

## Mídia sonora e ficção: uma análise da audiossérie *Sofia*

*Sound Media and Fiction: an analysis of the audio series Sofia*

*Medios sonoros y ficción: análisis de la serie sonora Sofia*

Diogo Barbosa; Thelma Panerai; Raldianny Pereira

### Resumo

Temos visto um aumento na escuta de mídias sonoras na forma de podcasts. Dentre os temas e gêneros presentes, a ficção, mesmo que ainda de forma tímida, faz parte desse universo. Assim, nosso objetivo nesse trabalho foi investigar quais características essas narrativas ficcionais na forma de podcast carregam. Para tal, analisamos o podcast de ficção *Sofia*. Investigamos aspectos como a sonoplastia, a trilha sonora, o roteiro, a interpretação dos atores, além de questões que envolvem seu processo de produção. Enquanto suporte teórico, utilizamos nomes como Aslan (1994), Ferraretto (2014) e Neuberger (2012). Concluímos, ao final, que o podcast de ficção partilha dos mesmos princípios enquanto linguagem de outras obras ficcionais em mídia sonora, ou seja, os recursos utilizados já estavam presentes no rádio em sua era de ouro.

**Palavras-chave:** Podcast *Sofia*; Podcast de Ficção; Ficção nas mídias sonoras.

>> **Informações adicionais:** artigo submetido em: 27/10/2023; aceito em: 05/02/2024.

### >> Como citar este texto:

BARBOSA, Diogo; PANERAI, Thelma; PEREIRA, Raldianny. Mídia sonora e ficção: uma análise da audiossérie *Sofia*. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 15, n. 01, p. 122-143, jan./abr. 2024.

### Sobre os autores

Diogo Barbosa  
[diogo\\_barbosa@hotmail.com](mailto:diogo_barbosa@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0004-6068-1263>

Doutorando em Educação Tecnológica pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre em Artes pela Federal da Paraíba (UFPB) e graduado em Educação Artística e Comunicação Social (UFPE). Membro do GP Mídias Digitais e Mediações Interculturais, do Programa de Pós-Graduação em Educação Matemática e Tecnológica (EDUMATEC /UFPE). É professor de Arte na Prefeitura do Recife.

Thelma Panerai  
[thelma.panerai@ufpe.br](mailto:thelma.panerai@ufpe.br)  
<https://orcid.org/0000-0001-5357-5869>

Doutora e mestre em Inovação Educativa (Universidad de Deusto, Bilbao, Espanha), licenciada em Letras, com especialização em Linguística. Professora associada do Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino da UFPE e do EDUMATEC.

Raldianny Pereira  
[raldianny.pereira@ufpe.br](mailto:raldianny.pereira@ufpe.br)  
<https://orcid.org/0009-0008-2379-9165>

Doutora em Sociologia (UFPE), mestre em Administração Rural e Comunicação Rural (UFRPE), com especialização em Escrita Criativa (Unicap-PE/PUC-RS), graduada em Jornalismo (UFPE). Professora do Decom/UFPE.

### **Abstract**

We have seen an increase in listening to sound media in the form of podcasts. Among the themes and genres present, fiction, even if still in a timid way, is part of this universe. Thus, our objective in this work was to investigate what characteristics these fictional narratives in podcast form carry. To do this, we analyzed the fiction podcast *Sofia*. We investigated aspects such as the sound design, the soundtrack, the script, the actors' interpretation, as well as issues involving the production process. As theoretical support, we use names such as Aslan (1994), Ferraretto (2014), Neuberger (2012). In the end, we concluded that the fiction podcast shares the same principles as a language of other fictional works in sound media, that is, the resources used were already present on radio in its golden age.

**Keywords:** *Sofia* podcast; Fiction podcast; Fiction in sound media.

### **Resumen**

Hemos visto un aumento en la escucha de medios sonoros en forma de podcasts. Entre las temáticas y géneros presentes, la ficción, aunque sea todavía de forma tímida, forma parte de este universo. Así, nuestro objetivo en este trabajo fue investigar qué características tienen estas narrativas de ficción en forma de podcast. Para ello, analizamos el podcast de ficción *Sofia*. Investigamos aspectos como el diseño de sonido, la banda sonora, el guión, la interpretación de los actores, así como cuestiones involucradas en el proceso de producción. Como sustento teórico utilizamos nombres como Aslan (1994), Ferraretto (2014), Neuberger (2012). Al final concluimos que el podcast de ficción comparte los mismos principios que un lenguaje de otras obras de ficción en soporte sonoro, es decir, los recursos utilizados ya estaban presentes en la radio en su época dorada.

**Palabras clave:** Podcast *Sofia*; Pódcast de ficción; Ficción em médios sonoros.

## **Introdução**

Temos visto um aumento na escuta de mídias sonoras, não necessariamente do rádio tradicional, que funciona no *dial*, mas de um rádio visto a partir de um conceito mais amplo, o rádio como linguagem, não apenas como tecnologia. Um meio de comunicação que informa, divulga, diverte, narra

histórias, usando unicamente (ou majoritariamente) as ondas sonoras. E dentre as novas formas que o rádio pode assumir, enquanto linguagem sonora, está o podcast. Estes novos formatos de mídia vêm ganhado cada vez mais espaço na vida das pessoas. Além disso, diferentemente das emissoras de rádio comerciais, que possuem um conteúdo menos diversificado (música, jornalismo, futebol), os temas veiculados nos podcasts são os mais variados possíveis. Temos podcasts noticiosos, sobre saúde, entretenimento, comportamento. E desses muitos temas e gêneros, existe também a ficção em formato de áudio, mesmo que em número ainda menor.

Desta forma, nosso objetivo nesse trabalho foi investigar quais características essas narrativas ficcionais veiculadas nas mídias sonoras na contemporaneidade (o podcast) carregam. Para tal, optamos por realizar uma análise em uma dessas obras, o podcast de ficção *Sofia*, produzido pela empresa multinacional do setor de *streaming* sonoro, o *Spotify*. Nesta análise, tentamos investigar diferentes aspectos do podcast, dentre eles: elementos técnicos, como a sonoplastia e músicas utilizadas; elementos da escrita e do roteiro; análises de como os atores se inserem e atuam nesta mídia específica; e questões que envolvem o próprio processo de produção deste tipo de obra, observando, inclusive, elementos da indústria cultural. A escolha desse objeto de análise se deu, primeiramente, por se tratar da primeira obra ficcional lançada oficialmente no Brasil pela empresa, e em segundo lugar, por acreditarmos que ele consegue nos fornecer dados suficientes para tentarmos compreender quais espaços e relevância as narrativas ficcionais de natureza sonora ocupam na sociedade contemporânea.

