

A MÚSICA EM PODCASTS NARRATIVOS: DIÁLOGOS ENTRE ESTUDOS DE RÁDIO E DE SOM NO CINEMA

MUSIC IN STORYTELLING PODCASTS DIALOGUES BETWEEN RADIO STUDIES AND SOUND IN CINEMA

Carlos Jáuregui ¹
Eduardo Vicente ²

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de discutir o uso da música em podcasts narrativos ou documentais, a partir de contribuições teóricas provenientes dos estudos do som no cinema em interlocução com o campo de rádio e mídia sonora. Na esteira das discussões de Vicente (2024), Jáuregui (2024) e Jáuregui e Viana (2022), desenvolvemos um exercício de análise em torno de um corpus composto por trailers de três podcasts brasileiros: Alexandre (Piauí/Trovão Mídia); Lira: os atalhos do poder (Uol Prime) e Janja (Uol Prime). Para tanto, convocamos e adaptamos as categorias de Gorbman (1987), inicialmente formuladas para o estudo da música orquestral no cinema. Como resultado, levantamos um conjunto de gestos narrativos, estéticos e editoriais empreendidos pela música nessas produções sonoras e apresentamos reflexões sobre a pertinência dos intercâmbios teóricos propostos.

Palavras-chave

Música; podcast; som no cinema.

Abstract

This paper aims to discuss the use of music in narrative or documentary podcasts, drawing on theoretical contributions from sound studies in cinema in dialogue with the field of radio and sound media. Following the discussions of Vicente (2024), Jáuregui (2024), and Jáuregui e Viana (2022), we developed an analytical exercise on a corpus composed of the trailers of three Brazilian podcasts: Alexandre (Piauí/Trovão Mídia), Lira: os atalhos do poder (Uol Prime), and Janja (Uol Prime). To this end, we invoked and adapted the categories proposed by Gorbman (1987), originally formulated for the study of orchestral music in cinema. As a result, we identified a set of narrative, aesthetic, and editorial gestures undertaken by music in these sound productions and presented reflections on the propriety of the proposed theoretical exchanges.

Keywords

Music; podcasting; sound in cinema.

¹ Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), carlos.jauregui@ufop.edu.br, <https://orcid.org/0000-0003-2180-1176>, <http://lattes.cnpq.br/073297505113707>.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), professor associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes (CTR) da ECA/USP, eduvicente@usp.br, <https://orcid.org/0000-0002-1130-0637>, <http://lattes.cnpq.br/2196600075554202>.

Introdução

Com certa frequência, os campos de rádio e de som no cinema se sentem convidados a produzir reflexões acerca dos diálogos entre as áreas, seja no âmbito operacional (com a circulação de profissionais e compartilhamento dos modos de produção entre esses universos), seja no que diz respeito à linguagem (intercâmbio de referências estéticas e desenvolvimento de tendências em comum). No âmbito da pesquisa, contudo, tal interlocução é ainda tímida em função das delimitações frequentemente impostas ao fazer acadêmico (formulação de disciplinas, separação de grupos de trabalho em eventos ou edição de revistas especializadas...). A margem para essas aproximações se reduz, na medida em que as diferentes áreas do conhecimento empreendem esforços em prol da construção de arcabouços teóricos próprios e metodologias mais específicas.

Frente a tal cenário, este trabalho se empenha no sentido de promover a articulação teórica entre esses campos, tendo em vista o estudo da música em podcasts narrativos ou documentais³. Analisamos, então, três produtos sonoros, aplicando categorias inicialmente pensadas para o cinema. Mais precisamente, voltamos nossa escuta e reflexão às produções *Alexandre* (Trovão Mídia/Piauí, 2023), *Lira: os atalhos do poder* (Uol Prime, 2024) e *Janja* (Uol Prime, 2024).

A construção do recorte empírico deve-se a mais de uma razão. Em primeiro lugar, são produtos com investimento evidente na dimensão musical, com trilhas originais e profissionais dedicados a isso. Em segundo lugar, foram produzidos por empresas jornalísticas consolidadas e com atuação no campo do podcast jornalístico e documental. Por último, por se tratar de documentários com temporadas de dimensões semelhantes (cinco ou seis episódios), sobre três pessoas públicas do mesmo contexto histórico e com interseções em suas equipes e processos de produção, tal empiria apresenta certas regularidades que nos permitem direcionar a análise para aquilo que mais nos importa: o papel da música na construção da linguagem e da estética dessas narrativas sonoras.

Reconhecemos um amplo leque de possibilidades teórico-metodológicas para o estudo da música próprias ao campo de rádio e mídia sonora. Destacamos, por exemplo, o aporte de Balsebre (2005), que identifica esse elemento como constituinte da linguagem radiofônica, além de trazer uma categorização para os seus usos. A essa classificação somam-se outras, permitindo uma variedade de abordagens. Nesse sentido, destacamos trabalhos como os de Haye (2005) ou Martínez-Costa e Díez Unzueta (2005), que olham tanto para a música como elemento-chave da programação radiofônica (sobretudo em emissoras musicais) quanto como elemento que exerce diferentes funções em produtos sonoros. Há também o caso de contribuições oriundas de outras áreas que já se tornaram familiares, alcançando o status de leituras canônicas para pesquisadores da radiofonia. As reflexões e categorias do musicólogo Murray Schafer (2012) são um exemplo.

3 O rádio aqui é compreendido de forma expandida, englobando produções sonoras construídas a partir de elementos da linguagem radiofônica que são distribuídas e consumidas por meio de plataformas digitais (Kischinhevsky, 2016).

Para esta análise, contudo, recorreremos a uma abordagem ainda pouco explorada em nosso campo. Buscamos aplicar, adaptar e problematizar as categorias propostas por Claudia Gorbman (1987) para o estudo da música no cinema. Uma primeira aproximação nesse sentido já foi empreendida nas análises de Vicente (2024) sobre o radiodrama, mas, desta vez, exploramos novas perspectivas de discussão em produtos de natureza factual.

Para a realização deste estudo, esboçamos um histórico das interseções entre o mundo do cinema e o universo radiofônico, seguido da discussão de operadores analíticos que poderiam ser incorporados e adaptados por esta última área. Convocamos também debates acerca do formato narrativo e documental em narrativas sonoras, de modo a considerar suas especificidades no estudo do corpus. Por último, desenvolvemos um exercício de análise que culmina em reflexões acerca da pertinência do diálogo teórico aqui proposto.

A música entre o audiovisual e o sonoro

O cinema, como se sabe, surge como uma arte muda, mas não silenciosa. Desde as primeiras experiências de exibição dos irmãos Lumière, em 1895, os filmes se faziam acompanhar ao menos por música. E, ainda que existam divergências sobre as razões para a presença da música como acompanhamento das projeções desde seus momentos iniciais (Gorbman, 1987), é importante ressaltar que a relação entre música e ação dramática se faz presente na cultura ocidental desde pelo menos o teatro grego, passando posteriormente pela *Commedia Dell'Arte*, do século XVI, e culminando em todo o desenvolvimento da Ópera (Carrasco, 2003). Desse modo, não nos parece surpreendente que, quando as produções dramáticas chegaram ao rádio e às telas, a música tenha sido o seu acompanhamento natural.

