

RADIOFONIAS

REVISTA DE ESTUDOS EM MÍDIA SONORA

Dossiê Estudos sobre música e podcast
V.17, N.1 | 2026.1



PPG UFOP COM

PÓS COM

CONTOR

INTERCOM
GP Rádio e Mídia Sonora

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS EM MÍDIA SONORA

ISSN: 2675-8067

Dossiê Estudos sobre música e podcast
V.17, N.1 | 2026.1

Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora, antiga Rádio-Leituras (ISSN 2179-6033), é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Inovação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Conta com o apoio do Grupo de Pesquisa em Rádio e Mídia Sonora da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). O objetivo da publicação é ser um espaço para análise e reflexão sobre o rádio, a mídia sonora, o radiojornalismo e os processos de convergência que dialoguem direta ou indiretamente com as diversas modalidades de comunicação sonora. A revista pretende promover debates e estimular o desenvolvimento e difusão de conhecimento científico, contribuindo, juntamente com outros esforços e iniciativas, para o crescimento do campo dos estudos radiofônicos e da mídia sonora como um todo. Desta forma, a publicação encoraja a abordagem de questões metodológicas e conceituais relativas ao estudo do rádio e da mídia sonora, estimulando também a interdisciplinaridade nas propostas e o diálogo com pesquisadores de outros países. Radiofonias prioriza publicações decorrentes de pesquisas em nível de pós-graduação e inéditas. Destina-se a pesquisadores, professores, profissionais e estudantes de comunicação e especificamente de rádio.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS EM MÍDIA SONORA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Inovação Social da Universidade Federal de Pernambuco.

realização:

PPG COM UFOP Comunicação e Temporalidades

PÓS COM

CONJOR Convergência e Jornalismo

apoio:

INTERCOM GP Rádio e Mídia Sonora

GP de Rádio e Mídia Sonora

Equipe Editorial / Editorial Board / Equipo Editorial

Debora Cristina Lopez (UFOP) | editora

Juliana Cristina Gobbi Betti (UFOP) | editora

Sheila Borges de Oliveira (UFPE) | editora

Carlos Jáuregui (UFOP) | editor convidado

Daniel Gambaro (Unicamp) | editor convidado

Aline Monteiro Homssi (PUC-Minas) | assistente editorial

Conselho Editorial / Editorial Board / Consejo Editorial

Belén Monclús
Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Espanha

Daniel Martín Pena
Universidad de Extremadura (UEx), Espanha

Doris Fagundes Haussen
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil

Eduardo Meditsch
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo (USP), Brasil

José Luis Fernández
Universidade de Buenos Aires (UBA), Argentina

Luciano Klöckner
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil

Luiz Artur Ferraretto
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Madalena Oliveira
Universidade do Minho (UMinho), Portugal

Mágda Rodrigues da Cunha
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil

Manuel Fernández Sande
Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Marcelo Freire
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil

María del Pilar Martinez-Costa
Universidad de Navarra, Espanha

Mia Lindgren
Swinburne University of Technology, Austrália

Monica Rebecca Ferrari Nunes
Escola Sup. de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM-SP)

Nair Prata
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Nelia Rodrigues Del Bianco
Universidade Federal de Goiás (UFG) e Universidade de Brasília (UnB), Brasil

Othon Fernando Jambeiro
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sonia Virginia Moreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Tiziano Bonini
Università di Siena, Itália.

Pareceristas desta edição

Alice Oliveira de Andrade
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Álvaro Bufarah Junior
Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)

Ana Maria da Conceição Veloso
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Andrei Rossetto
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Carlos d'Andrea
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG)

Debora Cristina Lopez
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo (USP)

Graziela Mello Viana
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG)

Gustavo Ferreira
University of Technology (UOT)

Izani Mustafá
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

João Paulo Malerba
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Karina Woehl de Farias
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Kátia de Lourdes Fraga
Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Marcelo Freire
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mariana Gonçalves
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Nelia Del Bianco
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Nivaldo Ferraz
Universidade Federal de Roraima (UFRR)

Norma Meirelles
Universidade Federal da Paraíba ((UFPB)

Odlinari Ramon Nascimento da Silva
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Patrícia Monteiro Cruz Mendes
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Rafael Medeiros
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Rakelly Calliari Schacht
Universidade de São Paulo (USP)

Rosana Soares
Universidade de São Paulo (USP)

Vanessa Valiati
Universidade Feevale(FEEVALE)

Projeto gráfico
www.lenabenz-comunica.com

Imagens da Capa
ChatGPT

Revisão
Ana Paula Martins Pereira -
Acentue Comunicação

Editora:
Universidade Federal de Ouro Preto
R. Diogo de Vasconcelos, 122.
Pilar | Ouro Preto | Minas Gerais
CEP 35402-048

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Estudos sobre música e podcast 1
Carlos Jáuregui, Daniel Gambaro

DOSSIÊ ESTUDOS SOBRE MÚSICA E PODCAST 12

Inteligência Artificial e Mídias Sonoras: perspectivas sobre o uso de automações na produção musical e no podcasting
Estela Magalhães Ribeiro, Gustavo Bernardes Almeida, Cássio de Borba Lucas, Thiago Pereira Alberto

Identidade musical algorítmica: dados, narrativa e subjetivação no Spotify Wrapped 42
Anderson Gomes Paes Barretto

“Conversas com clima de loja de discos”: experiências de prescrição musical em podcasts independentes brasileiros 71
Rafael Machado Saldanha

Encantamento, nostalgia e emoção sonora: a construção da narrativa da história de Marcelo D2 no podcast a Playlist da Minha Vida 98
Daniel Nascimento; Humberto Trajano

O Silêncio como Estrutura: A Estética da Restrição no Podcasting Independente Brasileiro entre a Governança Algorítmica e o Regime de Propriedade Intelectual 120
Tiago Negrão Andrade; João Luiz Alexandre dos Santos

A construção sonora do acontecimento: voz, música, efeito sonoro e silêncio no podcast jornalístico 152
Kelly De Conti Rodrigues

A música como dispositivo de remix e crítica política no podcast Medo e Delírio em Brasília 186
Gustavo Vilela Ribeiro; Mirna Tonus

ARTIGOS LIVRES

Doutrina espírita e religião na radiofonia brasileira: o caso da Rádio Idefran 213
Nair Prata; Ricardo Fadul

Rádios comunitárias no Tocantins: apontamentos sobre as experiências locais 241
Valmir Teixeira de Araujo; Liana Vidigal Rocha; Cicilia Krohling Peruzzo

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

Estudos sobre música e podcast

Studies on Music and podcast

Estudios sobre música y podcast

Carlos Jáuregui, Daniel Gambaro

O dossiê **Estudos sobre música e podcast** revisita um desafio histórico dos estudos de rádio e mídias sonoras. De forma paralela ao longo e necessário processo de constituição de um campo de pesquisa com abordagens, metodologias e marcos conceituais próprios (em grande medida independentes de outras disciplinas que estudam o som, como a física acústica ou a musicologia), somos frequentemente interpelados a olhar para objetos e problemáticas que nos colocam em diálogo com outras tradições e percursos acadêmicos. É no centro dessa tensão entre gestos de delimitação e de abertura que esta edição da Radiofonias se volta para a discussão de um elemento do universo radiofônico que também é muito caro a outras áreas: a música. Algo que não apenas interessa a diferentes disciplinas e perspectivas, mas que pode embaralhar fronteiras teóricas.

>> Como citar este texto:

JÁUREGUI, Carlos; GAMBARO, Daniel. **Estudos sobre música e podcast**. Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 01-11, jan./abr. 2026.

Sobre os autores

Carlos Jáuregui
carlos.jauregui@ufop.edu.br
https://orcid.org/0000-0003-2180-1176

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e da Graduação em Jornalismo da UFOP. É mestre em Linguística e doutor em comunicação pela UFMG, com pesquisa de pós-doutoramento pela USP. Participa dos grupos de pesquisa Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (GIRO/UFOP), Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (CONJOR/UFOP) e Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (Escutas/UFMG).

Daniel Gambaro
d.gambaro@outlook.com
https://orcid.org/0000-0003-0903-8788

Pesquisador de mídias sonoras e audiovisuais. Pesquisador de pós-doutorado junto ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. É doutor e mestre pelo PPG Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Participa do Grupo de Estudos e Produção em Mídias Sonoras (MidiaSon/USP) e do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (CONJOR/UFOP).

Para sermos ainda mais específicos nessa empreitada, definimos que as discussões do dossiê diriam respeito ao podcasting, isto é, às formas como a música se articula com esse tipo de produção sonora sob demanda — entendida por uns como herdeira da tradição radiofônica e uma forma de rádio expandido (Kischinhevsky, 2016) e, por outros, como uma representante de uma nova cultura aural ou um objetivo de natureza híbrida, constituído em grande medida pela sua natureza plataformizada (Rossetto, 2024; Bonini, 2022; Llinares & Fox, 2018). Desse modo, convidamos pesquisadores(as) a submeter trabalhos que pudessem nos ajudar a compreender tais conexões, seja pela perspectiva da música como um elemento para a construção narrativa e estética desses produtos sonoros, seja tendo a música como um objeto a ser referenciado ou comentado.

Olhar de forma mais detida para o podcast talvez nos permita identificar algo de original neste dossiê, mas reconhecemos que gestos semelhantes já foram realizados previamente. Afinal, nosso campo já encampou, em mais de um momento, o debate sobre o papel da música na linguagem radiofônica e nos usos desse meio ou instituição social.

Nesse sentido, é possível identificar ao menos duas perspectivas mais frequentes para a problemática em questão. Em uma delas, a música é entendida como o elemento-chave das emissoras categorizadas como “musicais” ou que dedicam parte de suas grades a uma “programação musical”. Historicamente, a música tem estado no centro da programação, acompanhando a profissionalização e consolidação da indústria fonográfica brasileira desde os anos iniciais das transmissões radiofônicas. Diferentes estudos demonstram que a música popular já figurava em emissões dos anos 1920 e 1930, seja por meio de reproduções de discos ou por músicos contratados pelas estações (Benzecry, 2017; Pinto, 2014, Vicente & Marchi, 2014). Segundo dados do IBGE compilados em Gambaro (2025), ao longo da chamada “era de ouro” do rádio (entre as décadas de 1940 e 1950) mais de 50% da programação radiofônica brasileira era musical. A história do rádio se entrelaça, assim, com a da indústria fonográfica que, conforme Ortiz (2006), se desenvolve no período de urbanização do Brasil –

momento em que emerge com mais força uma "indústria de bens simbólicos".

As estações de rádio e seus comunicadores se tornam um importante flanco para a divulgação da lucrativa indústria do disco, servindo como espaço fundamental para consolidação de *hits* e artistas. Ao mesmo tempo, a música se torna chave importante para que se compreenda o processo de segmentação de públicos das emissoras, algo que ocorre especialmente a partir da década de 1970 – e se intensifica nos anos 1980 com a multiplicação das estações em FM.

Ou seja, a música torna-se a principal responsável pela construção da identidade de uma rádio, que pode tocar música nacional ou internacional, apostar no universo erudito ou popular, ou mesmo investir em gêneros musicais particulares: uma frequência para quem ouve rock ou gospel, por exemplo. A escolha dos estilos musicais estaria vinculada a variados segmentos e demografias do público. Surgiram, assim, classificações como *adult contemporary*, *flashback*, *top 40*, *country*, *easy* ou *golden music* (Ferraretto, 2014). Tais expressões em inglês refletem o modo como as emissoras musicais norte-americanas se organizaram e se segmentaram ao longo do século XX. No Brasil, também fizemos tal exercício de classificação, com maior ou menor informalidade, com adaptações e adições a essas nomenclaturas.

Outra vertente se voltou para a compreensão da música como parte da linguagem radiofônica. Movidos por tal questionamento, autores e autoras buscaram discutir quais os papéis que o componente musical desempenha em programas de rádio ou podcasts, tendo em vista os sentidos comunicados por música(s) em narrativas sonoras, quase sempre em articulação com outros elementos desse universo sígnico.

Nesse sentido, uma abordagem canônica em nossa área foi desenvolvida pelo pesquisador catalão Armand Balsebre (2005), que identifica a música como elemento da linguagem radiofônica em articulação com outros dois componentes sonoros (voz/palavra e efeitos sonoros) e um não sonoro (silêncio). Nesse quadro semiótico, a música exerce duas funções básicas: expressiva, com a criação de climas emocionais e atmosferas sonoras, e descritiva, com a descrição de uma

paisagem ou de uma cena onde o relato sonoro se desenvolve. A primeira dessas funções teve certamente maior relevância nas reflexões do autor:

> A música é a imagem no rádio. Com o ritmo e a melodia da música, denota-se movimento e cor, já a harmonia produz a profundidade espacial (figura/fundo). Associamos uma música a uma determinada imagem e a um movimento afetivo porque imagens semelhantes já foram sugeridas por ritmos, melodias e harmonias semelhantes anteriormente. E como a música é a linguagem da emoção, ela conota uma relação afetiva com o ouvinte. (Balsebre, 2005, p. 333)

Nesse contexto, dizer que "a música é a imagem no rádio" tem consequências relevantes, e não necessariamente contradiz a postura de quem pensa o rádio como meio estritamente sonoro (o que retomaremos adiante). Afinal, as imagens não são necessariamente visuais, podendo ser acústicas, gustativas, táteis ou olfativas (isso, se pensarmos apenas em relação aos sentidos humanos). Chama atenção também, no trecho destacado, o fato de a associação imagética sugerida pela música no rádio ser mediada por imagens anteriormente sugeridas por outras músicas. Observa-se, então, por essa perspectiva, um imaginário radiofônico e musical de natureza prevalentemente acústica.

No que diz respeito à articulação, contraposição ou mesmo separação entre o universo sonoro e o visual, não devemos perder de vista os aportes do estudioso das artes Rudolf Arnheim (2005). Visto como uma de nossas referências fundadoras, ele defendeu a constituição de uma teoria e de uma tradição radiofônicas completamente desvinculadas do visual; e, no centro dessa formulação, situa-se a música, que

> é o mais puro produto radiofônico imaginável. Não indica nada por trás do alto-falante, não é o som vindo de um espaço visível, mas é um processo, digamos assim, que se dá no alto-falante mesmo. Não requer nenhuma interpretação do som, mas apenas a apreensão do som em si mesmo e de sua expressão!
> [...] ao mesmo tempo, é também o campo mais rico de efeitos para o rádio, porque apenas no campo do som puro, e não representativo, é que toda a profundidade das relações de harmonia, melodia e ritmo pode se empregada, e são estas coisas que constituem a inexaurível mina da expressão musical... (Arnheim, 2005, p.94-5)

Outras contribuições valiosas para esse debate provêm de outras áreas,

uma vez que a própria musicologia está longe de resolver os questionamentos sobre a relação entre música/som e imagem. É o caso do teórico canadense Murray Schafer (2012), que distingue a música *absoluta* e a *programática*. Na primeira delas, paisagens sonoras ideais da mente são modeladas, sem vinculação com o ambiente externo. Na segunda, ocorre uma imitação do ambiente, evocando imagens extramusicais. Tal classificação — cara para músicos e musicólogos — acabou por se incorporar ao nosso campo, como uma perspectiva relevante e frequentemente revisitada.

Trabalhando especificamente com o universo radiofônico, o estudioso argentino Ricardo Haye (2005), por sua vez, trabalha com mais de uma classificação. A primeira delas, entre a música *autônoma* (com a inclusão de peças musicais completas na programação do rádio) e a música *auxiliar* (por meio de temas de aberturas, sintonias, entre outros). Com maior ênfase no que chama de música auxiliar e em diálogo com autores como Victoriano Fernández Asis e Rafael Beltrán Moner, Haye organiza um conjunto de cinco funções para a música no rádio: *gramatical* (atua como sistema de pontuação); *descritiva* (música objetiva, com caráter cenográfico); *expressiva* (música subjetiva, para a criação de climas); *complementar ou de reforço* (suplementa, completa ou aperfeiçoa uma mensagem) e *comunicativa* (equivalente à música autônoma). De forma geral e de um ponto de vista operacional do processo de produção radiofônica, tais funções convergiriam para uma melhor assimilação de informações transmitidas verbalmente (Haye, 2005).

Tal perspectiva evidencia, mais uma vez, a primazia da palavra falada em relação ao elemento musical, em alinhamento tanto com Balsebre (2005), que defende tal preponderância, quanto com o teórico do cinema Michel Chion (2011). Este, apesar de não ter o rádio como objeto, observou que a presença da voz no audiovisual costuma hierarquizar a percepção em torno dela, e tal percepção acabou se mostrando pertinente para o universo radiofônico, fazendo com que esse autor fosse considerado amiúde em nosso campo. Haye (2005) é um dos teóricos que propõem esse diálogo.

A tais classificações somam-se outras, permitindo a diversidade de abordagens. Por exemplo, o documentarista estadunidense David K. Dunaway (Gambaro; Vicente, 2017) afirma que em algumas peças sonoras (como o documentário e dramatizações) as músicas podem ter relevante função *narrativa*. Enquanto a voz atua como elemento factual, captado nas entrevistas ou na paisagem cotidiana, ou como elemento de continuidade, representado pela voz do narrador, as músicas, com letras e melodias que carregam tempo e significado específicos, podem ser usadas para mover a história que está sendo contada.

Como vimos até este momento, um ponto relativamente constante e aparentemente pacífico, é uma distinção de base entre a música como componente central na programação das "emissoras musicais" e a música como elemento que exerce funções narrativas e estéticas na constituição de produtos sonoros. Nas palavras de Martínez-Costa e Díez Unzueta (2005): a música como "conteúdo da programação" ou como "linguagem".

No que diz respeito aos diálogos com o campo do audiovisual, vale outras menções além das que já foram feitas a partir de Chion. Podemos destacar também os trabalhos do pesquisador brasileiro Eduardo Vicente, que parte do ferramental teórico-metodológico de Claudia Gorbman (1987) — pensado inicialmente para o estudo da música orquestral no cinema — em busca de uma compreensão dos usos da música em diferentes produções centradas no universo sonoro. As análises do autor englobam desde radiodramas da segunda metade do século XX (Vicente, 2024), até podcasts narrativos produzidos nos dias de hoje (Jáuregui e Vicente, 2025).

As categorias propostas por Gorbman (1987), que também podem ser entendidas como uma reunião de princípios, dizem respeito à chamada "música não diegética", isto é, aquela que não é executada em cena (por equipamentos sonoros, instrumentos, canto ou dança). No caso do audiovisual (relação imagem *vs.* som), os gestos de execução ou o aparato técnico que produzem essa música não são visíveis; no caso do rádio (relação som *vs.* som), os bastidores desse "aparato" (integrado por indivíduos que manipulam ou interagem com

instrumentos ou equipamentos) não serão audíveis e a existência dessa música não será mencionada verbalmente. Os princípios de ordenação de tal música "não diegética" consistem em: a) invisibilidade, b) inaudibilidade, c) significante de emoção, d) pistas narrativas, e) continuidade, f) unidade e g) a possibilidade da violação de algum de qualquer desses princípios, em função dos demais.

É a partir do panorama modestamente desenhado nesta apresentação que procedemos à organização deste dossiê, buscando tanto a retomada e o aprofundamento de abordagens construídas ou ao menos ensaiadas previamente, quanto o incentivo à proposição de novos caminhos para o estudo das mídias sonoras, em particular o podcast, sem ignorar um fenômeno ou elemento que é sonoro por excelência: a música.

O edição da Radiofonias intitulada *Estudos sobre música e podcast* traz sete artigos de pesquisadoras e pesquisadores de variadas universidades brasileiras e contou a com o apoio de 17 responsáveis pela formulação de pareceres anônimos, além da participação das editoras responsáveis pela revista Debora Lopez Freire (UFOP) Juliana Gobbi Betti (UESC) e Sheila Borges de Oliveira (UFPE). Elas, que são fundamentais para a promoção da identidade editorial e o alto nível acadêmico da Radiofonias, estiveram à disposição durante todo esse processo, para orientar o trabalho realizado pelos editores convidados para a formulação deste dossiê — Carlos Jáuregui (UFOP) e Daniel Gambaro (Unicamp).

Os debates que abrem este dossiê apresentam fenômenos emergentes, que capturam nossa atenção e levam o debate a questões tecnológicas mais profundas que a existência do *podcasting* como áudio distribuído de modo assíncrono. O primeiro texto, *Inteligência artificial e mídias sonoras: perspectivas sobre o uso de automações na produção musical e no podcasting*, de autoria de Estela Magalhães Ribeiro, Gustavo Bernardes Almeida, Cássio de Borba Lucas e Thiago Pereira Alberto, todos da UFRJ, historiciza a crescente onda de uso de Inteligência Artificial Generativa na fonografia e no *podcasting*. Compara, assim, os efeitos dessas ferramentas no campo musical e no mercado de podcasts, inferindo sobre quais "circunstâncias a automação funciona como apoio ao

trabalho humano e em quais situações passa a disputar ou substituir práticas profissionais, criativas e editoriais". As implicações, defende autora e autores, vão de questões de autenticidade e autoria ao enviesamento de recomendações e manipulações informativas.

Já o segundo texto, *Identidade musical algorítmica: dados, narrativa e subjetivação no Spotify Wrapped*, de autoria de Anderson Gomes Paes Barretto (UFMG), tem como objeto o *Spotify Wrapped*, retrospectiva anual que a plataforma produz, de forma personalizada a cada uma das pessoas usuárias, a partir de seus algoritmos de recomendação e dados de uso. Em sua origem, o *Wrapped* servia como objeto de representação identitária, interativo e compartilhável, baseado no gosto musical de cada pessoa. Segundo Barretto, a adição de podcasts na narrativa do gosto pessoal "reforça a ideia de uma identidade sonora que se constrói não apenas pelo gosto musical, mas também pelos conteúdos discursivos consumidos". Ao compartilhar seu próprio *Wrapped* com amigos em sites de redes sociais, portanto, a pessoa "pública uma versão datificada da própria experiência musical, articulando reconhecimento de si, diferenciação e interação social".

E, se de um lado, arquiteturas algorítmicas produzem sentidos, narrativas e regimes de visibilidade/audibilidade, não se pode perder de vista o papel que podcasts especializados no assunto desempenham em termos de curadoria e recomendação. É o caso do artigo *'Conversas com clima de loja de discos': experiências de prescrição musical em podcasts independentes brasileiros*, assinado por Rafael Machado Saldanha (UFRR). O texto discute como ocorre a recomendação em podcasts independentes, por meio da análise de três produções brasileiras. A partir de revisão bibliográfica e de entrevistas semiestruturadas com os criadores de *Discopatas*, *Pitadas do Sal* e *Acorde*, investiga-se como esses podcasts constroem autoridade, organizam práticas de curadoria e estabelecem vínculos com suas audiências.

O papel de selecionar, filtrar e validar a produção musical foi historicamente construído pelo rádio e, como vimos, encontra ecos relevantes no âmbito do

podcasting. Algo semelhante também ocorre com a construção de relatos sonoros que contam histórias de vida e emaranhados de memórias. É o que se discute no artigo *Encantamento, nostalgia e emoção sonora: a construção da narrativa da história de Marcelo D2 no podcast a Playlist da Minha Vida*, dos autores Humberto Trajano e Daniel Nascimento, ambos da UFOP. Com base na análise de um episódio desse programa apresentado por Fernanda Torres, em episódio com a participação do rapper Marcelo D2 como convidado, discutem-se as possibilidades do podcasting na construção de relatos pessoais que acionam o sentimento de nostalgia por meio da música.

As restrições ao uso da música são o tema do quinto artigo deste dossiê, *O Silêncio como Estrutura: A Estética da Restrição no Podcasting Independente Brasileiro entre a Governança Algorítmica e o Regime de Propriedade Intelectual,* de autoria de Tiago Negrão Andrade e João Luiz Alexandre dos Santos (Unesp). Os autores buscam compreender como uma "estética da restrição" emerge a partir das diversas restrições ao uso de músicas em podcasts, como o direito de propriedade intelectual brasileiro e a governança algorítmica das plataformas de distribuição. Tal estética é marcada por "silêncios estratégicos, trilhas genéricas e simplificação do desenho sonoro". Além da regulação jurídico-algorítmica, orçamento reduzido e assimetrias de acesso técnico contribuem para tal efeito. Todavia, afirmam os autores, "classe, território e gênero modulam o acesso à matéria-prima sonora e às condições de sua transformação, produzindo estratificação auditiva que contrasta com a retórica inclusiva da plataformização".

Os dois últimos textos percebem a música como elemento constitutivo da linguagem dos podcasts. Em *A construção sonora do acontecimento: voz, música, efeito sonoro e silêncio no podcast jornalístico*, a autora Kelly De Conti Rodrigues (Faculdade Católica Paulista) argumenta que os regimes sonoros, tal como configurados em podcasts, vão além de suporte expressivo: constituem uma parte importante das operações de percepção. A música, diz Rodrigues, articula-se aos outros elementos sonoros como a fala e o silêncio de modo ativo na construção de sentidos, atuando "na organização da escuta, atribuindo tonalidades afetivas e

estruturando a percepção temporal dos eventos narrados".

Por fim, o artigo que fecha este dossiê, *A música como dispositivo de remix e crítica política no podcast Medo e Delírio em Brasília*, de Gustavo Vilela Ribeiro e Mirna Tonus (UFU), observa as múltiplas potencialidades de uso da música em podcasts jornalísticos, tomando como exemplo uma produção reconhecida pela estética "caótica" e aderente ao universo da cultura pop. Para autor e autora, em Medo e Delírio em Brasília a música, elemento estruturante do comentário político, pode ser analisada a partir de quatro categorias: musicalização de discursos políticos, paródias e apropriação de aura, *leitmotivs* e autoremix. Não atua, assim, de forma isolada: "o podcast configura a música como um agente editorial cuja atuação ultrapassa a ampliação do sentido do discurso verbal, passando a implicar também sua disputa, subversão e ressignificação".

Como podemos perceber pelo conjunto dos textos, as pessoas autoras, uma vez provocadas a pensar a relação entre música e podcasts, transitaram por diferentes abordagens e metodologias. Essa multiplicidade reflete a riqueza dos campos de estudos do som, do rádio, das plataformas e da música. Não se esgotam, aqui, as possibilidades de reflexão - oferecem, todavia, um bom ponto de partida. Boa leitura!

Bibliografia

ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do rádio: textos e contextos – Vol I.** Florianópolis: Insular, 2005. p. 61-98.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do rádio: textos e contextos – Vol I.** Florianópolis: Insular, 2005. p.327-336.

BENZECRY, Lena. **O samba no rádio: do Rio para o Brasil**. Curitiba: Appris, 2017

BONINI, Tiziano. "Podcasting as a hybrid cultural form between old and new media". In: LINDGREN Mia, LOVIGLIO Jason (*org.*). **The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies**. Londres: Taylor & Francis, 2022. p. 19–29. Disponível em: https://doi.org/10.4324/9781003002185. Acesso em 05 out. 2026

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

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

GAMBARO, Daniel. **A instituição social do rádio**. São Paulo: Gênio Editorial; ECA/USP, 2025.

GAMBARO, Daniel; VICENTE, Eduardo. Entrevista com David King Dunaway: o documentário radiofônico. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 7–19, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2017.131683. Acesso em: 12 set. 2026.

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

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio - Vol I**. Florianópolis: Insular, 2005. p. 347-354

JÁUREGUI, Carlos; VICENTE, Eduardo. A música em podcasts narrativos: diálogos entre estudos de rádio e de som no cinema. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 14, p. e36968, 2025. Disponível em: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36968. Acesso em: 9 set. 2026.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e Mídias Sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

LLINARES, Dario; FOX, Neil; BERRY, Richard. "Introduction: Podcasting and Podcasts — Parameters of a New Aural Culture". In: **Podcasting — New Aural Cultures and Digital Media**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-90056-8_1. Acesso em 05 out. 2026.

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

Ortiz, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006, 5ª ed..

Pinto, Theophilo A. **Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da "Era de Ouro" do rádio brasileiro – 1945-1957**. São Paulo: Alameda, 2014.

ROSSETTO, Andrei. dos S.; FERRARETTO, Luiz A. O podcast como instituição social independente: provocações a partir dos estudos radiofônicos no Brasil. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 22, n. 44, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.55738/alaic.v22i44.1059. Acesso em: 12 set. 2026.

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

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

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 7–36, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.20396/muspop.v3i1.12957 . Acesso em: 12 set. 2026.

Inteligência Artificial e Mídias Sonoras: perspectivas sobre o uso de automações na produção musical e no podcasting

Artificial Intelligence and Sound Media: perspectives on the use of automation in music production and podcasting

Inteligencia artificial y medios sonoros: perspectivas sobre el uso de la automatización en la producción musical y la creación de podcasts

Estela Magalhães Ribeiro, Gustavo Bernardes Almeida, Cássio de Borba Lucas, Thiago Pereira Alberto

Resumo

Com a difusão de ferramentas de automação cada vez mais sofisticadas, notavelmente aquelas associadas à Inteligência Artificial Generativa (IAG), busca-se analisar exemplos representativos deste fenômeno nos campos da música e do podcast. As novas ferramentas têm sido usadas de forma auxiliar, como parte do processo produtivo da mídia sonora e como geradoras pouco dependentes de intervenção humana. Através de uma retomada histórica e de casos contemporâneos exemplares, a análise levanta questões sobre como as diferentes formas de aplicação dessas tecnologias tensionam os debates sobre produtividade e autenticidade nas mídias sonoras, além das implicações da geração de produtos individualizados e da recomendação algorítmica das plataformas digitais em um contexto de propagação acelerada de programas baseados em IA.

Palavras-chave: Inteligência artificial; podcast; música; plataformas digitais; inteligência artificial generativa.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 10/04/2026 aceito em: 14/09/2026.

>> Como citar este texto:

RIBEIRO, et al. **Inteligência Artificial e Mídias Sonoras: Perspectivas sobre o uso de automações na produção musical e no podcasting**. Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 12-41, jan./abr. 2026

Sobre os autores

Estela Magalhães Ribeiro
estelamagalhaesr@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0808-3117

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO/UFRJ. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da CAPES e jornalista formada pela UFRJ.

Gustavo Bernardes Almeida
gubeal3@pm.me
https://orcid.org/0009-0003-5841-1232

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ com bolsa CAPES. Jornalista formado na UFRJ.

Cássio de Borba Lucas
cassioborba@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1642-8274

Pós-doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM - UERJ), doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Thiago Pereira Alberto
thiagopereiraalberto@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9632-5234

Professor Adjunto da Escola de Comunicação da UFRJ. Possuí Pós Doutorado em Comunicação Social pela UFF . Doutor em Comunicação Social pela UFF com estágio de doutorado sanduíche na Universidade do Porto em Portugal.

Abstract
With the diffusion of increasingly sophisticated automation tools, notably those associated with so-called Generative Artificial Intelligence (GAI), this research seeks to analyze representative examples of this phenomenon in the fields of music and podcast. The new tools have been used in an auxiliary way, as part of the sound media productive process, and, more radically, as generators little dependent on human intervention. Through a historical review and exemplary contemporary cases, the analysis raises questions about how different ways of applying these technologies strain debates on productivity and authenticity in sound media, beyond the implications of individualized product generation and algorithmic recommendation of digital platforms in a context of accelerated propagation of Artificial Intelligence (AI) based programs.

Keywords: Artificial intelligence; podcast; music, digital platforms; generative artificial intelligence.

Resumen
Con la difusión de herramientas de automatización cada vez más sofisticadas, notablemente aquellas asociadas a la llamada Inteligencia Artificial Generativa (IAG), la presente investigación busca analizar ejemplos representativos de este fenómeno en los campos de la música y del podcast. Las nuevas herramientas han sido utilizadas de forma auxiliar, como parte del proceso productivo del medio sonoro y, de modo más radical, como generadoras poco dependientes de la intervención humana. Mediante un repaso histórico y de casos contemporáneos ejemplares, el análisis plantea preguntas sobre cómo las diferentes formas de aplicación de estas tecnologías tensionan los debates sobre productividad y autenticidad en los medios sonoros, más allá de las implicancias de la generación de productos individualizados y de la recomendación algorítmica de las plataformas digitales en un contexto de propagación acelerada de programas basados en Inteligencia Artificial (IA).

Palabras clave: Inteligencia artificial; podcasts; música; plataformas digitales; inteligencia artificial generativa.

Introdução

Ao longo da última década, poucos fenômenos tecnológicos foram capazes de capturar os debates sobre cultura, comunicação, jornalismo e arte como a

ascensão meteórica das chamadas ferramentas de Inteligência Artificial (IA). Mais precisamente desde a popularização de nomes como *ChatGPT*, notavelmente a partir de 2023, discussões sobre o potencial teoricamente exponencial de desenvolvimento desses aplicativos têm gerado reações díspares e extremas, indo do otimismo com uma revolução técnica até pessimismos diversos com as possíveis implicações para diferentes áreas. Por mais que o *hype* associado à tecnologia tenha se alavancado nos últimos anos, a categoria IA, em si, carrega uma história "tão antiga quanto a própria invenção do computador" (Sobreira, 2025, p. 4). Isso porque desde Alan Turing, pioneiro da computação a nível global, questiona-se sobre a possibilidade de se produzir máquinas computacionais "inteligentes", ou pelo menos capazes de realizar tarefas que, normalmente, exigiriam o trabalho intelectual de uma pessoa.

Por isso, o primeiro passo em um trabalho sobre o assunto deve envolver a distinção fundamental entre IA enquanto categoria em construção ao longo da história da computação, mas com grandes desenvolvimentos recentes, e as ferramentas contemporâneas de Inteligência Artificial Generativa (IAG). Em primeiro lugar, porque o termo IA remete a um conjunto de tecnologias baseadas, de modo geral, em aprendizado de máquina (*machine learning*), isto é, sistemas capazes de aprender e melhorar a si mesmos, possibilitando a automação de processos complexos. Ao longo dos últimos anos, aplicações como o *Chat GPT*, *Claude* e *Gemini* assumiram status de sinônimos do que os seus usuários entendem como inteligência artificial. No entanto, essas ferramentas são, mais especificamente, um tipo de IAG que chamamos de *Large Language Models* (LLMs, ou grandes modelos de linguagem, em português). Elas são assim chamadas devido ao seu processo de treinamento, baseado em quantidades massivas de conteúdo escrito, alimentando modelos geradores de texto capazes de responder aos questionamentos de um usuário. Da mesma forma, outras tecnologias de IAG foram desenvolvidas enquanto produtos comerciais para a geração de imagens (*Nano Banana; Midjourney*), de vídeos (*Veo; Runway*) e até de músicas (*Suno; Udio*).

Nesse sentido, o presente artigo parte, em primeiro lugar, de uma historicização do uso de ferramentas de IA e IAG no contexto da produção de música e de podcasts, passando pelas ferramentas que facilitam, ou até viabilizam certos projetos através da automação de tarefas, e chegando a exemplos mais extremos como a geração completa dos produtos finais. A partir dessa contextualização e junto a exemplos selecionados, podemos levantar reflexões quanto aos potenciais e limitações de produtos musicais e radiofônicos no contexto de um consumo de mídias sonoras em ambientes de escuta plataformizados. Para esta análise, a abordagem metodológica do artigo consiste em uma pesquisa qualitativa, exploratória e comparativa, baseada na análise de casos múltiplos: (1) a sintetização da voz da cantora Elis Regina para um comercial de automóveis, (2) a restauração de demos de mais de 50 anos do ex-Beatle John Lennon para o lançamento de uma música inédita, (3) os artistas inventados *The Velvet Sundown*, *Sienna Rose, Blow Records* e *Bleeding Verse,* que publicam músicas geradas por IA no Spotify, (4) a clonagem da voz de figuras históricas no podcast A Ditadura Recontada, (5) o boletim jornalístico "IA News" da Jovem Pan e (6) a geração personalizada dos podcasts *Deep Dive* pela ferramenta Gemini Notebook. Articulados a uma revisão histórica para comparar aplicações distintas de IA na música e no podcasting, os casos selecionados são instrumentais para a compreensão do problema, descrevem o contexto investigado e contribuem para a formulação de hipóteses (Gil, 2019).

Para isso, caberá ainda questionar como usos distintos de IA geram consequências diferentes para o produto final, principalmente ao pensarmos sobre o *quanto* cada produto depende de modelos automáticos para ser produzido, e exatamente de que forma a automação pode contribuir com os campos.

A seleção dos casos segue uma amostragem orientada por sua relevância pública e por sua capacidade de representar diferentes modalidades de aplicação da IA nas mídias sonoras. No campo musical, são apresentados exemplos de restauração e separação de faixas, síntese de voz, geração automatizada de músicas, produção de paisagens sonoras funcionais e circulação de artistas total

ou majoritariamente produzidos por IAG. No campo do podcasting e do radiojornalismo, são examinados usos relacionados à transcrição, edição e recuperação de arquivos, clonagem de vozes, produção automatizada de boletins jornalísticos e geração personalizada de podcasts. O caráter da metodologia acionada permite a "comparação de fatos e fenômenos de uma mesma série para verificar a existência de semelhanças e diferenças entre eles" (Gil, 2019, p. 69). O *corpus*, para tanto, reúne casos exemplares capazes de evidenciar diferentes graus de dependência da automação. A comparação permite observar em que circunstâncias a automação funciona como apoio ao trabalho humano e em quais situações passa a disputar ou substituir práticas profissionais, criativas e editoriais.

A aproximação analítica entre a produção musical e o podcasting se dá pela evidência de fenômenos compartilhados por ambos como consequência da aplicação cada vez mais intensa da IA em seus processos, como a personalização algorítmica e a individualização de produtos sonoros. As diferenças estruturais e operacionais entre as práticas produtivas da música e do podcasting são consideradas, uma vez que, no campo musical, o debate concentra-se nas noções de autenticidade artística, autoria e circulação plataformizada, abordando a disputa de espaço e atenção entre os criadores reais e as personas e sintéticas geradas por IA. Já no podcasting e no radiojornalismo, o foco está na pressão por produtividade e nas exigências éticas de credibilidade informativa. Porém, o enfraquecimento dos vínculos sociais e comunitários tradicionalmente construídos pela escuta pode ser observado nas duas esferas.

As duas mídias são atravessadas por dinâmicas de consumo que substituem a lógica da distribuição pública e compartilhada pelo atendimento sob demanda a nichos e interesses particulares. Os casos selecionados mostram que esse processo se manifesta tanto na criação de músicas sintéticas moldadas especificamente para playlists individuais, quanto na geração instantânea e automatizada de boletins noticiosos e podcasts sob medida por meio de ferramentas como o Gemini Notebook. Em ambos os lados, o ouvinte substitui a

escuta de um conteúdo compartilhado socialmente pela mediação algorítmica, em que o conteúdo é calculado e ajustado unicamente para satisfazer as preferências e humores de cada indivíduo. Isso contribui para a redução do caráter social e coletivo intrínseco à escuta de mídias sonoras. O consumo de música, rádio e podcasts desempenha um papel central na construção de vínculos sociais e sentimentos de pertencimento comunitário, bem como no fomento ao debate público em sociedade. No entanto, ao isolar o ouvinte em filtros-bolha excludentes e hiper-customizados, as ferramentas de geração reduzem a possibilidade de experiências culturais e informativas compartilhadas entre diferentes indivíduos, contribuindo para que a escuta perca sua dimensão coletiva e socialmente situada.

Nesse sentido, tratamos de objetos que são deliberadamente heterogêneos, também porque permitem observar diferentes posições em um *continuum* de automação da produção sonora. Não se pretende estabelecer equivalência entre uma obra musical, uma peça publicitária e um produto radiojornalístico, mas observar como diferentes graus e modalidades de automação reorganizam práticas específicas de produção de sentido em suas dimensões sonoras. Para isso, os casos são examinados segundo aspectos como: grau de participação da IA no processo produtivo; a natureza da operação realizada (restauração, síntese, edição ou geração); a intensidade da intervenção e supervisão humanas e formas de circulação, recomendação e personalização em ambientes plataformizados. A escolha por um leque mais amplo de objetos, a título de sublinhar a presença da automação em práticas midiáticas contemporâneas, busca ressaltar como uma mesma infraestrutura tecnológica- as IAs- produzem consequências distintas conforme as convenções de cada campo.

A partir de suas particularidades, buscamos, no presente artigo, observar e analisar como diferentes graus e modalidades de automação por IA reconfiguram a agência humana e os regimes de legitimidade — destacando aspectos como autenticidade artística, autoria, credibilidade e responsabilidade editorial — na produção e circulação de mídias sonoras.

Tanto na música quanto no rádio, a geração total de produtos com IA, sem qualquer intervenção humana técnica ou sequer criativa, parece ter desdobramentos mais graves que o uso dessas ferramentas de forma auxiliar. No campo da música, profissionais passam a disputar espaço com personas de IA nas plataformas, enquanto no rádio, o jornalista precisa mudar de função, se voltando para a checagem e supervisão da IA. Além disso, a disponibilidade dessas ferramentas permite uma personalização muito específica do conteúdo, característica vista frequentemente como atrativo, mas que isola os ouvintes em filtros-bolha (Pariser, 2011) e previne a ocorrência de debates em sociedade, fenômeno essencial para uma comunicação democrática (Machado, 2021).

Música, inteligência artificial e geração automatizada

Diante da ausência de uma definição rigorosa paro o termo IA, uma que abarcasse todos os produtos que se utilizam desse nome, vale pontuar que uma historicização completa sobre as intersecções entre automação e produção sonora digital está para além das pretensões deste trabalho, e inclui uma multiplicidade de exemplos distintos e contrastantes (Verma, 2021). Pensando especificamente sobre a automação na geração de músicas supostamente inéditas, podemos citar experimentos pioneiros entre os anos 1980 e 2010, como o *Experiments in Music Intelligence* (EMI) e *Emily Howell*, desenvolvidos por David Cope, e os estudos de François Pachet para o *Sony Computer Science Laboratory* (Sony CSL). Ambos os pesquisadores desenvolveram tecnologias essenciais para demonstrar o potencial de Inteligências Artificiais Generativas na produção de faixas musicais personalizadas, primeiro focando em produzir interfaces capazes de apreender e emular o estilo de composição de artistas específicas, como Beethoven e Bach no caso da EMI de Cope. Também foi assim no lançamento de *Daddy's Car*, em 2016, faixa gerada pelo *Flow Machine*, IAG do Sony CSL, emulando o estilo de composição da banda inglesa The Beatles. Assim, o ponto em comum dessas primeiras tentativas de automação musical é que ambas se baseiam no

aprendizado e na tentativa de replicação de certos estilos de composição ou estéticas sonoras, e não no desenvolvimento de uma assinatura artística própria.

Desde então, multiplicaram-se na indústria fonográfica os casos de artistas utilizando, em maior ou menor grau, ferramentas de IA para auxiliar na produção de suas obras (Verma, 2021). No entanto, a ascensão das empresas especializadas na geração de músicas completas, *Suno* e *Udio*, a partir de 2024, representou um novo momento quanto à popularização de IAGs para música, agora baseadas em comandos de texto (*prompts*) abstratos. Ou seja, a partir de grandes quantidades de material para treinamento, nesse caso arquivos digitais de música, os geradores não mais se reduzem a reproduzir o estilo de artistas ou gêneros específicos, mas são capazes de gerar obras baseada nos marcadores aprendidos e associados à sua base de dados, conforme o comando do usuário. Isso significa que, na prática, é possível adaptar vozes, letras, ritmos, gêneros, entre outros aspectos, apenas a partir da descrição textual contida nesses *prompts*. As empresas citadas, responsáveis pelos geradores, tem se envolvido em uma série de brigas judiciais e negociações para viabilizar legalmente suas operações[1], levantando novas e urgentes questões quanto à possibilidade de distribuição comercial e seus direitos autorais.

Dadas essas noções gerais sobre o contexto, cabe analisar detidamente distintos casos em que ferramentas de IA e IAG tem sido utilizadas, justamente para não cometer o equívoco de tomar um único caso como representativo de todo uma série de tecnologias em desenvolvimento. Para possibilitar essa análise e evitar generalizações precipitadas sobre o tema, esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e comparativo, estruturada através de estudos de caso múltiplos. Conforme sintetizado por Antônio Carlos Gil (2019, p. 57) as pesquisas exploratórias têm como objetivo central "proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses", sendo particularmente indicadas quando o tema carece de

[1] Disponível em: https://www.forbes.com/sites/virginieberger/2025/12/18/launch-train-settle-how-suno-and-udios-licensing-deals-made-copyright-infringement-profitable/

sistematizações consolidadas, nesse caso devido a sua própria atualidade. No contexto das mídias sonoras, a aplicação crescente de IAG representa um campo que tem atraído atenção e desconfiança, onde os impactos sobre a produção musical e o jornalismo estão em fase de teste, reconhecimento e mapeamento. A estratégia de casos múltiplos permite confrontar diferentes modalidades de uso da tecnologia, do emprego auxiliar à geração integral, identificando possíveis padrões recorrentes e tensões que uma análise isolada não capturaria, e fornecendo subsídio para o levantamento inferenciais de problemas que serão abordados nas considerações finais.

A seleção dos objetos de estudo obedeceu a um critério intencional de amostragem, focando em exemplares que representam extremos do espectro de automação: da reconstituição vocal de artistas falecidos à geração integral de faixas musicais e de conteúdo jornalístico. Uma abordagem qualitativa de análise é central para ampliar as possibilidades de compreensão para um problema central da comunicação contemporânea, permitindo explorar significados, motivações e valores que poderiam escapar à quantificação. A análise dos dados foi realizada através da triangulação de diferentes fontes, como casos midiáticos conhecidos e literatura da área, orientada pela observação das tensões entre automação e intervenção humana, produtividade e vínculo com o público. Dessa forma, os exemplos não aparecem como meras ilustrações, mas como objetos de investigação que, juntos, ajudam a responder sistematicamente à questão central: como os diferentes graus de automação tensionam a produção de sentido nas mídias sonoras, oferecendo recursos e materiais para acompanhar as transformações em curso na indústria fonográfica e no jornalismo sonoro?

Podemos partir, então, de dois casos que tiveram maior alcance midiático em anos recentes e que envolveram a “aparição” de artistas consagrados falecidos em produtos novos. Primeiro, um comercial de automóveis em 2023 envolveu um dueto da cantora Maria Rita com sua mãe, Elis Regina, falecida mais de 40 anos antes. Para isso, o rosto de uma dublê foi editado e substituído pelo de Elis a partir de imagens de arquivo, e sua voz foi sintetizada com um tipo específico de

aprendizado de máquina chamado *deep fake*, capaz de apreender e reproduzir o timbre da cantora a partir de suas obras passadas. É possível apontar que a presença da filha no comercial demonstra que a autorização legal passou pelos atuais herdeiros dos direitos da cantora, o que não deixou de levantar novas questões jurídicas e éticas sobre o uso da imagem e da voz de personalidades que não podem mais administrar seu legado público. O caso fica ainda mais polêmico por se tratar de uma peça publicitária para uma marca de automóveis cujos posicionamentos políticos históricos são entendidos como contrários aos da artista[2], pelo menos segundo a forma como os fãs elaboram o legado de Elis Regina.

No fim do mesmo ano, os Beatles lançaram uma "nova" música chamada *Now and Then*, composição registrada de forma precária por John Lennon na época de sua composição, durante a década de 70. A faixa representa a primeira, e provavelmente última, música inédita da banda desde a década de 90, quando os demais integrantes do quarteto se reuniram para adicionar vocais e instrumentos a outras *demos* que restaram da obra de Lennon, falecido em 1980. Segundo o curta-metragem lançado pela banda juntamente com a música, os três *Beatles* remanescentes tentaram produzir a canção de Lennon nessa reunião dos anos 90, no entanto, encontraram limitações na tecnologia da época para separar a voz e o violão do compositor, gravadas originalmente juntas, na mesma fita. A barreira técnica que impedia uma produção satisfatória de *Now and Then* já não existia mais quando o cineasta Peter Jackson trabalhava com a restauração dos arquivos da banda para a série documental *Get Back,* lançada em 2021. Dessa forma, a voz e o piano originais de Lennon puderam ser separados em canais de áudio distintos com a ajuda de ferramentas baseadas em *machine learning*, o que viabilizou uma mixagem onde a voz original pode se destacar perante os demais instrumentos,

[2] Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/deepfake-x-ia-comercial-com-imagem-de-elis-regina-abre-discussao-sobre-perigos-no-futuro/

permitindo sua utilização no lançamento da 'última música dos *Beatles*', que ainda foi vencedora do *Grammy* de Melhor Performance de Rock em 2025[3].

Mesmo nesse caso que foi, de forma geral, muito mais bem recebido do que o de Elis Regina, cabe destacar que o filme que acompanha esse último ato da banda inglesa também se preocupa em, de alguma forma, validar o uso dessa obra póstuma diante da ausência de John Lennon. Tanto seu filho, Sean Lennon, quanto o histórico parceiro de banda Paul McCartney fazem questão de afirmar no vídeo que, tendo conhecido John intimamente, ele aprovaria o lançamento da faixa, já que "nunca teve vergonha de experimentar com tecnologias de gravação"[4], segundo a declaração do filho. Guardadas as devidas proporções, principalmente ao comparar uma música e um produto publicitário, os casos nos ajudam a visualizar possibilidades que ferramentas de IA tornam viáveis, além de demonstrar possíveis resistências de explorá-las para fins comerciais.

O caso de John Lennon é exemplar para que possamos compreender usos específicos de IA para produção musical, como a decomposição de um arquivo de áudio em múltiplas faixas, separando instrumentos e voz em canais individuais de som. Essa possibilidade de isolamento das faixas é a base de funcionamento de um aplicativo criado no Brasil chamado *Moises*. O programa, baseado em IA, permite que músicos escutem de forma isolada um instrumento específico, para estudo detalhado, além de poder silenciá-lo para treinar tocando junto aos demais. No entanto, o uso de ferramentas de IA similares de edição, cujos exemplos são múltiplos[5], não podem se confundir com IAGs como os já mencionados *Suno* e *Udio*, que são ferramentas *geradoras* de obras completas. Nesse ponto, a opção pela ideia de *geração* deve ser explicitada como contraponto à *criação*, principalmente com o uso de ferramentas que dependem de grandes volumes de material base, além de uma série de marcadores que os organizam. Apenas a

[3] Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/02/02/the-beatles-vencem-o-grammy-de-melhor-performance-de-rock-com-now-and-then.ghtml
[4] Tradução nossa, no original: "Because he was never shy to experiment with recording technology". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=APJAQoSCwuA
[5] Disponível em: https://www.loopcloud.com/cloud/blog/5097-10-AI-Plugins-Producers-Need-to-Try-Today

partir de uma série de categorizações atribuídas às músicas nas quais a IAG treina, e logo, das quais depende, o modelo se torna capaz de associar o pedido de um *prompt* a determinados grupos de faixas nos quais pode se basear. Como exemplo, o *Suno* só é capaz de gerar uma faixa no estilo do rock inglês dos anos 60 se, em seu treinamento, tiver associado esse recorte às faixas de bandas como os *Beatles*, em seus banco de dados.

Se os casos anteriores representam um uso auxiliar da automação, em que a IA é encarada mais como uma ferramenta de edição à serviço de identidades artísticas preexistentes, mesmo que sua aceitação seja contestável, vale aprofundar a análise comparativa através da observação de uma automação distinta, vinculada à geração de produtos completos e com mínima intervenção humana. Com efeito, é necessário observar também exemplos relevantes da propagação de faixas totalmente ou majoritariamente geradas com ferramentas de IAG, e como estas tem se saído diante dos contextos de escuta musical contemporâneos. Um primeiro nicho de escuta musical em que músicas de IA tem sido propagadas está ligado ao que podemos chamar de *música funcional*, isto é, aquelas cuja motivação para a escuta estão menos ligadas à apreciação estética, e mais às atividades que acompanham (Karakayali; Alpertan, 2021). Por mais que hoje a modalidade de escuta esteja muito associada ao formato de "playlist plataformizada" (Ferreira, 2020), típico das plataformas de *streaming* musical, sua história remonta ao século XX, com exemplos na música mobiliária de Erik Satie e na atuação da empresa estadunidense *Muzak* (Pereira *et al.*, 2024). Especializada na produção de sequências musicais supostamente capazes de influenciar e gerenciar humores dos ouvintes, a companhia foi pioneira numa atuação comercial específica que vendia, através de suas sequências musicais, valores abstratos como produtividade para escritórios, ou sofisticação e tranquilidade, para lojas e shoppings (Lanza, 2004; Rodrigues, 2011).

Essa forma de utilizar a música como recurso de administração emocional se perpetuou ao longo das décadas e hoje tem seu principal correlato nas chamadas playlists de *mood*, isto é, definidas por remeterem a algum humor,

estado de espírito ou mesmo à atividades específicas como exercício físico, relaxamento, meditação, etc. (Pereira, 2021; Gauziski; Pereira de Sá, 2025). No nicho específico de músicas para dormir, um exemplo emblemático envolve uma empresa especializada na produção de "paisagens sonoras personalizadas", chamada Endel. Em 2019 e 2023, ela assinou dois contratos com a gravadora Warner Music para a produção de cerca de 70 álbuns "impulsionadores de saúde mental"[6], com o objetivo disputar espaço em playlists de *mood*, como as seleções populares gerenciadas pelas plataformas e voltadas para noções generalistas de "bem-estar"[7]. O caso explicita como formas de ouvir funcionalizadas não representam um nicho de menores proporções, mas uma tendência de escuta com potencial mercadológico suficiente para que grandes agentes da indústria musical se envolvam e invistam.

É exatamente nessa modalidade de consumo musical que o *Spotify* passa também a atuar, pelo menos segundo as denúncias da jornalista Liz Pelly (2025) quanto a um programa secreto da plataforma chamado *Perfect Fit Content* (PFC). Em síntese, o programa foi uma das alternativas encontradas pela empresa sueca para diminuir seus custos com o pagamento de direitos autorais, seu principal empecilho para atingir o status de uma empresa lucrativa. Para isso, o PFC envolveu, segundo Pelly, a contratação de uma série de empresas especializadas em música de arquivo (*stock-music*), licenciáveis para uso em publicidade e TV, para produzir músicas "encomendadas para se encaixar em determinadas playlists/*moods* com melhores margens [de lucro]" (Pelly, 2025, s.p., tradução nossa[8]). Essa melhor lucratividade viria justamente dos acordos com as empresas, nos quais eram negociados pagamentos menores de direitos autorais justamente por serem músicas "de fundo", feitas sob-encomenda e, segundo a autora, em geral baseadas no trabalho precarizado de músicos terceirizados. Por mais que o

[6] No original: "mental-health boosting soundscapes" Ver em: https://www.musicbusinessworldwide.com/warners-spinnin-records-partners-with-generative-ai-startup-endel-to-create-50-ai-generated-wellness-albums/ ; https://www.theguardian.com/music/2019/mar/22/algorithm-endel-signs-warner-music-first-ever-record-deal
[7] Sobre a ideia de bem-estar através de sons e músicas, ver: ANDRADE, 2021, p. 5.
[8] No original: "*music comissioned to fit a certain playlist/mood with improved margins*".

livro de Pelly não comprove o uso de ferramentas generativas no contexto do PFC, a realidade apresentada pela autora envolve um panorama em que as portas da plataforma se abrem para esse tipo de prática. Afinal, omitindo totalmente os créditos para músicos e produtores envolvidos na produção de faixas encomendadas, lançadas sob o nome de artistas inventados, o Spotify deixa claro suas próprias limitações, ou mesmo seu desinteresse em apoiar artistas humanos diante da disputa por espaço e audiência com produtos automatizados, mesmo que estes, até então, costumem ser fenômenos de rápida ascensão e queda.

É o caso de produtos polêmicos como a banda *The Velvet Sundown* e da cantora *Sienna Rose*, que atingiram números expressivos dentro das plataformas musicais antes de serem expostos como altamente baseados em IAG, quando passaram a perder popularidade. A banda, por exemplo, que emula estéticas de rock psicodélico sessentista, chegou a acumular mais de um milhão de ouvintes mensais no *Spotify*, cifra que hoje caiu para cerca de um décimo do que atingiu em seu auge[9]. No entanto, outros exemplos ajudam a demonstrar novas possíveis problemáticas. Um deles é o canal brasileiro *Blow Records*, focado em produzir com IAG versões de música pop (principalmente hits do funk brasileiro), recriadas em sonoridades *vintage*, associadas à gêneros como jazz, blues e soul. O site oficial[10] do projeto ostenta mais de cem milhões de reproduções entre *Spotify* e *YouTube*, além de cerca de cinco milhões de vídeos publicados no *TikTok* usando suas músicas como trilha sonora.

Por mais que a reestilização de estéticas sonoras associadas ao funk, e logo a populações marginalizadas e racializadas do Brasil, possa ser questionada sob o ponto de vista de uma descaracterização do gênero, o projeto parece ser bem sucedido na negociação dos direitos com os artistas detentores das obras originais, inclusive por ajudar em sua divulgação[11]. No entanto, cabe ressaltar que os mais de um milhão de ouvintes mensais da *Blow Records* rivalizam, se não

[9] Disponível em: https://www.pcmag.com/news/this-band-with-a-million-monthly-spotify-listeners-now-confirms-its-using
[10] Disponível em: https://blowrecords.com/
[11] Disponível em: https://www.letras.mus.br/blog/quem-e-o-dono-da-blow-records/

superam, os números de alguns dos artistas cuja obra estão utilizando. No mesmo eixo de comparação, temos o caso da banda galesa *Holding Absence* que, com mais de uma década de estrada, descobriu ser citada como referência por um artista de IA chamado *Bleeding Verse*, que com apenas dois meses de existência já possuía mais ouvintes que eles[12]. Seria uma tarefa além do escopo deste trabalho comparar as possíveis similaridades sonoras entre as bandas, mas o exemplo nos parece ilustrativo das possibilidade reais do alcance de músicas geradas com ferramentas de IAG em plataformas digitais, mesmo diante de trabalhos artísticos com história e relativamente consolidados.

Em suma, os casos citados ajudam a entender como a problemática teórica da substituição e/ou articulação de humanos com inteligências artificiais tem se dado na prática. Isso porque, para além da simples demissão de certos tipos de profissionais cujo ofício pode ser automatizado, novos atores têm se apropriado de ferramentas comerciais baseadas em IAG para disputar o espaço e a atenção com artistas reais, se beneficiando das lógicas algorítmicas opacas típicas das plataformas digitais. Como evidenciado pelo caso PFC, plataformas populares acumulam poder sobre modos de ouvir contemporâneos justamente através do seu chamado "poder curatorial" (Prey, 2020), ou seja, sua capacidade de privilegiar obras e conteúdos específicos, em detrimento do alcance de outros, segundo critérios auto-interessados, mas vendidos como técnicos, isentos e automatizados. Este cenário de automação e disputa por visibilidade também está causando transformações no universo do radiojornalismo. Com ferramentas de geração personalizada de podcasts à mão, o ouvinte pode substituir as instituições jornalísticas pela produção e consumo das próprias notícias em áudio, levantando dilemas sobre desinformação e individualização que abordaremos daqui em diante.

Podcasts, plataformas e IA

[12] Disponível em: https://archive.is/20251110025626/https://www.rollingstone.com/music/music-news/ai-imitator-spotify-holding-absence-bleeding-verse-1235438985/

Deslocando o foco da produção musical para o jornalismo sonoro, observa-se que essas mesmas tensões entre automação e vínculo humano assumem contornos distintos. Enquanto na música o debate gira em torno de noções de autenticidade artística e estética, no rádio a pressão pela produtividade e a manutenção da credibilidade jornalística tornam-se os vetores centrais de análise. O uso de IA nos processos produtivos do radiojornalismo tem ganhado espaço tanto em emissoras quanto em podcasts, em atividades que variam desde o auxílio na produção de roteiros e na transcrição de entrevistas até a reconstrução de áudios na pós produção e a automação de programas inteiros com vozes sintéticas (Kischinhevsky, 2026; Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026; Falcão, 2026). Por um lado, a ferramenta vem com a promessa de otimizar a produtividade, a interatividade e a personalização do meio, intensificando características históricas do rádio. Por outro, ela traz riscos como a homogeneização do conteúdo, a redução da diversidade de vozes, o comprometimento da proximidade com o ouvinte, a desinformação e o fortalecimento do fenômeno dos filtros-bolha.

A automação de tarefas mecânicas e repetitivas, como a transcrição automática de entrevistas e a edição focada na limpeza de áudio, agiliza o fluxo de trabalho e libera os profissionais para se dedicarem a atividades de maior valor estratégico e criativo, como a apuração aprofundada (Ferraretto, 2014). Rádios como a CBN e a BandNews FM e podcasts como o Rádio Novelo Apresenta já utilizam IA para essas etapas do processo produtivo. Nesses casos, ela "atua como um 'coprodutor', otimizando processos que vão da infraestrutura técnica à personalização da experiência do ouvinte" (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026, p. 45) . A transcrição, inclusive, aparece cada vez mais como uma ferramenta nativa das plataformas de streaming, que geram o texto com base no áudio postado para consulta e acessibilidade do conteúdo.