### **A audiossérie *Sofia***

*Sofia* é um podcast de ficção dividido em sete episódios, com duração de vinte minutos em média cada um. Lançado no dia 8 de julho de 2020, nos primeiros meses da pandemia de coronavírus, o *Spotify* preferiu chamar seu produto de audiossérie. É uma adaptação do original *Sandra* (Kevin Moffett e

Methew Derby), que estreou nos Estados Unidos pelas mãos da *Gimlet Media*, em 2018, antes de a empresa ter sido comprada pelo *Spotify*, em 2019. A *Gimlet Media* é uma empresa de tecnologia fundada por Alex Blumberg e Matthew Lieber, especializada em produção de mídia sonora em diversos gêneros, incluindo ficcionais, ou como eles próprios denominam, podcasts narrativos. A *startup* ganhou grande visibilidade não apenas com *Sandra*, mas com outras obras ficcionais como *Homecoming* (2016), um thriller psicológico estrelado por grandes estrelas como David Schwimmer (*Friends*), Catherine Keener (*O Virgem de 40 Anos*) e Oscar Isaac (*Star Wars*).

*Sofia* conta a história de Helena Pereira, uma mulher recém-empregada na Orbital Teledynamics, empresa que oferece os serviços de uma inteligência artificial. As pessoas a chamam para fazer perguntas, conversar, realizar brincadeiras. Algo parecido com a Siri da *Apple* ou a Alexa da *Amazon*. A partir disso, surgem tramas entre a protagonista e os usuários de *Sofia*, principalmente por Helena se envolver demais com seu trabalho. É um enredo que aborda temas como a nossa relação com a tecnologia, vigilância e privacidade, dialogando com outras séries atuais, como *Black Mirror* (Channel 4, 2011). Helena é interpretada por Monica Iozzi, atriz, apresentadora e comedianta que ganhou bastante visibilidade em programas como *CQC*, na Rede Bandeirantes, e *Vídeo Show*, na Rede Globo. No elenco estão também o ator Otaviano Costa, que interpreta Carlos Galante, o chefe de Helena, e Cris Vianna, que faz a voz de *Sofia*. A direção é assinada por Mabel Cezar, atriz com larga experiência em dublagem e direção de dublagem.

Não ser uma criação brasileira é o primeiro aspecto que nos chama atenção na audiossérie. A partir da versão original americana, *Sandra*, outras foram feitas: a francesa, *Sara*; a alemã, *Susi*; e a mexicana, *Sonia*. Apesar do elenco de cada versão ser formado por atores de seus respectivos países, todos os aspectos técnicos são os mesmos, a sonoplastia e a trilha sonora. O próprio texto em português parece ter sofrido poucas modificações em sua tradução (não existe nas plataformas informações sobre quem adaptou ou traduziu para o português), causando até certo estranhamento em alguns diálogos. Podemos

aqui fazer uma referência direta às radionovelas no Brasil: muitas delas, incluindo a primeira, *Em Busca da Felicidade* (Rádio Nacional, 1941), eram adaptações de radionovelas cubanas ou argentinas (LIMA, p. 125). Uma má adaptação do texto original pode causar certo distanciamento da audiência local. Em *Sofia*, é possível que algo assim possa acontecer. Em um dado momento, uma personagem da série diz que o cachorro de sua namorada se chama Gary, por parecer com o ator Gary Oldman. Apesar de ser um artista bastante aclamado, talvez passe despercebido pela maioria da audiência brasileira. Há outras situações similares, por exemplo, quando as festividades de halloween são mencionadas. Mesmo tratando-se de um evento bem conhecido no Brasil, não é tão relevante como na cultura norte americana. Desta forma, um maior cuidado e liberdade na adaptação do texto original talvez criassem mais identificação por parte dos ouvintes.

### **Sonoplastia e trilha sonora**

A sonoplastia é outro elemento da obra original americana que foi transposta diretamente para a versão brasileira. Não apenas em *Sofia*, mas em narrativas ficcionais (e não ficcionais), a sonoplastia é um recurso fundamental. Segundo Ferraretto (2014), ela assume uma função descritiva ambiental, “[...] construindo um cenário e permitindo a localização de objetos e de personagens dentro deste” (p. 38). Os exemplos são muitos, mas destacamos aqui o momento em que Helena se apresenta à recepcionista da Orbital Teledynamics no primeiro episódio. Enquanto a funcionária atende Helena, digita em seu teclado. O som das teclas traz automaticamente à nossa mente a presença do objeto na cena. Além disso, um pouco antes, quando Helena se dirige ao trabalho, a sonoplastia mais uma vez situa as personagens por meio do barulho de trânsito e transeuntes. Andando na rua, Helena também fala com seu marido ao telefone. A própria equalização das vozes nos informa onde estão as personagens. Enquanto escutamos a voz de Monica Iozzi perfeitamente, com as frequências graves, médias e agudas devidamente equilibradas, a voz do ator Hugo Bonemer,

o marido, ressalta os tons médios. Os autofalantes que transmitem o som nos aparelhos de telefone não possuem frequências muito graves ou agudas, desta forma as mensagens veiculadas nele se concentram em frequências médias. São justamente as frequências que nossos ouvidos têm uma maior sensibilidade. Destacamos que o trabalho de equalização realizado pelos *sound designers*, Ryan Billia e Matthew Boll, nos permite visualizar mentalmente Helena andando na rua falando ao telefone com seu marido. Apesar da sonoplastia seguir uma estética de cunho mais realista na maioria dos momentos desta obra, em determinadas situações os sons servem para destacar a presença da personagem Sofia, a utilização do programa pelos seus usuários. Isto se dá por meio de sons futuristas que surgem.

