guðnadóttir, em 2020, com o filme *Coringa* (2019). Apesar de já contarmos com trabalhos como o de Suzana Reck Miranda e Debora Regina Taño (2021), nos parece imprescindível que continuem sendo produzidos mais estudos sobre o tema e que a discussão seja aprofundada.

Ainda analisando o Gráfico 3, há um crescimento sistemático da presença de compositores europeus na indústria estadunidense, principalmente do Reino Unido, seguidos de Alemanha e França. Uma prática que já vimos desde os anos 1930, mas que nas últimas décadas vem aumentando por algum motivo. É difícil determinar as razões da escolha de um compositor ou por que sua carreira em Hollywood não deu certo. É um conjunto de fatores que Faulkner tentou definir detalhadamente, como as boas conexões, o currículo, a paciência e até a sorte no momento de um trabalho obter sucesso de bilheteria ou não.

Percebemos uma tendência mais recente de que, quando há um nome muito novo na composição de um filme, ele geralmente vem de trabalhos na indústria musical: da música *pop*, de uma banda de *rock*, da música eletrônica. Trazem elementos novos e ao mesmo tempo estão em evidência, agradam as audiências. Mesmo assim, ver caras novas não é algo tão comum. Ao ter acesso à lista do IMDB de 1990 a 2019, o primeiro impacto que se tem é com a recorrência de nomes dos mesmos compositores nos filmes entre as 50 maiores bilheterias. Alguns deles atuam durante um longo período, e por décadas têm seu nome creditado em até cinco filmes em um mesmo ano, atingindo os primeiros lugares nas “paradas de sucesso” comercial. Isso só reforça o que Faulkner constatou sobre o mercado ainda nas décadas de 1960 e 1970: um círculo fechado, no qual os projetos de orçamentos milionários contratam compositores renomados, que teriam um selo de garantia de retorno financeiro. Assim, as engrenagens da indústria cinematográfica hollywoodiana seguem girando

em um ritmo muito parecido e, ao longo de uma linha histórica tão extensa, essa indústria não apresenta grandes alterações em termos de representatividade e na dinâmica das relações comerciais e criativas entre executivos e compositores.

Referências

ACADEMY OF MOTION PICTURES, ARTS AND SCIENCES. Experience over nine decades of the Oscars from 1927 to 2023. *Oscars.org*, 2023. Disponível em: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies>. Acesso em: 3 mar. 2023.

BURLINGAME, J. U.S. Studios Calling on Foreign Composers as Globalization Grows. *Variety*, 5 dez. 2014. Disponível em: <https://variety.com/2014/film/global/u-s-studios-calling-on-foreign-composers-as-globalization-grows-1201370572/>. Acesso em: 23 jan. 2023.

FAULKNER, R. R. 1983. *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. London: Transaction, 1983.

KENNEDY, J. F. *A nation of immigrants*. Popular Library, 1964.

HEXEL, V. *Understanding contextual agents and their impact on recent Hollywood film music practice*. 2014. Doctoral thesis — Royal College of Music. 2014.

MCCLINTOCK, P. Box Office ends year 60 percent behind 2019 with \$4.5B domestically. *The Hollywood Reporter*, 1 jan. 2022. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/2021-box-office-revenue-stormy-year-1235067966/>. Acesso em: 23 jan. 2023.


MIRANDA, S. R. A clássica música das telas: o uso e a formação do tradicional estilo sinfônico. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, 2011. Sonoridades no Cinema e no Audiovisual.

MIRANDA, S. R.; TANO, D. Nas trilhas das mulheres: compositoras e cinema no Brasil. In: TEDESCO, M. C. (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: muito além da direção*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2021.

MUND, H. How European exile composers created the sounds of Hollywood. *Deutsche Welle*, 16 mar. 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/en/how-european-exile-composers-created-the-sounds-of-hollywood/a-19117891>. Acesso em: 14 jan. 2022.

NAGIB, L. Towards a positive definition of World Cinema. In: DENNISON, S.; LIM, S. H. (eds.). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London: Wallflower, 2006.





A voz feminina negra em *Era Uma Vez Brasília*: uma perspectiva de análise

Carolina de Oliveira Silva

Este capítulo analisa a voz feminina negra no filme Era Uma Vez Brasília (2017) de Adirley Queirós, no qual a personagem de Andreia (Andreia Vieira) se sobressai ao compartilhar sua história. A hipótese é de que o elemento da voz pode ser, diferentemente do que Mary Ann Doane (1983) afirma, um lugar particular ao feminismo. Assim, foram consultados autores que dialoguem com o afrofuturismo, como Freitas e Messias, com a perspectiva parcial do conhecimento, como Haraway, e a escuta em suas mais diversas possibilidades, de acordo com Flóres.

Em *Era Uma Vez Brasília* (2017), filme de Adirley Queirós, o diálogo com o afrofuturismo se faz presente ao considerar o papel de destaque de uma mulher negra — Andreia (Andreia Vieira) —, que, em diversas cenas, utiliza a voz para compartilhar sua história: a de uma mulher jovem negra, mãe solo e ex-presidiária.

Se a corrente do afrofuturismo é capaz de expandir “a imaginação muito além das convenções de nosso tempo e dos horizontes da expectativa, expulsando as ideias preconcebidas sobre negritude para fora do sistema solar” (Womack, 2015, p. 36), dentre suas diversas frentes, o trabalho com a distopia será demarcado pelo atravessamento dos tempos. Como bem observam Kênia Freitas e José Messias (2018) acerca do tensionamento entre afrofuturismo e afropessimismo, o passado negro que fora roubado e apagado pela escravidão seria capaz de vislumbrar futuros possíveis?

O filme de Queirós não chega a resolver tal dilema, mas apresenta a situação específica da mulher negra brasileira — algo que pouco se aborda no filme anterior do mesmo universo, *Branco Sai, Preto Fica* (2014), em que uma das únicas personagens femininas, apesar de ocupar o lugar de agente do futuro (Gleide Firmino), tem pouca aparição/voz ao longo do filme.

A partir dessa comparação, é possível trazer à tona um recorte localizado (Haraway, 1995): uma perspectiva parcial para a maneira como conhecemos o mundo e produzimos conhecimento nele. Não mais nos serve um ponto de vista totalitário e capaz de ocupar todos os lugares ao mesmo tempo, é preciso alinhar-se às perspectivas feministas — para Donna Haraway, uma ode às particularidades e não às universalidades, como muito se viu em alguns feminismos. Assim, o recorte desta pesquisa se concentra na personagem de Andreia, mulher negra que, após matar um homem para se defender de uma violência, é presa. Na cadeia ela conhece Corina, mulher que trabalha como prostituta e que, antes de morrer, entrega a ela as coordenadas direcionadas ao agente intergaláctico WA4 (Wellington Abreu).