O podcast A Ditadura Recontada é outro exemplo do uso auxiliar de IA para produzir mídias sonoras. Nesse programa, original da GloboPlay, produzido pela Rádio CBN e lançado em março de 2024, a ferramenta contribui para a

recuperação de gravações degradadas de depoimentos históricos e a reconstrução de diálogos ininteligíveis por meio da clonagem de voz. Segundo Falcão (2026) em sua análise do podcast, isso foi feito com transparência dos processos produtivos e com base em apuração jornalística humana:

> O processo de clonagem, embora dependente da inteligência artificial, exigiu forte direcionamento humano para que as falas sintetizadas respeitassem nuances de tom, sotaque e fidelidade ao conteúdo original. Além disso, o processo só foi possível graças às transcrições do jornalista Elio Gaspari, que retratavam na íntegra todas as falas reconstituídas. (Falcão, 2026, p. 68)

O uso de ferramentas de clonagem de voz e de vozes sintéticas também ganham espaço no radiojornalismo. Em setembro de 2025, a BandNews FM recorreu à réplica da voz do jornalista Reinaldo Azevedo durante uma licença médica para que seus comentários ainda pudessem ir ao ar em sua ausência. Essa solução levantou questões relacionadas à confiança do público e a intimidade característica do rádio: "IA pode garantir a continuidade do conteúdo autoral, mas sua aplicação requer uma discussão aprofundada sobre a autenticidade vocal, a credibilidade e a preservação do vínculo único entre o profissional e sua audiência" (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, p. 49).

A aproximação entre apresentador e ouvinte é um aspecto do rádio herdado pelo podcasting. A escuta personalizada através de fones de ouvido cria um vínculo íntimo entre as vozes das histórias e o ouvinte, o que não é facilmente replicável por outras formas de mídia (Lindgren, 2020). O uso de uma linguagem coloquial e pessoal cria uma dinâmica de conversa com o ouvinte, como se partilhassem o mesmo espaço. Assim, emissoras e podcasts conquistam a fidelidade de sua audiência, se tornando referências confiáveis.

Além disso, a partir da presença desses veículos nas redes sociais, o ouvinte extrapola a escuta e passa a se relacionar com outros ouvintes e com os próprios produtores da mídia sonora online, gerando um engajamento profundo e contínuo com o conteúdo, bem como um debate público sobre os assuntos tratados. Esse papel da mídia sonora, ligado à construção de relações interpessoais, é perdido no conteúdo mediado e gerado por IA: "O radiojornalismo envolve a construção de vínculos sociais, uma noção de pertencimento a uma

determinada comunidade. A geração de vozes por IA quebra essa lógica, prejudicando a representatividade social e cultural" (Kischinhevsky, 2026, p. 32).

Outro risco é a homogeneização das vozes no rádio, uma vez que "a padronização das vozes sintéticas, frequentemente treinadas em modelos que priorizam a clareza padrão em detrimento da riqueza vernacular, pode levar à invisibilização de sotaques e expressões regionais" (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026, p. 52). Aliada à perda da diversidade da linguagem, está o risco da homogeneização criativa, suprimindo gêneros e estilos específicos, bem como iniciativas inovadoras, uma vez que a IA passaria a produzir a partir de conteúdo gerado por ela mesma, reforçando apenas os formatos hegemônicos.

Enquanto alguns veículos jornalísticos testam modelos de produção de conteúdo radiofônico com assistência de IA em algumas etapas do processo, outros delegam a produção de notícias quase inteiramente a robôs. A Jovem Pan desenvolveu internamente um modelo chamado Sampi.AI, baseado no ChatGPT, para o seu site. A ferramenta coleta matérias de agências de notícias e as reescreve automaticamente, ajustando o tom e a linha editorial. Além disso, a empresa colocou em prática o "IA News", lançado em agosto de 2024, que se trata de um boletim jornalístico em áudio de aproximadamente um minuto, gerado a partir de notícias das plataformas da Jovem Pan (Camargo e Farias, 2026). "Esses sistemas conseguem importar notícias e dados de diversas fontes, gerar roteiros em diferentes idiomas e convertê-los em boletins narrados por vozes artificiais" (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026, p. 46). O programa é integralmente produzido por IA, utilizando desde trilhas até locuções feitas por vozes sintéticas.

O conteúdo gerado é, então, submetido a uma equipe de jornalistas para curadoria e checagem com o objetivo de evitar erros. Ainda assim, Camargo e Farias (2026) argumentam que o jornalismo não se limita à mera reprodução e reescrita de fatos, mas exige interpretação, contextualização, empatia e a capacidade de duvidar e inquirir, habilidades que a tecnologia não consegue substituir: "duvidar sempre foi uma habilidade primorosa do jornalista que confronta versões e é sensível e estratégico na formulação de perguntas" (p. 208).

A importância da checagem do conteúdo gerado por IA se prova quando observamos o fenômeno da chamada "alucinação", ou seja, quando modelos de IA erram ou "mentem", inventando fatos ou referências bibliográficas inexistentes, porque priorizam a velocidade da resposta em detrimento da precisão (Gerk e Barbosa, 2025). Assim, o uso de conteúdo gerado por essas ferramentas sem checagem humana rigorosa pode disseminar informações falsas ou erradas e aumentar a velocidade e a abrangência da circulação de fake news.

Um estudo[13] do Tow Center for Digital Journalism, da Columbia University, testou oito ferramentas de IAG com base em sua capacidade de citar fontes de notícias a partir de um trecho do texto. A pesquisa do ChatGPT errou em 67% dos casos, o Gemini errou em 76% e as versões Grok-2 e Grok-3 erraram em, respectivamente 77% e 94% dos casos. Além disso, quando um modelo não conseguiu responder corretamente, em vez de se recusar a responder, na maioria dos casos ele ofereceu uma resposta especulativa ou incorreta de forma confiante. As ferramentas generativas chegaram a fabricar links e citar versões copiadas de artigos (Jaźwińska; Chandrasekar, 2025).

Assim, a produção de notícias radiofônicas mediada ou totalmente gerada por IA coloca em xeque a credibilidade jornalística: "se, por um lado, a automação pode ampliar a agilidade e a abrangência da cobertura, por outro, há o risco de comprometer a confiança do público caso faltem critérios claros de validação e checagem" (Camargo e Farias, 2026, p. 210). O papel do jornalista também muda, já que com menos ênfase na redação e na apuração, ele "é convocado a se tornar um curador algorítmico, capaz de exigir transparência no uso da tecnologia e de garantir que a IA sirva ao interesse público" (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026, p. 50).

As ferramentas de IA também facilitam a personalização de conteúdo e a estética sonora, permitindo a geração rápida e barata de trilhas sonoras para podcasts e a inserção dinâmica de anúncios, adaptados e direcionados para um

[13]Disponível em: https://www.cjr.org/tow_center/we-compared-eight-ai-search-engines-theyre-all-bad-at-citing-news.php

público que é extremamente específico, o que reduz custos operacionais (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026).

A tendência à personalização do conteúdo está presente nas raízes do podcasting, que, como uma modalidade de rádio sob demanda, se distancia da lógica do broadcasting para atender nichos de interesses e temas, sem barreiras geográficas. Se o rádio conquistou a mobilidade a partir da invenção do transístor, permitindo que o usuário escolha onde quer ouvir, o podcasting amplifica ainda mais sua autonomia. Ele passa a decidir o que ouvir e quando. Para Carvalho (2011), a capacidade de personalização e de controle é uma mudança significativa na forma como o áudio é consumido, dando ao usuário um papel ativo na curadoria de seu próprio conteúdo. Assim, a experiência de consumo de conteúdo se adapta às necessidades e preferências individuais de cada pessoa. Essa autonomia é possível graças à natureza assíncrona do podcasting, onde os episódios podem ser baixados e armazenados em dispositivos pessoais, permitindo a escuta offline e sem a necessidade de uma conexão contínua à internet. "Isso pode significar a possibilidade de criação de produtos sonoros diferenciados, mais extensos ou de conteúdos mais densos, antes evitados no meio radiofônico" (Carvalho, 2011, p. 5).

Em sua segunda era (Bonini, 2020), o podcasting ultrapassa as produções amadoras, com foco na expressão dos criadores de conteúdo, e se volta para o comércio massivo, e o "que antes parecia um espaço privilegiado para uma comunicação de nicho ou para uma micromídia pessoal agora assume caráter cada vez mais massivo, parte da trilha sonora cotidiana, na esteira da expansão de um novo ecossistema midiático" (Kischinhevsky et al, 2020, p. 9). Assim, a personalização aparece de formas diferentes: sugestões de podcasts direcionadas e específicas com base no comportamento do usuário e a distribuição automática de anúncios relevantes.

Algoritmos de plataformas como o *Spotify* analisam o comportamento de dados e os rastros digitais dos usuários para extrair padrões de navegação complexos de forma autônoma. Assim, ele consegue prever e entregar conteúdos

calculados como relevantes e interessantes especificamente para cada indivíduo (Pariser, 2011). “Contudo, essa dependência excessiva de métricas algorítmicas pode levar à simplificação da escuta social, priorizando o que gera engajamento rápido em detrimento da relevância social do conteúdo” (Bufarah Jr., Mustafá e Zuculoto, 2026, p. 47).

O fenômeno da formação de filtros-bolha é uma consequência da separação de usuários e informações feita pelos algoritmos de recomendação de conteúdo nas redes sociais. Os algoritmos tendem a privilegiar a conexão entre "igual com igual", criando um ambiente com excesso de "feedback positivo", onde os usuários recebem conteúdos que confirmam seus enquadramentos e visões de mundo (Cesarino, 2022). Assim, os usuários são divididos em bolhas, onde só consomem conteúdo do tipo que tendem a preferir e concordar. Pariser (2011) alerta sobre a solidão do indivíduo dentro do filtro-bolha. Um conteúdo que é unicamente customizado para o consumo de uma pessoa a remove de experiências compartilhadas entre ouvintes de um mesmo podcast, por exemplo. Além disso, ao empregar os algoritmos, as plataformas ocultam seus interesses, transmitindo a ideia de neutralidade: “é fácil imaginar que as informações que passam por uma bolha de filtro sejam imparciais, objetivas, verdadeiras. Mas não são. Na verdade, de dentro da bolha, é quase impossível ver o quão tendenciosas ela é” (p. 10[14]).

Isso também vale para o uso de ferramentas de IAG como o ChatGPT e o Gemini Notebook, antigo NotebookLM, que extrapolam a mediação da distribuição de conteúdo nas plataformas e passam a gerar textos, imagens, vídeos e podcasts inéditos com base em fontes online ou documentos enviados pelo usuário. Essa função é desenvolvida notavelmente no Gemini Notebook, ferramenta de IA do Google que permite a importação de conteúdo pelo usuário para que ele gere um podcast personalizado chamado *Deep Dive*: “Usando nosso novo recurso de Resumo em Áudio, você pode transformar suas fontes em discussões detalhadas

[14] No original: “it’s easy to imagine that the information that comes through a filter bubble is unbiased, objective, true. But it’s not. In fact, from within the bubble, it’s nearly impossible to see how biased”.

e envolventes com apenas um clique"[15]. Ou seja, o usuário pode gerar quase instantaneamente o próprio podcast com dois locutores que vão "debater" qualquer assunto presente no arquivo enviado, ou até mesmo articulando diferentes arquivos. Podem ser livros, reportagens, artigos acadêmicos, arquivos de áudio e vídeos do YouTube.

Usando o modelo Gemini 1.5 Pro, o Gemini Notebook extrai as informações mais relevantes dos arquivos e elabora um roteiro com elementos narrativos, como analogias e exemplos, bem como tensões entre as vozes apresentadoras por suas perspectivas divergentes sobre o conteúdo. Por fim, ela injeta características de hesitação, pausas, respirações e interrupções na fala para produzir um áudio que seja próximo à inflexão humana. "A equipe [do Gemini Notebook] descobriu que replicar a dinâmica de duas pessoas se questionando é fundamental para a qualidade do produto da IA." Com o formato de conversa, "a IA passou a gerar seus próprios comandos (self-prompting): a resposta de cada persona naturalmente gera perguntas seguintes ou comentários da outra persona" (McCosker, 2024, s.p., tradução nossa[16]). Segundo membros da equipe de desenvolvimento da ferramenta, as personas chegaram ao ponto de desenvolver seus próprios bordões, o que elas não foram instruídas a fazer, mas decidiram que seria o mais apropriado.

Pesquisadores da área da educação têm estudado essa ferramenta como um facilitador de aprendizado que pode servir para alunos e professores. Os problemas da IA relacionados à desinformação, além de afetarem o campo da comunicação, estão presentes em qualquer possibilidade de uso educativo das ferramentas. Segundo Tufino (2025), que explora o uso do Gemini Notebook como um tutor auxiliar para o ensino de Física, "essa limitação acontece principalmente

[15] Disponível em: https://notebooklm.google/
[16] No original: "The team found this idea of replicating two different people questioning each other was critical to the quality of the AI's output. This conversational format acted as a form of AI self-prompting, where each persona's response naturally leads to follow-up questions or insights from the other persona."

pelo caráter probabilístico de algoritmos de previsão da próxima palavra que fundamentam esses modelos"(p. 1, tradução nossa[17]).

Porém, ao adotar uma base RAG (Retrieval-Augmented Generation) em seu sistema, o Gemini Notebook "melhora a performance e a confiabilidade de LLMs, incorporando fontes externas e verificadas de conhecimento no processo de geração do texto"(Tufino, 2025, p. 1, tradução nossa[18]). O texto gerado por essa ferramenta é marcado com referências clicáveis que mostram, a cada trecho, de onde a informação foi tirada, tendo como fonte apenas os documentos enviados pelo próprio usuário. Isso reduz o espaço para alucinações, mas não soluciona o problema por completo, uma vez que "o sistema herda a natureza estatística do seu modelo de IA fundamental. Isso significa que as respostas, especialmente para problemas sem orientação específica, podem ocasionalmente conter imprecisões"[19].

A geração de conteúdo com IAs de base RAG, aliada a uma curadoria prévia do conteúdo a ser importado por ela, pode ser, dessa forma, um caminho para mitigar o problema da desinformação. Entretanto, essa possível solução não afetaria os graves problemas da homogeneização do conteúdo radiofônico informativo disponível e da individualização causados pela intensa personalização do conteúdo radiofônico gerado.

Veloso (2026) usa o termo "autocanibalismo" para se referir ao fenômeno de retroalimentação da IAG, ou seja, quando a ferramenta passa a ser treinada com dados e conteúdos que ela mesma ajudou a criar. O autor explica esse conceito a partir do "Efeito Ouroboros", uma analogia à figura mitológica da serpente ou dragão que devora a própria cauda, formando um ciclo contínuo. Nesse cenário, à medida que a internet e as grandes bases de dados são inundadas por materiais gerados por IA, os novos treinamentos dos algoritmos

[17] No original: "This limitation is primarily due to the probabilistic nature of the next word prediction algorithms underlying these models."
[18] No original: "...improves the performance and reliability of LLMs by incorporating external, verified sources of knowledge into the text generation process."
[19] No original: The system inherits the intrinsic statistical nature of the underlying AI models. This means responses, particularly for problems without curated guidance, may occasionally contain inaccuracies, necessitating critical evaluation by users and potential oversight from educators

passam a depender dessas informações já processadas, gerando um conteúdo cada vez mais sintético: "quanto mais lançarmos mão da IAgen visando à personalização dos processos, tanto mais estaremos subsumidos à autocanibalização" (Veloso, 2026, p. 10).

Por fim, a personalização intensa do material noticioso apresenta riscos à democracia e ao papel do jornalismo ao individualizar a população. Segundo Machado (2021), há uma transição do pensamento voltado para os critérios de noticiabilidade e a importância partilhada dos assuntos para uma lógica voltada para os interesses do consumidor, do indivíduo. Se as pessoas substituem a escuta de rádios e podcasts jornalísticos pela geração dos próprios podcasts com informações curadas especificamente para elas por uma IAG, os filtros bolha se tornam cada vez mais excludentes.

> Por estes motivos, a personalização da informação no ciberjornalismo não pode ser encarada como uma extensão das práticas jornalísticas online: tem que ser vista como uma ruptura total com o jornalismo como o compreendemos (Carlson, 2018) e com as suas funções democráticas (Couldry & Turow, 2014). É, assim, urgente começar a ver o jornalismo como parte do problema do filtro-bolha. (Machado, 2021, p. 89 e 90)

O uso de IA nos processos produtivos do radiojornalismo se amplifica em emissoras e podcasts, com tarefas pontuais que variam da transcrição de áudios até a reconstituição de vozes e gravações históricas. Entre vantagens, como a velocidade de produção e a ampliação dos horizontes criativos, e desvantagens, como a homogeneização de vozes e o risco à desinformação, esses processos ainda são encabeçados por profissionais e checados rigorosamente.

Porém, quando voltamos o olhar para produtos ainda mais recentes, percebemos uma vertente de geração inteiriça de material radiojornalístico por IA, como no caso da Jovem Pan, com seu noticiário automatizado. Isso se intensifica quando plataformas como Gemini Notebook se tornam ferramentas presentes no cotidiano, uma vez que dispensam as instituições jornalísticas e oferecem a geração de podcasts de notícias personalizados, aplicando seus próprios critérios de noticiabilidade e criando filtros-bolha cada vez mais fechados e individuais.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho foi possível reconstituir historicamente alguns exemplos das aplicações de Inteligência Artificial em mídias sonoras, especialmente nos campos musical e radiofônico, além de esclarecer algumas distinções importantes entre as tecnologias mais populares e aquelas que de fato são utilizadas como ferramentas no campo. Destacamos, então, a diferenciação que esteve no cerne dos exemplos escolhidos: de um lado, ferramentas *auxiliares* e procedimentais, como as de edição; e de outro, ferramentas *geradoras*, seja de textos como roteiros, ou de áudios, como músicas e locuções. É evidente que esta é uma distinção operacional baseada nas especificidades dos exemplos escolhidos, e não pretendemos entendê-las como categorias totalizantes para os debates sobre IA no campo da comunicação. No entanto, os polos apontados podem ser didáticos para sistematizações como esta, voltadas a elucidar a situação atual da aplicabilidade das ferramentas em questão em produtos que atingiram popularidade, principalmente no contexto das plataformas de *streaming*.

Dessa forma, foi possível traçar paralelos evidentes entre os produtos, por vezes mais, por vezes menos, produzidos com auxílio de IA. De modo geral, mídias sonoras altamente dependentes de ferramentas de IAG, como podcasts ou artistas musicais gerados automaticamente, tendem a gerar problemas que aqui associamos à confiabilidade e desinformação em programas informativos, e questões sobre autenticidade, autoria e recomendação na música. Com os exemplos citados ao longo da pesquisa, demonstramos também as potencialidades reais atingidas através das novas formas de automação complexa, o que gera conclusões ambíguas e abertas à interpretação. Em uma chave positiva, operações técnicas de edição e transcrição de áudio parecem ter atingido um nível de qualidade aceitável para serem aplicadas sem maiores danos à qualidade do som ou à relação com suas audiências. No entanto, cada uso ainda exige avaliações cuidadosas, principalmente diante de casos delicados, como o "retorno" de artistas mortos, ou a geração de conteúdos informativos sem o rigor jornalístico necessário. Além disso, a forma como operam as plataformas digitais,

no caso as de áudio como o *Spotify*, parecem amplificar as problemáticas. Seu posicionamento como empresas de tecnologia, recusando a regulação e as responsabilidades de se assumirem como empresas de mídia (Napoli; Caplan, 2018), reforçam o privilégio de ocultar ao máximo os critérios editoriais embutidos em seus algorítmos, responsáveis diretos pelo alcance que conteúdos gerados com pouco ou nenhum envolvimento humano tem tido em seus aplicativos.

O uso auxiliar da IA no universo da mídia sonora como um facilitador do processo produtivo depende necessariamente da checagem humana para evitar a desinformação, apresenta problemas como a homogeneização de vozes e estilos, e enfrenta retenções quando falamos da recepção pública. Já a geração automatizada de um conteúdo em áudio completo, seja ele musical ou informativo, deflagra problemas mais graves.

Tanto o consumo de músicas geradas por IA quanto a personalização de podcasts informativos para um único indivíduo, como ocorre no Gemini Notebook, contribuem para o isolamento dos ouvintes em filtros-bolha. Ambos os processos desvinculam o consumo da mídia sonora da relação com outras pessoas, sejam elas os produtores de músicas e de podcasts ou seus ouvintes que tinham algo em comum. A escuta, assim, deixa de ser uma experiência coletiva e socialmente situada.

A título de conclusão, destacamos que no presente artigo, a escolha por um corpus heterogêneo nos auxiliou a entender uma questão: se faz necessário pensar que o efeito da IA depende mais da modalidade de intervenção do que 'seu uso' ou presença, onde vimos que existem desde usos restaurativos, que preservam níveis elevados de agência humana, até sistemas generativos, deslocando progressivamente a ideia de autoria. Ainda, os efeitos da automação dependem dos regimes de legitimidade específicos de cada mídia. Como examinamos, na música, ela tensiona autenticidade, autoria e persona; no jornalismo, coloca à prova critérios como credibilidade, responsabilidade editorial e verificação. Também jogamos luz a questão da articulação entre plataformização e IA, onde recomendação e geração convergem. O caso Gemini

Notebook e a música gerativa mostram plataformas deixando de simplesmente selecionar entre produtos existentes para participar da produção personalizada do próprio objeto consumido. Em suma, é necessário aprofundar, em trabalhos futuros, como diferentes graus e modalidades de automação por IA reconfiguram a agência humana e os regimes de legitimidade na produção e circulação de mídias sonoras.

Devido à atualidade do fenômeno de IA, ecoamos, para concluir, a colocação de Victor Sobreira (2025, p. 21-22), quando afirma que o "aprofundamento das pesquisas sobre a História da IA, não mais contada por seus participantes, mas analisadas por métodos históricos, permitirá mais clareza sobre o desenvolvimento da área para além das promessas que se aproximam da ficção científica". Isso porque o discurso público ao redor dessas novas tecnologias envolve uma visão teleológica do desenvolvimento técnico, ou seja, um entendimento de que a inovação seguiria uma evolução progressiva da qual a IA seria o inevitável próximo passo. Com uma lente evolucionista sobre tecnologia, as empresas da área podem se apresentar "de forma ostensivamente altruísta, dentro de uma trajetória histórica que elas posicionam como além de sua influência" (PRAM; MORREALE, 2025, p. 16, tradução nossa[20]). Nessa perspectiva, quaisquer resistências críticas e questionadoras quanto às implicações estéticas, sociais e políticas dessa adoção massiva seriam empecilhos para o desenvolvimento e, principalmente, definidoras do fracasso individual de quem não se adaptou a elas[21].

Bibliografia

BONINI, T. A "segunda era" do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. **Radiofonias** – Revista de Estudos em Mídia Sonora , v. 11, n. 1, 3 jul. 2020.

[20] No original: enables companies to cast themselves, ostensibly altruistically, within a historical trajectory they position as beyond their influence.

[21] Ver exemplos em:
https://exame.com/carreira/quem-nao-usa-ia-pode-perder-espaco-no-mercado-diz-presidente-da-hp/;
https://oglobo.globo.com/rio/bairros/barra/noticia/2024/07/07/quem-nao-aderir-vai-ficar-para-tras-mais-de-80percent-dos-restaurantes-do-rio-ja-usam-ou-pretendem-usar-ia-mostra-pesquisa-do-setor.ghtml

BUFARAH JUNIOR, Alvaro; MUSTAFÁ, Izani; ZUCULOTO, Valci. O rádio na era da inteligência artificial: analisando ferramentas e práticas no jornalismo sonoro. In: BUFARAH, Álvaro; DEL BIANCO, Nélia R. (Org.). **Jornalismo sonoro e inteligência artificial:** inovação, impacto, riscos e dilemas éticos. Cachoeirinha : Fi, 2026. p. 39-64

CAMARGO, Aline; FARIAS, Karina Woehl de. Apropriações das ferramentas de inteligência artificial na produção jornalística da rádio Jovem Pan. In: BUFARAH, Álvaro; DEL BIANCO, Nélia R. (Org.). **Jornalismo sonoro e inteligência artificial:** inovação, impacto, riscos e dilemas éticos. Cachoeirinha : Fi, 2026. p. 195-218

CARVALHO, Paula Marques de. Podcast: Novas possibilidades sonoras na Internet. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, PE – 2 a 6 set. 2011.

CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso:** verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FALCÃO, Bárbara Mendes. Os usos da inteligência artificial no podcast A Ditadura Recontada. In: BUFARAH, Álvaro; DEL BIANCO, Nélia R. (Org.). **Jornalismo sonoro e inteligência artificial:** inovação, impacto, riscos e dilemas éticos. Cachoeirinha : Fi, 2026. p. 65-92

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

FERREIRA, G. **O formato playlist: a prescrição musical entre filosofias de programação radiofônica e engenharias da experiência musical automática**. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

GERK, Cristine; BARBOSA, Marialva. Riscos e oportunidades do uso de inteligência artificial na produção jornalística: uma análise das diretrizes do Grupo Globo. **Mídia e Cotidiano**, v. 19, n. 2, p. 10-31, 2025. Disponível em: https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/66608/39597. Acesso em: 08/02/2026.

GAUZISKI, Débora; PEREIRA DE SÁ, Simone. Lofi Girl: lofi hip hop como trilha sonora da cultura da produtividade no YouTube. **E-Compós**, *[S. l.]*, v. 29, 2025. DOI: 10.30962/ecomps.3134. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/3134. Acesso em: 2 abr. 2026.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

JAŹWIŃSKA, Klaudia; CHANDRASEKAR, Aisvarya. AI Search Has a Citation Problem. **Columbia Journalism Review**, Nova York, 06/03/2025. Disponível em: https://www.cjr.org/tow_center/we-compared-eight-ai-search-engines-theyre-all-bad-at-citing-news.php. Acesso em: 09/04/2026.

KARAKAYALI, N.; ALPERTAN, B. Mood playlists, biopower, and the “functional turn” in online media: What happens when a pre- digital social control technology is transferred to the internet? **The Information Society**, v. 31, n. 1, 2020

KISCHINHEVSKY, Marcelo. LOPEZ, Debora Cristina. BENZECRY, Lena. Podcasting tensiona categorizações e ganha, enfim, destaque como objeto de estudos. **Radiofonias** – Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 06 - 12, jan./abr., 2020.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Riscos trazidos pela inteligência artificial ao jornalismo sonoro. In: BUFARAH, Álvaro; DEL BIANCO, Nélia R. (Org.). **Jornalismo sonoro e inteligência artificial:** inovação, impacto, riscos e dilemas éticos. Cachoeirinha : Fi, 2026. p. 21-38

LANZA, Joseph. **Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

LINDGREN, Mia. Jornalismo narrativo pessoal e podcasting. Tradução: Gustavo Ferreira. **Radiofonias** — Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 112-136, jan./abr. 2020.

MACHADO, Sara Monteiro. Democracia em risco? Explorando a contribuição do ciberjornalismo para o fenómeno do filtro-bolha. **Observatorio (OBS*) Journal**, 2021, vol15, no2, 083-099. Disponível em: http://obs.obercom.pt. Acesso em: 09/04/2026.

MCCOSKER, Craig. Digital Horizons: How the Deep Dive podcast redefines media. **ABC Digital Product**, Austrália, 26 Nov 2024. Disponível em: https://www.abc.net.au/digital-product/digital-horizons-how-deep-dive-redefines-media/104649510. Acesso em: 09/04/2026.

NAPOLI, Philip; CAPLAN, Robyn. Por que empresas de mídia insistem que não são empresas de mídia, por que estão erradas e por que isso importa. **Revista Parágrafo**, v. 6, n. 1, p. 143–163, 2018.

PARISER, Eli. 2011. **The Filter Bubble**: What the Internet is Hiding From You. New York : Penguin Random House, 304 p.

PELLY, L. **Mood machine**: The rise of Spotify and the cost of the perfect playlist. New York: Hodder & Stoughton, 2025.

PEREIRA, V. A. MERSBE – mercado de ruídos e sons para o bem-estar : modulações da escuta e cultura aural contemporânea. **Revista Intexto**, Porto Alegre, n. 52, p. 1-22, 2021.

PEREIRA, V. A.; LUCAS, C. B,; CONTER, M. B; GAUZISKI, D. Ambiente, Atmosfera e Audibilidade L.O.F.I. – Lábil e Oscilatória quanto ao Foco de Investimento. **Anais do 33° Encontro Anual da COMPÓS**, v. 33, 2024.

POELL, T.; NIEBORG, D. B.; DUFFY, B. E. **Platforms and cultural production**. Cambridge (UK): Polity, 2022.

PRAM, Liam; MORREALE, Fabio. Opening Musical Creativity? Embedded Ideologies in Generative-AI Music Systems. **The First International Conference in AI Music Studies 2024**, v. 1, p. 1–26, 2025.

PREY, Robert. Locating Power in Platformization: Music Streaming Playlists and Curatorial Power. **Social Media + Society**, v. 6, n. 2, p. 1–11, 2020.

RODRIGUES, R. F. A muzak e as indústrias culturais: os hábitos da escuta e da experiência contemporânea com a criatividade musical. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2011.

SOBREIRA, Victor. Um panorama da História da Inteligência Artificial e suas aplicações na pesquisa histórica. **Varia Historia**, v. 41, p. 1–32, 2025.

TUFINO, Eugenio. **NotebookLM:** An LLM with RAG for active learning and collaborative tutoring. arXiv:2504.09720v1 [physics.ed-ph] 13 Apr 2025. Disponível em: https://arxiv.org/html/2504.09720v1. Acesso em: 09/04/2026.

VELOSO, Braian. Inteligência artificial generativa na educação: dialética da individualização e processo de autocanibalismo. **Revista Devir Educação**, Lavras, vol.10, n.1, e-1144, 2026. Disponível em: https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/1144/721. Acesso em: 09/04/2026.

VERMA, Sourav. Artificial intelligence and music: History and the future perceptive. **International Journal of Applied Research** , v. 7, n. 2, p. 272–275, 2021.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

Identidade musical algorítmica: dados, narrativa e subjetivação no Spotify Wrapped

Algorithmic Musical Identity: data, narrative, and subjectivation in Spotify Wrapped

Identidad musical algorítmica: datos, narrativa y subjetivación en Spotify Wrapped

Anderson Gomes Paes Barretto

Resumo

Este artigo analisa o Spotify Wrapped como dispositivo narrativo que organiza dados de escuta em formas de memória e reconhecimento de si. A partir dos estudos de mídia sonora e da plataformização da cultura, investiga como a retrospectiva transforma práticas de escuta em indicadores quantificáveis e narrativas personalizadas. Metodologicamente, realiza análise qualitativa de edições recentes, com foco em elementos narrativos, estéticos e mensuráveis. Argumenta que a escuta é reconfigurada por processos de categorização, ranqueamento e visualização que articulam dimensões sonoras e parassonoras, convertendo o consumo musical em conteúdo circulável. Como contribuição, propõe o conceito de identidade musical algorítmica, entendido como forma de subjetivação mediada por dados, na qual o sujeito reconhece a si mesmo a partir de classificações produzidas por plataformas algorítmicas.

Palavras-chave: Identidade musical algorítmica; Spotify Wrapped; Mídia sonora; Plataformização; Subjetivação por dados.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 25/03/2026 aceito em: 16/09/2026.

>> Como citar este texto:
BARRETTO, Anderson Gomes Paes. Identidade musical algorítmica: dados, narrativa e subjetivação no Spotify Wrapped. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 42-70, jan./abr. 2026.

Sobre o autor

Anderson Gomes Paes Barretto
andersonpbarretto@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7232-8177

Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Especialista em Marketing Digital, jornalista, radialista, escritor e produtor cultural. Professor de graduação e pós-graduação, pesquisador e parecerista de premiações e projetos nas áreas de rádio, TV, cinema e mídias digitais. Roteirista pelo Conservatório Europeu de Escrita Audiovisual e Festival Varilux de Cinema Francês. Pesquisador de narrativas de autoficção na interface entre mídia, literatura e cinema brasileiros.

Abstract
This article examines Spotify Wrapped as a narrative device that organizes listening data into forms of memory and self-recognition. Drawing on sound media studies and platformization, it investigates how the retrospective transforms listening practices into quantifiable indicators and personalized narratives. Methodologically, it conducts a qualitative analysis of recent editions, focusing on narrative, aesthetic, and measurable elements. The analysis shows that listening is reconfigured through processes of categorization, ranking, and visualization that articulate sonic and parasonic dimensions, turning music consumption into shareable content. As a contribution, the article proposes the concept of algorithmic musical identity, understood as a form of subjectivation mediated by data, in which the subject recognizes themselves through classifications produced by algorithmic platforms.

Keywords: Algorithmic musical identity; Spotify Wrapped; Sound media; Platformization; Data-driven subjectification.

Resumen
Este artículo analiza Spotify Wrapped como un dispositivo narrativo que organiza datos de escucha en formas de memoria y reconocimiento de sí. A partir de los estudios de medios sonoros y de la plataformización de la cultura, se investiga cómo la retrospectiva transforma prácticas de escucha en indicadores cuantificables y narrativas personalizadas. Metodológicamente, se realiza un análisis cualitativo de ediciones recientes, con foco en elementos narrativos, estéticos y mensurables. Se sostiene que la escucha es reconfigurada por procesos de categorización, jerarquización y visualización que articulan dimensiones sonoras y parasonoras, convirtiendo el consumo musical en contenido circulable. Como contribución, se propone el concepto de identidad musical algorítmica, entendida como una forma de subjetivación mediada por datos, en la cual el sujeto se reconoce a partir de clasificaciones producidas por plataformas algorítmicas.

Palabras clave: Identidad musical algorítmica; Spotify Wrapped; Medios sonoros; Plataformalización; Subjetivación basada en datos.

Introdução

As formas de acesso, circulação e experiência da música têm sido reconfiguradas pelas plataformas digitais, que deslocam práticas tradicionais de escuta para ambientes mediados por algoritmos e interfaces interativas. Nesse contexto, o Spotify se destaca não apenas como serviço de distribuição musical, mas como agente ativo na organização e significação da experiência sonora e musical contemporânea. Para além de sua biblioteca de música e amplo acervo de podcasts constantemente atualizados, uma funcionalidade tem ganhado destaque e visibilidade cada vez maiores dentre seus assinantes: a retrospectiva anual, conhecida mundialmente como Spotify Wrapped.

Derivado de iniciativas anteriores voltadas à visualização de hábitos de escuta, o Spotify Wrapped passou a ser estruturado a partir de 2016 como um produto próprio da plataforma de streaming, na forma de campanha publicitária baseada em dados de consumo musical (Alagiah, 2022). Diante do sucesso da ação anual, o Wrapped tem sido desde então disponibilizado globalmente ao final de cada ano por meio de interfaces digitais personalizadas e interativas (Spotify, 2026). É precisamente sua capacidade de compartilhamento, sobretudo via redes sociais como Instagram, que justifica o enorme alcance da retrospectiva. De fato, ela passa a ser mais do que uma estratégia de marketing e se firma na atualidade como uma prática cultural recorrente, mobilizando dados de consumo para produzir narrativas personalizadas sobre a escuta dos usuários.

O próprio aplicativo Spotify entende o Wrapped como um fenômeno de compartilhabilidade uma vez que, ao longo de sua evolução, o recurso foi integrado ao ecossistema da plataforma necessariamente dentro das funcionalidades relacionadas à integração com as redes sociais. Atualmente, na página de suporte do Spotify, a retrospectiva é o primeiro item no menu Recursos de Redes Sociais, o que já revela o modo estratégico como a empresa enquadra essa funcionalidade. Assim, a cada ano, o Wrapped vai incorporando storytelling musical e visual, categorização algorítmica e mecanismos de compartilhamento em redes sociais. No caso da integração com o Instagram, a retrospectiva ganha

forma por meio de cards animados com imagem e som compartilháveis nos stories. Com isso, deixa de servir apenas como ferramenta informativa e se consolida como dispositivo de engajamento, no qual dados de consumo são convertidos em narrativas personalizadas e circuláveis (Spotify, 2026).

No Brasil, a retrospectiva do Spotify se estabelece como uma prática cultural amplamente difundida, inclusive por ser mote para matérias jornalísticas em portais de tecnologia e entretenimento, como o UOL (2024) e o Tecnoblog (2024), que anualmente publicam guias e análises da funcionalidade. A repercussão da edição de 2025 também evidencia esse processo de circulação, como mostra a cobertura da Folha de São Paulo (2025) sobre a categoria "idade musical", apresentada como uma das novidades da retrospectiva daquele ano. Essa mediação contribui para a institucionalização do Wrapped como um ritual de fim de ano também no ambiente digital brasileiro, reforçando dinâmicas de sociabilidade e engajamento típicas da cultura de plataformas. Para Santaella (2023), trata-se de

> Uma cultura de plataformas que tem sua ênfase exclusiva no entretenimento e na diversão, em função do surgimento de um sistema inteiramente novo chamado de sistema de recomendação propiciado pelas plataformas de entretenimento de que são exemplares o Netflix e outros que se lhe seguiram no campo do streaming audiovisual e o Spotify no streaming de músicas (Santaella, 2023, p. 22-23).

Assim, sob uma perspectiva sociotécnica (Bruno, 2013; Van Dijck, 2013), ao articular coleta de dados, processamento algorítmico e visualização narrativa, o Spotify Wrapped transforma práticas de escuta musical em representações quantificadas, interativas e compartilháveis. Nesse processo, não apenas reflete comportamentos como também participa da construção de identidades mediadas por dados. Mais do que isso, atua como agenciador de identidade musical do usuário, uma vez que, ao selecionar, hierarquizar e categorizar dados de escuta, constrói uma representação específica do passado musical, transformando registros quantitativos em histórias dotadas de sentido, identidade e compartilhabilidade. Nesse processo, os dados deixam de operar apenas como

informação e passam a funcionar como dispositivos narrativos, mediando a relação entre sujeito, música e memória (Van Dijck, 2013).

A categorização dos dados representa, para Janotti Junior (2020), o ideal de conectividade próprio do escutar música no âmbito da cultura digital, resultado tanto do ajuntamento de dados quanto dos rastros de navegação dos usuários. Nesse sentido, plataformas como o Spotify não apenas distribuem conteúdos musicais, mas estruturam a própria experiência de escuta por meio de sistemas de classificação, recomendação e retrospectiva, configurando-se como instâncias ativas de mediação sonora na cultura contemporânea. Por essas razões o Spotify conquista cada vez mais usuários, afinal, funciona como um agenciador cultural de sínteses públicas do gosto musical. De acordo com relatórios institucionais do Spotify (2024), a plataforma ultrapassou 600 milhões de usuários ativos mensais em escala global, consolidando-se como um dos principais ambientes de mediação da escuta de música e podcast.

A presença de podcasts nas retrospectivas do Spotify introduz uma inflexão importante na compreensão da escuta mediada, ao ampliar o escopo do que é reconhecido como experiência sonora significativa. Embora não sejam conteúdos musicais em sentido estrito, os podcasts são incorporados ao Spotify Wrapped como parte da narrativa de escuta do usuário, evidenciando uma reconfiguração das fronteiras entre música, fala e outros formatos sonoros, de modo geral, herdados da linguagem radiofônica. Esse movimento pode ser compreendido à luz da noção de rádio expandido e da plataformização do áudio, em que diferentes formas de produção sonora passam a coexistir em um mesmo ecossistema técnico e cultural (Kischinhevsky, 2007; Couto, 2024).

Assim, ao integrar podcasts à narrativa do Wrapped, o Spotify reforça a ideia de uma identidade sonora que se constrói não apenas pelo gosto musical, mas também pelos conteúdos discursivos consumidos. Essa dinâmica pode ser compreendida sob a ótica de Lopez (2010) sobre a constituição de ambientes sonoros digitais, nos quais diferentes camadas de som – informativas, narrativas

e musicais – articulam-se na configuração da experiência de escuta no ambiente digital.

A partir dos estudos de mídia sonora (Altman, 1992; Lopez, 2016; Wall, 2003), a escuta pode ser compreendida como uma prática mediada por tecnologias e linguagens específicas, que condicionam tanto a percepção quanto a significação do som. Nesse sentido, as transformações contemporâneas do rádio e do podcast ampliam o escopo da mídia sonora para além do broadcasting, incorporando plataformas digitais e novas formas de circulação e consumo de conteúdos sonoros como práticas cotidianas.

Essa reorganização também se manifesta nas formas como diferentes gerações incorporam as plataformas digitais em suas práticas culturais de escuta. No Brasil, pesquisas sobre cultura digital e consumo musical (Couto, 2024; Melo; Machado; Carvalho, 2020) indicam que usuários mais jovens tendem a integrar serviços de streaming às rotinas diárias de escuta contínua, utilizando playlists, recomendações algorítmicas e retrospectivas como ferramentas de organização do repertório musical e construção identitária. Nesse caminho, mais do que simples visualizações estatísticas, retrospectivas como o Wrapped articulam elementos gráficos, textuais e musicais em sequências que organizam temporalmente a experiência auditiva, permitindo tanto a visibilização da performance de escuta musical dos usuários quanto a promoção de processos de homofilia social e pertencimento a identidades musicais compartilhadas.

Em diálogo com Fernanda Bruno (2013), que analisa os modos pelos quais tecnologias digitais produzem regimes de visibilidade e formas de subjetivação, podemos compreender o Spotify como um dispositivo que torna a escuta visível e narrável. Ao transformar dados em narrativas, a plataforma não apenas arquiva práticas sonoras, mas também participa ativamente da construção de modos contemporâneos de lembrar e representar a experiência musical. Assim, no contexto das plataformas digitais como o Spotify, práticas tradicionalmente efêmeras, como a escuta musical cotidiana, encontram-se crescentemente

tensionadas uma vez que passam a ser continuamente registradas, quantificadas e reencenadas.

Procedimentos metodológicos

O argumento proposto é o de que, ao transformar dados em narrativa, o Spotify Wrapped não apenas registra a escuta passada, mas a edita e a reinscreve simbolicamente, contribuindo para a construção de formas específicas de memória sonora e para a produção de identidades musicais na cultura digital contemporânea. Nessa direção, o Spotify Wrapped constitui o fenômeno empírico desta pesquisa, tendo como recorte intencional suas edições de 2022, 2023, 2024 e 2025. A seleção desse período considera a consolidação do Wrapped como dispositivo recorrente de retrospectiva da experiência de escuta e a ampliação progressiva de suas formas de categorização, apresentação e circulação. Não se trata, portanto, de uma amostra estatística, mas de um corpus documental e multimodal constituído pelas quatro edições selecionadas, tomadas em sua estrutura de apresentação e em seus elementos recorrentes.

A análise não se concentra em experiências individuais de usuários nem pretende aferir a precisão dos dados apresentados pela plataforma. O interesse recai sobre as formas pelas quais o Spotify organiza e apresenta a experiência musical, transformando práticas de escuta em categorias, métricas e narrativas. Para tanto, foram observados, nas quatro edições, elementos recorrentes da experiência do Wrapped, incluindo a organização temporal da escuta, a categorização de artistas e gêneros, rankings, métricas, enquadramentos discursivos, recursos de apresentação visual, elementos sonoros e parassonoros e mecanismos destinados à circulação dos resultados. Materiais disponibilizados pelo próprio Spotify foram tomados como documentação principal das edições[1], enquanto materiais jornalísticos e outros registros públicos foram utilizados de

[1] Foram utilizados como documentação principal os Media Kits oficiais do Spotify referentes às edições de 2022, 2023, 2024 e 2025, disponibilizados no Spotify Newsroom. Os materiais reúnem informações, imagens e peças oficiais das respectivas retrospectivas, todos os links diretos estão disponibilizados nas referências deste artigo.

forma complementar para contextualizar as transformações observadas e documentar aspectos específicos da experiência.

Metodologicamente, o estudo adota uma perspectiva qualitativa e interpretativa, orientada pela análise das mediações algorítmicas (Gillespie, 2014). Nessa perspectiva, a mediação não se restringe à intermediação técnica, mas corresponde a um processo ativo por meio do qual plataformas digitais selecionam o que aparece, classificam conteúdos e usuários, organizam a visibilidade e hierarquizam relevâncias. Os algoritmos, portanto, não apenas refletem uma realidade previamente dada, mas participam da produção de versões específicas do mundo, estruturadas segundo critérios próprios de ordenação e inteligibilidade. Em Gillespie (2014), analisar mediações implica investigar como sistemas algorítmicos selecionam, classificam e apresentam informações, produzindo formas particulares de visibilidade e interpretação.

Essa perspectiva foi operacionalizada na análise do Wrapped por meio de quatro eixos articulados: a datificação e categorização da escuta; a narrativização e temporalização da experiência musical; a articulação entre elementos sonoros e parassonoros; e a produção de formas de reconhecimento e circulação da identidade musical. O primeiro eixo considera a transformação das práticas de escuta em métricas, categorias e classificações. O segundo observa como esses dados são organizados em uma narrativa retrospectiva capaz de atribuir coerência temporal ao percurso musical do usuário. O terceiro focaliza a articulação entre microssistemas sonoros e recursos parassonoros, considerando música, voz, efeitos, interface, tipografia, animação e visualização como dimensões integradas da experiência. O quarto examina como as classificações produzidas pela plataforma oferecem ao usuário formas de reconhecimento de si e de apresentação pública de sua experiência musical.

Para cada edição, esses eixos foram mobilizados de forma transversal, mediante a identificação e comparação de categorias, métricas, formas de organização narrativa e recursos sonoros e parassonoros recorrentes ou introduzidos em cada retrospectiva. A comparação entre as edições permitiu

observar continuidades, deslocamentos e ampliações nas formas de representar a experiência de escuta, considerando tanto os elementos que permanecem estruturantes do dispositivo quanto aqueles incorporados progressivamente à narrativa personalizada. O procedimento interpretativo, então, teve como foco as operações de seleção, classificação e apresentação dos dados, buscando compreender como essas operações participam da produção de sentidos sobre a escuta e sobre o sujeito que escuta.

A interpretação do corpus parte, assim, da recorrência dessas operações entre as diferentes edições, buscando compreender não apenas quais informações são apresentadas, mas de que maneira sua seleção, classificação e forma de apresentação participam da construção de sentidos sobre a escuta. O procedimento permite deslocar a atenção dos dados enquanto registros supostamente neutros para as operações que os transformam em narrativa, memória e reconhecimento identitário. Ao articular esses eixos, a pesquisa busca compreender como a plataforma converte práticas musicais dispersas em configurações inteligíveis e socialmente reconhecíveis, estabelecendo as condições para a proposição da noção de identidade musical algorítmica desenvolvida na discussão.

Mídia sonora, mediação e identidade musical

A ampliação do conceito de mídia sonora nas últimas décadas tem permitido compreender fenômenos contemporâneos para além dos limites históricos do rádio, incorporando práticas, dispositivos e ambientes digitais que reconfiguram a experiência da escuta. Nesse contexto, o som deixa de ser pensado apenas como conteúdo transmitido e passa a ser entendido como elemento estruturante de formas específicas de mediação cultural e tecnológica (Altman, 1992; Wall, 2003). Esse deslocamento implica reconhecer que a escuta não é uma atividade neutra, mas uma prática situada, atravessada por dispositivos, linguagens e regimes de circulação que condicionam sua forma e seus sentidos.

Ao discutir as transformações do rádio em ambientes digitais, Lopez (2016) destaca a reconfiguração das relações entre meios, plataformas e audiências em um cenário de convergência, no qual os fluxos comunicacionais e as formas de consumo sonoro passam por transformações. Nesse contexto, a escuta deixa de se vincular exclusivamente à lógica do fluxo radiofônico e passa a ocorrer em diferentes ambientes e dispositivos, articulando novas formas de participação e circulação. No Spotify Wrapped, esse deslocamento permite compreender a escuta como uma experiência mediada por plataformas que organizam, personalizam e apresentam os conteúdos sonoros segundo diferentes formas de interação e consumo.

A compreensão da música como elemento narrativo tem sido amplamente explorada em diferentes campos, evidenciando sua capacidade de produzir sentido para além de sua dimensão estética ou ornamental. Conforme argumenta Gorbman (1987), a música pode atuar como operador narrativo ao organizar temporalidades, sugerir continuidades e estabelecer vínculos afetivos que orientam a interpretação. Ainda que formulada no contexto do cinema, essa perspectiva permite pensar a música como linguagem capaz de estruturar experiências narrativas em distintos ambientes midiáticos, inclusive aqueles mediados por plataformas digitais.

Como demonstram Hagen e Lüders (2017), o consumo de música em plataformas de streaming envolve uma constante negociação entre dimensões pessoais e sociais da escuta, na medida em que os usuários articulam práticas de compartilhamento, visibilidade e distinção. Com o Spotify Wrapped, essa dinâmica é intensificada, uma vez que os dados de escuta se organizam em narrativas prontas para circulação pública. Nesse contexto, a narratividade não se restringe à composição musical em si, mas emerge da articulação entre diferentes elementos – seleção de faixas, ordenamento de sequências, categorização de gêneros e associação a estados de ânimo ou momentos específicos. Essa articulação pode ser compreendida como uma forma de curadoria narrativa, na qual a música é

organizada de modo a produzir coerência e inteligibilidade para a experiência de escuta.

Nesse processo, a música se torna um elemento central na construção de narrativas de si, especialmente em ambientes digitais marcados pela visibilidade e pela circulação social de experiências individuais. A associação entre repertório musical e identidade não é nova, mas adquire novas configurações quando mediada por plataformas que quantificam, classificam e apresentam essa relação de forma sistematizada. A narratividade musical contemporânea surge justamente dessa interação entre práticas culturais de escuta e dispositivos tecnológicos de organização e exibição de dados, ampliando o papel da música na produção de sentido e na construção de subjetividades.

Hagen e Lüders (2017) acrescentam que, na cultura musical contemporânea, o consumo de música por meio de plataformas digitais ajuda a compreender o streaming como um ambiente mediador de performance de escuta musical e prática social, afinal, mobiliza dinâmicas de visibilidade e pertencimento que evidenciam tensões entre instâncias privadas e públicas da experiência musical. Nesse sentido, a música deixa de operar apenas como experiência individual para se consolidar como recurso de mediação social e construção identitária.

Esse cenário é intensificado no Spotify Wrapped, no qual os dados de escuta são organizados para circulação e reconhecimento público. Entretanto, nem todas as informações disponibilizadas pela retrospectiva são necessariamente compartilhadas pelos usuários, pois, de fato, há que se considerar os regimes de visibilidade e curadoria não apenas do algoritmo como dos usuários, que selecionam aquilo que desejam ou não compartilhar, fazendo dessa experiência algo portanto performado. Isto é, ao organizar dados em formatos inteligíveis e narrativizados, o Spotify Wrapped produz versões específicas do passado do usuário, orientadas por lógicas técnicas e comerciais. Com isso, a memória mediada por dados pode ser compreendida como uma memória editada, na qual critérios algorítmicos participam diretamente da

definição do que se torna visível e produz significado. No entanto, há ainda outra instância de edição dessa memória: a edição feita pelo próprio usuário do Wrapped que, ao não querer expor determinado dado de consumo musical apresentado pela plataforma, acaba por selecionar os conteúdos da retrospectiva que melhor lhe aprouver, e assim, acaba performando uma identidade finalmente "consumível", na verdade, uma representação ou amostra daquilo que de fato seria a sua identidade musical.

Nesse momento, é válido abrir um parêntese quanto ao conceito de identidade musical, uma vez que o termo difere de outro um tanto semelhante, o de assinatura musical. A identidade musical pode ser entendida, de acordo com Simon Frith (1996), a identidade de um indivíduo a partir da música que consome ou produz, ou seja, a identidade musical é resultado da experiência musical praticada, fruto tanto do escutar quanto do fazer música. Trata-se, para o autor, de uma identidade em processo e em trânsito constante: da espera pública para a subjetividade e desta, onde é processada, de volta à esfera pública por meio da performance. Diante disso, no caso do Spotify Wrapped, a performance não é aquela em que o músico produz música, mas performance enquanto exposição de si enquanto escuta. Já quando se considera o termo assinatura musical, trata-se da projeção de uma sonoridade musical particular, que identifica o músico numa espécie de marca pessoal e o categoriza nas mais diversas instâncias de gênero, timbre, estilo, repertório e performance musical.

Temporalidade e categorização musical no Spotify Wrapped

Vimos que a retrospectiva Spotify Wrapped introduz uma dimensão performativa da temporalidade ao transformar o passado em experiência presente e compartilhável onde, ao final de cada ano, o usuário é convidado a revisitar sua escuta por meio de uma sequência guiada, não apenas repleta de informações de consumo musical, como também capaz de encenar uma narrativa sobre si mesmo a partir dessa experiência de consumo. Esse movimento reforça a ideia de que a memória sonora, nas plataformas digitais, não é apenas registrada, mas

continuamente reconfigurada em função de dispositivos de mediação que articulam dados, linguagem e experiência (Annabell; Rasmussen, 2025a).

Um dos elementos centrais na estrutura das retrospectivas do Spotify Wrapped é a organização temporal da experiência de escuta, que transforma o fluxo contínuo e fragmentado do consumo musical em uma narrativa linear e coerente. Ao apresentar "o seu ano em música", a plataforma opera uma síntese temporal que reorganiza dados dispersos em uma sequência dotada de início, progressão e fechamento, configurando uma experiência narrativa baseada na ideia de percurso, sem necessariamente apresentar ao usuário o recorte temporal utilizado na coleta de dados. Assim, essa construção temporal não se limita à ordenação cronológica dos dados, mas envolve uma curadoria algorítmica que seleciona e hierarquiza determinados momentos, artistas e gêneros em detrimento de outros.

O próprio Spotify (2025) compreende que os critérios de organização dos dados do Spotify Wrapped é algo relevante que precisa ser justificado aos usuários, afinal, trata-se de uma ação global. Diante disso, a retrospectiva anual é construída a partir de dados coletados entre 1º de janeiro e meados de novembro, período necessário para o processamento e consolidação dos resultados. Segundo a plataforma, as métricas variam conforme o tipo de conteúdo, assim: as músicas são classificadas pelo número total de reproduções, consideradas após pelo menos 30 segundos de escuta; artistas são ranqueados por um sistema de ponderação que prioriza participações principais; e álbuns são avaliados tanto pelo volume de execuções quanto pela distribuição dessas escutas entre suas faixas. Esses critérios indicam que os dados não são apresentados de forma neutra, mas organizados segundo parâmetros específicos que orientam a construção de narrativas sobre a experiência de escuta.

Como apontado por Van Dijck (2013), as plataformas digitais não apenas armazenam informações, mas também participam ativamente da produção de memória ao definir o que se torna visível e significativo. No Spotify Wrapped, essa lógica se manifesta na criação de marcos narrativos: "seu artista mais ouvido",

“seu gênero favorito” ou “seu mood do ano”, elementos que funcionam na verdade como pontos de ancoragem para a interpretação da experiência musical.

Ao estruturar a escuta a partir desses marcos, a plataforma constrói uma narrativa que sugere coerência e continuidade, mesmo quando os dados originais são marcados pela dispersão e pela heterogeneidade. Esse processo se aproxima do que Gorbman (1987) identifica como função organizadora da música em contextos narrativos, na medida em que elementos musicais são mobilizados para estabelecer relações de sentido ao longo do tempo. No entanto, no caso do Spotify Wrapped, essa função é parcialmente deslocada para o nível dos dados, que passam a operar como mediadores da narrativa musical.

Diante disso, é importante destacar que essa construção temporal está diretamente vinculada à lógica de personalização das plataformas. Embora apresentada como única e individual, a narrativa do Spotify Wrapped é estruturada a partir de padrões formais recorrentes, que organizam a experiência do usuário dentro de um modelo predefinido. E isso fica evidente em conteúdos como “você está no top 1% dos ouvintes”, por exemplo, referindo-se a um determinado artista ou gênero musical. Logo, a temporalidade da escuta é simultaneamente singular e padronizada, evidenciando o papel do algoritmo como instância que articula individualização e serialização na construção da memória musical contemporânea.

Outro eixo fundamental na estrutura do Spotify Wrapped diz respeito aos processos de categorização que organizam a experiência musical em termos de gêneros, artistas e, mais recentemente, “idade musical”, “moods” ou perfis de escuta. Essas categorias não apenas classificam o consumo musical, mas operam como dispositivos de produção de subjetividade, ao oferecer ao usuário uma gramática interpretativa para compreender e narrar seus próprios hábitos de escuta. Para Gillespie (2014), os algoritmos não apenas organizam informações, como também estruturam modos de conhecimento e reconhecimento, definindo o modo por meio do qual os sujeitos se percebem a partir dos dados que lhes são apresentados.

No Spotify Wrapped, essa lógica se materializa na atribuição de rótulos que sintetizam a escuta do usuário como “explorador”, “nostálgico” ou “intenso”, convertendo padrões de consumo em traços de personalidade inserida numa dada identidade musical. A categorização algorítmica da música, nesse contexto, não se limita a taxonomias tradicionais de gênero, mas incorpora classificações dinâmicas e frequentemente opacas, baseadas em padrões de comportamento e correlações estatísticas. Sobre isso, Janotti Junior e Pereira de Sá (2019) argumentam que:

> Os gêneros musicais não funcionam como gavetas fixas para o encaixe as obras musicais. É papel dos estudos sobre gêneros musicais observar as dinâmicas e transformações que envolvem os modos de fazer, embalar, circular e consumir música. Assim, tem-se como prescrição a ideia de que a rotulação da música se transforma de acordo com os contextos econômicos, estéticos, sociais e tecnológicas em que ocorrem os processos de categorização musical (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019, p. 15-16).

Assim, ao apresentar categorias que nomeiam e estabilizam a experiência auditiva, o Spotify oferece ao usuário não apenas um espelho de seus hábitos, mas um roteiro interpretativo que orienta a forma como esses hábitos são percebidos e comunicados. Nesse percurso, a relação entre categorização e identidade dialoga diretamente com a perspectiva das discussões sobre subjetivação mediada por tecnologias digitais. Bruno (2013) propõe que os dispositivos digitais contemporâneos operam por meio da produção de perfis que tornam os indivíduos legíveis a partir de seus rastros de comportamento. No caso do Spotify, esses rastros assumem a forma de dados de escuta que, ao serem organizados em categorias e narrativas, como no Spotify Wrapped, produzem uma versão inteligível do sujeito musical. Esse processo pode ser compreendido como uma forma de performance da escuta, na medida em que a identidade musical não é apenas refletida, mas produzida a partir da interação com a plataforma.

É importante destacar que essas categorias não são neutras, pois resultam de decisões técnicas e culturais inscritas nos sistemas algorítmicos da plataforma. Ao definir quais classificações são possíveis e quais narrativas são apresentadas, o Spotify delimita os modos pelos quais a experiência musical pode

ser compreendida e narrada. Assim, a performatividade da escuta no Spotify Wrapped revela não apenas a expressão de identidades musicais, mas também os limites e enquadramentos impostos pelos dispositivos que as tornam visíveis.

Portanto, ao selecionar, hierarquizar e apresentar determinados dados em detrimento de outros, a plataforma não apenas representa a escuta, mas define o que nela se torna perceptível, comunicável e socialmente relevante. Desse modo, a música, enquanto experiência sensível, é reconfigurada por uma lógica que articula som, visualidade e dado, instaurando um regime no qual ouvir implica também ver, quantificar e compartilhar. O Spotify Wrapped, assim, não apenas narra a escuta, mas redistribui suas formas de percepção e expressão, evidenciando que, no contexto das plataformas digitais, a experiência sonora é inseparável das condições técnicas que a tornam visível e reconhecível.

Ainda sob essa perspectiva crítica, Bruno (2013) argumenta que as tecnologias digitais não apenas mediam ações, elas produzem modos de ser sujeito. E isso se verifica a partir do momento em que o sujeito se constrói pelas interfaces que utiliza, pelos dados que gera e pelas respostas que recebe de outros usuários. Ou seja, trata-se de um processo de subjetivação mediado pela escuta musical, o que se intensifica diante do fato de essa escuta se tornar cada vez mais exibível e reconhecível, o que faz do ato de compartilhar uma verdadeira norma. No Wrapped, portanto, a escuta musical é simultaneamente capturada, interpretada e devolvida como narrativa identitária, configurando uma forma de subjetivação algorítmica na qual o sujeito não apenas ouve, mas se compreende a partir daquilo que é mensurado, exibido e reconhecido como sua própria experiência sonora.

Wrapped: narratividade sonora e construção de sentido

Se, nos movimentos anteriores, observamos como o Spotify Wrapped organiza a escuta em termos de temporalidade e identidade, é na articulação entre dados e visualidade que se consolida sua potência como dispositivo de memória sonora e narratividade. A retrospectiva não apenas apresenta informações, mas as

transforma em uma experiência narrativa visualmente estruturada e orientada para circulação, na qual os dados são convertidos em unidades simbólicas compartilháveis.

Nas quatro edições mais recentes do Spotify Wrapped (2022–2025), observa-se não apenas a recorrência de determinados elementos estruturais, mas também a progressiva sofisticação dos modos de narrativização dos dados, especialmente no que se refere à personalização, à comparabilidade e à performatividade da escuta.