Outro aspecto importante em *Sofia* é a música. Na verdade, a trilha sonora sempre foi um dos principais elementos, não apenas nas radionovelas, mas no rádio como um todo. Sobre isso, Ferraretto nos diz que:

[...] a música em rádio apresenta-se de duas formas: (1) como conteúdo da programação, “quando constitui a oferta global da emissora, o conteúdo básico de um programa ou uma parte de um bloco”; (2) como linguagem, “que se integra à mensagem do rádio”. Considerando essas duas possibilidades, recorre-se à descrição que Ricardo Haye (2004, p. 48)<sup>103</sup> faz das funções da música: (1) *gramatical*, como o sistema de pontuação narrativa radiofônica; (2) *descritiva*, que serve à cenografia do que se deseja representar; (3) *expressiva*, ao criar ou sugerir climas; (4) *complementar* ou de *reforço*, suplementando, complementando ou aperfeiçoando o conteúdo; e (5) *comunicativa* propriamente dita, quando é usada como música autônoma (2014, p. 36-37).

Em *Sofia*, a música assume uma função expressiva, criando uma atmosfera específica em cada cena ou sequência. Logo no início, uma família está reunida testando a inteligência artificial. O avô está relutante em usar a Sofia, mas sua filha e sua neta insistem para que ele faça perguntas ao aplicativo. Existe um clima leve neste momento, representado não apenas pelos diálogos, mas reforçado por uma música em tom maior, com timbres futurísticos de

<sup>103</sup> 1. *Función gramatical* (actúa como un sistema de puntuación) 2. *Función descriptiva* (música objetiva, de carácter “escenográfico”) 3. *Función expresiva* (música subjetiva, para la creación de climas) 4. *Función complementearia o de refuerzo* (complementa, completa o perfecciona un mensaje) 5. *Función comunicante propriamente dicha* (equivale a “música autónoma”) (HAYE, 2004, p. 48).

sintetizador. A trilha está presente em toda a sequência, com o volume mais baixo, comparado ao volume das falas das personagens, assumindo assim uma função de *background* (BG). No momento em que a filha pede para que Sofia toque uma música, a trilha inicial some e um piano assume, também em BG, mudando o clima da cena. O avô diz a neta: “nossa, sabia que a sua mãe sempre tocava essa música? Como é que a Sofia sabe disso?”. Rapidamente outro BG alegre entra, retornando ao tom leve inicial da cena. Quando toda esta sequência termina, uma outra trilha entra, sinalizando uma passagem de bloco.

A sequência que segue é justamente a da conversa de Helena com seu marido ao telefone. É interessante observarmos que, neste momento, não existe música em BG, apenas os ruídos já mencionados (de trânsito, transeuntes). Assim, é importante observar a alternância de cenas com trilha de fundo e sem. Tal escolha cria uma dinâmica que possivelmente pode ser mais atrativa à escuta dos ouvintes. Acreditamos que essa prática pode gerar mais dinamicidade às obras, pois não cansam os ouvintes. Quando o uso de BG começa a dar sinais de cansaço, opta-se pelo não uso e vice-versa. Obviamente que tais recursos devem ser feitos com muito cuidado e de forma muito consciente para que ruídos desnecessários não sejam criados, tanto no uso da trilha sonora quanto da sonoplastia. O cuidado com os volumes reflete diretamente na clareza dos diálogos. Segundo Neuberger, “[...] a música de fundo (BG) amplamente utilizada no rádio analógico para compensar a perda de qualidade na transmissão, acaba sendo um ruído no som digital, que pode competir com a informação mais importante” (2012, p. 142).

### **Os diálogos, a escolha das vozes e o processo de trabalho**

Um elemento fundamental na descrição das ambiências, na construção do clima e na criação da dinamicidade da cena, são os diálogos estabelecidos a partir das vozes dos atores. Atuar para as mídias sonoras é completamente diferente quando comparamos com outros meios como o vídeo, o cinema, a televisão ou o próprio teatro. A primeira diferença está talvez na efemeridade do

trabalho (não da obra). Nas narrativas radiofônicas ou sonoras, de uma forma geral, os atores não precisam se encontrar tantas vezes em ensaios, não há sequer a necessidade de decorar textos, já que eles podem ser lidos na hora da gravação. Isso não significa que tal prática seja o ideal. Obviamente que, quando o ator se apropria do texto da personagem, por meio de um trabalho árduo realizado em muitos ensaios, a probabilidade de ter um melhor resultado final será maior. Se isso não é possível, ao menos uma leitura prévia provavelmente fará uma diferença na hora da gravação. Algo semelhante acontece com produções direcionadas à mídia radiofônica, talvez sem exigir o mesmo trabalho árduo de uma quantidade grande de ensaios.

Contudo, existem questões logísticas em termos de produção: o tempo disponibilizado pelos atores, o aluguel de estúdio, o custo de horário dos técnicos. Dentro desta lógica, o trabalho muitas vezes é realizado de forma rápida, otimizada, sobretudo quando falamos em produções de caráter profissional. *Sofia* se encontra dentro desta lógica de produção, já que conta com atores com bastante visibilidade e, provavelmente, cachês bem valorizados na indústria de entretenimento em nosso país. O resultado disso são relações efêmeras com o trabalho. Em uma entrevista nas redes sociais, o ator que vive o marido de Helena, Hugo Bonemer, sequer conseguia lembrar do nome de sua personagem. Isso não ocorre muitas vezes em obras de outra natureza, como a teatral ou a cinematográfica. Os profissionais em diversas produções dedicam um período maior de suas agendas. Gravar um podcast seriado, em que a somatória do tempo de gravação não chega a duas horas e meia, em que o ator tem a possibilidade de ler o texto durante as gravações, diminui o tempo de produção. Podemos ainda citar outros aspectos em uma gravação de podcast que colaboram para que haja um período de produção mais curto: a ausência de maquiagem nos atores, de figurinos, de montagens de luz ou cenários. No entanto, devemos nos questionar se esta velocidade de produção é algo benéfico às obras. Se compararmos o modo de produção no meio televisivo (frenético, onde uma grande quantidade de conteúdo inédito deve ir ao ar diariamente) e o modo de produção no meio cinematográfico (no qual muitas vezes o período de



maturação entre a criação do roteiro e a edição final pode durar anos), talvez cheguemos à conclusão de que um cuidado maior proporcionado pelo tempo reflita diretamente no resultado final.