A partir dessas prerrogativas, o que se pode dizer sobre o afrofuturismo e Andreia é a ligação com a voz. Se nesse subgênero da ficção científica o elemento do som será fundamental para compreender outras maneiras de viver no mundo — menos imagéticas, afinal, os sons representam uma forma tão potente de existência quanto qualquer outra —, a voz de Andreia surge não apenas como elemento em meio a ruídos, ambientes e música, mas por meio de uma escuta que, somada “a acúmulos de experiências passadas e de experiências por vir (...) adquire possibilidades diversas no cinema” (Flôres, 2013, p. 148). Tais possibilidades trazem para a discussão as “variações quanto às formas de resistência” (Gonzalez, 2020, p. 55) para as mulheres negras, e a voz, aqui, é uma delas.

Em texto de Clotilde Guimarães e Marina Ferreira (Guimarães; Ferreira, 2021) sobre as trabalhadoras do som no cinema brasileiro, percebe-se um silêncio — de quem escuta e de quem fala — que será preenchido por meio do diálogo proposto pelas/entre autoras e outras participantes. Apesar de não abordar a questão das trabalhadoras do cinema, lidamos aqui com uma personagem — batizada com o nome de quem a interpreta, revelando uma nuance entre o discurso que se tem no roteiro/filme e a experiência de Andreia no mundo. Mas, para além de comparar tais vozes, a ideia aqui é demonstrar, por meio da estética cinematográfica, a apresentação de uma personagem que não se prende ao apanágio da imagem, mas se faz escutar por meio da voz, elemento da narrativa que possui lugar, vivacidade e que faz parte da *mise-en-scène*. Dessa forma, a análise pretende contestar o que Mary Ann Doane (1983) coloca como a “política da voz particularmente problemática quando vista de uma perspectiva feminista” (p. 474), revelando que o elemento sonoro pode ser sim utilizado a partir de tal denominação, desde que haja uma definição que, no caso deste filme, aponte para uma perspectiva interseccional (Goes, 2019).

Voz: substantivo feminino¹

Em “Escuta S. Fem.” (2021) Clotilde Guimarães e Marina Ferreira escrevem um texto como uma conversa, em que as principais discussões giram em torno da ausência feminina no trabalho com o som no cinema brasileiro e o desejo de escuta dessas trabalhadoras. Assim, ao utilizarem a conversa como método para a emergência da escuta de si, conceito que tomam emprestado de Lilian Campesato e Valéria Bonafé (2019), a dupla de pesquisadoras, professoras e trabalhadoras do som trazem à tona uma série de relatos de 28 participantes, visando compreender como mulheres de diferentes gerações e regiões do Brasil se relacionam com alguns questionamentos², identificando assim, seus pontos de contato para compreensões mais amplas sobre os seus lugares no contexto cinematográfico.

Ao trazerem questões sobre uma possível epistemologia feminista (Rago, 1998) e a autoetnografia (Nancy, 2014) e (Kanaan, 2002), as autoras discorrem sobre o compartilhamento das experiências pessoais como uma forma de encontrar significados culturais, sociais e políticos, revelando assim, a importância de uma metodologia — no caso da pesquisa — em que não existiria uma autoridade ou verdades incontestáveis, mas possibilidades de diálogo.

-
- 1 O título faz um paralelo com o texto de Clotilde Guimarães e Marina Ferreira, “Escuta S. Fem.” (2021) em que se discute a escuta a partir de dois aspectos — das trabalhadoras de som no cinema brasileiro, que utilizam a escuta em seus trabalhos, e da escuta no sentido dessas mulheres serem (ou não) ouvidas em suas mais diversas falas e contextos. A ideia é propor, a partir desse diálogo, que a voz também pode ser considerada como um elemento feminino a depender do contexto em que é trabalhada, tendo em vista que, historicamente, é muito comum nos depararmos com expressões como o “silenciamento das mulheres” nas mais diversas áreas do conhecimento; aqui proponho uma inversão de expectativa e que me fora possível imaginar a partir da personagem de Andreia.
 - 2 O texto vai ser dividido a partir das temáticas dessas conversas que perpassam: o gênero e a escolha profissional, a identificação do machismo e preconceito, o combate e as redes de apoio, a maternidade e a escuta feminina.

Ainda que o texto trate exclusivamente das trabalhadoras do som e suas experiências, a questão da escuta feminina torna-se válida para pensarmos sobre a experiência compartilhada da personagem de Andreia, afinal, tudo o que ela conta ao longo do filme trata das experiências vividas por ela — as agressões, a prisão, a adolescência e a maternidade. Se sua voz prevalece em grande parte do filme, a tentativa aqui é aproximar o substantivo da escuta apresentado no texto para uma escuta que fazemos ao ouvir a história de Andreia. Mesmo tratando-se de meios distintos — a escuta de mulheres para o levantamento de dados de pesquisa e a escuta da voz de uma personagem, acredito que o filme, ao dar destaque para Andreia, ou seja, ao fazê-la a personagem que mais fala ao longo de 100 minutos de história, pode ter algo importante a dizer.

Ainda que a diferença entre conversa e entrevista seja enfatizada ao longo do texto referido — na conversa as camadas vocais se sobrepõem e na entrevista há certa passividade — no filme de Adirley Queirós não encontramos de fato nenhuma das duas estratégias. Todavia, Andreia como uma mulher negra, mãe e ex-presidiária em um mundo tomado pelo caos e por autoridades encabeçadas por homens brancos, tem agora a oportunidade de falar, sua voz vibra para fora e no outro — os outros que são diferentes e iguais a ela. Portanto, existe um ressoar que, nesse contexto, a coloca como alguém atenta aos detalhes do cotidiano que surgem em suas falas, por exemplo, quando conta como fora o seu último final de ano antes da prisão, como era a sua mãe, como se comportava na adolescência e a sua relação com o juiz que atualmente cuida de seu caso.

Nesse sentido e para este filme, é quase que impraticável estabelecer uma separação entre a voz e o corpo, algo que o diálogo sincrônico estabeleceu como a forma dominante no cinema, mas que aparece em uma obra em que a própria forma dominante estética não é tão privilegiada. Ainda que a técnica do diálogo sincrônico, de certa forma, representasse um “tal-e-qual a vida” (Doane, 1983, p. 460),

é importante entender que, a técnica está preocupada em confirmar a construção do som também como parte da *mise-en-scène*, considerando, como aponta a autora, não uma autonomia do som, mas a heterogeneidade do cinema a partir de seus espaços.

