

LA RADIA

Manifesto futurista dell'ottobre 1933

(Pubblicato nella "Gazzetta del popolo")

Il futurismo ha trasformato radicalmente la letteratura colle parole in libertà l'aeropoesia e lo stile parolibero veloce simultaneo svuotato il teatro della noia mediante sintesi alogica a sorpresa e drammi di oggetti immensificati la plastica coll'antirealismo il dinamismo plastico e l'aeropittura

Possediamo oramai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande. Aspettando l'invenzione del teletattilismo del teleprofumo e del telesapore noi futuristi perfezioniamo la radiofonia destinata a centuplicare il genio creatore della razza italiana abolire l'antico

RADIOFONIAS

REVISTA DE ESTUDOS EM MÍDIA SONORA

90 anos de La Radia – Manifesto futurista de outubro de 1933

V.14, N.2 | 2023.2

Superamento della macchina « con un'identificazione dell'uomo con la macchina stessa destinata a liberarlo del lavoro muscolare e immensificare il suo spirito »

Superamento dell'architettura Sant'Elia « oggi vittoriosa con un'architettura Sant'Elia ancora più esplosiva di colore lirico e originalità di trovate »

Superamento della pittura « con un'aeropittura più vissuta e una plastica polimaterica-tattile »

Superamento della terra « con l'intuizione dei mezzi escogitati per realizzare il viaggio nella Luna »

Superamento della morte « con una metallizzazione del corpo umano e la captazione dello spirito vitale come forza di macchina »

Superamento della guerra e della rivoluzione « con una guerra e una rivoluzione artistiche-letterarie decennali o ventennali tascabili a guisa di indispensabile rivoltelle »

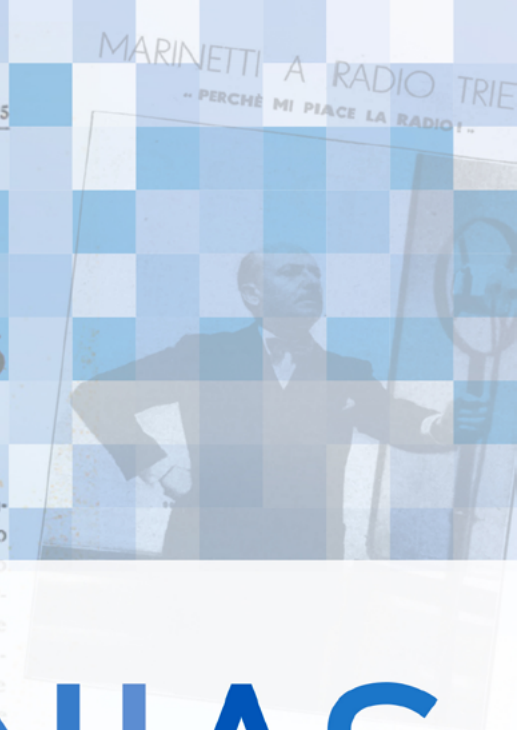
Superamento della chimica « con una chimica alimentare perfezionata di vitamine e calorie gratuite per tutti »

che per la loro realizzazione non possono passare da un'opera di integrazione, da spettatori uno sforzo di intelligenza. Il teatro richiederà uno sforzo di fantasia prima poi negli attori poi negli spettatori.

Anche i teorici e gli attori francesi, i deschi di radiodrammi avanguardisti, i boux Theo Freischmann Jacques F. Surchaap Tristan Bernard F.W. Biscel Heinz Fuchs Friedrich Woif Mendel elogiano e imitano il teatro sintetico. le parole di libertà quasi tutti però seriosamente da un realismo pur anche veloce passare

LA RADIA NON DEVE ESSERE

- 1) teatro perchè la radio ha ucciso già sconfitto dal cinema sonoro
- 2) cinematografo perchè il cinema agonizzante a) di sentimentalismo rancorosi b) di realismo che avvolge an-



RADIOFONIAS
REVISTA DE ESTUDOS EM MÍDIA SONORA

ISSN: 2675-8067

90 anos de La Radia – Manifesto futurista de outubro de 1933

V.14, N.2 | 2023.2

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 Núcleo de Rádio e TV (NRTV) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 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 rádio-jornalismo 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, do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo e do Núcleo de Rádio e TV da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

realização:

PPG COM
U F O P
Comunicação e Temporalidades

nrtv
Núcleo de Rádio e TV

CONJOR
Convergência e Jornalismo

apoio:



INTERCOM
GP de Rádio e Mídia Sonora

Equipe Editorial / Editorial Board / Equipo Editorial

Debora Cristina Lopez | Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil

Marcelo Kischinhevsky | Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Camille Vizzoni, Yasmin Montebello | Graduandas ECO-UFRJ

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

Márgda 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 Martínez-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 nesta edição

Adriana Barsotti Vieira

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Daniel Gambaro

Universidade de São Paulo (USP)

Graziela Mello Vianna

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Nivaldo Ferraz

Universidade de São Paulo (USP)

Projeto Gráfico

www.lenabenz-comunica.com

Capa sobre fotos de: canva.com

Editora:

Universidade Federal de Ouro Preto

R. Diogo de Vasconcelos, 122.

Pilar | Ouro Preto | Minas Gerais

CEP 35400-000

SUMÁRIO

	PÁG.
APRESENTAÇÃO	
Radioarte e os 90 anos do manifesto futurista La Radia: conexões e aberturas Debora Cristina Lopez, Marcelo Kischinhevsky	<u>2</u>
EDIÇÃO LA RADIA	
O que é radioarte? Lilian Zaremba	<u>7</u>
CriptoSonido: Aleph, instituições e pressentimentos sobre os processos de formação de uma obra de radioarte Roberto D ugo Junior	<u>22</u>
Reflexões sobre o lugar do podcast no cenário da mídia sonora Wellington Borges da Silva, Izani Pibernat Mustafá	<u>61</u>
ENTREVISTA COM DINO MAGNONI	
Experimentações do rádio no Brasil: tecnologias, processos e linguagem Aline Cristina Camargo, Luciane de Fátima Giroto Rosa	<u>78</u>
RESENHA	
Emergência da narrativa imersiva nas pesquisas sobre o jornalismo em podcasting Leonardo Couto	<u>83</u>

Radioarte e os 90 anos do manifesto futurista La Radia: conexões e aberturas

Radio art and the 90th anniversary of the futurist manifesto La Radia: connections and openings

El arte radiofónico y los 90 años del manifiesto futurista La Radia: conexiones y aperturas

Debora Cristina Lopez; Marcelo Kischinhevsky

O movimento futurista italiano tinha como principal expoente o poeta Filippo Tommaso Marinetti e surge em um contexto de transformações intensas que impactam o cotidiano social. No início do século XX, o cenário era de Revolução Industrial, modernização e crescimento das cidades, dando protagonismo aos valores do mundo moderno, à tecnologia, à velocidade e à energia (VILA MAIOR; RITA, 2018). O futurismo rejeitava o passado e exaltava o futuro, as máquinas e a tecnologia. Suas representações, que acionavam a literatura, a pintura, a arquitetura, a música e o teatro, buscavam o dinamismo e trazer sensação do movimento e da energia.

>> Como citar este texto:

LOPEZ, Débora Cristina. KISCHINHEVSKY, Marcelo. Radioarte e os 90 anos do manifesto futurista La Radia: conexões e aberturas. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 14, n. 02, p. 02-6, jul./out. 2023.

Sobre os autores

Debora Cristina Lopez

debora.lopez@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-1030-1996>

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), é professora de Jornalismo e dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOMs) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Coordena o Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor) e o Laboratório de Inovação em Jornalismo (Labin), ambos na UFOP. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Marcelo Kischinhevsky

marcelok@forum.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-4838-2162>

Professor do PPGCOM e dos cursos de Jornalismo e Rádio e TV da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), é doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela mesma instituição, onde atua ainda como diretor do Núcleo de Rádio e TV. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Como lembram D’Ugo Jr. e Bortulucce (2019), o movimento era formado por componentes culturais que compreendiam a vivência artística como holística, explorando as conexões entre os elementos da vida humana.