De qualquer forma, esta ausência de elementos visuais em uma cena (cenários, indumentária) ou a impossibilidade de acompanhar o ator com nossos olhares reforça a ideia de que, nas mídias sonoras, mais importante que a memória ou a aparência, é a voz.

Alguns atores têm voz “rara”, preciosa para determinados papéis, mais difícil para uma escalação comum. Há vozes que evocam determinado estado físico para o ouvinte (quase nunca semelhante ao físico do ator de que se trata, porém a maioria dos ouvintes testados fez delas a mesma representação imaginária); há vozes morenas, louras. Dullin notava que vozes “redondas”, formadas para o teatro, sugeriam no rádio uma personagem rechonchuda, a obesidade de sua voz acarretava a obesidade da personagem (ASLAN, 2007, p.202).

O texto da pesquisadora Odette Aslan nos faz indagar: vozes possuem cor, forma, etnia? Talvez este seja um discurso em desuso hoje. O ator e dublador Mauro Ramos confessa que foi escalado muitas vezes na empresa de dublagem Herbert Richard para fazer vozes de atores negros, carecas ou gordos. O próprio ator se questiona: o que viria a ser uma voz de gordo?

Tais questões nos fazem pensar que no meio sonoro, a voz é a única corporeidade do ator presente. Assim, será por meio dela que muitas vezes a imagem física do personagem existirá.

Enquanto o palco é o espaço onde o ator pode explorar todas as potencialidades de seu principal instrumento de trabalho – o corpo –, nos meios acústicos a voz representa a única corporeidade acessível ao espectador (ouvinte). Deve-se trabalhá-la, portanto, como senhora absoluta da ação, de forma que ela represente todos os signos e identidades visuais que, na conjugação de um espetáculo teatral, se manifestariam através do corpo (SPRITZER, 2005). Para Spritzer (2005), as experiências radiofônicas propiciam aos atores uma sensibilização e um conhecimento voltados à dimensão espaciotemporal e ao estatuto de corpo que a voz assume nessas instâncias. A autora sublinha as potências existentes por trás da fala: dizer é reinventar o real e afirmar a palavra como acontecimento criativo; inclui o gesto, a melodia dos vocábulos e até mesmo o olhar. Há um dizer no corpo, como também existe um corpo no ouvir (NÉIA, 2019, p. 128).

De qualquer forma, as vozes dos intérpretes em *Sofia* e os diálogos

estabelecidos por eles são centrais não apenas no sentido de desenvolver a história, mas sobretudo na ação de criar ou reforçar a ambiência, principalmente quando outros elementos (sonoplastia, trilha) não o fazem. As informações são passadas pelo diálogo (e texto), levando muitas vezes o ouvinte a construir visualmente a cena. Quando a personagem Helena entra no local de trabalho pela primeira vez, ela exclama: “nossa, é muito maior do que eu imaginava!”. Essa informação textual, levada ao ouvinte oralmente, somada à própria entonação da voz da atriz, revela o quão grande é o espaço de trabalho. Em outro momento, a personagem de Otaviano Costa fala: “tá vendo aquela luz piscando?”. Não é mencionada a cor, a forma ou a natureza da luz, mas, ao mesmo tempo, a informação de que existe uma luz piscando é conduzida ao ouvinte. Desta forma, por meio da fala, a audiência acompanha os aspectos essenciais do enredo. Contudo, a natureza do produto radiofônico/sonoro permite que o ouvinte imagine sua própria luz. Além disso, a própria forma como o texto é dita e as entonações escolhidas pelo ator disponibiliza ainda mais informações para quem escuta. Nilsângela Cardoso Lima destaca, por meio de Gisela Ortriwano (1985), que “uma das qualidades do rádio é a sensorialidade. Uma vez que o principal recurso do rádio é a fala, em conjunto com outros recursos sonoros, o discurso radiofônico acaba por envolver o ouvinte e estimular nele a imaginação através da emocionalidade das mensagens” (2016, p. 123).

A voz é fundamental para conduzir os diálogos e, conseqüentemente, estabelecer os processos comunicacionais, além de deixar o ouvinte a par do andamento da trama e de emocioná-lo com as interpretações dos atores e entonações escolhidas. O recurso da voz é também utilizado, sobretudo nos meios sonoros, para não deixar o ouvinte perdido sobre quem está falando. Para isso, as vozes dos atores precisam ter timbres característicos. É fundamental que as personagens não sejam confundidas com outras na mesma trama, já que o elemento mais representativo de diferenciação é a voz. Outros recursos no próprio modo de falar podem ser usados, um jeito específico de se comunicar, gagueira, uma voz anasalada, e mesmo o uso de bordão.

Em *Sofia*, os quatro atores principais desempenham bem seus papéis,

todos possuem vozes bem características, de fácil identificação. Algo relevante pode ser destacado: a mesma personagem é vivida por duas atrizes. Monica Iozzi faz Helena, responsável por controlar a inteligência artificial, Sofia. No entanto, quando o usuário ouve a voz da I.A., escuta a atriz Cris Vianna. Sua fala surge com um efeito discreto, com intenção de simular um timbre mecanizado de uma inteligência artificial. Em algumas sequências, a voz de uma atriz se alterna com a da outra na mesma frase, dando a impressão de uma mudança de perspectiva para o ouvinte, semelhante a uma alternância de câmeras nas mídias audiovisuais. Parece algo confuso em nossa descrição, mas, na realidade, não é. Ao contrário, trata-se de um recurso bem criativo, com intenção de mostrar a mudança de ambiente. No local onde se encontra o usuário do aplicativo, escutamos a voz de Cris Vianna. O local muda repentinamente para o ambiente do escritório onde Helena está atendendo, o que é simbolizado com a troca de voz de Cris Vianna pela de Monica Iozzi.

*Sofia* não é pioneiro no uso de tais recursos criativos ou na manipulação da linguagem sonora com objetivos expressivos. A peça radiofônica *A Última Noite de Johann Heinrich Merck*, do escritor Willy Haas, foi protagonizada por cinco atores diferentes vivendo a mesma personagem do título, cada qual para uma característica ou um estado da vida dele (Merck desesperado, Merck cético, Merck juvenil, Merck adolescente e Merck Mefistofélico) (VENANCIO, 2016, p. 165).