Como exemplo, Doane explica sobre a voz *off* em *A Morte num Beijo* (1955) de Robert Aldrich, que possui um grande poder de perturbar e está sempre ligada a um corpo que, inclusive, é morto ao final. Insiro aqui *Era Uma Vez Brasília*, em que acontece justamente o contrário com Andreia — vemos sempre de onde a voz está emanando, ela nunca está *off*, mas o resultado, no que se refere ao destino do corpo — ou até a uma importância na própria narrativa — é muito próximo ao exemplo de Doane, principalmente se considerarmos o dado da perturbação da narrativa. De outra perspectiva, ao citar a voz *over* do documentário, Doane afirma que “por não ser localizável, por não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela” (Doane, 1983, pp. 466-467), o que na verdade, não acontece, já que o escutar universalizante, descorporificado e que tudo pretende explicar, recai sobre a falácia de um objetivismo que se quer para simplificar as coisas, mas que nunca é possível sem implicações ideológicas.³

Ainda no texto de Doane, outro apontamento importante para pensar a questão da voz feminina negra em *Era Uma Vez Brasília* é pressupor que o prazer da audição estaria ligado às primeiras experiências da voz, “a voz confortante da mãe, em um determinado contexto cultural, é componente muito importante do “envelope sonoro” que envolve a criança e é o primeiro modelo de prazer auditivo” (Doane, 1983, p. 469)

3 Achei importante incluir a perspectiva da voz *over* do documentário, mesmo que o filme estudado não se trate de um, justamente pelo significado que essas vozes podem proporcionar. Afinal, no filme de Queirós, a voz sempre endereçada ao corpo prevê uma implicação política no sentido de informar sobre quem fala, de onde fala e como fala — perspectiva muito relevante para o pensamento de uma corrente feminista proposta por Haraway, que pretende parcializar o conhecimento no sentido de compreender suas especificidades e não universalidades.

e que teria, posteriormente, promovido a diferença na “intervenção do pai cuja voz, engajando o desejo da mãe, atua como o agente de separação e constitui a voz da mãe como o irrecuperável objeto perdido do desejo” (Doane, 1983, p. 470), afirmações problemáticas já que se pretendem a generalizações sobre experiências que quase nunca podem ser compartilhadas da mesma maneira. Nesse momento, é possível recordar, inclusive, da própria dificuldade do feminismo ao tentar, de maneira fracassada, entender as mulheres de maneira unívoca, não identificando aquilo que as difere, ou seja, suas próprias experiências em relação a marcadores de diferença como classe, raça, religião e tantos outros que podem surgir.

Assim, ao constatar que é necessário construir outras políticas para a voz — ou eróticas — Doane (1983) aponta três problemas que seriam inevitáveis nesse contexto: (1) ao expandir ou redefinir o poder dos sentidos, chegar-se-ia no dualismo corpo/mente, (2) a voz isolada como sistema simbólico reduziria a heterogeneidade complexa na combinação dos materiais e (3) a voz de uma perspectiva feminista serviria, simplesmente, como uma oposição à teorização do olhar como fálico em que a potencialidade estaria na mulher poder se fazer ouvir, tendo em vista que a cultura patriarcal investiria mais no olhar que no ouvir.

Ao me deter no terceiro tópico, é possível reconhecer que a confirmação das dualidades — ver-masculino e ouvir-feminino — seria capaz, apenas, de tornar toda a discussão menos complexa e praticamente finalizada ao resolver de maneira simplória algo que se apresenta atravessado por muitas nuances. Ao discordar de “simplesmente como uma oposição ao olhar como fálico”, me volto para a própria autora para criar outras políticas para a voz, considerando assim, essas tentativas. Se a voz sincrônica fora, em grande parte da história do cinema, um elemento que se pretendeu dominante, isso não significa que o conteúdo daquilo que é dito também confirmaria uma certa hegemonia, pelo menos não em sua totalidade e não em todos os filmes existentes.

Ao tratar a experiência da voz a partir de uma explicação que a todos pretenderia envolver e que, de maneira psicologizada, compreenderia um modelo — a voz alentadora de mãe e a voz intrometida do pai — a autora acaba por seguir um caminho contrário a sua própria constatação, ainda que tal modelo possa ser utilizado sim, mas não de maneira axiomática. Assim, a perspectiva feminista não se pretenderia, apenas, como oposição, mas a uma disponibilidade maior em escutar ou poder dizer e, para retornar ao texto que serviu como ponto de partida a este tópico, “escuto” o que fora “dito” pelas mulheres que vivem o som.

Somos mais sensitivas, mais abertas à dramaturgia do som. Podemos acrescentar uma visão feminina a um filme. Uma das áreas que permite isso é o som. Esta é uma área dramatúrgica, o som é etéreo, abrangente, permite muitas interpretações, leituras do filme, ele acrescenta, enriquece, detalha, aproxima o espectador da história a ser contada. (Participante 18: editora de som, geração de 1950, SE). (Guimarães; Ferreira, 2021, p. 83)

Minha opção pela inteireza desta fala não acontece por concordar totalmente com ela — principalmente no que se refere às questões de sensibilidade, que me parecem trabalhadas em um terreno muito binário e com o qual pretendo encontrar mais variantes. Todavia, é importante compreender a fala em sua totalidade, já que me detenho aqui, justamente, sobre a possibilidade de falar e ser ouvida, de ressoar. Acredito que seja possível sim “acrescentar uma visão feminina a um filme” e isso talvez se explique pela permissão das “muitas interpretações” de uma história. Assim, me questiono, quais as Andreias possíveis no filme a partir das vozes que a habitam?

Afrofuturismo, interseccionalidade e voz: um diálogo

O afrofuturismo, termo cunhado por Mark Dery na década de 1990 para pensar a exploração de futuros possíveis para as populações negras prevê, ao longo de seu desenvolvimento, um debate que olha para o passado, o presente e o futuro ao mesmo tempo. Nesse sentido, ao destacar

a escravidão do passado e a violência estatal do presente, as experiências negras acabam por apresentar o que se identificou enquanto distopias do presente que, como elemento intrínseco, torna-se não uma exceção, mas a regra para pensar as ficções especulativas negras e, por isso, importantes para pensar aspectos da perspectiva afropessimista.

Assim, o tensionamento entre afrofuturismo e afropessimismo pode ajudar a vislumbrar futuros negros. O que acontece em *Era Uma Vez Brasília*, por exemplo, não é a apresentação de um futuro *hi-tech*, mas a utilização de uma tecnologia que acontece quase que inteiramente por meio de sucatas, ou seja, daquilo que restou. As inquietações, principalmente em torno da personagem de Andreia, não encontram resoluções, afinal, sua vida se explicita por uma série de discussões sociais do nosso presente, no caso, endereçadas à mulher negra e ao sofrimento dessas mulheres em diversos contextos proporcionados pela intersecção de opressões: a raça, o gênero e a classe.

Freitas e Messias iniciam a discussão sobre o afropessimismo a partir de uma imagem do filme *Welcome II the Terrordome* (1995), que invoca o corpo negro acorrentado e em constante cerco policial. Para *Era Uma Vez Brasília*, invoco as falas da personagem de Andreia, que nos reconectam a uma série de violências sofridas no passado e que prosseguem ainda no presente: a agressão contra a mulher negra e seu aprisionamento decorrente da reação para sua defesa, a desconsideração de sua fala diante de uma “autoridade” — os policiais — e as oportunidades de vislumbrar outros mundos, na verdade, não disponíveis às mulheres que se tornam mães muito cedo, como parece ser o caso de Andreia.

Ao trazer a dimensão da experiência do escravo por meio de fatores como (1) a ausência de reconhecimento, (2) a separação dos laços de parentesco, (3) a violência gratuita e (4) a constituição de uma relação de propriedade, as relações de poder acabam por se manter, perspectiva que os afropessimistas compartilham em direção a um futuro que não é próprio de quem fala e que, ao considerar uma perspectiva de gênero — as mulheres negras — parece se deslocar ainda mais para um tipo de futuro apropriado.

