RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

"Conversas com clima de loja de discos*": experiências de prescrição musical em podcasts independentes brasileiros

"Conversations with a Record Store Vibe": experiences with music recommendations on independent brazilian podcasts

"Conversaciones con el ambiente de una tienda de discos": experiencias de recomendación musical en podcasts independientes brasileños

Rafael Machado Saldanha

Resumo

O artigo discute a prescrição musical em podcasts independentes, tomando como objeto três experiências brasileiras: Discopatas, Pitadas do Sal e Acorde. Parte-se da compreensão de que, embora o rádio tenha ocupado historicamente lugar central na orientação da escuta musical, a cultura digital o fez compartilhar essa função entre novos agentes, formatos e plataformas. A partir de revisão bibliográfica e de entrevistas semiestruturadas com os criadores dos podcasts, o texto investiga como esses programas constroem autoridade, organizam práticas de curadoria e estabelecem vínculos com suas audiências. As análises mostram que a prescrição musical assume formas distintas, o que nos leva a crer que os podcasts atualizam práticas prescritivas em chave autoral, relacional e sonora.

Palavras-chave: Podcast; Prescrição Musical; Mediação Cultural; Gosto Musical; Curadoria.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 34/03/2026 aceito em: 28/08/2026.

>> Como citar este texto:
SALDANHA, Rafael Machado. "Conversas com clima de loja de discos": experiências de prescrição musical em podcasts independentes brasileiros. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 71-97, jan./abr. 2026.

Sobre o autor

Rafael Machado Saldanha
rafael.saldanha@ufrr.br
https://orcid.org/0000-0001-8573-1707

Professor assistente da Faculdade de Jornalismo da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Cultura. Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getulio Vargas, com ênfase em História da Música Popular Brasileira.

Abstract
This article discusses musical prescription in independent podcasts, taking as its object three Brazilian experiences: Discopatas, Pitadas do Sal, and Acorde. It starts from the understanding that, although radio historically occupied a central place in shaping musical listening, digital culture has led it to share this function with new agents, formats, and platforms. Based on a literature review and semi-structured interviews with the creators of the podcasts, the article investigates how these programs build authority, organize curatorial practices, and establish bonds with their audiences. The analyses show that musical prescription takes on different forms, leading us to argue that podcasts update prescriptive practices in an authorial, relational, and sonic key.

Keywords: Podcast; Musical prescription; Cultural mediation; Musical taste; Curation.

Resumen
El artículo discute la prescripción musical en podcasts independientes, tomando como objeto tres experiencias brasileñas: Discopatas, Pitadas do Sal y Acorde. Parte de la comprensión de que, aunque la radio haya ocupado históricamente un lugar central en la orientación de la escucha musical, la cultura digital hizo que compartiera esa función con nuevos agentes, formatos y plataformas. A partir de una revisión bibliográfica y de entrevistas semiestructuradas con los creadores de los podcasts, el texto investiga cómo estos programas construyen autoridad, organizan prácticas de curaduría y establecen vínculos con sus audiencias. Los análisis muestran que la prescripción musical asume formas distintas, lo que nos lleva a pensar que los podcasts actualizan prácticas prescriptivas en clave autoral, relacional y sonora.

Palabras clave: Podcast; Prescripción musical; Mediación cultural; Gusto musical; Curaduría.

Introdução

Em uma de suas últimas entrevistas, o crítico musical Lester Bangs afirmou: “se você pode ouvir uma música nas rádios, isso vai influenciar você a comprar o

disco muito mais do que qualquer coisa que tenha lido"[1]. Historicamente, o rádio se colocou como espaço privilegiado para a prescrição musical. Embora a reconfiguração moderna da escuta não se inicie propriamente com ele – mas com a fonografia, que introduz a possibilidade de registrar sons e de separá-los do acontecimento original de sua execução – o rádio radicaliza esse processo, tendo papel não apenas "de divulgador subordinado, e sim de construtor de parte da estrutura do mercado da música" (Gambaro, 2016:p.2). Desse modo, o meio não apenas ampliou o acesso à música, mas instituiu novas temporalidades de escuta, associadas ao fluxo, ao cotidiano e à sensação de copresença sonora. Se nos atentarmos à história do meio, veremos que ele teve fundamental importância para a divulgação de conteúdos da indústria fonográfica e para a formação dos modos de ouvir de gerações inteiras.

Apesar do *podcast* poder ser pensado como herdeiro direto de determinadas matrizes radiofônicas, sua constituição como espaço de prescrição musical está longe de ser evidente. No contexto brasileiro, o meio ganhou maior visibilidade sobretudo por meio de formatos associados ao jornalismo falado, à entrevista e às mesas de debate (Kischinhevsky, 2024), o que parece ter deslocado para segundo plano sua possível atuação como instância de curadoria musical. Dessa maneira, a investigação sobre *podcasts* dedicados à música permite não apenas discutir continuidades entre rádio e mídias sonoras digitais, mas também identificar as condições específicas em que práticas de recomendação e prescrição se reorganizam no presente.

Tal quadro torna particularmente relevante investigar os casos em que o *podcast* passa a operar também como mediador entre música e ouvintes. Se a prescrição musical foi, historicamente, uma das funções mais marcantes do rádio, no ambiente dos *podcasts* ela parece depender de condições específicas de enunciação, de autoridade curatorial e de relação com públicos de nicho. Em outras palavras, não basta que o *podcast* herde características formais do rádio

[1] Entrevista concedida a Jim DeRogatis em 1982 e publicada em 1999. Disponível em: https://www.furious.com/perfect/lesterbangs.html . Acessada em 15 de março de 2026.

para que assuma automaticamente sua antiga centralidade na recomendação de repertórios. É preciso compreender de que modo determinados agentes, formatos e estratégias discursivas reativam, em novo contexto sociotécnico, essa função prescritiva.

É nesse horizonte que este artigo analisa três *podcasts* independentes dedicados à música – *Discopatas*, *Pitadas do Sal* e *Acorde* – buscando compreender como eles constroem autoridade, organizam suas formas de recomendação e procuram interferir nos repertórios de seus ouvintes. Interessa-nos, assim, menos afirmar uma continuidade simples entre rádio e *podcast* do que examinar as condições em que essa continuidade se realiza, se transforma e eventualmente ganha novos sentidos.

Metodologia

O artigo adota uma perspectiva qualitativa de investigação, articulando revisão bibliográfica e entrevistas semiestruturadas como procedimentos metodológicos principais. A revisão bibliográfica mobiliza autores que discutem rádio, *podcasting*, mediação musical, crítica cultural e prescrição, oferecendo o quadro conceitual a partir do qual se examinam os objetos empíricos.