Apesar de determinadas licenças criativas como esta, deixar claro quais personagens estão em cena é fundamental na linguagem sonora, e se torna mais fácil com atores donos de vozes e timbres peculiares. Em enredos com poucas personagens, a empreitada de situar o ouvinte é mais fácil. Em *Sofia*, apesar de existirem poucas personagens com maior visibilidade, há muitos com pouca participação, praticamente figurantes. Em TV ou cinema, uma personagem figurante é aquela geralmente sem falas. Para Pavis (2008, p. 168), o teatro, é considerada figuração “[...] atores de papel secundário e mudo, que entram na representação como multidão anônima, grupo social, empregados etc.”. Mas como pensar em figuração no rádio e nos meios sonoros? Sem o uso da fala,

mesmo permanecendo no ambiente calado, a presença do ator (figurante), neste caso é completamente desnecessária. Assim, nos meios sonoros, talvez devamos considerar que personagens figurantes são aquelas de poucas falas. Talvez o termo coadjuvante seja mais adequado. Contudo, mesmo em casos em que existem personagens assim, para muitas produções se torna oneroso contratar um ator para vivenciar um papel de pequena participação no rádio ou em um podcast de ficção. Uma solução possível, e muito comum no teatro, é um ator viver mais de uma personagem.

Em *Sofia*, apesar de existirem poucos protagonistas, há muitas personagens coadjuvantes. Se prestarmos atenção, podemos notar que muitas dessas personagens menores foram feitas pela mesma voz, com algumas mudanças na entonação. Algumas dessas vozes, mesmo não creditadas, são muito semelhantes à de Mabel Cezar, a diretora do projeto na versão brasileira. Este é um exemplo de como vozes de personagens de menor participação podem ser feitas pelo mesmo ator. O meio sonoro permite tais malabarismos, sobretudo para aqueles que possuem um maior controle de seu trato vocal, certas habilidades para imitação ou criação de falsetes. Para o ouvinte, o único elemento que chega a ele é o som. Um ator muito habilidoso quanto à criação de vozes poderia viver sem problemas todas as personagens de um único podcast de ficção.

### **O ator na mídia sonora**

Sobre algumas competências necessárias para atuar nos meios sonoros, *a priori*, podemos dizer que devem ser as mesmas de outros meios, com algumas características particulares. Em nosso país, para ser ator, seja em teatro, cinema, televisão, é necessário possuir o registro de DRT (Delegacia Regional do Trabalho), que pode ser conseguido no próprio órgão de emissão ou nas entidades de representação trabalhistas como os sindicatos. No caso dos atores, é o SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão). A instituição possui representação regional em muitos estados brasileiros. Para

atuar no rádio, assumindo funções como locutor, narrador esportivo, apresentador, é necessário o registro de radialista, disponível mediante determinados comprovantes e certificações entregues ao sindicato específico da classe. Os dubladores partilham das mesmas exigências empregatícias dos atores. Na verdade, dubladores são atores, havendo necessidade da posse do DRT de ator para exercerem suas profissões. A lógica é a mesma para os profissionais de voz que trabalham com a interpretação de personagens para os meios sonoros (radionovelas, podcasts de ficção), ou seja, apesar de *a priori* acharmos que a tarefa pode ser exercida por um radialista, acreditamos que se faz necessário, para este trabalho, possuir a documentação específica de ator.

Isto não significa que não é possível exercer as duas profissões. Pelo contrário, na história do rádio foi muito comum trabalhar como radioator, apresentador de programas, jornalista, repórter, roteirista, músico. Adoniran Barbosa, conhecido como o pai do samba, foi um exemplo de artista “[...] que se tornaria famoso como radioator e pelos seus sambas *Saudosa maloca*, *Trem das onze*, entre outros” (GUERRINI JR, 2016, p. 100).

No auge das radionovelas, chamávamos os intérpretes de radioatores e radioatrizes, hoje talvez o termo precise ser atualizado. A dubladora e diretora de dublagem Melissa Garcia, responsável pela direção de voz da animação nacional *Irmão do Jorel* (Cartoon Network, 2015), utiliza o termo voz original. Neste caso, trata-se da criação e interpretação das falas para uma animação. Não é o mesmo que dublagem, já que existe um processo de tradução de uma língua para outra. Além disso, para o trabalho do dublador existe certa falta de liberdade, pois, muitas vezes, ele se orienta pela voz original da obra (seja animação ou não), além da necessidade de sincronizar sua fala com a da personagem dublada. Na animação *Irmão do Jorel* não foi assim, não existiu a necessidade de dublagem por ser uma animação nacional. Neste caso, o termo utilizado é ator de voz original. Quando as mídias são os podcasts com gêneros ficcionais, talvez este termo seja o mais adequado. Outros podem surgir, como ator de podcast.

Independentemente do nome empregado, além do requisito de ser um ator (que obteve uma formação, estudou para exercer a profissão), sem dúvida outras

características são importantes. Uma delas é conhecer o meio. Apesar da profissão de radioator existir há quase cem anos, este retorno às narrativas ficcionais em mídias como o podcast é um terreno ainda pouco explorado. O podcast *Sofia* é a primeira produção de tal natureza lançada pelo *Spotify* em terras brasileiras. Provavelmente, Otaviano Costa, Monica Iozzi e Cris Vianna nunca tiveram uma experiência específica como esta. Mabel Cezar é uma profissional na área de direção de dublagem já bem conceituada; no entanto, dirigir um podcast é diferente. Consideramos uma opção assertiva por parte do *Spotify*. Apesar de se tratarem de diferentes linguagens (a ficção em mídia sonora e a dublagem), podemos verificar muitas similaridades entre os dois campos.