Em 2022, a retrospectiva consolida uma virada importante ao incorporar, de forma mais sistemática, categorias interpretativas que traduzem padrões de consumo em perfis identitários. As chamadas "personalidades musicais" — como "The Adventurer" ou "The Specialist" — operam como dispositivos de síntese narrativa que condensam comportamentos complexos em arquétipos facilmente reconhecíveis e compartilháveis. Para além de rankings tradicionais (artistas, músicas e gêneros mais ouvidos) e métricas como minutos totais de escuta, essas categorias introduzem uma camada discursiva que orienta a leitura dos dados, oferecendo ao usuário uma interpretação estruturada de si mesmo. O que está em jogo, nesse caso, não é apenas a apresentação de informações, mas a estabilização de identidades musicais em formas narrativas padronizadas e socialmente circuláveis (FIG. 01).

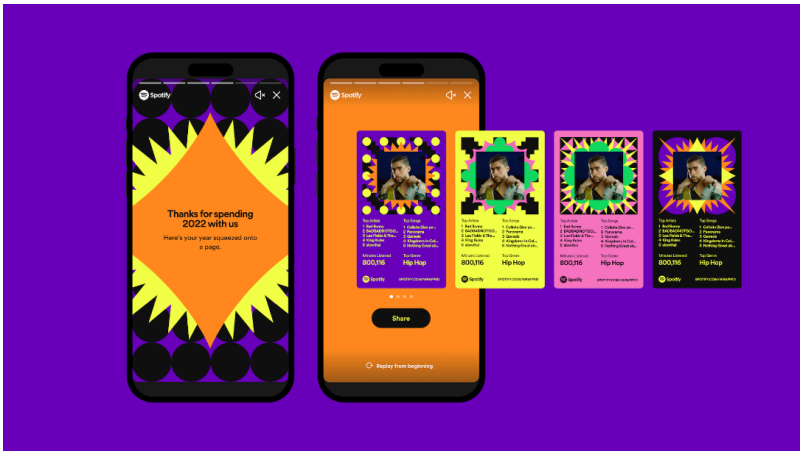

Figura 01 – Cards do Spotify Wrapped 2022 para compartilhamento via redes sociais

Fonte: Spotify, 2022

Em 2023, observa-se um deslocamento significativo na forma como a identidade sonora é construída, com a introdução de categorias que articulam dados de escuta a perfis interpretativos e referências culturais. O recurso “Me in 2023”, por exemplo, associa padrões de consumo a categorias como “Hypnotist”, “Luminary”, “Shapeshifter” e “Time Traveler”, traduzindo comportamentos de escuta em perfis capazes de sintetizar e narrar a experiência musical. Paralelamente, recursos como “Sound Town” associam o perfil musical do usuário a cidades ao redor do mundo, enquanto o posicionamento percentual entre ouvintes reforça a dimensão comparativa da experiência. O usuário não apenas conhece seus dados, mas passa a se situar por meio de categorias, territórios simbólicos e posições relativas, deslocando a narrativa de um eixo introspectivo para uma lógica de distinção e reconhecimento social (FIG. 02).

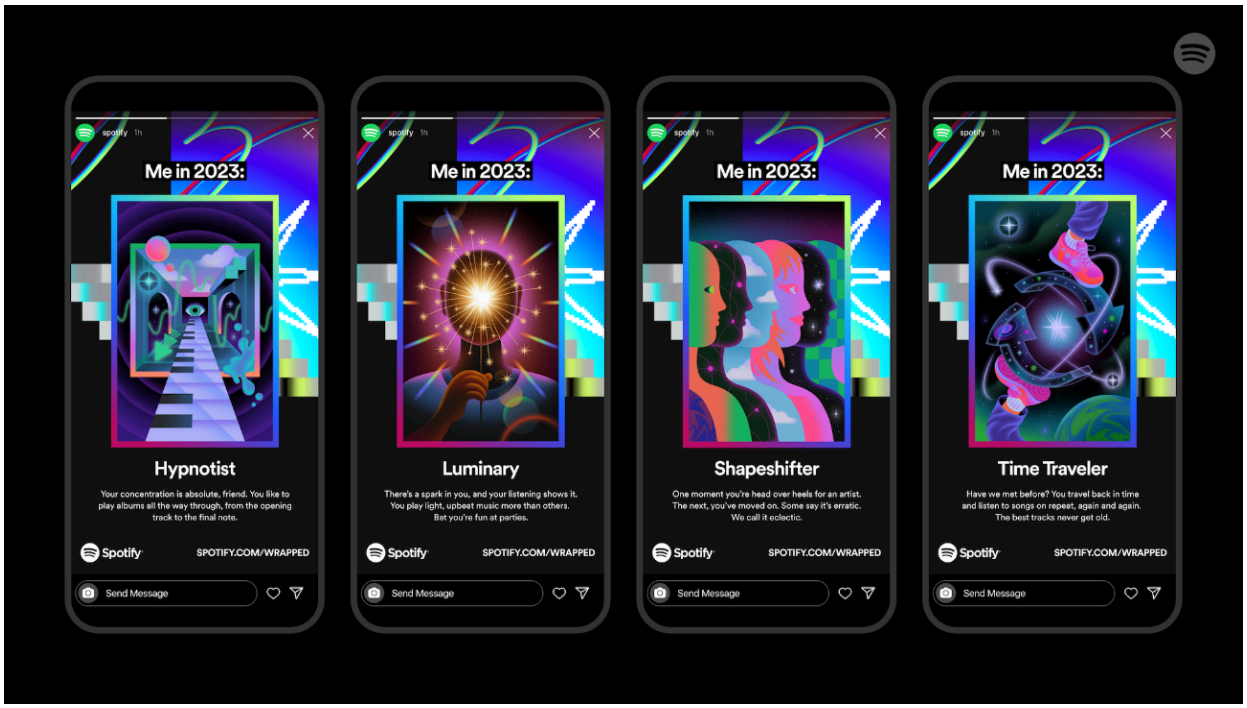

Figura 02 – Cards do Wrapped 2023 para compartilhamento via story do Instagram
Fonte: Spotify, 2023

Já em 2024, a retrospectiva aprofunda essas tendências ao intensificar a granularidade dos dados e a ênfase na singularização da experiência. As métricas tornam-se mais detalhadas e orientadas para a produção de exclusividade, como a indicação de pertencimento a faixas percentuais cada vez mais restritas de ouvintes (top 0,5%, 0,1%, entre outros), ao mesmo tempo em que são apresentadas por meio de uma estética visual mais dinâmica e fragmentada.

Além disso, o Wrapped 2024 ampliou a integração entre diferentes formas de conteúdo sonoro, com destaque para a maior visibilidade conferida aos podcasts, que passaram a ocupar posição relevante na composição da retrospectiva e ampliaram o escopo da memória construída pela plataforma. Essa incorporação não apenas diversifica os objetos de escuta, como ainda reconfigura os critérios de sua mensuração e narrativização, deslocando a centralidade da música para um ecossistema mais amplo de conteúdos sonoros. Nesse contexto, a retrospectiva então se aproxima de uma lógica de gamificação da escuta, na qual práticas culturais são traduzidas em métricas, rankings e indicadores de desempenho que operam como marcadores de diferenciação entre usuários.

Cabe agora observar que essa dinâmica intensifica a dimensão comparativa da experiência e a orienta para circuitos de visibilidade, nos quais a escuta passa a ser continuamente organizada em formatos prontos para circulação. Os cards compartilháveis, nesse sentido, não atuam apenas como recurso de interface, mas como operadores culturais que alinham a retrospectiva a uma economia da atenção baseada na exposição e na replicabilidade, consolidando uma norma de compartilhamento na qual a experiência sonora é estruturada desde sua origem para ser exibida, apropriada e reinscrita em interações sociais mediadas pelo algoritmo.

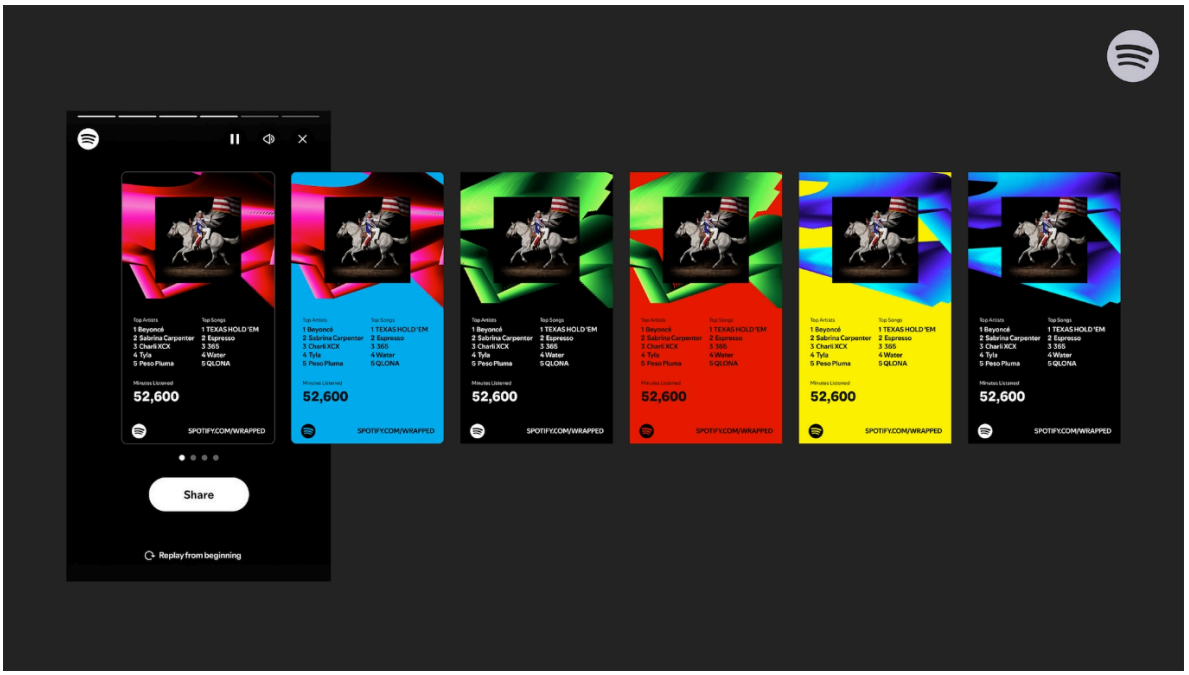

Figura 03 – Card-resumo do Spotify Wrapped 2024 para compartilhamento via redes sociais
Fonte: Spotify, 2024

Na edição de 2025, a introdução da categoria “idade musical” explicita de forma particularmente evidente a lógica de classificação identitária operada pelo Spotify Wrapped. Ao atribuir ao usuário uma idade baseada em padrões de escuta associados a determinados estilos musicais, a plataforma converte práticas sonoras em marcadores simbólicos que articulam consumo cultural e projeções de identidade. Tal operação pode ser compreendida à luz das “identidades algorítmicas”, conforme discutido por John Cheney-Lippold (2017), na medida em que transforma comportamentos em categorias interpretáveis que passam a interpelar o sujeito como formas de reconhecimento de si (FIG. 04).



Figura 04 – Card "Listening Age" do Spotify Wrapped 2025

Fonte: Spotify, 2025.

A ampla circulação dessa métrica, especialmente no contexto brasileiro, aponta ainda para uma dimensão performativa da retrospectiva, uma vez que os usuários não apenas recebem a classificação, como também a negociam publicamente, seja por meio de sua contestação, seja por sua incorporação como elemento de distinção. Nesse processo, a "idade musical" deixa de operar como simples dado e passa a funcionar como dispositivo de mediação identitária, por mais que estereotipada, ativando repertórios sociais de interpretação e reforçando a dimensão relacional e discursiva da escuta nas plataformas digitais.

Conforme proposto por Kochhann (2024), o objeto radiofônico contemporâneo pode ser compreendido a partir da articulação entre um microssistema sonoro, constituído por elementos como voz, palavra, locução, silêncio, música e efeitos sonoros, e um microssistema parassonoro, composto por textos, design, fotografias, vídeos e infográficos. Essa articulação entre essas duas instâncias produz sentido e orienta a experiência do usuário. No Spotify Wrapped, a integração entre os elementos sonoros e parassonoros revela que a memória sonora não é apenas escutada, mas também visualizada e navegada,

sendo construída por meio de uma estética que traduz o som também por meio de formas visuais e interativas. Assim, o que está em jogo não é apenas a representação da escuta, mas sua reconfiguração em uma experiência sensorial ampliada, na qual o som é continuamente mediado, expandido e reinscrito por dispositivos parassonoros.

Assim, no âmbito do sistema sonoro, nas edições mais recentes do Wrapped aqui consideradas, destacam-se trechos musicais, vinhetas curtas e efeitos de transição que orientam a navegação, além de uma organização rítmica implícita que, mesmo em momentos de silêncio, sugere cadência e progressão narrativa. No plano parassonoro, a experiência é estruturada por recursos visuais e interativos, como tipografias dinâmicas, paletas cromáticas vibrantes, animações sequenciais e cards compartilháveis, que operam, na prática, como extensões semióticas do som.

De fato, vemos que a lógica de narrativização dos dados é indissociável de sua inscrição visual. Afinal, a estrutura em "cards", a sequencialidade das telas, o uso de cores vibrantes e tipografias dinâmicas configuram uma gramática estética que transforma dados abstratos em afirmações identitárias. Cada elemento funciona como uma unidade narrativa autônoma – "você ouviu X minutos", "este foi seu artista nº 1", "você está entre os 1%" – compondo uma narrativa fragmentada, porém progressiva, que orienta a interpretação da experiência musical e revela ao público aquilo que propomos chamar de *identidade musical algorítmica* dos usuários da plataforma.

Identidade musical algorítmica: uma proposição

A análise das edições do Spotify Wrapped permite observar que a plataforma não apenas reúne informações sobre a escuta, mas organiza essas informações em categorias capazes de atribuir sentidos à experiência musical. Artistas, gêneros, recorrências, métricas, percentuais e classificações são apresentados ao usuário como elementos de uma narrativa sobre aquilo que ouviu ao longo do ano. As diferentes edições analisadas mostram, ainda, que essas

categorias assumem formas distintas de reconhecimento, desde perfis de personalidade e comunidades de gosto até rankings, classificações percentuais e categorias como a "idade musical". A recorrência dessas operações permite compreender o Wrapped como um dispositivo no qual práticas de escuta são transformadas em formas classificáveis de identificação, articulando dados, música e representação de si.

A produção recente sobre o Spotify Wrapped tem deslocado a compreensão da retrospectiva para além de sua dimensão promocional e personalizada. Annabell e Rasmussen (2025a) compreendem o Wrapped como um evento algorítmico no qual os usuários são convidados a confrontar e interpretar formas de datificação do gosto musical e de si. Em outro estudo, Annabell e Rasmussen (2025b) analisam as formas pelas quais os usuários refletem criticamente sobre a datificação do *self* em atividades relacionadas ao Wrapped.

Valiati, Lupinacci e Soares (2026) aproximam o fenômeno de processos de *algorithmic self-making* e performances de gosto, enquanto Muchitsch (2026) analisa como a apresentação dos dados participa da construção de música, escuta e ouvintes. Esses estudos situam o Wrapped em um campo de investigação marcado pelas relações entre datificação, identidade, gosto e classificação algorítmica. O presente estudo parte desse debate, mas desloca a atenção para a escuta musical como matéria específica da classificação algorítmica.

A identidade musical algorítmica é compreendida aqui como uma formulação específica. As identidades algorítmicas dizem respeito às formas pelas quais sistemas algorítmicos classificam os sujeitos (Cheney-Lippold, 2017), enquanto o imaginário algorítmico envolve os modos como esses sistemas são compreendidos e interpretados (Bucher, 2018). A noção proposta neste artigo parte de outro movimento: a transformação das práticas de escuta em dados, categorias e narrativas que passam a representar o sujeito a partir de sua relação com a música. A identidade musical algorítmica designa, assim, a classificação

plataformizada da escuta musical como matéria de reconhecimento e representação de si.

A partir desse conjunto de contribuições, permanece uma questão específica: o que ocorre quando a classificação algorítmica do sujeito tem como matéria suas próprias práticas de escuta? O problema não consiste apenas em compreender como usuários negociam identidades produzidas por dados, mas em compreender como práticas musicais são convertidas em categorias por meio das quais a experiência de si se torna inteligível. A especificidade do fenômeno decorre do fato de que a classificação incide sobre uma experiência cultural atravessada por afetos, repertórios, pertencimentos e formas socialmente compartilhadas de interpretação do gosto. Nesse sentido, o que distingue a identidade musical algorítmica não está apenas no uso de algoritmos para classificar sujeitos, mas na transformação de uma prática cultural e sensível, isto é, a escuta, em categorias capazes de representar o sujeito a partir de sua relação com a música.

Partindo da noção de identidades algorítmicas de Cheney-Lippold (2017) e das relações entre música e identidade discutidas por Frith (1996), propõe-se aqui a noção de identidade musical algorítmica. Trata-se de uma forma específica de subjetivação na qual práticas de escuta são capturadas como dados, submetidas a processos de classificação e reorganizadas em categorias que passam a operar como marcadores identitários. O conceito não designa simplesmente uma identidade musical produzida por algoritmos, mas o processo pelo qual uma experiência cultural e sensível da música é convertida em informação classificável e devolvida ao sujeito sob formas narrativas que orientam o reconhecimento de si. A identidade musical algorítmica resulta, portanto, da articulação entre a dimensão identitária da experiência musical e as operações algorítmicas que transformam práticas de escuta em categorias inteligíveis. A proposição desloca, assim, o foco da identidade produzida por sistemas algorítmicos para a escuta como matéria de classificação, permitindo compreender como uma prática musical passa a funcionar como dado, categoria e representação do sujeito.

Por fim, a lógica de compartilhamento constitui elemento central desse dispositivo. A circulação dos resultados do Wrapped desloca a classificação produzida pela plataforma para espaços de reconhecimento social, nos quais categorias, rankings e perfis musicais podem ser apropriados como formas de apresentação de si. A identidade musical algorítmica não se encerra, portanto, na relação entre usuário e plataforma. Sua constituição envolve também a possibilidade de tornar pública uma versão datificada da própria experiência musical, articulando reconhecimento de si, diferenciação e interação social. Nessa dinâmica, a escuta deixa de ser apenas uma prática registrada pelo sistema e passa a integrar um processo contínuo de produção, interpretação e circulação de identidades mediadas por dados.

Considerações Finais

Este artigo buscou compreender como as retrospectivas do Spotify Wrapped operam como dispositivos de construção de memória sonora no contexto das plataformas digitais, evidenciando o papel dos dados na organização narrativa da experiência de escuta. Ao analisar a estrutura temporal, os processos de categorização e a articulação entre dados e visualidade, foi possível demonstrar que o Wrapped não se limita a apresentar informações sobre o consumo musical, mas atua ativamente na produção de sentidos sobre esse consumo, convertendo dados em narrativas que orientam a forma como os sujeitos percebem e interpretam sua própria escuta.

Como contribuição, o artigo propõe compreender o Spotify Wrapped como um dispositivo de reinscrição da memória sonora, no qual dados, música e visualidade se articulam em uma narrativa orientada para a circulação e o compartilhamento. Essa perspectiva permite avançar nas discussões sobre plataformização da cultura e mediação algorítmica, ao evidenciar que a memória, nesse contexto, não é apenas armazenada, mas continuamente produzida, organizada e performada.

Por fim, outros horizontes começam a se anunciar por meio de pesquisas futuras que venham a explorar comparativamente outras plataformas e formatos de retrospectiva digital, bem como investigar empiricamente a recepção dessas narrativas pelos usuários, considerando dimensões como apropriação, resistência e ressignificação. Também se abre como possibilidade o aprofundamento das relações entre escuta, visualidade e performatividade em ambientes digitais, especialmente em contextos marcados pela crescente centralidade dos dados na mediação da experiência cultural.

Bibliografia

ALAGIAH, M. How Spotify's Wrapped campaign for 2022 came together. **It's Nice That**, 30 nov. 2022. Disponível em: https://www.itsnicethat.com/features/spotify-wrapped-campaign-identity-2022-graphic-design-301122. Acesso em: 25 mar. 2026.

ALTMAN, Rick. **Sound theory, sound practice**. New York: Routledge, 1992.

ANNABELL, Taylor; RASMUSSEN, Nina Vindum. An algorithmic event: the celebration and critique of Spotify Wrapped. **New Media & Society**, 2025a. DOI: https://doi.org/10.1177/14614448251391301. Acesso em: 29 ago. 2026.

ANNABELL, Taylor; RASMUSSEN, Nina Vindum. Spotify (Un)wrapped: how ordinary users critically reflect on Spotify's datafication of the self within creative workshops. **Journal of Gender Studies**, v. 34, n. 8, p. 1177-1193, 2025b. DOI: https://doi.org/10.1080/09589236.2024.2433674. Acesso em: 29 ago. 2026.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser**: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUCHER, Taina. ***If...Then:*** algorithmic power and politics. New York: Oxford University Press, 2018.

CHENEY-LIPPOLD, John. **We are data:** algorithms and the making of our digital selves. New York: New York University Press, 2017.

COUTO, Edvaldo Souza. Plataformização do áudio e cultura digital: dinâmicas contemporâneas do consumo sonoro. **Mídia e Cotidiano**, Niterói, 2024. Disponível em: https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/65941. Acesso em: 17 mar. 2026.

FRITH, Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (org.). **Questions of cultural identity**. Londres: Sage Publications, 1996. p. 108–127.

GILLESPIE, Tarleton. The relevance of algorithms. In: GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo J.; FOOT, Kirsten A. (ed.). **Media technologies***:* essays on communication, materiality, and society. Cambridge: MIT Press, 2014. p. 167-194. DOI: 10.7551/mitpress/9780262525374.003.0009. Acesso em: 29 ago. 2026.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies***: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HAGEN, Anja Nylund; LÜDERS, Marika. Social streaming? Navigating music as personal and social. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, v. 23, n. 6, p. 643–659, 2017. DOI: https://doi.org/10.1177/1354856516673298.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Gêneros musicais em ambientações digitais.** Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020. Disponível em: https://seloppgcomufmg.com.br/colecoes/generos-musicais-em-ambientacoes-digitais. Acesso em: 28 ago. 2026.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, maio/ago. 2019. DOI: 10.1590/1982-25542019239963. Acesso em: 29 ago. 2026.

KOCHHANN, Roscéli. Pensar o objeto radiofônico: questões orientativas para um olhar ampliado para pesquisas de processos de comunicação radiofônica. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 15, n. 3, p. 6-21, 2024. DOI: 10.63234/radiofonias.v15i3.7688. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/7688. Acesso em: 27 ago. 2026.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **O rádio sem onda**: convergência digital e novos desafios na radiodifusão. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

LOPEZ, Debora Cristina. ***Radiojornalismo hipermidiático:*** tendências e perspectivas do áudio no ciberespaço. Covilhã: LabCom Books, 2010.

LOPEZ, Debora Cristina. (Re)Construindo o conceito de audiência no rádio em cenário de convergência. In: ZUCULOTO, Valci; LOPEZ, Debora Cristina; KISCHINHEVSKY, Marcelo (org.). **Estudos radiofônicos no Brasil:** 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom. Florianópolis: Insular, 2016. p. 326-342. Disponível em: https://posjor.paginas.ufsc.br/files/2020/02/Estudos-Radiofonicos-no-Brasil-1.pdf. Acesso em: 27 ago. 2026.

MELO, Gabriel Borges Vaz de; MACHADO, Ana Flávia; CARVALHO, Lucas Resende de. Consumo de música no Brasil: uma análise a partir de reproduções em streaming. **PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, Niterói, v. 10, n. 19, 2020. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/40565. Acesso em: 25 mar. 2026.

MUCHITSCH, Veronika. Your Wrapped doesn't lie: data realism and Spotify's constructions of music, listening, and listeners in algorithmic recommendation. **New Media & Society**, 2026. DOI: 10.1177/14614448261422367. Acesso em: 29 ago. 2026.

RETROSPECTIVA Spotify 2024: saiba como acessar a sua. **UOL**, 2024. Disponível em: https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2024/12/04/retrospectiva-spotify-2024-saiba-como-acessar-a-sua.htm. Acesso em: 20 mar. 2026.

RETROSPECTIVA Spotify revela "idade musical" e choca jovens de 70 anos. ***Folha de São Paulo***, 2025. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/blogs/hashtag/2025/12/retrospectiva-spotify-revela-idade-musical-e-choca-jovens-de-70-anos.shtml. Acesso em: 20 mar. 2026.

SANTAELLA, Lucia. **Pensar a inteligência artificial**: cultura de plataforma e desafios à criatividade. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

SPOTIFY. **Spotify Wrapped 2022** – Media Kit. 2022. Disponível em: https://newsroom.spotify.com/media-kit/spotify-wrapped-2022/. Acesso em: 26 ago. 2026.

SPOTIFY. **2023 Wrapped** – Media Kit. 2023. Disponível em: https://newsroom.spotify.com/media-kit/2023-wrapped/. Acesso em: 26 ago. 2026.

SPOTIFY. **2024 Wrapped** – Media Kit. 2024. Disponível em: https://newsroom.spotify.com/media-kit/2024-wrapped/. Acesso em: 26 ago. 2026.

SPOTIFY. **2025 Wrapped** – Media Kit. 2025. Disponível em: https://newsroom.spotify.com/media-kit/2025-wrapped-media-kit/. Acesso em: 27 ago. 2026.

SPOTIFY. **Retrospectiva Spotify**. 2026. Disponível em: https://support.spotify.com/br-pt/article/spotify-wrapped/. Acesso em: 20 mar. 2026.

SPOTIFY. **Wrapped methodology explained**. 2025. Disponível em: https://newsroom.spotify.com/2025-12-05/wrapped-methodology-explained/. Acesso em: 25 mar. 2026.

SPOTIFY libera Wrapped 2024; saiba como ver seus artistas mais ouvidos. **Tecnoblog, 2024**. Disponível em: https://tecnoblog.net/noticias/spotify-wrapped-2024-veja-a-retrospectiva-das-musicas-que-voce-mais-ouviu/. Acesso em: 20 mar. 2026.

VALIATI, Vanessa; LUPINACCI, Ludmila; SOARES, Felipe Bonow. Wrap your head around it: algorithmic self-making and performances of taste on Spotify Wrapped. ***Information, Communication & Society,*** 2026. DOI: 10.1080/1369118X.2026.2647352.

VAN DIJCK, José. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. Oxford: Oxford University Press, 2013.

WALL, Tim. **Studying popular music culture.** London: Arnold, 2003. Disponível em: https://obnb.uk/p6911693-studying-popular-music-culture. Acesso em: 10 set. 2026.

WALL, Tim. **Studying popular music culture.** 2. ed. London: SAGE, 2012. Disponível em: https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/studying-popular-music-culture/book236987. Acesso em: 10 set. 2026.

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.

Encantamento, nostalgia e emoção sonora: a construção da narrativa da história de Marcelo D2 no podcast a *Playlist da Minha Vida*

Enchantment, nostalgia, and sonic emotion: constructing the narrative of Marcelo D2's life story on the podcast "A Playlist da Minha Vida"

Encanto, nostalgia y emoción sonora: la construcción de la narrativa de la historia de Marcelo D2 en el podcast "A Playlist da Minha Vida"

Daniel Nascimento; Humberto Trajano.

Resumo

Este artigo analisa o episódio do podcast A *Playlist da Minha Vida* apresentado por Fernanda Torres, com a participação de Marcelo D2. Observa quais narrativas utilizadas potencializam os sentimentos relacionados à memória, aos levantes, à ancestralidade e às temporalidades que marcam a carreira e a vida do músico. Destacam-se como aporte teórico Kehl (2009), Simas e Rufino (2020), Didi-Hurberman (2019), Kischinhevsky (2016), Viana e Chagas (2021) e Viana (2022). Utiliza-se a metodologia de análise descritiva (Triviños, 1987) e análise de conteúdo (Bardin, 1977). Conclui-se que o podcast se consolida como um espaço de elevação sensorial de autobiografia despertando a nostalgia do entrevistado por meio de mediação musical e recursos de imersão sonora, gera emoções e ativa sentimentos como o encantamento nos ouvintes.

Palavras-chave: Podcast; Encantamento, Nostalgia; Fernanda Torres; Marcelo D2.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 10/04/2026 aceito em: 15/09/2026.

>> Como citar este texto:
NASCIMENTO, Daniel; TRAJANO, Humberto. Encantamento, nostalgia e emoção sonora: a construção da narrativa da história de Marcelo D2 no podcast a *Playlist da Minha Vida*. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 98-119, jan./abr. 2026.

Sobre os autores

Daniel Nascimento
daniel.ns@aluno.ufop.edu.br
https://orcid.org/0000-0002-2003-1563

Doutorando e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Comunicação (PPGCOM UFOP) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Bolsista de Desenvolvimento em Ciência, Tecnologia e Inovação (BDCTI Fapemig). Pesquisador do Laboratório de Humanidades Digitais da UFOP (LabHD UFOP). Membro do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (UFOP).

Humberto Trajano
humberto.trajano@aluno.ufop.edu.br
https://orcid.org/0009-0006-0610-3096

Mestre em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, com bolsas UFOP\CAPES. Especialista em Processos Criativos em Palavra e Imagem pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Membro do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (UFOP). Jornalista e gestor de Comunicação.

Abstract
This article analyzes an episode of the podcast "A Playlist da Minha Vida" ("The Playlist of My Life"), hosted by Fernanda Torres and featuring musician Marcelo D2. The objective is to examine the narratives employed that amplify feelings related to memory, uprisings, ancestry, and the temporalities that have shaped Marcelo D2's life and career, as presented in the program. The theoretical framework draws upon the work of Kehl (2009), Simas and Rufino (2020), and Didi-Huberman (2019), as well as Kischinhevsky (2016), Viana and Chagas (2021), and Viana (2022). The research employs a methodology consisting of descriptive analysis (Triviños, 1987) and content analysis (Bardin, 1977). It is concluded that the podcast serves as a space for the sensory elevation of autobiography, evoking nostalgia in the interviewee through musical mediation and immersive sound techniques, while simultaneously generating emotions and eliciting feelings—such as enchantment—in the listeners.

Keywords: Podcast; Enchantment; Nostalgia; Fernanda Torres; Marcelo D2.

Resumen
Este artículo analiza un episodio del pódcast "A Playlist da Minha Vida" («La lista de reproducción de mi vida»), presentado por Fernanda Torres y que cuenta con la participación del músico Marcelo D2. El objetivo es examinar las narrativas empleadas que amplifican sentimientos relacionados con la memoria, los levantamientos, la ancestralidad y las temporalidades que han configurado la vida y la trayectoria de Marcelo D2, tal como se presentan en el programa. El marco teórico se fundamenta en los trabajos de Kehl (2009), Simas y Rufino (2020) y Didi-Huberman (2019), así como en los de Kischinhevsky (2016), Viana y Chagas (2021) y Viana (2022). La investigación emplea una metodología que combina el análisis descriptivo (Triviños, 1987) y el análisis de contenido (Bardin, 1977). Se concluye que el pódcast funciona como un espacio para la exaltación sensorial de la autobiografía, evocando nostalgia en el entrevistado mediante la mediación musical y técnicas sonoras inmersivas, al tiempo que genera emociones y despierta sentimientos —como el encantamiento— en los oyentes.

Palabras clave: Podcast; Encanto, Nostalgia; Fernanda Torres; Marcelo D2.

Introdução

A arte provoca encantamento, enfeitiça, cria novos sentidos de mundo nas pessoas. Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020) aproximam o encantamento a um ato de desobediência, transgressão e reconexão. Evocando outros modos de existir, de praticar o saber, de entrar em transe. Para os autores, o encantamento ainda integra o visível com o invisível, conectando diferentes espaços de tempo. Ou seja, é uma junção de materialidade, de espiritualidade e de ancestralidade. Mas também trabalha a vida cotidiana, trata de política, educação e poesia, confronta as regras.

Produtos midiáticos como filmes e livros, que abordam bibliografias, contando histórias sobre a carreira e a vida pessoal de músicos, atores e atrizes, ativistas, celebridades, entre outros, geralmente conquistam o público e reverberam bastante junto a audiência. Esta prática vem sendo também desenvolvida em podcasts, com as pessoas narrando suas próprias histórias e vivências ou sendo personagens em roteiros com esse objetivo. No Brasil, já observamos podcasts trabalhando esse tipo de abordagem. Um exemplo é o programa A Playlist da Minha Vida (A Playlist [...], 2023a). Nele, a atriz Fernanda Torres entrevista um convidado e desenvolve, ao longo de cada episódio, a biografia da pessoa com uma narrativa permeada por uma lista de músicas, pré-enviadas por cada participante. As canções selecionadas marcaram tempos, fases e momentos da vida dos participantes.

Lançada em fevereiro de 2023, a primeira e única temporada de A Playlist da Minha Vida no Brasil teve um total de 15 episódios, sendo o último publicado em 12 de maio. Todos foram disponibilizados exclusivamente na plataforma *Deezer*. Entre os convidados estão músicos, atores, pesquisadores, médicos, escritores, figuras públicas consideradas relevantes no país, como Djamila Ribeiro, Dráuzio Varela, Gilberto Gil, Lulu Santos, Marisa Monte, Nelson Mota e Pabllo Vittar. O programa é inspirado em um podcast francês, segundo a Folha de S.Paulo (Alonso, 2023).

O programa de estreia, publicado em 2 de fevereiro de 2023, é com o músico Marcelo D2 (Marcelo D2, 2023), nome artístico de Marcelo Maldonado Peixoto, renomado rapper, cantor e compositor brasileiro. Tem 56 minutos e 11 segundos de duração. A construção do conteúdo se desenrola com uma experiência sonora que mescla a entrevista aos trechos das músicas que marcaram a vida do convidado. Essa proposta sonora\narrativa juntamente com a edição contribui no impacto emocional. Fernanda Torres conduz as conversas de maneira espontânea e informal, como em um bate-papo, em tom dialogal. Em reportagem no portal Castnews (A Playlist [...], 2023b) a diretora do podcast Laura Capanema, afirma que as entrevistas foram gravadas por meio de um aplicativo somente de áudio e de forma remota. Ou seja, como em uma conversa pelos telefones fixos de antigamente.

Dentro da classificação estrutural para podcasts sugerida por Luana Viana e Luãn Chagas (2024), o programa se enquadra como entrevista. É caracterizado pela presença de um entrevistador e um entrevistado convidado, em um momento de exposição de ideias, pontos de vista e pensamentos. É um dos tipos preferidos dos brasileiros.

Ao consumirmos um podcast podemos ativar nossas percepções sensoriais, nos conectar com forças e sentidos além da vida prática. A mistura das músicas com o relato dos convidados para apresentar as histórias individuais de figuras relevantes no cenário nacional pode impulsionar o encantamento. Esse sentimento desvirtua a lógica, mostra que a vida não tem um formato único, estimula percepções sobrenaturais. O encantamento transporta as pessoas para além do senso produtivista e utilitário em que a sociedade tenta se encaixar, e muitas vezes trava e bloqueia os sentimentos e os pensamentos (Simas; Rufino, 2020). Nostalgias também podem ser evocadas, ativando a memória das pessoas e lembranças do passado. Esse sentimento é descrito por André Antônio Barbosa (2014).

Marcelo D2 é um artista com uma trajetória transgressora, para além do encantamento, outro sentimento bastante presente em sua vida é o do levante,

apresentado por Georges Didi-Huberman (2019), impulsionado pelas suas bandeiras de lutas sociais, em especial pela legalização da maconha. Em seu trabalho, também busca constante diálogo com a ancestralidade.

O podcast possui recursos adicionais ao som, chamados elementos parassonoros, que são conteúdos complementares ao áudio possibilitados pelas características multimídia da internet, segundo Marcelo Kischinhevsky e Cláudia Modesto (2014). Entre as possibilidades da plataforma *Deezer*, são utilizadas por A Playlist da Minha Vida (A Playlist [...], 2023a) as capas personalizadas com fotos dos convidados, texto de descrição para cada um dos volumes, todos estão organizados em um canal próprio da série, que durante a escuta pode ser ativado o recurso de legendas automáticas e ouvidos de maneira seriada. O ouvinte ainda tem a possibilidade de curtir e compartilhar os programas.

Neste artigo, por meio de análise descritiva, proposta por Augusto Triviños (1997), e de conteúdo, baseada em Laurence Bardin (1977), objetivamos identificar quais recursos sonoros e narrativos são utilizados para tratar e potencializar os sentimentos de encantamento, de nostalgia e de levante no episódio com o músico Marcelo D2, do podcast *A Playlist da Minha Vida*. Pretendemos mostrar ainda, por meio de fragmentos do diálogo, questões relativas à memória, à ancestralidade e às temporalidades que marcam a carreira e a vida do artista e que estão presentes no programa.

Arte, música e sentimentos

O encantamento traz o "princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)" (Simas; Rufino, 2020, p.9). A ancestralidade conduz um pensamento ético em nós humanos, moldando nosso caráter ao longo da vida, um caráter provisório, inacabado e dialógico. Viver transcende o oferecido pelos homens brancos. Precisamos recuperar nossa ancestralidade, espiritualidade e conexões biológicas (Simas; Rufino, 2020).

Simas e Rufino (2020) tentam extravasar os sentidos da existência, lembrando e evocando culturas xamânicas, naturais, ou de naturezas, com as florestas, os espíritos e as árvores. Os autores colocam o encantamento no patamar do transe, muito além de uma sociedade ocidental organizada e civilizada, essa tratada pela sociedade como a vida certa. Sem romantismo, eles lembram que os encantamentos também foram desenvolvidos em um ecossistema onde, ao mesmo tempo, existe um cenário de devastação, violência e morte. Podendo a morte ser considerada uma passagem para outras dimensões de existência, não o fim, mas uma continuidade. Entra então a questão da ancestralidade, da continuidade, do nosso caráter provisório, mas, ao mesmo tempo, com linhas que seguem e continuam vibrando e gerando conexões invisíveis (Simas; Rufino, 2020). Em contraponto, o desencanto está relacionado à perda de vitalidade, ao colonialismo, a quem quer encapsular os pluralismos, reconexões e sabedorias humanas, à privação de liberdade. O modo de vida instalado é doente e tem um amplo repertório de desencanto. O encantamento se utiliza das questões que desencantam para traçar um diálogo, ambos coexistem (Simas; Rufino, 2020).

Ao construirmos nossas próprias histórias, muitas vezes nos recordamos de passagens que ficam gravadas na nossa memória, no nosso inconsciente. Em *O Tempo e o Cão*, Rita Kehl (2009) destaca que a memória – lembrança ou rememoração – está relacionada aos acontecimentos que se desenrolam no tempo e regem o imaginário. Estes acontecimentos geram impressão de continuidade e constroem os infinitos instantes que compõem uma vida. A memória mantém nosso sentimento imaginário de identidade ao longo da vida e garante nossa história com o passar do tempo, até a morte. A pesquisadora afirma que o passado conserva o tempo em sua versão imaginária (Kehl, 2009). A construção do inconsciente é atemporal, os fragmentos da vida presentes na memória não são concretados em gavetas de uma linha do tempo. Quando a gente vive o agora, se a experiência for marcante, de forma positiva ou negativa, ela de alguma forma fica gravada no inconsciente.

Sentimentos como a nostalgia e a melancolia, então, fazem parte da memória das pessoas e permeiam o inconsciente. Para Barbosa (2014), a nostalgia evoca o passado como um sonho. O autor defende a nostalgia como uma recusa do presente. Para ele, a evocação ao passado tem um caráter sedutor, mais misterioso e profundo e atrativo. Outra questão colocada por Barbosa (2014) é que a nostalgia possui alianças "estreitas e profundas" com a melancolia e "vem sendo um elemento importante de toda uma tradição de artistas ao longo da modernidade estética" (Barbosa, 2014; p.8).

Kehl (2009) destaca a dificuldade e a falta de lugar para melancólicos e sonhadores na vida prática e concreta das tarefas do dia a dia, como o trânsito engarrafado e os acessos aos controles e aos telefones. Mas, em um trânsito engarrafado, sentimentos podem ser evocados a partir, por exemplo, da escuta de uma música ou de um podcast. A narrativa em áudio ativa a memória e emoções diversas no ouvinte, como alegrias, tristezas, nostalgias, melancolias e todo o encantamento da arte.

Georges Didi-Hurberman (2019) afirma que a potência das obras de arte e dos textos, reside na capacidade de gerar e impulsionar o levante social. "É exatamente isso que os poemas, os romances, os livros de história ou de filosofia, as obras de arte sabem registrar, amplificando as coisas, dramatizando sob a forma de ficções, utopias, visões, imagens de todos os gêneros" (Didi-Hurberman, 2019, p.116). Sendo assim, o encantamento tem potencial para gerar levantes, protestos, contrapor as imposições sociais e se multiplicar entre grupos e organizações, proporcionando mudanças e definindo rumos da história. Assim como as obras de arte, os podcasts podem ser um instrumento midiático potentes para passar mensagens, transmitir narrativas, desvirtuar pensamentos, memórias, ancestralidade. Encantar ou desencantar as pessoas.

Podcasts e narrativas sonoras

Para João Miranda e Silvio Santos (2021), o podcast, como uma mídia sonora potente dos meios digitais, proporcionou uma redescoberta da palavra nos

tempos atuais. Sendo assim, é mais um instrumento de propagação e difusão de ideias e de narrativas e pode contribuir para transmitir às pessoas mensagens que podem ter diversas finalidades, inclusive novas perspectivas de percepção da sociedade e da própria vida. O podcast, mesmo com características próprias, se aproxima do rádio, que "tem historicamente a sensorialidade como característica que visa envolver o ouvinte em suas narrativas" (Viana, 2021, p. 5). Ao mesmo tempo, os produtos de mídias sonoras ajudam a organizar memórias e levar histórias de vida para o conhecimento do público.

A possibilidade de arquivar e transmitir áudios na internet foi o ponto de partida para o surgimento daquilo que é chamado desde 2004 de podcast, quando o jornalista britânico Ben Hammersley publicou em fevereiro deste mesmo ano pela primeira vez em um artigo tal denominação. De forma inicial, os áudios na internet eram arquivados em linhas de transmissão com a tecnologia chamada *Really Simple Syndication*, ou RSS. até a tecnologia avançar para as plataformas que utilizamos atualmente, como é o caso da *Deezer*, em que a Playlist da Minha Vida – o podcast observado neste estudo – foi hospedado. Sendo mais uma maneira de contribuir para disseminar conteúdos e preservar memórias de determinadas temáticas no ambiente digital.

A nova mídia surgida no início dos anos 2000 em virtude do desenvolvimento da popularização da internet na década de 1990 tem características do rádio, como essência, mas é uma mídia própria do ambiente digital, das redes, conforme Marcelo Kischinhevsky (2016).

Segundo Viana (2022):

> O principal questionamento era se esta modalidade poderia ou não ser considerada radiofônica. Com a ausência de um conceito chave para embasar a definição de podcast, os pesquisadores ou baseiam-se nos primeiros autores a tratarem do tema, ou criam sua própria delimitação do termo, sempre enfatizando as características desse fenômeno. No impasse de não haver uma definição única, as discussões permearam por outros caminhos (Viana, 2022, p. 98).

Além do podcast ser utilizado como espaço digital de entretenimento, de informação, também é usado como um espaço de escuta e acolhimento por

diferentes sujeitos sejam eles anônimos ou não. Rafael Ferreira Medeiros, Fernanda Perez Mendonça e Nair Prata (2022) comentam que o podcasting tem uma grande contribuição para dar visibilidade a grupos subalternos na mídia. A limitação existente na grade da programação dos meios de comunicação hegemônica, coloca o podcast em um universo de experimentações de formatos com grande diversidade de assuntos.

De acordo com a característica descritiva da proposta de classificação de Beltrán Moner (1991), a música pode nos situar para uma outra época, lugar, região, que pode ser desprovida de um sentimento cênico. Ricardo Haye (2005), por sua vez, acredita que a música, por meio de associação de informações e imagens, torna possível recriar ou possibilitar uma transição, permitindo que o ouvinte assimile conteúdos e reflita sobre eles.

O silêncio também é um elemento comum em podcasts narrativos. A pesquisadora Luana Viana (2022), diz que quando o silêncio é usado de maneira assertiva no roteiro, ele tem um grande potencial de contribuição para a narrativa. “O silêncio pode ajudar a descrever uma cena, acelerando ou diminuindo o ritmo de uma sequência, e expressar mais do que se ouve” (Viana, 2022, p. 89). A edição faz uso de silêncios e *fade outs* para marcar passagens e fases do programa.

Já quando se trata de música no discurso sonoro Haye (2005) diz que uma das finalidades dela em uma produção radiofônica é estimular memórias e fatos já acontecidos, criar um clima, identificar um lugar ou um tempo ou uma pessoa ou um grupo, acentuar um diálogo, criar um contraponto à palavra. Moner (1991), em sua proposta de classificação de música, afirma que existe a música subjetiva, em que são expressadas situações cênicas, de animação e é criado um ambiente emocional.

O podcast permite uma experiência sensorial individualizada do ouvinte quando é utilizado o fone de ouvido para consumir conteúdos em áudio arquivados na internet. O som ecoado pelos aparelhos proporciona uma acústica imersiva. Essa experiência cria uma sensação de intimidade e afeto, na qual o ouvinte se torna uma testemunha empática sobre o relato contado em

determinado episódio. “O processo imersivo ocorre tanto pelas sensações acionadas pelo consumo do conteúdo quanto pela disposição psicológica do público. Isso permite que sejamos transportados inteiramente para a história apresentada” (Viana, 2021, p. 4).

A playlist da vida de Marcelo D2

O podcast *A playlist da Minha Vida* se desenvolve a partir de uma lista de 12 músicas selecionadas pelos convidados e enviadas previamente para a produção do programa. Estas canções possuem relação direta com o percurso da vida de cada participante e a seleção não segue um critério específico de cronologias ou épocas pré-fixadas, eles têm liberdade para a escolha. No caso de Marcelo D2, entre as músicas escolhidas estão canções de João Nogueira, James Brown, Jorge Bem Jor, Ratos de Porão, Kendrick Lamar, Jesus e Mary Chain, Tincoãs, Beastie Boys. O episódio se desenvolve com a entrevista permeada de histórias e memórias, utilizando recursos de pesquisa, design de som e arquivos, originando um conteúdo como descreve a própria *Deezer* (A Playlist [...], 2023a) do “podcast mais musical – e memorial – da vez!”

Sobre o convidado em análise, a abertura traz um texto introdutório com apelo emocional. A narração é de Fernanda Torres:

> Você vai escutar agora uma vida que daria um filme. Cria do Andaraí, pra ele, a Lapa era Paris. Ele é um dos nomes mais importantes do hip-hop brasileiro. Ele tem a malandragem de quem se criou na rua e a sensibilidade, juro, de um santo. Puxou carro, perdeu amigos, foi camelô e estreou para sete pessoas em uma plateia. Eu vou apertar agora, mas só vou acender depois. Chama aí o Marcelo D2 (Marcelo D2, 2023, 0’42 - 1’18).

Identifica-se tanto no conteúdo, como na forma de construção do podcast, um material consistente para a análise em questão sobre sentimentos de nostalgia e encantamento misturadas às temporalidades da vida evocadas na conversa entre D2 e Fernanda Torres. No início da conversa, uma passagem que chama a atenção é quando Fernanda dá as boas-vindas ao convidado, agradecendo pela participação na “análise musical” e Marcelo afirma que aquela

participação é “tipo um consultório”. O diálogo mostra que é um programa que vai mexer com o psicológico dos participantes e da audiência.

Neste estudo, propomos selecionar trechos do programa em busca de relacionar estes trechos com o conceito de nostalgia (Barbosa, 2014), e destacar passagens onde a memória (Kehl, 2029) remete ao encantamento (Simas; Rufino, 2020), à ancestralidade (Simas; Rufino, 2020) e ao levante (Didi-Hurberman, 2019), traços esses presentes ao longo da bibliografia contada por Marcelo D2. Além da escuta, realizamos a decupagem do áudio (voz) para texto por meio do site Good Tape, e, a partir do texto, selecionamos partes do conteúdo onde foi possível identificar estes conceitos mencionados acima. Destacamos nestes trechos momentos ligados à temporalidade da vida do artista e de sua família, às histórias da carreira musical e de suas relações com a cultura de rua e a arte, que remetem às origens ancestrais e à construção de sua carreira.

A análise de conteúdo é utilizada para compreender e interpretar o discurso de Marcelo D2. Na fase exploratória do material, os trechos selecionados foram divididos em quatro grupos de conteúdo: 1) a infância, família, o samba e a *black music*, 2) vida marginal, primeira experiência com maconha, 3) começo de uma história com a arte, Planet Hemp e a perda do amigo Skunk, 4) morte da mãe e vida em família.

Para integrar a dimensão narrativa e dimensional do áudio, a análise orienta-se por duas frentes complementares: os conteúdos e os operadores de análise sonora do episódio. Com base em Haye (2005) Moner (1991) e Viana (2022), definem-se como operadores de análise a) trilha de fundo, e música subjetiva, utilizada para evocar a mensagem emocional ou transportar para a temporalidade evocada, b) silêncio expressivo, para para observar a carga dramática e expressiva dos relatos, c) cortes de edição, empregado para marcar a transição entre as falas e inserções de canções citadas pelo artista.

Primeira parte - a infância, família, o samba e a black music

Pela ótica do operador de análise a) trilha de fundo, e música subjetiva que é destaque nesse trecho, o podcast começa com referências à família especialmente ao pai de D2, seguindo para a vida com a mãe no Andaraí, enquanto criança e no início da adolescência. Marcelo (2023) destaca: "Sempre vêm as músicas que os pais ouviam. Se eu não botasse as músicas que marcaram a minha infância, era quase que uma traição familiar. Eu vou te falar que eu descobri muito fazendo essa *playlist* o quanto que meus pais foram influentes". Neste segmento observamos a evocação ao ancestral familiar. O artista explicita a influência de seus pais na construção de seu gosto musical pelo samba, que vai permear sua carreira. O sentido amplo da vida e as vibrações conectam o ser às criações e às forças invisíveis e acompanham o existir de cada um (Simas; Rufino, 2020, p.9).

Outro sentimento presente ao se referir à família é a nostalgia, misturada à ancestralidade. Uma nostalgia, revelada pelo convidado no sentido de materializar seu "paraíso perdido". Uma vida que ficou para trás e nunca voltará. Marcelo D2 é nostálgico. Barbosa (2014), entre as definições de nostalgia, afirma que o sentimento é uma recusa radical do presente, uma fuga desesperada, diz ainda que a preciosidade do passado está ligada à manutenção da história, um passado puro. O artista deixa transparecer que as vivências o emocionam de forma significativa.

Na narrativa, a nostalgia é utilizada para o convidado evocar uma música, que, consequentemente, por meio da lembrança de passagens da vida, faz com que o ouvinte e o entrevistado também "viajem" para outra realidade temporal. Para um lugar que transmite sentimentos e afetos que determinada canção pode trazer. Lembrar das vivências do passado, ativando fragmentos de memórias que estão no inconsciente, aciona ainda sentimentos nostálgicos e constrói a vida de cada indivíduo (Kehl, 2009; Barbosa, 2014). A primeira música que Marcelo D2 coloca na *playlist*, é *Além do espelho* de João Nogueira:

> Meu pai era muito fã de João Nogueira. Assim, minha família tem uma tendência a ser um fã compulsivo, sabe? Outra coisa que eu descobri aqui na nossa análise. O meu pai amava muito o João. O João era como se fosse um amigo da família, sabe? Eu, quando conheci o João Nogueira, que eu fiz uma homenagem a ele, eu toquei uma música que se chama Encontro com o Nogueira. E aí, quando eu conheci ele, eu falei isso pra ele, que eu era o filho bastardo dele, que ele não sabia, mas eu era o filho bastardo dele. Eu escolhi essa música, Além do Espelho, porque ela tem essas frases bem... Ela é esse papo do pai, que o maior medo é o espelho se quebrar e não refletir mais o pensamento, não ir à frente (Marcelo D2, 2023, 2'31 - 3'10, 2023).

Marcelo relembra as rodas de samba em sua casa. Relembra que seu avô era poeta, mas só escrevia poemas para as netas e que gostaria de ter o seu. "Isso é um trauma que eu carrego na minha vida" (Marcelo D2, 2023). O convidado conta da vida com a mãe e a irmã no Andaraí. Diz que frequentava rodas de samba com os pais e que aos sete anos foi levado pelos parentes a um show de James Brown.

> E eu só lembrei desse show, meu pai me lembrou, quando eu comecei a fazer música. Eu tava mais profundo já no James Brown, ouvindo a banda instrumental, e meu pai falou, tu sabe, tu já foi nesse show. Eu falei, não lembro. Aí ele começou a me lembrar. Eu falei, cara, comecei a lembrar das imagens. Eu lembro que eles todos estavam com Black Power. Meu pai, meu tio, irmão da minha mãe, e os amigos deles. Eu era bem molequinho, estava bem baixinho, olhava para cima e via aqueles cabelos, no meio da ditadura, assim. (Marcelo D2, 2023, 9'41 - 10'18).

Nesse trecho do podcast quando ele começa a falar da experiência no show do James Brown o operador de análise e a) trilha de fundo e música subjetiva e c) cortes de edição, a entrevista é pausada e começa a tocar no fundo a música *The Playback*, de James Brown, levando o ouvinte para uma experiência imersiva de viagem a um acontecimento da vida do artista, que evoca um sentimento nostálgico de volta ao passado. O que demonstra uma característica comum em programas de relato da narrativa particular. A narrativa radiofônica contribui para a imaginação da audiência e cria espaço para contar histórias, o que obviamente se aproxima do público (Viana, 2022). Observa-se nesse momento um *flashback*, o qual esse recurso é muito comum em narrativas de *storytelling* e frequentemente usado no podcast estudado, quando o entrevistado cita uma das músicas da *playlist*.

Segunda Parte - Vida Marginal, Primeira Experiência Com Maconha

Neste momento a) trilha de fundo e música subjetiva e b) silêncio expressivo também é destaque. É apresentado a vida de Marcelo D2 relatada no podcast, antes da fama e até mesmo após o estrelato, possui aspectos de encantamento - é um artista com obra e histórias admiradas por muitas pessoas - e de levante (indignação social) referentes aos caminhos percorridos dentro de uma cultura da marginalidade, tanto no sentido de viver à margem, quanto no sentido da delinquência. Estes relatos estão presentes em diversas passagens do programa.

Ao ser perguntado sobre sua fase delinquente, D2 diz a Fernanda: "Minha fase delinquente, eu acho que é desde que eu nasci, tá? Já nasci meio delinquente" (Marcelo D2, 14'02 - 14'12, 2023). Com sua turma do Andaraí, incluindo Carlos Peixe, o melhor amigo da época, Marcelo conta que frequentava bailes funk, ainda menor de idade, cometia pequenos delitos, e também por lá, em um campinho de futebol, fumou pela primeira vez um baseado, quando tinha 12 anos.

> E quem te apresentou o baseado? No morro tinha um campo de futebol, que era num terreno baldio. E a gente tava jogando bola depois da escola. A galera mais velha, mais velha de 16, 17 anos, chegava do trabalho. Eles fumavam lá no fundo do campo. E depois mandava a gente ralar. Falar, acabou, acabou. Rala, rala, rala. Eles iam jogar bola. E um dia eu tava lá no fundo do campo com esses caras. Eu era aquele cara que falava, porra, vocês tão fumando? O que vocês tão fumando? O que vocês tão fazendo? O que é aquilo lá? Os caras devem falar, mas deixa o menor fumar. Era chato pra caramba e irritava todo mundo. Eu não lembro muito bem. Mas alguém deve ter passado baseado pra mim! ((Marcelo D2, 2023, 14'30 - 15'11).

A construção da narrativa neste trecho é muito impactante até porque a maconha é um dos principais fios condutores da carreira de Marcelo. É um dos traços que evoca o encantamento pelo artista, baseado na potência do levante contra as imposições sociais. A edição opta pelo silêncio expressivo como fundo musical durante a fala e no momento que ele começa a relatar o ato de fumar é introduzida a música *Legalize Já*, o primeiro sucesso do *Planet Hemp*. Na terceira vez que entra, quando D2, fala: "alguém deve ter passado o baseado para mim"

(Marcelo D2, 2023, 15:11 - 15’26) o áudio do entrevistado é cortado e a música *Legalize Já* toca por cerca de 10 segundos, terminando com um fade out. Esse recurso sonoro funciona como um gancho narrativo que reforça o levante contra imposições sociais (Didi-Huberman, 2019). Em sequência, a entrevista volta com Fernanda fazendo uma nova pergunta, ainda sobre esta fase de delinquência.

No período adolescente também surge no podcast a temática da morte, que dá um tom mais triste com certa carga melancólica ao programa. Barbosa (2014) cita Guy Gauthier que defende que a nostalgia seria uma variação da melancolia ligada à questão da morte e do luto. Também recorremos a Barbosa (2014) que descreve uma melancolia atroz, pessimista e sombria ao se voltar para algum ponto do passado. Destacamos, sobre a morte: as perdas dos amigos do Andaraí, em especial Carlos Peixe; a morte do amigo artista Skunk; e o falecimento da mãe de D2, cujo relato do velório está na parte final do programa.

> Dessa galera, Fernanda, isso é muito louco, assim, porque dessa galera ninguém sobreviveu, só eu. Todos eles, assassinados. Por isso que minha mãe falou, cara, tu não aguenta mais você aqui, tu vai acabar morrendo igual esses meninos. Eu não tenho nenhum amigo de infância, nem de adolescência, assim. Todos foram... Foi morrendo, morrendo, morrendo. O Carlos Peixe, meu melhor amigo, ele foi preso. E aí, quando saiu da cadeia, mataram ele. Com 19 anos, assim. Muito jovem, muito jovem. Não, não, tinha 17. (Marcelo D2, 2023, 15’54 - 16’27).

Aqui nota-se este encontro da nostalgia com a melancolia presente nessa passagem do D2 por meio do tom de fala em que é narrada essa passagem da vida dele. O relato é forte e os c) cortes de edição mantém o foco nas palavras. Ao abordar sobre o assassinato do amigo Carlos Preixe, opera-se o silêncio expressivo e ausência de trilha de fundo desacelera e reforça a carga melancólica do luto.

Terceira parte - Começo de uma história com a arte, planet hemp e a perda do amigo skunk

Neste trecho, a) trilha de fundo, e música subjetiva se apresenta novamente com uma articulação entre narrativa e sonoridade com contrastes de emoção

com a mudança para o Catete para morar com o Pai, devido aos problemas enfrentados nos espaços do Andaraí, gera uma transformação na perspectiva da vida de Marcelo D2, conforme a narrativa desenvolvida por ele ao longo do programa. Nesta fase, o nostálgico D2 é imerso na efervescência cultural do Rio de Janeiro da década de 80. Começa a frequentar shows, cinemas e museus. Morando com o pai, passa a trabalhar em diversas funções: faxineiro, porteiro e camelô. Conhece o amigo Skunk, o rock, o rap e juntos lançam o Planet Hemp. Porém, Skunk contraiu HIV e morreu poucos meses depois. Neste momento do podcast, identificamos a nostalgia aproximada da melancolia, do levante, do encantamento e da ancestralidade. A passagem que reúne tais sentimentos é referente ao início da carreira com o Planet Hemp e o relato melancólico e nostálgico da morte do amigo. "E aí um dia eu fui almoçar em casa com a camisa de Dead Kennedys e... Encontrei o Skank, que foi um anjo na minha vida [...]" (Marcelo D2, 2023, 25'18 - 25'30). No desenvolver da relação, D2 mostra ao amigo um caderno com coisas que ele escrevia. Após a leitura recebe o parecer.

> Cara, a gente tem que fazer uma banda. Tu escreve muito. Vamos mudar o mundo. Vamos falar de maconha, porque as pessoas vão perceber que a gente tá aqui, tá ligado? Mas a gente fala de maconha, não fuma maconha legal, tá? A gente fala que a ilegalidade da maconha tá matando gente, essa violência. (Marcelo D2, 2023, 27'05 - 27'20).

No recorte destacado acima, a mistura de elementos nostálgicos do passado na parceria com o amigo e anjo; de levante e revolta, quando Skunk sugere abordar a maconha como temática das letras; assim como a ancestralidade evocada por toda a cultura das drogas que mata gente em um Brasil delineado por figuras escravagistas, militares e a elite. Antes de relatar a perda do amigo, D2 conta sobre a empolgação da dupla no início da banda. Ele afirma que parecia que estava acontecendo a maior coisa da vida dele, e que realmente isto aconteceu. A música usada neste trecho de c) cortes de edição e inserção musical é *Mantenha o Respeito*, um dos primeiros sucessos do Planet Hemp, juntamente com *Legalize Já*, confere um ritmo enérgico a parceria do artista com o amigo com grande contribuição no quesito a) trilha de fundo, e música

subjetiva.