Assim, Ney Carrasco (2005) aponta que, ainda durante a fase muda do cinema, foram desenvolvidas diversas práticas de acompanhamento musical dos filmes. Com isso, pianistas, grupos instrumentais e mesmo orquestras se tornaram presenças fundamentais nas salas de cinema, com as latas de filmes passando a ser distribuídas juntamente com partituras e/ou listagens com as indicações dos temas musicais (as chamadas *cue sheets*) que deveriam ser executados em determinados momentos da obra.

A transformação do cinema numa arte também sonora, a partir do final dos anos 1920⁴, tornou ainda mais importante a dimensão musical dos filmes. Nas primeiras produções, a palavra ganhou maior destaque e, com ela, as canções interpretadas em cena pelos personagens (Wierzbicki, 2009). Porém, em pouco tempo, o uso da música instrumental ganhou novamente destaque no acompanhamento não-diegético das narrativas visuais. E, a partir daí, foi desenvolvida toda uma tradição nas formas de uso da música e nas práticas de sua criação e orquestração. É sobre essa tradição que se estabelece o estudo de Claudia Gorbman, que apresentaremos mais adiante.

A sonorização do cinema levou a um maior intercâmbio de profissionais e práticas com o rádio, mas essa é uma discussão complexa pois, como aponta Rick Altman,

4 Pelo seu impacto junto ao público, o filme norte-americano *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), dirigido por Alan Crosland e lançado em 1927, costuma ser definido como o marco inicial para o surgimento do cinema sonoro.

Os estudiosos de som deram pouca atenção, por exemplo, às diversas mídias que contribuíram com o som de cinema – não apenas as óbvias, como rádio e televisão, como também tudo o que há entre as canções ilustradas, o vaudeville, a música gravada e os reforços sonoros do teatro (Altman, 1992, p.177).

Ainda assim, alguns nomes podem ser citados para mostrar a força e a importância desses intercâmbios. No cenário norte-americano, um exemplo a destacar é o de *Jack Donovan Foley*, que, vindo de uma experiência com a sonoplastia do teatro, inicia sua carreira no cinema na década de 1920 e, já a partir de 1929, passa a gravar efeitos sonoros ao vivo (sons de passos, lutas, portas batendo etc.) durante a captação das imagens. Essa prática de criação ao vivo de efeitos sonoros se tornaria posteriormente conhecida com a arte do foley (Stefanoni, 2015) — nome que passa a acompanhar seu uso tanto no cinema quanto no rádio. Já no campo musical, talvez o caso mais emblemático do cinema norte-americano seja o de Bernard Herrmann, que, nos anos 1930, trabalhava na CBS e cuidava da parte musical das produções radiofônicas de Orson Welles, tendo trabalhado, por exemplo, na famosa adaptação radiofônica de *A Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*), dirigida por Welles em 1938. Na sequência, Herrmann acompanharia Welles em sua passagem para o cinema, compondo, por exemplo, a trilha de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). Herrmann viria a se tornar um dos mais importantes compositores da história do cinema norte-americano, especialmente por suas parcerias com Alfred Hitchcock⁵.

Também no caso brasileiro, temos algumas importantes aproximações entre cinema e rádio que podem ser mencionadas. No que se refere ao uso de efeitos sonoros, um caso emblemático é o de Geraldo José, um sonoplasta da Rádio Tupi que, em 1950, começou a atuar no cinema, fazendo sonoplastia para as chanchadas da Atlântida⁶. Sua experiência deu tão certo que ele migrou de vez para o cinema e se tornou o primeiro artista de foley profissional do país (Stefanoni, 2015, p. 9). Geraldo José, ao longo de sua carreira, produziu efeitos sonoros para mais de uma centena de filmes e de programas de televisão⁷.

No campo da música, as relações foram bastante próximas, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, merecendo destaque a atuação de Radamés Gnattali. Com uma longa carreira como regente e arranjador da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, ele foi também o compositor de inúmeras trilhas musicais para o cinema e a televisão (Barbosa & Devos, 1984)⁸.

Com a reorganização do rádio brasileiro, a partir dos anos 1960, e o gradual abandono da produção ficcional, esses vínculos se tornaram menos evidentes. Porém, entendemos que, com a produção de podcasts — especialmente nos gêneros docu-

5 As composições de Bernard Herrmann para o cinema podem ser conferidas em <https://www.imdb.com/name/nm0002136/>. Acesso em 16 fev. 2025.

6 Nos anos 1940 e 1950, o gênero da chanchada foi marcado pelas produções da Atlântica Cinematografia, estúdio que abrigou grandes nomes como Oscarito, Grande Otelo e Eliana Macedo.

7 Para mais detalhes sobre a carreira de Geraldo, recomendamos o documentário “Geraldo José: o som sem barreiras” (Severino Dadá, 2002), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-c95HAozJeg>. Acesso em 16 fev. 2025.

8 Também sugerimos a consulta a <https://www.imdb.com/name/nm0323473/>. Acesso em 16 fev. 2025.

mental e ficcional, que demandam mais recursos e uma divisão de trabalho mais complexa —, temos, novamente, uma aproximação entre profissionais de diferentes áreas.

Um exemplo significativo é o do podcast *Praia dos Ossos* (Rádio Novelo, 2020), em cujos créditos estão listados por volta de 30 profissionais (além de diferentes empresas)⁹. Acompanhando suas trajetórias, podemos verificar que diversos deles estão ligados à produção de cinema e vídeo, com destaque para os roteiristas (Aurélio de Aragão e Rafael Spínola), a montadora (Laís Lifschitz), o mixador (João Jabace) e o compositor da trilha original (Pedro Leal David)¹⁰. O trânsito entre cinema e podcasting, aliás, é um ponto em comum na trajetória de Arthur Decloedt e João Pedro Pinheiro, os responsáveis pelas trilhas sonoras dos produtos analisados neste trabalho.

Algumas categorias

Tendo em vista as interseções e os diálogos já comentados, decidimos convocar uma abordagem para o estudo da música já bastante consolidada no campo do cinema. Trata-se de um conjunto de características que a música orquestral assume na tradição cinematográfica estadunidense, identificadas e organizadas por Claudia Gorbman (1987).

O seu livro mais importante, *Unheard melodies: narrative film music*, de 1987, no qual são apresentadas as categorias de análise utilizadas nesse texto, não se propõe a discutir toda a música de cinema, mas apenas aquela vinculada à chamada “narrativa clássica” do cinema norte-americano, localizada, principalmente, entre as décadas de 1930 e 1950. Em termos musicais, os filmes do período são caracterizados por trilhas musicais originais, que se utilizam do idioma sinfônico, de arranjos orquestrais e se aproximam da tradição da música erudita do século XIX — período marcado pelo Romantismo e pelo Nacionalismo musical (Benett, 2008) e de grande predomínio da música programática que busca evocar imagens extramusicais para os ouvintes¹¹. Sabemos, contudo, que as trilhas nesse período não se limitavam ao universo erudito e orquestral. A música popular também se fez presente, especialmente na tradição dos filmes musicais. Nessas produções, ela surgia de forma diegética, isto é, por meio do canto e da dança dos personagens em cena. Outras formas de uso eram absolutamente incomuns (Wierzbicki, 2009).