Quanto à escolha do elenco, os nomes em questão representam algo além das habilidades de representação para mídias específicas. Definir quais atores assumirão determinados papéis se dá por motivos muito além de aspectos artísticos e estéticos. O ator entra numa lógica produtiva na qual sua imagem passa a ser um elemento fundamental para a divulgação, a receita financeira e sucesso de um filme ou série. Nas primeiras décadas depois do surgimento do cinema, “[...] o conteúdo, a direção e a publicidade dos filmes gravitam ao redor da estrela. O *star system* é, desde então, o coração da indústria cinematográfica” (MORIN, 1989, p. 08). O *star system* foi uma espécie de lógica de funcionamento em hollywood. Os atores, independentemente de seus talentos, eram mais valorizados por sua imagem junto ao público, criando um tipo de atmosfera mística ao redor deles. A vida desses “mitos”, fofocas, informações de suas privacidades, relacionamentos, eram expostos em revistas e programas de rádio. Ter artistas como estes significava mais do que trazer bons talentos aos filmes: tais escolhas gerariam uma imensa visibilidade à empreitada. O declínio do *star system* aconteceu por volta da década de 1950, tendo Marilyn Monroe como um de seus últimos representantes “oficiais”. No entanto, a lógica do *star system* sempre permaneceu viva e presente, seja no cinema, seja em outras mídias como o rádio ou a televisão, especialmente quando pensamos na ficção audiovisual brasileira, sobretudo a telenovela – campo no qual os atores escalados para o

podcast *Sofia* também se destacaram. Hoje a internet é mais um veículo de comunicação que emprega tal prática, não com artistas apenas, mas também com os ditos influenciadores digitais.

Desta forma, acreditamos que a escolha do elenco de *Sofia* se deu por questões estratégicas de mercado do próprio *Spotify*. Todos os atores possuem grande visibilidade no universo midiático brasileiro. O mesmo ocorre nas versões dos outros países. A original *Sandra* tem em seu elenco Alia Shawkat (*Arrest Development*, 2003), Kristin Wiig (*Mulher Maravilha 1984*, 2020) e Ethan Hawke (*Antes do Amanhecer*, 1995), nomes bastante consolidados na indústria americana. A mesma estratégia foi utilizada pelo *Spotify* em outra audiossérie lançada no Brasil depois de *Sofia*, o podcast *Paciente 63*. É uma ficção que tem à frente nomes como a atriz Mel Lisboa e o ator e músico Seu Jorge. A própria *Gimlet Media*, como já afirmamos no início deste texto, em podcasts anteriores, contou com estrelas como David Schwimmer, protagonista de um dos mais aclamados *sitcoms* americanos, *Friends* (NBC, 1994). A imagem do ator funciona como uma propaganda para a obra, aqui vista como um produto, assim como o próprio ator. Isto não representa um demérito à obra, é simplesmente como a indústria de entretenimento funciona. Tal questão apenas reforça que a audiossérie *Sofia* não foi criada para ser um produto de nicho, independente, mas um projeto com objetivo de ter um alcance midiático maior.

Existem impactos relevantes nas questões levantadas nestes últimos parágrafos? Podemos afirmar que sim, primeiramente na própria experiência de fruição do ouvinte. Quem escutava as radionovelas nas décadas de 1940, muitas vezes, não fazia ideia de como era a aparência dos atores. Em uma produção para o rádio, segundo Fernanda Kieling Pedrazzi, citando Maranhão Filho, podia “[...] haver no elenco vozes mais jovens do que a aparência e idade de seus donos” (2010, p. 128). Alguns fãs tinham acesso à imagem real de seus ídolos por meio de revistas ou mesmo esperando na frente das emissoras de rádio. Contudo, para muitos, a aparência verdadeira do ator era uma incógnita e permanecia assim, como uma versão imaginária na mente dos ouvintes.

Em produções como a audiossérie *Sofia*, isso não acontece. Quando

imaginamos os diálogos entre Helena e Carlos, materializamos os rostos de Monica Iozzi e Otaviano Costa. Isto prejudica a fruição de quem ouve? Se encararmos a experiência do rádio como no passado, um veículo capaz de estimular a imaginação e fazer com que criemos imagens mentais, sim. Se pensarmos nos produtos midiáticos contemporâneos, imersos em processos de convergência e transmidiação, ou mesmo se nos apegarmos ao próprio conceito de rádio expandido, acreditamos que não se trata de prejudicar ou não, mas de fomentar outras formas de fruição.

A própria linguagem do podcast na web vem atrelada à imagem. É o caso dos programas de entrevistas veiculados no Youtube, que se apresentam como podcasts e são produzidos em cenários e ambientes similares a estúdios de rádio. No entanto, o internauta tem a opção de consumi-los como mídia sonora em plataformas como o *Deezer* ou o próprio *Spotify*, ou como mídia audiovisual nos sites de vídeo sob demanda. Mesmo como mídia sonora, a própria ação de criar um arquivo JPG ou PNG para que sirva de arte na apresentação do podcast nas plataformas de distribuição é um indício da relação do som com a imagem.

Sobre esta relação, de som e imagem, a autora mexicana Lidia Camacho, em seu livro *La Imagen Radiofónica* (1999), destaca que apesar do século XX dar uma forte ênfase a imagem no cotidiano dos seres humanos, somos seres sonoros. Nossa relação com o som vem mesmo antes da imagem, quando escutamos a voz da mãe na barriga. Apesar disso, o próprio som é capaz de estimular a criação em nossas mentes de imagens, mesmo elas não existindo de forma concreta. Desta forma, se faz importante mencionar o conceito de imagem sonora empregado pela autora, mesmo que de maneira breve.

Na linguagem cotidiana, o termo imagem é usado para se referir a algo que estimula o olhar e está contido em uma fotografia, em uma pintura ou em um desenho, etc.; mas podemos considerar outro sentido em que a imagem não é o objeto em si, mas sim o resultado do processo de percepção: quando falamos de imagens em movimento nos referimos a uma série de imagens fixas que, quando vistas em continuidade, produzem a ilusão de movimento. Da mesma forma, quando o sujeito presta atenção ao som, cria em sua mente uma série de imagens sonoras que consegue evocar um mundo imaginário. Esta evocação é conseguida a partir da combinação dos quatro elementos básicos do som: palavras, música, ruídos ou efeitos sonoros e silêncio; elementos que,



ao interagirem, exigem a gestão dos planos e deslocamentos sonoros e da relação espaço-tempo sonora. Dizemos que a imagem sonora é essencialmente sugestiva, porque estimula a imaginação (CAMACHO, 1999, p. 06, nossa tradução).<sup>104</sup>

### **A ficção na mídia sonora contemporânea**

Existem cada vez mais produtores (dentre grandes empresas a realizadores independentes) que atuam nas novas linguagens do podcast de ficção, e conseqüentemente mais produções. Além de *Sofia*, outra audiossérie que estreou no início da pandemia de coronavírus foi o suspense nacional *#TdVaiFicar*, criada pela roteirista de telenovelas Jaqueline Vargas. Junto à autora, que também dirigiu essa produção, estão atores consagrados como Paloma Bernardi, Juliana Silveira, André Mattos e Jairo Mattos. Apesar da audiossérie contar com tantos nomes de sucesso na mídia, o projeto foi gravado de forma independente e, inclusive, foram utilizados muitos elementos improvisados. Como a gravação aconteceu em meados da pandemia, os atores gravaram em suas próprias casas, realizando ensaios em videochamadas, adaptando a voz com celulares e toalhas ao redor para ter um melhor controle da acústica.