A narrativa então vai se desenvolvendo para o tom melancólico. Marcelo D2 relata a descoberta do vírus HIV pelo amigo, a mudança de comportamento e a partida precoce. Marcelo diz que o dia da morte do Skunk foi um dos piores dias da vida dele. A melancolia tem grande relação com a morte e o luto e está evidente na vida do artista entrevistado.

> Tô ficando emocionado falando isso, cara. Todo aquele sonho que eu tinha, que eu nem sabia que eu tinha, sabe, aquela vontade de fazer arte, de participar do mundo dessa maneira, sabe. Assim, a gente se conheceu no começo de 92 e no meio de 94 ele morreu. Ao mesmo tempo, minha mãe, a madrasta dele, a mãe dele, falaram quase que a mesma coisa, sabe? Pô, ele deixou o sonho dele no teu colo. Vai lá, vai lá, continua. Eu nunca tinha pensado em fazer música, sabe qual é? O cara chegou e em dois anos mudou a minha vida E você ainda pensa nele de vez em quando? Todo dia, Fernanda. Todo dia. (Marcelo D2, 2023, 34'14 - 34'56).

O b) silêncio expressivo na fala "tô ficando emocionado falando isso cara" amplifica o sentido de finitude e ancestralidade, o que transmite para o ouvinte toda a carga dramática do momento. O programa segue com Marcelo contando sobre os desdobramentos da carreira após o lançamento do Planet Hemp, a introdução ancestral e o reencontro com o samba, as novas influências musicais, até que chega a parte final.

Parte final - Morte da mãe e vida em família

Na parte final do episódio, o operador de análise predominante é o a) trilha de fundo, e música subjetiva. No encerramento do programa, a perda da mãe, mais uma morte marcante. A temática tem tons nostálgicos e melancólicos. E um novo Marcelo aparece: o guardião da família. Ao ser questionado sobre as mortes do pai e da mãe, D2 conta que ficou mais "puto" com a morte do pai, era novo, tinha 26 anos; já a morte da mãe, foi "quase uma passagem de bastão". E quando fala da família e da posição de guardião, se mostra feliz e glorificado. A partir daí, é desenvolvida uma narrativa sobre o futuro, e mais uma vez Fernanda e Marcelo voltam a falar da morte. Destacamos um trecho em que a entrevistadora questiona D2 sobre a música que o artista gostaria que fosse tocada em seu

velório. Ele responde que seria a mesma canção que o emocionou na partida de sua mãe, *Cordeiro de Nanã*, de Os Ticoãs.

> É uma música que me traz muita paz, eu acho que ela traria paz pra quem tá ali, sabe? Eu acho que ela representa muito bem esse momento de passagem. A morte sempre foi muito próxima, assim, né? Mas eu nunca senti ela, que ela podia ser uma realidade, sabe qual é? Apesar de tanta merda que eu fiz na vida, eu nunca achei que eu podia morrer. E você vai ficando mais velho e você vai pensando, pô, cara, vai chegar a minha hora já já, né, cara? Eu tô com 54, pelo menos, da metade da minha vida já passei, né? (Marcelo D2, 2023, 52'50 - 56'11).

Haile (2005) diz que por meio da música é possível associar informações de imagens recriando-as e refletindo sobre o conteúdo. Dessa forma, nessa última passagem do podcast, o músico escolhe uma canção que permita uma experiência sensorial, com significados bons para ele, e com uma evocação ancestral pela mãe querida.

O podcast percorre as memórias de Marcelo D2 com um storytelling fluído sem muitos recursos de edição, sem inclusão de paisagens sonoras e sem uso de arquivos de participações do artista em programas de tv, festivais de músicas e afins, mas traz uma edição potente que emociona e evoca sentimentos, emoções e afetos em quem está ouvindo, mas também no entrevistado e na entrevistadora. As músicas da *playlist* de D2 aparecem mescladas aos momentos marcantes de sua vida proporcionando uma narrativa que mistura estes dois elementos.

Marcelo D2 é um artista que provoca encantamento ao público. Simas e Rufino (2020) destacam que encantamento está relacionado ao canto que enfeitiça, inebria e cria outros sentidos para o mundo. Os autores falam sobre o Brasil, um país criado sob a ótica de bandeirantes, generais, torturadores, coroneis, misóginos, fanáticos religiosos, homofóbicos entre outras classes degradantes e, por estas características, afirmam que o Brasil precisa dar errado urgentemente. Neste sentido, entra o Marcelo D2 ativista que levantou a bandeira da legalização da maconha, da defesa da democracia, do antifascismo, que evoca as culturas ancestrais do samba, das pessoas negras e periféricas, que defende interesses coletivos de pessoas marginalizadas por estes criadores do Brasil carregados de

pensamentos abjetos.

Durante a conversa com Fernanda Torres, é perceptível o clima nostálgico do entrevistado desde a abertura. Marcelo D2 é um músico com forte relação, principalmente, com o rap, o rock e o samba. Em 2024, a banda *Planet Hemp*, que lançou a carreira do artista e o alçou à fama, celebrou 30 anos de existência, segundo matéria do portal Splash UOL (Brigatti, 2024). No podcast, o artista remonta o começo desta carreira, iniciada com o amigo Skunk, parceiro e idealizador do projeto, que morreu antes de a banda atingir o sucesso, mas vai além.

Na entrevista, Marcelo fala sobre a vida em família do garoto suburbano do Rio de Janeiro, relata os percalços, os sonhos, narra como sua trajetória de vida foi sendo construída, com passagens marcantes. Ao longo de sua carreira D2 traz à tona elementos da sua ancestralidade, que ele destaca durante o programa. Em seu disco Iboru (Fantástico, 2023), o artista faz um resgate ao samba, às raízes da cultura popular brasileira e às religiões africanas.

No episódio analisado (Marcelo D2, 2023), também é possível identificar passagens melancólicas, de sofrimento com perdas e desilusões, como nas passagens em que Marcelo D2 relata mortes dos amigos Peixe e Skunk, do pai (quando o artista tinha 26 anos) e da mãe (mais recente). A melancolia pode ser caracterizada como momentos sem possibilidades de solução ou cura para o presente (Barbosa, 2014). Os pais e os amigos não estão mais vivos, não podem mais compartilhar as conquistas, mas D2 lembra deles constantemente e a emoção ao citá-los é perceptível em sua voz por vezes embargada nos trechos.

Outra questão marcante na carreira do músico carioca é o enfrentamento e a luta constante contra esses setores dominantes no Brasil. O trabalho dele tem características de levante, de potência, de energia social. Na potência das ondas de sua música, D2 provoca a explosão, a catástrofe, o desafio ao sistema vigente, o desejo de ultrapassar ou saltar uma barreira, que inclusive já o levou à cadeia em 1997, juntamente com os demais integrantes do Planet Hemp.

Considerações

O trabalho conclui que a trilha de fundo e música subjetiva, o silêncio expressivo e cortes de edição sonora não atuam apenas como elemento estético. Esses recursos potencializam a densidade dramática da narrativa do podcast proporcionando uma imersão afetiva do ouvinte, capaz de evocar sentimentos complexos como a nostalgia, a melancolia e a ancestralidade, diante daquilo que é apresentado na narrativa conduzida pela atriz e apresentadora Fernanda Torres.

A experiência sonora e de sentimentos atingida por meio da escuta e da análise do podcast A Playlist da Minha Vida no episódio com o artista Marcelo D2 também revela que esta mídia é uma importante ferramenta para transmitir histórias e memórias pessoais. O programa analisado elevou a potência do conteúdo com o denso material apresentado pelo convidado.

Identificamos Marcelo D2 como um artista nostálgico, por vezes até melancólico, que carrega uma carga ancestral, e tem sua vida marcada com atitudes de revolta e levante contra um Brasil repressor e regido por classes dominantes. O convidado sabe transmitir emoções por meio de palavras e pelo resgate de sua memória, desenrolada em uma temporalidade ancestral e contemporânea. Palavras e recursos utilizados na construção da narrativa ao longo do programa potencializam a densidade do conteúdo, como exemplo podemos citar a entrevista da jornalista, roteirista e diretora Laura Capanema (Castnews, 2023b) em que ela diz que a história de Marcelo revela um Brasil e que toda a equipe de profissionais se emocionou no decorrer da realização do podcast. Na introdução, a apresentadora Fernanda Torres também revela que o programa vai trazer um conteúdo rico e denso, com ótimas histórias e uma narrativa envolvente, quando ela diz que a vida de D2 daria um filme. A junção da história contada por meio da entrevista, permeada com músicas e mais a edição sonora, proporciona um conteúdo com uma narrativa que potencializa os sentimentos de nostalgia, levante, encantamento, evocando a memória e emocionando participantes e ouvintes do programa analisado.

Bibliografia

ALONSO, Gustavo. **'A Playlist da Minha Vida' une frivolidade digital à permanência da memória**. Folha de S.Paulo, São Paulo, fev. 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gustavo-alonso/2023/02/a-playlist-da-minha-vida-une-frivolidade-digital-a-permanencia-da-memoria.shtml. Acesso em: ago. 2026.

A PLAYLIST da minha vida. Apresentação: Fernanda Torres. Produção: Deezer. Deezer, 2023. Podcast. Disponível em: https://link.deezer.com/s/34fxGiQLcJ7htMf47qYmH. Acesso em: ago. 2026.

A PLAYLIST da minha vida: Deezer lança podcast com Fernanda Torres. **Castnews**, 8 fev. 2023. Disponível em: https://www.castnews.com.br/a-playlist-da-minha-vida/. Acesso em: ago. 2026.

BARBOSA, André Antônio. **A potência estética da nostalgia**. *Revista Serrote*. São Paulo; Rio de Janeiro: IMS, 2014.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Edições 70, 1977.

BELTRÁN MONER, Rafael. **Ambientación Musical**. Madrid: IORTV, 1991.

BONTEMPO, Renato. **Fernanda Torres fala sobre o seu papel de host no podcast A playlist da minha vida**. Castnews, 11 de jan. de 2024. 2024. Disponível em: https://www.castnews.com.br/fernanda-torres-fala-sobre-o-seu-papel-de-host-no-podcast-a-playlist-da-minha-vida/. Acesso em: ago. 2024.

BRIGATTI, Gustavo. **Planet Hemp 30 anos: 'Legalize Já' não vai mais fazer sentido, espera D2**. Splash UOL, São Paulo, 7 jul. 2024. Disponível em: https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/07/07/se-tudo-der-certo-legalize-ja-ja-nao-vai-mais-fazer-sentido-afirma-d2.htm. Acesso em: jul. 2024.

CHAGAS, Luãn José Vaz; VIANA, Luana. **Categorização de Podcasts no Brasil: uma proposta baseada em eixos estruturais a partir de um panorama histórico**. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 13., 2021. *Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Sonora...* 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ondas, torrentes e barricadas**. *Revista Serrote*, n. 33. São Paulo; Rio de Janeiro: IMS, 2019.

FANTÁSTICO. **Marcelo D2 fala sobre novo álbum e relação antiga com o samba: 'A procura vale mais que a batida perfeita'**. G1, 18 jun. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2023/06/18/marcelo-d2-fala-sobre-novo-album-e-relacao-antiga-com-o-samba-a-procura-vale-mais-que-a-batida-perfeita.ghtml. Acesso em: ago. 2024.

HAYE, Ricardo. **Sobre o discurso radiofônico**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do Rádio*. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 109-190.

MARCELO D2. Entrevistado: Marcelo D2. Entrevistadora: Fernanda Torres. *In*: **A Playlist da minha vida.** Produção: Deezer. Deezer, 8 fev. 2023. Podcast, 55 min. Disponível em: https://link.deezer.com/s/34fBu3yFtl5umA9cOxqu0. Acesso em: ago. 2024.

MEDEIROS, R.; MENDONÇA, F.; PRATA, N. **Vozes ainda subalternas: podcasting e lutas por reconhecimento na arena midiática**. Esferas, [S. l.], v. 1, n. 23, p. 84–99, 2022. DOI: 10.31501/esf.v1i23.13632. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13632. Acesso em: ago. 2026.

MIRANDA, João; SANTOS, Sílvio. **O podcast como remediação da rádio e da televisão nos pequenos mercados: O caso português**. Comunicação Pública, [S. l.], v. 16, n. 31, 2021. DOI: 10.34629/cpublica.62. Disponível em: https://journals.ipl.pt/cpublica/article/view/62. Acesso em: jan. 2025.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; MODESTO, Cláudia Figueiredo. **Interações e mediações, instâncias de apreensão da comunicação radiofônica.** Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação, v. 2, 2014, pp. 12-20.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, v. 1, 152 p., 2016.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

VIANA, Luana; VAZ CHAGAS, Luan José. **Categorização de podcasts no Brasil: uma proposta baseada em eixos estruturais**. Observatório (OBS*), [S. l.], v. 18, n. 1, 2024. DOI: 10.15847/obsOBS18120242369. Disponível em: https://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/2369. Acesso em: set. 2025.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

O Silêncio como Estrutura: A Estética da Restrição no Podcasting Independente Brasileiro entre a Governança Algorítmica e o Regime de Propriedade Intelectual

Silence as Structure: The Aesthetics of Restriction in Brazilian Independent Podcasting between Algorithmic Governance and the Intellectual Property Regime

El Silencio como Estructura: La Estética de la Restricción en el Podcasting Independiente Brasileño entre la Gobernanza Algorítmica y el Régimen de Propiedad Intelectual

Tiago Negrão Andrade ; João Luiz Alexandre dos Santos

Resumo

Este artigo investiga a emergência de uma "estética da restrição" no podcasting independente brasileiro, caracterizada por silêncios estratégicos, trilhas genéricas e desenhos sonoros minimalistas. Adotando abordagem qualitativa, documental e crítica, ancorada na economia política das plataformas, nos estudos de governança algorítmica e na crítica à propriedade intelectual, o estudo analisa em que medida o regime jurídico-algorítmico (Lei 9.610/1998, atuação da ECAD e sistemas como Content ID) contribui para condicionar decisões estéticas, em articulação com desigualdades estruturais de classe, território e gênero e com variáveis de orçamento, competência técnica e projeto editorial. Os resultados indicam que a democratização do acesso técnico convive com a concentração da circulação e a internalização do risco. Conclui-se que a politização dessa estética é crucial para disputar condições mais equitativas de produção e circulação cultural.

Palavras-chave: podcasting; propriedade intelectual; governança algorítmica; estética da restrição; economia política da comunicação.

Sobre os autores

Tiago Negrão Andrade
tiago.negrao@unesp.br
https://orcid.org/0000-0002-5352-9798

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC – Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, pela Universidade de Sorocaba (Uniso).

João Luiz Alexandre dos Santos

Graduado em Eventos pela FATEC-SP. Músico profissional.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 18/02/2026 aceito em: 19/08/2026.

>> Como citar este texto:
ANDRADE, Tiago Negrão Andrade; SANTOS, João Luiz Alexandre dos. O Silêncio como Estrutura: A Estética da Restrição no Podcasting Independente Brasileiro entre a Governança Algorítmica e o Regime de Propriedade Intelectual. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 120-151, jan./abr. 2026.

Abstract
This article investigates the emergence of an "aesthetics of restriction" in Brazilian independent podcasting, characterized by strategic silences, generic soundtracks, and minimalist sound designs. Adopting a qualitative, documentary, and critical approach, grounded in the political economy of platforms, studies of algorithmic governance, and the critique of intellectual property, the study analyzes to what extent the legal-algorithmic regime (Law 9.610/1998, ECAD's role, and systems like Content ID) contributes to conditioning aesthetic decisions, in articulation with structural inequalities of class, territory, and gender and with variables of budget, technical competence, and editorial project. The results indicate that the democratization of technical access coexists with the concentration of circulation and the internalization of risk, producing a sonic stratification where restriction, far from being a mere stylistic choice, materializes as a rational adaptation to an environment of legal uncertainty and infrastructural control. It concludes that politicizing this aesthetic is crucial to contesting more equitable conditions for cultural production and circulation.

Keywords: podcasting; intellectual property; algorithmic governance; aesthetics of restriction; political economy of communication.

Resumen
Este artículo investiga la emergencia de una "estética de la restricción" en el podcasting independiente brasileño, caracterizada por silencios estratégicos, pistas genéricas y diseños sonoros minimalistas. Adoptando un enfoque cualitativo, documental y crítico, anclado en la economía política de las plataformas, los estudios de gobernanza algorítmica y la crítica a la propiedad intelectual, el estudio analiza en qué medida el régimen jurídico-algorítmico (Ley 9.610/1998, actuación del ECAD y sistemas como Content ID) contribuye para condicionar las decisiones estéticas, en articulación con las desigualdades

estructurales de clase, territorio y género y con variables de presupuesto, competencia técnica y proyecto editorial. Los resultados indican que la democratización del acceso técnico convive con la concentración de la circulación y la internalización del riesgo, produciendo una estratificación sonora donde la restricción, lejos de ser una mera elección estilística, se materializa como una adaptación racional a un entorno de inseguridad jurídica y control infraestructural. Se concluye que politizar esta estética es crucial para disputar condiciones más equitativas de producción y circulación cultural.

Palabras clave: podcasting; propiedad intelectual; gobernanza algorítmica; estética de la restricción; economía política de la comunicación..

Introdução

A expansão do podcasting independente no Brasil constitui um dos fenômenos mais significativos da reconfiguração contemporânea das indústrias culturais digitais. Impulsionado pela difusão de plataformas de hospedagem gratuitas, pela popularização de equipamentos de baixo custo e pela consolidação de sistemas de distribuição sob demanda, o podcasting foi frequentemente celebrado como expressão paradigmática da democratização da produção cultural. Contudo, essa promessa de abertura convive com a consolidação de infraestruturas concentradas, regimes proprietários rígidos e mecanismos algorítmicos de modulação comportamental que redefinem os limites da criação sonora (SRNICEK, 2017; VAN DIJCK, 2013). A aparente ampliação do acesso técnico não eliminou assimetrias estruturais; ao contrário, reorganizou-as sob novas formas. Ressalta-se, contudo, que a relação entre esses condicionantes estruturais e a forma sonora adotada não é determinística, havendo amplo espaço para escolhas estéticas, editoriais e políticas que nem sempre se alinham à lógica da restrição econômica ou jurídica.

Para os fins deste artigo, entende-se por podcast independente aquela produção sonora não vinculada a grandes conglomerados de mídia, operada com orçamento reduzido, frequente autofinanciamento ou financiamento coletivo, e

distribuída primariamente por plataformas digitais dominantes sem contrapartida editorial que garanta acesso a catálogos fonográficos licenciados ou a equipes técnicas especializadas.

O fenômeno central analisado neste artigo é a emergência de uma "estética da restrição" no podcasting independente brasileiro, caracterizada pela predominância de silêncios estratégicos, trilhas genéricas e desenhos sonoros minimalistas, como efeito de um regime jurídico-algorítmico que condiciona a circulação musical. Essa restrição opera em três camadas distintas, aqui analisadas de forma articulada, mas não confundidas: (i) a camada estatal, representada pela Lei 9.610/1998 e pela ausência de cláusula de fair use; (ii) a camada de governança privada de plataformas, exemplificada pelos sistemas automatizados de reivindicação (Content ID) e pelos termos de uso unilaterais; e (iii) a camada de gestão coletiva privada, representada pela ECAD e suas tabelas de cobrança. Essa restrição não se limita a imposições legais explícitas, mas opera por meio da modulação preventiva de comportamentos criativos (ANDREJEVIC, 2013). A existência de sistemas automatizados de reivindicação de direitos autorais, como o Content ID, combinada à ambiguidade normativa da Lei 9.610/1998, especialmente no que concerne ao uso de "pequenos trechos", produz ambiente de insegurança jurídica que favorece a autocensura preventiva.

O objeto específico de análise é, portanto, a articulação entre forma sonora, governança algorítmica e regime de propriedade intelectual no contexto brasileiro, com ênfase nos impactos distributivos dessa articulação nas esferas política, social e epistêmica. Politicamente, observa-se a delegação de poder regulatório a entidades privadas como a ECAD, cuja atuação tensiona princípios constitucionais de função social da propriedade (BRITO BASTOS, 2025). Socialmente, a concentração do catálogo fonográfico em três grandes majors e a centralização territorial de incentivos culturais reforçam hierarquias de classe e território. Epistemicamente, a naturalização do silêncio como escolha estética obscurece as condições estruturais que o produzem.

A base teórica do estudo dialoga com três tradições principais. A economia política das plataformas (SRNICEK, 2017; HESMONDHALGH, 2019) oferece instrumentos para compreender a concentração de valor e a precarização criativa. Os estudos de governança algorítmica e modulação comportamental (ANDREJEVIC, 2013; VAN DIJCK, 2013) iluminam os mecanismos técnicos de controle. A crítica à propriedade intelectual como regime cultural (COOMBE, 1998) permite compreender o copyright não apenas como norma jurídica, mas como dispositivo de organização simbólica. Embora haja consenso na literatura quanto à concentração das plataformas digitais, permanece lacuna analítica quanto aos efeitos estéticos concretos dessa concentração na forma sonora do podcasting independente brasileiro.

O objeto de análise documental abrange políticas de plataforma (Spotify/Anchor, YouTube/Content ID), marcos normativos (Lei 9.610/1998, tabela ECAD 2023) e decisões judiciais (TJSC 2025). Como ilustração empírica, referenciam-se práticas observadas em podcasts independentes brasileiros de formato conversacional e desenho sonoro reduzido, sem pretensão de generalização estatística. Entre as iniciativas brasileiras de comunicação científica e divulgação de conhecimento em plataformas digitais, destacam-se o Medo e Delírio em Brasília, cujo formato se apoia predominantemente em vozes em conversação livre, com desenho sonoro reduzido e ausência de trilhas musicais licenciadas, portal e podcast jornalístico independente voltado à análise crítica da política brasileira contemporânea (MEDO E DELÍRIO EM BRASÍLIA, [s.d.]); o Histórias do Brasil, estruturado em narração monocorial com mínimo de camadas sonoras, sem uso de música de terceiros, podcast dedicado à divulgação da história do Brasil com base em pesquisas acadêmicas e linguagem acessível (HISTÓRIAS DO BRASIL, [s.d.]); e o Dragões de Garagem, que emprega voz de pesquisadores como principal recurso, com edição econômica e trilhas genéricas ou ausentes, portal e podcast de divulgação científica produzido por pesquisadores, que aborda temas relacionados às ciências naturais, humanas e à tecnologia (DRAGÕES DE GARAGEM, [s.d.]).

Comparativamente, o modelo brasileiro distingue-se de sistemas como o norte-americano, que incorporam o princípio de fair use como cláusula aberta de flexibilização. A ausência de dispositivo semelhante no ordenamento nacional amplia a insegurança interpretativa e favorece leituras restritivas. O que se perde nessa transição é a margem experimental; o que se ganha é previsibilidade para grandes detentores de direitos. A tensão entre proteção autoral e acesso à cultura permanece irresolvida.

Os desafios éticos e políticos envolvem valores como equidade cultural, pluralidade estética e justiça distributiva. A vigilância algorítmica massiva, com bilhões de reivindicações automatizadas anuais, redefine a relação entre criador e infraestrutura, deslocando a mediação jurídica para sistemas técnicos opacos. A recente ampliação do escopo de cobrança sobre conteúdos gerados por IA sinaliza tendência de expansão cumulativa do regime proprietário.

O panorama regulatório brasileiro combina Lei 9.610/1998, atuação da ECAD e ausência de marco específico para governança algorítmica de plataformas de áudio. Persistem lacunas normativas quanto à transparência de algoritmos, proporcionalidade de cobrança e critérios objetivos para uso de excertos musicais.

Diante desse cenário, o objetivo geral do artigo é compreender em que medida a estética da restrição no podcasting independente brasileiro é condicionada pela intersecção entre governança algorítmica, regime de propriedade intelectual e desigualdades estruturais, sem reduzir a emergência dessa estética a uma determinação jurídico-estética absoluta.

As perguntas de pesquisa que orientam a investigação são:

(i) Em que medida o regime jurídico-algorítmico contribui para condicionar decisões estéticas no podcasting independente, e por quais mediações?

(ii) Como essa condicionação se articula com variáveis de classe, território e gênero, e em combinação com quais outras variáveis (orçamento, acessibilidade técnica, projeto editorial)?

(iii) Quais são os limites e possibilidades de politização da restrição sonora como adaptação racional a custos e riscos, e não como vedação absoluta da legislação?

Justifica-se a pesquisa cientificamente pela lacuna na literatura quanto à materialização estética concreta da governança digital no campo sonoro brasileiro. Politicamente, contribui para o debate sobre função social da propriedade intelectual e democratização cultural. Socialmente, evidencia como desigualdades estruturais são reproduzidas sob a retórica da inclusão digital.

Parte-se da hipótese de que a democratização do podcasting opera como discurso ideológico que amplia o acesso produtivo, mas restringe estruturalmente o acesso à circulação qualificada e ao desenho sonoro complexo. Supõe-se ainda que a estética minimalista predominante não é mera escolha estilística, mas uma das respostas racionais a um ambiente de risco jurídico, concentração infraestrutural, orçamento limitado e competência técnica restrita, sem que se possa estabelecer causalidade direta e exclusiva do regime autoral.

Como objetivos específicos, busca-se: (a) mapear o regime jurídico-algorítmico que estrutura o campo; (b) analisar seus efeitos estéticos na forma sonora; (c) examinar a distribuição desigual desses efeitos; e (d) discutir horizontes de transformação que articulem justiça econômica, tecnológica e epistêmica.

Metodologia

O estudo adota abordagem qualitativa, crítica e documental, ancorada na economia política da comunicação, nos estudos de governança algorítmica e na crítica à propriedade intelectual como regime cultural. Parte-se do pressuposto epistemológico de que infraestruturas digitais, normas jurídicas e práticas estéticas constituem dimensões indissociáveis de um mesmo arranjo sociotécnico, exigindo análise que articule estrutura econômica, regulação normativa e materialidade simbólica (SRNICEK, 2017; COOMBE, 1998). A investigação também dialoga com perspectivas críticas sobre colonialidade

tecnológica e modulação algorítmica, reconhecendo que dispositivos técnicos operam como formas de governo indireto das condutas criativas (ANDREJEVIC, 2013; PASQUINELLI, 2023).

Foram organizados três eixos principais de fontes: (i) literatura acadêmica indexada em bases como Scopus, Web of Science e SciELO, abrangendo o período de 2000 a 2025, com descritores em português e inglês relacionados a "podcasting", "plataformização", "copyright", "governança algorítmica" e "precarização cultural"; (ii) documentos legais e normativos, incluindo a Lei 9.610/1998, decisões judiciais recentes e tabelas de cobrança da ECAD; (iii) literatura cinzenta e relatórios de mercado (Nielsen/Spotify, relatórios institucionais), utilizados para contextualização empírica das dinâmicas de monetização e concentração.

A busca sistemática seguiu o protocolo PRISMA (PAGE et al., 2020), contemplando identificação, triagem, elegibilidade e inclusão das referências. Após exclusão de duplicatas e aplicação de critérios de pertinência temática — foco em economia política das plataformas, regulação de direitos autorais e estudos sobre podcasting — o corpus final de revisão bibliográfica consistiu em 64 referências acadêmicas e 12 documentos normativos e institucionais. Ressalta-se que o estudo não realiza análise empírica direta de episódios de podcasts (como transcrição sistemática, entrevistas ou etnografia), mas articula revisão crítica da literatura com ilustração documental de práticas e políticas de plataforma. A análise interpretativa adotou abordagem temática crítica inspirada em Braun e Clarke (2006), permitindo derivação e refinamento de categorias como "ontologia da restrição", "modulação algorítmica", "estratificação sonora" e "reexistência estética".

As categorias analíticas foram construídas em diálogo contínuo com o referencial teórico central, especialmente com os debates sobre precarização cultural (HESMONDHALGH, 2019), governança digital (VAN DIJCK, 2013) e colonialidade tecnológica (MIGNOLO, 2011). A triangulação entre fontes acadêmicas, normativas e empíricas assegurou consistência interpretativa,

enquanto a revisão sucessiva do texto buscou eliminar redundâncias conceituais e reforçar coesão argumentativa entre seções.

O rigor metodológico foi garantido por meio de sistematização explícita das etapas de busca, critérios de seleção transparentes e articulação coerente entre hipóteses e categorias analíticas.

A análise visou evidenciar as implicações políticas, culturais e econômicas do fenômeno estudado, problematizando os discursos tecnocêntricos e destacando os tensionamentos entre inovação e reprodução de desigualdades.

Resultados e Discussão

O podcasting brasileiro amplia o acesso técnico, mas mantém concentração na circulação e monetização. A estética da restrição, composta por silêncios e trilhas genéricas, resulta de modulação algorítmica, insegurança jurídica e desigualdades de classe, território e gênero, revelando democratização parcial e estruturalmente limitada.

Ontologia da Restrição: Forma Sonora e Economia da Ausência

A estética dominante no podcasting independente brasileiro não se organiza pela abundância expressiva, mas pela administração estratégica da ausência. O silêncio onde poderia haver trilha, a vinheta genérica onde se desejaria composição original, a voz isolada onde caberia um desenho sonoro mais elaborado não configuram falhas técnicas ou carência criativa, mas efeitos formais de um regime específico de produção cultural. Trata-se de uma ontologia da restrição, na qual a limitação não aparece como acidente externo, mas como condição constitutiva da forma (Figura 1).

Essa ontologia da restrição pode ser hipoteticamente observada em produções independentes brasileiras de caráter conversacional, como o Histórias do Brasil, estruturado em narração monocorial com mínimo de camadas sonoras, sem uso de música de terceiros (HISTÓRIAS DO BRASIL, [s.d.]), podcast dedicado à divulgação da história brasileira com base em pesquisas acadêmicas; e o Dragões

de Garagem, que emprega voz de pesquisadores como principal recurso, com edição econômica e trilhas genéricas ou ausentes (DRAGÕES DE GARAGEM, [s.d.]), portal e podcast de divulgação científica produzido por pesquisadores.

Contudo, a análise desses casos deve ser matizada. O podcast Medo e Delírio em Brasília, por exemplo, apesar de igualmente prescindir de trilhas musicais licenciadas, caracteriza-se por uma densa e profusiva paisagem sonora, com uso intenso de sonoridades diversas, ruídos, ambiências e vinhetas (MEDO E DELÍRIO EM BRASÍLIA, [s.d.]). Essa escolha editorial evidencia que a ausência de música comercial não implica, necessariamente, em "restrição" ou "silêncio" estético, podendo decorrer de uma opção deliberada de identidade sonora, de projeto político ou de viés estilístico, e não apenas de um cálculo econômico ou jurídico.

Sem acesso a entrevistas ou declarações dos produtores, não é possível afirmar com certeza se a opção por desenhos sonoros específicos decorre de uma "ontologia da restrição" (imposta pelo copyright) ou de uma "ontologia da escolha" (estética ou política). O que se propõe aqui, portanto, é uma hipótese interpretativa: a de que, em muitos casos, a ausência de trilhas musicais licenciadas e o predomínio da voz como principal recurso narrativo podem constituir uma adaptação racional às condições econômicas e regulatórias das plataformas digitais, nas quais os custos de licenciamento musical (music clearing) e os riscos de reivindicações automatizadas frequentemente excedem a capacidade financeira dos produtores independentes."



Figura 1. Ontologia da Restrição: Diagrama Conceitual Dialético da Transformação da Escassez Material em Forma Estética

Fonte: os autores, baseado em Hesmondhalgh (2019), Sterne (2012), Andrejevic (2013), Coombe (1998) e Sontag (1966).

Hesmondhalgh (2019) descreve as indústrias culturais como campos estruturados pela tensão permanente entre criatividade e comércio. No ecossistema do podcasting, essa tensão não se manifesta apenas na monetização ou na precariedade laboral, mas na própria materialidade sonora. A promessa de democratização digital — acesso facilitado a microfones, softwares e plataformas de distribuição — deslocou o centro da escassez: não se trata mais da impossibilidade de produzir, mas da impossibilidade de circular determinados conteúdos sonoros sem incorrer em custos ou riscos. A forma final do produto carrega essa tensão internalizada.

A materialidade técnica do som nunca é neutra. Sterne (2012) demonstrou que o MP3 não é apenas formato de compressão, mas resultado de pesquisas orientadas por uma economia de escuta, priorizando eficiência de transmissão sobre fidelidade acústica. Essa lógica de compressão técnica encontra paralelo na compressão estética observada no podcasting independente: a simplificação do arranjo sonoro funciona como estratégia de minimização de risco e de custos invisíveis. O desenho sonoro reduzido não expressa apenas escolha estilística, mas adaptação às condições estruturais de circulação.

Andrejevic (2013), ao teorizar a modulação algorítmica como forma de poder suave, ajuda a compreender como restrições externas se transformam em preferências internalizadas. Não há proibição explícita do uso criativo da música, mas a existência de sistemas automatizados de detecção e reivindicação cria uma economia da antecipação: o produtor ajusta previamente sua estética para evitar conflitos. A autocensura preventiva torna-se racionalidade prática. A liberdade criativa subsiste formalmente, mas opera dentro de margens estreitas.

Essa internalização da restrição produz efeitos subjetivos. A repetição de fórmulas sonoras minimalistas, o uso recorrente de bancos genéricos ou a opção deliberada pelo silêncio configuram um campo perceptivo onde a ausência passa a ser interpretada como marca autoral. O silêncio deixa de ser mera falta e assume densidade estética. Contudo, essa densidade é ambivalente: pode funcionar como estratégia de diferenciação ou como sintoma de limitação estrutural. A dificuldade analítica reside precisamente em distinguir entre escolha estética e coerção sistêmica quando ambas operam simultaneamente.

É preciso evitar a romantização da precariedade: nem todo silêncio é poética, e parte da estética minimalista observada no podcasting independente decorre diretamente de subfinanciamento e de limitação de acesso a repertórios e ferramentas, sem que haja intencionalidade estética deliberada. A análise proposta não confunde, portanto, estética escolhida com limitação imposta, mas examina as condições estruturais sob as quais ambas se tornam indistinguíveis na prática.

Coombe (1998) argumenta que a propriedade intelectual funciona como regime cultural, moldando identidades e práticas antes mesmo de sua aplicação jurídica concreta. No campo sonoro, esse regime produz uma pedagogia implícita: aprende-se não apenas a editar áudio, mas a editar expectativas. O produtor independente passa a conceber o silêncio como solução natural, não como efeito de uma estrutura que delimita possibilidades. A forma estética torna-se memória sedimentada da restrição.

Susan Sontag (1966), ao refletir sobre a estética do silêncio na arte moderna, concebia a ausência como gesto crítico frente à saturação sensorial. No contexto do podcasting, entretanto, o silêncio não pode ser automaticamente interpretado como resistência. Ele emerge num campo já condicionado por dispositivos de controle e racionalidades econômicas. A estética da restrição, portanto, não deve ser celebrada nem lamentada de modo simplista; deve ser analisada como forma histórica específica, inscrita em uma economia política do som.

A ontologia da restrição implica reconhecer que a precariedade não é apenas condição laboral, mas forma estética. A limitação material infiltra-se na arquitetura sonora e passa a definir padrões de inteligibilidade. O que soa “limpo”, “profissional” ou “minimalista” muitas vezes corresponde a uma adaptação a regimes de risco e a economias de circulação que permanecem invisíveis ao ouvinte. O silêncio torna-se audível não apenas como pausa, mas como vestígio de uma estrutura que organiza quem pode sonorizar plenamente e quem deve administrar ausências.

A tarefa analítica desta seção não é antecipar soluções jurídicas ou propostas políticas, mas estabelecer o fundamento ontológico da discussão: a forma sonora do podcasting independente brasileiro não pode ser compreendida separadamente das condições estruturais que a produzem. A estética da restrição não é mero estilo; é materialização sensível de uma economia de possibilidades limitadas. Escutar esse silêncio exige deslocar a atenção do conteúdo para as

condições que o tornaram possível — e, sobretudo, para aquelas que o tornaram necessário.

Regime Jurídico-Algorítmico e Infraestruturas de Controle Sonoro

A forma sonora analisada na seção anterior não emerge espontaneamente; ela é produzida por um regime jurídico-algorítmico que organiza a circulação, a monetização e a apropriação do material sonoro. A plataformização do podcasting não se limita a oferecer infraestrutura técnica, mas institui um modelo de governança que redefine quem pode utilizar, transformar e distribuir conteúdo musical (Figura 2).

Para fins analíticos, distinguem-se três camadas de governança que operam de forma articulada, mas não devem ser confundidas: a regulação estatal (Lei 9.610/1998), a governança privada de plataformas (termos de uso, Content ID, algoritmos de detecção) e a gestão coletiva privada (ECAD). A estética da restrição emerge da convergência dessas camadas, não de uma vedação absoluta de qualquer delas isoladamente.

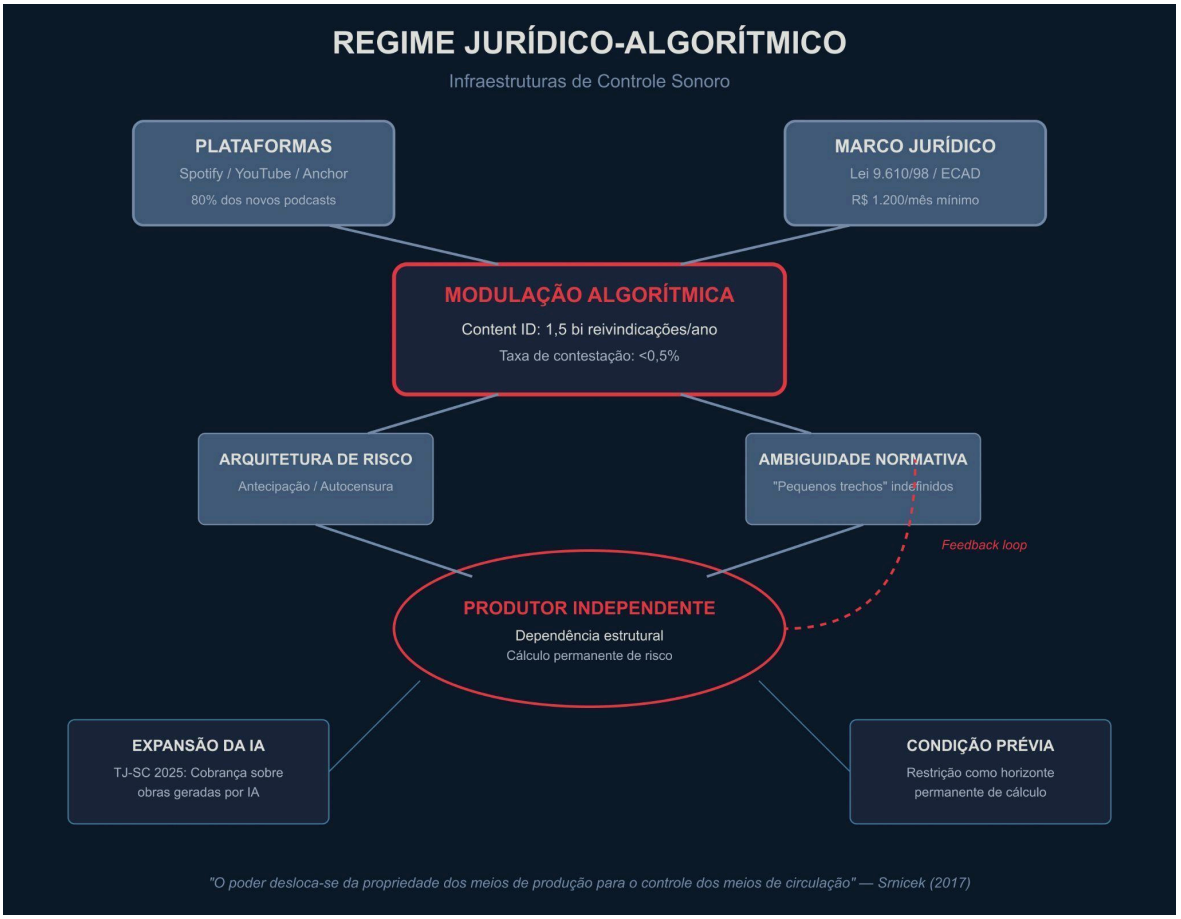

Figura 2. Regime Jurídico-Algorítmico: Fluxograma das Infraestruturas de Controle Sonoro no Podcasting Independente Brasileiro

Fonte: Os autores, baseado em Srnicek (2017), Andrejevic (2013), Van Dijck (2013), Picon (2023) e decisão do Tribunal de Justiça de Santa Catarina (2025).

Srnicek (2017) descreve o capitalismo de plataforma como modelo econômico baseado no monopólio das infraestruturas de interação. No caso do podcasting, essa lógica manifesta-se na concentração dos canais de hospedagem, distribuição e indexação em plataformas como Spotify e YouTube. O produtor independente mantém seus meios técnicos de produção (microfone, software, conhecimento), mas depende integralmente de infraestruturas privadas para alcançar público e monetização. O poder desloca-se da propriedade dos meios de produção para o controle dos meios de circulação.

A governança algorítmica constitui o eixo central desse regime. O sistema Content ID do YouTube, responsável por aproximadamente 1,5 bilhão de reivindicações anuais, com taxa de contestação inferior a 0,5%, opera não como censura explícita, mas como arquitetura de risco. Andrejevic (2013) denomina esse processo de "modulação": um poder que não proíbe frontalmente, mas ajusta comportamentos por meio de monitoramento contínuo e antecipação de consequências. No campo sonoro, isso significa que o uso potencialmente legítimo de pequenos excertos musicais torna-se economicamente irracional diante da probabilidade de bloqueio, desmonetização ou disputa processual.

A ambiguidade normativa da Lei 9.610/1998 — especialmente no que se refere ao Art. 46, VIII, que menciona "pequenos trechos" sem definição objetiva — amplia essa modulação, embora a lei por si só não vede absolutamente o uso de pequenos trechos, conforme o art. 46, VIII, que estabelece uma limitação ao direito autoral cuja interpretação, contudo, permanece controversa e assimétrica em favor de leituras restritivas. A ausência de critérios claros desloca a interpretação para plataformas e para a ECAD (BRITO BASTOS, 2025), produzindo assimetria informativa e insegurança jurídica. O produtor pode abandonar a utilização de música não apenas por desconhecimento da lei, mas, sobretudo, porque o custo de testar seus limites excede sua capacidade econômica. O direito, nesse contexto, não funciona apenas como regra, mas como mecanismo de indução comportamental.

Van Dijck (2013) descreve os "ecossistemas de mídia digital" como ambientes em que conectividade é sempre condicional. A aparente gratuidade de plataformas como Anchor, que concentra uma parcela significativa dos novos podcasts globais, depende da aceitação irrestrita de termos de uso e da integração a sistemas proprietários de indexação e monetização. A infraestrutura não é neutra: ela organiza a visibilidade e define quais formatos são privilegiados ou desincentivados.

No plano nacional, a atuação da ECAD introduz camada adicional de controle. (BRITO BASTOS, 2025) demonstra que a entidade exerce função

regulatória privada, definindo critérios de cobrança e valores sem mecanismos robustos de accountability pública. A tabela de preços de 2023 (3,6% da receita bruta ou mínimo de R$ 1.200 mensais para podcasts com conteúdo musical principal) estabelece barreira objetiva de entrada para pequenos produtores. O regime de gestão coletiva, concebido como instrumento de proteção autoral, converte-se em filtro econômico.[1]

PICÓN (2023) argumenta que o modelo brasileiro, ao não incorporar princípios de "fair use", restringe excessivamente o acesso à cultura. Essa restrição torna-se mais complexa quando combinada à governança algorítmica das plataformas globais, que operam sob marcos jurídicos distintos. A sobreposição de regimes — civilista brasileiro e pragmático norte-americano — produz zona de incerteza onde prevalece a interpretação mais conservadora. A decisão do Tribunal de Justiça de Santa Catarina (2025), ao admitir cobrança de ECAD sobre obras geradas por inteligência artificial sob o argumento de que o treinamento utiliza repertório protegido, evidencia a tendência de expansão do escopo proprietário mesmo diante de inovações tecnológicas.

A extensão do regime de copyright ao campo da IA revela dinâmica cumulativa: não se trata apenas de proteger obras existentes, mas de capturar potenciais formas futuras de produção. A promessa de automação criativa não escapa à lógica proprietária; ao contrário, é incorporada a ela. A governança jurídica antecipa a inovação e redefine seus limites antes mesmo de sua consolidação prática.

Nesse cenário, a dependência do produtor independente não decorre apenas da escassez de recursos financeiros, mas da intersecção entre infraestrutura algorítmica e regulação jurídica concentrada. O risco de reivindicação automatizada, a cobrança padronizada da gestão coletiva e a opacidade dos critérios de distribuição de receita produzem ambiente de circulação controlada. A circulação sonora torna-se campo regulado por códigos técnicos e cláusulas contratuais que operam simultaneamente.

[1]Para uma análise aprofundada da opacidade da governança da ECAD e seus impactos sobre pequenos produtores, ver Brito Bastos (2025).

O regime jurídico-algorítmico, portanto, não atua apenas como instância posterior à criação, mas como condição prévia que estrutura decisões criativas. A restrição não é evento eventual, mas horizonte permanente de cálculo. Se a seção anterior evidenciou a forma estética resultante desse processo, esta demonstra que tal forma é inseparável de uma arquitetura institucional que reorganiza o campo sonoro contemporâneo.

A compreensão do podcasting independente brasileiro exige, assim, reconhecer que a governança do som deslocou-se do estúdio para a infraestrutura: é nas interfaces de upload, nos contratos de adesão, nos algoritmos de detecção e nas tabelas de cobrança que se define, silenciosamente, o alcance da criação.

Estratificação Sonora: Classe, Território e Gênero na Economia do Podcasting Brasileiro

A promessa de democratização do podcasting opera como retórica inclusiva que encobre a consolidação de uma estratificação sonora cada vez mais rígida. Se o acesso técnico à gravação foi ampliado, o acesso à circulação qualificada, à monetização consistente e ao desenho sonoro sofisticado permanece distribuído de forma desigual. A abertura produtiva não eliminou hierarquias; reorganizou-as (Figura 3).

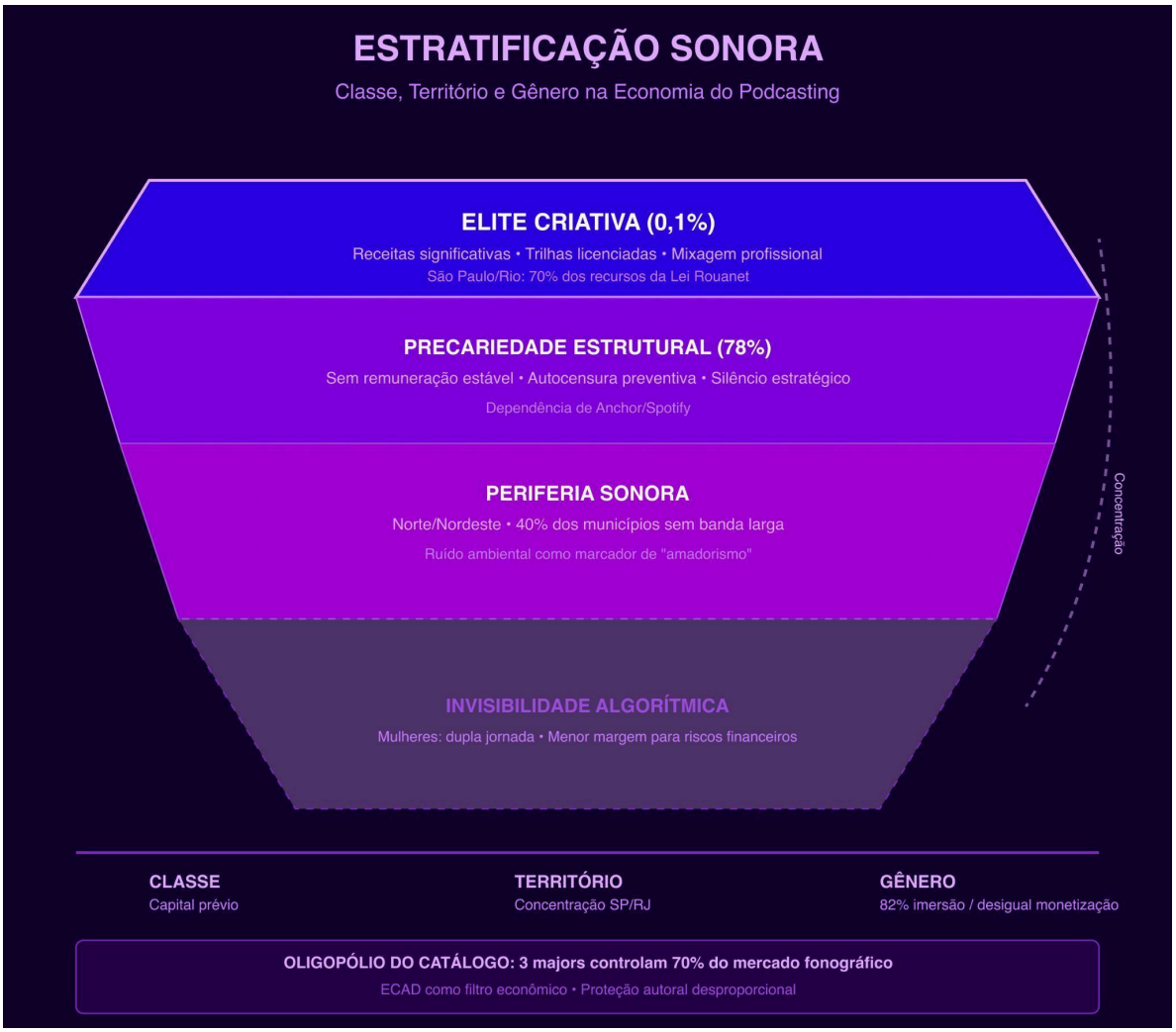

Figura 3. Estratificação Sonora: Mapa de Desigualdades de Classe, Território e Gênero na Economia do Podcasting Brasileiro

Fonte: os autores, baseado em Srnicek (2017), Ross (2009), Fonseca (2017), Nielsen/Spotify (2024) e dados estatísticos do mercado fonográfico brasileiro.

As análises a seguir são inferências teóricas derivadas da articulação entre dados secundários de mercado e literatura sobre desigualdades estruturais no campo cultural brasileiro. Não se pretende estabelecer correlações estatísticas diretas a partir de corpus empírico próprio, mas indicar como classe, território e gênero modulam, conjuntamente com o orçamento e o acesso técnico, as condições de produção sonora.

Os dados evidenciam essa assimetria: embora apenas 0,1% dos criadores globais alcançam receitas significativas, enquanto 78% dos produtores independentes brasileiros trabalham sem remuneração estável. Srnicek (2017) descreve esse mecanismo como característica central do capitalismo de plataforma: inclusão massiva na base produtiva combinada à concentração extrema de valor no topo. O resultado não é dispersão de oportunidades, mas intensificação da dependência estrutural.

Essa concentração econômica tem efeitos diretos sobre a qualidade sonora possível. O acesso a trilhas licenciadas, mixagem profissional, estúdios tratados acusticamente e equipes técnicas especializadas depende de capital prévio. A estética minimalista que se apresenta como tendência pode, em muitos casos, corresponder à impossibilidade de financiar camadas adicionais de produção. O desenho sonoro torna-se índice de posição social no campo cultural.

Dados disponíveis sobre a distribuição de incentivos culturais via Lei Rouanet indicam concentração significativa de recursos nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, sugerindo a reprodução da centralização histórica do campo artístico brasileiro. Produtores situados em regiões Norte e Nordeste enfrentam não apenas menor acesso a financiamento, mas carência de ecossistemas técnicos — estúdios, músicos, engenheiros de som — e infraestrutura digital insuficiente. Dados oficiais indicam que parcela significativa dos municípios brasileiros, especialmente em regiões Norte e Nordeste, enfrenta limitações de conectividade de banda larga, o que limita o envio de arquivos de alta definição e reduz a competitividade técnica frente a produtores localizados em centros urbanos consolidados.

A desigualdade territorial não é mero dado logístico; ela produz hierarquias de audibilidade. O som “limpo”, tecnicamente padronizado, torna-se marcador de profissionalismo associado aos grandes centros. Já produções marcadas por ruídos ambientais ou limitações técnicas são frequentemente interpretadas como amadoras, ainda que expressem condições estruturais distintas. A periferia geográfica converte-se em periferia sonora.

Estudos sobre trabalho cultural sugerem que mulheres produtoras frequentemente enfrentam dupla jornada — trabalho doméstico não remunerado somado à produção criativa —, o que pode reduzir o tempo disponível para formação técnica e experimentação estética. Nesse contexto, a margem para assumir riscos financeiros associados a trilhas licenciadas ou equipes técnicas especializadas tende a ser menor, sem que isso implique menor capacidade criativa.

Relatórios de mercado como o Nielsen/Spotify (2024) indicam que 82% dos ouvintes brasileiros relatam alta imersão em podcasts, mas anunciantes direcionam investimentos preferencialmente a nichos considerados “prestigiosos”, frequentemente dominados por vozes masculinas. A monetização não depende apenas de audiência, mas de posicionamento social e simbólico do produtor. A estratificação sonora torna-se, assim, também estratificação de gênero.

A concentração do catálogo fonográfico nas mãos de três grandes majors — que controlam cerca de 70% do mercado — reforça essa desigualdade estrutural. A proteção autoral, apresentada como defesa do criador, funciona na prática como dispositivo que favorece grandes detentores de direitos. A gestão coletiva operada pela ECAD não atinge igualmente todos os agentes; pesa de modo desproporcional sobre produtores de menor escala. A proteção jurídica converte-se em filtro econômico.

A interseccionalidade desses fatores revela que a precariedade não é homogênea. Classe, território e gênero modulam o acesso à matéria-prima sonora e às condições de sua transformação. O silêncio estratégico ou o uso de música genérica não emergem apenas de escolhas individuais, mas de posições estruturais no campo cultural. O direito ao desenho sonoro complexo é mediado pela capacidade de pagar por ele — e essa capacidade é socialmente distribuída.

A narrativa tecnolibertária da “long tail” sugere que a abundância de nichos permitiria a emergência de vozes periféricas. Contudo, a economia da atenção e da recomendação algorítmica favorece conteúdos já consolidados ou alinhados a padrões de mercado. A visibilidade não é distribuída aleatoriamente; ela responde

a métricas de engajamento, investimento promocional e reputação prévia. A democratização produtiva convive com oligopolização da visibilidade.

A decisão do Tribunal de Justiça de Santa Catarina (2025), ao ampliar o escopo de cobrança sobre obras geradas por IA, evidencia que a inovação tecnológica não corrige essa desigualdade estrutural. Ao contrário, tende a reproduzi-la. Se mesmo a produção automatizada permanece sujeita ao regime proprietário concentrado, a promessa de nivelamento técnico revela-se ilusória.

A estratificação sonora, portanto, não é efeito colateral do sistema, mas seu resultado lógico. A abertura formal do acesso à produção convive com barreiras econômicas, territoriais e simbólicas que definem quem pode expandir o desenho sonoro e quem deve administrar restrições. O silêncio, nesse contexto, deixa de ser apenas forma estética e torna-se indicador de posição estrutural.

Compreender o podcasting independente brasileiro exige deslocar o foco da retórica da democratização para a análise das hierarquias que persistem sob ela. A desigualdade não desapareceu com a digitalização; foi reorganizada. O campo sonoro contemporâneo não é plano, mas estratificado — e essa estratificação ecoa nas formas, nos timbres e nas ausências que compõem a paisagem auditiva nacional.

Reexistências Sonoras: Politização da Restrição e Horizontes de Transformação

Se as seções anteriores demonstraram que a estética da restrição é produzida por um regime jurídico-algorítmico e distribuída de forma desigual no campo social, impõe-se agora a questão decisiva: é possível transformar essa condição estrutural em programa político consciente? Ou a restrição permanecerá como adaptação silenciosa às regras do jogo?

Ressalta-se que a politização aqui proposta não implica romantização da precariedade: a restrição pode ser politizada como ponto de disputa sem ser celebrada como virtude estética intrínseca.

As práticas emergentes no podcasting independente brasileiro indicam uma ambivalência constitutiva. O uso de licenças Creative Commons, a produção de trilhas originais com músicos locais, o recurso ao silêncio como assinatura editorial e a valorização de sonoridades territoriais configuram tentativas de reapropriação do campo sonoro. É crucial, porém, distinguir entre o silêncio que decorre da impossibilidade de pagar por uma trilha e o silêncio que é escolhido como princípio estético. Podcasts como o Medo e Delírio em Brasília demonstram que a ausência de música pode ser compensada por uma rica tapeçaria de efeitos sonoros e ruídos, o que sugere que a "restrição" é, por vezes, uma escolha consciente que desafia a lógica da abundância musical. Lessig (2004) concebeu a “cultura livre” como ecossistema onde remix e circulação ampliada reduziriam barreiras de entrada. No entanto, duas décadas depois, essa promessa permanece marginal: apenas cerca de 2% do conteúdo musical disponível opera sob licenças abertas. A alternativa jurídica existe, mas não se consolidou como padrão (figura 4).

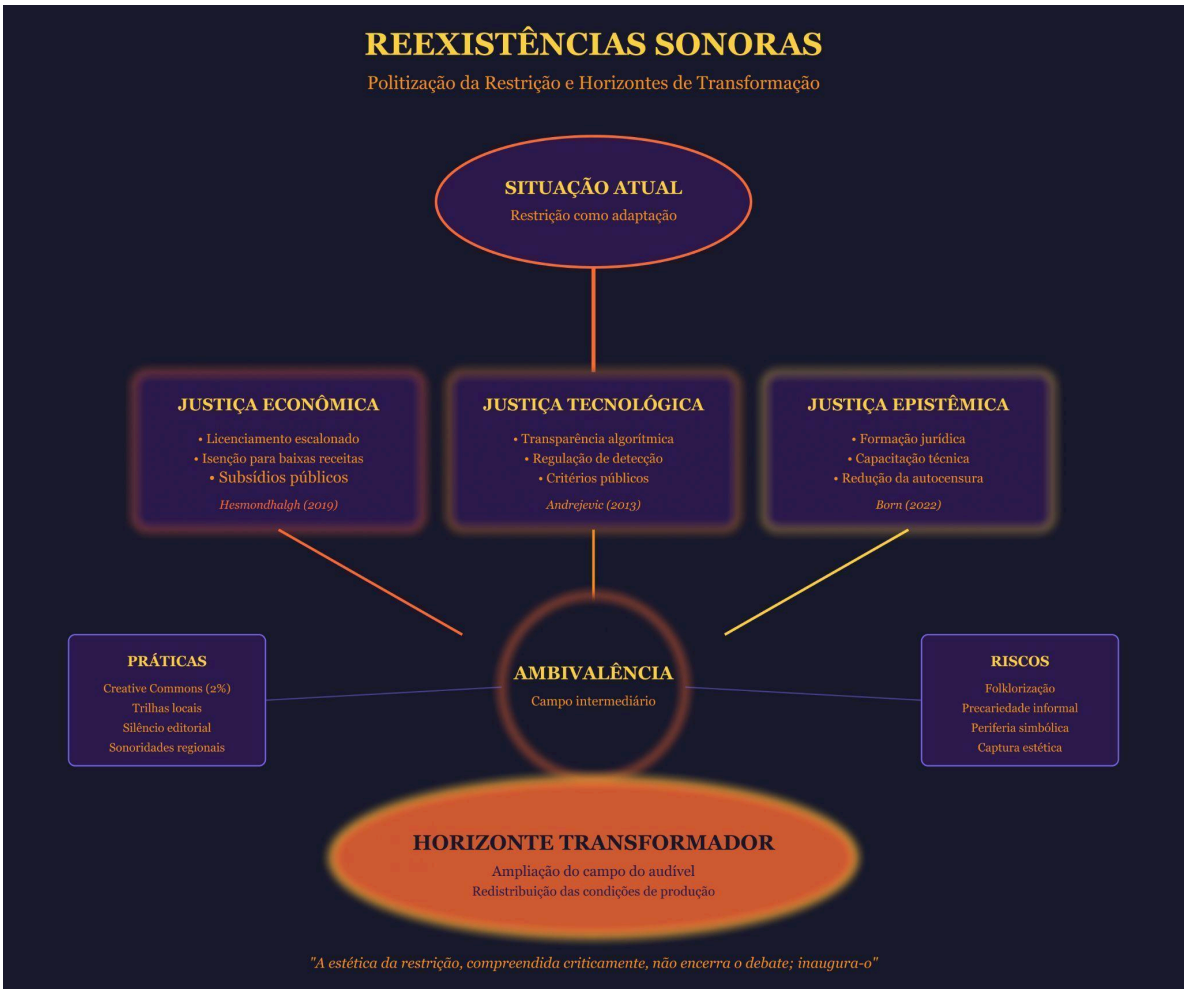

Figura 4. Reexistências Sonoras: Diagrama de Horizontes de Transformação e Politização da Restrição

Fonte: Os autores, baseado em Lessig (2004), Hesmondhalgh (2019), Andrejevic (2013), Born (2022), Brito (2023) e Fonseca (2017).