O *corpus* da pesquisa é composto por três *podcasts* independentes que têm a música como tema central. A seleção dos casos buscou reunir experiências heterogêneas quanto a formato, proposta discursiva e modos de abordagem, de modo a evitar uma compreensão restrita do *podcast* musical como categoria homogênea. Embora distintos entre si, os três programas compartilham o fato de se organizarem em torno da música, o que permite examiná-los comparativamente a partir de seu potencial de recomendação e curadoria. A seleção foi intencional e orientada pela busca de contraste entre os casos, uma vez que o interesse da pesquisa recai menos sobre frequência estatística do fenômeno do que sobre a variedade de modos pelos quais a prescrição musical pode ser construída em *podcasts* independentes.

Para a produção dos dados empíricos, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os criadores de cada um dos *podcasts*. Esse procedimento mostrou-se adequado por possibilitar, simultaneamente, a cobertura de tópicos comuns aos três casos e a abertura para elementos específicos de cada trajetória e de cada projeto. As entrevistas buscaram apreender tanto aspectos da concepção e produção dos programas quanto as maneiras pelas quais seus realizadores compreendem sua atuação como mediadores entre músicas e ouvintes.

A análise do material concentrou-se, portanto, nas formas pelas quais esses *podcasts* elaboram práticas de prescrição musical, considerando especialmente seus critérios de seleção, seus modos de legitimação discursiva e suas estratégias de construção de vínculo com a audiência.

O artigo ainda fez uso de ferramentas de Inteligência Artificial Generativa (Chat GPT -5.4) para transcrever as entrevistas, traduzir e revisar o texto final. O autor assume total responsabilidade pelo conteúdo, pela argumentação e pelas escolhas teóricas e metodológicas.

Novas formas de prescrição musical

Se o rádio ocupou historicamente posição central na mediação entre música e ouvintes, as transformações recentes do ecossistema midiático exigem que o problema da prescrição musical seja recolocado em novos termos. Não se trata de entender o rádio como meio já superado, mas perguntar quais agentes disputam com o rádio em sua antiga função de recomendação. Como salienta Herschmann,

> É preciso sublinhar também que as mídias tradicionais – apesar de terem perdido bastante terreno junto aos consumidores (por causa do sistemático emprego no cotidiano das novas mídias interativas e alternativas) – continuam ainda sendo referências importantes para a indústria da música: os jornais, a televisão e principalmente o rádio (analógico ou digital) seguem desempenhando um papel relevante na intermediação junto ao público, ou seja, ainda podem ser considerados "veículos nobres" para a promoção e divulgação dos novos trabalhos dos artistas. (Herschmann, 2010:159)

Cabe, no entanto, qualificar essa aproximação entre rádio e podcast que estrutura a discussão. Como demonstra Tinhorão (1981) ao longo de sua reconstituição da passagem do gramofone ao rádio, este último se consolidou como o meio que efetivamente popularizou o acesso à música gravada no Brasil, superando as barreiras de custo que restringiam o consumo fonográfico a camadas mais privilegiadas. Essa centralidade é consistente com a formulação de Chanan (1995), para quem foi o rádio, ao lado do gramofone, que rompeu pela primeira vez a dependência histórica entre música e execução ao vivo, tornando-a onipresente. O rádio, nesse sentido, extrapolava a dimensão indicativa ou recomendatória para se tornar o próprio lugar do consumo musical.

Os podcasts de prescrição musical aqui analisados operam em registro distinto. Em grande medida por restrições associadas a direitos autorais – como sugere a própria experiência do *Discopatas* com o *Spotify*, discutida adiante –, esses programas limitam-se à curadoria e à recomendação, veiculando trechos e não obras na íntegra. Essa diferença não é incidental: ela desloca o podcast de um lugar de consumo efetivo para um lugar de mediação e indicação, o que tem implicações para como a "prescrição musical" deve ser pensada enquanto categoria distinta da função radiofônica histórica.

Interessa então observar de que maneira práticas de seleção, legitimação e orientação da escuta se reorganizam em um ambiente marcado pela digitalização dos fonogramas, pela plataformização do consumo e pela multiplicação de mediadores culturais. Falar em novas formas de prescrição musical, portanto, não significa supor uma ruptura absoluta com o passado, mas reconhecer que a circulação da música passou a depender de arranjos sociotécnicos distintos, nos quais convivem continuidades históricas e deslocamentos significativos.

A prescrição musical, nesse sentido, não deve ser compreendida como um fenômeno recente. Desde a consolidação da indústria fonográfica, a música gravada dependeu de instâncias capazes de expô-la ao público, atribuir-lhe valor e orientar sua recepção social. Ao longo do século XX, esse papel foi desempenhado, em diferentes graus, pelo rádio, pela crítica musical, pela televisão,

pelo cinema e por outras formas de mediação cultural (Gallego Pérez, 2011). Tais instâncias não apenas ampliavam a circulação de obras e artistas, mas também atuavam na formação de repertórios, na legitimação de gêneros e na consolidação de modos de ouvir. O que se altera no presente não é a existência da prescrição em si, mas os modos pelos quais ela passa a se realizar.

As transformações técnicas, econômicas e culturais que atravessam a música nas últimas décadas reconfiguram profundamente esse quadro. A digitalização dos fonogramas, a separação crescente entre música e suporte material e a ascensão das plataformas de *streaming* alteraram tanto a lógica de distribuição quanto as formas de descoberta musical. Nesse novo contexto, a recomendação deixa de depender exclusivamente de mediadores humanos tradicionalmente reconhecidos, como o locutor, o programador ou o crítico, e passa a ser compartilhada com sistemas automatizados, arquiteturas de plataforma e dispositivos de curadoria algorítmica. (De Marchi et al, 2021). A prescrição musical torna-se, assim, mais difusa, contínua e integrada às rotinas ordinárias de consumo.

Isso não significa, contudo, o desaparecimento da mediação humana. Ao contrário, o ambiente digital parece favorecer a coexistência entre modalidades distintas de prescrição. De um lado, operam sistemas de recomendação automática que sugerem faixas, artistas e playlists com base em padrões de comportamento, classificações de gênero, correlações estatísticas e contextos de uso. De outro, persistem e se reinventam formas humanas de curadoria, agora menos vinculadas a instituições hegemônicas e mais associadas a circuitos de nicho, redes sociotécnicas específicas e performances de gosto marcadas pela proximidade, pela especialização e pela construção de vínculo com a audiência. As novas formas de prescrição musical, portanto, não substituem simplesmente as anteriores; elas as rearticulam em novas condições de circulação.

Nesse cenário, diferentes dispositivos passam a exercer funções prescritivas. Playlists editoriais ou personalizadas, canais de vídeo, perfis de redes sociais, comunidades digitais, trilhas sonoras de produtos audiovisuais e mesmo

certos ambientes de consumo interativo podem operar como instâncias de descoberta musical. (Santos, 2020; Saldanha, 2022). Em todos esses casos, a música não circula de forma neutra: ela é enquadrada por narrativas, contextos de uso, afetos, regimes de visibilidade e formas de legitimação que interferem na maneira como será recebida. A potência prescritiva desses dispositivos reside justamente em sua capacidade de articular exposição, repetição, contexto e reconhecimento, influenciando trajetórias de escuta e ampliando a possibilidade de determinados encontros entre ouvintes e repertórios.