Outra perspectiva importante apresentada por Freitas e Messias é a de que a população preta contemporânea é a sobrevivente de um processo de abdução, como descendentes dos pós-escravizados que foram levados da África para a América ou a Europa, e como descendentes de *aliens*: “já despossuídos da própria narrativa, fomos incorporados como o órgão estranho de novas sociedades: contidos e rechaçados pelo corpo social — caçados e assassinados pela polícia e cerceados pelas grades de novas prisões” (pp. 410-411), algo que no filme pode ser identificado na cena em que Andreia é advertida pela polícia a se apresentar, já que, mesmo fora do espaço da prisão, ela vive um encarceramento vigilante constante. Contudo, ao se utilizar da passarela — local de muitos encontros e de conversas importantes para a história — como uma forma de escapar dessa situação, já que ali não é possível rastreá-la, Andreia, mesmo quando em dúvida sobre a sua sanidade — “eu também achei que eu tava ficando louca” — entende que, nesse local é possível falar aquilo que ela pensa “sempre quando eu quero fugir do radar eu venho pra cá”, conseguindo assim, vislumbrar uma espécie de saída momentânea para sua situação.

Em “Interseccionalidade no Brasil, Revisitando as que Vieram Antes”, Emanuelle Goes (2019) promove um diálogo entre inúmeras pensadoras brasileiras que foram capazes de trazer as dimensões opressivas na vida das mulheres pretas, ou seja, as prerrogativas que entrelaçaram, ao menos, o gênero e a raça. Ainda que algumas autoras citadas por Goes⁴ concordem em destacar o racismo como forma de dar conta das especificidades das mulheres pretas, mais que o sexismo, — o que ficará conhecido como interseccionalidade é, justamente, a ocorrência de opressões de maneira “simultânea, sincrônica, não sendo possível separá-los ao longo da experiência concreta de cada indivíduo ou povo” (Goes, 2019).

Ao enfatizar a interseccionalidade como “uma ferramenta teórica e metodológica” (Goes, 2019), reitera-se a importante empreitada de

4 Como Luiza Bairros (2001) e Sueli Carneiro (2003).

apresentar a voz feminina negra como ponto de partida para pensar uma análise possível e que ultrapasse os sentidos imagéticos do filme — a questão do olhar — já há muito explorada por teóricas feministas do cinema como Laura Mulvey (1983) e Ann Kaplan (1995) que, muitas vezes, tomaram o olhar como um ponto de partida inteiramente ou quase sempre masculino. Ainda que tenham cunhado teorias extremamente importantes como meios de denúncia a determinadas formas cinematográficas, já que promovem discussões ainda muito contemporâneas e necessárias como contestação sobre o feminino no cinema, deslocar o olhar para o ouvir, por exemplo, poderia se configurar como uma porta de entrada potente para diálogos feministas? Ou, quiçá, para análises fílmicas que levem em consideração não apenas a imagem para compreender como as figuras femininas negras são tratadas, mas aquilo que elas dizem (ou não) sobre determinados assuntos ou sobre elas mesmas?

Partindo desses questionamentos, a relação com o afrofuturismo — em seu sentido de imaginar futuros que expandam a imaginação para além das convenções do nosso tempo — e com o afropessimismo — que enxerga um dado contínuo de morte e violência, remetendo ao povo negro a condição de escravo —, torna-se, no mínimo, instigante, se tomarmos o feminismo⁵, inclusive, como um meio também possível de fabular e especular sobre os futuros possíveis (ou impossíveis) disponíveis às mulheres. Em *Era Uma Vez Brasília* é possível identificar alguns entrelaçamentos: Andreia ocupa um papel de destaque na narrativa, já que fica responsável por intermediar a entrega do diário de Corina para o Viajante; ao mesmo tempo, ela só possui essa incumbência por ter sido presa pelo fato de matar um homem, mas em defesa da sua própria integridade física, revelando,

5 O feminismo aqui é compreendido a partir das ideias metodológicas de Donna Haraway em *Saberes Localizados: a Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial* (1995), que dispensa elementos como a transcendência ou a produção de sistemas globais e capacita a possibilidade de produzir conhecimento de maneira parcial e entre comunidades diferentes, não negando o significado dos corpos, mas permitindo-os a possibilidade de um futuro.

assim, as diversas nuances de sua existência. E nesse momento me pergunto, qual o papel de sua voz? Arrisco uma hipótese: toda a trama só será possível de ser compreendida e realizada por meio da voz de Andreia — ela comanda o ritmo de suas próprias palavras e, ousaria dizer, ela rege, a partir da sua voz, o desenvolvimento da própria história.

Localizando Andreia

Para auxiliar na análise, foram identificados os momentos do filme em que Andreia utiliza a sua voz para dialogar, contar suas histórias e expor os problemas que lhe incomodam. Dessa forma, esse primeiro mapeamento tem como objetivo localizar sua voz mediante outras ações no filme. A primeira tabela refere-se às cenas em que Andreia aparece falando e a segunda, às cenas em que ela realiza alguma ação que não utiliza a voz.

Tabela 1

*Momentos em que Andreia fala*⁶

Tempo/local	Fala da personagem
00”30 (1 — passarela)	Não é nem doido. (refere-se à aproximação de Marquim, que diz fazê-lo sem nenhuma intenção) ⁷ Passou por cima, faz barulho, eu vejo tudo. Eu também achei que eu tava ficando louca. Sempre quando eu quero fugir do radar eu venho pra cá. Eu fui presa, matei um cara, tinha bebido todas no final de ano. Acordei de uma ressaca do cão, fui na feira, tomei um caldo e aí quando tava voltando encontrei com uns camarada meu, umas camarada minha, me chamaram pra jogar sinuca no bar. Aí, eu jogando sinuca com a minha camarada, o cara veio e passou a mão na minha bunda. Aí, eu sem pensar dei uma tacada na cara dele, pegou aqui na fonte, começou a sangrar, caiu e morreu.

continua...

6 Nesta tabela foram separados os diálogos de Andreia, eles foram identificados pelo momento em que ocorrem (tempo de filme) e local na ordem cronológica. As cenas foram numeradas - (1), (2), (3), (4) e (5) — para facilitar a citação no momento da análise.

7 Nesse primeiro momento, a transcrição do diálogo foi resumida, já que a conversa entre Andreia e Marquim limitava-se a cumprimentos e, conseqüentemente, não seriam tão úteis às análises no que se refere ao conteúdo.