Essa marginalidade não decorre exclusivamente de resistência corporativa, mas da dificuldade de construir ecossistemas sustentáveis fora da lógica proprietária dominante. Creative Commons não substitui automaticamente infraestrutura de circulação, indexação e monetização. Sem visibilidade e sem mecanismos de remuneração consistentes, a cultura aberta corre o risco de ser confinada à periferia simbólica do campo cultural, associada ao “amadorismo” ou à baixa rentabilidade.

A produção de música original com artistas locais oferece outro exemplo dessa ambivalência. Ao contornar a gestão coletiva e os custos de licenciamento tradicional, o produtor independente cria microeconomias alternativas. Contudo, como Fonseca (2017) sugere ao analisar a economia criativa brasileira, a informalidade pode mascarar precariedade. A externalização de custos — tempo, negociação, gravação — recai sobre o próprio produtor, que absorve encargos antes assumidos por estruturas industriais. A fuga ao monopólio não elimina necessariamente a vulnerabilidade.

A politização da estética da restrição exige, portanto, deslocamento conceitual: não se trata de romantizar soluções improvisadas, mas de reconhecê-las como sintomas de uma estrutura que limita possibilidades. A transformação política começa pela desnaturalização da restrição — pela recusa em interpretar o silêncio como destino inevitável.

No plano institucional, a disputa por reformas jurídicas revela tanto potencial quanto limites. A tentativa de reforma da Lei 9.610/1998 em 2010, que previa ampliação das limitações ao direito autoral, foi bloqueada por coalizões de interesse ligadas à gestão coletiva. O episódio demonstra que o direito não é instância neutra de equilíbrio, mas arena de conflito entre modelos de acesso e modelos de monopolização. (BRITO BASTOS, 2025) evidencia a opacidade da governança da ECAD; sua transformação exigiria não apenas ajustes normativos, mas reconfiguração institucional profunda.

Propostas como licenciamento escalonado — isenção para receitas muito baixas e progressividade para grandes produtores — apontam para modelos de justiça econômica mais proporcionais. Hesmondhalgh (2019) defende mecanismos que conciliem remuneração autoral e pluralidade produtiva. Contudo, tais propostas enfrentam resistência estrutural: a gestão coletiva depende da massificação da cobrança para sustentar sua própria burocracia. A reforma não ameaça apenas valores individuais, mas estruturas organizacionais consolidadas.

A dimensão tecnológica adiciona outra camada de tensão. A exigência de transparência algorítmica — defendida por Andrejevic (2013) como condição de

democratização — confronta interesses comerciais das plataformas. Tornar públicos critérios de detecção e monetização poderia reduzir assimetrias, mas também exporia sistemas à manipulação estratégica. A justiça tecnológica não é simples extensão da justiça jurídica; envolve equilíbrio entre abertura e governabilidade.

Born (2022) sugere que diferentes regiões reagem à plataformização com hibridizações locais. No Brasil, iniciativas comunitárias utilizam sons ambientais e repertórios regionais como alternativa às bibliotecas internacionais. Essas práticas produzem identidade sonora própria e reduzem dependência de catálogos concentrados. Contudo, também carregam risco de folklorização ou exploração simbólica sem retorno econômico adequado. A resistência pode ser capturada como estética exótica para consumo central.

- A construção de horizontes transformadores requer articulação de três dimensões interdependentes:

- Justiça econômica, por meio de modelos proporcionais de licenciamento e subsídios públicos que reconheçam assimetrias estruturais.

- Justiça tecnológica, mediante maior transparência e regulação de algoritmos de recomendação e detecção.

- Justiça epistêmica, com formação jurídica e técnica que reduza autocensura baseada em desconhecimento e fortaleça capacidade crítica dos produtores.

Essas dimensões não operam isoladamente. A ampliação de uma pode tensionar outra. Transparência total pode comprometer viabilidade operacional; subsídios públicos podem gerar novas dependências; flexibilização jurídica pode encontrar oposição autoral legítima. A política do som não se resolve por decreto, mas por negociação permanente entre interesses concorrentes.

A ambivalência, portanto, não é obstáculo ao pensamento crítico, mas sua condição. O podcasting independente brasileiro não se situa entre utopia de “cultura livre” e determinismo de captura total; ele opera num campo intermediário,

onde cada gesto de resistência carrega simultaneamente traços de reprodução estrutural.

Politizar a estética da restrição significa reconhecer essa ambiguidade sem paralisia. O silêncio pode ser convertido de índice de desigualdade em instrumento de crítica, desde que sua origem estrutural seja explicitada. A restrição, tornada visível, deixa de ser mera adaptação e passa a constituir ponto de disputa.

O horizonte não é a eliminação completa da assimetria — tarefa irrealista em economias culturais capitalistas —, mas a redução de barreiras que transformam limitação econômica em exclusão estética. Se o regime atual organiza quem pode sonorizar plenamente e quem deve administrar ausências, a política do som consiste em ampliar o campo do audível, redistribuindo condições de produção e circulação.

A estética da restrição, compreendida criticamente, não encerra o debate; inaugura-o. Ela revela que o conflito não está apenas no conteúdo dos podcasts, mas nas condições que determinam como — e até onde — eles podem soar.

Conclusão

Este estudo demonstrou que a chamada democratização do podcasting independente brasileiro não elimina hierarquias estruturais, mas reorganiza suas formas de operação. A ampliação do acesso técnico à produção sonora convive com a concentração das infraestruturas de circulação e monetização, bem como com um regime de propriedade intelectual que privilegia grandes detentores de catálogo e amplia a insegurança jurídica para pequenos produtores (SRNICEK, 2017; BRITO BASTOS, 2025). A "estética da restrição" identificada, marcada por silêncios estratégicos, trilhas genéricas e simplificação do desenho sonoro, não constitui mera tendência estilística, mas uma das materializações sensíveis de um ambiente regulado por modulação algorítmica, risco jurídico internalizado, orçamento reduzido e assimetrias de acesso técnico, sem que se possa reduzir sua emergência a uma determinação exclusivamente jurídico-estética.

A análise evidenciou que tais restrições não se distribuem de forma homogênea. Classe, território e gênero modulam o acesso à matéria-prima sonora e às condições de sua transformação, produzindo estratificação auditiva que contrasta com a retórica inclusiva da plataformização. A governança jurídica e a governança algorítmica operam de maneira convergente, deslocando o poder regulatório para infraestruturas privadas e consolidando um campo sonoro condicionado.

Entretanto, o estudo apresenta limitações. Primeiramente, trata-se de investigação predominantemente documental e teórica, sem análise sistemática de corpus empírico próprio composto por episódios de podcasts específicos ou entrevistas com produtores independentes. Conforme apontado na seção 3.1, a ausência de dados empíricos (como entrevistas) impossibilita afirmar com certeza se as escolhas estéticas observadas são fruto de restrições externas ou de opções internas aos projetos editoriais, sendo a "ontologia da restrição" uma hipótese interpretativa a ser testada por pesquisas futuras.As ilustrações empíricas são indicativas e não generalizáveis. Em segundo lugar, a análise concentrou-se nas principais plataformas globais e na regulação brasileira, não explorando comparativamente experiências latino-americanas ou modelos regulatórios alternativos. Além disso, os dados de mercado utilizados derivam de relatórios institucionais, cuja transparência metodológica é limitada.

Pesquisas futuras poderiam incorporar abordagens etnográficas e quantitativas para mapear custos reais de produção sonora, taxas efetivas de reivindicação de direitos e impactos concretos da modulação algorítmica sobre decisões criativas. Estudos comparativos entre países que adotam cláusulas de fair use e aqueles que mantêm modelos mais restritivos poderiam iluminar alternativas normativas. Também se revela pertinente investigar a incidência da inteligência artificial generativa no campo sonoro, especialmente diante da expansão do escopo proprietário sobre conteúdos automatizados.

No plano das políticas públicas, sugere-se: (i) revisão do regime de limitações ao direito autoral, com definição mais objetiva do uso de pequenos

trechos; (ii) implementação de modelos proporcionais ou escalonados de cobrança para pequenos produtores; (iii) criação de fundos públicos de incentivo ao desenho sonoro independente em regiões periféricas; e (iv) maior transparência e regulação de sistemas algorítmicos de detecção e monetização. Tais medidas não eliminariam a assimetria estrutural do campo cultural, mas poderiam reduzir a conversão automática da limitação econômica em exclusão estética.

A principal contribuição deste estudo reside em deslocar o debate da esfera meramente jurídica ou tecnológica para a dimensão ontológica da forma sonora. Ao evidenciar que o silêncio pode ser expressão de desigualdade estrutural, o trabalho sugere que a política do som não se restringe ao conteúdo produzido, mas às condições que determinam quem pode sonorizar plenamente o espaço público digital. A democratização, para além da retórica, exige redistribuição efetiva das condições de circulação, visibilidade e criação.

Declaração de uso de Inteligência Artificial Generativa

Declaramos que o conteúdo intelectual, argumentativo e analítico deste artigo é de inteira responsabilidade dos autores. Ferramentas de inteligência artificial (Google Gemini) foram empregadas unicamente para revisão gramatical, padronização de referências e formatação do manuscrito, sem qualquer participação na geração de ideias, desenvolvimento teórico, análise de dados ou construção das conclusões. Os autores assumem integral responsabilidade pelo trabalho e confirmam sua conformidade com as políticas de integridade acadêmica da revista.

Bibliografia

ANDREJEVIC, M. Infoglut: how too much information is changing the way we think and know [Infoglut: como o excesso de informação está mudando a forma como pensamos e conhecemos]. **New York:** Routledge, 2013. Disponível em: https://www.routledge.com/Infoglut-How-Too-Much-Information-Is-Changing-the-Way-We-Think-and-Know/Andrejevic/p/book/9780415659079. Acesso em: 19 fev. 2026.

BRAUN, V.; CLARKE, V. Using thematic analysis in psychology. **Qualitative Research in Psychology**, v. 3, n. 2, p. 77–101, 2006. DOI: https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa. Acesso em: 19 fev. 2026.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. **Brasília, DF:** Senado Federal, 1988.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 fev. 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 19 fev. 2026.

BRITO BASTOS, Filipe. ECAD's regulatory power and the rule of law in Brazil: the collective administration of copyright in the digital age. **Maastricht Journal of European and Comparative Law**, v. 32, n. 3, p. 373-393, 2025. DOI: 10.1177/1023263X251366573.

COLOMBO, Maria Clara B. Brazil's discussion on copyright law reform – response to the digital era? [A discussão brasileira sobre a reforma da lei de direitos autorais – resposta à era digital?]. **Intellectual Property Watch**, 15 jul. 2010. Disponível em: https://www.ip-watch.org/2010/07/15/brazils-discussion-on-copyright-law-reform-response-to-the-digital-era/. Acesso em: 18 fev. 2026.

COMMAND YOUR BRAND. The Global Growth of Podcasting in 2025: Country-by-Country Insights. **[S. l.]:** Command Your Brand, 2025. Disponível em: https://commandyourbrand.com/the-global-growth-of-podcasting-in-2025-with-country-by-country-insights/. Acesso em: 18 fev. 2026.

COOMBE, R. J. The cultural life of intellectual properties: authorship, appropriation and the law [A vida cultural das propriedades intelectuais: autoria, apropriação e direito]. **Durham, NC:** Duke University Press, 1998. Disponível em: https://rcoombe.blog.yorku.ca/publication/the-cultural-life-of-intellectual-properties-authorship-appropriation-and-the-law/. Acesso em: 18 fev. 2026.

DRAGÕES DE GARAGEM. **Portal de divulgação científica e podcast.** Disponível em: <https://dragoesdegaragem.com/>. Acesso em: 2 ago. 2026.

ECAD. Collection regulation: the music plays an essential role in our lives [Regulamento de arrecadação: a música desempenha um papel essencial em nossas vidas]. **Rio de Janeiro:** ECAD, 2023. Disponível em: https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/07/Collection-Regulation-Ecad-2023.pdf. Acesso em: 19 fev. 2026.

FONSECA, A. C. Economia criativa no Brasil: políticas, mercados e trabalho. **São Paulo:** Editora 34, 2017.

GOOGLE. How Content ID works [Como funciona o Content ID]. **YouTube Help**, 2024. Disponível em: https://support.google.com/youtube/answer/2797370?hl=en. Acesso em: 19 fev. 2026.

HESMONDHALGH, D. The cultural industries. 5. ed. **London:** SAGE Publications Ltd, 2019. Disponível em: https://collegepublishing.sagepub.com/products/the-cultural-industries-5-288709. Acesso em: 18 fev. 2026.

HISTÓRIAS DO BRASIL. **Podcast. Spotify.** Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/6uRw9H9gJBY2LCyXnsfUyr>. Acesso em: 2 ago. 2026.
INSTITUTO DANNEMANN SIEMSEN. Decisão sobre ECAD e inteligência artificial: desafios para a proteção autoral. **Rio de Janeiro:** IDS, 2024.

LESSIG, L. Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity [Cultura livre: como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a criação cultural e controlar a criatividade]. **New York:** Penguin, 2004.

MATTOS FILHO; VEIGA FILHO; MARREY JR.; QUIROGA ADVOGADOS. Challenges and solutions for the legal protection of podcasts in Brazil [Desafios e soluções para a proteção jurídica de podcasts no Brasil]. **São Paulo:** Mattos Filho, 2021. Disponível em: https://www.mattosfilho.com.br/en/unico/desafios-solucoes-protecao-juridica-podcasts-brasil/. Acesso em: 18 fev. 2026.

MEDO E DELÍRIO EM BRASÍLIA. **Página oficial.** Disponível em: <https://medoedelirioembrasilia.com.br/>. Acesso em: 2 ago. 2026.

MIGNOLO, W. D. The darker side of western modernity: global futures, decolonial options [O lado mais sombrio da modernidade ocidental: futuros globais, opções decoloniais]. **Durham; London:** Duke University Press, 2011.

NIELSEN COMPANY (US), LLC. Spotify & Nielsen: Next Episode - decoding the Brazilian podcast listener. **New York:** Nielsen, 2025. Disponível em: https://www.nielsen.com/insights/2025/spotify-nielsen-case-study-brazil-podcast-listeners/. Acesso em: 18 fev. 2026.

PAGE, M. J. et al. The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews [Declaração PRISMA 2020: diretriz atualizada para revisões sistemáticas]. **BMJ**, v. 372, n. 71, 2020. DOI: https://doi.org/10.1136/bmj.n71. Acesso em: 19 fev. 2026.

PASQUINELLI, M. The eye of the master: a social history of artificial intelligence [O olho do mestre: uma história social da inteligência artificial]. **London:** Verso, 2023.

PICÓN, M. Direitos autorais e educação: a Lei 9.610/1998 em tensão com os direitos humanos. **Sur – International Journal on Human Rights, v. 20, n. 37, 2023.** Disponível em: https://sur.conectas.org/en/brazilian-copyright-law-restricts-efficiency-human-right-education/. Acesso em: 19 fev. 2026.

ROSS, A. Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times. **New York:** NYU Press, 2009. Disponível em: http://dev.autonomedia.org/node/13277. Acesso em: 19 fev. 2026.

SONTAG, S. Against interpretation and other essays [Contra a interpretação e outros ensaios]. **New York:** Farrar, Straus and Giroux, 1966.

SPOTIFY. 2021 Wrapped for podcasters [Retrospectiva 2021 para podcasters]. **[S. l.]:** Spotify, 2021. Disponível em:

https://newsroom.spotify.com/2021-12-16/2021-wrapped-for-podcasters-shows-that-more-people-are-becoming-audio-creators/. Acesso em: 19 fev. 2026.

SPOTIFY. Respecting everyone's rights: podcasts and copyrighted content [Respeitando os direitos de todos: podcasts e conteúdo protegido]. **Creator Education**, 2024. Disponível em: https://creators.spotify.com/resources/create/copyright-creator-education. Acesso em: 19 fev. 2026.

SPOTIFY. Spotify ushers in new era of podcast monetization with new tools for all creators [Spotify inaugura nova era de monetização de podcasts]. **[S. l.]:** Spotify, 2021. Disponível em: https://newsroom.spotify.com/2021-04-27/spotify-ushers-in-new-era-of-podcast-monetization-with-new-tools-for-all-creators/. Acesso em: 19 fev. 2026.

SRNICEK, N. Platform capitalism [Capitalismo de plataforma]. **Cambridge:** Polity Press, 2017. Disponível em: https://lareviewofbooks.org/article/bigger-than-the-ussr-a-conversation-with-nick-srnicek-author-of-platform-capitalism. Acesso em: 19 fev. 2026.

STERNE, Jonathan. MP3: The Meaning of a Format. **Durham:** Duke University Press, 2012. Disponível em: https://www.bibliovault.org/BV.book.epl?ISBN=9780822352877. Acesso em: 19 fev. 2026.

STRATEGIC MARKET RESEARCH. Podcasting market report: global industry analysis and forecast 2024-2032. [S. l.]: Strategic Market Research, 2024. Disponível em: https://www.strategicmarketresearch.com/market-report/podcasting-market. Acesso em: 19 fev. 2026.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE SANTA CATARINA. Decisão em sede de liminar sobre incidência de cobrança do ECAD sobre obras musicais geradas por inteligência artificial. **Santa Catarina**, 2025. Disponível em: https://ids.org.br/en/news-post/brazilian-state-court-rules-in-a-preliminary-injunction-that-ecad-can-collect-fees-for-the-public-performance-of-music-generated-by-artificial-intelligence/. Acesso em: 19 fev. 2026.

VAN DIJCK, J. The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media. **Oxford:** Oxford University Press, 2013. Disponível em: https://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199970773.001.0001/acprof-9780199970773. Acesso em: 19 fev. 2026.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

A construção sonora do acontecimento: voz, música, efeito sonoro e silêncio no podcast jornalístico

The sonic construction of the event: voice, music, sound effects and silence in journalistic podcasts

La construcción sonora del acontecimiento: voz, música, efectos sonoros y silencio en el podcast periodístico

Kelly De Conti Rodrigues

Resumo

O artigo investiga o papel dos regimes sonoros na construção do acontecimento em podcasts jornalísticos narrativos. Com base nos estudos das mídias sonoras e no conceito de paisagem sonora, propõe-se compreender a escuta como prática cultural e historicamente situada. A análise empírica toma como corpus a série Neymar, do UOL, com foco em seu primeiro episódio, buscando identificar como diferentes camadas acústicas – voz, música, efeitos sonoros e silêncio – articulam-se na produção de sentido. Os resultados evidenciam que esses elementos atuam como operadores narrativos que estruturam a experiência de escuta, orientam regimes interpretativos e participam da construção e estabilização do acontecimento jornalístico.

Palavras-chave: podcast jornalístico; paisagem sonora; regimes de escuta; narrativa sonora; acontecimento.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 16/05/2026 aceito em: 14/09/2026.

>> Como citar este texto:
RODRIGUES, Kelly de Conti. A construção sonora do acontecimento: voz, música, efeito sonoro e silêncio no podcast jornalístico. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 152-185, jan./abr. 2026.

Sobre a autora

Kelly De Conti Rodrigues
kelly.conti@unesp.br
https://orcid.org/0000-0001-9823-3010

Doutora pela Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (FAAC-UNESP). Mestre em Comunicação e graduada em Jornalismo pela mesma universidade

Abstract
This article investigates the role of sonic regimes in the construction of events in narrative journalistic podcasts. Drawing on sound media studies and the concept of soundscape, it proposes to understand listening as a culturally and historically situated practice. The empirical analysis focuses on the podcast series Neymar, produced by UOL, with emphasis on its first episode, aiming to identify how different acoustic layers – voice, music, sound effects and silence – articulate in the production of meaning. The results show that these elements act as narrative operators that structure the listening experience, guide interpretive regimes, and participate in the construction and stabilization of journalistic events.

Keywords: journalistic podcast; soundscape; listening regimes; sonic narrative; event.

Resumen
El artículo investiga el papel de los regímenes sonoros en la construcción del acontecimiento en podcasts periodísticos narrativos. A partir de los estudios de medios sonoros y del concepto de paisaje sonoro, se propone comprender la escucha como una práctica cultural e históricamente situada. El análisis empírico toma como corpus la serie Neymar, producida por UOL, con foco en su primer episodio, con el objetivo de identificar cómo diferentes capas acústicas – voz, música, efectos sonoros y silencio – se articulan en la producción de sentido. Los resultados evidencian que estos elementos actúan como operadores narrativos que estructuran la experiencia de escucha, orientan regímenes interpretativos y participan en la construcción y estabilización del acontecimiento periodístico.

Palabras clave: podcast periodístico; paisaje sonoro; regímenes de escucha; narrativa sonora; acontecimiento.

Introdução

Nas tradições intelectuais do Ocidente, a visão foi frequentemente associada ao conhecimento, à razão e à verdade. A própria metáfora do Iluminismo remete à ideia de lançar luz sobre o mundo, iluminando aquilo que antes estava obscurecido. Ver significaria, assim, compreender; tornar visível seria

tornar racional e verdadeiro. Esse imaginário atravessa diferentes campos do pensamento moderno e se manifesta também nas formas pelas quais as mídias são frequentemente compreendidas.

No campo do jornalismo, por exemplo, a emergência da televisão foi, muitas vezes, celebrada como um avanço em relação às mídias anteriores em função de sua capacidade de mostrar visualmente os acontecimentos. A imagem em movimento produziria uma sensação de presença, colocando o espectador diante do evento e oferecendo uma suposta transparência do real. A possibilidade de "ver com os próprios olhos" foi, frequentemente, associada a uma ideia de maior precisão e autenticidade na narrativa jornalística. Essa concepção, entretanto, ignora que as imagens também são resultado de operações de construção narrativa. Ângulos de câmera, enquadramentos, iluminação, montagem e seleção de planos participam ativamente da produção de sentido. O que se apresenta como evidência visual é sempre atravessado por escolhas técnicas e discursivas que organizam a percepção do acontecimento.

Nos estudos de mídia e cultura, esse privilégio da visão passa a ser amplamente problematizado. Como observa Sterne (2020), a filosofia moderna frequentemente mobilizou metáforas visuais para simbolizar a razão e a verdade, contribuindo para consolidar a ideia de que a modernidade teria privilegiado a visão em detrimento de outros sentidos. Contudo, essa narrativa subjugaria o papel central desempenhado pelo som e pela escuta na organização das práticas culturais e comunicacionais.

No campo das mídias sonoras, a produção de sentido também se constrói por meio de configurações sensoriais específicas. Voz, trilhas, pausas, efeitos e dinâmicas acústicas diversas participam da organização da narrativa e orientam a forma como os acontecimentos são percebidos pelo público. No caso do podcast jornalístico, essas dimensões assumem papel particularmente relevante, uma vez que a experiência do acontecimento é mediada fundamentalmente pela escuta.

Assim, se a crítica ao "visualismo" já evidenciou que as imagens não são transparentes, torna-se igualmente necessário reconhecer que os sons também

participam da construção do acontecimento jornalístico. Nas narrativas em áudio, a configuração sonora não funciona apenas como suporte expressivo, mas como parte constitutiva das operações que organizam a percepção do evento narrado.

Partindo desse contexto, investigamos, neste artigo, o papel dos regimes sonoros na construção do acontecimento no podcast jornalístico. Acreditamos que a articulação entre trilhas musicais, modulações vocais, pausas e efeitos sonoros participa tanto do enquadramento quanto da estabilização memorial do acontecimento, orientando regimes de escuta e produzindo atmosferas narrativas que contribuem para a interpretação pública dos eventos.

Antes de avançarmos para a discussão sobre as paisagens sonoras, aliás, é necessário explicitar o que compreendemos por acontecimento jornalístico. Neste trabalho, partimos da perspectiva de que o acontecimento não corresponde ao fato em si, nem representa uma realidade objetiva simplesmente transportada para a narrativa. Como observa Charaudeau (2015), o acontecimento bruto somente se torna notícia após um conjunto de operações discursivas por meio das quais a instância midiática interpreta, organiza e apresenta o mundo ao público. Trata-se, portanto, de um processo de construção no qual seleção, enquadramento, hierarquização e formas de narrar participam da produção de sentidos.

Essa compreensão desloca o olhar da ideia de representação transparente da realidade para as condições discursivas pelas quais determinados fatos passam a adquirir visibilidade e inteligibilidade pública. Essa perspectiva fundamenta o fato de que o jornalismo não apenas relata acontecimentos, mas participa de sua (re)construção ao produzir modos específicos de compreender personagens, temporalidades e relações sociais.

Da mesma forma, Quéré (2005) argumenta que o acontecimento adquire existência pública na medida em que é interpretado, narrado e inserido em redes de significação que permitem compreender suas causas, consequências e implicações sociais. Assim, o acontecimento jornalístico pode ser entendido como

resultado de um conjunto de operações narrativas e discursivas que tornam determinados fatos socialmente reconhecíveis e compartilháveis.

É precisamente nesse ponto que se insere a contribuição deste artigo. Se a construção do acontecimento depende das formas de narrar, torna-se necessário observar também os recursos expressivos que organizam essa narrativa. No caso dos podcasts jornalísticos, essa construção ocorre fundamentalmente por meio da escuta. Vozes, trilhas musicais, efeitos sonoros e silêncios não funcionam apenas como recursos estéticos ou de ambientação; eles participam da organização da experiência narrativa, orientam a atenção do ouvinte, modulam afetos e estabilizam determinadas interpretações sobre os acontecimentos apresentados.

Em outras palavras, defendemos que a paisagem sonora constitui uma dimensão constitutiva da construção do acontecimento jornalístico, uma vez que interfere diretamente na maneira como o público percebe, interpreta e atribui sentido aos eventos narrados. É sob essa perspectiva que analisamos, neste trabalho, como a articulação entre voz, música, efeitos sonoros e silêncio participa da produção de regimes de escuta e da construção narrativa.

Observaremos empiricamente essas dinâmicas a partir da análise da série *Neymar*, podcast jornalístico narrativo produzido pelo portal UOL, cuja narrativa se centra na construção de personagens públicos. Embora tenhamos realizado a escuta de todo o conjunto dos episódios, optamos por apresentar, neste artigo, exemplos detalhados a partir do primeiro episódio. Essa escolha se justifica por razões de organização analítica, funcionando como recorte que permite evidenciar, de forma mais clara, como a configuração sonora participa da apresentação e da estabilização de acontecimentos associados a figuras públicas, bem como da constituição de regimes de escuta e de interpretação.

A percepção das paisagens sonoras

A problematização do primado da visão abre espaço para considerar o papel das práticas de escuta na organização da experiência comunicacional. A

história das mídias sonoras demonstra que ouvir constitui um processo fisiológico que também abarca uma prática cultural e socialmente estruturada. Como argumenta Sterne (2020), as tecnologias de reprodução sonora ampliaram a circulação dos sons tanto quanto transformaram profundamente as formas de ouvir. A emergência de dispositivos como o telefone, o fonógrafo e o rádio esteve associada a mudanças mais amplas nas práticas culturais da escuta e nas maneiras pelas quais o som passou a ser compreendido, registrado e reproduzido na modernidade.

Contudo, atribuir tais transformações exclusivamente à tecnologia seria reducionista, uma vez que os dispositivos de reprodução sonora são também produto de condições sociais, culturais e históricas que moldam suas formas e usos, como podemos notar em Sterne (2020).

> Por que, então, as tecnologias de reprodução do som emergiram em determinada época, e não em outra? Que precedentes as tornaram possíveis, desejáveis, efetivas e significativas? Que contexto as favoreceu? Como e por que as tecnologias de reprodução sonora assumiram determinadas formas e funções tecnológicas e culturais? Para responder a estas questões, deixamos de considerar possibilidades simplesmente mecânicas para adentrar o mundo social e cultural em que tais tecnologias emergiram (Sterne, 2020, p. 2).

Essas considerações indicam que as tecnologias sonoras não apenas introduzem novos dispositivos técnicos, mas também participam da reorganização das próprias práticas de escuta. Nesse sentido, devemos entender a escuta também como uma prática historicamente construída. Dessa forma, as tecnologias sonoras reorganizam a relação entre som, espaço e tempo, permitindo que vozes e acontecimentos atravessem distâncias e sejam reiterados em diferentes contextos de circulação; ao mesmo tempo, essas tecnologias contribuem para estabelecer novos regimes de atenção e novas formas de organização da experiência auditiva.

Essa perspectiva aproxima-se das discussões desenvolvidas por Schafer (2012) ao propor o conceito de paisagem sonora. Essas discussões são particularmente relevantes para compreender as mídias baseadas na escuta, entre

elas o rádio e, mais recentemente, o podcast. Para o autor, o ambiente acústico constitui um campo dinâmico de significação, no qual diferentes sons convivem e produzem efeitos na percepção e no comportamento dos indivíduos. A paisagem sonora não corresponde apenas ao conjunto físico de sons presentes em determinado ambiente, mas à maneira como esses sons são percebidos, interpretados e organizados culturalmente. Escutar, nesse sentido, envolve reconhecer padrões sonoros, distinguir elementos relevantes e atribuir significados às diferentes camadas acústicas que compõem o ambiente.

Vejamos um exemplo. Além da atribuição de significados culturais, os sons também participam diretamente da organização material das práticas sociais e corporais. Em diferentes contextos históricos, a escuta atuou como elemento de coordenação coletiva do trabalho, regulando ritmos, sincronizando movimentos e estruturando experiências compartilhadas no tempo. Um caso particularmente significativo encontra-se nas chamadas *work songs*, canções de trabalho presentes em atividades como navegação marítima, colheitas, corte de madeira e trabalhos forçados em plantações e prisões (Gioia, 2006). Nessas práticas, o canto coletivo não possuía apenas função estética ou recreativa, mas operava como mecanismo de sincronização física das tarefas, permitindo que grupos realizassem esforços coordenados de maneira mais eficiente.

Em muitas dessas canções, o ritmo organizava precisamente o momento do esforço corporal coletivo. Nos chamados *sea shanties*, por exemplo, utilizados por marinheiros durante o manejo de velas, cordas e âncoras, determinadas sílabas ou refrões coincidiam com o instante exato em que os trabalhadores deveriam puxar os cabos simultaneamente (Gioia, 2006). De maneira semelhante, registros históricos de canções de trabalho afro-americanas em plantações e prisões demonstram como o ritmo musical era articulado ao movimento repetitivo de ferramentas, como machados e marretas, sincronizando os gestos corporais dos trabalhadores.

Contudo, tais práticas revelam também uma dimensão ambivalente do som nas relações sociais. Se, por um lado, o canto coletivo podia funcionar como

instrumento de organização e intensificação do trabalho – dessa forma, integrando mecanismos de disciplina corporal e produtividade –, por outro, constituía igualmente espaço de sociabilidade, solidariedade e sobrevivência simbólica entre indivíduos submetidos a condições extremas de exploração.

Estudos sobre as tradições musicais afro-diaspóricas demonstram que essas canções frequentemente operavam como formas de preservação cultural, compartilhamento emocional e resistência cotidiana, permitindo a manutenção de vínculos coletivos em contextos marcados pela violência e pela desumanização. Como observa Ted Gioia (2006, p. 230), esse tipo de música de trabalho "destacava-se por sua capacidade de organizar indivíduos em grupos. Ambos os tipos de canção tratavam da sobrevivência diante da adversidade e de contribuir para melhorar a qualidade de vida dos trabalhadores". Essa dimensão evidencia que a paisagem sonora atua na produção de atmosferas perceptivas, mas também na organização dos ritmos sociais, dos corpos e das experiências coletivas de escuta.

> Certamente, as canções do movimento trabalhista serviam para protestar contra as condições de trabalho, mas faziam muito mais do que apenas expressar reivindicações. Elas reuniam indivíduos em torno de uma causa comum e conquistavam adeptos entre os indecisos por meio da força contagiante da música. Também borravam as fronteiras entre política e arte e, desse modo, alcançavam pessoas e lugares onde métodos mais convencionais de mobilização talvez fracassassem. Quando utilizadas de maneira eficaz, conseguiam estimular reformas concretas. Mas, mesmo quando falhavam nesse objetivo mais amplo, as canções ainda cumpriam uma função. Em uma época em que muitos jornais e canais oficiais de comunicação tendiam a excluir os pontos de vista da classe trabalhadora, tais canções desempenhavam um papel vital na descrição e interpretação dos acontecimentos. Elas ofereciam, em essência, uma fonte alternativa de informação, um tipo distinto de registro histórico. E, em um período em que muitos trabalhadores eram analfabetos, talvez funcionassem não apenas como um meio alternativo, mas como o método preferencial de disseminação de ideias (Gioia, 2006, p. 230).

Voltando à abordagem de Schafer (2012), o autor sugere que os ambientes sonoros podem ser analisados de modo semelhante às paisagens visuais. Da mesma forma como uma paisagem geográfica apresenta elementos estruturais que organizam sua percepção, a paisagem sonora também possui componentes

que orientam a experiência auditiva, como vimos no exemplo anterior. O autor identifica, nesse contexto, diferentes tipos de sons que estruturam o ambiente acústico, entre eles os sons fundamentais, os sinais sonoros e as marcas sonoras.

Os sons fundamentais correspondem aos sons de fundo que caracterizam determinado ambiente e que, embora nem sempre sejam percebidos conscientemente, influenciam profundamente a experiência auditiva dos indivíduos. Tais sons derivam frequentemente de elementos naturais ou estruturais do espaço, como o vento, a água ou o ruído constante de determinadas atividades humanas. No campo do jornalismo sonoro, esses sons podem ser observados, por exemplo, em situações nas quais a ambiência acústica contribui para situar o ouvinte em determinado contexto narrativo. Um exemplo ocorre em boletins de trânsito transmitidos por emissoras de rádio, nos quais sons de carros em movimento, buzinas ou o ruído constante do fluxo viário aparecem ao fundo da narração, compondo uma paisagem sonora que reforça a ideia de mobilidade urbana e situa a informação no espaço da cidade.

Já os sinais sonoros são aqueles que se destacam do fundo acústico e que são percebidos de maneira mais consciente pelos ouvintes. Em geral, tratam-se de sons associados a funções comunicativas ou de alerta, como sinos, buzinas, sirenes ou apitos. Diferentemente dos sons fundamentais, os sinais são projetados para chamar a atenção e transmitir informações específicas dentro de determinado contexto. Nas mídias sonoras, esses sinais frequentemente assumem a forma de elementos que organizam a estrutura da programação e orientam a atenção do público. Vinhetas de abertura e encerramento de programas, trilhas utilizadas na passagem entre quadros, efeitos sonoros que marcam mudanças de assunto ou mesmo toques característicos que anunciam boletins informativos podem ser compreendidos como sinais sonoros. Esses recursos destacam-se da paisagem sonora geral da transmissão e funcionam como marcadores acústicos que indicam ao ouvinte mudanças na narrativa ou na estrutura do conteúdo apresentado.

Já as marcas sonoras correspondem a sons que possuem um significado particular para uma comunidade e que se tornam parte da identidade acústica de determinado lugar. Esses sons são reconhecidos coletivamente e podem adquirir valor simbólico para os grupos que os escutam. Por essa razão, Schafer (2012) argumenta pela preservação das marcas sonoras, pois constituem elementos que singularizam a experiência acústica de um espaço e contribuem para a memória sonora das comunidades. No campo das mídias, observamos fenômenos semelhantes na constituição de identidades sonoras associadas a determinados veículos ou formatos jornalísticos. Certos sons tornam-se imediatamente reconhecíveis pelo público e passam a funcionar como marcadores de identificação de programas ou emissoras.

Um exemplo no contexto brasileiro é a vinheta utilizada nos boletins de urgência da TV Globo, conhecida como “plantão da Globo”. A sequência sonora, marcada por uma melodia tensa e repetitiva, tornou-se amplamente reconhecida pelos espectadores e passou a ser associada à ideia de acontecimentos de grande relevância ou ruptura na programação regular. Esse exemplo evidencia como determinadas sequências sonoras podem funcionar como marcas sonoras midiáticas, permitindo que o público identifique rapidamente um conteúdo ou um veículo apenas por meio da escuta. Para um telespectador que não se encontra inserido no contexto cultural brasileiro, tal som não teria a mesma significação. Assim, do mesmo modo como nas comunidades descritas por Schafer (2012), esses sons passam a integrar a memória coletiva dos ouvintes e participam da construção simbólica do ambiente mediático em que circulam.

A análise da paisagem sonora, nesse sentido, implica compreender como esses diferentes tipos de sons se articulam na constituição de um ambiente acústico e como orientam a percepção e o comportamento dos indivíduos. Com tal prerrogativa, a paisagem sonora não representa apenas um inventário de sons presentes em determinado espaço. Ela, mais precisamente, revela modos de organização da experiência auditiva e formas culturais de escuta.

> A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. (...). Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*. (...). Podemos saber exatamente quantos edifícios foram construídos numa determinada área ao longo de uma década ou qual foi o crescimento da população, mas não sabemos dizer em quantos decibéis o nível de ruído ambiental pode ter aumentado em um período de tempo comparável. Mais que isso: os sons podem ser alterados ou desaparecer e merecer apenas parcos comentários, mesmo por parte do mais sensível dos historiadores. (Schafer, 2012, p. 23-24).

Essa perspectiva torna-se particularmente relevante para o estudo das mídias baseadas no som. Em produções sonoras como programas de rádio ou podcasts, diferentes camadas acústicas são articuladas para construir ambientes narrativos específicos. Trilhas musicais, narrações, efeitos e pausas podem ser compreendidos como elementos que estruturam uma paisagem sonora própria da narrativa, orientando a atenção do ouvinte e modulando sua experiência de escuta.

De tal forma, ao aplicar o conceito de paisagem sonora às narrativas em podcast, podemos notar como a combinação entre diferentes elementos acústicos produz ambientes sonoros que influenciam a forma como os acontecimentos são percebidos e interpretados pelo público. A paisagem sonora deixa de ser apenas um atributo do espaço físico e passa a constituir também um recurso narrativo fundamental na construção das experiências de escuta nas mídias sonoras.

Elementos de análise da paisagem sonora no podcast

As discussões sobre paisagem sonora apresentadas no tópico anterior permitem estabelecer um conjunto de categorias analíticas para observar a organização da escuta nas mídias sonoras. Neste artigo, compreendemos os regimes sonoros como modos de organização da escuta que se manifestam concretamente nas paisagens sonoras das narrativas midiáticas.

Como vimos, Schafer (2012) argumenta que a paisagem sonora corresponde ao conjunto de eventos acústicos que estruturam a experiência auditiva em determinado ambiente. Quando olhamos para as narrativas midiáticas,

é preciso considerar que essa paisagem não surge de forma espontânea. Na verdade, é resultado de processos de construção narrativa. Em produções sonoras como programas de rádio ou episódios de podcast, diferentes camadas acústicas são articuladas de modo deliberado para produzir ambientes sonoros específicos que orientam a percepção do ouvinte.

No campo das mídias, essas dimensões tornam-se particularmente perceptíveis na constituição da linguagem radiofônica. O rádio consolidou-se como um meio cuja narrativa se organiza fundamentalmente na articulação entre diferentes recursos acústicos. Como observa Ferraretto (2014), a linguagem radiofônica estrutura-se a partir da combinação entre voz, música, efeitos sonoros e silêncio, elementos que formam a base expressiva do meio e permitem a construção de narrativas capazes de orientar a experiência de escuta do público. Esses recursos, historicamente compreendidos como suporte técnico da informação, participam ativamente da construção de sentidos da mensagem radiofônica.

A organização desses elementos ocorre em um fluxo temporal específico que caracteriza a narrativa em áudio. No radiojornalismo, a edição consiste justamente em articular, ao longo do tempo, diferentes camadas sonoras que estruturam a atenção do ouvinte. Como observa Hernandes (2006), o processo de montagem relaciona falas, músicas, silêncios, ruídos e efeitos sonoros em posições específicas no fluxo narrativo, produzindo diferentes efeitos de intensidade, proximidade e atenção. A paisagem sonora das narrativas mediáticas, portanto, não se limita à presença de determinados sons, mas resulta da forma como esses elementos são distribuídos ao longo do tempo e articulados na construção da narrativa.

Ao discutir as práticas musicais e sonoras como formas de produção de sentido, Cespedes (2019) sugere que os sons podem ser compreendidos como criadores de esferas de significação nas quais os sujeitos constroem identidades e formas de pertencimento. Nesse sentido, os ambientes sonoros produzidos pelas mídias organizam a experiência perceptiva ao mesmo tempo em que

participam da construção simbólica de espaços narrativos nos quais determinados acontecimentos e personagens ganham forma e significado.

No contexto contemporâneo, essas dinâmicas assumem novas configurações com a expansão das mídias digitais e das plataformas de áudio sob demanda. Nesse cenário, o podcast pode ser compreendido como um desdobramento das práticas radiofônicas em ambiente digital, preservando a centralidade da escuta ao mesmo tempo em que reconfigura os modos de produção, circulação e consumo das narrativas sonoras. Diferentemente da lógica linear da transmissão radiofônica hertziana, o podcast opera em um regime de acesso sob demanda, permitindo que os conteúdos sejam retomados, compartilhados e reinscritos em diferentes contextos de escuta.

Essa transformação altera não apenas os modos de circulação do áudio, mas também as formas de organização narrativa das produções sonoras. Embora mantenha estreita relação com a tradição radiofônica, o podcast consolidou-se como um formato dotado de características próprias. Bonini (2015) observa que sua emergência não representa apenas uma mudança tecnológica na distribuição do áudio, mas a constituição de novos modos de produção, circulação e consumo das narrativas sonoras. A possibilidade de edição mais elaborada e de maior duração dos episódios favorece a construção de narrativas mais complexas, nas quais trilhas musicais, modulações vocais, pausas e efeitos sonoros assumem papel central na condução da escuta. No caso do podcast jornalístico narrativo, essas configurações acústicas passam a integrar as operações por meio das quais os acontecimentos são apresentados e interpretados pelo público.

A escolha pelo podcast como objeto desta pesquisa decorre justamente dessa capacidade de produzir experiências imersivas. Para Kischinhevsky (2017), o podcasting constitui um suporte privilegiado para o radiojornalismo narrativo ao favorecer formas de escuta concentradas e narrativas de longa duração, aproximando-se das grandes reportagens e dos documentários sonoros. O autor observa que esse formato vem desenvolvendo uma linguagem sonora própria,

caracterizada pela serialização, pela valorização dos personagens e pelo emprego de estratégias de desenho de som capazes de envolver o ouvinte.

A partir dessas considerações, torna-se possível operacionalizar a noção de paisagem sonora para a análise das narrativas em podcast. Adotamos, assim, um procedimento de análise qualitativa de caráter interpretativo, baseado na identificação e descrição das camadas acústicas, a saber: voz, música, efeito sonoro e silêncio. Esses aspectos permitem identificar de que modo o podcast estrutura regimes específicos de escuta e orienta a interpretação dos acontecimentos narrados.

Ao considerar esses elementos como dimensões analíticas, torna-se possível compreender como as narrativas em podcast constroem ambientes sonoros próprios que modulam a experiência auditiva do público. Assim, a paisagem sonora não se configura apenas como um atributo do ambiente acústico. Olhamos para ela também como uma ferramenta analítica para investigar as formas pelas quais os acontecimentos são organizados e interpretados nas narrativas jornalísticas em áudio.

A partir das discussões teóricas desenvolvidas, propomos compreender a paisagem sonora dos podcasts narrativos como resultado da articulação entre diferentes camadas acústicas, que operam de forma integrada na organização da experiência de escuta. Para fins analíticos, destacamos quatro dimensões principais: voz, música, efeitos sonoros e silêncio, entendidas como componentes interdependentes da construção narrativa.

A construção da narrativa: voz, música, efeitos sonoros e silêncio

A partir das categorias analíticas delineadas no tópico anterior – voz, música, efeitos sonoros e silêncio –, avançamos para a análise empírica do corpus, buscando observar como essas dimensões se articulam na construção da paisagem sonora em narrativas de podcast jornalístico. Interessa-nos compreender de que modo sua combinação produz efeitos de sentido, organiza regimes de escuta e participa da construção do acontecimento narrado.

Diante disso, conduzimos a análise por meio de uma abordagem qualitativa, tendo como corpus a série *Neymar*, produzida pelo UOL, lançada em 22 de abril de 2025. O podcast é composto por seis episódios, publicados semanalmente, com duração variando entre 35 e 55 minutos. O primeiro episódio, objeto central desta análise, intitulado "Projeto Neymar"[1], possui pouco mais de 44 minutos de duração[2] e apresenta o projeto concebido pelo Santos para transformar Neymar Jr. em um ídolo nacional, ao mesmo tempo em que introduz a figura de Neymar pai como personagem central da narrativa.

Inicialmente, portanto, realizou-se a escuta integral de todos os episódios, seguida de sucessivas reescutas do primeiro episódio, procedimento que permitiu identificar padrões de organização da narrativa sonora. A partir disso, foi elaborada uma decupagem analítica do episódio, segmentando-o em unidades narrativas definidas por mudanças de tema, cena, personagem ou função discursiva. Essa segmentação resultou na identificação de dezessete momentos narrativos (conforme descreveremos adiante) que estruturam o episódio e orientaram a observação sistemática das diferentes camadas acústicas.

Em seguida, cada unidade narrativa foi examinada segundo quatro categorias analíticas derivadas da literatura sobre linguagem radiofônica e paisagem sonora: voz, música, efeitos sonoros e silêncio. Essas categorias não foram tratadas como elementos isolados, mas como dimensões articuladas da paisagem sonora, observadas em sua contribuição para a construção do acontecimento jornalístico. A operacionalização ocorreu a partir dos seguintes critérios:

[1] Os títulos dos episódios apresentam variações conforme o ambiente de distribuição. No YouTube, o primeiro episódio é identificado como "O Projeto Neymar deu certo? | Podcast Neymar #1"; no Spotify, como "#1: Projeto Neymar"; e, na própria narração do episódio, como "Episódio 1: Projeto Neymar". Para fins desta pesquisa, adota-se a identificação "Episódio 1: Projeto Neymar", conforme a denominação utilizada na própria narrativa sonora.

[2] A duração do episódio pode apresentar pequenas variações conforme a plataforma em que está disponibilizado. No YouTube, o primeiro episódio apresenta duração de 44 minutos e 15 segundos, enquanto, no Spotify, a duração indicada é de 44 minutos e 14 segundos. Para fins desta pesquisa, considera-se a versão disponibilizada no YoutTube.

- **Voz:** observaram-se a presença de narradores, entrevistados, registros de arquivo e vozes dramatizadas, considerando aspectos como função narrativa, posição enunciativa, polifonia, ritmo e modulação vocal.
- **Música:** analisaram-se a entrada e saída das trilhas, intensidade, ritmo, recorrência e sua relação com mudanças de atmosfera ou progressão dramática.
- **Efeitos sonoros:** identificaram-se sons de ambientação, transições, ruídos e recursos de reconstrução cênica, observando sua contribuição para a espacialização, a presentificação e a organização da narrativa.
- **Silêncio:** foram considerados momentos de suspensão parcial ou total da trilha, dos efeitos ou da fala, examinando seus efeitos de ênfase, expectativa, segmentação narrativa e reorganização da atenção do ouvinte.

É importante destacar que as referências, ao longo da análise, à atenção, à percepção, ao envolvimento ou à experiência do ouvinte não se baseiam em dados empíricos de recepção. O presente estudo não realizou entrevistas, questionários, testes de escuta ou qualquer outro procedimento destinado a investigar as respostas efetivas dos ouvintes. Tais formulações correspondem, portanto, a inferências analíticas produzidas a partir da materialidade sonora do episódio, considerando a organização das vozes, músicas, efeitos sonoros, pausas e silêncios. Nesse sentido, quando se afirma que determinado recurso “orienta a atenção” ou “produz um efeito” sobre a escuta, trata-se da descrição de uma operação narrativa inscrita no próprio material sonoro e de seus efeitos de sentido potenciais, e não da mensuração de uma resposta efetivamente produzida no público.

Por fim, a interpretação buscou compreender de que maneira essas quatro dimensões, mobilizadas de forma integrada ao longo da narrativa, participam da construção dos regimes de escuta e da produção do acontecimento jornalístico. A proposta passa por evidenciar como a articulação entre diferentes camadas

acústicas estrutura uma narrativa específica, marcada por estratégias de dramatização, construção de personagens e organização da experiência auditiva.

Embora o foco deste artigo recaia sobre os regimes sonoros, é importante reconhecer que, no ambiente digital, podcasts também mobilizam elementos visuais que participam da construção de sentido. Capas de episódios, identidades gráficas e imagens de divulgação funcionam como dispositivos de enquadramento que antecedem a escuta e orientam expectativas interpretativas do público.

No caso da série *Neymar*, a imagem que acompanha todos os episódios apresenta o jogador e seu pai posicionados lado a lado, com expressões sérias e sobre um fundo escuro que reforça uma atmosfera dramática. Em determinado momento da animação da capa, a imagem de Neymar permanece enquanto a do pai se dissolve gradualmente – e vice-versa –, sugerindo visualmente a relação de influência entre ambos na trajetória do atleta. Ainda que a narrativa principal do podcast se construa no plano sonoro, essa configuração visual projeta interpretações possíveis e antecipa o enquadramento da história, demonstrando que a experiência do podcast, no contexto das plataformas digitais, se constitui também na articulação entre materialidades sonoras e visuais.



Figura 1 – Capa do podcast Neymar

Fonte: UOL (2025)

Ao voltarmos o olhar para o plano acústico, a análise do primeiro episódio do podcast *Neymar* evidencia que a paisagem sonora é construída de modo a produzir uma narrativa fortemente dramatizada, na qual os acontecimentos são apresentados como parte de uma trajetória épica. A estrutura do episódio organiza-se de forma progressiva e serializada, articulando momentos de contextualização, dramatização e desenvolvimento narrativo que orientam a experiência de escuta.

O episódio apresenta-se, para fins analíticos, a partir da seguinte sequência, construída a partir da observação do material, uma vez que o podcast não possui intertítulos ou divisões explícitas: (1) Abertura-impacto: onipresença, promessa e retorno de Neymar Jr.; (2) Vinheta, apresentação e entrada dos narradores; (3) Cena fundadora: a reunião do Santander; (4) Formulação da tese do episódio: o Projeto Neymar; (5) Apresentação dos narradores e legitimidade da apuração; (6) Título do episódio e definição do recorte; (7) Ausência de Neymar e centralidade do pai; (8) Entrada da fonte-chave: Eduardo Musa; (9) Contexto esportivo e econômico: talento precoce e pressão europeia; (10) Apresentação do conteúdo do Projeto Neymar; (11) Consolidação do pai como empresário; (12) Ponto de virada dramático: a crise com Dorival; (13) Gestão da crise e tentativa de reparação; (14) Retomada da ascensão: títulos, carisma e paternidade; (15) Renovação contratual e ampliação do poder do pai; (16) Atualização do projeto: retorno ao Santos; e (17) Fechamento com sombra e gancho serial.

Essa organização evidencia uma narrativa que alterna entre exposição, dramatização e inflexão, configurando o episódio como uma trajetória marcada por tensão, desenvolvimento e continuidade, característica das séries documentais em podcast. A partir dessa estrutura, torna-se possível observar como diferentes camadas da paisagem sonora são mobilizadas ao longo do episódio para produzir efeitos de sentido específicos. Nos tópicos a seguir, analisamos de que modo voz, música, efeitos sonoros e silêncio se articulam na construção dessa narrativa, contribuindo para a configuração do acontecimento e para a organização da experiência de escuta.

Voz: narração e construção de sujeitos

A voz ocupa posição central na organização da narrativa sonora em podcasts por exercer a função de emissora de informações e também como instância de enunciação que constrói relações de proximidade, autoridade, análise, etc. A análise dessa dimensão envolve observar aspectos como o roteiro, o ritmo narrativo, o timbre e a modulação da voz do narrador, bem como a forma como sua presença se inscreve no discurso enquanto sujeito.

Além disso, a inserção de vozes de entrevistados, comentaristas e demais personagens contribui para a construção de uma polifonia[3] narrativa. Essas vozes não aparecem de maneira neutra. Elas são selecionadas, editadas e posicionadas de modo a produzir determinados efeitos de sentido, participando da construção dos sujeitos que compõem o acontecimento narrado.

A centralidade da voz nas narrativas em podcast relaciona-se também à capacidade do áudio de estabelecer uma relação de proximidade entre aquele que fala e aquele que escuta. McHugh (2022) destaca a intimidade como uma das características fundamentais do podcasting, associando-a às propriedades temporais do áudio e à materialidade da voz. Diferentemente da comunicação impressa, a escuta ocorre no tempo, acompanhando o fluxo da fala, enquanto a ausência da imagem do interlocutor desloca a atenção para aspectos como timbre, ritmo, entonação e modulação. Nesse processo, a voz não transmite apenas informações verbais, mas também marcas de personalidade, emoção e posicionamento, contribuindo para a construção de uma relação de proximidade com o ouvinte. No podcast jornalístico, essa dimensão torna-se particularmente

[3] O conceito de polifonia, conforme desenvolvido por Bakhtin (2011), refere-se à coexistência de múltiplas vozes em um mesmo enunciado, cada uma portadora de perspectivas, valores e posições discursivas próprias. Trata-se de uma organização discursiva na qual diferentes vozes não são subordinadas a uma única instância de sentido, mas mantêm certa autonomia relativa no interior da narrativa. No contexto dos podcasts jornalísticos, essas vozes não aparecem de maneira neutra. Elas são selecionadas, editadas e posicionadas de modo a produzir determinados efeitos de sentido, participando da construção dos sujeitos que compõem o acontecimento narrado. A polifonia, nesse sentido, não implica apenas diversidade de falas, mas uma forma específica de organização discursiva que articula múltiplos pontos de vista na construção da narrativa.

relevante porque a autoridade da narrativa pode ser construída simultaneamente pela credibilidade da informação e pela presença vocal daquele que a enuncia.

No primeiro episódio do podcast *Neymar*, a organização da voz evidencia essa dimensão polifônica desde os momentos iniciais. A abertura do episódio é marcada pela sobreposição de diferentes vozes – jornalistas, comentaristas e registros midiáticos e de divulgação – que se articulam em um fluxo contínuo. Esse recurso produz um efeito de saturação discursiva, no qual a figura de Neymar é apresentada quase como onipresente no espaço público. Ao reunir múltiplas falas que remetem à sua visibilidade constante, a narrativa constrói o personagem como fenômeno midiático.

Essa construção é reforçada no encerramento da sequência inicial, quando a própria voz de Neymar é inserida afirmando: “eu vou, mas eu volto. Vocês se lembram, né? Pois bem, o Príncipe está de volta” (UOL PRIME, 2025). Retirada do vídeo em que o jogador anuncia seu retorno ao Santos em 2025, essa fala não opera apenas como elemento de reconhecimento, mas como ponto de ancoragem temporal da narrativa. Ao mobilizar um acontecimento recente que motivou a produção do próprio podcast, o episódio estabelece desde o início uma relação direta com o presente, posicionando a história como uma retomada interpretativa da trajetória do jogador a partir de seu retorno ao Brasil. Desse modo, a voz de Neymar funciona simultaneamente como fechamento da montagem inicial e como disparador narrativo, articulando memória, atualidade e expectativa no interior da construção sonora, funcionando, assim, como um “gancho” jornalístico.

As vozes dos narradores, por sua vez, assumem posição de mediação e autoridade interpretativa ao longo do episódio. São elas quem organizam temporalmente os acontecimentos, introduzem personagens e explicitam a tese central da narrativa, como no momento em que apresenta o chamado “Projeto Neymar”. Sua presença não é neutra, uma vez que ao selecionar informações, estabelecer conexões e orientar a progressão da narrativa, os narradores atuam como instância que estrutura o sentido do acontecimento.

Nesse ponto, é possível aproximar essa função daquilo que Foucault (2009) denomina de função-autor. Para ele, a autoria não se reduz à figura empírica de quem produz o discurso, mas corresponde a um princípio de organização que regula sua circulação, delimita interpretações possíveis e confere unidade ao enunciado. No caso do podcast, essa função manifesta-se na forma como os narradores se apresentam e explicitam suas relações com o tema logo no início do episódio, situando-se como sujeitos implicados na narrativa. Ao fazerem isso, trazem um tom de legitimação e também estabelecem um regime de leitura (ou, neste caso, de escuta), orientando o modo como o ouvinte deve compreender os acontecimentos narrados.

Esse movimento torna-se evidente no momento em que os narradores se apresentam e explicitam suas trajetórias e posições em relação ao tema. Ao introduzir sua experiência de mais de uma década cobrindo a família Neymar, bem como o acervo de documentos reunidos ao longo desse período, Pedro Lopes legitima sua autoridade enquanto repórter, além de inscrever-se diretamente na narrativa como sujeito implicado na construção do acontecimento.

> Eu sou Pedro Lopes, repórter do Núcleo de Reportagens Especiais do UOL. Cubro a família Neymar desde 2012. Durante boa parte desses anos, eu mantive uma boa relação com o Neymar pai. Fui algumas vezes ao seu escritório em Santos e visitei o Instituto Neymar Júnior, na Praia Grande, a convite dele. Desses encontros, o que não sai da minha memória é o celular dourado e o caráter, digamos, obstinado do pai de Neymar. O aparelho, que não parava de tocar, exigia que ele tomasse decisões sobre as dezenas de campanhas, contratos e negócios envolvendo o filho. Enquanto isso, ele me contava que jamais permitiria que sua família retornasse à pobreza. Para mim, sempre foi muito claro que o seu Neymar é um cara que toma decisões em prol de si mesmo e da sua família, a qualquer custo. Nesses 13 anos, eu reuni mais de 6 mil páginas de documentos e entrevistas que mostram em detalhes os aspectos mais íntimos e desconhecidos da carreira do craque. Um acervo inédito, que revela como o Neymar Júnior virou uma máquina de fazer gols e dinheiro. E como por trás de todos os troféus, milhões na conta e polêmicas, estava um piloto que conduziu seu filho ao estrelato (UOL PRIME, 2025).

De modo semelhante, Juca Kfouri mobiliza sua trajetória no jornalismo esportivo para sustentar uma leitura crítica do jogador, afirmando simultaneamente seu reconhecimento do talento de Neymar e sua frustração

quanto ao papel de liderança que não se concretizou. Essa dupla inscrição – biográfica e interpretativa – evidencia um procedimento recorrente em podcasts narrativos contemporâneos, no qual o jornalista deixa de ocupar uma posição de exterioridade para assumir uma presença explícita no interior da história.

Além da narração e das vozes jornalísticas, o episódio mobiliza ainda um recurso específico que intensifica a dimensão polifônica: a dramatização por meio de atores. Como anunciado pelos narradores, diálogos e interações são reconstruídos com vozes encenadas, que dão forma a situações passadas. Esse procedimento desloca a narrativa de uma lógica exclusivamente informativa para uma forma híbrida, na qual o acontecimento é também performado. As vozes encenadas ilustram os fatos e contribuem para construir cenas, produzir tensão e inserir o ouvinte em uma experiência mais imersiva.

Outro aspecto relevante diz respeito à forma como as vozes dos personagens são organizadas na narrativa. A recorrência de falas associadas ao pai de Neymar, por exemplo, contribui para posicioná-lo como figura central na condução da trajetória do jogador. Ao distribuir determinadas vozes ao longo do episódio e reiterar sua presença em momentos-chave, a narrativa constrói hierarquias entre os sujeitos envolvidos, destacando alguns como protagonistas e outros como complementares.

Nesse sentido, os entrevistados também desempenham papel fundamental na construção da credibilidade e da progressão narrativa do podcast. Suas falas funcionam como operadores de autenticação do acontecimento, conferindo à narrativa um efeito documental. Ao mesmo tempo, essas vozes são organizadas de maneira estratégica ao longo do episódio, ocupando funções específicas na construção da trajetória de Neymar.

Eduardo Musa, por exemplo, aparece como testemunha privilegiada dos bastidores do chamado “Projeto Neymar”, legitimando informações sobre negociações, estratégias de imagem e decisões empresariais. Especialista em marketing, ele foi um dos profissionais escolhidos pelo Santos para conduzir o Projeto Neymar. Sua recorrência ao longo do episódio produz um efeito de

proximidade com os acontecimentos narrados, reforçando a ideia de acesso a uma dimensão interna e pouco conhecida da trajetória do jogador. Já personagens como Elano, ex-jogador de futebol e amigo de Neymar, surgem associados à humanização do jogador, enfatizando aspectos de convivência, carisma e dedicação nos bastidores. Em contraste, vozes de comentaristas, dirigentes e registros midiáticos relacionados às crises do jogador contribuem para reforçar momentos de tensão, conflito e desgaste público.

Desse modo, a organização das entrevistas evidencia que a polifonia do podcast não se limita à multiplicidade de vozes, mas envolve uma distribuição funcional dessas falas na estrutura narrativa. Os entrevistados participam da construção de atmosferas, da legitimação dos acontecimentos e da definição dos lugares simbólicos ocupados pelos personagens na narrativa.