Também por isso, o uso não-diegético da canção seria um dos caminhos para o questionamento e superação da tradição narrativa clássica do cinema norte-americano, que ocorreria a partir do cinema europeu do pós-guerra (especialmente a partir do *Neorealismo italiano*, da *Nouvelle Vague francesa* e da *British New Wave*) e do

9 Conforme disponível em <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/>, acesso em 16 fev. 2025.

10 Todos os citados estão relacionados no Internet Movie Database, IMDb, como realizadores nas áreas de cinema e vídeo. As buscas no site podem ser feitas a partir de https://www.imdb.com/?ref_=nv_home.

11 Não pretendemos oferecer explicações mais detalhadas sobre a forma pela qual a música pode ser utilizada para a evocação de imagens, mas vale destacar que se trata de um conjunto de procedimentos envolvendo tanto a composição como o tratamento harmônico e a orquestração das obras, procedimentos que foram assimilados pelo público ao longo do tempo permitindo sua identificação com os estados emocionais, sensações e pontos de vista sugeridos pelas trilhas musicais. Dentre tais imagens extramusicais, podem ser consideradas representações relacionadas aos diferentes sentidos humanos ou modalidades sensoriais (na maioria dos casos, a visão, mas também o olfato, o paladar, a audição e o tato). Incluem-se aí alusões a cenas, cenários, paisagens ou a outros tipos de produção semiótica (pinturas, obras literárias, produtos midiáticos, entre outros).

próprio cinema independente norte-americano da contracultura. De qualquer forma, a tradição da música orquestral e do idioma sinfônico seriam recuperadas pelo cinema norte-americano já a partir do final dos anos 1970, especialmente através de grandes fenômenos de bilheteria como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Star Wars* (George Lucas, 1977). O criador das trilhas musicais desses filmes, John Williams, pode ser considerado, sem qualquer sombra de dúvida, um dos mais importantes compositores da história do cinema.

Assim, ainda que o estudo de Gorbman (1987) recaia sobre o uso de trilhas musicais vinculadas a uma tradição cinematográfica já um tanto recuada no tempo, é preciso considerar que essa tradição continua bastante presente no cinema atual e que as categorizações propostas pela autora, apresentadas no quadro a seguir, mantêm-se plenamente válidas. São aplicáveis mesmo quando as trilhas musicais, como é o caso das analisadas aqui, aproximam-se de tradições e estilos da música popular e/ou se utilizam de instrumentos musicais não necessariamente vinculados ao idioma sinfônico.

Quadro 1 - Categorias de análise

Princípio	Descrição
Invisibilidade	O aparato técnico da música não diegética não pode ser visível.
Inaudibilidade	A música não é feita para ser ouvida conscientemente. Assim, deve subordinar-se ao diálogo, às imagens, ou seja, aos veículos primários da narrativa.
Significante de emoção	A trilha musical pode assumir modos particulares de enfatizar emoções específicas sugeridas na narrativa, mas, acima de tudo, ela é um significante de emoção em si mesma.
Pistas narrativas	Referenciais/narrativas: A música dá pistas referenciais e narrativas indicando pontos de vista, criando demarcações formais e estabelecendo o cenário e os personagens. Conotativas: A música "interpreta" e "ilustra" eventos da narrativa.
Continuidade	A música preenche vazios e oferece continuidade formal e rítmica nas transições entre planos e cenas.
Unidade	Por meio da repetição e da variação do material musical e da instrumentação, a música colabora na construção da unidade formal e da narrativa da obra.
—	Uma trilha musical pode violar quaisquer dos princípios acima, desde que a violação seja feita em função dos demais princípios.

Fonte: Vicente (2024), a partir de Gorbman (1987, p.73)

Tal proposta, que também é entendida como uma reunião de princípios, foi apresentada de forma breve no quadro, mas será devidamente comentada e aprofundada na medida em que se mostrar pertinente na análise da empiria. Por hora, sentimos ape-

nas a necessidade de sustentar e acomodar um extrapolarmento conceitual e empírico de base, ainda que ele possa parecer óbvio: tratamos aqui de relações de som vs. som e não de som vs. imagem.

Quando, por exemplo, Gorbman (1987, p. 73, tradução própria) sustenta que o “aparato técnico da música não diegética não pode ser visível”, consideramos que os sons que correspondem aos bastidores desse “aparato” (integrado por músicos e técnicos, que manipulam instrumentos ou outros equipamentos) não serão audíveis e que a existência dessa música não será mencionada verbalmente. Quando falamos em transição “entre planos e cenas”, também entendemos que esses “movimentos” se dão nos podcasts sempre a partir de marcadores sonoros, como sons ambientais, efeitos e a própria música. Tendo isso em vista, avançamos para outros pontos de nossa reflexão.

A música em podcasts narrativos ou documentais

Os três produtos analisados inserem-se num cenário bastante específico das mídias sonoras, em que os chamados “podcasts narrativos” se mostram como um nicho relevante. Tais produções se caracterizariam pelo uso de diferentes elementos sonoros e verbais em prol de uma escuta imersiva, além de terem temporalidades de produção e consumo estendidas se comparadas às do rádio tradicional. No campo do radiojornalismo, Kischinhevsky (2018) aponta que esse tipo de podcast revelaria esforços de apuração em profundidade, em diálogo com formatos como a grande reportagem ou o *long-form journalism* e recursos de linguagem típicos de práticas de leitura mais “lentas”, como é o caso do jornalismo literário.

De fato, o investimento na imersividade e o diálogo com o campo da literatura e do entretenimento parecem promover condições profícuas para o uso da música como recurso estético e narrativo. Esse elemento atuaria de diferentes maneiras no complexo *continuum* entre o compromisso factual e uma margem de ficcionalização e dramatização dos relatos, permitida (ou até valorizada) em formas menos tradicionais do jornalismo. É o que observam autores como Viana (2021), Jáuregui (2024) e Jáuregui e Viana (2022) em estudos acerca desse tipo de produção. De acordo com a primeira dessas referências, o papel de condução emocional da música demonstra ser relevante tanto para a construção do sentido quanto para a obtenção do efeito da escuta atenta e prolongada. Para as outras duas, que tratam de podcasts sobre crimes reais, a dimensão emocional da música também é identificada, mas ganham destaque também as relações semânticas tecidas em articulação com o plano verbal (reforço, complementação ou mesmo contradição, com efeitos de ironia, posicionamento ideológico ou comicidade).