Tabela 1

Continuação

Tempo/local	Fala da personagem
00"30 (1 — passarela)	Você conheceu a Corina? Ela matou um político aí, um cara bem forte, cara era dono de gado e usina, altas indústria lá no Goiás. Conversa de preso. As dona falava lá na cadeia que ela era prostituta, ela fez um programa com esse cara, o cara não quis pagar, ela foi e matou ele ali, tá ligado ali na oficina de desmanche entre o Setor O e Ceilândia? Ela matou bem ali. Ela cortou a cabeça dele, abriu a barriga dele, enfiou a cabeça dele dentro, costurou e tacou fogo. E saiu como se nada tivesse acontecendo. Só que aí sempre têm uns bicudo, têm uns pescoço, tá ligado né? Chamaram a polícia, deram o retrato falado dela e prenderam ela no centro da Ceilândia. A dona puxou foi 22 anos de cadeia. Ela morreu lá dentro. Antes dela morrer ela me deu umas coordenadas, aí eu fui direto e reto nessas coordenadas, e achei um diário e uns documentos dela. É pra mim entregar pro viajante, ela falava pra mim que ia vir um viajante, um guerreiro intergaláctico do planeta dela, agora o planeta dela eu não me recordo o nome. Eu sei o nome dele, WA, já ouviu falar?
51"20 (2 — casa)	2071318 (quando é perguntada pela polícia sobre o número do seu RG)
52"45 (3 — passarela)	No seu planeta existe presídio? Você já foi preso? (WA) Qual o seu nome? Andreia. (WA) Eu vim do espaço. Você conheceu a Corina lá? (WA) Ela era o meu único contato na nave. O juiz sempre me perseguiu, sempre, sempre me perseguiu. Toda audiência que eu ia, eu sempre levava os meus filhos pra ele ver que eu tinha meus filhos, mas mesmo assim ele me deu cadeia. O cara passou a mão na minha bunda, o cara foi errado, e eu ainda tive que puxar cadeia. Todo mundo sendo absolvido, gente que... (WA) Ouviu isso? Ouvi. (WA) Eu acho que a gente tá sendo vigiado. Você conhece bem esse lugar? O juiz é um monstro, se liga. Ele me persegue, meu advogado entrou até com um processo contra o juiz, todos os meus pedidos sempre foram negados, sempre foram negados, era pra mim ter puxado na rua. Se eu tivesse pegado 6 meses a menos eu tinha puxado na rua. Ele não me deu 6 meses, fez eu puxar, falou que não tinha como me deixar na rua, tinha muita prova contra mim. Me jogou lá no sistema como se eu fosse um lixo, como se eu fosse um nada.
55"40 (4 — casa)	Sai de perto dessa escada, vem vamô! Vem, não, não vai descer essa escada não. Vem, vem fazendo o favor!

continua...

Tabela 1

Continuação

Tempo/local	Fala da personagem
55"40 (4 — casa)	<p>Igual eu já te expliquei, a gente vai pegar e vai lá pro seu bisavô, e de lá a gente vê.</p> <p>Tira aí, deixa eu olhar o lago aqui. Cuidado, viu?</p> <p>(Filho) Pede lá pro Hugo, o Hugo tá lá sem fazer nada, vai lá...</p> <p>Vai pedir, amor, vai. Que eu tô esperando aqui o Paulo chegar e o Átila tá lavando louça. Tá todo mundo ocupado. Hugo, bota refrigerante pra ele aí ou suco, vê que que ele quer.</p> <p>Pois é, aí teve uma vez que eu peguei e tava jogando no interclasse e aí a menina pegou e me machucou, cheguei lá em casa com o pé “trincado”⁸, minha mãe pegou e colocou no lugar. “Eu não falei pra você não jogar? Agora fica chorando...”</p> <p>(Filho) Deus que me livre.</p> <p>E eu já tinha você já.</p> <p>(Filho) Eita!</p> <p>Eu já tinha você e nesse tempo ainda apanhava. É que eu tive você muito nova, né, filho, 16 anos.</p> <p>(Filho) Foda!</p> <p>Lá naquele tempo que eu tava saindo, e achava ruim, né. No dia que eu fui pro isolamento que eu passei 10 dias lá, eu vi o tanto que, o mínimo que fosse de coisa boa, melhor do que ruim.</p>

Tabela 2

Momentos em que Andreia aparece/realiza alguma outra ação que não a fala

Tempo/lugar	Ação da personagem (sem o acompanhamento da fala)
13"05 (a — passarela)	Escreve em um papel.
17"55 (b — passarela)	Fuma e observa a rua.
50"10 (c — rua)	Observa a rua, é chamada pela polícia, desce as escadas e vai até a viatura, vemos seu corpo inteiro, mas sem definição.
51"32 (d — metrô)	De cabeça baixa no transporte.
01"23"20 (e — carro)	Está armada dentro do carro, de cabeça baixa.
01"25"00 (f — carro)	Fuma e ouve o pronunciamento do presidente.
01"25" 55 (g — rua)	Observa o carro explodindo, em pé de corpo inteiro e de costas, primeira vez que a vemos inteiramente com mais definição.
01"29"55 (h — rua)	Em grupo, gritam através de caveiras (aqui não é possível assegurar que ela realmente aparece, mas temos mulheres no grupo).
01"31"53 (i — passarela)	Observa a rua da passarela, se emociona; aparece de corpo inteiro novamente, está em grupo, é a única mulher; ouvem o discurso do presidente.

8 Não foi possível identificar exatamente o que a personagem fala, mas pelo contexto, deduzi ser “trincado”.

Uma perspectiva feminista da voz

Em *O Cinema: uma Arte Sonora*, de Virginia Flôres (2013), o subcapítulo “Vozes” (pp. 120-128) trata da forma como a voz, ligada à produção cinematográfica, é utilizada para apoiar o reconhecimento e “a identificação do espectador com a personagem” (p. 121), relegando a ela um papel fundamental para que se entendam as mensagens “subliminares” por meio de características como a textura, o timbre e a intensidade. Ao tomar partido de uma estética que fora nomeada por Michel Chion (2003) como *verbo-centré*, ou seja, centrada no verbo, a ideia de analisar as vozes deve levar em consideração dois aspectos: aquilo que é dito e a qualidade técnica desse material.

Para Flôres, “cada pessoa traz, em sua voz, características ligadas ao seu corpo e ao seu desenvolvimento emocional, e com isso pode proporcionar uma série de interpretações. Por incrível que pareça, uma mesma pessoa pode variar bastante sua voz” (2013, p. 123), revelando assim, uma multiplicidade interpretativa capaz de redefinir os variados sentidos provenientes dessa voz e, no caso deste objeto de estudo, essas possibilidades podem estar diretamente ligadas ao que forma Andreia como tal: mulher, mãe, participante de um exército, ex-presidiária e tantas outras facetas que possam surgir.⁹

9 Acrescentaria ainda outras características passíveis de identificação na voz, tais como o elemento social e o cultural que, no caso de Andreia estão intimamente ligados à forma como ela diz as coisas. Como é possível identificar na transcrição, Andreia fala de forma coloquial, popular, ou seja, completamente diferente da forma escrita, que se utiliza de uma série de regras para ser partilhada. Nesse sentido, é possível identificar uma maneira de compartilhamento de experiências mais ligada à tradição oral, forma que se aproxima de saberes, muitas vezes, desconsiderados pela sociedade e pela ciência. Tal observação, apesar de não desenvolvida neste capítulo, pode acarretar outras discussões e análises sobre a utilização da oralidade em cotejo com as teorias feministas que, em terreno brasileiro, foram gestadas em torno da ditadura militar, muitas vezes em reuniões de mulheres em ambientes domésticos (Costa, 1988) — vale lembrar que esse mesmo movimento se inicia nas camadas médias da população, em especial com

Era Uma Vez Brasília acompanha o agente intergaláctico WA4 (Wellington Abreu) que é preso e enviado ao espaço em 1959 com a missão de matar o então presidente, Juscelino Kubitschek. Todavia, por uma falha da sua nave, o agente se perde no tempo e chega a Ceilândia no ano de 2016, momento em que a então presidente da República, Dilma Rousseff, sofre *impeachment* e o país passa a ser governado por Michel Temer. Juntos, Marquim da Tropa (Marquim) e Andreia planejam a formação de um exército para combater aqueles que são responsáveis pelo Congresso Nacional.