Nesse sentido, a polifonia observada no podcast implica, além da presença de múltiplas vozes, uma forma específica de organização discursiva que seleciona, hierarquiza e articula essas vozes na construção do acontecimento. A voz, portanto, atua como dispositivo de configuração narrativa, responsável por estruturar o regime de escuta e orientar a forma como o ouvinte reconhece e interpreta os sujeitos envolvidos na história.

Música: condução afetiva e organização do ritmo

A música participa da estruturação da narrativa sonora, atuando, por exemplo, na abertura e no encerramento dos episódios e também como trilha de fundo (background) ao longo da narração. Além disso, existem diversas outras possibilidades de uso. Sua função ultrapassa o caráter decorativo, operando, dentre outras formas, como elemento informativo, de condução afetiva e de organização do ritmo narrativo.

No rádio e no podcast, a trilha sonora contribui para a construção de atmosferas que orientam a percepção do ouvinte, modulando intensidades, marcando transições e produzindo efeitos de tensão, expectativa, humor, resolução de conflitos, etc. Nesse sentido, devemos compreender a música como

componente ativo na produção de sentido, articulando-se aos demais elementos acústicos na configuração da paisagem sonora. Ou seja, não se trata de um elemento acessório.

É possível aproximar essa perspectiva das formulações de Chion (1994), para quem o som exerce um papel de "valor acrescentado" sobre a experiência perceptiva, entendido como "o valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma imagem" (Chion, 1994, p. 5). Ainda que desenvolvido no contexto do audiovisual, esse conceito permite compreender como, nas narrativas sonoras, a trilha musical atua na organização da escuta, atribuindo tonalidades afetivas e estruturando a percepção temporal dos eventos narrados.

A análise dessa camada envolve observar momentos de entrada e saída da trilha, variações de intensidade, mudanças de ritmo e cortes abruptos, bem como sua relação com momentos-chave da narrativa. A música pode intensificar tensões, sinalizar transições e produzir atmosferas específicas, orientando a forma como o ouvinte experiencia o acontecimento.

No primeiro episódio do podcast "Neymar", a música assume uma função estruturante ao acompanhar grande parte da narrativa de forma contínua como uma trilha de fundo (background). Diferentemente de uma utilização pontual ou meramente ilustrativa, a trilha opera como base sobre a qual a narração se desenvolve, criando uma sensação de progressão e continuidade.

Além disso, a principal trilha utilizada mobiliza elementos recorrentes de composições de caráter cinematográfico, com camadas instrumentais sustentadas, progressões harmônicas em tonalidades menores e variações graduais de intensidade. Esses recursos contribuem para a produção de uma ambiência marcada por tensão e expectativa, frequentemente associada a narrativas de conflito ou trajetória.

A presença recorrente aliada às variações de intensidade ao longo do episódio contribui para a construção de uma atmosfera dramática, na qual os acontecimentos são apresentados como parte de um percurso marcado por disputas, inflexões e momentos de ascensão. Desse modo, a música participa

ativamente da construção de uma leitura do acontecimento como trajetória épica, orientando a escuta para uma experiência de envolvimento e antecipação.

Nesse sentido, vale destacar as variações de intensidade que acompanham momentos-chave da narrativa. Em passagens que envolvem conflito – como a crise com o técnico Dorival Júnior[4] –, observa-se uma intensificação da música, que reforça a dramaticidade da situação e orienta a escuta para a percepção daquele evento como ponto de inflexão.

Além disso, a música atua como marcador de transições, sinalizando mudanças de tema, de tempo ou de foco narrativo. Entradas e saídas da trilha, bem como cortes mais abruptos, funcionam como recurso de reorganização da atenção na escuta, contribuindo para a segmentação da narrativa. Esses movimentos evidenciam que a música participa diretamente da montagem sonora, articulando-se ao fluxo temporal do episódio.

Ao longo de todo o podcast, notamos que a música desempenha papel fundamental na condução emocional do público. Ao intensificar determinados momentos, sustentar outros e marcar passagens narrativas, a música contribui para a construção de uma atmosfera dramática, na qual a trajetória do jogador é apresentada como uma sequência de eventos significativos e interligados. A configuração dos regimes de escuta ocorre com a orientação do ritmo da narrativa e também das formas de envolvimento do ouvinte com o acontecimento. Ao modular emoções e destacar momentos específicos, a trilha sonora escolhida participou ativamente da construção interpretativa da história, evidenciando que a paisagem sonora do podcast se constitui como um espaço de produção de sentido e não apenas de transmissão de informações.

Efeitos sonoros: ambientação e marcação narrativa

[4] O atrito ocorreu em setembro de 2010, durante uma partida do Campeonato Brasileiro entre o Santos e o Atlético-GO. O jogador, então com 18 anos, insistiu em cobrar um pênalti. O técnico Dorival Júnior ordenou que o batedor oficial, Marcel, fizesse a cobrança, o que irritou profundamente Neymar. O jogador demonstrou insatisfação, discutiu com companheiros e bateu boca de forma acintosa com o treinador.

A construção de ambientes e a marcação de ações e transições dentro da narrativa têm, nos efeitos sonoros, um de seus principais operadores expressivos. Ruídos, encenações, cliques, teclas e outros elementos podem conferir materialidade às cenas narradas e orientar a percepção do ouvinte quanto ao espaço, ao ritmo e à dinâmica dos acontecimentos. Eles operam como elementos de significação que participam da construção do acontecimento, ao produzir sensações de proximidade, realismo ou dinamismo à narrativa.

No primeiro episódio do podcast *Neymar*, um dos momentos mais emblemáticos nesse sentido é a reconstrução da reunião realizada em uma sala do banco Santander, apresentada como ponto de partida do chamado "Projeto Neymar". Nessa sequência, a narrativa mobiliza sons ambientes que sugerem um espaço corporativo, como ruídos discretos de sala, movimentações e presença de vozes de interlocutores. Esses elementos, que se encontram em um volume mais baixo em comparação às vozes dos narradores, produzem um efeito de espacialização que insere o ouvinte no interior da cena, conferindo materialidade a um acontecimento que, de outra forma, seria apenas relatado. Nesse processo, os efeitos sonoros operam como dispositivos que dão corpo à narrativa, contribuindo para a construção de uma sensação de presença e para a intensificação da dimensão dramática do episódio.

Além disso, efeitos sonoros mais pontuais – como cliques, manuseio de papéis, toques de telefone, transições e ruídos breves – atuam como marcadores para conferir percepções de proximidade com o ouvinte, colocando-o na cena do acontecimento. Esses recursos funcionam como operadores de presentificação, pelo qual a ação é apresentada como se se desenrolasse no momento da escuta. Ao utilizar esses recursos, o podcast reduz a distância temporal entre o acontecimento narrado e a experiência do ouvinte, criando um efeito de imersão. Dessa forma, o passado não aparece apenas como algo relatado retrospectivamente, mas como uma cena reconstruída sonoramente no presente da narrativa. Os efeitos sonoros, nesse contexto, contribuem para transformar

informações em experiências acústicas, reforçando o caráter sensorial do episódio.

No podcast *Neymar*, também se observa o uso recorrente de efeitos sonoros que operam como marcadores narrativos, sinalizando mudanças de tema e reorganizações no foco da narrativa. Um exemplo ocorre na transição entre a explicação sobre a reunião que articulou o Projeto Neymar e a introdução do primeiro entrevistado. Ao afirmar que "é impossível contar a história do Neymar e do Neymar pai sem entrevistar o Eduardo Musa", Pedro Lopes prepara a passagem para um novo eixo narrativo. Em seguida, um breve efeito de transição marca essa inflexão, funcionando como elemento de corte que separa blocos discursivos. Após esse recurso, o narrador contextualiza o entrevistado e introduz a sonora com seu depoimento, evidenciando como os efeitos sonoros participam da organização do fluxo narrativo e da orientação da escuta. Esses elementos contribuem para a segmentação do episódio e para a orientação da atenção do ouvinte, funcionando como operadores de montagem sonora.

Esse funcionamento pode ser compreendido à luz do que observa Hernandes (2006, p. 107), ao destacar que, no rádio, a impossibilidade de o ouvinte prever a sequência dos acontecimentos faz com que cada mudança no fluxo narrativo seja percebida como uma espécie de surpresa. Ou seja, "cada mudança, cada imposição de uma descontinuidade tira partido dessa renovação que é sentida pelo ouvinte como uma pequena surpresa". Nesse sentido, os efeitos sonoros sinalizam transições, mas também atuam como dispositivos que reativam a atenção, introduzindo rupturas controladas no fluxo narrativo e mantendo o ouvinte engajado na escuta.

Além dessas variações de ambiência, observa-se a recorrência de determinados efeitos sonoros associados a momentos de tensão ou controvérsia na trajetória do jogador. Em situações que envolvem conflitos, polêmicas ou decisões controversas, a narrativa mobiliza padrões sonoros específicos que se repetem ao longo do episódio. Essa padronização contribui para a construção de

uma leitura desses acontecimentos como pontos de inflexão na narrativa, nos quais a trajetória do jogador é reconfigurada sob uma chave de tensão e conflito.

Soma-se a isso o fato de que houve também o uso de efeitos sonoros associados ao universo esportivo, especialmente em momentos que remetem à atuação de Neymar em campo. Há, por exemplo, trechos de reportagens com sons de torcida e ambiências típicas de estádio mobilizados para situar o ouvinte no espaço do jogo. Diferentemente da ambiência mais controlada da reunião corporativa, esses sons produzem uma sensação de expansão espacial e de energia coletiva, reforçando a dimensão pública e midiática do personagem. Ao acionar esse tipo de paisagem sonora, o podcast contextualiza a trajetória esportiva do jogador e também constrói uma experiência sensorial que aproxima o ouvinte do ambiente do futebol, contribuindo para a presentificação desses momentos na escuta.

Esses são apenas alguns exemplos de como os efeitos sonoros não devem ser compreendidos como meros complementos da narração. Eles agem como dispositivos que participam da construção do acontecimento. Nesse sentido, podem produzir ambiências, encenar situações e marcar transições, contribuindo para estruturar a experiência de escuta e reforçar a dimensão narrativa e sensorial do podcast, o que evidencia o caráter construído (e não apenas relatado) dos eventos apresentados.

Silêncio: suspensão, ênfase e outros sentidos

O silêncio, frequentemente negligenciado, constitui uma dimensão fundamental da paisagem sonora. Sua presença não deve ser compreendida como ausência. Trata-se, na verdade, de um recurso expressivo que atua na significação e organização da escuta.

A análise do silêncio envolve observar pausas na narração, interrupções da trilha sonora ou suspensão de efeitos acústicos, que podem produzir efeitos de ênfase, tensão ou reflexão. Em determinados momentos, como na apresentação de personagens ou informações sensíveis, o silêncio funciona como dispositivo de

intensificação, destacando elementos específicos da narrativa e orientando a atenção do ouvinte.

Em relação ao podcast que representa nosso objeto de análise, esse recurso torna-se evidente em momentos de apresentação de personagens e inflexões narrativas. Um exemplo significativo ocorre na introdução de Neymar pai, quando a narração é seguida por uma breve pausa que suspende a trilha sonora e os efeitos, isolando a informação e conferindo maior peso à sua enunciação. Essa interrupção do fluxo sonoro produz um efeito de destaque, sinalizando ao ouvinte a centralidade daquele personagem na narrativa.

No momento da reunião no Santander, já mencionada anteriormente, Juca Kfouri afirma que "estavam lá Luiz Álvaro de Oliveira Ribeiro, o Laor, presidente do Santos, Armênio Neto, executivo de marketing do Santos, Wagner Ribeiro, agente de Neymar, e a estrela da sala... Neymar... da Silva Santos... o pai de Neymar" (UOL PRIME, 2025). Nos trechos indicados pelas reticências, observamos a inserção de pausas que interrompem o fluxo da enunciação.

Esses momentos de silêncio operam de forma estratégica ao explorar a ambiguidade do nome compartilhado entre pai e filho. Ao anunciar "a estrela da sala", a expectativa construída é a presença do jogador. No entanto, a sequência pausada – que fragmenta a identificação do nome – desloca progressivamente essa expectativa até revelar que se trata do pai. O silêncio, nesse caso, enfatiza a informação e, principalmente, estrutura um efeito de suspense e reorientação da interpretação. Dessa forma, a pausa não funciona como mera interrupção. Trata-se de operador narrativo que organiza o tempo da revelação e intensifica o impacto da informação, contribuindo para a construção da centralidade do pai na condução da trajetória de Neymar.

Além de operar como mecanismo de ênfase, o silêncio também atua na construção de expectativa. Ao interromper a continuidade sonora, ele cria um intervalo de antecipação que prepara o ouvinte para a sequência narrativa. O silêncio marca uma pausa, mas também funciona como operador temporal que

organiza a progressão do discurso, estabelecendo ritmos e modulando a intensidade da escuta.

Essa dinâmica pode ser compreendida em articulação com a lógica de montagem das narrativas sonoras, na qual a alternância entre presença e ausência de som contribui para a produção de sentido. Assim como os efeitos sonoros introduzem cortes e transições, o silêncio opera como forma de ruptura controlada, reorganizando a atenção e intensificando determinados momentos da narrativa.

Após a introdução que enfatiza a importância do pai de Neymar, Juca Kfouri afirma que "ao seu lado, uma poltrona vazia chamou a atenção dele. Ele perguntou". Na sequência, a narrativa recorre à encenação, por meio de atores, para reconstruir o diálogo: "Armênio, a gente está esperando mais alguém?" (Neymar Pai), "Não... essa cadeira está vazia porque ela foi ocupada pelo último ídolo que o Brasil teve... E o nome dele era Ayrton Senna. Agora, ele está vazia de novo esperando o próximo ídolo do Brasil, que é o seu filho... Neymar" (UOL PRIME, 2025).

Notamos, novamente, que a inserção de pausas fragmenta a progressão da fala e instauram um ritmo mais lento e solene na enunciação. Elas criam intensificação simbólica, destacando cada informação apresentada. Ao evocar o nome de Ayrton Senna de forma pausada, a narrativa constrói um efeito de monumentalização, atribuindo peso histórico e emocional à referência. Em seguida, a repetição do mesmo padrão de pausas na projeção de Neymar como "o próximo ídolo do Brasil" estabelece uma relação direta entre os dois nomes, reforçando a construção simbólica de continuidade e sucessão. Nesse contexto, o silêncio atua como operador de solenidade e expectativa, organizando a revelação de forma gradual e conferindo maior impacto à associação proposta. As pausas estruturam o efeito retórico da cena, contribuindo para a construção de uma narrativa que eleva o jogador à condição de herdeiro de um legado nacional.

Desse modo, o silêncio, longe de representar um vazio, constitui um elemento ativo na construção do acontecimento. Ele pode suspender, destacar,

antecipar e construir os mais diversos sentidos, a depender do contexto em que é utilizado. Assim, ele participa da configuração dos regimes de escuta e evidencia que a produção de sentido nas narrativas em podcast se dá tanto pelo que é dito quanto pelas pausas que estruturam a experiência auditiva.

Considerações finais

O presente artigo partiu da problematização do primado da visão nas tradições ocidentais para propor um deslocamento analítico em direção às práticas de escuta, compreendendo o som como dimensão constitutiva da produção de sentido no jornalismo. Ao investigar o papel dos regimes sonoros na construção do acontecimento em podcasts jornalísticos narrativos, buscou-se evidenciar que a experiência do real, mediada pelo áudio, não se limita à transmissão de informações. Ela envolve processos complexos de organização sensorial e discursiva.

A partir do diálogo com os estudos das mídias sonoras e com o conceito de paisagem sonora, argumentou-se que a escuta deve ser compreendida como prática historicamente situada, estruturada por convenções culturais e mediada por tecnologias. Nesse contexto, o podcast emerge como formato que intensifica a centralidade do som, ao articular diferentes camadas acústicas – a saber: voz, música, efeitos sonoros e silêncio – na construção de narrativas que orientam a percepção do acontecimento.

A análise da série *Neymar* permitiu observar como esses elementos operam de maneira integrada na produção de sentidos. A voz, ao articular diferentes instâncias enunciativas, constrói uma narrativa polifônica que organiza hierarquias entre personagens e propõe modos de interpretação do acontecimento na escuta. A música, por sua vez, atua como dispositivo de informação e também de condução afetiva, estruturando o ritmo narrativo e, no caso analisado, contribuindo para a construção de uma atmosfera dramática.

Os efeitos sonoros evidenciam o caráter construído e mediado da narrativa, ao produzir ambiências, marcar transições e atuar como operadores de

presentificação do acontecimento. Já o silêncio, longe de representar ausência, configura-se como recurso expressivo que organiza o tempo da narrativa, produzindo diferentes efeitos de sentido. Em conjunto, esses elementos evidenciam que a paisagem sonora se configura como um atributo técnico e estético, mas, sobretudo, como dimensão central na construção do acontecimento jornalístico.

Ou seja, a análise das diferentes dimensões acústicas evidencia que a paisagem sonora do podcast não resulta da simples justaposição de elementos isolados, mas da articulação dinâmica entre voz, música, efeitos sonoros e silêncio. Esses componentes operam de forma interdependente, estruturando ritmos, modulando intensidades e organizando a progressão narrativa ao longo do episódio. Em conjunto, portanto, essas camadas acústicas configuram uma paisagem sonora que participa ativamente da construção do acontecimento.

No caso do podcast *Neymar*, essa articulação contribui para a construção de uma narrativa marcada por forte dramatização da trajetória do jogador. A combinação entre trilhas musicais de caráter tenso, pausas estratégicas, efeitos de ambientação e uma narração orientada interpretativamente produz a leitura de uma carreira atravessada por expectativas, promessas e inflexões. Ao mesmo tempo, a recorrência de vozes e situações que destacam a atuação do pai de Neymar contribui para sua centralização como agente decisivo na condução dessa trajetória, frequentemente associado à dimensão estratégica e econômica do "projeto". Nesse sentido, a paisagem sonora constrói a trajetória do jogador sob a tensão entre potencial e realização, entre projeção e desfecho ainda em aberto.

Diante do exposto, buscamos contribuir para ampliar as discussões sobre jornalismo e mídia sonora ao propor uma abordagem que considera o som como elemento estruturante da narrativa, e não como suporte secundário da informação. Ao evidenciar o papel dos regimes sonoros na organização da experiência auditiva, aponta-se para a necessidade de incorporar a escuta como dimensão analítica central nos estudos de jornalismo contemporâneo. Por fim, sugerimos que futuras investigações possam explorar outros formatos e contextos de produção sonora,

bem como aprofundar a análise da paisagem sonora, especialmente em ambientes digitais marcados pela circulação, repetição e reconfiguração contínua dos conteúdos em áudio.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BONINI, Tiziano. **The "second age" of podcasting**: reframing podcasting as a new digital mass medium. Quaderns del CAC, Barcelona, v. 18, n. 41, p. 21-30, 2015.

CESPEDES, Fernando Garbini. **Ser sonoro:** histórias sobre músicas e seus lugares. 2019. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2015.

CHION, Michel. **Audio-vision:** sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

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

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIOIA, Ted. **Work songs**. Durham: Duke University Press, 2006.

HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques**: O que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público. São Paulo: Contexto, 2006.

MCHUGH, Siobhán. **The power of podcasting:** telling stories through sound. New York: Columbia University Press, 2022.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Podcasting como suporte para experiências imersivas de radiojornalismo narrativo**. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 15., 2017, São Paulo. *Anais do* Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo: SBPJor, 2017.

QUÉRÉ, Louis. **Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento.** Trajectos, Revista de Comunicação, Cultura e Educação, Lisboa, n. 6, p.59-75, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

STERNE, Jonathan. **O passado audível**: origens culturais da reprodução sonora. Tradução de Virgínia de Almeida Bessa et al. Música Popular em Revista, Campinas, v. 7, e020001, 2020.

UOL PRIME. **O Projeto Neymar deu certo? | Podcast Neymar #1**. YouTube, 22 abr. 2025. 44 min. 15 s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Nl_8IuGWqw&list=PLWgivY7fJz-f5XXV-hCU2MB88sdKXDmT5&index=1. Acesso em: 14 set. 2026.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

A música como dispositivo de remix e crítica política no podcast Medo e Delírio em Brasília

Music as a remix device and political critique in the podcast Medo e Delírio em Brasília

La música como dispositivo de remix y crítica política en el podcast Medo e Delírio em Brasília

Gustavo Vilela Ribeiro; Mirna Tonus

Resumo

Este artigo analisa as funções e estratégias de uso da música como elemento de remix e crítica política no podcast Medo e Delírio em Brasília (MDB). A partir de uma abordagem qualitativa, com base na Análise de Conteúdo, investiga-se como a música transcende a função tradicional de acompanhamento radiofônico para se constituir como agente editorial no podcasting jornalístico. A análise identifica quatro estratégias musicais: musicalização de discursos políticos, paródia e apropriação de aura, leitmotivs como marcadores de identidade sonora e autoremix musical. Os resultados indicam que a música no MDB opera como dispositivo de subversão discursiva, evidenciando os limites das funções clássicas de Haye (2004) quando aplicadas ao podcasting político contemporâneo e contribuindo com o conceito de autoremix musical como categoria analítica original.

Palavras-chave: música; podcast; remix; jornalismo; Medo e Delírio em Brasília.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 25/03/2026 aceito em: 19/08/2026.

>> Como citar este texto:
RIBEIRO, Gustavo Vilela; TONUS, Mirna. A música como dispositivo de remix e crítica política no podcast Medo e Delírio em Brasília. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 186-212, jan./abr. 2026.

Sobre os autores

Gustavo Vilela Ribeiro
gustavovr15@gmail.com
http://orcid.org/0000-0002-4792-6578

Mestre em Tecnologias, Comunicação e Educação pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Dedica-se ao estudo do podcasting como seu principal eixo de pesquisa, investigando suas dimensões narrativas, tecnológicas e jornalísticas. Já coordenou o Grupo de Trabalho (GT) Podcasting e Jornalismo no Intercom Sudeste.

Mirna Tonus
mirnatonus@ufu.br
https://orcid.org/0000-0002-8841-1888

Bacharel em Jornalismo e mestre em Educação (Metodista). Doutora em Multimeios (Unicamp), com Pós-Doutorado em Sociologia (UFMG). Professora titular da Universidade Federal de Uberlândia no curso de Comunicação Social: habilitação em Jornalismo e no Programa de Pós-Graduação/Curso de Mestrado Profissional Interdisciplinar em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE), o qual coordena desde 2021.

Abstract
This article analyzes the functions and strategies of music as an element of remix and political critique in the podcast Medo e Delírio em Brasília (MDB). Through a qualitative approach based on Content Analysis, the study investigates how music transcends the traditional role of radio accompaniment to become an editorial agent in journalistic podcasting. The analysis identifies four musical strategies: musicalization of political speeches, parody and aura appropriation, leitmotivs as sonic identity markers, and musical self-remix. The results indicate that music in MDB operates as a discursive subversion device, revealing the limits of Haye's (2004) classical functions when applied to contemporary political podcasting, and contributing the concept of musical self-remix as an original analytical category.

Keywords: music; podcast; remix; journalism; Medo e Delírio em Brasília.

Resumen
Este artículo analiza las funciones y estrategias de uso de la música como elemento de remix y crítica política en el podcast Medo e Delírio em Brasília (MDB). Desde un enfoque cualitativo, basado en el Análisis de Contenido, se investiga cómo la música trasciende la función tradicional de acompañamiento radiofónico para constituirse como agente editorial en el podcasting periodístico. El análisis identifica cuatro estrategias musicales: musicalización de discursos políticos, parodia y apropiación de aura, leitmotivs como marcadores de identidad sonora y autoremix musical. Los resultados indican que la música en el MDB opera como dispositivo de subversión discursiva, evidenciando los límites de las funciones clásicas de Haye (2004) cuando se aplican al podcasting político contemporáneo y aportando el concepto de autoremix musical como categoría analítica original.

Palabras clave: música; podcast; remix; periodismo; Medo e Delírio em Brasília.

Introdução

A paisagem midiática contemporânea, marcada pela ascensão das plataformas digitais e pela ampla presença da internet, transformou as formas de

produzir, distribuir e consumir conteúdo sonoro. Nesse ecossistema, o *podcasting* consolidou-se como um formato expressivo e diversificado, capaz de abrigar desde narrativas jornalísticas investigativas até produções experimentais que desafiam as convenções da radiodifusão tradicional (Bonini, 2020; Kischinhevsky; Lopez; Benzecry, 2020). Nesse cenário, a podosfera brasileira expandiu-se significativamente, com programas que exploram diferentes registros da linguagem sonora e estabelecem relações originais com a tradição radiofônica.

Dentre os elementos que compõem a linguagem das mídias sonoras, a música ocupa posição central. No rádio, suas funções foram sistematizadas por autores como Balsebre (1994), Haye (2004) e Ferraretto (2014), que a descrevem como componente gramatical, descritivo, expressivo, complementar e comunicativo. No entanto, a transição do rádio para o podcast implica reconfigurações nessas funções, abrindo espaço para usos que extrapolam o acompanhamento sonoro convencional. Conforme apontam Lopez e Freire (2020), o podcast promove uma complexificação acústica que amplia as possibilidades narrativas do som.

Diante desse contexto, o presente artigo investiga como a música é mobilizada em podcasts jornalísticos como dispositivo narrativo e crítico, tomando como objeto de análise o podcast Medo e Delírio em Brasília (MDB). Roteirizado por Pedro Daltro, narrado por Cristiano Botafogo e produzido por Guilherme Gandolfi, o MDB surgiu como um blog que acompanhava os acontecimentos do governo Bolsonaro (Daltro, 2018) e evoluiu para um podcast que combina jornalismo político e humor. Conforme destacam Gambaro e Ferraz (2024), o programa mobiliza referências da cultura pop e elementos da linguagem radiofônica para construir uma narrativa híbrida que dissolve as fronteiras entre informação e entretenimento.

O objetivo deste artigo é analisar as funções e estratégias de uso da música como elemento de remix e crítica política no MDB, examinando como declarações políticas são transformadas em *samples* musicais, como melodias preexistentes são apropriadas para produzir comentário e como criações musicais originais

constituem marcadores de identidade sonora do programa. A investigação ancora-se teoricamente nos estudos sobre linguagem radiofônica (Haye, 2004; Martínez-Costa; Díez Unzueta, 2005) e nos estudos do remix (Navas, 2017; Lessig, 2008; Manovich, 2005; Bourriaud, 2009).

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, empregando a Análise de Conteúdo (Bardin, 2016) sobre episódios selecionados do MDB entre 2021 e 2024. Os resultados derivam de uma dissertação de mestrado, da qual este artigo aprofunda especificamente a dimensão musical (Ribeiro, 2025).

A relevância da investigação reside na lacuna observada nos estudos da comunicação no Brasil quanto à interseção entre música, remix e *podcasting* jornalístico. Embora trabalhos anteriores tenham explorado o projeto acústico do MDB (Alves; Lopez, 2021), sua estética do caos (Gatti, 2023) e suas articulações com a cultura pop (Gambaro; Ferraz, 2024), a análise específica das estratégias musicais como prática de remix permanece inexplorada. Este artigo busca contribuir para esse campo ao identificar estratégias musicais específicas mobilizadas pelo programa e ao propor o conceito de autoremix musical como categoria analítica original.

Música e linguagem radiofônica: do rádio ao podcast

A compreensão do papel da música no *podcasting* exige, antes, um percurso pelos fundamentos da linguagem radiofônica, campo no qual a música historicamente se constituiu como elemento estruturante da comunicação sonora. Balsebre (1994) conceitua a linguagem radiofônica como o conjunto de formas sonoro-expressivas que, articuladas entre si, produzem significados por meio da estimulação sensorial e da imaginação do ouvinte. Nessa perspectiva, a música constitui parte integrante do discurso radiofônico, sendo capaz de produzir sentido autonomamente ou em combinação com os demais elementos.

Haye (2004) aprofunda essa reflexão ao postular que o discurso radiofônico se constitui a partir de quatro componentes essenciais: a palavra, a música, os

efeitos sonoros e o silêncio. O autor argumenta que é da combinação desses ingredientes que se extrai a eficácia comunicativa. Para sistematizar a multifuncionalidade da música no rádio, o autor descreve cinco funções principais. A função gramatical designa o uso de trechos musicais como pontuação da narrativa, como vinhetas e trilhas curtas que abrem ou fecham blocos, separam segmentos ou marcam transições entre assuntos. A função descritiva refere-se à contribuição da música para a cenografia sonora, construindo ambientes e paisagens auditivas que situam o ouvinte em um contexto geográfico ou temporal. A função expressiva consiste no uso da música para a criação de climas e a indução de estados emocionais, como uma melodia melancólica que sublinha um relato triste, enquanto uma composição tensa amplifica o suspense.

A função complementar descreve o uso da música para reforçar ou ampliar o conteúdo verbal, como a inserção de uma canção de protesto após uma notícia sobre manifestações políticas, na qual a conotação musical adiciona uma camada de comentário. Por fim, a função comunicativa ocorre quando a música se apresenta de forma autônoma como conteúdo principal, caso típico das emissoras de rádio essencialmente musicais.

Martínez-Costa e Díez Unzueta (2005) avançam nessa discussão ao sustentar que a escolha de uma trilha musical constitui um ato editorial. Os autores argumentam que uma seleção musical criteriosa, atenta à harmonia e à melodia, permite que a música adquira sentido e complemente a informação textual oralizada, ao passo que uma escolha impensada pode distorcer a mensagem. Essa perspectiva é particularmente relevante para a análise de podcasts jornalísticos, nos quais a curadoria musical não é uma decisão técnica secundária, mas uma intervenção editorial que modula a recepção do conteúdo.

No campo brasileiro dos estudos radiofônicos, Ferraretto (2014) situa a música como um dos pilares da comunicação sonora, ressaltando seu papel na construção da identidade das emissoras e na fidelização do público. Freire e Lopez (2011) complementam essa perspectiva ao analisar a capacidade da música de

transitar entre o *status* de objeto e de ferramenta, conferindo-lhe um poder singular na arquitetura comunicativa.

A transição do rádio para o podcast não representa uma ruptura, mas uma reconfiguração desse legado sonoro. Conforme argumentam Kischinhevsky, Lopez e Benzecry (2020), o *podcasting* herda elementos da linguagem radiofônica ao mesmo tempo em que os reconfigura, operando em um ambiente digital que favorece a experimentação formal e a produção sob demanda. Nesse sentido, Lopez e Freire (2020) identificam uma complexificação acústica no *podcasting*, caracterizada pela multiplicação de camadas sonoras e pela sofisticação das estratégias de edição.

A identidade sonora de um podcast não se limita à vinheta de abertura, mas se constrói pela recorrência de padrões de edição, pela curadoria de trilhas e pelo uso estratégico de inserções musicais que funcionam como assinaturas do programa. Bufarah Jr. e Lopez (2022) demonstram que a repetição sonora intencional, quando bem estruturada, fortalece o vínculo com o ouvinte e contribui para a fidelização da audiência por meio da familiaridade com o repertório acústico.

A música no podcast, portanto, transita de elemento de linguagem a matéria-prima do conteúdo. Se no rádio tradicional a música opera predominantemente como acompanhamento, no *podcasting* contemporâneo ela pode ser mobilizada como recurso de crítica, como veículo de paródia e como instrumento de construção identitária, conforme evidenciado em pesquisas recentes sobre o MDB (Ribeiro, 2025). Essa expansão funcional constitui o ponto de partida para a análise do podcast, cujo tratamento musical desafia as categorias clássicas e demanda novas ferramentas conceituais.

Remix, sampling e cultura digital

O conceito de remix tem raízes na cultura musical e se expandiu para designar práticas culturais amplas de recombinação e ressignificação de materiais preexistentes. Navas (2017) define o remix como a atividade de tomar *samples* de

materiais preexistentes para combiná-los em novas formas, segundo gostos pessoais. Essa definição, embora originalmente associada à música eletrônica, aplica-se a um espectro amplo de práticas culturais que envolvem apropriação, fragmentação e recombinação, como colagem artística, edição de vídeos virais, montagem jornalística e produção de memes.

A passagem da cultura *Read-Only* (RO) para a cultura *Read/Write* (R/W), descrita por Lessig (2008), oferece o contexto sociocultural mais amplo para essas práticas. Se a cultura RO pressupõe consumidores "passivos" de conteúdos produzidos profissionalmente, a cultura R/W é aquela na qual os cidadãos participam ativamente da criação, recombinação e circulação de significados. Podcasts jornalísticos que operam pela lógica do remix inserem-se plenamente nessa cultura participativa, ao recortar e recombinar conteúdos de múltiplas fontes para produzir novos arranjos narrativos.

Manovich (2005, 2007) complementa essa perspectiva ao propor o conceito de remixabilidade (remixability). Para o autor, a cultura digital contemporânea se caracteriza não apenas pelo remix enquanto prática, mas pela remixabilidade como princípio estruturante: a modularidade dos conteúdos digitais permite que qualquer fragmento seja recortado, recombinado e redistribuído. Essa condição técnica é o que possibilita, no campo sonoro, a transformação de um pronunciamento presidencial em refrão de funk ou de um trecho de uma sessão legislativa em esquete musical.

No contexto brasileiro, Lemos (2005) foi um dos primeiros pesquisadores a tratar o remix como fenômeno cultural, ao propor o conceito de ciber-cultura-remix. Para o autor, a cibercultura é marcada pela capacidade de apropriar-se, recortar e recriar a partir de formatos existentes, sustentada por três princípios: a liberação do polo da emissão, a conexão em rede e a reconfiguração dos meios.

Brito e Pavan (2019), ao analisar a transição da cultura *folk* para a cultura digital, evidenciam como as práticas de remix redimensionam as noções de autoria e circulação de conteúdos. A obra remixada constitui, assim, um tecido de referências múltiplas, em que a autoria individual cede lugar a uma cadeia criativa

de apropriações e recombinações nas quais cada fragmento carrega consigo vínculos culturais, imagéticos e históricos anteriores ao projeto de remix.

Gallagher (2017) aprofunda esse debate ao propor que o remix crítico exige o *sampling* como requisito constitutivo: ao incorporar fragmentos do material-fonte de forma visível na nova composição, o remix materializa sua intertextualidade e se distingue de outras práticas de referenciação. O autor argumenta que a articulação de fragmentos midiáticos preexistentes pode funcionar como forma de intervenção na esfera pública, produzindo contra-narrativas capazes de subverter discursos institucionais dominantes ao reaproveitá-los a partir de dentro.

Kreisinger (2025) radicaliza essa perspectiva ao caracterizar o remix como um ato de desconstrução política e identitária. Ao recontextualizar imagens e narrativas da cultura de massa, o remix funciona como ferramenta de questionamento de representações hegemônicas. Nessa perspectiva, a prática de remixagem opera em dupla dimensão: articula fragmentos do discurso dominante com o objetivo de subvertê-lo, ao mesmo tempo que afirma comunidades e perspectivas historicamente marginalizadas.

Navas (2010, 2012) propõe uma tipologia de quatro categorias de remix. O remix estendido consiste na versão mais longa de uma obra original, que mantém suas características essenciais e apenas dilata sua duração. O remix seletivo adiciona ou subtrai elementos da obra original, preservando sua essência reconhecível. O remix reflexivo opera uma transformação mais radical: embora mantenha fragmentos reconhecíveis do material-fonte, a nova obra reivindica autonomia e desafia a aura do original. Por fim, o remix regenerativo refere-se a formas de remix que se atualizam continuamente, como plataformas digitais e bases de dados.

Para a análise da música no MDB, a categoria do remix reflexivo revela-se particularmente produtiva. Navas (2012) articula essa categoria à noção benjaminiana de aura: enquanto nos remixes seletivos e estendidos a aura do original permanece dominante, no remix reflexivo ela é desafiada, pois a versão

remixada reivindica autonomia. Ao transformar falas políticas em *samples* de funk, por exemplo, o MDB realiza uma operação reflexiva que subverte a aura do discurso oficial e institui novos sentidos.

Bourriaud (2009) aborda essas práticas pela noção de pós-produção, argumentando que a arte contemporânea se caracteriza cada vez mais pela programação de formas já existentes, e não pela criação a partir do zero. O artista, ou, neste caso, o podcaster, atua como um DJ que seleciona, combina e recontextualiza materiais, conferindo-lhes novos significados. Essa metáfora é particularmente útil para a análise do MDB, cujo processo de edição assemelha-se à prática do DJ que mixa faixas, vozes e fragmentos sonoros.

O *sampling*, enquanto técnica específica de apropriação de fragmentos sonoros, constitui o mecanismo operacional do remix. Navas (2022) argumenta que o *sampling* funciona como compressão cultural: ao extrair um fragmento de seu contexto original, ele condensa camadas de significado que são reativadas e reconfiguradas na nova obra. Essa perspectiva é essencial para compreender como o MDB transforma áudios de poucos segundos em signos carregados de memória coletiva e potencial crítico.

A convergência desses referenciais permite situar a análise da música no MDB na interseção entre a tradição dos estudos radiofônicos e a teoria do remix. A música, nesse contexto, é uma prática de remix que articula apropriação, recombinação e ressignificação com finalidades opinativas e humorísticas (Ribeiro, 2025).

Procedimentos Metodológicos

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, orientada pela Análise de Conteúdo (AC) conforme sistematizada por Bardin (2016). Essa escolha metodológica fundamenta-se na necessidade de examinar os sentidos produzidos pela articulação entre elementos musicais e narrativa jornalística, uma dimensão que demanda interpretação contextual e não se reduz à quantificação de ocorrências. A AC articula-se, ainda, à revisão bibliográfica apresentada nas

seções anteriores, dedicada à linguagem radiofônica e aos estudos do remix, que fundamenta a construção das categorias analíticas e orienta a interpretação dos resultados.

O *corpus* da análise é composto por episódios do podcast MDB selecionados entre 2021 e 2024. A seleção buscou contemplar diferentes conjunturas políticas, incluindo o governo de Jair Bolsonaro e o terceiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, e distintas formatações editoriais, como episódios de sequência, episódios tradicionais e plantões. Essa diversidade temporal e editorial permite observar tanto permanências quanto transformações nas estratégias musicais do programa.

O procedimento analítico organizou-se em três etapas. Na pré-análise, realizou-se a escuta integral dos episódios com transcrição detalhada, incluindo a identificação de todos os elementos musicais e sua posição na estrutura narrativa. Na exploração do material, os trechos musicais foram classificados segundo duas dimensões complementares: os tipos de uso musical e as funções comunicativas.

Os tipos de uso musical identificados foram organizados em quatro categorias: a) musicalização de discursos políticos, com a transformação de falas em *samples* inseridos sobre bases rítmicas; b) paródia musical e apropriação de aura, com a criação de letras sobre melodias conhecidas ou uso de músicas preexistentes para associar conotações irônicas; c) *leitmotivs* e identidade sonora, com trilhas recorrentes associadas a personagens ou temas políticos; e d) autoremix musical, pela reutilização de criações musicais próprias.

As funções comunicativas foram operacionalizadas a partir de um modelo adaptado dos gêneros jornalísticos (Melo; Assis, 2016), articulado à função de entretenimento descrita por McQuail (2003): informar, opinar, interpretar e divertir. Essa categorização permitiu examinar qual propósito comunicativo as inserções sonoras cumprem na narrativa do podcast.

Cabe registrar que este artigo focaliza exclusivamente a dimensão musical de um corpus mais amplo, que contempla sonoras, vírgulas sonoras e músicas. O

recorte aqui proposto aprofunda a análise das estratégias de edição e das funções da música como dispositivo de crítica política.

Análise da música no Medo e Delírio em Brasília

Na narrativa de Medo e Delírio em Brasília, a música deixa de ocupar um papel de fundo e passa a atuar como elemento estruturante do comentário político. Com base no referencial de Haye (2004), observa-se que diferentes estratégias de remix, como a musicalização de discursos oficiais, a paródia de repertórios consagrados, a criação de leitmotivs e o autoremix, mobilizam, em combinações distintas, as funções comunicativa, expressiva, gramatical e descritiva da música. A seguir, cada categoria é analisada com exemplos extraídos do *corpus*.

Musicalização de discursos políticos

Uma das estratégias mais recorrentes e distintivas do MDB é a transformação de declarações políticas em *samples* musicais, inseridos sobre bases de gêneros populares como funk, pop e música eletrônica. Falas originalmente proferidas em discursos oficiais passam por um processo de reorganização sonora que altera fundamentalmente sua percepção. O resultado é um material que visa ridicularizar, deslegitimar e criticar os discursos originais.

Um exemplo emblemático ocorre no episódio de 2024, quando falas do ex-presidente Jair Bolsonaro são reprocessadas ritmicamente em formato de funk. As declarações "Ninguém vai pegar meu telefone" e "Dizer aos canalhas: nunca serei preso" são transformadas em refrões repetitivos, nos quais a entonação originalmente assertiva é neutralizada pela musicalização. Conforme transcrito[1] do episódio:

Locução: E a gente tá louco pra fazer uma versão disso aqui.

[1] Nas transcrições dos episódios, cada trecho separado por hífen corresponde a uma faixa ou fragmento de áudio utilizado na montagem da música.

> Música: Ninguém vai pegar meu telefone - Ninguém vai pegar meu telefone - Pegaram meu telefone - Pegaram meu telefone - Pegaram - Pegaram - Pegaram meu telefone.
> Locução: Metade já tá pronta.
> Música: Dizer aos canalhas: nunca serei preso - Dizer aos canalhas: nunca serei preso.
> (Medo, 2024)

A repetição sucessiva, associada ao *loop* rítmico, desloca o foco do conteúdo semântico para a cadência sonora. A relação entre locução e criação musical acrescenta uma camada metalinguística: o locutor anuncia e comenta o gesto de remixagem, explicitando o processo ao afirmar estar "louco pra fazer uma versão" e, em seguida, que "metade já tá pronta". A locução orienta a recepção da música e evidencia o papel da edição na construção do comentário sonoro.

Outro exemplo significativo é a musicalização do "mimimi". No episódio de 2021, a sílaba "mi", extraída de uma fala de Bolsonaro ("Chega de frescura, de mimimi"), é repetida e transformada em uma melodia infantilizada. O discurso solene do ex-presidente, que cita passagens bíblicas, é confrontado por suas próprias palavras de tom agressivo e, em seguida, desconstruído musicalmente:

> Sonora: Eu sempre estarei onde o povo estiver. [...] E conhecereis a verdade e a verdade vos libertará.
> Vírgula sonora: Chega de frescura, de mimimi.
> Música: Mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi.
> Vírgula sonora: É ele que é o mimizento.
> (Medo, 2021)

A justaposição da fala séria com um discurso anterior do próprio autor, seguida pela desconstrução musical e finalizada por um comentário conclusivo, demonstra uma tática de colagem sonora na qual a crítica, ao invés de ser apenas anunciada pela locução, é performada pela montagem. Nesse sentido, a música assume um papel satírico que expõe a contradição do discurso original.

Uma terceira variação dessa estratégia combina falas de Bolsonaro com trechos de uma propaganda do Boston Medical Group, clínica especializada em disfunções sexuais. No episódio de 2021, a edição rítmica sobrepõe uma batida eletrônica às declarações do ex-presidente, intercalando fragmentos como "sexo é

vida" e "eu sou imbroxável". A montagem é antecipada por uma sonora que ironicamente prepara o ouvinte para o material que será apresentado:

> Sonora: O Bolsonaro, ele estava buscando uma imagem de impacto pra vender, pra mostrar que tem apoio. [...] No dia que ele surtar mais um pouquinho assim, que ele fizer um pirocóptero rústico.
> Vírgula sonora: Um delicioso pirocóptero, o pirulito que voa.
> Sonora: Em cima de um palanque, aí vocês vão ver.
> Música: O meu - pênis - será cumprido - sexo é vida - o meu - pênis - será cumprido - Boston Medical Group - o meu - pênis - será cumprido - sexo é vida - o meu - pênis - será cumprido - eu sou imbroxável.
> (Medo, 2021)

A sonora inicial estabelece um contexto de análise política que é progressivamente deslocado pela vírgula sonora de duplo sentido e, em seguida, dissolvido pela música. A justaposição entre a linguagem do discurso público e os fragmentos da propaganda clínica subverte a narrativa de masculinidade projetada por Bolsonaro ao associá-la a um contexto que sugere disfunção, produzindo uma condensação crítica operada pela edição musical.

A musicalização de discursos políticos pode ser compreendida como realização da função comunicativa da música (Haye, 2004). Ao transformar falas de Jair Bolsonaro em refrões rítmicos e bordões melódicos, o podcast desloca essas enunciações do registro informativo para o campo do comentário sonoro autônomo: os remixes deixam de apenas reforçar a locução e passam a constituir, eles mesmos, o núcleo satírico da narrativa. A repetição, o loop rítmico e a justaposição com propagandas subvertem o discurso oficial, produzindo uma crítica que não se limita a ser anunciada pela palavra, mas é performada pela montagem musical. Ao mesmo tempo, essa função comunicativa se realiza por meio de uma operação expressiva, ao produzir climas de deboche pelas batidas musicais, e complementar, ao reforçar e reconfigurar criticamente o sentido das falas, acrescentando camadas de leitura que não estão dadas apenas na locução.

Paródias e apropriação de aura

A segunda estratégia identificada articula paródia e apropriação de aura para construir comentários editoriais por meio da associação entre conteúdo

político e repertórios musicais compartilhados. Navas (2010) argumenta que, no remix reflexivo, a aura do original é desafiada e reconfigurada. No MDB, esse mecanismo opera pela inserção de músicas preexistentes em contextos inesperados, gerando contrastes irônicos.

Um exemplo é o uso de As Quatro Estações de Vivaldi durante a leitura, com voz empostada, de uma decisão do ministro Alexandre de Moraes do Supremo Tribunal Federal:

> Locução: Nessa mesma decisão, o Xandão escreveu isso aqui, ó.
> Citação com imitação: A democracia brasileira não irá mais suportar a ignóbil política de apaziguamento, cujo fracasso foi amplamente demonstrado na tentativa de acordo do então primeiro-ministro inglês Neville Chamberlain com Adolf Hitler.
> (Medo, 2023)

Nesse caso, a música clássica, associada a códigos de solenidade e erudição, é deslocada para um contexto satírico. A articulação entre a voz empostada, a trilha erudita e o conteúdo do texto jurídico produz uma atmosfera que simultaneamente confere grandiloquência e sarcasmo à leitura. O elemento de remix manifesta-se na apropriação e ressignificação da música de Vivaldi, que, deslocada de seu contexto original, passa a integrar a crítica editorial.

Um desdobramento dessa mesma estratégia de contraste e reconfiguração de aura aparece no uso combinado de imitações vocais e trilhas sonoras divergentes em trechos que tematizam as Forças Armadas. Em um dos episódios, uma decisão judicial é lida com a voz empostada de um oficial, embalada por uma marcha militar, sendo subitamente atravessada pela intervenção de um personagem assustador sobre uma trilha de terror:

> Citação com imitação de militar: O comandante da primeira divisão de exército é general de divisão três estrelas [...] Mantém-se o preso sob custódia de oficial no mesmo círculo hierárquico de generais.
> Locução: Círculo de generais já lembra a gente do inferno.
> Citação com imitação de personagem assustador: Lá tem um círculo exclusivo pros generais brasileiros. Muito general lá tá sendo aguardado ansiosamente.
> (Medo, 2024)

Nessa sequência, as trilhas cumprem a função expressiva (Haye, 2004) ao construírem climas opostos de solenidade hierárquica e de ameaça cômica. Simultaneamente, exercem a função descritiva ao sugerirem, respectivamente, o ambiente sonoro formal das Forças Armadas e um cenário fantástico no qual a punição dos militares é imaginada. Assim como no uso de Vivaldi, a aura dos gêneros musicais é apropriada para aprofundar a paródia.

Outra manifestação dessa apropriação de aura ocorre na exploração de trilhas associadas à intimidade e à sedução. Em um dos episódios, a locução propõe um cenário hipotético no passado, no qual a imitação do ex-deputado Alexandre Frota surge embalada pelo clássico romântico *Careless Whisper*:

> Locução: Imagina em 2017, se alguém chega ao pé do seu ouvidinho e dissesse isso aqui.
> Citação com imitação: Ó, para de reclamar da indicação do Temer ao STF porque o Moraes, em alguns anos, vai tentar salvar sozinho o que sobrou da democracia brasileira. Isso na unha.
> (Medo, 2021)

Nessa sequência, a trilha sonora atua predominantemente na função expressiva (Haye, 2004). A articulação entre a menção ao "ouvidinho", a voz imitativa de Frota e a atmosfera de sedução evocada pela canção constrói um clima de intimidade erotizada em chave irônica. Ao mesmo tempo, a escolha de *Careless Whisper* aciona repertórios culturais associados à biografia pública do imitado, especialmente seu passado como ator de filmes adultos. Assim, a trilha não apenas colore afetivamente a fala, mas também opera como comentário autônomo sobre o personagem, tangenciando a função comunicativa da música e evidenciando como o remix reconfigura sentidos no interior da narrativa.

Nessa estratégia de paródia e apropriação de aura, a música atua sobretudo na função expressiva. Ao associar As Quatro Estações à leitura em voz empostada de uma decisão do STF, bem como ao vincular trilhas militares e de terror ao "círculo de generais" e *Careless Whisper* à imitação de Alexandre Frota, o podcast mobiliza a carga afetiva desses repertórios para construir atmosferas específicas, como solenidade grandiloquente, medo em chave cômica e erotização irônica. Esses climas orientam a leitura satírica das cenas.

Embora essas escolhas acionem sentidos culturais reconhecíveis, tangenciando a função comunicativa ao evocar a aura pop das obras, é principalmente pela produção de ambiências e estados de humor que as trilhas operam. Desse modo, elas intensificam o comentário editorial e delimitam o enquadramento afetivo do discurso político pelo ouvinte.

Leitmotivs e identidade sonora

A terceira estratégia identificada refere-se à constituição de *leitmotivs*[2] musicais, que são trilhas recorrentes associadas a personagens ou temas específicos, que funcionam como marcadores sonoros na narrativa do podcast. Essa prática contribui para a consolidação de uma identidade sonora própria e para a fidelização da audiência por meio da familiaridade com o repertório acústico (Bufarah Jr.; Lopez, 2022).

O caso mais emblemático é o Remix do Xandão, uma música criada pelos podcasters que combina falas de Roberto Jefferson, como "O Xandão, Xandão", "os instintos mais primitivos" e "o buraco comigo é mais embaixo", com uma batida eletrônica. As declarações, originalmente proferidas em tom beligerante contra o ministro Alexandre de Moraes, são sobrepostas ao ritmo eletrônico, transformando a retórica agressiva em efeito cômico. A música é inserida repetidamente ao longo dos episódios quando Moraes é mencionado, funcionando como assinatura sonora do ministro:

> Locução: O Xandão.
> Música: O Xandão, Xandão - os instintos mais primitivos - O Xandão, Xandão - os instintos mais primitivos - O Xandão, Xandão - o buraco comigo é mais embaixo - O Xandão, Xandão.
> Vírgula sonora: Chega!
> (Medo, 2021).

A interrupção pela vírgula sonora "Chega!", na voz de Bolsonaro, reposiciona-se como uma reação à própria música, para que a narrativa avance. Esse jogo entre a inserção e a reação evidencia a polifonia que caracteriza a

[2] Termo de origem alemã utilizado para designar uma repetição musical, visual ou narrativa que aparece de forma recorrente, associada a uma ideia, personagem ou tema (Michaelis, 2025).

edição do MDB, na qual diferentes vozes – políticas, musicais e metalinguísticas – se articulam na construção de um coro dissonante.

No episódio de 2024, uma dinâmica análoga se observa com a criação de um *leitmotiv* para o general Braga Netto, preso em dezembro daquele ano. O podcast cria uma música original a partir da frase de Ciro Gomes ("Esse Braga Netto, que é um bosta"), substituindo "bosta" por "preso" e reorganizando ritmicamente as palavras:

> Música: Esse preso Braga, que é um Netto. Esse Netto preso, que é um Braga. Esse Braga preso, que é um Netto. Esse preso Netto, que é um Braga.
> (Medo, 2024)

Nos usos de *leitmotivs* no MDB, a música assume predominantemente função comunicativa (Haye, 2004). Tanto o Remix do Xandão quanto a canção criada para Braga Netto passam a operar como signos autônomos, condensando, na forma de bordões musicais, comentários políticos recorrentes sobre esses personagens. Quando a locução aciona apenas “O Xandão” ou “Esse Braga preso, que é um Netto”, é o próprio tema musical que mobiliza a memória de inserções e episódios anteriores, ativa a carga satírica e define o enquadramento crítico. Assim, a trilha funciona simultaneamente como conteúdo e como marca de identidade sonora do podcast.

Nesse sentido, os *leitmotivs* não se limitam a reforçar um discurso já presente na fala, como ocorre na função complementar em Haye. Eles organizam a narrativa, produzindo um efeito gramatical, e constroem climas de deboche e escárnio, configurando um efeito expressivo. Desse modo, operam como atalhos sonoros por meio dos quais o comentário editorial se atualiza a cada reaparição.

Autoremix musical

A quarta estratégia identificada é o autoremix musical, conceito proposto para designar a prática de reutilizar e recontextualizar criações musicais originalmente produzidas pelo próprio podcast em episódios anteriores. Enquanto o remix convencional opera com materiais de fontes externas, o autoremix

constitui uma reconfiguração autorreferencial que articula a memória narrativa do programa.

A prática manifesta-se de forma recorrente no corpus analisado. O Remix do Xandão, já presente no episódio de 2021, retorna no episódio analisado de 2023. Da mesma forma, a música sobre Braga Netto, introduzida na abertura do episódio de 2024, é reutilizada ao longo do mesmo episódio como marcador recorrente. Um caso particularmente elucidativo é o da expressão "sentar na mesa", extraída de uma fala de Paulo Sérgio Nogueira em 2022. Inicialmente utilizada como vírgula sonora, essa fala evolui, em 2023, para uma esquete baseada em múltiplos remixes musicais, nos quais o trecho é inserido em diferentes funks populares. A repetição e recontextualização da frase produzem um efeito cumulativo de humor e deboche, deslocando o sentido original da declaração e transformando-a em bordão sonoro associado ao personagem.

> Citação: O ministro da Defesa, o ex-comandante do Exército Paulo Sérgio Nogueira se despediu do cargo na última quinta-feira sem sequer se pronunciar sobre o ataque frustrado.
> Vírgula sonora: Sentar na mesa.
> Imitação: Liga o rádio aí, Cristiano, não quero só ouvir você ficar falando não.
> Locução: Caralho, que grossa.
> Efeito sonoro: [Som de rádio sintonizando]
> Música: Esse hit é chiclete, na tua mente vai ficar - senta - senta - senta - senta - senta - sentar na mesa.
> Imitação: Não, troca, troca.
> Efeito sonoro: [Som de rádio sintonizando]
> Música: O meu colinho quer tua - sentar na. [...]
> Imitação: Agora é obrigatório ter o Paulo Sérgio em tudo que é música? Caralho, pô!
> Música: Senta na - mesa - preta. Ela queria ter duas - mesa - e sentar ao mesmo tempo na branca e na preta. Ela queria ter duas - mesa - mesa.
> (Medo, 2023)

Essa reutilização vai além do mero reaproveitamento técnico. Cada recorrência aciona camadas de significado acumuladas ao longo dos episódios, produzindo um efeito de memória narrativa que fortalece a identidade do programa. No caso de "sentar na mesa", esse processo é particularmente evidente, pois a fala migra de um contexto informativo para uma construção humorística mais complexa, passando a operar como elemento estruturante de uma sequência

cômica baseada na repetição e na variação. O autoremix, nesse sentido, contribui para a construção de uma continuidade temporal na qual o ouvinte fiel reconhece as referências e participa de um repertório compartilhado.

Conforme Irvine (2014), o que une as diversas manifestações do remix é a combinatorialidade criativa, isto é, a reconfiguração de elementos preexistentes em novas estruturas de significado. O autoremix encaixa-se nessa lógica ao realizar uma recontextualização autorreflexiva de materiais internos ao próprio podcast.

A prática do autoremix revela a consolidação de uma estética sonora própria e recorrente, na qual as músicas são incorporadas como elemento estruturante da narrativa. O podcast não apenas remixa conteúdos externos, mas também recicla suas próprias criações, construindo um acervo sonoro que se acumula ao longo do tempo e reforça a unidade editorial do programa.

No caso do autoremix musical, essas criações passam a exercer predominantemente função comunicativa no sentido proposto por Haye (2004). A cada reaparição do Remix do Xandão, da música de Braga Netto ou da própria fórmula “sentar na mesa” em novos contextos, essas peças condensam comentários políticos reconhecíveis, acionando memórias de escuta anteriores e atualizando a crítica em forma de bordão musical. Ao mesmo tempo, por retornarem em momentos específicos, sempre associados a determinados personagens ou temas, essas trilhas também cumprem função gramatical, ao marcar retomadas na narrativa, e função expressiva, ao reativar afetos de deboche, ironia e cumplicidade que reforçam a identidade sonora e editorial do programa.

Discussão

A análise das estratégias musicais do Medo e Delírio em Brasília permite articular os achados empíricos ao modelo funcional proposto por Haye (2004) e às funções comunicativas identificadas por Ribeiro (2025). As quatro categorias examinadas, musicalização de discursos políticos, paródias e apropriação de aura, *leitmotivs* e autoremix, evidenciam que a música não opera de forma isolada. Em

cada estratégia, diferentes funções se combinam, sobrepõem-se e se potencializam.

Na musicalização de discursos políticos, predomina a função comunicativa. Os remixes de falas de Bolsonaro constituem unidades autônomas de comentário político, nas quais a crítica é produzida pela montagem, e não apenas explicitada pela locução. Essa função, no entanto, se realiza por meio de operações expressivas, como a construção de climas de deboche, e complementares, como a reconfiguração e o aprofundamento dos sentidos das falas originais.

Nas paródias e na apropriação de aura, por sua vez, prevalece a função expressiva. A carga afetiva de Vivaldi, das trilhas militares, do terror e de *Careless Whisper* constrói atmosferas de solenidade grandiloquente, medo em chave cômica e erotização irônica, orientando o enquadramento satírico das cenas. Ainda assim, a evocação cultural dessas obras tangencia a função comunicativa.

Já os *leitmotivs* e o autoremix operam predominantemente na função comunicativa, pois elementos como o Remix do Xandão, a música de Braga Netto e a expressão "sentar na mesa" tornam-se signos autônomos que condensam memória narrativa e posicionamento editorial. Ao mesmo tempo, esses recursos exercem função gramatical, ao marcar retomadas, e função expressiva, ao reativar afetos de deboche e cumplicidade a cada reaparição.

O que se observa no Medo e Delírio em Brasília é um uso de caráter subversivo da música. Ela não apenas acompanha ou reitera a mensagem, mas intervém sobre ela, desestrutura seus sentidos e promove sua ressignificação. Ao fundir discurso político e comentário musical em um signo híbrido, o podcast transforma a música em agente editorial, cujo papel não é apenas ampliar o sentido, mas disputá-lo.

Os efeitos de sentido descritos nas quatro estratégias convergem para uma linguagem do humor que opera como o rebaixamento de matriz carnavalesca descrito por Bakhtin (2010), no qual o discurso oficial é destronado pelo contato com o baixo corporal e com o repertório da praça pública. É essa a operação presente na justaposição entre as declarações presidenciais e a propaganda do

Boston Medical Group, bem como no deslocamento do texto jurídico do STF para a chave da grandiloquência paródica e na reutilização da fala do general Paulo Sérgio misturada a músicas de funk. Nesses casos, o efeito de sentido resulta da coabitação entre o solene e o profano, que inverte hierarquias discursivas e expõe o discurso oficial ao escrutínio do riso. A estética do caos identificada por Gatti (2023) no MDB encontra aqui sua gramática. O acúmulo de vozes, trilhas e vírgulas sonoras compõe o coro dissonante no qual esse destronamento se realiza.

No plano discursivo, Possenti (1998) demonstra que o humor opera pelo acionamento simultâneo de dois quadros de interpretação, explorando ambiguidades que a própria língua oferece. As estratégias musicais do MDB realizam operação análoga no plano sonoro. O *sample* mantém reconhecível a voz do enunciador original ao mesmo tempo em que a insere em um quadro interpretativo incompatível com o de origem. O efeito de sentido crítico depende dessa dupla ancoragem, pois o ouvinte precisa reconhecer o discurso fonte para perceber sua subversão, requisito que dialoga com a visibilidade do *sample* apontada por Gallagher (2017) para o remix crítico. A incongruência entre o contexto de origem e o contexto de chegada funciona como motor do riso e do juízo político. Rir do enunciado remixado implica aderir ao enquadramento crítico proposto pela edição. Desse modo, a linguagem do humor constitui o meio pelo qual as funções comunicativa e expressiva da música (Haye, 2004) se convertem em comentários editoriais.