É nesse horizonte que os *podcasts* se tornam um objeto particularmente relevante. Embora nem sempre sejam imediatamente reconhecidos como espaços de curadoria musical, eles permitem observar um movimento complementar à centralidade das plataformas e dos algoritmos: a revalorização de uma mediação fortemente assentada na voz, na fala situada, na performance de gosto e na construção de confiança entre quem fala e quem escuta. Nos *podcasts* dedicados à música, a recomendação não se apresenta apenas como sugestão funcional de faixas ou artistas, mas como prática discursiva que contextualiza obras, organiza repertórios, produz sentidos e busca estabelecer vínculos com a audiência. Mais do que simples herdeiro de formas radiofônicas anteriores, o *podcast* pode ser compreendido, assim, como uma das configurações contemporâneas por meio das quais a prescrição musical volta a se realizar em chave autoral, relacional e sonora.

Para que essa hipótese possa ser situada com maior precisão, é necessário considerar também a trajetória de constituição do próprio *podcast* como meio no contexto brasileiro. Antes de examinar especificamente os *podcasts* musicais e seus modos de prescrição, convém reconstruir, ainda que de maneira sintética, o histórico de desenvolvimento do *podcast* no Brasil, suas formas de consolidação, seus principais usos e os formatos que ganharam maior visibilidade ao longo do tempo. Esse percurso permite compreender de modo mais claro em que condições os *podcasts* dedicados à música emergem e por que sua vocação prescritiva não se apresenta, desde o início, como traço óbvio do meio.

Breve histórico do *podcasting* no Brasil

A emergência do *podcasting* no Brasil deve ser compreendida no interior de um processo mais amplo de transformação das mídias sonoras, marcado pela digitalização da produção e da circulação de conteúdos em áudio, pela expansão da escuta sob demanda e pela progressiva desvinculação entre consumo sonoro e grades fixas de programação. Nesse contexto, o *podcasting* se afirma como forma de distribuição e escuta fundada em arquivos digitais e sistemas de assinatura, mas também como prática cultural que tensiona fronteiras entre rádio, internet e outras modalidades de comunicação sonora. Como observa Bonini (2022), o *podcasting* não pode ser reduzido nem a simples continuação do rádio nem a um meio inteiramente novo, devendo antes ser entendido como forma híbrida entre velhos e novos meios.

No caso brasileiro, o desenvolvimento do *podcasting* acompanha de perto sua emergência internacional. Marcelo Kischinhevsky (2024) assinala o papel pioneiro do Brasil não apenas na adoção do formato, mas também em sua problematização acadêmica, indicando que o país figurou entre os primeiros a produzir reflexão sistemática sobre o tema. Essa observação é relevante porque mostra que o podcast, no Brasil, não foi apenas rapidamente apropriado por produtores independentes, mas também reconhecido cedo como objeto de investigação no campo da comunicação e dos estudos de mídia sonora.

A história do meio no país costuma remeter a 2004 como marco inaugural, momento em que surgem as primeiras experiências de produção e circulação de *podcasts* em português. Nesse marco inaugural, destaca-se o *Digital Minds*, criado por Danilo Medeiros a partir de um blog homônimo e publicado pela primeira vez em outubro de 2004 – tornando-se, segundo Luiz (2011), o primeiro programa brasileiro a se caracterizar tecnicamente como *podcast*, por permitir assinatura via RSS, diferenciando-se assim dos blogs que já publicavam arquivos de áudio na época.

Ainda nesse período inicial, despontaram algumas experiências dedicadas especificamente à música. É o caso do Programa ADD, criado em 2005 pelo produtor musical Maestro Billy a partir de uma demanda profissional de um cliente de seu estúdio, e do Caipirinha Appreciation Society, iniciado no mesmo ano por Mickey del Cueto (Mdc Suingue) e Kika Serra – dois brasileiros radicados em Londres –, que migraram para o formato podcast um programa que já produziam em rádio, com o objetivo de divulgar internacionalmente a música brasileira para além dos nomes consagrados da MPB (ECAD, 2008). Essas iniciativas sugerem que, ao lado das vocações que viriam a se consolidar como predominantes – cultura nerd, jornalismo, mesas-redondas –, a música também esteve presente entre as primeiras apropriações do podcast no Brasil.

Essa fase inicial foi marcada por forte experimentalismo, baixa institucionalização e ampla autonomia dos realizadores, em sintonia com um ambiente de cultura digital ainda muito associado ao amadorismo produtivo, à especialização temática e à constituição de comunidades de interesse (Luiz, 2014). Em seus primeiros anos, o *podcast* brasileiro se desenvolve, assim, menos como extensão direta das empresas de radiodifusão e mais como prática descentralizada de publicação sonora, aberta a formatos livres, durações variáveis e circuitos de nicho.

Esse quadro pode ser melhor compreendido a partir da formulação de Bonini sobre a "segunda era do *podcasting*" (2015). Segundo o autor, após um primeiro momento fortemente identificado com iniciativas independentes, baixo custo de produção e relativa marginalidade em relação à indústria cultural, o *podcasting* entra em uma nova fase caracterizada pela profissionalização da produção, pela normalização do consumo, pela consolidação de mercados próprios e pela crescente presença de atores institucionais e plataformas. Embora elaborada em perspectiva internacional, essa distinção ajuda a iluminar o caso brasileiro, onde o *podcast* passa, gradualmente, de prática associada a comunidades específicas da internet para formato mais amplamente reconhecido no ecossistema midiático (Kischinhevsky, 2024).

No Brasil, esse movimento de ampliação da visibilidade pública do *podcast* esteve fortemente ligado a formatos de conversa, entrevista, comentário e jornalismo falado. Em paralelo às transformações do rádio em ambiências digitais, Kischinhevsky (2007, 2016, 2024) mostra como as mídias sonoras vêm se reorganizando em plataformas, redes e circuitos de interação ampliada, o que ajuda a compreender por que o *podcast* encontrou terreno fértil justamente em formatos baseados na voz, na interlocução e na construção de comunidades de escuta. A consolidação do *podcast* no país, portanto, parece ter ocorrido menos pela via da programação musical e mais por meio de outras modalidades discursivas.

> É difícil dar conta da enorme diversidade no mercado brasileiro. Há *podcasts* especializados em cultura nerd/geek e tecnologia, audioblogs, comentários sobre notícias, jornalismo narrativo, mesas-redondas temáticas (apelidados no país de mesacasts), entrevistas, ficção, além, é claro, de programas, comentários, boletins e trechos de programas de rádio transplantados para as plataformas digitais. (Kischinhevsky, 2024: p.68).