De maneira geral, Andreia participa de quatro cenas importantes e definidoras da narrativa do filme — cenas em que a fala é centralizada e que está, inclusive, sob o seu comando, já que seus interlocutores pouco respondem a ela, parecendo muito mais escutá-la em vez de falar. Esse dado é bastante curioso quando resgatamos as inúmeras espécies de silenciamento das mulheres negras ao longo da história e, ao mesmo tempo, sua participação ativa no movimento negro brasileiro, principalmente a partir da década de 1970 (Gonzalez, 2020), indicando os atravessamentos que perpassam essas mulheres e chegam, finalmente, em Andreia.

Em (1), a cena já inicia com um diálogo quase que monossilábico, Andreia apenas concorda com a aproximação de Marquim da Tropa. Ao responder com expressões como “de boa”, “tá bem”, “pode”, “tá”, ela ainda não se mostra completamente disponível para o diálogo. Entre uma tragada e outra, a sensação de frio — ampliada pelo som constante do vento — parece iniciar um diálogo ainda pouco dilatado e que será quebrado com um “não é nem doido” — uma resposta a aproximação de Marquim, que já se defende caso ela pense que ele se aproxima com segundas intenções. De forma reflexiva, Andreia inicia de fato a conversa a partir da pergunta “e aí, o que que tá pegando?” e,

as mulheres brancas, especificidade que será questionada pela mulheres negras como crítica a um movimento que pretenderia universalizar o sentido do ser mulher.

depois de outra longa tragada, agora até acompanhada do som de sua expiração, ela inaugura o seu *round* de perguntas.

Nesse momento, Marquim afirma “não gosto de falar muito não” e ao se abrir com Andreia sobre o fato de ser duvidado por todos, ele conta que vê coisas nesse lugar, ao que ela confirma “eu também vejo”. Seu gesto para cima, como se apontasse algo que passa pelo céu, substitui algo que não poderia ser dito, compartilhado, já que mesmo em uma zona em que não são localizados pelas autoridades, as falas em um volume mais baixo parecem denotar um certo cuidado sobre o que é dito e, principalmente, para quem se fala. Ao explicar que está ali para fugir do radar — algo comum para quem já foi preso alguma vez — Andreia inicia sua história e nos entrega o contexto do presente: um país em que não é possível combinar palavras, principalmente se as frases objetivam a contestação do *status quo*.

Ao dividir com Marquim o motivo de sua permanente fuga, o ritmo da fala de Andreia muda completamente: ainda que as pausas sejam intercaladas pelos tragos do cigarro, Andreia conta a história do assassinato que cometeu e, ao pronunciar a palavra “morreu”, um som estridente do metrô passando é utilizado como marcação, o que parece enfatizar a fala que pouco se pauta em sentimentalismo. Andreia narra de maneira linear, quase monótona, como se do “eu fui presa” até o “morreu” nada de muito inesperado tivesse acontecido, pelo menos, nada de inesperado para um mundo regido pelo poder em favor de poucos (brancos), e que deixam os muitos (negros) desamparados. Ao mudar o rumo da conversa, Andreia prossegue nas perguntas e não mais no compartilhamento de sua história, mas agora sobre a sua companheira conhecida na prisão, Corina. Tal assunto se liga ao anterior justamente pelo elemento da morte — a morte de um “cara” violento, na qual Andreia fora responsável e a morte de um político, na qual Corina também fora “culpada”.

A história do político e de Corina é contada a partir de um abandono das pausas, algo que ocorre de forma mais incisiva na primeira

parte do diálogo, um modo de apresentação que reverbera um ritmo mais repentino com relação às ações cometidas pela profissional do sexo que decide matar um cliente por não ter recebido seu pagamento por direito. A pausa na fala acontece, novamente, quando se retorna para a morte, “ela morreu lá dentro” (na cadeia), afirma Andreia — agora, o som do metrô é utilizado de maneira crescente, menos abrupta, mas nem por isso pouco marcante.

Ao informar sobre as coordenadas deixadas por Corina, Andreia é rapidamente interrompida por Marquim com perguntas curtas como “tu tem isso aí?” e “viajante” ao que ela confirma de maneira sobreposta à fala do possível aliado. As informações são escassas, Andreia não recorda o nome do planeta de Corina, apesar de saber o nome do viajante — WA. Andreia encerra o seu diálogo com um: “já ouviu falar?”, referindo-se ao viajante, mas sem obter respostas, já que a cena é cortada rapidamente. Aqui, Andreia demonstra ser a pessoa que possui mais informações que todas as outras, além de possivelmente ser a mais interessada na situação. O andamento que ela propõe à história e que pode ser observado na transcrição do texto — que, sem pausas, reproduz um atropelamento de palavras que não deixa de simbolizar, inclusive, a forma como esses corpos subjugados são tratados, — atropelados por uma máquina incansável que enxerga na morte a resolução dos problemas — encontra no afropessimismo uma realidade iminente, tendo em vista o passado da escravidão e sua permanência na atualidade por meio da violência exercida pelo Estado diante de corpos negros.

Na cena (2), o dado da violência é exacerbado quando Andreia é abordada pela polícia e, diferentemente da cena descrita anteriormente, os elementos da fala são ínfimos. Ao iniciar com Andreia observando a rua, o som de sirene surge de maneira crescente, seguido de uma voz emitida através do rádio “Andreia Vieira, confere” e, ao descer as escadas do que depois será confirmado como o local onde vive com a sua família, ela vai em direção ao carro de polícia, em silêncio, embalada apenas pelos latidos distantes de cachorros — o que confere

à cena uma atmosfera de mistério e tensão. Ela é abordada de maneira ríspida “seu RG?”, seguido de um trecho considerável de silêncio — que não deixa de indicar uma certa resistência por parte dela, já que não responde de prontidão. A ela é perguntado novamente “qual o número do seu RG?”, e agora ela responde de forma rápida, evitando pausas, apenas uma inspiração para encher os pulmões é o suficiente para fazê-la “vomitar” as informações que são indelicadamente exigidas — “2071318” — Andreia é um número, mas não um número qualquer, um número que incomoda. “Assina aqui pra mim!” é a ordem que determina o fechamento dessa cena que, quando comparada à anterior e às próximas — nas quais Andreia é responsável por grande parte das falas —, é finalizada com uma voz emissora de ordem e um corte seco que segue Andreia no transporte de cabeça baixa — algo que não havia sido visto até então.