Outro projeto muito interessante, gravado no mesmo período, foi a produção *O Auto da Compadecida em Tempos de Pandemia*, realizada por professores e alunos dos cursos de Comunicação Social e Design do *campus* Caruaru da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Os alunos adaptaram a obra de Ariano Suassuna, inserindo o tema do coronavírus. Trata-se de um

---

<sup>104</sup> En el lenguaje cotidiano se utiliza el término imagen para se referirse a algo que estimula la vista y que está contenido en una fotografía, en un cuadro o en un dibujo, etc.; pero podemos considerar otra acepción en la que la imagen no es el objeto en sí, sino más bien el resultado del proceso de percepción: cuando se habla de imágenes en movimiento nos referimos a una serie de imágenes fijas que, al ser vistas en contunuidad, producen la ilusión de movimiento. De igual manera, cuando el sujeto presta atención al sonido elabora en su mente un sinnúmero de imágenes sonoras que logran evocarle un mundo imaginario. Esta evocación se consigue a partir de la combinación de los cuatro elementos básicos del sonido radiofónico: palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio; elementos que al interactuar reuieren del manejo de los planos y desplazamientos sonoros y de la relación espacio-temporal sonora. Décimos que la imagen sonora es esencialmente sugestiva, porque fomenta la imaginación (CAMACHO, 1999, p. 06, nossa tradução).

projeto de extensão chamado *Radionovela: Literatura nas Ondas do Rádio*. A ideia inicial foi produzir radionovelas de adaptações de obras nordestinas presentes em avaliações como o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). À frente do projeto estão as professoras Sheila Borges e Giovana Mesquita. Destacamos que, apesar dos episódios terem um caráter educacional e formativo, existe uma qualidade muito grande na interpretação dos atores e na trilha sonora. Estes exemplos, além de *Sofia*, servem para ilustrar que existe já uma demanda e uma diversidade em termos de produção, mesmo que ainda tímida. E, se esta demanda existe, também há uma procura. Empresas como o *Spotify* não dedicariam esforços e recursos se não houvesse um retorno.

O consumo de narrativas ficcionais é algo fundamental para o ser humano. Cada meio em que as narrativas ocorrem traz suas próprias características. Desde o surgimento do cinema, existe uma preferência pelo consumo das narrativas em formato audiovisual, primeiro com a sétima arte, depois com a televisão e hoje por meio do digital (celulares, tablets, computadores, smart TVs). O consumo em geral de audiovisuais é mais cômodo, exige menos concentração. Além disso, estamos habituados, vivemos em uma sociedade audiovisual na qual as relações se dão muitas vezes por meio de telas, algo acentuado na pandemia do coronavírus. Escolher uma outra forma de consumo de narrativas pode se dar por inúmeros fatores, dentre eles, o cultural. Antes do cinema, as narrativas consumidas estavam nos impressos, livros, folhetins. O mesmo podemos dizer do rádio antes da TV: o público estava acostumado àquele tipo de interação, apenas escutando.

Quando escutamos a audiossérie *Sofia*, é possível que alguns ouvintes não saibam para onde olhar. É como falar, muitos não sabem o que fazer com as mãos enquanto discursam. Devemos fechar os olhos quando escutamos? Ou seria possível escutar enquanto executamos outras tarefas, prática bem comum entre os ouvintes de rádio? Dirigimos simultaneamente escutando notícias no trânsito, lavamos louça enquanto ouvimos o repórter policial, acompanhamos a bola no estádio de futebol ao mesmo tempo em que nos deixamos contaminar pela locução vinda do rádio à pilha. Em audiosséries, assim como *audiobooks*,

radionovelas, acreditamos que o enredo, por mais simples que seja, exija certa atenção por parte do ouvinte. O criador da narrativa, o escritor, o cineasta, tenta monopolizar a atenção do leitor/espectador. No cinema é mais fácil: a sala escura deixa o clima propenso a isto. Contudo, mesmo a sétima arte não consegue dar conta do espectador contemporâneo. Quem desliga o celular ao entrar nas salas? Assistindo ao filme *Bacurau* (SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes, 2019) no cinema, me peguei muito espontaneamente levantando minha mão, tentando tocar na tela para visualizar quanto tempo restava do filme. Este é o espectador contemporâneo, que acompanha tudo em duas telas.

*Sofia*, por exemplo, é um produto que dialoga bastante com este consumidor das novas mídias. Trata-se de uma obra seriada, que o ouvinte pode interromper e voltar a escutar à vontade. Tal dinâmica nos lembra da relação do leitor com o livro, fragmentada, serializada em capítulos. Quanto à questão de dividir a escuta com outra tarefa, de fato a mídia permite isso. Não acreditamos que esta seja a melhor forma de fruição, mas precisamos levar em consideração os diferentes ouvintes. Alguns gostam de escutar rádio ou podcasts assim, outros não.

Apesar disso, uma boa história atrai a atenção do ouvinte, independentemente das ações que este ouvinte realiza. Quem nunca passou pela situação de não conseguir largar um livro, esperando o que iria acontecer nas páginas seguintes? A boa história funciona em qualquer mídia que usa como suporte. De fato, cada meio tem uma linguagem específica, e que por si só já transmite mensagens próprias. Citando o jargão mcluhaniano, o meio é a própria mensagem. Quando o cinema sonoro surgiu, não à toa o primeiro filme foi *O Cantor de Jazz* (Warner Bros, The Vitaphone Corporation, 1927), obra que trazia justamente elementos da linguagem sonora como a música. O mesmo podemos falar de *O Mágico de Oz* (Lowes, 1939), um dos primeiros filmes coloridos, destacando-se inclusive por utilizar a própria cor como recurso narrativo, exaltando elementos como a estrada de tijolos amarelos ou os sapatinhos de rubi (vermelhos), além das duas realidades (dentro do mundo de Oz e fora) serem representados por símbolos cromáticos (as cenas na fazenda de Dorothy eram

em tons de sépia e as cenas em Oz, coloridas).