Levando isso em consideração, a constituição do *podcast* como espaço de prescrição musical não pode ser tomada como traço originário ou evidente do meio no Brasil. Ao contrário, trata-se de uma inflexão específica no interior de uma história em que o *podcast* ganhou legitimidade sobretudo por outras vocações sonoras. É justamente por isso que os *podcasts* dedicados à música interessam analiticamente: eles permitem observar como uma mídia que, no contexto brasileiro, se consolidou em grande medida pela fala, pelo comentário e pela conversação pode também se converter em instância de curadoria, recomendação e formação de repertórios. Em outras palavras, investigar *podcasts* musicais implica não apenas examinar um subgênero temático, mas compreender como a função prescritiva se reinscreve em uma forma sonora cuja trajetória nacional não a tornava imediatamente óbvia.

Experiências de prescrição musical em *podcasts* brasileiros independentes

Após esse percurso histórico e conceitual, cabe examinar de que maneira tais transformações se materializam em experiências concretas de *podcasting*

musical. As análises a seguir se concentram em três *podcasts* independentes – *Discopatas*, *Pitadas do Sal* e *Acorde* –, selecionados não por sua homogeneidade, mas justamente pela diversidade de formatos, referências e modos de mediação que mobilizam. Mais do que identificar um modelo único de prescrição musical em *podcasts*, interessa observar como essa função se realiza de maneiras distintas conforme o lugar de fala de seus realizadores, os repertórios acionados, os enquadramentos discursivos adotados e as relações de confiança que cada programa busca estabelecer com sua audiência. Em comum, os três casos evidenciam que a prescrição musical em *podcasts* não se reduz nem à lógica algorítmica das plataformas nem à simples continuidade das formas históricas do rádio; ela se configura, antes, como prática situada, atravessada por diferentes combinações de curadoria, comentário, autoexpressão, interpretação e mediação cultural.

Discopatas: prescrição musical, autoexpressão e lógica de fanzine

> Eu acho que qualquer *podcast* de música - nesse formato, como a gente faz - É conversa de bar. (...) Você tem o bar que é frequentado por duas ou três pessoas como nosso, e você tem o o bar que é frequentado por 500, 600 pessoas. Querendo ou não, tem alguém te ouvindo e essas pessoas acabam absorvendo isso, acabam sendo influenciadas pelo que você tá falando. Por mais que eu saiba dessa realidade, muitas vezes eu me surpreendo quando a pessoa a gente recebe feedback, fala: "Eu vi lá no programa tal coisa que vocês tocaram e eu comecei a ouvir". (Robson Leandro, apresentador do Discopatas, em entrevista para o autor).

O *Discopatas* é um *podcast* publicado desde junho de 2023, sendo distribuído semanalmente via *Spotify*, *YouTube* e *Apple Music*. Criado por Luciano Alves dos Santos – proprietário de um sebo em São Paulo – com a proposta de falar "de música de uma perspectiva pessoal, sem cagar regras e sem querer te ensinar nada", além de querer "trazer nossa percepção, nosso sentimento e nossa paixão pela música"[2]. Atualmente conta com apresentação de Mario Cereda e Robson Leandro, além do próprio Luciano. Nenhum deles atua como profissional

[2] Texto de divulgação do podcast nas plataformas.

na área de comunicação. A entrevista foi feita com os três ao mesmo tempo, via *Google Meet* no dia 17 de março de 2026.

Entre os *podcasts* analisados, o *Discopatas* ocupa uma posição singular por assumir de modo mais explícito uma lógica de autoexpressão. Embora também exerça funções de curadoria e recomendação, o programa não se apresenta prioritariamente como serviço de orientação ao ouvinte nem como espaço de crítica musical em sentido estrito. Ao contrário, a fala de seus integrantes sugere que o *podcast* é, antes de tudo, um lugar para "bater papo", reagir ao presente e colocar em circulação gostos, memórias e entusiasmos pessoais. Como sintetiza Robson Leandro, "os *podcasts* estão aí para isso, pra gente bater papo e falar sobre música, indicar música, falar mal de música". A importância dessa formulação está em mostrar que, no caso do *Discopatas*, a prescrição musical não se organiza a partir de uma pretensão de neutralidade ou de especialização distanciada, mas a partir da exposição do ponto de vista dos próprios participantes.

Essa característica aparece com clareza quando os entrevistados são convidados a definir o lugar que ocupam. Luciano Alves dos Santos propõe a palavra "compartilhador", ao passo que Robson Leandro afirma que o grupo é "um pouco de tudo isso", reunindo traços de crítico, fã e mediador. Tal afirmação nos remete à ideia de uma "cultura do compartilhamento" que orientaria a lógica do mundo digital, como defende Daniella Zanetti (2011). Na mesma direção, Mario Cereda observa que o projeto começou muito ligado à ideia de compartilhar, mas que "inevitavelmente você vira crítico e referência" à medida que o *podcast* circula e recebe retorno do público. O aspecto mais interessante aqui é que o *Discopatas* não reivindica uma identidade profissional estabilizada. Sua mediação se constrói justamente nessa oscilação entre partilha, comentário, crítica e afeto. Em termos analíticos, isso reforça a utilidade da noção de "prescrição musical", mais ampla do que as categorias de crítica ou curadoria tomadas isoladamente, por permitir pensar formas de influência e orientação da escuta que não dependem de institucionalização forte.

Ao mesmo tempo, essa prescrição é fortemente marcada por uma ética de gosto pessoal. Os próprios entrevistados deixam claro que muitas pautas surgem não de um cálculo editorial prévio, mas da vontade de falar sobre algo que lhes interessa. Ao comentar um episódio sobre *Megadeth*, Robson afirma que "não tem nenhuma outra razão no universo" para a gravação "a não ser o Luciano ser super fã" e ele próprio também gostar da banda. Mario, por sua vez, resume o procedimento dizendo que as escolhas de tema e de música passam por "cada um botando o seu gosto pessoal ali na frente". A curadoria do *Discopatas*, portanto, não se funda em critérios de representatividade, abrangência ou atualização sistemática do mercado, mas em uma lógica autoral, afetiva e deliberadamente parcial. Isso não enfraquece sua potência prescritiva; ao contrário, é precisamente essa transparência do gosto que sustenta a confiança possível entre *podcast* e audiência.