Essa operação se conecta diretamente às funções opinativa e diversional identificadas em Ribeiro (2025): ao performar a crítica pela montagem musical em vez de apenas enunciá-la pela locução, o podcast emite um juízo de valor que tensiona os sentidos do enunciado original, organiza o confronto de vozes num coro dissonante e, simultaneamente, produz humor e sátira como vetores do comentário político. A edição musical, portanto, não é neutra, pois emite juízos de valor, tensiona os sentidos do enunciado original e organiza o confronto de vozes em um coro dissonante.

As estratégias identificadas extrapolam, portanto, a dimensão ilustrativa tradicionalmente atribuída à música no radiojornalismo. Elas se alinham às práticas da cultura do remix, nas quais a recombinação criativa de fragmentos culturais produz novos sentidos discursivos (Navas, 2012; Irvine, 2014). Como apontam Gambaro e Ferraz (2024), ao ressignificar referências da cultura pop para expressar valores do campo progressista, o Medo e Delírio em Brasília transforma o repertório musical compartilhado em um mediador da experiência de escuta e se consolida como uma referência pop no comentário político nacional.

Considerações finais

Este artigo investigou as estratégias de uso da música como dispositivo narrativo e de crítica política no podcast Medo e Delírio em Brasília, tomando como referencial teórico a tipologia funcional de Haye (2004) e os estudos do remix (Navas, 2012; Irvine, 2014). A análise do corpus permitiu identificar quatro categorias de uso musical: a musicalização de discursos políticos, as paródias e a apropriação de aura, os leitmotivs e o autoremix.

Em cada uma dessas estratégias, a música opera de forma distinta, mas complementar. Na musicalização de discursos oficiais, ela assume função comunicativa ao transformar falas políticas em unidades autônomas de comentário satírico. Nas paródias, prevalece a função expressiva, pela qual a carga afetiva de repertórios consagrados é mobilizada para construir atmosferas irônicas que orientam a leitura das cenas. Nos *leitmotivs* e no autoremix, a música combina funções comunicativa, gramatical e expressiva, operando simultaneamente como signo editorial, marcador narrativo e ativador de memória afetiva. Ao articular essas funções, o podcast configura a música como um agente editorial cuja atuação ultrapassa a ampliação do sentido do discurso verbal, passando a implicar também sua disputa, subversão e ressignificação.

Do ponto de vista teórico, os resultados sugerem dois desdobramentos do modelo de Haye (2004). O primeiro é que, no contexto do MDB, as funções comunicativa e expressiva tendem a operar de forma combinada e com caráter

subversivo: a música não apenas acompanha ou reitera o discurso verbal, mas intervém sobre ele, disputando seus sentidos pela própria montagem editorial. Esse uso não invalida a tipologia de Haye, mas evidencia que suas funções, pensadas originalmente para o rádio convencional, precisam ser articuladas para dar conta da complexidade do podcasting político contemporâneo. O segundo desdobramento é o conceito de autoremix musical, proposto aqui para nomear a reutilização e recontextualização de criações musicais internas ao próprio programa, modalidade autorreferencial que os estudos do remix não contemplam de forma precisa.

Esses achados contribuem para o campo dos estudos em comunicação sonora ao demonstrar que, no podcasting contemporâneo, a música transcende o papel de acompanhamento e passa a operar como matéria-prima do comentário jornalístico e da crítica política. As funções descritas por Haye (2004) para o rádio tradicional permanecem analiticamente produtivas, mas evidenciam seus limites quando aplicadas a contextos em que a música articula, simultaneamente, apropriação, paródia, memória narrativa e identidade editorial num único gesto sonoro. Nesse sentido, o MDB constitui um caso paradigmático que evidencia a complexificação acústica do podcasting e a capacidade da mídia sonora de operar como arena de disputa de sentidos sobre o discurso político.

Como limitação, cabe registrar que a análise se concentra em um único programa, o que impede generalizações para o conjunto da podosfera brasileira. Pesquisas futuras poderiam examinar se estratégias semelhantes se reproduzem em outros podcasts de comentário político, bem como investigar a recepção dessas estratégias musicais pelo ouvinte, dimensão não contemplada por esta pesquisa. A interseção entre música, remix e jornalismo sonoro permanece um campo fértil, cujo mapeamento exige tanto a ampliação do corpus quanto o aprofundamento dos instrumentais teóricos disponíveis.

Bibliografia

ALVES, J.; LOPEZ, D. C. Experiência, emoções e narrativa sonora no podcast Medo e Delírio em Brasília. **Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo - SBPJor**, nov/2021.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALSEBRE, A. **El lenguaje radiofónico.** Madri: Cátedra, 1994.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo.** São Paulo: Edições 70, 2016.

BERGSON, H. **O riso:** ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRITO, L. A.; PAVAN, R. Do Folk ao Remix: a cultura popular na era das mídias digitais. **Cultura Midiática**, Ano XII, n. 22, p. 18-35, jan-jul de 2019. DOI: https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-5930.2019v12n1.43082. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/43082. Acesso em: 16 fev. 2026.

BONINI, T. A "segunda era" do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. Tradução: Marcelo Kischinhevsky. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 13-32, jan./abr. 2020. DOI: https://doi.org/10.63234/radiofonias.v11i1.4315. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4315. Acesso em: 2 fev. 2026.

BUFARAH JR. A.; LOPEZ, D. C. Radiojornalismo e identidade editorial em podcasts informativos um estudo de caso do 123 Segundos. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 13, n. 03, p. 43-61, jan./abr. 2022. DOI: https://doi.org/10.63234/radiofonias.v13i3.6545. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/6545. Acesso em: 18 jan. 2026.

FERRARETTO, L. A. **Rádio:** teoria e prática. Summus Editorial, 2014.

FREIRE, M.; LOPEZ, D. C. **Linguagem radiofônica e jornalismo:** um estudo das estratégias estéticas das séries de reportagens da Rádio Eldorado. Logos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, 2011. DOI: https://doi.org/10.12957/logos.2011.2158. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/2158. Acesso em: 9 dez. 2025.

GALLAGHER, O. Sampling. *In*: NAVAS, E.; GALLAGHER, O.; BURROUGH, X. **Keywords in remix studies.** Routledge, 2017, p. 259-269. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315516417-23. Disponível em:

https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315516417-23/sampling-owen-gallagher. Acesso em: 4 fev. 2026.

GAMBARO, D.; FERRAZ, N. "Tava fora do Brasil, irmão": a análise pop da política no podcast Medo e Delírio em Brasília. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 46., 2023, Belo Horizonte. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/08162023192838 64dd4d969b6e9.pdf. Acesso em: 15 ago. 2026.

GAMBARO, D.; FERRAZ, N. O delírio pop no comentário sobre a política nacional em Medo e Delírio em Brasília. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 15, n. 03, p. 58-86, set./dez. 2024. DOI: https://doi.org/10.63234/radiofonias.v15i3.7652. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/7652. Acesso em: 10 fev. 2026.

GATTI, M. A. O podcast Medo e delírio em Brasília e a estética do caos como recurso do humor. **Signo y seña**, n. 44, p. 26-37, 2023. DOI: https://doi.org/10.34096/sys.n44.13205. Disponível em: https://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/13205. Acesso em: 10 fev. 2026.

HAYE, R. **El arte radiofónico:** algunas pistas sobre la constitución de su expresividad. Buenos Aires: LaCrujia, 2004.

KISCHINHEVSKY, M.; LOPEZ, D. C.; BENZECRY, L.. Podcasting tensiona categorizações e ganha, enfim, destaque como objeto de estudos. **Radiofonias - Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 06 - 12, jan./abr. 2020. DOI: https://doi.org/10.63234/radiofonias.v11i1.4333. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4333. Acesso em: 25 mar. 2026.

KREISINGER, E. Remixing the Remix. *In*: NAVAS, E.; GALLAGHER, O.; BURROUGH, X. **The Routledge companion to remix studies.** 2 ed. New York: Routledge, p. 602-608, 2025. DOI: https://doi.org/10.4324/9781003402459-52. Disponível em: https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003402459-52/remixing-remix-elisa-kreisinger. Acesso em: 30 jan. 2025.

LEMOS, A. **Ciber-cultura-remix.** 2005. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf. Acesso em 15 fev. 2026.

LESSIG, L. **Remix:** Making Art and Commerce Thrive in a Hybrid Economy. Bloomsbury Academic, 2008. DOI: https://doi.org/10.5040/9781849662505. Disponível em: https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/58671. Acesso em: 1 mar. 2026.

LOPEZ, D. C.; FREIRE, M. **Inovação e narrativa multimídia em podcasts:** um estudo de caso de Strange Bird. Temática, v. XVI, pp. 59-75, 2020.

MANOVICH, L. **Remixing and Remixability.** p. 1-5, 2005. Disponível em: https://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf. Acesso em: Acesso em 15 mar. 2026.

MANOVICH, L. **What comes after remix.** 2007. Disponível em: https://manovich.net/content/04-projects/057-what-comes-after-remix/54_article_2007.pdf. Acesso em 18 fev. 2026.

MARTÍNEZ-COSTA, M. P.; DÍEZ UNZUETA, J. R. **Lenguaje, géneros y programas de radio: introducción a la narrativa radiofónica.** Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

MCQUAIL, D. **Teoria da comunicação de massas.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MEDO e Delírio em Brasília. **Dia 981 - 7 De Setembro.** [Locução de]: Cristiano Botafogo. [S.l.]: Central 3, 9 set. 2021. Podcast. Disponível em: https://www.central3.com.br/dia-981-7-de-setembro. Acesso em: 5 jan. 2026.

MEDO e Delírio em Brasília. **Dias 1.283 e 1.284 | "Dá Licença Aí" | 06 E 07/07/22.** [Locução de]: Cristiano Botafogo. [S.l.]: Central 3, 9 jul. 2022. Podcast, . Disponível em: https://www.central3.com.br/dias-1-283-e-1-284-da-licenca-ai-06-e-07-07-22/. Acesso em: 5 jan. 2026.

MEDO e Delírio em Brasília. **II – Dias 4 a 9 | 8 de Janeiro de 2023 – Parte I | 04 a 09/01/23.** [Locução de]: Cristiano Botafogo. [S.l.]: Central 3, 12 jan. 2023. Podcast. Disponível em: https://www.central3.com.br/ii-dias-4-a-9-8-de-janeiro-de-2023-parte-i-04-a-09-01-23/. Acesso em: 5 jan. 2026.

MEDO e Delírio em Brasília. **II – Dias 715 a 719 | Esse Braga Netto Que é um Preso | 11 a 15/12/24.** [Locução de]: Cristiano Botafogo. [S.l.]: Central 3, 17 dez. 2024. Podcast. Disponível em: https://www.central3.com.br/ii-dias-715-a-719-esse-braga-netto-que-e-um-preso-11-a-15-12-24/. Acesso em: 24 jan. 2026.

MELO, J. M.; ASSIS, F. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 39, n. 1, p. 39–56, abr. 2016. DOI: https://doi.org/10.1590/1809-5844201613. Disponível em: https://www.scielo.br/j/interc/a/YYXs6KPXhp8d7pRvJvnRjDR/?lang=pt. Acesso em: 1 fev. 2026.

NAVAS, E. Regressive and reflexive mashups in sampling culture. *In:* **Mashup cultures.** Springer, Vienna, p. 157-177, 2010. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0096-7_10. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-7091-0096-7_10. Acesso em: 1 fev. 2026.

NAVAS, E. Remix. *In*: NAVAS, E.; GALLAGHER, O.; BURROUGH, X. **Keywords in remix studies**. Routledge, p. 246-258, 2017. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315516417. Disponível em: https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315516417/keywords-remix-studies-eduardo-navas-owen-gallagher-xtine-burrough. Acesso em: 5 mar. 2026.

NAVAS, E. **The rise of metacreativity:** AI aesthetics after remix. Routledge, 2022. DOI: https://doi.org/10.4324/9781003164401. Disponível em: https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781003164401/rise-metacreativity-eduardo-navas. Acesso em: 10 nov. 2024.

POSSENTI, S. **Os humores da língua:** análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

RIBEIRO, G. V. **Medo, delírio e remix: apropriação e recontextualização de áudios no jornalismo em podcast**. 2025. 381 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias, Comunicação e Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025. DOI http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.411.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

Doutrina espírita e religião na radiofonia brasileira: o caso da Rádio Idefran

Spiritism and Religion in Brazilian Radio: The Case of Rádio Idefran

La doctrina espiritista y la religión en la radio brasileña: el caso de Radio Idefran

*Nair Prata; Ricardo Fadul**

Resumo

Há mais de oito décadas, o rádio constitui um espaço estratégico para a circulação de discursos religiosos no Brasil, com presença contínua nas rotinas midiáticas de diferentes comunidades de fé. Embora a literatura privilegie emissoras católicas e evangélicas, o espiritismo consolidou um ecossistema comunicacional próprio, com rádios voltadas à doutrinação e formação moral. Este artigo analisa a configuração institucional e programática da Rádio Idefran, vinculada ao Instituto de Divulgação Espírita de Franca (SP). Trata-se de um estudo de caso com base em pesquisa bibliográfica e documental, entrevista com o presidente da organização e análise de métricas digitais, sob abordagem qualitativa dos estudos de mídia e religião. Os resultados indicam a emissora como polo de mediação doutrinária, articulando rádio, podcasts e YouTube, com alcance nacional e internacional, mas com limitações pela ausência em redes sociais de grande alcance.

Palavras-chave: rádio religioso; Rádio Idefran; rádio espírita.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 11/11/2024 aceito em: 18/08/2026.

>> Como citar este texto:
PRATA, Nair; FADUL, Ricardo. Doutrina espírita e religião na radiofonia brasileira: o caso da Rádio Idefran. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 213-240, jan./abr. 2026.

Sobre os autores

Nair Prata
nairprata@uol.com.br
https://orcid.org/0000-0002-9127-7720

Jornalista (UFMG) e doutora em Linguística Aplicada (UFMG). Professora dos PPGs em Comunicação da UFOP e em Tecnologia da Informação e Comunicação e Gestão do Conhecimento da FUMEC. Bolsista Produtividade em Pesquisa C do CNPq. Coordena o GT Radio y Medios Sonoros da ALAIC.

Ricardo Fadul
fadulradio@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-4935-6111

Publicitário e doutor em Linguística (UNIFRAN), mestre em Desenvolvimento regional (UNIFACEF). Coordenador dos cursos de Publicidade e Marketing da UNIFRAN. Atua com rádio e podcast, é pesquisador em mídias sonoras e narrativas digitais.

Abstract
For more than eight decades, radio has constituted a strategic space for the circulation of religious discourses in Brazil, maintaining a continuous presence in the media routines of different faith communities. Although the literature tends to privilege Catholic and Evangelical broadcasters, Spiritism has consolidated its own communication ecosystem, with radio stations dedicated to doctrinal dissemination and moral formation. This article analyzes the institutional and programmatic configuration of Rádio Idefran, linked to the Instituto de Divulgação Espírita de Franca (SP). It is a case study based on bibliographic and documentary research, an interview with the organization's president, and the analysis of digital metrics, adopting a qualitative approach grounded in media and religion studies. The results indicate that the station operates as a hub of doctrinal mediation, articulating radio, podcasts, and YouTube, with both national and international reach, albeit with limitations due to its absence from major social media platforms.

Keywords: religious radio; Rádio Idefran; spiritualist radio.

Resumen
Hace más de ocho décadas, la radio constituye un espacio estratégico para la circulación de discursos religiosos en Brasil, con presencia continua en las rutinas mediáticas de distintas comunidades de fe. Aunque la literatura privilegia emisoras católicas y evangélicas, el espiritismo ha consolidado un ecosistema comunicacional propio, con radios orientadas a la doctrinación y la formación moral. Este artículo analiza la configuración institucional y programática de Rádio Idefran, vinculada al Instituto de Divulgación Espírita de Franca (SP). Se trata de un estudio de caso basado en investigación bibliográfica y documental, entrevista con el presidente de la organización y análisis de métricas digitales, desde un enfoque cualitativo de los estudios de medios y religión. Los resultados indican que la emisora funciona como un polo de mediación doctrinaria, articulando radio, pódcast y YouTube, con alcance nacional e internacional, aunque con limitaciones derivadas de su ausencia en redes sociales de gran alcance.

Palabras clave: radio religioso; Rádio Idefran; radio espiritista.

Introdução

Em 23 de setembro de 1943 foi ao ar o primeiro programa brasileiro de rádio com finalidade explicitamente religiosa, *A Voz da Profecia*. Naquele momento inaugural, 17 emissoras do país se articularam para transmitir o conteúdo produzido pela Igreja Adventista do Sétimo Dia, sob a condução do pastor Roberto Rabello, com músicas executadas ao vivo pelo quarteto Arautos do Rei (Prata *et al.*, 2017). Esse marco não apenas inaugurou uma tradição radiofônica, mas também evidenciou a potência do rádio como dispositivo de mediação espiritual, abrindo caminho para que diferentes confissões religiosas utilizassem o meio como extensão simbólica de seus púlpitos.

Ao longo desses 82 anos, rádio e religião estabeleceram uma relação profundamente enraizada no cotidiano comunicacional brasileiro. As emissoras religiosas - ou aquelas que dedicam parte de sua programação a conteúdos de fé - encontram no rádio um ambiente propício para criar vínculos afetivos, orientar práticas morais e formar comunidades de sentido. No entanto, a consolidação desse campo não ocorreu sem desafios. Questões regulatórias, disputas por audiência em um ecossistema midiático cada vez mais plataformizado, sustentabilidade financeira e atualização tecnológica configuram tensões permanentes que moldam a atuação dessas emissoras e exigem delas constante adaptação.

No espiritismo, especificamente, observa-se a construção de um ecossistema comunicacional que se distribui entre rádios hertzianas, webradios, podcasts e transmissões em plataformas digitais. Esses ambientes têm se mostrado férteis para a difusão doutrinária, funcionando como espaços de formação, estudo e pertencimento simbólico. A rádio espírita, ao assumir funções educativas e moralizadoras, opera no que Fausto Neto (2007) descreve como uma "nova dinâmica de comunicação", capaz de integrar mediação técnica, interação social e circulação discursiva. Tal processo também evidencia a constituição de comunidades discursivas (Swales, 1990), cuja identidade se sustenta não apenas

pela crença, mas pelo conjunto de práticas comunicacionais que organizam a doutrina no âmbito cotidiano.

Do ponto de vista metodológico, este estudo adota o método de estudo de caso, apoiado em pesquisa bibliográfica e documental, além de entrevista com o gestor da Rádio Idefran. A investigação se ancora em uma abordagem qualitativa e descritiva, buscando compreender o "território dos meios e modos de produção das mensagens" (Santaella, 2001, p. 87) que constitui a prática comunicacional da emissora. Tal abordagem permite identificar tanto as estratégias de produção quanto os sentidos que a instituição atribui ao uso do rádio e das plataformas digitais para fins de divulgação doutrinária.

Os resultados da pesquisa apontam que a Rádio Idefran se dedica à propagação dos ensinamentos de Allan Kardec, combinando transmissão radiofônica contínua, podcasts, programas temáticos e conteúdos voltados à evangelização infantil. Seu público - predominantemente masculino, adulto e majoritariamente brasileiro - revela não apenas a aceitação da proposta editorial, mas também o potencial de crescimento da emissora no ambiente digital, notadamente nas redes sociais, no qual a doutrina espírita encontra novas possibilidades de circulação, recepção e formação comunitária.

Doutrina espírita no Brasil

A doutrina espírita, sistematizada por Allan Kardec a partir de 1857, apresenta-se como "uma ciência que trata da natureza, origem e destino dos Espíritos, bem como de suas relações com o mundo corporal" (Kardec, 2018, p. 19). Seu ponto de partida é a existência de Deus - "inteligência suprema, causa primária de todas as coisas" (Kardec, 2019, p. 59) - e a concepção do espírito como princípio inteligente do universo, distinto da matéria. A partir dessa estrutura, Kardec descreve dois planos coexistentes: o mundo material e o mundo espiritual. Esses dois mundos se interpenetram, e os Espíritos, em diferentes graus de evolução, interagem com os encarnados através de fenômenos mediúnicos, que a doutrina considera naturais e regulados por leis específicas.

O espiritismo também estabelece uma ética própria, fundamentada na ideia de progresso. Para Kardec, a lei moral é "a lei divina, única e verdadeira para a felicidade humana" (2019, p. 462), e seu núcleo é o aperfeiçoamento do ser por meio da prática da caridade, entendida em sentido amplo, como benevolência, indulgência e perdão. A reencarnação, nesse sentido, é apresentada como mecanismo essencial de justiça divina: cada existência proporciona novas oportunidades de aprendizado e reparação. De acordo com Kardec, "cada existência é um passo à frente no caminho do progresso" (2013b, p. 101). Assim, as diferenças sociais, intelectuais e morais entre indivíduos deixam de ser compreendidas como privilégios ou castigos arbitrários, e passam a ser explicadas pela trajetória plural e contínua do Espírito ao longo das vidas sucessivas. A doutrina se estrutura como um tripé - ciência, filosofia e religião - articulando investigação dos fenômenos, reflexão racional sobre a vida espiritual e orientação moral. Esse conjunto oferece, segundo Kardec, um sistema capaz de promover "a transformação moral da Humanidade" (2013a, p. 57), princípio que orienta seus projetos educativos, assistenciais e mediúnicos.

O Brasil é um Estado laico, o que significa um posicionamento neutro no campo religioso[1]. A Constituição prevê a liberdade de religião e sua prática deve ser livre no país. Neste cenário de liberdade, o Brasil está no topo de um ranking de 26 países que têm a crença em um poder superior: quase nove em cada dez brasileiros dizem acreditar em Deus, segundo pesquisa da Global Religion 2023, produzida pelo Instituto Ipsos (BBC News 2023). Segundo Helio Gastaldi, diretor da empresa que realizou a pesquisa, em entrevista à BBC News, estes dados "estão de acordo com nosso histórico de um país onde a religião e a religiosidade têm uma predominância tanto na cultura e na vida cotidiana quanto nas esferas de poder" (Mori, 2023).

[1] Um Estado laico é aquele que não adota uma religião oficial e garante que as decisões públicas sejam tomadas de forma independente de crenças religiosas. No Brasil, a Constituição de 1988 estabelece essa separação: o governo deve tratar todas as religiões de forma igual, proteger a liberdade de crença e impedir que práticas religiosas orientem as políticas públicas ou privilegiem determinados grupos.

Segundo os dados preliminares do Censo Demográfico 2022 do IBGE, 56,7% da população com 10 anos ou mais se declara católica (em queda em relação a 2010), enquanto 26,9 % são evangélicos — o maior patamar já registrado. Além disso, 9,3 % afirmam não ter religião, e há crescimento nas religiões afro-brasileiras (umbanda e candomblé: 1,0 %) e em outras religiosidades (4,0 %). A população espírita brasileira gira em torno dos quatro milhões de adeptos (Agência Senado, 2022) e, mesmo com este número reduzido de praticantes, o país é a maior nação espírita do mundo.

O espiritismo chegou ao Brasil na metade do século XIX, com os primeiros grupos no Rio de Janeiro e Salvador, em 1865 e 1873, respectivamente (Stoll, 2003). Mas Dias (2022) explica que a prática de conversar com espíritos já acontecia antes disso:

> Há indícios que a prática de conversar com os seres desencarnados já acontecia muito antes, há pelo menos 20 anos (1818), desde a chegada dos primeiros imigrantes europeus ao solo brasileiro. Tal exercício era vivenciado em seus países de origem, sobretudo na França, onde o espetáculo das mesas girantes atraía a atenção e propicia encontros divertidos para os aristocratas, o que fez com que os fenômenos sobrenaturais fossem disseminados, principalmente para os Estados Unidos - espiritismo moderno - e demais países da Europa (p. 400).

Dias (2022) detalha, ainda, que da sua chegada ao Brasil, "o espiritismo retornou aos seus pressupostos religiosos, somando- se com princípios moralistas e caridade assistencial, e nesse percurso encontrou uma outra via de sucesso: a oferta de terapêutica e saúde, alcançável pela moralidade" (p. 411).

O perfil do praticante da doutrina espírita é analisado por Brito (2019), que aponta: entre os diferentes grupos religiosos, o espiritismo reúne a maior proporção de indivíduos com ensino superior, de cor branca e com rendimentos acima da média. Trata-se de um padrão que se mantém há décadas e evidencia um segmento espiritualista marcado por características sociais mais elitizadas.

Uma das questões de debate entre os autores que se debruçam sobre o elitismo dos seguidores do espiritismo é a forma de levar a doutrina às várias camadas da população com seus ensinamentos e suas práticas. A difusão da

doutrina espírita pelo rádio pode ser um dos caminhos, conforme será descrito a seguir, com o trabalho realizado pela Rádio Idefran.

O rádio espírita no Brasil

Ao explicar a popularidade do espiritismo no Brasil, Damasio (2024) lembra que esse destaque decorre principalmente da influência do trabalho social e mediúnico de Chico Xavier, cuja atuação, com mais de 400 livros psicografados, o consolidou como a principal referência do espiritismo contemporâneo. Sua produção e notoriedade moldaram de forma decisiva a maneira como essa religiosidade é compreendida hoje no Brasil e no mundo.

A popularidade da doutrina chegou à radiofonia desde os primórdios das transmissões. Estudo realizado por Oliveira (2021) aponta que a primeira programação espírita veiculada no rádio brasileiro teria sido uma palestra do advogado Henrique de Andrade, com duração de 15 minutos - 18h45 às 19 horas. A informação foi divulgada no dia 25 de setembro de 1931, quando o jornal *A Batalha* anunciou a realização da palestra na Rádio Educadora do Brasil, no Rio de Janeiro, dando instruções sobre como ouvir a programação: "Os que quizerem ouvil-o nada mais terão a fazer que se approximarem, naquellas horas, dos apparelhos de radio proprios ou das vizinhanças" (p. 311). O estudo detalha ainda que, em maio de 1933, a Sociedade Rádio Leopoldinense também passou a veicular programação com conteúdo espírita. E poucos anos depois, em 19 de agosto de 1937, a Rádio Sociedade Fluminense incluiu conteúdo espírita em sua programação e explicou aos ouvintes que, quem não tivesse um aparelho de rádio em casa, poderia comparecer ao estúdio. Segundo Oliveira (2021),

> os espíritas perceberam o potencial do rádio para a difusão de sua doutrina e resolveram investir esforços nele. Através da radiofonia, poderiam reforçar a ideia, para o público leigo e para os adeptos da doutrina em geral, daquilo que consideravam o legítimo espiritismo (p. 317).

Mas trata-se de uma tarefa complexa tentar se chegar a uma lista mínima de rádios espíritas no Brasil, pois não há um órgão, uma entidade ou um portal na

internet que centralize estas informações. No Portal TudoRádio (2024), por exemplo, estão elencadas oito emissoras, conforme aponta a Figura 1, a seguir:



Figura 1 - Emissoras de rádio espíritas, segundo o Portal TudoRádio

Fonte: Print do Portal TudoRádio (2024)

Já o portal da Federação Espírita Brasileira (2024) relaciona uma lista de emissoras e programas espíritas, de acordo com os dados destacados no Quadro 1:

Quadro 1. Emissoras de rádio espíritas, segundo a Federação Espírita Brasileira

ESTADOS	EMISSORAS E PROGRAMAS ESPÍRITAS
Alagoas	Web Rádio Brasil Espírita (RBE) http://www.radiobrasilespirita.com.br/ Web Rádio Deus Conosco www.radiodeusconosco.com.br
Bahia	Alvorada Espírita Rádio SUBAE AM – 1080 http://www.radiosubaeam.com.br
Ceará	Antena Espírita Rádio Cidade AM – 860Khz Domingo, das 21h às 22h https://www.radios.com.br/aovivo/radio-cidade-860-am/11376

	Programa Espírita Rádio Rosal da Liberdade – FM 107,5 https://www.radios.com.br/aovivo/radio-rosal-da-liberdade-1075-fm/30748
Espírito Santo	Rádio Mundo Maior www.radiomundomaior.com.br
Minas Gerais	Rádio Fraternidade Web www.radiofraternidade.com.br
Paraíba	Semeando Amor Rádio Solidária 87,9 FM
Paraná	Momento Espírita Federação Espírita do Paraná www.momento.com.br
Piauí	Rádio Ismael www.radioismael.net
Rio de Janeiro	Rádio Rio de Janeiro 1400 AM https://www.radios.com.br/aovivo/radio-rio-de-janeiro-1400-am/14415
Rio Grande do Sul	Programa Terceiro Milênio – a visão espírita para uma nova era Rádio Tupanci AM de Pelotas 1250 khz e www.radiotupanci.com.br
São Paulo	Rádio Boa Nova www.radioboanova.com.br Rádio Web Síntese www.radiosinteseweb.com.br Radio Web Sementes da Boa Nova www.sementesdaboanova.org/radioweb
Sergipe	Momentos de Luz Rádio Aperipê AM 630 kHz http://aperipe.com.br/site/am/programas/momento-de-luz

Fonte: Federação Espírita Brasileira (2024)

O perfil mais completo parece estar no Portal Radios.com, que relaciona 140 emissoras brasileiras a partir do filtro *rádios espíritas,* conforme aponta o Quadro 2, a seguir:

Quadro 2: Emissoras de rádio espíritas, segundo o Portal Rádios.Com

Emissoras de rádio espíritas				
A Rádio da Umbanda Vinha de Luz	Rádio Deus soberano Itaquá	Rádio Mundo Espírita		Sensorial FM
Axe Brasil Web Rádio	Rádio Espírita do Paraná	Rádio Nova Luz		Super Rádio Boa Vontade 102.5 FM
Casa Do Caminho Web Rádio	Rádio Espírita Esperança	Rádio Palácio dos Orixás		Super Rádio Boa Vontade 105.5 FM
Espiritismo BH	Rádio Espírita Livre	Rádio Pentecostal Web		Super Rádio Boa Vontade 1300 AM
Estrellar Rádio Gospel Jovem	Rádio Espírita Livre 2	Rádio Portal da Luz		Super Rádio Boa Vontade 550 AM
Gospel Christian Music	Rádio Espirita Paz e Luz	Rádio Portal de Luz		Super Rádio Brasil 940 AM
Núcleo Espírita Nosso Lar	Rádio Espiritualidade	Rádio Raízes de Umbanda		Super Rádio Brasília 1210 AM
Paradiso Rádio Web Espírita	Rádio Estação 144	Rádio Renascer em Cristo é Solução		Super Rádio Cristal 1350 AM
Ponto de Luz	Rádio Eu Sou	Rádio Reviver - Recanto Espirita Vida e Verdade		Super Rede Boa Vontade
Rádio Ação Entre Amigos Projeto Missionário	Rádio Eu Sou Luz	Rádio Rio de Janeiro 1400 AM		Umbanda Escola da Vida
Rádio Allan Kardec	Rádio Evoluir	Rádio San Francisco		Web Rádio Amigo Espiritual
Rádio Alvorada Web Gospel MS	Rádio Filhos da Luz	Rádio Sementinha de Luz		Web Rádio Antônio Baiano
Rádio ao Pé da Cruz	Rádio FM Brasil	Rádio Senzala		Web Rádio Deus Conosco
Rádio Apometria do Amor	Rádio Fraternal	Rádio Sintese WEB		Web Rádio Energia Astral
Rádio Atabake	Rádio Fraternidade	Rádio Sintonia Do Bem		Web Rádio Espírita Maria de Nazaré
Rádio Atividade Espírita	Rádio Fraternidade Canal 2	Rádio Sintonia Espírita Web		Web Rádio Espiritismo Net
Rádio Atlan	Rádio Fraternidade Canal 3	Rádio Sons do Céus Web		Web Rádio Felicidade
Rádio Axé Comunidade	Rádio Fraternidade Canal 5	Rádio Toques De Jurema		Web Rádio Floresta Encantada
Radio Boa Nova 1080 AM	Rádio Gospel Ten	Rádio Tv Web Umbanda é Luz		Web Rádio Grupo Espírita Fraterno
Rádio Boa Nova AM 1450 | 85.5 eFM	Rádio Gotas de Vida	Rádio Umbanda De Pai Para Filho		Web Rádio MAP
Rádio Brasil Espírita	Rádio Guardião Oxossi Garanhuns	Rádio Umbanda do Brasil		Web Rádio Nova Vida
Rádio Brasil Espírita Canal 2	Rádio Idefran			Web Rádio Portal da Luz Canal 2
Rádio Brasil Web	Rádio Ismael			

Rádio Brilho Celeste Rádio Cantinho da Quimbanda Rádio Cartomante Delamare Rádio Casa de Sarita Rádio Casa do Jardim Rádio Casa dos Espíritos Natal Rádio CEAC Rádio CEEB Rádio CEMMVA Web Rádio Central Holística Rádio Comunhão Rádio Cruzeiro de Luz	Rádio Litáurica Web Rádio Luminar Rádio Luz da Umbanda Rádio Luz Espiritual Rádio Macumba FM Rádio Mãe Lya de Oxum Rádio Makumba Loka FM Rádio Manaus de Estudos Espíritas Rádio Meimei Rádio Mixweb Ase Rádio Mojubá Rádio Monte das Oliveiras	Rádio Umbandacast Rádio Urântia Brasil Rádio Vibe Mundial 95.7 FM Rádio Vida Espírita Rádio Vinha de Luz Rádio Web Espírita CELAC Rádio Web Nosso Lar Rádio Web Pai Joaquim de Aruanda Rádio Web São Sebastião Rádio Zé Pelintra Rede do Coração 94.1 FM		Web Rádio Portal da Luz Canal 3 Web Rádio Reino de Baluae (Umbanda) Web Rádio Reluz a Música Espírita Web Rádio Sementes de Amor Web Rádio Ser Fraterno Web Rádio Sua Vida e Seus Caminhos Web Rádio Tambores De Lei Web Rádio Tv Aecx Web Rádio Umbanda e Ponto Web Rádio Verdade e Luz Web Rádio Vozes TV

Fonte: Rádios.Com (2024)

Compreender o cenário das rádios espíritas no Brasil implica lidar com um campo fragmentado, heterogêneo e marcado por significativas lacunas de registro e sistematização. A ausência de dados consolidados, a variedade de modelos de funcionamento, que vão de emissoras hertzianas a webradios e canais híbridos, e a própria descentralização do movimento espírita dificultam a construção de um panorama nacional consistente. Ainda assim, essa falta de um mapeamento abrangente não invalida a relevância de se analisar experiências concretas. Pelo contrário: reforça a importância metodológica e epistemológica de estudos de caso capazes de iluminar práticas, estratégias e lógicas de funcionamento que, em conjunto, ajudam a compreender o ecossistema espírita na mídia. Nesse sentido, a investigação sobre a Rádio Idefran torna-se exemplar, pois permite observar de perto a configuração institucional, a dinâmica de produção e o papel que uma

emissora específica desempenha na divulgação doutrinária, contribuindo para preencher parte das lacunas existentes na literatura sobre o tema.

A Rádio Idefran

O Instituto de Divulgação Espírita de Franca (Idefran) é uma instituição religiosa sem fins lucrativos dedicada à difusão da doutrina espírita codificada por Allan Kardec, atuando também nos campos da educação, cultura e assistência social. Localizado no centro de Franca (SP), o Instituto funciona em um imóvel histórico e abriga uma livraria de dois andares, o Clube do Livro Espírita e uma biblioteca de acesso aberto ao público de forma gratuita, além de manter parcerias estáveis com entidades como a Fundação Educandário Pestalozzi e a Fundação Espírita Allan Kardec, responsável por um hospital psiquiátrico. Esse conjunto de iniciativas reforça seu papel como um polo de produção e circulação de conhecimento espírita na região.

Em 2019, o Idefran ampliou suas ações de comunicação ao criar a Rádio Idefran, concebida para fortalecer a missão doutrinária da instituição. A emissora iniciou suas atividades como uma webradio de operação contínua - 24 horas por dia, sete dias por semana - oferecendo inicialmente música instrumental brasileira intercalada com elementos de identidade sonora e mensagens breves de diversos autores. A partir desse ponto, o projeto evoluiu para a transmissão de programas temáticos e para a criação de podcasts, ampliando o alcance do conteúdo kardecista e inserindo a instituição em ambientes digitais de grande circulação, como Spotify e YouTube.

A rádio dedica-se à produção de conteúdos doutrinários e à formação moral de seus ouvintes, buscando dialogar com diferentes públicos. Uma de suas iniciativas é o programa *Evangelhinho*, voltado à evangelização infantil e alinhado ao propósito educacional do Instituto. A audiência, composta majoritariamente por ouvintes brasileiros e predominantemente masculina, evidencia tanto a receptividade ao conteúdo espírita quanto o potencial de crescimento da emissora. Com essa configuração, a Rádio Idefran consolida-se como um

instrumento contemporâneo de disseminação do espiritismo, expandindo sua presença para além das fronteiras nacionais e contribuindo para a formação de um ecossistema midiático espírita em constante desenvolvimento. A webradio estava hospedada no site da livraria, oferecendo um *player* simples de transmissão, mas hoje conta com portal próprio[2] e aplicativo para Android e IOS, conforme destacado na Figura 2.



Figura 2 - Print do aplicativo da Rádio Idefran
Fonte: Aplicativo da emissora

Posteriormente, o desenvolvimento de conteúdo começou com reuniões semanais de voluntários para a leitura das obras de Allan Kardec. O primeiro programa foi criado com periodicidade semanal, transmitido ao vivo na rádio e com duração de uma hora, denominado *O Livro dos Espíritos em Destaque*, com a proposta de estudar o conteúdo da publicação. Esse formato impulsionou a criação de um canal de podcasts para hospedar os programas, que ganharam interesse do público, levando à recomendação e ao consumo sob demanda desse conteúdo sonoro.

[2] Disponível em: https://radio.idefran.com.br

O canal de podcasts, também intitulado Rádio Idefran, logo começou a atrair seguidores. Novos programas foram criados, incluindo o programa *Revista Espírita: O Tesouro Esquecido*, com o objetivo de ler e comentar todas as publicações do periódico *Revista Espírita de Kardec*, na íntegra e em ordem cronológica. Apresentado pelo presidente da Fundação Allan Kardec, Mario Arias, o programa pretende ser um arcabouço da doutrina espírita.

Palestrantes e autores de obras na área passaram a contribuir com a rádio na produção de conteúdo inédito. Os programas foram lançados na emissora de acordo com uma grade de programação e, em seguida, disponibilizados em podcasts nas plataformas de distribuição, incluindo Spotify, Google Podcasts, Apple Podcasts e outros agregadores.

Os programas que passaram a ser oferecidos são, por exemplo: *O Livro dos Espíritos em Destaque, Expansão da Consciência, Moralidade e Conhecimento, Mentes do Amanhã, Sementeira Cristã, Idefran News* (lançamento de livros e entrevistas com autores) e *Momento AME* (Associação Médico-Espírita), com médicos locais discutindo saúde e cura sob diversas abordagens.

A partir do crescimento da audiência, o Instituto decidiu investir na construção de um estúdio de rádio no segundo andar do prédio. Essa mudança proporcionou uma dinâmica renovada ao conteúdo, com lançamentos de livros, entrevistas com autores e novos programas temáticos.

A chegada de novos voluntários levou à criação do programa *Roda Viva do Espiritismo*, com entrevistas de personalidades do universo espírita. Novos programas, como *Vida Espírita*, com leitura integral das publicações de André Luiz, e *Evangelho no Ar*, que busca difundir integralmente as obras, trouxeram uma abordagem mais contemporânea e especializada aos tópicos relacionados.

Os ouvintes da rádio somaram-se aos usuários do canal de podcasts e expandiram-se por meio do YouTube, onde a página do Instituto de Divulgação Espírita de Franca conta com mais de 81 mil seguidores, com 4,7 milhões de visualizações. Os programas continuam a se concentrar na divulgação das obras de Allan Kardec. No YouTube, a predominância é do público feminino (73%).

Em abril de 2023, a rádio lançou um programa semanal voltado para a evangelização de crianças, apresentando histórias e personagens divertidos no *Evangelhinho*. A abordagem é voltada para o evangelho segundo a doutrina espírita, com mensagens breves e inspiradoras e reflexões com caráter educativo e espiritual.

No entanto, a ausência de perfis institucionais da Rádio Idefran em redes sociais de grande alcance, como Facebook, Instagram e TikTok, reduz seu potencial de visibilidade, interação e expansão comunitária em ambientes de alta centralidade no consumo midiático contemporâneo. Isso revela uma limitação significativa diante das transformações do rádio expandido, conceito desenvolvido por Kischinhevsky (2016), que descreve um cenário em que a experiência radiofônica ultrapassa a transmissão linear e se articula por múltiplas plataformas, modos de escuta e espaços de interação. No ambiente expandido, o rádio não é apenas som, mas também presença digital, circulação de conteúdos, construção de comunidades conectadas e participação ativa dos ouvintes. Ao não ocupar esses ambientes, a emissora restringe seu potencial de alcance, diálogo e atualização, deixando de explorar circuitos contemporâneos essenciais para a vitalidade das mídias sonoras. Para um projeto religioso, que depende de vínculos simbólicos, afetivos e pedagógicos, essa ausência representa uma lacuna estratégica, pois impede que a doutrina circule organicamente pelos fluxos de compartilhamento social.

Quando observamos o rádio sob a perspectiva do hipermidiatismo, tal como formulada por Lopez (2011), a lacuna se torna ainda mais evidente. A autora argumenta que o rádio contemporâneo deve articular sons, textos, imagens, links, comentários e interações em tempo real, compondo um ecossistema comunicacional dinâmico, convergente e multimodal. A participação nas redes sociais não é, portanto, meramente opcional, mas parte constitutiva de uma lógica hipermidiática que integra diferentes linguagens para reforçar a presença simbólica e institucional da emissora. Ao não se inserir nesses espaços, a Rádio Idefran perde oportunidades de construir engajamento, registrar memória, ampliar

a evangelização e permitir que os próprios ouvintes se tornem agentes de circulação da mensagem. Em um contexto em que a autoridade religiosa se articula cada vez mais pela visibilidade digital, a ausência nas redes sociais reduz o potencial de impacto da emissora e a distancia das práticas comunicacionais contemporâneas.

Em entrevista para este trabalho[3], o presidente do Idefran, Fernando Palermo, lembra que o Instituto se consolidou como um polo de produção e circulação de conteúdo espírita na cidade de Franca, "reconhecida por seu elevado número de praticantes da doutrina codificada por Allan Kardec". Aponta que, desde sua criação, o Instituto atuou como livraria, biblioteca aberta ao público de forma gratuita e produtor de programas radiofônicos, "adquirindo espaços em emissoras AM desde a década de 1940 para veicular o tradicional *Sementeira Cristã*". E revela que a busca por uma emissora própria acompanhou décadas de atividades institucionais, motivada pelo desejo de ampliar a difusão dos estudos e práticas espíritas.

Entre os principais desafios da Rádio Idefran, Palermo aponta: "a sustentabilidade financeira e a manutenção das atividades de divulgação, historicamente apoiadas na venda de livros". E explica que "as mudanças culturais e a queda significativa desse tipo de consumo impactaram diretamente a capacidade de custeio da rádio e da própria livraria, exigindo ações como promoções e parcerias para equilibrar despesas". Para o futuro, a instituição projeta ampliar a participação de voluntários e desenvolver novos programas, especialmente estudos sistematizados das obras básicas da codificação, como *O Céu e o Inferno* e *A Gênese*, que passarão a integrar a grade da emissora.

Palermo destaca, ainda, que o objetivo da rádio é obter apoio para aprofundar ainda mais a cobertura, entrevistas e diversidade cultural, expandindo os gêneros narrativos, "com voluntários de diversos estados contribuindo semanalmente, músicos ativos na programação ao vivo, promoções, eventos, convidados especiais e, acima de tudo, a visão de se consolidar como referência

[3] Entrevista realizada por áudio, em 20 de novembro de 2025.

em conteúdo audiovisual no segmento". O Instituto também pretende acumular um acervo para consulta e aprendizado das gerações futuras e "sua aspiração é se tornar uma referência semelhante à BBC ou à NPR no universo da Doutrina Espírita". Atualmente, a emissora conta com dois radialistas voluntários – Ricardo Fadul e Carlos Gimenez e dois estagiários remunerados, ambos alunos da Universidade de Franca.

O slogan da Rádio Idefran é "A sua rádio espírita. É amor no ar!". A programação da emissora agrupa o conteúdo doutrinário nas manhãs, como pode ser conferido no Quadro 3, a seguir. O restante do horário é preenchido com poemas espíritas, música instrumental brasileira e samba de raiz.

Quadro 3 - Programação da Rádio Idefran

	Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado	Domingo
9h	*Poesia e Espiritismo*	*Vida Espírita*	*Idefran News*	*Vida Espírita*	*Acervo Idefran*	*Revista Espirita*	*Sementeira Cristã*
10h	*Idefran Responde*	*Momento AME*	*Momento AME*	*Idefran Responde*	*Momento AME*	*O Livro dos Espíritos em Destaque*	*Nossos Dias com Emmanuel*
11h						*O Evangelho no Ar*	*O Evangelhinho*

Fonte: Elaboração própria (2024)

O público da emissora, a partir do Spotify, é predominantemente masculino – 88,6%. E mais de 90% estão na faixa etária entre 45 e 59 anos de idade, conforme detalhado pelas Figuras 3 e 4. Esse perfil indica uma audiência altamente segmentada, composta majoritariamente por homens de meia-idade, o que sugere afinidade com conteúdos de caráter mais reflexivo, tradicional ou formativo, características comuns em emissoras de perfil religioso (Prata *et al.*, 2017). Além disso, a concentração etária revela que a programação tende a dialogar com ouvintes já familiarizados com a doutrina e com formatos

radiofônicos mais clássicos, o que pode influenciar tanto o estilo dos programas quanto as estratégias de engajamento digital da emissora.

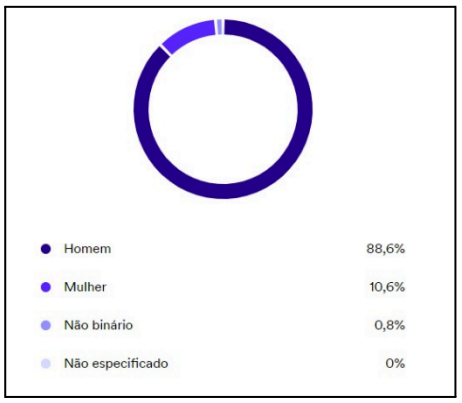

Figura 3 - Público da Rádio Idefran - Gênero
Fonte: Spotify (2024)

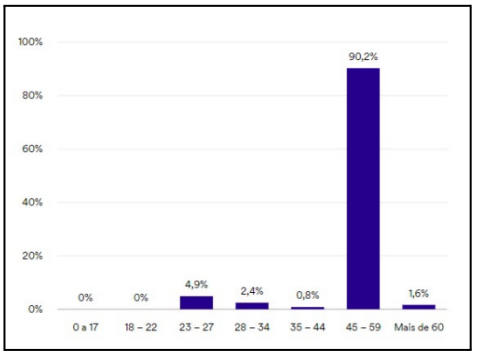

Figura 4 - Público da Rádio Idefran – Idade
Fonte: Spotify (2024)

A audiência da Rádio Idefran está concentrada no Brasil - 72% - mas há um percentual expressivo de público nos Estados Unidos, 26%. O restante da audiência está dividido entre vários países, principalmente da Europa, conforme apontado na Figura 5. Esse padrão de distribuição evidencia que a emissora transcende os limites territoriais de sua cidade e mesmo do país, alcançando uma audiência transnacional fortemente marcada pela diáspora brasileira e pela circulação global do espiritismo kardecista. A presença significativa de ouvintes nos Estados Unidos, com percentual extremamente elevado para uma rádio de perfil doutrinário, sugere provavelmente a busca de migrantes por conteúdos religiosos em língua portuguesa e talvez um interesse internacional por práticas espirituais de matriz brasileira. Já a dispersão residual da audiência por diferentes países europeus aponta para um modelo de recepção pulverizado, característico do consumo digital em plataformas como o Spotify, no qual vínculos de pertencimento religioso se articulam com práticas cosmopolitas de escuta.

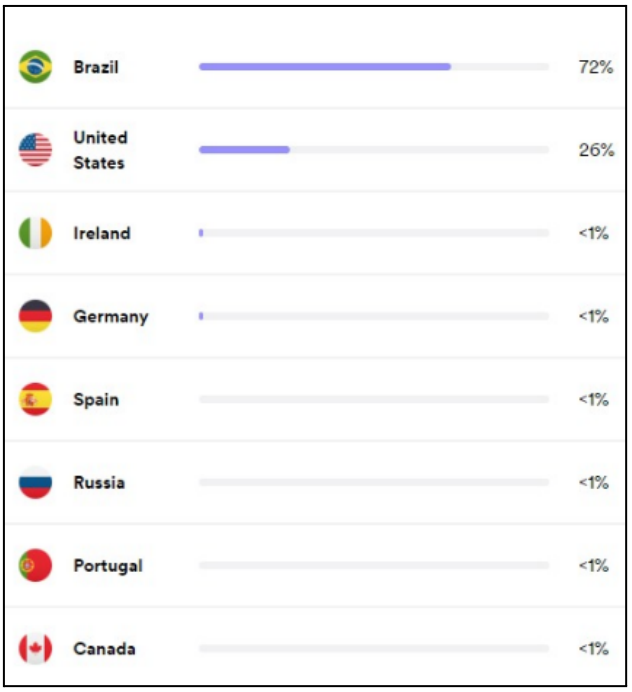

Figura 5 - Público da Rádio Idefran – País

Fonte: Spotify (2024)

No Brasil, quase a metade do público da emissora está em São Paulo – 45% - mas também há uma fatia expressiva no Rio Grande do Sul, 25%. O restante da audiência se divide pelos demais estados, conforme detalhado pela Figura 6. Essa distribuição interna indica que a audiência da Rádio Idefran mantém forte enraizamento regional, especialmente no estado de São Paulo, onde se localiza a instituição, revelando a importância das redes locais de sociabilidade espírita para a circulação do conteúdo. A presença expressiva do Rio Grande do Sul, com 25%, sugere afinidade histórica desse estado com práticas espirituais e com o consumo de conteúdos doutrinários sistematizados, algo já observado em estudos sobre religiosidade no Sul do país. Já a dispersão pelos demais estados aponta para um modelo de recepção descentralizado, típico das plataformas digitais, onde o alcance geográfico se amplia, mas a concentração permanece associada a polos tradicionais do espiritismo brasileiro.

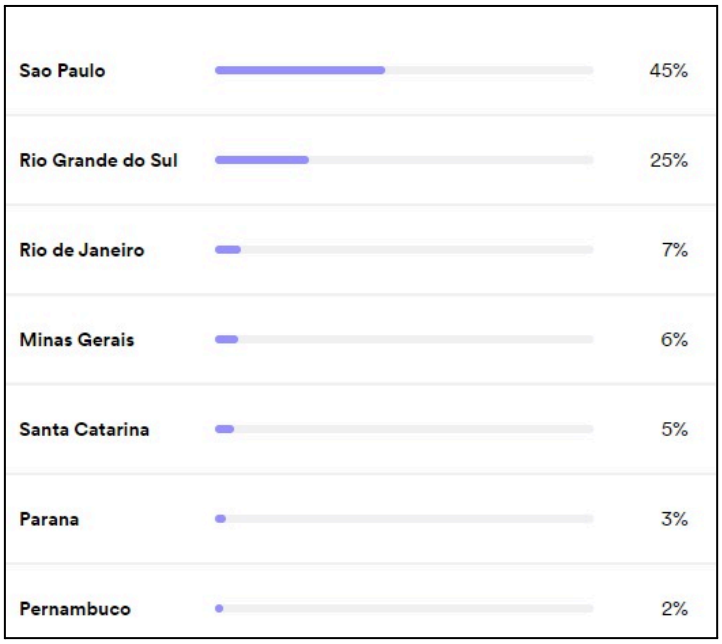

Figura 6 - Público da Rádio Idefran - Estado

Fonte: Spotify (2024)

O Brasil é um dos países com as maiores taxas de *smartphones* Android frente ao iOS: mais de 81% das pessoas utilizam o Android, contra 18% de iOS, de acordo com pesquisa de Statista e Statcounter (E-commerce, 2023). O público da Rádio Idefran segue esta tendência e acessa a emissora, em quase 84% dos casos, pelo Android (Figura 7). Esse dado revela que o perfil tecnológico da audiência da Rádio Idefran acompanha o padrão nacional de consumo móvel, indicando que a emissora se insere em um ecossistema de acesso majoritariamente popular e amplamente disseminado. O predomínio de Android, tanto no país quanto entre os ouvintes, sugere que a recepção ocorre sobretudo por meio de dispositivos mais acessíveis economicamente, o que pode influenciar escolhas de usabilidade, desenho de aplicativos, formatos de distribuição e estratégias de engajamento. Além disso, a convergência entre tendência nacional e comportamento da audiência aponta para a necessidade de priorizar compatibilidade, leveza técnica e facilidade de navegação, elementos essenciais para manter a emissora conectada ao cotidiano digital de seus ouvintes.

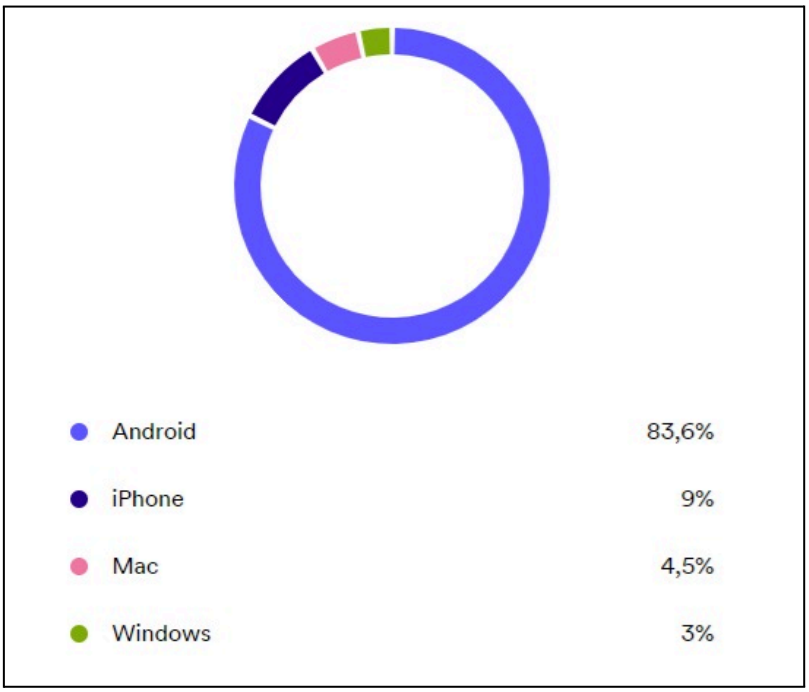

Figura 7 - Dispositivo de acesso

Fonte: Spotify (2024)

O Spotify aparece como a principal porta de entrada para os conteúdos da Rádio Idefran, conforme detalha a Figura 8: mais de 90% dos ouvintes acessam a emissora pela plataforma, o que evidencia sua centralidade na distribuição digital. Esse predomínio reforça a importância de estratégias específicas para *streaming*, como organização de *playlists*, regularidade de publicações e otimização dos metadados, já que a maior parte da audiência consome a programação em ambiente sob demanda. Além disso, a dependência desse canal destaca como o público da emissora se adaptou ao modelo de escuta não linear, priorizando conveniência, mobilidade e personalização.

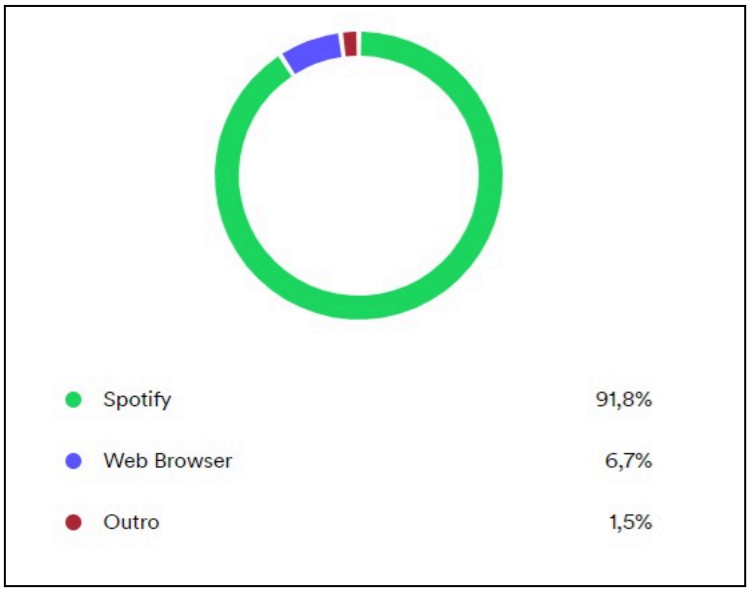

Figura 8 - Plataforma de acesso

Fonte: Spotify (2024)

Os dados mostram que, no Spotify, a maior parte dos ouvintes encontra a Rádio Idefran por meio do mecanismo de busca, como aponta a Figura 9, o que indica que o público já chega à plataforma com alguma intenção prévia, seja procurando diretamente pela emissora, por temas espíritas ou por conteúdos semelhantes. Esse comportamento evidencia a relevância de títulos claros, descrições bem estruturadas e uso estratégico de palavras-chave, pois é justamente esse material que facilita a descoberta dos programas dentro do ecossistema de busca do *streaming*.

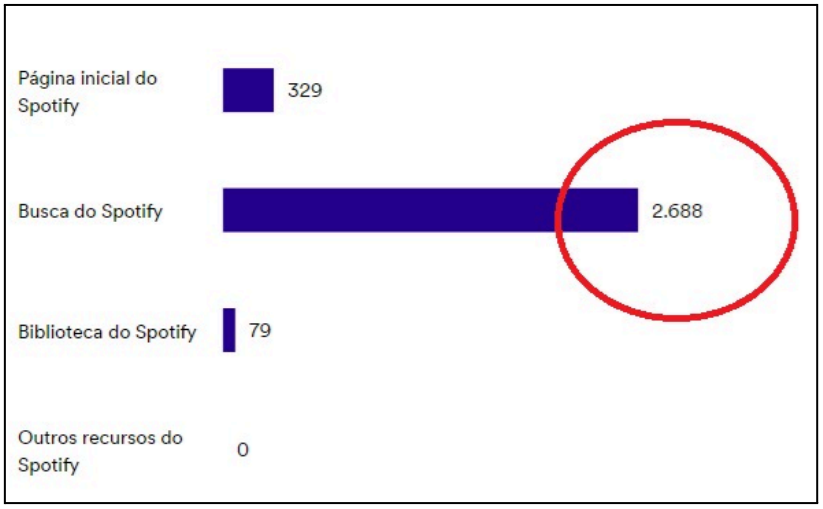

Figura 9 - Mecanismo de busca da Rádio Idefran

Fonte: Spotify (2024)

A análise da trajetória e das práticas comunicacionais da Rádio Idefran revela um projeto que combina tradição doutrinária, inovação tecnológica e forte engajamento comunitário. A emissora consolidou-se como um espaço de mediação religiosa que articula rádio, podcasts, transmissões ao vivo e um ecossistema de voluntariado, mantendo a centralidade do pensamento kardecista em múltiplos formatos sonoros. Seu crescimento orgânico, impulsionado por uma audiência transnacional e por uma grade de conteúdos que integra estudos sistemáticos, entrevistas, programas infantis e música instrumental, demonstra que o espiritismo contemporâneo tem encontrado na mídia digital condições favoráveis para sua expansão simbólica e afetiva.

Entretanto, os resultados também evidenciam desafios estruturais e comunicacionais que poderão definir o futuro da emissora. A ausência de presença institucional nas principais redes sociais limita a circulação dos conteúdos e reduz o potencial de interação, memória e engajamento, especialmente em um cenário marcado pelo rádio expandido e pelo hipermidiatismo. Somam-se a isso as dificuldades financeiras decorrentes da queda na venda de livros, historicamente central para o custeio das atividades do Instituto. Ainda assim, a Rádio Idefran demonstra capacidade de adaptação e

visão estratégica, ao projetar novos programas, ampliar a participação de voluntários e buscar consolidar-se como referência nacional em conteúdo espírita. Trata-se, portanto, de uma experiência midiática singular, que articula religiosidade, tecnologia e comunidade, e cujo desenvolvimento oferece indícios relevantes sobre os rumos da comunicação religiosa no ambiente digital brasileiro.

Considerações finais

No cenário radiofônico brasileiro, emissoras religiosas desempenham papel destacado em função do grande número de emissoras e ouvintes que interagem em torno de uma doutrina comum (Prata *et. al.*, 2017). Assim, o rádio religioso pode educar, esclarecer dúvidas e proporcionar conforto espiritual aos ouvintes interessados nessa perspectiva filosófica e religiosa. Além disso, pode servir como uma comunidade de apoio para aqueles que praticam uma religião específica, conectando-os com outros seguidores e oferecendo recursos para o crescimento espiritual.