*Sofia*, por exemplo, usa todos os elementos possíveis na mídia em que está presente: sons, música, entonações vocais. O próprio enredo gira em torno dos elementos sonoros. Uma inteligência artificial que interage por meio da voz, uma funcionária cuja principal forma de atendimento ao cliente é o aparelho telefônico. Cada uma das atendentes da Orbital Teledynamics fica encarregada por um tema específico: Helena atende perguntas sobre pássaros. Até isto dialoga com a história, pois diversas vezes os usuários pedem para que Sofia identifique determinada ave por meio do som.

Desta forma, é possível que o sucesso de uma história se dê pelo enredo, mas também pela forma como este enredo se apropria do meio. Boas histórias geram interesse, e os bons contadores compreendem a melhor forma contá-las (o meio). Talvez este seja um motivo importante pelo qual as pessoas procuram podcasts de ficção para escutar: elas querem encontrar boas histórias, sendo contadas da forma correta.

### **Considerações finais**

Acreditamos que o resultado final deste trabalho não apenas realizou a análise de uma obra ficcional de natureza sonora, mas utilizou esta análise para fomentar uma discussão mais ampla no campo dos estudos de mídia sobre as novas formas de criação e fruição presentes em nossa sociedade. O narrar e o ouvir histórias não surgiu com o consumo de podcasts e, mesmo antes do rádio, tal processo já acontecia. No entanto, as mídias digitais resgatam e reconfiguram determinados hábitos de escuta. Obras que no passado eram onipresentes no cotidiano das pessoas (as radionovelas e as peças radiofônicas) retornam, mesmo consumidas por nichos específicos.

*Sofia* foi a escolhida para nossa análise; no entanto, existe já um quantitativo considerável presente nas plataformas de mídia sonora. Mencionamos brevemente outras obras, de naturezas bastante distintas quanto ao tamanho e origem de suas produções. *Sofia* foi realizada por uma

multinacional, mas *#TdVaiFicar* é uma produção completamente independente, mesmo com autoria de pessoas atuantes na grande mídia. Já *O Auto da Compadecida em Tempos de Pandemia* mostra uma produção oriunda da academia, com objetivos majoritariamente educacionais, seja na formação dos estudantes universitários atuantes no projeto, seja no intuito de produzir material para auxiliar alunos do Ensino Médio na empreitada de entrarem no curso superior. O que as aproxima talvez sejam dois elementos: o meio principal em que estão presentes (o digital) e a sua natureza (a sonora).

No que tange aos aspectos sonoros, o que podemos concluir é que, independentemente do tamanho ou objetivo da produção, a obra ficcional em podcast deverá partilhar dos mesmos princípios quanto à linguagem utilizada. Os exemplos que vimos na atuação dos atores em *Sofia*, no uso da sonoplastia ou da trilha sonora, mesmo na criação do roteiro, podem ser partilhados com quaisquer outras produções ficcionais em áudio. Podemos ainda considerar que tais recursos servem para o podcast, mas já estavam presentes na Era de Ouro do Rádio, nas radionovelas ou nos dramas radiofônicos.

Além disso, este retorno à ficção em áudio tem um impacto direto não apenas no campo do entretenimento, mas também nas artes, no jornalismo, na publicidade e até mesmo na educação. O que para nós ainda não está claro é se estamos falando de um retorno definitivo ou de uma moda de consumo passageira. A mídia podcast já caminha para uma terceira década, já a ficção nela é mais recente. Parece ter havido um crescimento no período de pandemia, mas, para saber se tais práticas permanecerão, seria necessário um exercício de futurologia. Por hora, nos cabe tentar compreendê-las melhor no presente.

## **Bibliografia**

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

CAMACHO, Lidia Camacho. **La imagen radiofónica**. Mexico: McGraw-Hill Interamericana Editores, 1999.

GUERRINI JR., Irineu. "O crime não compensa": Meneghetti e uma visão policial do crime

na Rádio Record de São Paulo nos anos 1940 e 1950. In: DÂNGELO, Newton; SOUSA, Sandra Sueli Garcia de (Org.). **Noventa anos de rádio no Brasil**. Uberlândia: EDUFU, 2016.

HAYE, Ricardo M.. **El arte radiofónico**: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad. Buenos Aires, Argentina: La Crujia Ediciones, 2004.

LIMA, Nilsângela Cardoso. Rádio e identidades nacionais: possibilidades e limites do poder político e cultural do veículo. In: DÂNGELO, Newton; SOUSA, Sandra Sueli Garcia de (Org.). **Noventa anos de rádio no Brasil**. Uberlândia: EDUFU, 2016.

MORIN, Edgar. **As estrelas – mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NÉIA, Lucas Martins. O trabalho do ator e as engenharias do verbo e do som na construção de uma peça radiofônica a partir da obra de Murilo Rubião. **Revista Rádio-Leituras**, Mariana, MG, v. 10, n. 2, p. 125-149, jul./dez. 2019.

NEUBERGER, Rachel Severo Alves. **O rádio na era da convergência das mídias**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEDRAZZI, Fernanda Kieling. Em defesa do radioteatro: relato de uma experiência de ensino de rádio na UFSM em Frederico Westphalen – RS. In: FERRARETTO, Luiz Artur; KLÖCKNER, Luciano (Org.). **E o Rádio?** Novos horizontes midiáticos. Porto Alegre, RGS: Edipucrs, 2010.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. 2005. Tese (Doutorado) apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Barão Wilson Fittipaldi e a invenção do radiojornalismo esportivo automotor. In: DÂNGELO, Newton; SOUSA, Sandra Sueli Garcia de (Org.). **Noventa anos de rádio no Brasil**. Uberlândia: EDUFU, 2016.