É importante frisar que a cena (2), apesar de pouco falada quando comparada às outras, ainda é capaz de reverberar as limitadas palavras que comportam, não exatamente pelo seu conteúdo, mas pela maneira como elas são pronunciadas: ríspidas, em sentido de ordem e com a interferência de apenas um sentimento, o medo do Estado. Nesse sentido, é possível estabelecer as relações de poder que são ali colocadas, ou seja, a quem Andreia precisa responder e como precisa fazê-lo —, novamente a ressonância de um passado não muito distante sobre o tratamento que o Estado prevê para os despossuídos e, nesse caso, com ainda mais ênfase quando nos referimos à mulher negra.

Na cena (3), Andreia conversa com WA4 sobre a perseguição do juiz, responsável pelo seu caso, e as consequências disso na sua vida. Essa cena é imediatamente consecutiva à anterior e se passa no mesmo local da cena (1), a passarela que serve como um local de liberdade momentânea. A conversa, na qual pouco ouvimos WA4, também é acompanhada de cigarro e embalada pelo som dos trovões e do vento, proporcionando uma atmosfera que parece estar sempre no limiar do perigo. Andreia inicia com uma série de perguntas “no seu planeta

existe presídio?” e emenda “você já foi preso?”, denotando certa curiosidade sobre o modo de vida do viajante. WA4 apenas afirma com um movimento de cabeça, dispensando palavras –, aqui a ausência das palavras é muito significativa, afinal, elas funcionam como afirmações para as perguntas de Andreia, demonstrando assim, que o planeta distante (de onde veio WA4) não parece tão distante assim do dela, já que trata grande parte de sua população de maneira muito parecida. O dado do presídio inserido na perspectiva afropessimista, revela um tipo de “experiência da negritude em um mundo organizado em torno da supremacia branca e da anti-negritude” (Freitas; Messias, 2018, p. 414) tendo em vista que, na história, Andreia e WA4 — pessoas negras — foram igualmente presas sob a ordem de um Estado. Mesmo vivendo em planetas aparentemente diferentes, o que poderia resultar em políticas distintas, são, na verdade, muito próximas, indicando uma possível escassez para outras perspectivas de sobrevivência para o povo negro, independente do planeta que habitam.

O viajante pergunta para Andreia seu nome e de maneira breve conta que veio do espaço, informando que Corina era o seu único contato da nave. Ao recebermos tais informações, fica evidente que a rarefação da fala está diretamente ligada à carência das informações como um todo, afinal, ao ser designado para uma missão, WA4 só teria o contato de Corina que, de maneira também injusta, morrera na prisão. Aqui, a hipótese de uma Andreia mais engajada em sua vivência — já que sua vida acaba se tornando, de fato, uma missão — pode ser confirmada, inclusive se levarmos em consideração a quantidade de diálogos que dela são emitidos¹⁰. De certa forma, a visualidade

10 Existem outras vozes que também são importantes para entendermos o contexto do filme, principalmente aquelas ligadas aos pronunciamentos oficiais — de Michel Temer e Dilma Rousseff —, ambas transmitidas por uma espécie de rádio. Todavia, para este recorte decidi não as abordar, já que a temática do artigo gira em torno da voz feminina negra; ainda assim, sugere-se a possibilidade de futuras análises que levem em conta esses elementos.

tão requerida e exigida por uma representação de cunho mais feminista e justa, agora é invertida: não se trata exatamente daquilo que é visto (como Andreia aparece), mas daquilo que se ouve (como e o que Andreia fala). Se o que se ouve tem como ponto de partida a voz de uma mulher negra, tal localização (no filme, a de uma provável periferia) não poderia ser desconsiderada e tal voz não poderia ser universalizada (a voz das mulheres brasileiras), já que ela incide sobre a experiência do encontro dos mais diversos poderes que nela atua (mãe, filha, trabalhadora, seguidora de uma determinada religião etc), inclusive as opressões, que resultam em caminhos para a sobrevivência e o futuro da mulher negra brasileira.

Andreia é iluminada a partir da lanterna na cabeça de WA4, como se tivesse todas as atenções voltadas para ela e, entre uma trovada e outra, ela começa a falar sobre a perseguição do juiz. De maneira quase engasgada pela incompreensão de tal perseguição, ela repete a palavra “sempre” inúmeras vezes, enfatizando o quanto o juiz “fica no seu pé”. Triste, ela marca a sua fala com a frase “mas mesmo assim ele me deu cadeia”, enfatizando o sentimento de não conformação com a situação — “o cara foi errado, e eu ainda tive que puxar cadeia”. A fala apertada em conjunto com um plano mais aberto, prevê a aparição de outros sons da cidade, Andreia parece ser engolida por eles, pela cidade e por sua própria fala e, apesar do desabafo, da necessidade de ser ouvida por alguém, falar não lhe parece ser mais o suficiente. Ouvimos uma sirene, percebe-se um movimento das personagens, algo preocupa WA4 e Andreia é interrompida por ele — “ouviu isso?” — “ouvi”, responde ela, ambos apreensivos e na escuridão total.

Ao comunicar que estão sendo vigiados, WA4 retorna ao assunto do juiz, afirmando que “o juiz é um monstro”, Andreia responde indicando os detalhes do seu caso, emendando as informações sobre o processo contra o magistrado e novamente a injustiça diante do “crime” cometido por ela. Suas últimas palavras, nas quais ela coloca mais ênfase “como se eu fosse um lixo, como se eu fosse um nada”,

são pronunciadas com raiva, quase gritadas, como se tivessem que ser ouvidas por todas as pessoas da cidade. Segue-se um som de portão sendo brutalmente fechado — muito próximo dos sons que acompanharam a palavra “morte” nas cenas anteriores — indicando não exatamente um fim, mas um ciclo que está longe de ser quebrado.

Já a cena (4) dá continuidade ao som do portão sendo fechado e as vozes de crianças que ocupam o mesmo espaço da cena (2), antes de opressão policial e agora de convivência íntima com a família. As falas de Andreia iniciam a partir de um comando, uma ordem, mas diferente da ordem opressiva da cena (2), o que Andreia se propõe está mais próximo de uma instrução para o cuidado — “sai de perto dessa escada, vem vamô!”, ela fala para as crianças, repetindo de maneira insistente um “vem, vem, vem” como forma de chamar a atenção. Ao mesmo tempo, é possível identificar uma música tocando, o que indica um momento mais descontraído, que se funde a um diálogo quase incompreensível de início, atravessado por muitas informações e risadas — e que parece não começar uma conversa de fato, mas mostrar o seu entremeio, algo que está em andamento e que vai resultar na demonstração de afeto entre Andreia e seus filhos.