O universo do jornalismo narrativo encontra ainda interseção com a tradição do radiodocumentário, o que se faz evidente na própria classificação reivindicada pelos componentes do nosso corpus, apresentados nas plataformas de escuta com a *tag* “documentário”. A referência a tal tradição abre um amplo leque de debates, mas, dentre eles, optamos por ressaltar um questionamento de base (a definição do formato) e uma possibilidade (o diálogo profícuo com o campo do cinema).

Com relação ao formato, o documentário radiofônico ou radiodocumentário guarda evidente proximidade com a grande reportagem ou a reportagem especial. É o que Ferraretto assinala quando propõe algumas delimitações:

Ao conceituar o documentário, uma das primeiras dificuldades que se apresenta diz respeito à sua diferenciação em relação à grande reportagem ou reportagem especial. Certo senso comum reduz essa distinção à duração desses produtos sonoros. Por essa visão equivocada, o documentário seria apenas uma versão ampliada. José Javier Muñoz e César Gil (1990, p.69) delimitam com precisão essa diferença: (1) nos documentários, há abundância de depoimentos, mais longos e com maior espontaneidade do que nas reportagens; (2) a menor duração das reportagens obriga uma edição comprimida a reduzir a naturalidade da fala; (3) sem a pressão dos prazos, com no caso das reportagens, o tempo de produção e realização pode se expandir; (4) nesse contexto, o documentário, ao contrário da grande reportagem ou reportagem especial, conforma-se como um “programa em si mesmo”. Extrapolando, no entanto, o que ocorre com qualquer outra produção radiofônica, o documentário depara-se com a necessidade de possuir um alto nível de elaboração, conteúdo e forma combinados de maneira a garantir uma atenção quase constante por parte do ouvinte (Ferraretto, 2014, p. 224).

Carmen Lúcia José e Marcos Júlio Sergl também identificam proximidade entre os formatos e, na busca por uma definição, encontram subsídios nas reflexões de Bill Nichols, autor canônico para o estudo do documentário audiovisual:

O fato ou acontecimento, dotado de singularidade para ganhar o tratamento como notícia, é ampliado ou ainda é aproximado a fatos ou acontecimentos semelhantes e recorrentes para garantir o mérito de reportagem. Daí, para a condição de documentário, basta apenas a recorrência dos fatos ser capaz de se tornar um referente, isto é, conquistar a condição abstrata e geral de ser um tema, um assunto a ser tratado em alguns dos seus aspectos, que configuram a voz do documentário que, segundo Bill Nichols “... é o meio pelo qual o ponto de vista ou a perspectiva singulares se dá a conhecer”, como visão singular sobre um dado tema (2005, p. 73). Então, o documentário, como gênero que complexificou a reportagem transforma o tema ou o assunto numa questão, isto é, problematiza as afirmações ou as negações que já aparecem como generalidades fechadas; cada aspecto do tema pode ser tratado como hipótese, como possibilidade que questiona algum argumento, ou parte dele, que se apresenta fragilizado como constituinte da generalidade em virtude de mudanças no próprio fenômeno do qual o fato e mesmo a generalidade, são apenas parte dele (José; Sergl, 2015 p. 73).

Ao confrontar ambas as referências podemos extrair um aspecto central para a definição do radiodocumentário, extrapolando a ideia de um formato com duração estendida: o gesto de problematização e de construção de hipóteses em torno de um tema ou questão, sem um necessário gancho factual. Nesse sentido, chama-nos especial atenção, na abordagem de José e Sergl (2015), a expressão “voz do documentário”,

que evidencia uma dimensão ensaística do formato, articulada com a busca de uma singularidade na abordagem dos assuntos colocados “em questão”. Apesar da carga objetiva e neutra que o termo “documento”, “documental” e outros derivados possam sugerir, entendemos que o ato de documentar (ou fazer um documentário) seria um gesto carregado dos lugares psicossociais e dos objetivos incorporados (e frequentemente assumidos ou reivindicados) por aqueles que se propõem a realizar essa tarefa.

A referência que José e Sergi (2015) fazem à perspectiva de Bill Nichols também permitiria uma transposição para as mídias sonoras da categorização proposta por esse autor, mais precisamente, os seis modos de representação “que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (Nichols, 2025, p. 135). Entendemos que a música certamente tem um papel relevante na construção desses caminhos narrativos. No modo poético, por exemplo, ela pode funcionar como amarração de fragmentos visuais, enquanto no expositivo atua como reforço a um argumento (ou contraponto quando usada de forma polêmica ou irônica) e, no observacional, o seu uso não-diegético costuma ser evitado. Como nesta pesquisa utilizamos outros operadores, optamos por trazer mais detalhes ou exemplos em outras oportunidades.

No que diz respeito aos questionamentos específicos deste trabalho, supomos desde já que a música (com sua já reconhecida função de condução emocional e seu potencial semântico) teria papel relevante na construção dessa voz do documentário: o ponto de vista (de fala ou de escuta), que constrói e apresenta hipóteses sobre um conjunto de questões colocadas pelos podcasts analisados.

Os podcasts analisados

Como já foi comentado, o recorte empírico proposto se constitui de três podcasts narrativos/documentais brasileiros publicados nas plataformas de streaming nos anos de 2023 e 2024: *Alexandre* (Trovão Mídia/Piauí, 2023), *Lira: os atalhos do poder* (Uol Prime, 2024) e *Janja* (Uol Prime, 2024).

De saída, é possível observar algumas semelhanças entre suas propostas e estruturas. Os três recebem o selo de empresas de jornalísticas consolidadas (Piauí e Uol) e centram suas pesquisas e relatos em torno de figuras públicas: o ministro do Supremo Tribunal Federal Alexandre de Moraes, o presidente da Câmara dos Deputados Arthur Lira e a primeira-dama Rosângela Silva, a Janja. Em função disso, vale destacar que, além de se situarem no campo do podcast narrativo e documental, os três produtos poderiam se encaixar na categoria do perfil. Embora para os objetivos deste trabalho, as duas primeiras categorizações tenham recebido mais aprofundamento, não deixamos de considerar essa dimensão voltada para a caracterização pormenorizada da personalidade e dos feitos de um indivíduo.

Figura 1 – Capa dos podcasts



Fonte: elaboração própria a partir de Alexandre (2023), Lira (2024) e Janja (2024).

O esforço por uma abordagem singular que uma produção documental busca construir pode ser observado já nas capas disponíveis nas plataformas de streaming (FIG. 1). Alexandre de Moraes aparece de frente, olhando diretamente para a câmera, em preto e branco, numa postura parecida com a de uma foto 3x4, porém com o rosto cortado logo abaixo do nariz. Arthur Lira, por sua vez, surge numa fotografia colorida e estilizada para se parecer a um desenho, com o pescoço torcido, olhando para o lado com rosto sério (talvez preocupado, talvez desconfiado ou mesmo num gesto ameaçador). Janja, por sua vez, aparece sorridente em uma fotografia com menos intervenções aparentes; assim como Lira, ela também olha para o lado, mas com semblante descontraído. Tais linhas interpretativas convergem com a análise apresentada nas próximas páginas, revelando uma notável coerência argumentativa entre as dimensões visual, verbal e musical.