Nesse ponto, a referência aos fanzines torna-se decisiva. Ao final da entrevista, ao comentar o *podcast* como espaço de expressão, propõe-se a imagem do "fanzine em áudio", imediatamente acolhida por Robson como "a melhor definição", insistindo: "É um fanzine mesmo". Essa autoimagem é particularmente produtiva porque inscreve o *Discopatas* em uma tradição cultural marcada pela autonomia, pelo amadorismo apaixonado, pela circulação entre pares e pela recusa de formatos excessivamente normatizados. Mais do que um recurso metafórico, a ideia de fanzine ajuda a compreender a posição do *podcast* diante do próprio ecossistema midiático: ele não busca se legitimar pela adoção de um modelo radiofônico "quadradinho", mas justamente por preservar um espaço de intervenção pessoal, livre e ruidoso. Essa lógica aproxima o *Discopatas* de valores associados aos primórdios da podosfera, anteriores à profissionalização mais ampla do meio. Em vez de se orientar por protocolos estáveis de apresentação, duração, pauta e acabamento, o programa assume a espontaneidade como princípio. Mario chega a afirmar que os temas podem ser definidos "no mesmo dia da gravação" ou mesmo "meia hora antes". O *podcast* se

define, assim, menos como produto acabado do que como processo de conversação e descoberta compartilhada.

Essa postura "rebelde" se explicita ainda mais na relação que o *Discopatas* estabelece com os sistemas algorítmicos e com as plataformas. Os entrevistados insistem que sua prática de recomendação não deriva de qualquer orientação automatizada. Robson afirma, de maneira taxativa, que "o algoritmo não nos pauta", enquanto Mario define a indicação do programa como "100% orgânica". Mais do que simples rejeição retórica do algoritmo, trata-se de afirmar um modelo de mediação baseado em vontade, memória, associação livre e repertório acumulado – isto é, em operações que os participantes entendem como incompatíveis com a lógica preditiva das plataformas.

Esse antagonismo não é apenas conceitual; ele também se manifesta materialmente na experiência do grupo com as plataformas. Mario afirma que "o *Spotify* faz de tudo para que um *podcast* de música não sobreviva dentro do próprio *Spotify*", enquanto Robson reclama que episódios são derrubados com frequência. Essa remoção decorre, segundo os próprios entrevistados, da utilização de faixas musicais na íntegra em determinados episódios – dado que acrescenta uma camada à análise. Ao aproximar-se da tradição dos programas musicais radiofônicos, operando também como espaço de consumo musical efetivo e não apenas de prescrição, o *Discopatas* esbarra nas regras da própria plataforma em relação a direitos autorais, ainda que essas mesmas músicas possam ser executadas no *Spotify* fora do programa. Há, assim, um paradoxo estrutural: é justamente a aproximação com o modelo radiofônico de consumo integral – a marca que distingue o *Discopatas* dos demais casos do *corpus* – que a plataforma tende a coibir, revelando os limites que a lógica das plataformas digitais impõe a essa reativação da tradição radiofônica. Essa tensão é central para compreender o lugar do *Discopatas*: trata-se de um *podcast* que circula em ambientes plataformizados, mas que preserva um *ethos* de autonomia e confronto. Em vez de se adaptar plenamente às lógicas técnicas e jurídicas dessas

infraestruturas, o programa parece insistir em formas de comentário e circulação musical que carregam algo de residual, artesanal e indisciplinado.

Paradoxalmente, é justamente essa recusa parcial da profissionalização e da normatização que fortalece sua dimensão prescritiva. O *Discopatas* se coloca, assim, como resposta de nicho a essa dispersão contemporânea: não como substituto das grandes instâncias de consagração do passado, mas como mediação situada, voltada a públicos específicos que ainda buscam filtros humanos, repertórios comentados e escutas contextualizadas. Entre os *podcasts* do corpus, ele é talvez o caso em que a mediação aparece mais visceralmente ligada à autoexpressão de seus participantes. Ainda assim, ou justamente por isso, produz efeitos claros de recomendação e formação de repertório. O *Discopatas* mostra, desse modo, que a prescrição musical contemporânea não se realiza apenas por meio de sistemas automatizados ou de formatos estabilizados de crítica, mas também em espaços sonoros autorais, marcados pela amizade, pela contingência e pela recusa de separar rigidamente conversa, paixão e curadoria.

Pitadas do Sal: mediação jornalística, aprofundamento didático e projeto de profissionalização

> Eu fui muito esse público que ouvia música e lia crítica musical para ajudar a embasar a minha opinião. Claro, às vezes um crítico falava alguma coisa assim, eu ficava "eu não percebi isso, deixa eu ver o disco de novo", e aí, assim, ajudava a embasar a minha opinião. Eu sinto que o *Pitadas do Sal* tem esse trabalho, faz isso e se alguém assiste não sente isso, eu lamento. A gente sempre deixa claro o seguinte: Ninguém é obrigado a nada. A gente tem muito cuidado para não falar "cara, você tem que ouvir esse disco". Ninguém tem que fazer nada, cara. (Ariston "Sal" Júnior, apresentador do *Pitadas do Sal*, em entrevista ao autor).

Pitadas do Sal é o *podcast* em que o jornalista Ariston "Sal" Júnior recebe convidados para fazer "jornalismo musical de qualidade, com análises profundas e entrevistas com convidados e colaboradores experientes"[3]. Criado em 2020, em

[3] Texto de divulgação do canal no *YouTube*.

meio à pandemia, é publicado em vídeos no *YouTube*. A entrevista com ele foi realizada em 17 de março de 2026, através do *Google Meet*.

Sal deixa claro que não compreende o *podcast* apenas como espaço de expressão pessoal ou conversa entre aficionados, mas como um projeto de comunicação que procura articular opinião, contexto, pesquisa e responsabilidade discursiva. Ao ser perguntado sobre como definiria sua atuação, afirma que o programa funciona como uma curadoria e, em alguma medida, também como crítica, já que envolve opinião sua e de seus colaboradores. O modo como essa resposta é formulada sugere que a prescrição, nesse caso, não se resume à simples indicação de repertórios, mas passa pela construção de um enquadramento interpretativo que organiza a recepção da música pelo ouvinte.

A formação jornalística de Sal é central para compreender essa autodefinição. Mais do que um dado biográfico, essa afirmação ajuda a explicar o lugar a partir do qual o *podcast* se enuncia. A música não é tratada apenas como objeto de gosto, mas como tema que demanda apuração, contextualização e uma ética de fala pública. Isso aparece com nitidez quando o jornalista afirma que – embora busque uma conversa informal e descontraída – não pode esquecer que está falando "para a internet, para qualquer pessoa", razão pela qual precisa levar em conta "a ética", "o compromisso" e "a verdade". A autoridade prescritiva do *Pitadas do Sal* se funda, portanto, não somente no repertório musical de seu criador, mas também na incorporação de valores associados à prática jornalística.

Essa orientação se manifesta de modo particularmente forte na aposta pelo aprofundamento. Ao comentar a escolha por lives longas, Sal afirma que um dos principais atrativos do formato está no "tempo que a gente tem para aprofundar um assunto". Mesmo reconhecendo que o ecossistema de plataformas tende a privilegiar conteúdos mais curtos, velozes e mais facilmente circuláveis, ele insiste em produzir conversas extensas, capazes de desenvolver argumentos, contextualizar trajetórias e explorar com maior detalhe os temas abordados. O interesse do podcast, assim, não está apenas em apresentar artistas, discos ou movimentos musicais, mas em construir percursos de compreensão. A prescrição

passa a operar por meio do aprofundamento: recomendar é também explicar, historicizar e oferecer chaves de leitura.