Nessa cena, Andreia conversa com o filho mais velho sobre a sua adolescência e o período em que foi presa na vida adulta, enquanto o filho adolescente lava a louça. Ao apresentar diálogos que aparecem concomitantemente — ao mesmo tempo em que conversa com o adolescente, dialoga com a criança —, Andreia assume um tom completamente diferente das cenas anteriores, menos comedida, menos amedrontada. Ao iniciar com “teve uma vez que eu peguei e tava jogando no interclasse”, Andreia sorri ao mesmo tempo que informa, indicando uma lembrança que lhe parece boa, ao que seu filho responde com gargalhadas misturadas ao som da louça sendo lavada. Andreia enfatiza uma relação materna que nos parece bem resolvida — tanto com a sua própria mãe, quanto com o seu filho — ao lembrar episódios da adolescência em que, inclusive, já era mãe. Ao comentar com o filho

“eu já tinha você e nesse tempo ainda apanhava”, Andreia informa o tipo de convívio que ela possuía com a sua família e que traz na figura da mãe uma centralidade, não dispensando uma relação talvez mais hierárquica e que se baseava no uso da força física — como o fato de ela apanhar, por exemplo. Para além de sua experiência pessoal, Andreia também informa sobre a atualidade de um país como o Brasil, em que grande parte das famílias, inclusive as de menor renda e formadas por pessoas negras, são criadas quase que integralmente pelas mães¹¹

Logo após afirmar que tivera o filho ainda muito jovem, com apenas 16 anos, ela emenda uma espécie de comparação com a liberdade que lhe era possível quando mais nova e a liberdade agora, “no dia que eu fui pro isolamento que eu passei 10 dias lá, eu vi o tanto que, o mínimo que fosse de coisa boa, melhor do que ruim”, referindo-se ao momento em que poderia estar em contato com os filhos. Nessa fala, Andreia modifica o seu tom de voz, agora mais sério e não acompanhado de risadas, mas de uma espécie de aprendizado íntimo que se completa com uma voz projetada para dentro — e não para fora, como acontecia até agora, direcionada para que alguém a ouvisse. Nesse instante, Andreia fala para si mesma, como se estivesse “pensando alto” e como se apenas ela fosse capaz de ouvir o que está dizendo. Andreia ressoa.



Ao partir de uma personagem mulher, negra, mãe, ex-presidiária e combatente de um futuro exército que pretende lutar contra os abusos de um país que ainda replica seu passado colonial, escravocrata e misógino, Andreia me pareceu ser um excelente ponto de partida para pensar a questão de sua voz: quem ela representa? A quem ela se dirige? O que ela quer dizer? Quantas vozes as formam?

11 Para saber mais, ver *(Re)existir para (re)conhecer-se*: mães negras frente aos impactos do racismo estruturante (2019), de Andressa Farias Barrios.

No desenvolvimento de tais questões, o diálogo com o texto já referido “Escuta S. Fem.” (Guimarães; Ferreira, 2021), pretendeu não só ampliar a lista de substantivos femininos, mas contribuir com as ideias em torno do processo da fala, também como algo feminino, além de considerar os dados de raça, promovendo mais uma abertura para a discussão em torno de marcadores de diferença aquém do gênero. Aqui, o feminino é compreendido na sua capacidade de abarcar as mais diferentes formas de ser e estar no mundo como mulher. Além de localizar e colocar em destaque as experiências pessoais como formas objetivas de entender o mundo (a partir das falas de Andreia é possível deduzir o que é o Brasil, por exemplo), também é possível compreender os atravessamentos e as complexidades dessas experiências — assim como o feminismo interseccional se pretende.

Apesar de me deter em apenas uma personagem — curiosamente a única mulher negra a quem é dado o poder de fala e, consequentemente, de ser escutada pelas outras personagens e pelas espectadoras — Andreia reverbera em sua história prerrogativas de um passado e um presente da história brasileira que servem para pensar as perspectivas do afrofuturismo e do afropessimismo, incumbindo à ficção científica dados mais palpáveis do que nunca. E, mesmo que essa oportunidade de escuta e fala não resulte em um final feliz — afinal, o filme de Queirós finaliza com o discurso de Michel Temer e o exército opositor imobilizado — a ideia de uma política da voz feminista — da qual Doane (1983) discorda na sua possibilidade de existir, já que cairia em uma lógica dualista —, não me parece estar na resolução integral dos problemas (o feminismo salvará o mundo), mas no entendimento de suas complexidades e no desafio em contestar suas dualidades (o feminismo problematizará e complexificará o mundo).

Se o afrofuturismo pretende, desde seu surgimento e conceituação, trabalhar com as mais diferentes possibilidades de existência, a visibilidade não parece ser, por si só, suficiente para conceder às mulheres negras um tipo de representação mais autêntica. Nesse sentido, o dado

do som/fala torna-se sim transgressor, principalmente quando o silenciamento ainda se profetiza como arma de opressão — Andreia narra sua vida, aquilo que a faz ter raiva, o que a faz feliz, o que a faz gargarhar e chorar, o que a faz engolir a seco, a forma como repassa as informações e como resiste. Tudo isso é feito por meio de sua voz e procurar uma transgressão do seu mundo talvez devesse se iniciar não com um substantivo feminino, mas com um verbo: falar.

Referências

- BAIROS, L. Nossos Feminismos Revisitados. *Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 3, nº 2, 1995, pp.458-463. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462>. Acesso em: 3 maio 2022.
- BARRIOS, A. F. *Re(existir) para (re)conhecer-se*: mãe negras frente aos impactos do racismo estruturante. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/btdt/0000013432.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. [S.l.], Cinco da Norte, 2014. (90 min).
- CAMPESATO, L.; BONAFÉ, V. A conversa enquanto método para emergência da escuta de si. *Debates*, n. 22, pp. 28-52, dez. 2019.
- CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2003.
- CHION, M. *Une art sonore, le cinema*. Paris: Cahier du cinema, 2003.
- COSTA, A. de O. (org.). *Memória das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DERY, M. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. In: DERY, M. *Flame Wars: the discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação do corpo e espaço. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. [S.l.], Cinco da Norte; Terratreme Filmes, 2017. (100 min).

FLÔRES, V. *O cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.

FREITAS, K.; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo — as distopias do presente. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine e Audiovisual Imagofagia*, n. 17, pp. 402-424, 2018.

GOES, E. Interseccionalidade no Brasil, revisitando as que vieram antes. *Blogueiras negras*, 8 out. 2019. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/interseccionalidade-no-brasil-revisitando-as-que-vieram-antes/>. Acesso em: 4 maio2022.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES, C. B.; FERREIRA, M. M. M. Escuta s. fem. In: TEDESCO, M. C. (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau, 2021.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 7-41, 1995.

KANAAN, D. A. *Escuta e subjetivação: a escrita de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUC, 2002.

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LORDE, A. Usos do erótico: o erótico como poder. *In: Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. pp. 53-59.

MULVEY, L. Prazer visual e Cinema Narrativo. *In: XAVIER, I. (org.). A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NANCY, J.-L. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

RAGO, M. Epistemologia Feminista, gênero e história. *In: PEDRO, J. M.; GROSSI, M. P. (orgs.). Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Mulheres, 1998. pp. 21-42.

WOMACK, Y. Cadete Espacial. *In: FREITAS, K. (orgs.). Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*. São Paulo, nov. 2015.

Sobre o MidiaSon

MidiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora: criado em 2007, está sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). As pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do grupo estão voltadas aos estudos do áudio e da música em diferentes contextos, envolvendo especialmente o rádio, o podcast, a música popular industrializada e a trilha sonora e musical de cinema.