Ainda como parte dessas primeiras aproximações com o corpus, organizamos, a seguir, alguns aspectos das fichas técnicas. Não trazemos as informações completas, mas apenas aquelas que podem ser relevantes para as discussões propostas. Desde já, é possível perceber certas interseções entre as equipes responsáveis, apesar de haver mais de uma instituição envolvida com as produções.

Quadro 2 - Ficha técnica dos podcasts analisados

	Alexandre	Lira: os atalhos do poder	Janja
Apresentação	Thais Bilenky	Thais Bilenky	Fabíola Cidral e Adriana Negreiros
Pesquisa, reportagem e roteiro	Ana Bonomi, José Orenstein e Thais Bilenky	Thais Bilenky e Clara Rellstab	Adriana Negreiros, Bárbara Falcão, Carla Araújo, Clara Rellstab e Helena Dias Lucas Borges.
Número de episódios	Seis episódios e um trailer	Cinco episódios e um trailer	Cinco episódios e um trailer
Montagem / edição	Arthur Decloedt	Arthur Decloedt	Danilo Corrêa
Desenho de som	Arthur Decloedt	Não informado	Arthur Decloedt

Trilha sonora original	Arthur Decloedt	Arthur Decloedt	João Pedro Pinheiro
Trilhas adicionais	Não informado	Não informado	Epidemic Sound
Finalização	PhonoCortex	João Pedro Pinheiro	João Pedro Pinheiro
Selo	Trovão Mídia / Piauí	Uol Prime	Uol Prime

Fonte: elaboração própria a partir de Piauí (2023) e Uol (2024a; 2024b).

Dentre as funções, há aquelas que nos auxiliam a identificar os profissionais e as instituições que assumem a construção da “voz do documentário”, assim como a voz do narrador ou contador de história, na perspectiva do relato verbal. Em *Lira e Alexandre*, a repórter Thais Bilenky é também apresentadora; em *Janja*, Fabíola Cidral e Adriana Negreiros assumem o posto.

É possível observar o cuidado com a separação de funções diretamente relacionadas com o som/música: edição/montagem, trilha sonora original, trilha sonora adicional, desenho de som e finalização. Tal divisão é relevante, mesmo nos casos em que a mesma pessoa executa mais de uma tarefa, pois evidencia o reconhecimento das especificidades de cada uma dessas áreas. Dois nomes ganham destaque: Arthur Decloedt, que acumula todas essas funções em *Alexandre*, assina a trilha sonora original em *Lira* e o desenho de som em *Janja*. João Pedro Pinheiro, por sua vez, faz a finalização em *Lira* e *Janja* e assina a trilha sonora original neste último. Tais profissionais seriam responsáveis por construir a “voz do documentário” no plano musical.

Outro gesto preliminar à aplicação dos operadores foi a escuta de todos os episódios de cada podcast, o que permitiu uma compreensão global de suas estéticas, conteúdos e propostas editoriais. Em seguida, fizemos um recorte em torno de seus trailers. Entendemos que esses produtos não se constituem necessariamente como narrativos ou documentais, mas certamente carregam traços importantes nesse sentido, permitindo a operacionalização das categorias convocadas neste trabalho.

Nossa análise se desenvolve em duas etapas. A primeira delas é destinada a uma organização inicial da empiria, com a separação de componentes verbais e estritamente sonoros. Num segundo momento, aplicamos os conceitos de Gorbman (1987).

Elos entre música, informação e outros sons

Como já mencionado, os trailers são produtos de curta duração (entre 2 e 4 minutos), se comparados aos episódios regulares (em sua maioria com mais de 40 minutos). Supomos daí que esse recorte pode ser revelador em diferentes aspectos: 1) no conteúdo (com uma seleção ou síntese dos principais temas e das angulações abordados ao longo da temporada); 2) na estética (ao evidenciar ou ao menos sugerir a forma como toda uma temporada soará); 3) nos efeitos perlocutórios pretendidos

(por terem o objetivo de atrair a atenção do ouvinte e levá-lo a acompanhar o podcast). Este último ponto diz respeito ao fim publicitário do formato trailer, que assim como as outras dimensões aqui elencadas, é interpretado à luz de uma escuta integral de *Alexandre, Lira e Janja*.

Entendemos também que tais características permitem uma observação detalhada das relações entre os aspectos sonoros e os verbais. Tendo isso em vista, propusemos quadros organizados em três colunas: música, síntese do conteúdo verbal e outros sons. Esse movimento permite uma observação de como tais dimensões se entrelaçam para a construção do sentido e dos possíveis efeitos perlocutórios no público.

Optamos por fazer uma síntese do conteúdo falado, em vez de uma transcrição literal, tendo em vista a prioridade dada ao aspecto musical e a necessidade de chegar a uma redação mais concisa. A separação entre música e outros sons deve-se tanto à ênfase que já declaramos nos objetivos deste artigo quanto à percepção já consolidada no nosso campo de que esses componentes podem e devem ser avaliados separadamente.

Quadro 3 - Alexandre

	Música	Síntese do conteúdo verbal	Outros sons
0s	A música começa imediatamente. A melodia base se dá em tessitura aguda e com um timbre que emula um piano infantil ou uma caixinha de música. É acompanhada por percussão de funk brasileiro. O andamento é de 130 bpm (allegro), bastante típico para o estilo.	A voz se inicia após 3s. São apresentados fatos e características de uma pessoa influente no cenário nacional. De acordo com a locutora, seria vilão para uns e herói para outros, além de ser manchete frequente. Mas o nome do protagonista do podcast só é mencionado aos 19s.	
19s	Um timbre de synth inicia uma melodia paralela. Pouco depois uma caixa de bateria (também digital) se soma, ganhando protagonismo com algumas frases que executa sozinha enquanto outros elementos silenciam. Um tambor grave encerra essa primeira parte da trilha.	Após a apresentação do nome entra a sonora de um entrevistado, facilmente reconhecível.	A sonora da entrevista traz ambiência externa.
27s	Esse tambor grave ressoa por mais de um segundo e dá início a um novo momento da narrativa. Em 32s, ocorre uma breve pausa, marcando a entrada de um sintetizador que emula instrumento de sopro. Este responde à melodia principal com uma frase mais simples, com apenas três notas e numa tessitura mais grave. A percussão continua, tendo saído apenas para a entrada no novo instrumento.	Junto com esse tambor, a repórter Thais Bilenky se apresenta e fala pausadamente sobre o processo de produção. As pausas na fala permitem que a trilha soe de forma mais nítida. Entra um trecho de entrevista em tom descontraído.	O tambor grave também pode ser entendido como efeito sonoro. A entrevista parece ter sido feita via telefone ou videochamada.