É nesse ponto que se torna evidente a dimensão didática do projeto. Sal insiste que o objetivo não é emitir "opinião por opinião", mas trazer contexto. Sua formulação é esclarecedora: não se trata de obrigar ninguém a gostar, mas de indicar sua relevância para quem deseja "aprender" e "formar o seu gosto musical". Essa perspectiva confere ao *podcast* uma função pedagógica bastante nítida. O ouvinte não é apenas convidado a consumir uma recomendação, mas a incorporar referências, argumentos e parâmetros de avaliação que possam ampliar sua própria escuta. Em vez de uma prescrição autoritária, o que se constrói é uma proposta de formação.

O *podcast* aparece, assim, como espaço de mediação entre obras, histórias, especialistas, artistas e ouvintes. Esse lugar de mediação é reforçado quando Sal relata que – em temas sobre os quais não se considera suficientemente preparado – prefere convidar alguém que domine mais o assunto, assumindo para si a posição de quem pergunta, organiza a conversa e aprende junto com o público. Sua autoridade, portanto, não deriva da onisciência, mas da capacidade de construir um ambiente de circulação qualificada de saberes musicais.

Outro elemento importante da entrevista é o modo como essa mediação se articula a um projeto explícito de profissionalização (que justifica sua opção pelo *YouTube*, plataforma que melhor monetiza as visualizações). Sal afirma que sonha em fazer do canal "o meu trabalho mesmo", vivendo "de e para o canal". Esse desejo não aparece apenas como expectativa financeira, mas como horizonte organizador do projeto. Ele se desdobra em preocupação com regularidade, planejamento, identidade editorial, formatos derivados e expansão para outras frentes, como livro, oficinas, workshops e palestras. A profissionalização, nesse caso, implica pensar o *podcast* como empreendimento cultural consistente, capaz de ultrapassar o improviso e se consolidar como atividade central. A entrevista mostra, assim, que a prescrição musical também pode se vincular a um esforço deliberado de institucionalização de uma prática de mediação.

Essa lógica também impede que o *podcast* se reduza a uma simples expressão do gosto pessoal imediato. Embora o jornalista reconheça que precisa se divertir com o que faz e se sentir mobilizado pelos temas que aborda, ele introduz de forma clara um critério de relevância histórica e cultural. Por isso, comenta que realiza conteúdos sobre artistas ou grupos com os quais não mantém identificação afetiva intensa, mas cuja importância para a história da música considera incontornável. Da mesma forma, ao tratar de artistas independentes mais jovens, admite que nem sempre aquelas sonoridades correspondem ao que mais lhe agrada, mas ainda assim busca valorizá-las quando reconhece sua qualidade. Há, portanto, um esforço de relativizar a pura afinidade subjetiva em favor de uma curadoria que articula gosto, repertório e julgamento profissional.

Em vários momentos, a entrevista também sugere uma continuidade entre esse tipo de prática e tradições anteriores do jornalismo musical. Ariston rememora leituras em jornais e revistas como *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Veja*, *Bizz* e *Rolling Stone*, destacando que esses materiais ajudavam a "embasar a minha opinião". Quando afirma perceber no *Pitadas do Sal* a realização de algo semelhante, torna-se possível compreender o *podcast* como reconfiguração contemporânea de funções historicamente atribuídas à crítica musical: apresentar repertórios, contextualizar artistas, oferecer parâmetros de avaliação e orientar percursos de escuta. A diferença está no modo de realização dessa mediação, agora atravessada pela oralidade, pela interação com convidados e pela circulação em plataformas digitais.

Os *podcasts* de prescrição musical – ao menos no caso do *Pitadas do Sal* – parecem estabelecer maior proximidade com a tradição do jornalismo cultural impresso do que com os programas musicais das rádios comerciais. Como discutido em Saldanha (2019), o jornalismo cultural exerceu historicamente uma função de prescrição musical anterior à própria consolidação da mídia audiovisual massiva, atuando como instância de orientação de consumo num momento em que o acesso a discos era caro e restrito – condição que se aproxima, em seus

fundamentos, da posição que Ariston relata ter ocupado como leitor de crítica musical em sua formação. Ainda que as rádios comerciais também cumprissem função prescritiva, sua atuação esteve historicamente atrelada às estratégias do mercado fonográfico (Gambaro, 2016; Herschmann, 2010), ao passo que o jornalismo cultural se pautava por critérios de crítica, contextualização e formação de gosto (Saldanha, 2019). O *Pitadas do Sal*, por sua vez, aproxima-se dessas práticas – de crítica, contextualização e formação cultural – mais do que da lógica comercial radiofônica, o que ajuda a explicar por que, entre os três casos do *corpus*, é justamente ele quem articula prescrição musical a um projeto explícito de profissionalização editorial.

A entrevista deixa claro que essa forma de mediação produz efeitos efetivos sobre a audiência. Ele relata receber comentários de ouvintes que passaram a ouvir discografias inteiras ou a valorizar melhor certos artistas depois de acompanharem as lives, ao mesmo tempo em que recusa qualquer formulação autoritária da recomendação. Essa combinação é particularmente significativa: a prescrição musical aparece como influência possível, não como imposição. O *podcast* atua oferecendo caminhos, repertórios e argumentos, mas preserva a escuta como espaço de apropriação autônoma por parte do público.

Acorde: escuta psicanalítica, mediação interpretativa e amadorismo reflexivo

> Um ponto inicial seria ativar a escuta, porque hoje existe um consumo muito superficial de arte. Eu vejo pela rede, as pessoas escutam, mas nem sempre ouvem, né? É uma coisa mais sem tanta sem tanta densidade. Quando nós nos debruçamos em algumas obras e começamos a olhar camada sobre camada e camada, a gente mostra o quanto de densidade tem coisas que muitas vezes a gente nem imagina. (...) A gente convida alguém, muitas vezes pela formação, por conhecer a pessoa, saber da capacidade dela na parte principalmente de psicanálise, aí a pessoa manda uma música, eu falo: "Nossa, isso aqui, o que será que a gente vai falar disso aqui?" Nem eu tenho ideia... A gente sabe que é legal, que tem alguma coisa, mas a princípio quando você olha você só enxerga um lado do prisma. E aí quando começa o diálogo, a trazer os pontos de vista e um vai completando o outro, a gente chega em profundidades que quando acaba você fala: "Nossa, olha o quanto que coisa interessante que saiu da obra de arte". E a obra de arte tem isso, né? Ela permite diversas eh leituras. (Ricardo Pezati, apresentador do *Acorde*).