A análise da Rádio Idefran evidencia o papel singular que emissoras religiosas podem desempenhar no ecossistema sonoro contemporâneo, especialmente quando dedicadas a uma doutrina específica, como o espiritismo. Ao se posicionar como um espaço de conexão para a comunidade espírita, a emissora não apenas difunde princípios e ensinamentos da doutrina, mas também constrói um ambiente simbólico onde valores, narrativas e práticas espirituais encontram ressonância entre ouvintes que compartilham referências comuns. Essa dimensão comunitária adquire relevância ainda maior diante da atual lógica da midiatização, em que, como observam Freitas e Nascimento (2012), os dispositivos comunicacionais permeiam profundamente o tecido social, reorganizando formas de pertencimento, interação e construção de sentido.

Nesse contexto, a Rádio Idefran opera como mais do que um simples canal de transmissão: ela constitui um espaço de formação, acolhimento e mediação cultural. Ao oferecer conteúdos que esclarecem dúvidas, contextualizam princípios doutrinários e promovem reflexões sobre temas espirituais e existenciais, a

emissora contribui para a educação continuada de seus públicos, tanto daqueles já vinculados ao espiritismo quanto dos que se aproximam da doutrina movidos por interesse, curiosidade ou busca espiritual. Do ponto de vista comunicacional, isso reforça a função social do rádio religioso, historicamente reconhecido pela capacidade de articular fé, informação e companhia, e demonstra como esse formato se adapta ao ambiente digital, ampliando seu alcance por meio de plataformas de streaming e dispositivos móveis.

Além disso, ao se observar o cenário das rádios espíritas brasileiras, ainda marcado por lacunas de pesquisa e por uma dispersão de iniciativas, a Rádio Idefran surge como um caso exemplar para compreender a atuação contemporânea dessas emissoras. Seu funcionamento, sua audiência e suas estratégias de presença digital revelam como projetos religiosos podem se reinventar para dialogar com ouvintes que hoje consomem áudio de forma sob demanda, multiplataforma e personalizada. Assim, estudar a emissora contribui não apenas para a compreensão do espiritismo mediado, mas também para a reflexão mais ampla sobre o papel das rádios segmentadas no país, seu impacto cultural e sua inserção em um ambiente comunicacional em permanente transformação.

No entanto, a presença da Rádio Idefran apenas no YouTube e não nas demais redes sociais não é apenas uma escolha operacional, mas um fator que compromete sua capacidade de inserção no ecossistema midiático contemporâneo. Em um ambiente em que a circulação de conteúdo, a interação e a construção de comunidades acontecem majoritariamente nas plataformas digitais, permanecer ausente significa abrir mão de espaços privilegiados de visibilidade, diálogo e consolidação institucional. Para uma emissora religiosa que busca formar, orientar e acompanhar seus ouvintes, esse distanciamento restringe significativamente seu potencial de impacto e limita sua atuação em um cenário comunicacional cada vez mais orientado pela lógica da convergência e da participação.

Em síntese, a Rádio Idefran demonstra que o rádio religioso, quando articulado a práticas de comunicação qualificadas e à compreensão das dinâmicas digitais, consolida-se como um meio potente para promover conhecimento, fortalecer laços comunitários e oferecer suporte espiritual. Seu exemplo evidencia que, mesmo em um cenário de profunda reconfiguração tecnológica, a radiofonia permanece relevante, especialmente quando se torna ponto de encontro, referência simbólica e fonte de sentido para seus ouvintes.

*** Notas dos autores**

É radialista voluntário da Rádio Idefran, objeto deste estudo. Investigar a própria empresa justifica-se pela possibilidade de acesso privilegiado a informações, processos e dinâmicas organizacionais, o que favorece uma análise mais aprofundada e contextualizada do objeto. Dessa forma, o autor pode articular conhecimento prático e reflexão teórica, contribuindo para a produção de conhecimento aplicado.

Bibliografia

AGÊNCIA GOV. **Censo 2022:** evangélicos e sem religião crescem no País; católicos em queda. 6 jun. 2025. Disponível em: https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202506/censo-2022-catolicos-seguem-em-queda-evangelicos-e-sem-religiao-crescem-no-pais? Acesso em: 20 nov. 2025.

AGÊNCIA SENADO. **Lei institui 18 de abril como Dia Nacional do Espiritismo**. 30 maio 2022. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/05/31/lei-institui-18-de-abril-como-dia-nacional-do-espiritismo#:~:text=Segundo%20dados%20do%20Instituto%20Brasileiro,de%2040%20milh%C3%B5es%20de%20simpatizantes. Acesso em: 18 nov. 2025.

ARAÚJO, Augusto César Dias. **O Espiritismo, "esta loucura do século XIX"**: ciência, filosofia e religião nos escritos de Allan Kardec. Tese (Doutorado em Ciências da Religião), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

BBC NEWS. **Porque o Brasil está no topo de ranking de países onde mais se acredita em Deus.** 22 maio 2023. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c29r21r69j8o . Acesso em: 15 nov. 2025.

BRITO, Rosildo. **A elitização do espiritismo brasileiro**. Espírita Online. 22 jun. 2019. Disponível em: https://espiritaonline.com/rosildobrito/a-elitizacao-do-espiritismo-brasileiro-#:~:text=De%20todos%20os%20segmentos%20religiosos,com%20perfil%2C%20portanto%2C%20elitizado. Acesso em: 9 nov. 2024.

DAMASIO, João. **Ideias e movimentos sociais dos espiritismos em 166 anos**. Nexo. 16 fev. 2024. Disponível em: https://pp.nexojornal.com.br/glossario/2024/02/16/ideias-e-movimentos-sociais-dos-espiritismos-em-166-anos. Acesso em: 9 nov. 2024.

DIAS, Mariana Andreotti. A perpetuidade do espiritismo no território brasileiro: como chegou e porque ficou? In: Simpósio Nacional da ABHR, 17, 2021, Goiás. **Anais [...]** Goiás: ABHR; Universidade Estadual de Goiás, 2022. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/2104. Acesso em: 9 fev. 2024.

E-COMMERCE BRASIL. **Brasil é um dos países com a maior taxa de celulares Android no mundo**. 3 jul. 2023. Disponível em: https://www.ecommercebrasil.com.br/noticias/brasil-maior-taxa-de-celulares-android-frente-ios. Acesso em: 7 fev. 2024.

FAUSTO NETO, Antônio. Contratos de leitura: entre regulações e deslocamentos. **Diálogos-possíveis**, Bahia, v.6, n.2, p. 7-27, jul./dez., 2007. Disponível em: https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/article/view/222. Acesso em: 9 fev. 2024.

FEDERAÇÃO ESPÍRITA BRASILEIRA. **Rádios**. 2024. Disponível em: https://www.febnet.org.br/portal/2019/07/09/radios/. Acesso em: 2 out. 2024.

FREITAS, Gorete; NASCIMENTO, Robéria. A midiatização nas ondas do rádio: mapeamento dos programas religiosos das emissoras de Campina Grande, PB. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 35, 2012, Fortaleza. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2012.

KARDEC, Allan. ***O Livro dos Espíritos***. 93. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2019.

KARDEC, Allan. **O Livro dos Médiuns**. 83. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2018.

KARDEC, Allan. **O Evangelho segundo o Espiritismo**. 115. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2017.

KARDEC, Allan. **O Céu e o Inferno**. 92. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2013a.

KARDEC, Allan**. A Gênese**. 81. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2013b.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e Mídias Sociais**: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

LOPEZ, Debora Cristina. **Radiojornalismo hipermidiático**: um estudo sobre a narrativa multimidiática e a convergência tecnológica na Rádio France Info. **Líbero**, v. 14, n. 27, p. 125-134, jun/ 2011.

MORI, Letícia. Por que Brasil está no topo de ranking de países onde mais se acredita em Deus. BBC News. 2023. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c29r21r69j8o. Acesso em: 27 mar. 2026.

OLIVEIRA, Marco Aurélio Gomes. Radiofonia espírita na cidade do Rio de Janeiro: organização, financiamento e objetivos. **Revista Crítica Histórica**, v. 12, n. 23, p. 310–330. 2021. https://doi.org/10.28998/rchv12n23.2021.0013

PALERMO, Fernando. **Entrevista cedida a Nair Prata e Ricardo Fadul**. São Paulo, 20 de novembro de 2025. Informação verbal.

PORTAL TUDORÁDIO (2024). **Rádios espíritas.** Disponível em: https://tudoradio.com/radios/subcategoria/18-espirita

PRATA, Nair; LOPEZ, Debora Cristina; CAMPELO, Wanir. A presença da igreja no rádio brasileiro. **Revista Mediação**. v. 19, p. 287-308, 2017.

RÁDIOS.COM. **Emissoras espíritas**. 2024. Disponível em: https://www.radios.com.br/radio/segmento/religiosa-espirita/41. Acesso em: 10 out. 2024.

STOLL, Sandra. **Espiritismo à brasileira**. São Paulo: Editora da USP; Curitiba: Ed. Orion, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e Pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SWALES, John. **Genre Analysis**. Cambridge: University Press, 1990.

TUDORÁDIO. **Emissoras espíritas.** 2024. Disponível em https://tudoradio.com/radios/categoria/30-religiosas-espiritas. Acesso em: 9 fev. 2024.

RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA

antiga Rádio-Leituras | ISSN 2675-8067

Rádios comunitárias no Tocantins: apontamentos sobre as experiências locais

Community Radio Stations in Tocantins: Notes on Local Experiences

Emisoras comunitarias en Tocantins: apuntes sobre las experiencias locales

Valmir Teixeira de Araujo; Liana Vidigal Rocha; Cicilia Krohling Peruzzo

Resumo

Este artigo discute as rádios comunitárias e a comunicação em território amazônico, a partir do Tocantins, com foco nos conceitos de comunidade e comunicação popular. Adota-se como metodologia a análise documental e o estudo de caso, a fim de mapear as rádios tocantinenses e verificar, por meio de suas programações, informações sobre o funcionamento dessas emissoras em diferentes tipos de municípios e regiões. O panorama comunicacional regional revela que as rádios comunitárias continuam sendo espaços de sociabilidade e identidade local. Contudo, a análise das programações indica limitações na efetivação do caráter comunitário, com predominância de conteúdos musicais e retransmissão de um programa informativo padronizado em rede estadual, marcado pela forte presença de material institucional governamental. Ainda assim, destaca-se a relevância dos conteúdos de serviço, que contribuem para ampliar vínculos sociais e reforçar a importância estratégica dessas rádios para a circulação de informações e o fortalecimento da comunicação regional em territórios amazônicos.

Palavras-chave: Rádio comunitária; Comunicação local; Comunicação popular; Tocantins.

>> Informações adicionais: artigo submetido em: 23/02/2021 aceito em: 27/04/2021.

>> Como citar este texto:
ARAUJO, Valmir Teixeira de; ROCHA, Liana. Vidigal; PERUZZO, Cicilia Krohling. Rádios comunitárias no Tocantins: apontamentos sobre as experiências locais. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 17, n. 01, p. 241-267, jan./abr. 2026.

Sobre os autores

Valmir Teixeira de Araujo
valmircomunica@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7843-3960

Professor do Curso de Jornalismo e do PPGCOM da Universidade Federal de Rondônia (Unir). Doutor em Comunicação Social (UMESP) e pós-doutor pelo PPGCOM-UFT.

Liana Vidigal Rocha
lianavidigal@mail.uft.edu.br
https://orcid.org/0000-0001-7506-8577

Professora-associada e docente do mestrado em Comunicação e Sociedade (PPGCOM-UFT) da Universidade Federal do Tocantins. Possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Ciências da Comunicação (USP).

Cicilia Krohling Peruzzo
kperuzzo@uol.com.br
https://orcid.org/0000-0002-6384-8848

Professora visitante colaboradora dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ e da UFES. Possui doutorado em Comunicação Social (USP). Fez o pós-doutorado no Centro de Investigações Interdisciplinares em Ciencias y Humanidades (CEIICH) da Universidade Nacional Autônoma do México.

Abstract
This article discusses community radio stations and communication in the Amazonian territory based on experiences in Tocantins, focusing on the concepts of community and popular communication. The methodology adopted includes documentary analysis and a case study in order to map the radio stations in Tocantins and verify, through their programming, information about the operation of these broadcasters in different types of municipalities and regions. The regional panorama reveals that community radio stations continue to function as spaces of sociability and local identity. However, the analysis of programming indicates limitations in the effective realization of the community character, with a predominance of musical content and the retransmission of a standardized news program across the state network, marked by a strong presence of institutional governmental material. Even so, the relevance of service-oriented content stands out, contributing to the strengthening of social ties and reinforcing the strategic importance of these stations for the circulation of information and the strengthening of regional communication in Amazonian territories.

Keywords: Community radio; Local communication; Popular communication; Tocantins.

Resumen
Este artículo analiza las radios comunitarias y la comunicación en el territorio amazónico a partir del Tocantins, con énfasis en los conceptos de comunidad y comunicación popular. Se adopta como metodología el análisis documental y el estudio de caso, con el fin de mapear las radios tocantinenses y verificar, a través de sus programaciones, información sobre el funcionamiento de estas emisoras en distintos tipos de municipios y regiones. El panorama regional revela que las radios comunitarias continúan siendo espacios de sociabilidad e identidad local. Sin embargo, el análisis de las programaciones indica limitaciones en la concreción del carácter comunitario, con predominio de contenidos musicales y la retransmisión de un programa informativo estandarizado en red estatal, marcado por una fuerte presencia de material institucional gubernamental. Aun así, se destaca la relevancia de los contenidos de servicio que contribuyen a ampliar los vínculos sociales y a reforzar la importancia estratégica de estas radios para la circulación de información y el fortalecimiento de la comunicación regional en territorios amazónicos.

Palabras clave: Radio comunitaria; Comunicación local; comunicación popular; Tocantins.

Introdução

O surgimento das rádios comunitárias, no Brasil, acontece em um cenário de restrição aos meios de comunicação, como rádio e televisão, que eram dominados por fortes grupos privados. Deste modo, as emissoras livres e os sistemas de alto-falantes se transformam em uma espécie de reivindicação pela democratização da comunicação, atuando, inclusive, como canais de mobilização social nas áreas mais periféricas dos centros urbanos e zonas rurais.

Com a aprovação da autorização do funcionamento da radiodifusão comunitária no Brasil, abre-se um caminho para que as emissoras busquem, junto ao Ministério das Comunicações, a institucionalização da modalidade. No entanto, o processo para alcançar a outorga foi lento e burocrático. A legislação impôs limites técnicos e operacionais, condicionando o alcance e o formato das rádios a regras rígidas. Isso dificultou a sustentabilidade e a autonomia das emissoras. Mesmo assim, as rádios comunitárias continuam se apresentando como um modelo alternativo e eficaz de comunicação.

A institucionalização das rádios comunitárias no Brasil deve ser compreendida a partir do marco regulatório da radiodifusão e das discussões sobre direito à comunicação, comunicação popular e participação social. Embora a regulamentação tenha reconhecido juridicamente essas emissoras, também estabeleceu limites técnicos e operacionais que afetaram sua autonomia e atuação (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE RADIODIFUSÃO COMUNITÁRIA, 2009). Essa realidade dialoga com a perspectiva de Peruzzo (2025), para quem a comunicação popular se constitui como espaço de expressão, participação e mobilização social, enquanto a noção de comunidade, discutida por Tönnies (1973), Nisbet (1953) e Bauman (2003). Nesse sentido, as rádios comunitárias podem ser entendidas como espaços de exercício do direito à comunicação e de fortalecimento da cidadania comunicativa.

Entretanto, as rádios comunitárias não são compostas por um modelo

único e padronizado. Apesar de serem geridas predominantemente por membros da própria comunidade onde estão inseridas e apresentarem um caráter sem fins lucrativos, observamos que há uma ampla diversidade de arranjos institucionais e também operacionais. É evidente que muitas resguardam as características originais, enquanto outras são mantidas por associações, instituições religiosas ou passam a funcionar de acordo com a lógica do mercado.

Assim, percebemos que um dos principais desafios é sobreviver diante das dificuldades financeiras, pois, muitas vezes, os patrocínios culturais locais, o trabalho voluntário e as contribuições de filiados não são suficientes para manter as emissoras. Como consequência, vemos muitas rádios construindo a sua própria identidade em função do contexto no qual estão inseridas e lutando para preservar o senso de comunidade, assim como manter o vínculo com o território e os interesses que o cercam.

A partir dessas informações, encontramos um panorama no Tocantins, que revela uma situação de desigualdade. Enquanto a região central do estado, onde está situada a capital Palmas, concentra a maior quantidade de veículos de comunicação, incluindo as rádios comunitárias, vemos as regiões norte e sul do estado apresentarem um número bem menor de meios de comunicação. Do total de 139 municípios tocantinenses, conforme dados do mapeamento feito pelo Grupo de Pesquisa em Jornalismo e Multimídia (Nepjor/UFT) apenas 38 registram a presença de, pelo menos, uma rádio comunitária, sendo que, em 27 cidades, este é o único veículo de comunicação local. Esse fator destaca a relevância dessas emissoras do ponto de vista informacional e também cultural em lugares onde o mercado publicitário é mais fraco.

Deste modo, desenvolvemos esta pesquisa com o objetivo de discutir sobre as rádios comunitárias e a comunicação na região norte do Brasil, a partir das experiências do Tocantins, com foco nos conceitos de comunidade e comunicação popular. O estudo combina análise documental e estudo de caso para mapear as rádios comunitárias presentes no Tocantins, analisando ainda trechos das programações das emissoras selecionadas. O intuito é compreender

como essas rádios funcionam, quais são suas potencialidades em termos democráticos e as limitações que enfrentam em função de fatores estruturais e regulatórios.

Para fazer o mapeamento e a seleção das emissoras, consultamos o banco de dados oficial da ANATEL, os registros da Federação das Associações de Rádios Comunitárias do Estado do Tocantins (FARCOM/TO) e da Secretaria da Comunicação do Estado (Secom/TO), plataformas de streaming (rádios.com, Tuneln), redes sociais das emissoras e registros públicos das associações gestoras. Para o estudo de caso, foram selecionadas três rádios comunitárias considerando, além da distribuição regional, a situação de funcionamento das emissoras e sua inserção em municípios de diferentes portes no contexto tocantinense.

Buscou-se contemplar realidades distintas, selecionando a Rádio Top FM, de Araguatins, na região norte, município entre os mais populosos do estado; a Rádio Cidade FM 87,9, de Palmeirópolis, na região sul, representativa de um município de porte intermediário em sua região; e a Rádio Dunas FM, de Mateiros, na região central/Jalapão, um dos municípios menos populosos do Tocantins. Dessa forma, a seleção permitiu observar diferentes contextos territoriais e demográficos, sem adotar como critérios específicos indicadores de audiência, alcance ou interação com o público. Para a caracterização demográfica dos municípios, foram utilizados, como dados de apoio, o mapeamento do Nepjor/UFT e o Censo Demográfico do IBGE (2022).

No que diz respeito à coleta de dados e aos procedimentos, seguimos com um levantamento documental nas bases oficiais e nos registros das associações a fim de identificar a situação regulatória das emissoras. Esse foi o critério principal para a escolha dos objetos de estudo. Em seguida, foi feita a verificação de operacionalidade dessas emissoras para confirmar se estavam mesmo funcionando regularmente. Com essas informações confirmadas, passamos para a coleta dos dados nas grades de programação das três emissoras nos sites oficiais e nos perfis das redes sociais. O monitoramento da programação foi

realizado por meio de observação sistemática, em dias alternados e nos horários de maior circulação de notícias: 15, 18, 23 e 26 de setembro de 2025, na Rádio Cidade FM 87,9. Dias 16, 19 e 22 de setembro, na Rádio Dunas FM. Por fim, nos dias 17, 22 e 25 de setembro, na Rádio Top FM. O registro das informações veiculadas foi realizado em arquivos distintos e posteriormente submetido à análise qualitativa.

Assim, destacamos que a combinação das fontes documentais com a observação direta da programação tem como função realizar um mapeamento mais adequado, avaliando as práticas das rádios comunitárias no Tocantins, bem como verificar o papel social que é atribuído a elas em meio a um cenário de meios de comunicação concentrada nas maiores cidades e carente de incentivos financeiros. Deste modo, esta pesquisa se mostra relevante à medida em que revela situações ainda não sistematizadas do ponto de vista científico, social e cultural.

Origem e marco legal das rádios comunitárias

As rádios comunitárias no Brasil nascem no contexto de grandes restrições ao acesso às tecnologias de rádio e TV, ditadas por uma legislação de telecomunicações subordinada aos interesses econômicos e políticos dos grandes grupos corporativos privados que controlam os principais meios de comunicação. Esse fato foi um dos motivos que levaram ao surgimento das rádios livres comunitárias em FM, ou seja, veículos que entravam no ar sem autorização para funcionar. Foi uma forma de reivindicar a democratização dos meios de comunicação e de usá-los a serviço do movimento social comunitário.

Eram caracterizadas como clandestinas ou piratas pelos agentes contrários à sua existência, mas de fato exerciam o direito de comunicar no contexto das lutas populares por melhores condições de existência nas periferias urbanas. Essas emissoras comunitárias transmitiam em Frequência Modulada (FM) de baixa potência, mas são antecedidas por “rádios” de alto-falantes – colocados em postes de energia, torres de igrejas, ou os portáteis megafones e

alto-falantes sobre bicicletas ou carros, sistemas que ainda existem em algumas localidades.

Com menor complexidade tecnológica e sem risco de confisco e punição por parte de órgãos do poder público, os sistemas de alto-falantes cumpriram e, eventualmente, ainda cumprem, um papel importante na transmissão de informações de interesse comunitário, principalmente, em lugares onde não há ou é restrito o acesso a outros meios de comunicação convencionais por segmentos sociais subalternizados, que vivem em zonas retiradas do interior ou zonas periféricas nas cidades. Às vezes, até há acesso a meios de comunicação, mas são vindos de fora, portanto, com programação nacional ou regional, sem espaço para o tratamento dos assuntos específicos das comunidades e localidades. Então, tem sido primordial a criação de sistemas de radiodifusão comunitária porque possibilitam o empoderamento de canais de comunicação por coletivos locais que os vinculam com o trabalho de desenvolvimento social e circulação da informação situada no contexto de cada realidade.

Em 1998, foi aprovada uma lei específica autorizando o funcionamento da radiodifusão comunitária (Lei 9.612/98), como resultado da pressão popular exercida tanto pelo movimento de rádios comunitárias, mais tarde formalizado na Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (ABRAÇO), quanto pelo Fórum Brasileiro de Democratização da Comunicação (FNDC), entre outros aliados. Desde então, grande quantidade de emissoras conseguiu autorização do Ministério das Comunicações para funcionar, embora dentro de um sistema público de concessão moroso e de uma legislação restritiva no que se refere à modalidade de rádio – só permite as comunitárias de base geográfica, proibição de publicidade, e o alcance de apenas um quilômetro, com antena de mil metros de altura. Em 2025 existiam 56 rádios comunitárias autorizadas.

Desde suas origens, as rádios comunitárias surgem, muitas vezes sem autorização legal, por serem vistas como necessárias no processo de relacionamento e de comunicação no contexto dos movimentos comunitários (comunidades periféricas, bairros, favelas e áreas rurais), onde existem

mobilizações visando melhorar as condições de existência e desenvolvimento social. Diante das situações de pobreza, carência de serviços de atendimento à saúde, de escolas, serviços de transporte público e de outras necessidades infraestruturais, os movimentos populares perceberam a necessidade de criar seus próprios meios de comunicação como forma de mobilizar as pessoas para enfrentar os desafios de conquistar as melhorias almejadas. Então, o modelo de rádio comunitária foi um dos escolhidos para alcançar esses objetivos.

A Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (ABRAÇO), ainda em 2009, definiu alguns parâmetros para as rádios comunitárias, entre eles:

a) Ter caráter público – "uma emissora, para ser verdadeiramente comunitária, deve ser uma entidade associativa, sem fins econômicos, aberta à filiação de cidadão e cidadã da sua área de abrangência, deve ter um conselho comunitário e respeitar a pluralidade étnica, social, cultural e de gênero";

b) Sustentabilidade – uma rádio comunitária "deve procurar sua sustentação por meio das contribuições mensais de seus filiados. Porém, é legítimo que uma rádio comunitária faça a publicidade do setor produtivo local [,...]";

c) Incentivar o debate político, "contribuindo para a formação cidadã. Mas não pode fazer proselitismo partidário, de políticos ou administradores. Ela deve ser plural e aberta a todos. [...] deve ser assegurado o direito de expressão das diferentes opiniões";

d) Ser laica – "uma rádio comunitária não pode ter religião ou fazer propaganda religiosa". No caso de abrir espaço para debates sobre religiosidade da comunidade, há que se garantir a participação de "todas as representações religiosas" e não o "proselitismo religioso";

e) Ter compromisso com a sustentabilidade ambiental e os direitos humanos – "deve defender um meio ambiente sustentável, a diversidade e os direitos humanos, especialmente os direitos da criança e do adolescente. Jamais deve veicular manifestações racistas, sexistas ou homofóbicas";

f) Promover a cultura local – "uma rádio comunitária deve divulgar e

incentivar os artistas, músicos, escritores e dançarinos da localidade. Assim, contribuirá para o fortalecimento da identidade cultural da comunidade";

g) Defender a radiodifusão comunitária – "uma emissora comunitária deve defender os princípios e as lutas do movimento das rádios comunitárias, denunciar as violências praticadas pelo Estado e as campanhas difamatórias dos donos da mídia corporativa";

h) Lutar pela democratização da comunicação - "esta é uma luta da maioria da sociedade brasileira e, para as rádios comunitárias, deve ser uma bandeira prioritária"; i) Divulgar a cultura livre – "cada vez mais cantores, músicos, escritores, jornalistas e técnicos da área da informática estão [...] licenciando as suas obras de licenças livres que permitem a reprodução do conteúdo e, ao mesmo tempo, preservam os direitos de autor" (Abraço no Ar, 2009, p. 5).

Cabe ressaltar que a atuação das rádios comunitárias no país historicamente não foi algo muito pacífico. Apesar de seu papel social, houve fechamento de emissoras e prisão de radialistas populares, a partir de denúncias das rádios comerciais alegando funcionamento ilegal, e da atuação subsequente da Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL) e da Polícia Federal[1].

No auge da repressão às rádios comunitárias livres nos anos de 1980, 1990 e na primeira década de 2000, período de grande dificuldade na obtenção das licenças para sua operação, que chegava a demorar até cinco anos, Armando Coelho Neto (2002) publicou o livro "Rádio comunitária não é crime" no qual dizia que o movimento das rádios comunitárias era um dos mais legítimos que reivindicava liberdade de expressão. Ele afirmava que essas rádios são voltadas à população carente e têm conseguido inúmeros benefícios, desde arrecadação de medicamentos, ajuda para encontrar crianças perdidas e distribuição de cestas básicas, até melhoria da limpeza urbana e prevenção no uso de drogas. Já Lilian Bahia (2008) constatou em sua pesquisa em Belo Horizonte (MG) que as rádios comunitárias contribuem para a construção e a consolidação do sentimento de cidadania dos moradores da comunidade, provocando sua participação ativa em

[1] PF e ANATEL deflagram operação em combate a rádios transmissoras clandestinas no RJ. Disponível em: https://www.gov.br/pf/pt-br/assuntos/noticias/

iniciativas empreendidas, bem como na formação de identidades culturais coletivas.

Em suma, as rádios comunitárias são aquelas que pertencem à comunidade, pois "tem gestão pública, operam sem fins lucrativos e têm programação plural. (...) São aquelas que, tendo como finalidade primordial servir à comunidade, podem contribuir efetivamente para o desenvolvimento social e a construção da cidadania" (Peruzzo, 2004, p.252-253).

A diversidade das RCs e seus desafios

Apesar dos conceitos bem característicos da radiodifusão comunitária no Brasil e de outros países da América Latina, na prática, não existe um modelo único de rádios comunitárias. No Brasil, elas são geridas predominantemente por pessoas das próprias comunidades e são sem fins lucrativos. Em geral, sobrevivem com grandes dificuldades diante da escassez de recursos financeiros e operacionais. O trabalho voluntário (com raras exceções, existe alguma remuneração para funções específicas) e o apoio cultural dos empreendimentos comerciais locais são a base da sustentação, mas há casos de emissoras sustentadas por associações comunitárias, igrejas, recursos distribuídos por editais, doações etc.

De um modo geral, no decorrer do tempo, o cenário das rádios comunitárias tem se ampliado. Existem aquelas que carregam as características originárias, como as já apontadas, mas também uma diversidade maior de iniciativas do que nas décadas dos anos 1980 aos 2000. Em outros termos, são encontradas emissoras organizadas e geridas coletivamente, cuja programação é planejada e executada por pessoas da comunidade e que trata dos assuntos que interessam à comunidade, conservando assim o caráter comunitário, sem fins lucrativos e voltadas ao desenvolvimento social local.

Essa diversidade também se expressa nas formas de sustentabilidade das emissoras. Em 2025, a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República publicou uma normativa que passou a permitir a veiculação de

publicidade institucional em rádios comunitárias, ampliando a possibilidade de acesso a recursos públicos. A medida representa uma mudança importante diante das dificuldades financeiras historicamente enfrentadas por essas emissoras, sobretudo em municípios onde o mercado publicitário é reduzido. Ao mesmo tempo, a aproximação com recursos públicos traz novos desafios para a autonomia editorial e para a preservação do caráter comunitário das rádios, aspectos que precisam ser considerados ao analisar as diferentes formas de funcionamento dessas emissoras.

Essa diversidade também precisa ser compreendida diante das transformações provocadas pelas tecnologias digitais, que passaram a fazer parte das práticas das rádios comunitárias e das formas de interação com seus públicos. O uso de redes sociais e aplicativos de mensageria amplia as possibilidades de circulação de informações e de participação, mas também coloca essas emissoras diante de novas disputas por visibilidade. Como observa Costa Filho (2024), "não basta mais somente poder expressar-se e publicar o conteúdo no ambiente digital. É necessário garantir a isegoria" (p. 30). A questão, portanto, não está apenas em ocupar esses espaços, mas em garantir que os diferentes sujeitos e grupos da comunidade tenham condições efetivas de serem vistos e ouvidos.

Essa diversidade também se manifesta na forma como as emissoras se relacionam com as próprias comunidades e organizam sua gestão e programação. Há emissoras operadas por pessoas da comunidade e voltadas às suas demandas, mas com menor participação popular nos processos de gestão e na definição da programação. Existem, ainda, aquelas que, embora estejam autorizadas legalmente como comunitárias, acabam funcionando segundo lógicas mais próximas das emissoras comerciais ou religiosas. Mesmo contribuindo localmente com serviços de utilidade pública e a difusão de informações, essas rádios tendem a privilegiar conteúdos voltados ao entretenimento.

Deste modo, percebemos que cada rádio comunitária constrói identidades próprias de acordo com a realidade em que se situa, os propósitos e as condições

operativas e políticas com as quais opera. Para a realização mais efetiva do senso comunitarista, o importante é que não se percam suas características de vínculo com o território e que seja voltada ao interesse público e exercício da cidadania.

Essa diversidade de rádios comunitárias é algo que tem o reconhecimento da Associação Mundial de Rádios Comunitárias (AMARC), presente em 115 países. Para a AMARC, elas são até chamadas por distintos nomes, tais como rádios comunitárias, cidadãs, populares, educativas, livres, participativas, rurais, associativas, alternativas, mas têm um mesmo desafio: democratizar a comunicação para democratizar a sociedade. Elas podem ser:

> [...] grandes ou pequenas, com muita ou pouca potência, as rádios comunitárias não fazem referência a um lugar, mas sim a um espaço de interesses compartilhados. Nestas emissoras pode-se trabalhar com voluntárixs ou pessoal contratado, com equipamentos caseiros ou com o que há de mais desenvolvido tecnologicamente. Ser comunitário não se contrapõe à produção de qualidade nem à solidez econômica do projeto. Comunitárias podem ser as emissoras de propriedade cooperativa, ou as que pertencem a uma organização civil sem fins lucrativos, ou as que funcionam com outro regime de propriedade, sempre que esteja garantida sua finalidade sociocultural e sua contribuição para a transformação da sociedade pela conquista e ampliação de direitos (Amarc Brasil, [s./d.])[2].

A nomenclatura rádio comunitária remete à comunidade. Assim sendo, há que se reconhecer que existe um conceito com o qual se opera na base dessa prática comunicacional. Neste texto, entendemos por comunidade um ambiente restrito e caracterizado por determinados contornos, sejam eles geográficos, históricos, identitários ou de proximidade vivencial. Mas, em geral, comunidade é tomada como referente a aspectos mais difusos que não refletem estas características com precisão, ou seja, ela é entendida no nível do senso comum apenas para referir-se a alguma localidade ou até mesmo a um grande conglomerado, como favela, por exemplo, ou mesmo a uma região específica dentro de uma realidade mais ampla. Por exemplo, uma região interiorana de determinado município.

Do ponto de vista conceitual, há um debate que perdura desde o século

[2] Informações obtidas em: https://amarcbrasil.com/radio-comunitaria/. Acesso em 20 nov. 2025.

passado. Tanto a partir de autores clássicos - Nisbet (1953), ([1935] 1995); Hillary, (1955), Parsons ([1951] 1969), Goode (1957), Maciver & Page ([1949] 1973) e Mercer ([1956] 1986) - quanto entre seus críticos e inovadores, como Pertti Toto (1973), Miranda (1973), (Buber (1987) e Bauman (2003) - os conceitos foram sendo revistos e complementados.

Numa visão de conjunto sintética dessas abordagens, podemos inferir que a existência de uma comunidade pressupõe a existência de determinadas condições básicas, tais como: a) um processo de vida em comum por meio de relacionamentos e interação intensos entre os seus membros; b) cultura compartilhada; c) objetivos comuns; d) identidade natural e espontânea entre os interesses de seus membros; e) consciência de suas singularidades identificativas; f) sentimento de pertencimento; e g) participação ativa de seus membros na vida da comunidade. No século passado, havia uma insistência em considerar também o *locus* territorial específico como uma das características de comunidade, mas essa noção foi sendo derrubada diante das facilidades interativas que as tecnologias foram trazendo.

As características acima são importantes para entender o sentido de comunidade, mas há que se observar que comunidades existem em diversas modalidades. O mais acertado é considerar cada comunidade em sua configuração específica, pois, de um lado, nem todas as características apontadas acima acontecem simultaneamente e, de outro, o que une as pessoas em comunidade pode variar. Por exemplo, em alguns contextos, a base geográfica continua sendo uma condição de relacionamento, proximidade e encontro.

Na atualidade, tomando como referência o Brasil e outros países da América Latina, convém acrescentar a essas visões tradicionais de comunidade uma nova configuração de comunidades, aquelas que se formam no contexto dos movimentos sociais, porque, embora:

> [...] individualismo seja uma das marcas da sociedade contemporânea, há também uma tendência à agregação e à participação social. Embora os processos de globalização sejam implacáveis, simultaneamente geram-se processos de valorização do local e do comunitarismo [...]. [Entre as várias formas de agregação estão desde grupos de mulheres, de ambientalistas,

> moradores de uma localidade, pessoas sem terra, negros...], grupos de ajuda mútua, associações, redes de movimentos sociais, cooperativas, até comunidades religiosas, grupos étnicos, entre milhares de outras (Peruzzo, 2002, p. 288-289)

No contexto dessas formas de envolvimento social, características dos movimentos populares, constitui-se um novo tipo de comunidade que corresponde ao que Buber (1987) identifica como comunidade de eleição, ou de escolha. É a comunidade a qual se elege para participar porque há interesses, problemas, visões e objetivos em comum em torno dos quais os movimentos se articulam visando uma vida digna para coletividades humanas, superando o individualismo e fortalecendo o caráter comunitário de suas ações e propostas (Peruzzo, 2023). Contudo, essa noção não cabe simplificações porque movimentos sociais não são sinônimos de comunidade, é no interior deles que as comunidades se formam.

Breve panorama das RCs do Tocantins

O Tocantins conta com 56 rádios comunitárias distribuídas entre as três grandes regiões do estado: Sul, Centro e Norte. A maior parte dessas rádios está no Centro (24 rádios), região onde se encontra a capital, Palmas, e outros 41 municípios. No Norte do Tocantins, que concentra 68 dos 139 municípios tocantinenses, estão localizadas 23 rádios comunitárias. Já no Sul, que é a região menos populosa e conta com 32 municípios, estão em operação apenas 11 rádios comunitárias.

O mapeamento dessas emissoras foi realizado mediante consulta às bases oficiais da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), considerando rádios ativas, já regularizadas ou em processo de regularização. O levantamento foi complementado com verificações em plataformas digitais de transmissão, como Radios.com e TuneIn, que permitem a busca por município ou nome da rádio. Além disso, foi feita uma checagem a partir das redes sociais das emissoras, uma vez que a maioria possui algum canal ativo online. Observou-se também dados fornecidos pelas associações de rádios, com base nos registros da Anatel, e, em

alguns casos, foram feitas tentativas de contato direto por e-mail e telefone, ainda que com baixo retorno. Esses procedimentos foram essenciais para confirmar se as rádios estavam efetivamente em funcionamento e com atividade regular no período analisado.

Nesse cenário, 38 municípios possuem rádios comunitárias, com destaque para Palmas, que concentra cinco delas. Cidades-polo como Araguaína, Gurupi e Porto Nacional também abrigam emissoras comunitárias. Cabe frisar que esses municípios também são cobertos por outros meios de comunicação, como emissoras de televisão e rádio públicas e privadas de amplo alcance. Entretanto, em 27 cidades, a rádio comunitária é o único meio de comunicação local — muitas vezes atendendo também distritos e comunidades vizinhas. É o caso de pequenos municípios como Luzinópolis (2.717 habitantes), onde a Rádio Luz ecoa pelo Bico do Papagaio. Também se destaca o município de Mateiros (2.748 habitantes), sede da Rádio Dunas, no coração do Jalapão. Outro exemplo é Porto Alegre do Tocantins (2.866 habitantes), que sintoniza a Porto Alegre FM.

Nesses locais, de economia frágil e população reduzida, as rádios comerciais dificilmente se instalaram, o que faz com que as comunitárias desempenhem funções importantes na circulação da informação. Essas rádios atuam como megafones das comunidades, servindo como espaços onde a cultura local se expressa, as demandas ganham visibilidade e a cidadania se exerce. Para compreender melhor esse papel, foi realizado o acompanhamento da programação de três rádios comunitárias em diferentes regiões, observando, sobretudo, os horários de maior circulação de notícias e os boletins produzidos pela FARCOM/TO (Federação das Associações de Rádios Comunitárias do Estado do Tocantins). Embora sigam o padrão do radiojornalismo tradicional, esses boletins enfatizam a agenda do governo estadual, especialmente as ações da Secretaria da Saúde, pois reportam informações de interesse para os moradores do interior.

A pesquisa acompanhou a Rádio Cidade FM 87,9, de Palmeirópolis, no extremo Sul do Tocantins, um município de cerca de 7 mil habitantes marcado

pela forte presença do agronegócio e pela agricultura de médio porte. Também foi analisada a Rádio Dunas FM, de Mateiros, localizada na região do Jalapão, que combina comunidades quilombolas a uma economia baseada no turismo e no extrativismo sustentável. Por fim, acompanhou-se a Rádio Top FM, de Araguatins, no Bico do Papagaio, polo regional no Norte do estado, onde a agricultura familiar, o extrativismo e o comércio local compõem o cenário econômico.

Esses três exemplos evidenciam como as rádios comunitárias do Tocantins se inserem em contextos municipais de diferentes dimensões populacionais e características socioeconômicas. Araguatins, com cerca de 32 mil habitantes, é o sétimo município mais populoso do estado; Palmeirópolis, com 7 mil habitantes, ocupa a 44ª posição; e Mateiros, com aproximadamente 2,8 mil moradores, está entre os menores municípios tocantinenses, na 109ª colocação entre os 139 existentes no estado (IBGE, 2022)[3].

Estratégias e contribuições locais

A seguir, apresentamos as principais características da programação de três rádios comunitárias do estado do Tocantins, observadas na pesquisa, a fim de explicitar suas estratégias e contribuições locais.

Rádio Cidade FM 87,9 (Palmeirópolis/TO)

A Rádio Cidade FM 87,9, localizada em Palmeirópolis, extremo Sul do Tocantins, integra o conjunto de 11 rádios comunitárias presentes na Região Intermediária de Gurupi. Fundada em 11 de julho de 2025, em um município de pouco menos de 7 mil habitantes, a emissora é o único canal de comunicação local e, segundo sua descrição, é um veículo de informação e entretenimento, transmitindo diariamente das 6h às 20h. A programação inclui programas musicais, como "Recanto Caipira", com Tauane Alves, e "Tarde Sertaneja", além de interação com ouvintes via WhatsApp, que enviam mensagens, fotos e, principalmente, áudios, o que mantém a conexão próxima com o público.

[3] Informações obitdas em: https://cidades.ibge.gov.br/. Acesso em: 08 mar. 2026.

Embora a grade oficial destaque um programa de notícias entre 12h30 e 13h, nas datas analisadas (15, 18, 23 e 26 de setembro de 2025), não houve transmissão fixa desse programa. Nessas datas, a programação foi predominantemente musical, com pílulas informativas produzidas pela Farcom, intercaladas com interações dos locutores e recados de moradores.

No dia 15 de setembro, as inserções noticiosas destacaram a agenda do então governador Laurez Moreira[4], além de serviços do governo do Tocantins voltados para a área da saúde, mas sem um destaque específico para Palmeirópolis. Os locutores também comentaram uma nota nacional sobre a Força Aérea Brasileira que abateu uma aeronave na Amazônia, sem citar a fonte da matéria. Entre uma música e outra, os apresentadores deram espaço para recados enviados por moradores locais, destinados a outros moradores, que versavam principalmente sobre parabenizações por datas (como aniversários) e realizações (como formaturas).

No dia 18 de setembro de 2025, os boletins transmitiram informações gerais sobre ações da Polícia Militar (PM) no combate ao tráfico de drogas na região Sul do estado, onde Palmeirópolis está inserida, com foco em Gurupi, a principal cidade da região, e sem citar Palmeirópolis. Os locutores ainda reforçaram serviços públicos, como campanhas de vacinação do SUS, destacando o "Dia D" de vacinação, que ocorreu em 18 de setembro, para atualizar todas as vacinas. Essa ação foi comandada pela Secretaria Estadual da Saúde, e nesta data, os locutores leram mensagens enviadas pelo WhatsApp por pessoas da comunidade pedindo músicas e agradecendo a familiares.

No dia 23 de setembro, a rádio transmitiu um boletim produzido pela Farcom, que repercutiu um encontro do governador Laurez Moreira em Brasília/DF com o ministro da Pesca e Aquicultura, André de Paula, destacando os projetos da Secretaria Estadual da Pesca em parceria com municípios tocantinenses. No mesmo espaço, foram divulgadas informações sobre reuniões de secretários

[4] O governador Wanderlei Barbosa foi afastado pelo STJ em setembro de 2025. O vice-governador Laurez Moreira assumiu interinamente e promoveu mudanças no período. Em 5 de dezembro, o STF concedeu liminar que autorizou o retorno de Barbosa ao cargo.

estaduais em Palmas e os desdobramentos dessa agenda. Além disso, circularam notas rápidas sobre acidentes em rodovias de diversas regiões, sem um destaque especial para a região Sul ou mesmo para Palmeirópolis. Nesta data, houve recomendações de segurança para motoristas, tanto no boletim quanto na fala dos locutores. Também houve a inserção de mensagens dos ouvintes, em número menor do que nos outros dias, já que houve mais espaço para os boletins.

No dia 26 de setembro, a emissora trouxe como principal pauta uma decisão da Secretaria Estadual de Saúde, que estabeleceu novas regras para o fornecimento de medicamentos pelo SUS no Tocantins. A notícia foi acompanhada de comentários dos locutores sobre a importância do acesso regular aos remédios em cidades pequenas como Palmeirópolis. Nesse mesmo dia, também foram transmitidas informações policiais sobre a prisão de suspeitos de furtos em áreas rurais de municípios da região Sul, com destaque para notícias sobre Gurupi, além dos recados dos ouvintes, principalmente sobre aniversários.

De modo geral, observa-se que a Rádio Cidade FM cumpre um papel relevante na circulação de informações de interesse regional, pois o conteúdo dos boletins produzidos pela Farcom, apesar de ser muito voltado às ações do governo do Tocantins, inclui informações importantes, sobretudo da Secretaria da Saúde. Contudo, também são inseridas informações locais específicas sobre Palmeirópolis, por meio de boletins informativos, comentários, informes dos locutores e da interação direta com ouvintes, suas notas e recados. No conjunto, os conteúdos tratam de questões de saúde, política, segurança pública e serviços públicos estaduais, o que demonstra o papel de veículo de informação e de prestação de serviços de utilidade pública da Rádio Cidade FM, além de colaborar com o entretenimento por meio da programação musical.

Rádio Dunas FM (Mateiros)

A Rádio Dunas FM, de Mateiros, localizada na região central, no coração do Jalapão, desempenha um papel crucial na comunicação de um dos menores municípios do Tocantins, com apenas 2.748 habitantes. Desse total, 1.190

pessoas são quilombolas, distribuídas em três comunidades históricas - Mumbuca, Rio Novo e Prata - que juntas representam 43,3% da população local (IBGE, 2022).

Com uma área de 9.657 km² (quinta maior do estado), Mateiros está a 220 km de Palmas e faz divisa com três estados nordestinos: Bahia, Piauí e Maranhão. Embora integre a Região Intermediária de Palmas (IBGE), o Jalapão caracteriza-se por sua ampla extensão territorial, baixa densidade populacional e escassez de meios de comunicação; conta apenas com três rádios comunitárias: em Mateiros, Lizarda e Ponte Alta do Tocantins. Nesse contexto de isolamento e carência midiática, a rádio comunitária se consolida como o único veículo local de informação, atuando como elo entre a população e os assuntos de interesse público. Entre 12h e 13h, a emissora oferece um espaço voltado ao diálogo com a comunidade, com recados de ouvintes, pedidos de músicas e boletins informativos, produzidos pela FARCOM. A grade também prevê momentos de reprodução de programação de parceiros e entradas ocasionais de locutores da Unitins FM, emissora da Universidade Estadual do Tocantins, que transmite notas produzidas pela própria instituição. No entanto, observou-se que a atualização de notícias locais ainda é esporádica, prevalecendo notas breves intercaladas à programação musical.

No dia 16 de setembro, os boletins destacaram uma ação da Secretaria Estadual de Saúde, que promoveu a imunização de servidores da SES-TO durante a campanha de vacinação. Também foi transmitido um alerta sobre sinais e formas de prevenção da trombose, em alusão ao Dia Nacional de Conscientização da doença. Os recados da comunidade foram marcados por pedidos de músicas sertanejas e mensagens de parabéns a aniversariantes. Também houve a entrada de uma nota da Unitins FM para compartilhar notícias sobre editais de pesquisa e eventos acadêmicos da universidade.

No dia 19 de setembro, circularam informações sobre operações da Polícia Militar (PM) destinadas ao combate ao tráfico de drogas em outras regiões do estado, sem citar a região central ou o Jalapão. Também foram divulgadas

informações relacionadas ao funcionamento do Hospital Geral de Palmas, que é o centro especializado de saúde que atende os municípios do Jalapão. Além disso, foram reportados acidentes em outras regiões, e o locutor aproveitou para reforçar a importância da segurança no trânsito, lembrando de um acidente que ocorreu dias antes no Jalapão. Também houve intensa interação via WhatsApp, com moradores pedindo canções regionais e comentando dificuldades no transporte público entre Mateiros e Ponte Alta do Tocantins.

No dia 22 de setembro, a emissora transmitiu a mesma nota da FARCOM divulgada pela Rádio Cidade FM (Palmeirópolis), com informações sobre atividades do governador Laurez Moreira em Brasília, bem como as reuniões dos secretários estaduais para tratar de projetos de infraestrutura. Neste momento, foram citadas obras para o Jalapão, mas sem especificar o município. Na mesma faixa horária, o boletim trouxe informações sobre turismo no Jalapão, reforçando a importância da preservação do Parque Nacional, e o locutor aproveitou para reforçar a mensagem de preservação ambiental.

Como se pode observar, a Rádio Comunitária Dunas FM cumpre um papel importante pela própria existência, especialmente em Mateiros, um dos municípios menos populosos do estado, o que reduz o interesse comercial de outros veículos. Além disso, possui um valor simbólico, já que está situada em um dos municípios brasileiros com maior percentual de população quilombola. No entanto, no período analisado, não houve menções à questão quilombola, e não foram produzidos conteúdos informativos locais, embora o locutor buscasse relacionar outros acontecimentos à região, como ao comentar sobre o trânsito ou ao citar o HGP (Hospital Geral de Palmas), referência para os moradores.

Assim, mesmo com limitações, a emissora exerce uma função de serviço público à comunidade, garantindo alguma visibilidade dos serviços oferecidos, sobretudo na área da saúde, e contribui para o fortalecimento da identidade e da integração local, ao focar não apenas em Mateiros, mas em todo o Jalapão.

Rádio Top FM (Araguatins)

Com 31.918 habitantes, Araguatins é o sétimo município mais populoso do Tocantins e o maior da região do Bico do Papagaio, que abrange um conjunto de 27 municípios situados no extremo norte do estado, marcado pela forte influência cultural e econômica dos estados vizinhos, Pará e Maranhão. Localizada a 601 km da capital Palmas, Araguatins concentra tanto rádios comunitárias quanto emissoras comerciais, como a Rádio Som Gospel, Rádio Atalaia do Bico e Sucesso FM. Nesse cenário de maior competitividade, a Rádio Top FM se destaca pela sua estrutura digital, contando com um site atualizado e um perfil ativo no Instagram.

De acordo com a grade de programação, o horário das 12h30 às 13h é reservado para a música, embora haja inserções de pílulas informativas do programa "Voz do Tocantins" entre 11h30 e 12h30. Entretanto, observou-se que nesse período também circulam conteúdos noticiosos de caráter geral e regional, além do programa "Jornal É Notícia", transmitido em alguns dias específicos.

No dia 17 de setembro, durante o "Jornal É Notícia", a rádio noticiou ações da Polícia Civil em Araguatins e municípios vizinhos, destacando prisões relacionadas ao tráfico de drogas. Além disso, apresentou notas sobre serviços, como prazos para pagamento do IPVA, intercaladas com músicas e interações dos ouvintes. A emissora também reproduziu boletins sobre a campanha Setembro Amarelo, promovida pelo Hospital Regional de Augustinópolis (município vizinho), chamando a atenção para a saúde mental e a prevenção do suicídio. Os locutores reforçaram a importância da vacinação e do atendimento.

No dia 22 de setembro, circularam informações sobre ações políticas estaduais, com destaque para reuniões do governador Laurez Moreira com secretários, porém em um conteúdo editado que não era o mesmo veiculado nas outras rádios analisadas. Além disso, foram apresentadas notas sobre obras de infraestrutura do governo do Tocantins em cidades do Bico do Papagaio. O programa também trouxe pautas de utilidade pública, como avisos sobre o calendário de vacinação contra a gripe e informações específicas sobre

Araguatins e outros municípios da região.

No dia 25 de setembro, a emissora destacou uma decisão da Secretaria de Estado da Saúde que estabeleceu novas regras para o fornecimento de medicamentos pelo SUS. A notícia foi acompanhada por comentários de ouvintes preocupados com o acesso regular a remédios em cidades menores da região. Também foram lidas notas sobre ocorrências policiais no município e informações sobre editais das prefeituras de outros municípios do Bico do Papagaio.

De forma geral, a Rádio Top FM demonstrou ser mais bem estruturada que as demais observadas, produzindo conteúdo informativo localmente, em consonância com a divulgação das notas da FARCOM. Embora o foco seja o Bico do Papagaio, há muitas referências às questões de Araguatins; no entanto, a interação com a comunidade mostrou-se limitada no período analisado. A inserção em plataformas digitais e a veiculação de notícias locais a diferenciam de outras rádios comunitárias analisadas, demonstrando um maior potencial de produção de informação e domínio tecnológico.

Percebemos que o entretenimento é uma característica marcante presente em toda a programação local das três rádios analisadas: Cidade FM, Dunas FM e Top FM. Em Palmeirópolis, a Rádio Cidade FM se destaca pela sua variada seleção musical, que inclui programas dedicados a estilos populares da música brasileira, como sertanejo e forró, proporcionando aos ouvintes momentos de descontração e alegria. Além das músicas, os locutores costumam interagir com a audiência por meio de bate-papos informais, compartilhando curiosidades sobre os artistas e as letras das canções, o que cria um ambiente acolhedor e próximo da comunidade.

Da mesma forma, em Araguatins, a Rádio Top FM também promove uma rica experiência de entretenimento. Os apresentadores intercalam a programação musical com interações dinâmicas, trazendo informações sobre festivais regionais, curiosidades sobre a cultura local e até mesmo entrevistas com artistas e personalidades da cidade. Essa abordagem não apenas mantém os ouvintes

engajados, mas também celebra as tradições e expressões culturais da região, reforçando o papel das rádios como importantes veículos de comunicação e entretenimento nas comunidades tocantinenses.

Alguns apontamentos

Conforme relatado no trabalho, a Lei 9.612/98 foi importante para a institucionalização da radiodifusão comunitária no Brasil. Apesar das restrições técnicas e burocráticas da legislação, esse fato vai impactar positivamente no segmento, pois permite que mais emissoras possam existir e levar informações para diferentes comunidades, sobretudo, aquelas que vivem em regiões periféricas ou sem acesso recorrente aos meios de comunicação. Com o passar dos anos, vimos surgirem modelos variados de rádios comunitárias. Algumas com gestão coletiva, outras pertencentes a associações ou igrejas e muitas seguindo as lógicas comerciais de emissoras privadas. Tal diversidade também precisa ser discutida, uma vez que pode comprometer a participação da comunidade, que é um dos principais objetivos do modelo.

Deste modo, podemos afirmar que, nas cidades onde uma rádio comunitária é o único veículo local, a emissora deve desempenhar um papel informativo singular, voltando sua programação para o serviço público para se destacar socialmente dentre os demais canais de comunicação. O foco deve estar na população e nas informações que vão impactar diretamente no seu cotidiano.

Percebemos ainda que a concentração de rádios comunitárias na região central, representada principalmente pela capital, Palmas, e a escassez em outras áreas do estado revelam a desigualdade midiática e informacional. Enquanto municípios com maior número de veículos de comunicação acessam mais e diferentes conteúdos; as cidades que não possuem sequer uma rádio comunitária enfrentam limitações em relação à participação pública, aprofundando as desigualdades sociais e reduzindo a mobilização local.

Importa destacar nessa discussão os dados do Mapa da Mídia do Tocantins (BITAR; ROCHA; SILVA, 2025), que mostram como a concentração dos

meios de comunicação ganha contornos próprios no estado. Os veículos não estão distribuídos de forma equilibrada pelo território, concentrando-se principalmente nos maiores centros urbanos, enquanto algumas regiões apresentam pouca ou nenhuma oferta de meios locais. Esse cenário evidencia que, no Tocantins, a concentração midiática também se traduz em desigualdade territorial, fazendo com que o acesso à informação e aos espaços de expressão local seja diferente entre os municípios, realidade que também alcança as rádios comunitárias.

As rádios comunitárias do Tocantins, que foram selecionadas para este estudo, apresentam uma grade baseada em programas musicais e de retransmissão de boletins informativos com fortes indícios de conteúdo institucional produzido pelas assessorias de comunicação governamentais. Essa questão revela a necessidade de se discutir o caráter comunitário das emissoras, uma vez que afeta diretamente a autonomia editorial do veículo e sua capacidade de mobilizar a comunidade local em prol de seus interesses.

Por outro lado, as emissoras analisadas - Cidade FM, Dunas FM e Top FM - exemplificam o papel essencial das rádios comunitárias no fortalecimento das identidades locais, mesmo diante das limitações e desafios que enfrentam na efetivação do caráter comunitário previsto em sua proposta original.

Já os problemas relacionados à sustentabilidade financeira e estrutural também foram pontos identificados na pesquisa. A falta de patrocínios culturais e editais limita as possibilidades de desenvolvimento das rádios comunitárias, assim como a escassez de mão de obra especializada e a dependência do trabalho voluntário afetam a qualidade do trabalho realizado. Nesse caso, o conteúdo veiculado é sempre o mais afetado. Uma solução é o investimento nas emissoras por meio de políticas públicas eficazes que ajudem a garantir a confiança da comunidade no serviço prestado.

Nesse sentido, as políticas públicas podem atuar em diferentes frentes, não apenas por meio do financiamento direto às emissoras, mas também pela criação de editais específicos, programas de formação e qualificação, apoio à

modernização dos equipamentos e mecanismos que facilitem o acesso das rádios a recursos públicos, especialmente nos municípios onde o mercado local é mais limitado. Ao mesmo tempo, a sustentabilidade não precisa depender exclusivamente do poder público. A busca por parcerias com iniciativas locais, associações, universidades, projetos de extensão, campanhas de apoio da própria comunidade e outras formas de financiamento pode contribuir para ampliar as fontes de receita e reduzir a dependência de um único agente. Mais do que garantir a sobrevivência financeira das emissoras, é importante que essas alternativas preservem sua autonomia editorial e mantenham a comunidade como referência central de suas ações.

Bibliografia

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE RADIODIFUSÃO COMUNITÁRIA (Brasil). **Abraço no ar**. Brasília: Abraço, out. 2009.

AMARC BRASIL. **Rádio comunitária para um mundo melhor**. [s.d.]. Disponível em: https://amarcbrasil.com/radio-comunitaria/. Acesso em: 20 nov. 2025.

BAHIA, L. M. **Rádios comunitárias**: mobilização social e cidadania na reconfiguração da esfera pública. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BAUMAN, Z. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BITAR, Marina Parreira Barros; ROCHA, Liana Vidigal; SILVA, Edna de Mello (org.). **Mapa da Mídia do Tocantins: processos e perspectivas**. Palmas: Editora Unitins, 2025.

BRASIL. Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República. **Portaria Secom nº 15, de 2024**. Brasília, DF, 2024.

BUBER, M. **Sobre comunidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COELHO NETO, A. **Rádio comunitária não é crime**: direito de antena: o espectro eletromagnético como bem difuso. São Paulo: Icone, 2002.

COSTA FILHO, Ismar Capistrano. Cidadania comunicativa algorítmica: os desafios do direito à comunicação nas plataformas digitais. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, São Cristóvão, 2024. DOI: 10.54786/revistaeptic.v26i1.18644.

HILLERY, G. A. Definitions of community: areas of agreement. **Rural Sociology**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 111-123, 1955.

HUGHES, E. C. Institutions and community. In: PARK, R. E. (org.). **An outline of the principles of sociology**. New York: Barnes & Noble, 1939. p. 310.

MACIVER, R. M.; PAGE, C. Comunidade e sociedade como níveis de organização social. In: FERNANDES, F. (org.). **Comunidade e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1973. p. 117-131.

MERCER, B. E. The American community. New York: Random House, 1956. In: FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. **Dicionário de ciências sociais**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1986.

MIRANDA, O. de. A armadilha do objeto: o ponto de partida de Ferdinand Tönnies. In: MIRANDA, O. de (org.). **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 53-59.

NISBET, R. A. **The question of community**. New York: Oxford University Press, 1953.

PARSONS, T. Las estructuras principales de la comunidad: un punto de vista sociológico. In: FRIEDRICH, C. J. (org.). **La comunidad**. México: Roble, 1969. p. 155-178.

PERUZZO, C. M. K. Comunidade em tempo de redes. In: PERUZZO, C. M. K.; COGO, D.; KAPLÚN, G. (org.). **¿Comunicación y movimientos populares**: cuales redes? São Leopoldo: UNISINOS, 2002. p. 275-298.

PERUZZO, C. M. K. . **Comunicação nos movimentos populares**: a participação na construção da cidadania. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

PERUZZO, C. M. K. . Interfaces entre comunicação comunitária e relações públicas populares. In: SAMPAIO, A. de O.; FERREIRA, G. M.; CARVALHO, C. (org.). **Comunicação estratégica e gestão de marcas**. Salvador: EDUFBA, 2023. v. 1, p. 101-114.

PERUZZO, C. M. K. . Comunicação popular e a mídia alternativa e independente em seus matizes originários e atuais. **Matrizes**: Journal of Communication and Cultural Studies, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 1-18, maio/ago. 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/230619/217061. Acesso em: 29 nov. 2025.

TÖTTÖ, Pertti. Ferdinand Tönnies: um racionalista romântico. In: MIRANDA, O. de (org.). **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 41-51.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais. In: FERNANDES, F. (org.). **Comunidade e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1973. v. 1. p. 96-116.

TÖNNIES, Ferdinand. Livro I: determinação geral dos conceitos principais; Livro II: a teoria das vontades; Livro III: fundamentos sociológicos do direito natural. In: MIRANDA, O. de (org.). **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 229-342.

Agradecimentos
Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Tocantins (FAPT) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de pós-doutorado, na modalidade PDJ, ao primeiro autor deste artigo, o que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Tocantins (PPGCOM/UFT).