58s	A música continua.	<p>A apresentadora continua relatando pausadamente o processo de apuração e diz que falou com “amigos próximos”, “aliados” e “adversários ferrenhos” de Moraes. Logo após essa expressão, surge sonora do ex-presidente Bolsonaro ofendendo o ministro.</p> <p>O relato sobre a apuração continua, até uma nova sonora, desta vez do presidente Lula elogiando o ministro.</p> <p>Depois disso, a apresentadora menciona “superpoderes que fizeram Alexandre ser protagonista da política nacional e ser tão criticado...” Um novo trecho de entrevista surge.</p> <p>Thais apresenta os responsáveis pelo podcast e chama para a escuta nas plataformas.</p>	<p>A sonora de Bolsonaro é acompanhada pelo som de multidão. Parece ter sido captada numa manifestação de rua. Inicialmente não se distingue da trilha, mas depois se mostra como um elemento independente.</p> <p>A sonora de Lula traz ambiência externa.</p>
2min01s	Ocorre uma variação na melodia do instrumento de sopro. Logo em seguida ele executa, pela última vez, sua linha original. Junto com ele, cessam os demais instrumentos e apenas uma frase executada no piano encerra a trilha.	Junto com a pausa surge uma sonora do ex-parlamentar Roberto Jefferson que pronuncia o apelido “o Xandão, Xandão”. O áudio é retirado de um vídeo de rede social em que Jefferson faz ameaças ao ministro.	

Fonte: elaboração própria.

Quadro 4 - Lira

	Música	Síntese do conteúdo verbal	Outros sons
0s	Som de acordeom, com notas longas.	A voz da apresentadora entra em 6s, com a descrição de um vídeo em que um jovem Arthur Lira atua em uma vaquejada.	A música e a locução são combinadas com o áudio de narração de vaquejada.
23s	Cordas percutidas se somam a órgãos (ambos simulados digitalmente).	Descrição das habilidades necessárias para competir em uma vaquejada, seguidas de analogias com o mundo político.	Os sons musicais, com o pulso pouco definido, podem ser interpretados como efeitos sonoros.

54s	O som de um bumbo torna o pulso da música evidente, em um andamento andante (85 bpm). Junto com esse novo elemento, também é executado um motivo melódico, baseado no arpejo de um acorde diminuto em instrumento de cordas simulado digitalmente.	<p>A repórter Thais Bilenky se apresenta e fala do seu interesse na trajetória Lira, que cresceu rápido na política nacional.</p> <p>Breve sinopse do podcast, com descrição do processo de apuração e duas sonoras.</p> <p>Um dos áudios surge antes da apresentadora dizer que “bateu na porta da casa do pai dele [Lira] em São Miguel”. No outro, ouve-se o patriarca falando de sua história.</p> <p>O relato continua, intercalado com sonora de Lira falando da região de origem.</p> <p>O relato sobre a apuração continua e mencionam-se as “engrenagens da política de Alagoas”.</p>	<p>Em uma das sonoras, percebe-se ambiência externa com o som de uma porta fechando.</p> <p>Na outra, também externa, nota-se a voz envelhecida do pai de Arthur Lira.</p> <p>As duas sonoras seguintes também são externas.</p>
1m58s	Outros motivos melódicos, realizados com timbre de synth, somam-se ao tema.	<p>Uma nova sonora surge, com um político local dizendo que quer ser amigo tanto de Renan Calheiros quanto de Arthur Lira.</p> <p>Comentários adicionais acerca do podcast e de Lira continuam. Este é qualificado como um dos presidentes de câmara mais poderosos que o Brasil já teve.</p> <p>Falam-se de ferramentas de poder criadas por ele e entram três sonoras sobre Arthur. Elas mencionam emendas orçamentárias, alianças políticas e negociações.</p> <p>A apresentadora diz que o podcast vai descobrir “quem é o homem que ajudou a remodelar a cena nacional e a relação entre os três poderes”. Em seguida, entra uma sonora de Lira defendendo o seu trabalho e o protagonismo do Congresso.</p>	De forma geral, as sonoras são externas ao estúdio.

3m16s	Um kit de bateria é adicionado à mixagem e o acordeom volta a ter protagonismo. Com mais instrumentação, torna-se mais evidente que o tema musical se situa no universo do forró, mais precisamente em diálogo com subgêneros modernos como o piseiro e o forró de vaquejada.	Apresentação do nome do podcast, com a assinatura da UOL Prime e chamado para a escuta dos episódios nas plataformas de streaming.	
-------	---	--	--

Fonte: elaboração própria.

Quadro 5 - Janja

	Música	Síntese do conteúdo verbal	Outros sons
0s	Uma nota tocada no piano em tessitura média inicia o podcast, junto com pandeiro que executa um ritmo de samba. O pandeiro continua depois de a nota sumir. O andamento se dá em 72 bpm (adagio).	Após a primeira nota no piano, a locutora começa a descrição de Janja e de sua influência sobre o presidente Lula, seu marido. Ela é apresentada como uma “primeira dama diferente”, que acumula “fãs” e “haters”.	Um som eletrônico tipo clique é usado pela primeira vez aos 22s como marca de corte no áudio. Esse uso se repete ao longo de todo o trailer.
23s	O pandeiro continua executando o mesmo padrão rítmico.	Entram três sonoras de pessoas falando sobre Janja são concatenadas. A primeira destaca que Janja “não tem mandato”, a segunda avalia que ela está habilitada a “conduzir pautas” e a terceira diz que ela se aproxima de Lula como “tiete”. Depois delas, a locutora volta a falar da personagem, destacando sua presença midiática.	As três sonoras trazem consigo ambiências externas.
50s	O pandeiro executa uma frase diferente para terminar com um rulo simultâneo a uma nota de piano (a mesma do início). A música cessa.	A frase “Não importa o lado, sempre se fala de Janja” antecipa o rulo. Depois disso, tem início um recorte com várias vozes mencionando o nome “Janja” ou o título “primeira-dama”.	O mosaico de sonoras é composto por áudios retirados de produtos midiáticos.

56s	A música é retomada, com uma instrumentação mais cheia, que incorpora um kit de bateria e um violão rasgueado que faz os acordes: Lá menor, Ré menor e Mi maior com sétima menor (I, IV e V7 nos termos da harmonia funcional).	Uma segunda apresentadora explica que as informações apresentadas até aquele ponto justificam a relevância do podcast. Novas informações sobre a personagem principal são adicionadas.	
1m09s	O piano volta a executar a mesma nota do início de forma espaçada, enquanto o ritmo e a instrumentação se mantêm constantes.	Essa nova voz traz ainda mais informações sobre Janja. Em nova sonora, o entrevistado diz que Janja “é muito discreta”. Em seguida, ouve-se a sonora de um evento em que a primeira dama diz “Fuck you, Elon Musk”.	As sonoras têm ambiências externas.
1m23s	Após uma convenção (uma breve variação rítmica), o padrão rítmico é retomado e o piano começa a fazer um tema melódico baseado no arpejo dos três acordes já mencionados. Junto com o tema melódico também surge uma linha de contrabaixo típica do samba, em que as notas se assemelham com o toque do surdo (tambor grave característico do gênero).	A locutora inicial reaparece e apresenta os objetivos do podcast. Eles podem ser sintetizados na busca por informações sobre as mudanças trazidas por Janja no dia a dia do presidente e do Brasil, sua vida pregressa e seus objetivos: “aonde ela quer chegar”. É neste momento que o prenome “Rosângela” aparece pela primeira vez.	
1m48s	Após outra convenção, uma escaleta (instrumento de sopro com teclas) ganha protagonismo com uma nova linha melódica. Uma cuíca também é incorporada na instrumentação.	As locutoras Fabíola Cidral e Adriana Negreiros se apresentam, trazem a assinatura do podcast e chamam o público para ouvi-lo nos tocadores de podcast.	
2min02s	Os instrumentos fazem uma nova convenção e a música se encerra, marcando com firmeza o primeiro tempo do compasso.	Após o fim da música, entra a sonora em que uma voz feminina diz: “ela não gosta de ser chamada de primeira-dama”.	A sonora tem ambiência externa.