O *podcast Acorde* se define a partir de uma proposta bastante particular de mediação musical: a análise de canções em chave psicanalítica. Essa singularidade aparece desde a constituição do projeto, marcada pela associação entre Ricardo Pezati e Rafael Garbuio, ao lado de uma rede de convidados em sua maioria vinculados à psicanálise. O *podcast* existe desde 2023 e é publicado quinzenalmente no *Spotify*, *Apple Music* e *YouTube*. Dos *podcasts* escolhidos, é o único que passa por um processo de edição posterior. Para este trabalho, Ricardo Pezati foi entrevistado no dia 18 de março de 2026, via *Google Meet*.

Na entrevista, Ricardo explica que a ideia do programa nasce tanto de seu hábito de escutar *podcasts* quanto de sua formação mais recente em psicanálise, articulada a uma relação antiga e contínua com a música. O *podcast* surge, assim, no encontro entre escuta musical, prática cultural e interesse interpretativo, e não como mero espaço de divulgação de repertórios.

O *Acorde* propõe uma escuta interpretativa, capaz de reconhecer ambivalências, conflitos, afetos e sentidos latentes. Esse gesto se ancora diretamente na presença da psicanálise como enquadramento discursivo. Ricardo observa que, diante da escolha de uma música, o grupo trabalha com uma espécie de "escuta psicanalítica": "o que vier, a gente vai trabalhar. Não é o que eu quero ouvir, é o que vier, que a gente vai analisar dentro do contexto". A importância dessa formulação está em que ela aproxima a seleção musical de um procedimento clínico e interpretativo. A música escolhida pelo convidado não é tratada como simples ilustração de um tema, mas como ponto de partida para um trabalho de leitura. Quando Ricardo afirma que uma canção aparentemente simples pode conter um universo de significações que só emerge na conversa, ele define com clareza a função do podcast: não apenas comentar canções, mas produzir interpretações compartilhadas a partir delas.

Essa dimensão aparece de modo particularmente forte na forma como o *Acorde* lida com os convidados. Segundo Ricardo, na maioria dos casos é o convidado quem traz a música para o episódio. Esse procedimento é central porque faz da escolha da faixa um gesto subjetivo anterior à análise. O episódio

começa, então, pela pergunta “por que você escolheu isso?”, e dessa pergunta deriva boa parte da conversa. Em vez de submeter a música a uma pauta rígida, o *podcast* constrói sua mediação a partir da relação singular entre sujeito e canção. Há, portanto, uma dupla operação: de um lado, a música convoca a fala do convidado; de outro, a fala do convidado reconfigura a audição da música. A prescrição, nesse contexto, nasce da interpretação e da partilha de experiências, não de um juízo normativo sobre o que seria “melhor” ou “pior”.

Também por isso o *Acorde* se afasta explicitamente da figura do crítico. Ricardo é bastante enfático ao recusar o rótulo. Segundo ele, quando há algo não positivo a dizer sobre determinada obra, o grupo prefere se abster. O foco do programa não está no julgamento avaliativo, mas na elaboração de sentidos e na articulação entre música e saúde mental. Em suas palavras, trata-se de “juntar música com saúde mental” e, por vezes, ajudar pessoas a perceberem que não estão sozinhas em determinados sofrimentos ou experiências. A função do podcast, portanto, é menos a de selecionar obras superiores e mais a de explorar como determinadas canções podem abrir vias de reconhecimento subjetivo, elaboração afetiva e reflexão sobre a experiência.

O mais relevante, aqui, é que a qualidade da mediação não reside na adequação prévia da canção a um cânone, mas na capacidade de fazê-la falar. Uma música infantil, uma faixa de artista pouco conhecido ou uma canção fora do *mainstream* podem tornar-se analiticamente fecundas desde que inseridas em um contexto interpretativo adequado. O podcast, assim, reconfigura a prescrição musical ao transformar a própria análise em vetor de valorização.

Nessa perspectiva, o *Acorde* também exerce uma função importante de diversificação de repertório. Ricardo afirma que o programa busca trazer nomes “que muitas vezes ninguém lembra, não conhece”, mencionando tanto artistas históricos pouco relembrados quanto nomes contemporâneos ainda sem reconhecimento. Mais adiante, relata que recebe frequentemente retorno de ouvintes que já gostavam de certos artistas, mas passaram a valorizá-los de outro modo ao conhecer suas histórias e contextos. A prescrição musical do *Acorde*,

portanto, opera em dois níveis: por um lado, expõe o ouvinte a repertórios novos; por outro, requalifica repertórios já conhecidos por meio de novas chaves de leitura.

Ao mesmo tempo, essa prática curatorial não é conduzida segundo uma lógica estritamente profissional ou especializada no sentido institucional. É aqui que a figura de Ricardo se aproxima com mais força do "amador" descrito por Antoine Hennion (2011). Em *A pragmática do gosto*, o amador não é o oposto do conhecedor; é aquele que se envolve intensamente com o objeto, experimenta, testa, se deixa afetar e faz do gosto uma prática reflexiva. Essa chave parece particularmente adequada ao caso de Ricardo. Sua trajetória não é a de um crítico profissional nem a de um jornalista cultural, mas a de alguém que lê, escuta, toca, frequenta cenas musicais, conversa com amigos, acompanha artistas, monta redes de afinidade e transforma esse investimento contínuo em prática de mediação. Na entrevista, ele fala da música como presença constitutiva de sua vida, descreve suas andanças por saraus, sua proximidade com músicos e seu entusiasmo ao descobrir novos trabalhos. O *Acorde* nasce precisamente desse engajamento persistente, afetivo e reflexivo com a música.

A conversa é descrita por ele como algo "selvagem", sem roteiro fixo, mas sustentada por um mínimo de preparação e por ampla bagagem de escuta. Trata-se, portanto, de um amadorismo reflexivo e cultivado, próximo do que Hennion identifica com o "degustar": uma performance que não se apresenta como autoridade totalizante, mas como disponibilidade para experimentar, comparar, ser surpreendido e elaborar coletivamente o valor das obras.

Quando solicitado a distinguir a prescrição humana da automatizada, Ricardo enfatiza justamente a dimensão "emocional e relacional" da escolha. Para ele, o diferencial do *podcast* está na existência de uma história por trás da música, de uma razão humana para sua seleção, de uma pergunta dirigida ao convidado: "por que que você escolheu isso?". A prescrição, assim, não se esgota na indicação da faixa; ela inclui a narrativa da escolha, a elaboração do vínculo e a construção de um percurso interpretativo. O que o *Acorde* oferece ao ouvinte não é

apenas uma lista de canções possíveis, mas uma experiência de escuta situada, mediada por vozes, memórias, formações e afetos.