Fonte: elaboração própria.

O exercício de descrição do corpus evidenciou, em primeiro lugar, um complexo diálogo entre as dimensões verbal e musical. É o caso quando, em *Janja*, a música cessa junto com a frase “só se fala em Janja”. Ainda nesse podcast observam-se variações de dinâmica e de padrão rítmico na trilha, justo no momento em que as sonoras “ela é muito discreta” e “*Fuck you, Elon Musk*”¹² são concatenadas. No quadro referente a *Alexandre*, também percebemos um jogo em que a fala se desenrola pausadamente como se desse espaço para que a música tenha um pouco mais de destaque.

As dinâmicas das músicas (isto é, suas variações de arranjo e intensidade) são notáveis ao longo dos três trailers, mas isso é especialmente evidente no caso de *Lira*. O

12 A expressão dirigida ao bilionário de extrema-direita, pode ser traduzida ao português como “vai se foder, Elon Musk”.

início minimalista, com mudanças mais graduais, sugere efeito de suspense. O acorde diminuto que surge antes do primeiro minuto e se mantém por muito tempo contribui para a sensação de apreensão e incômodo. Nos estudos sobre harmonia musical, esse tipo de acorde é convencionalmente relacionado a um efeito de tensão que conduziria a narrativa musical em busca de uma resolução. A narrativa musical, portanto, compartilharia de tensão análoga à da foto de Lira na capa do podcast.

A harmonia parece comunicar um sentido diferente em *Janja*. Desde o início, apresenta-se uma cadência bastante frequente na música popular: tônica (I), subdominante (IV) e dominante (V). O primeiro desses acordes é convencionalmente relacionado a uma situação de placidez e descanso, o segundo introduz tensão e o terceiro aumenta o nível de tensão a ponto de sugerir um retorno à tônica ou primeiro grau (a resolução da tensão). Cria-se, então, uma narrativa circular. Nesse caso, não há mistério ou suspense, mas certa sensação de previsibilidade e circularidade. Tais efeitos têm sintonia com um relato que não se propõe a revelar nada surpreendente ou obscuro, mas trata do cotidiano de uma personagem, o dia a dia da pessoa mais próxima no círculo de contatos do presidente Lula.

A dimensão rítmica também chama atenção, com três estilos diferentes para cada um dos personagens: o funk, para *Alexandre*; o forró para *Lira*; e o samba para *Janja*. Aprofundamentos serão feitos em relação a isso ao longo da discussão das trilhas a partir de Gorbman (1987). No entanto, observamos desde já diferenças bastantes significativas entre os ritmos das trilhas, não apenas no estilo, mas também no andamento.

No que diz respeito à proposta teórico-metodológica de Gorbman (1987), a leitura dos quadros ganha um aprofundamento significativo após um percurso analítico que passe por cada um dos princípios desenvolvidos por ela.

O primeiro deles, ligado à *invisibilidade*, está inegavelmente presente, pois as músicas se propõem externas às cenas em si, de modo que as personagens não podem ouvi-las e não há qualquer som “extra-musical” que remeta a algum aparato técnico.

A *inaudibilidade* se dá pelo fato de o conteúdo verbal estar sempre em primeiro plano. Embora seja possível que ouvintes percebam as características das trilhas e, em algum momento, aprendam a relacioná-las aos podcasts, elas não tomam o lugar de “veículos primários das narrativas”. De forma geral, o uso de dinâmicas mais suaves e vazias no início dos podcasts, com o espaçamento de alguns segundos (ou compassos) para a entrada de novos elementos contribui para que a palavra tenha protagonismo. O uso de frases melódicas repetidas e ostinatos são algumas das técnicas empregadas e que já foram relacionadas a esses fins em análises de outras empirias (Vicente, 2024).

As três trilhas também emergem como *significantes de emoção*. A tensão narrativa e o suspense, já assinalados no caso de *Lira*, são sugeridos tanto pela harmonia, quanto pelo andamento firme (*andante*), que não é nem rápido o suficiente para comunicar animação nem suficientemente lento para sugerir tranquilidade. Notas longas contribuem para o efeito.

No caso da trilha de *Alexandre*, o funk com andamento rápido (*allegro*) e protagonismo da percussão, sugere vigor e combatividade. O texto comenta que ele ocupa o

papel de herói ou vilão, e isso é intensificado pela música. As representações em torno dos funks mais acelerados convocam frequentemente imaginários dessa natureza, enquanto os mais lentos costumam abordar outros temas, principalmente relacionamentos amorosos. A sonora em que Lula ressalta a “coragem” do ministro converge com essa interpretação.

A trilha de *Janja* tem o andamento mais lento de todos (*adagio*), porém não o suficiente para ser associado à gravidade ou abatimento. Ao invés disso, ele é convencionalmente atribuído a certa majestuosidade, algo que se conecta com o imaginário socialmente construído para a figura de uma primeira-dama. A essa tranquilidade, contudo, somam-se as representações relacionadas ao samba, que comunicam também irreverência e informalidade.

Podemos afirmar, desse modo, que as três trilhas são *leitmotifs*, que, para Gorbman (1987, p. 3 - tradução própria), seriam temas musicais “associados a um personagem, um lugar, uma situação ou uma emoção”. Nesse ponto, o caráter de perfil dos podcasts se faz bastante manifesto nas produções analisadas e as músicas contribuem para dizer quem são essas pessoas.

Os podcasts sobre *Janja* e *Lira* também se destacam por trilhas que enfatizam o princípio da pista narrativa, sobretudo no que diz respeito ao cenário e ao lugar dos relatos. Quem for além do trailer e escutar os episódios saberá que a cidade do Rio de Janeiro, a terra do samba por excelência, tem um papel importante na vida da primeira-dama, mesmo com suas origens sulistas. No caso de *Lira*, o forró tem uma relação mais do que evidente com o universo da vaquejada, prática cultural da qual ele participava, e com o Nordeste do país, onde fica seu estado natal. Em *Alexandre*, a trilha não sugere necessariamente um espaço habitado por ele, mas ajuda a compor eventos narrativos enfrentados pelo ministro quando o Brasil sofreu uma tentativa de golpe de Estado e a “chapa esquentou” (vale destacar que essa gíria, usada para escrever situações de conflito, é bastante presente nas letras e nos imaginários construídos em torno do funk brasileiro). Seria o caso de uma *pista conotativa*.

O princípio de *continuidade* se faz presente de forma bastante específica. Por se tratar de produtos de curta duração em que a trilha se compõe de apenas uma peça musical para cada um deles, há uma relação muito evidente entre as variações de dinâmica do início ao fim das músicas e as transições de cena em cada trailer. Frases de impacto, troca de assuntos ou de ambientes costumam ser simultâneas a momentos de pausa e mudanças de instrumentação ou das frases melódicas que compõem as trilhas. Isso pode ser observado com abundância nos quadros da descrição, mas um exemplo que serve para todos é o momento final, em que a assinatura do podcast e o chamado para escuta nas plataformas é acompanhado por mudanças mais acentuadas na música.

As trilhas, que tem começo, meio e fim dentro de cada trailer, não apenas dão *unidade* para esses produtos em si. Elas também sugerem identidades narrativas e estéticas, além de linhas interpretativas, a serem reconhecidas, detalhadas, complexificadas ou mesmo desconstruídas ao longo dos episódios (material que esperamos analisar em outras oportunidades).

Considerações finais

Buscamos, neste texto, apontar para a importância que o uso da música alcança no âmbito dos podcasts narrativos, bem como para a necessidade do recurso a um instrumental teórico mais amplo e complexo para a sua análise, em diálogo com outros campos que apresentam interesses em comum. Nesse percurso, apontamos para as possibilidades oferecidas pelos estudos de som do cinema e, mais especificamente, para as ferramentas disponíveis para a análise das trilhas musicais.

O exercício de análise mostrou, por exemplo, que as categorias de Gorbman (1987) contribuem para identificar, no âmbito das trilhas musicais, a “voz do documentário”, isto é, linhas interpretativas assumidas pelos podcasts: o ministro corajoso (Alexandre), o parlamentar obscuro e perigoso (Lira) e a primeira-dama irreverente (Janja). Evidenciamos também os modos pelos quais a música contribui para a coesão e o ritmo dos relatos e facilita a prática da escuta lenta e imersiva, típica dos podcasts narrativos.

Entendemos, desse modo, que a pesquisa também evidencia a importância de se considerar a linguagem sonora utilizada no rádio e, principalmente, no podcast, para além do mero entendimento da presença de vozes, ruídos, música e silêncio. Uma melhor categorização desses elementos, assim como uma reflexão mais aprofundada sobre suas possíveis funções e interações, são tarefas a serem empreendidas na análise de produções mais elaboradas, como as apresentadas aqui.

Outra questão levantada pela pesquisa se refere à significativa presença de profissionais vinculados ao cinema e ao vídeo dentro da complexa divisão de trabalho utilizada na produção dos podcasts narrativos criados por grandes produtoras — casos de UOL Prime, Trovão Mídia e Rádio Novelo, para nos restringirmos apenas às mencionadas no texto. Entendemos que o desenvolvimento desse debate exigirá pesquisas futuras e que deve ser considerada a hipótese de que novos saberes e referenciais estão sendo, por meio desses profissionais, incorporados a essas produções que, nesse sentido, distanciam-se da tradição radiofônica que as originou.

Referências

ALEXANDRE: Conheça Alexandre. Locução de: Thais Bilenky. [S. l.]: Piauí/Trovão Mídia, 20 jul. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5gzPBHItXqLiiNSxaZV0jy?si=b7862b506a244733> . Acesso em: 08 fev. 2025.

ALTMAN, Rick. **Sound theory, sound practice**. New York: AFI Films Readers/Routledge, 1992.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do rádio: textos e contextos** – Vol I. Florianópolis: Insular, 2005.

BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. Radamés Gnatalli, **O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. São Paulo: Zahar, 2008.

CARRASCO, Ney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARRASCO, Ney. **Syngkhronos**: A formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. **Ouvirouver**, n.1, p. 35-45, 2005. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/24>.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio**: teoria e prática. São Paulo: Ed. Summus, 2014.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. London: BFI Publishing, 1987.

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio**: textos e contextos - Vol I. Florianópolis: Insular, 2005.

JANJA: Vem aí “Janja”, um podcast original Uol Prime (trailer). Locução de: Adriana Negrinhos e Fabíola Cidral. [S. l.]: Uol Prime, 21 nov. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5gkHVJITk9ETdpk3tqzoTX?si=d08b0d029d8a443f> . Acesso em: 08 fev. 2025.

JÁUREGUI, Carlos. Crimes, risos e tensão: considerações acerca do humor em podcasts brasileiros de true crime. **Novos Olhares**, v. 12, n. 2, p. 51-62, ago-dez 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2023.217154> . Acesso em 01 mar. 2024.

JÁUREGUI, Carlos; VIANA, Luana. Relatos sonoros de um crime: O Caso Evandro pela ótica do True Crime. **FAMECOS**, v. 29, n. 1, e41123. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41123>. Acesso em 27 out. 2022.

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

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais**: mediações e interações radiofônicas. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

PIAUÍ. **Alexandre**. Publicado em jul. 2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/radio-piaui/alexandre/> . Acesso em 6 fev. 2025.

LIRA: OS ATALHO DO PODER: Vem aí “Lira: os atalhos do poder”, um podcast original Uol Prime (trailer). Locução de: Thais Bilenky. [S. l.]: Uol Prime, 30 ago. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5FhgwAMOhlbo6oJSJbZolo?si=d-801899c8a8e484e> . Acesso em: 08 fev. 2025.

MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar; DíEZ UNZUETA, José Ramón. **Lenguaje, géneros y programas de radio**: introducción a la narrativa radiofónica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005. 135-177.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2012.

UOL. **Novo podcast original do UOL traz revelações sobre Janja**. Publicado em 25 nov. 2024 Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2024/11/25/novo-podcast-original-do-uol-traz-revelacoes-ineditas-sobre-janja.htm> . Acesso em 6 fev. 2025.

UOL. **UOL lança podcast 'Lira: os Atalhos do Poder', com Thais Bilenky**. Publicado em 4 set. 2024, Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2024/09/04/uol-lanca-podcast-original-lira-os-atalhos-do-poder-com-thais-bilenky.htm> . Acesso em 6 fev. 2025.

VIANA, Luana. O áudio pensado para um jornalismo imersivo em podcasts narrativos. **Comunicação Pública**, v. 16, n. 31, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34629/cpu-blica.72> . Acesso em 7 fev. 2025.

VICENTE, Eduardo. **Radiodrama em São Paulo**: política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano. São Paulo: ECA- USP, 2024.

WIERZBICKI, James. **Film Music**: a history. New York: Routledge, 2009.

Recebido em: 8 jul. 2025
Aprovado em: 8 set. 2025