Considerações finais

O presente artigo buscou discutir a prescrição musical em *podcasts* a partir da análise de três experiências independentes, tomando o meio não como simples herdeiro do rádio, mas como espaço contemporâneo em que práticas de recomendação, curadoria e mediação musical se reorganizam sob novas condições sociotécnicas. Ao longo do texto, procurou-se mostrar que, embora o rádio tenha ocupado historicamente posição central na formação de repertórios e na orientação da escuta, a cultura digital redistribuiu essa função entre múltiplos agentes, dispositivos e plataformas. Nesse cenário, os *podcasts* musicais revelam-se objetos particularmente relevantes, justamente por recolocarem em cena uma mediação fortemente assentada na voz, na construção de confiança e na performance de gosto.

As análises realizadas indicam que a prescrição musical em *podcasts* está longe de assumir forma única ou homogênea. Ela aparece articulada a diferentes regimes de legitimidade e distintas formas de relação com a audiência. Em um dos casos, a recomendação se ancora na autoexpressão, na amizade e na lógica do compartilhamento; em outro, aproxima-se de uma mediação jornalística, marcada pelo aprofundamento, pela contextualização e pela busca de profissionalização; e no terceiro, associa-se à interpretação, à escuta subjetiva e à elaboração de sentidos em torno das canções. Tal diversidade sugere que a prescrição musical, no ambiente dos *podcasts*, não pode ser compreendida apenas como indicação de repertórios, mas como prática discursiva mais ampla, que envolve enquadramentos de escuta, formas de autoridade, modos de narrar a música e estratégias de vínculo com públicos específicos.

Também se evidenciou que essas práticas se definem em relação – por vezes de tensão, por vezes de complementaridade – com as lógicas algorítmicas das plataformas. Se os sistemas automatizados ocupam hoje lugar central na

descoberta musical, os *podcasts* analisados mostram a persistência e a reinvenção de formas humanas de prescrição, baseadas em repertório acumulado, experiência, afeto, interpretação e contextualização. A relevância desses programas não está apenas em oferecer alternativas ao algoritmo, mas em explicitar que a recomendação musical continua sendo, em grande medida, um processo social e culturalmente situado, atravessado por narrativas, memórias, critérios de valor e performances de escuta.

Desse modo, o artigo procurou contribuir para o debate sobre as transformações contemporâneas da mediação musical, sugerindo que os *podcasts* independentes constituem terreno fértil para observar continuidades e deslocamentos nas formas prescritivas. Mais do que substituir funções outrora desempenhadas pelo rádio, eles parecem reativá-las em novas bases, combinando oralidade, nicho, circulação digital e autoria. Ao mesmo tempo, os casos estudados mostram que essa reativação não se dá de maneira evidente nem uniforme, mas depende de configurações específicas de formato, trajetória dos realizadores, projeto editorial e relação com a audiência.

É importante ressaltar, por fim, que estas reflexões não encerram a discussão. Ao contrário, o que se pretendeu foi oferecer elementos para que se continue pensando as formas prescritivas da música em suas manifestações contemporâneas, especialmente em um contexto em que coexistem plataformas, algoritmos, curadorias humanas e novas ambiências sonoras. O recorte proposto, centrado em três *podcasts* independentes, permite iluminar certas dinâmicas, mas não esgota a pluralidade de experiências possíveis nem o conjunto de mediações hoje implicadas na circulação musical. Permanecem em aberto, portanto, questões relativas à recepção desses programas pelos ouvintes, às diferenças entre circuitos independentes e institucionais, às especificidades de gênero, formato e plataforma, bem como às articulações entre *podcasting*, jornalismo musical e outras práticas de recomendação cultural. Nesse sentido, mais do que concluir um debate, este artigo busca integrá-lo, apontando para a necessidade de seguir investigando como a música continua a chegar aos ouvintes por meio de

agentes, dispositivos e discursos que, a cada momento histórico, redefinem os sentidos da prescrição.

*** Nota do autor**

A comparação entre *podcasts* e "aquela conversa com o clima de loja de discos que a gente tinha nos anos 90" surgiu na entrevista com Ariston "Sal" Júnior.

Bibliografia

BONINI, Tiziano. The 'second age'of podcasting: Reframing podcasting as a new digital mass medium, IN **Quaderns del CAC**, 41(18) Barcelona, 2015.

BONINI, Tiziano. Podcasting as a hybrid cultural form between old and new media. IN LINDGREN, M., LOVIGLIO, J. (org). **The Routledge companion to radio and podcast studies**. Londres : Routledge, 2022.

CHANAM, Michael. **Repeated Takes:** A short history of Recording and its Effects on Music. Londres/Nova Iorque: Verso, 1995.

DE MARCHI, L.; KISCHINHEVSKY, M.; FERREIRA, G.; SALDANHA, R. M.. **O gosto algorítmico**: A lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de streaming. IN: Fronteiras - estudos midiáticos v. 23 n. 3: Setembro/Dezembro. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2021.

ECAD. Incipientes, podcasts aos poucos se organizam. **Portal ECAD**, 2008. Disponível em: https://www4.ecad.org.br/noticias/incipientes-podcasts-aos-poucos-se-organizam/. Acesso em: 01 ago. 2026.

GALLEGO PÉREZ, Juan Ignácio. Novas formas de prescrição musical. IN: HERSCHMANN, Micael. **Nas bordas e/ou fora do mainstream**. Novas tendências da Indústria da Música Independente no início do século XXI. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2011.

GAMBARO, Daniel. Curadoria Smart: reflexão sobre o papel do rádio na relação com a indústria musical. IN: **Anais do 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicaçã**o, SP, 2016.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HENNION, Antoine. Pragmática do Gosto. IN: **Desigualdades & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC - Rio, nº 8, jan/jul., pp. 253-277, 2011.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **O rádio sem onda** - Convergência digital e novos desafios na radiodifusão. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2007.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais**: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Cultura do Podcast:** reconfigurações do rádio expandido. Rio de Janeiro: Mauad X, 2024.

LUIZ, Lúcio. Podcasters Brasileiros: Uma "Comunidade" em Busca de Visibilidade. IN: **XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. São Paulo: Intercom, 2011

LUIZ, Lúcio(org). **Reflexões sobre o podcast**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2014.

SALDANHA, Rafael M. "Dançando sobre arquitetura": Desafios atuais da crítica de música. IN: HRENECHEN, Vanessa Cristina de Abreu Torres (org.). **Ciências da Comunicação**. Ponta Grossa(PR): Atena Editora, 2019.

SALDANHA, Rafael M. **Life is Strange brought me here:** uma análise sobre o uso dos jogos da série Life is Strange como prescritores musicais. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2022.

SANTOS, Gustavo Luiz Ferreira. **O formato playlist**: a prescrição musical entre filosofias de programação radiofônica e engenharias da experiência musical automática. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

ZANETTI, Daniela. A cultura do compartilhamento e a reprodutibilidade dos conteúdos. IN **CIBERLEGENDA** n. 25: Tecnologias digitais, redefinições do espaço e novas territorialidades. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2011.