Os autores explicam ainda que o movimento elaborava um manifesto para cada elemento do cosmo futurista. O primeiro deles foi “O Manifesto Futurista”, de Filippo T. Marinetti, publicado em 1909 e que demarca as bases do movimento e celebra, por exemplo, o automóvel como um espaço de constituição de uma nova Itália, cosmopolita e dinâmica (D’UGO; BERTULUCCE, 2019; VILA MAIOR; RITA, 2018). Mas o que mais nos interessa é que Marinetti e Pino Masnata publicaram, em 1933, “La Radia – Manifesto Futurista de Outubro de 1933”.

O manifesto surge em um contexto político complexo, em que a Itália era controlada pelo fascismo e alinhava-se com o Terceiro Reich, como lembra Margaret Fisher (2012). A autora explica que o manifesto propunha “[...] uma sensibilidade radiofônica completamente nova, em sintonia com uma poética futurista, por um lado, e com as mais recentes teorias quânticas de matéria e energia, por outro”¹ (FISCHER, 2012, p. 156).

“La radia” concentra-se na rádiarte (ou radioarte), na rádio-poesia, isto é, nas possibilidades abertas pelo rádio para as expressões artísticas e inovadoras. Segundo Margaret Fischer (2018), ainda que Marinetti tivesse espaço no rádio e fosse reconhecido como um sujeito que buscava revolucionar a programação, conteúdos efetivamente futuristas tinham menor tempo de microfone. A radioarte do futurismo italiano requeria novos poderes de percepção, com experimentações de dramas radiofônicos, jogos sonoros que exploravam a capacidade expressiva do silêncio e das vibrações, palavras, frases e sons que materializavam o lema das “palavras em liberdade” (FISHER, 2011), que surgem no movimento futurista já em 1935. “A rádio arte futurista utilizaria as características do suporte – interferências, estáticas e geometria do silêncio –

¹ No original: “[...] proposing a completely new radio sensibility resonant with a Futurist poetic on the one hand, and the latest quantum theories of matter and energy on the other”.

na batalha e provocações ante aos valores convencionais impregnados nesse veículo de arte e comunicação” (LUCENTINI, 2013, p. 80).

O futurismo pensava então no rádio como uma tela em que se manifestavam expressões, sensações e vivências sonoras. Sua capacidade de preencher espaços e despertar novas sensibilidades estava no cerne da compreensão de radioarte, que entendia que a ubiquidade das ondas sonoras propiciava um compartilhamento da atmosfera com a luz e, portanto, a transformação de trabalhos pictóricos em produções sonoras (FISHER, 2018, p. 233).

A radioarte não nasce com o manifesto *La Radia*, como nos explica Lilian Zarembo (2009). Ela surge com o próprio rádio (REGO COSTA; WASEM; NOVAES, 2016) e se apresenta em elementos expressivos vocalizados, no movimento de padronização de máquinas falantes e a exploração das sensorialidades. Zarembo (2009) defende que a radioarte se manifesta no inter e no intra, nos limites e nas dobras da sonoridade, apropriando-se de tecnologias e (re)compondo experiências.

No Brasil, as experiências de radioarte – até onde sabemos – surgem nos anos 1970, “com a realização de seminários e concursos de peças radiofônicas numa colaboração entre o Instituto Goethe, a Fundação Konrad Adenauer e o Grupo Opinião (Teatro)” (REGO COSTA; WASEM; NOVAES, 2016, p. 2). Ainda assim, lembram os autores, ocupam seu espaço prioritariamente em web rádios ou em emissoras públicas e culturais, com destaque para a Rádio MEC FM do Rio de Janeiro, que transmitiu durante anos programas de música experimental e artes sonoras apresentados e produzidos por Lilian Zarembo.

A radioarte, então, integra poesia, experiência, composição sonora, tecnologia, pesquisa e sensorialidade no meio radiofônico. Revela o papel das rádios públicas no estímulo e na preservação da experimentação e da exploração do potencial expressivo e criativo da narrativa sonora, tensionando padrões e formatações estabelecidas pelo rádio comercial.

Este debate sobre o conceito de radioarte e sua relação com “*La Radia* –

Manifesto Futurista de Outubro de 1933” abre nosso dossiê com o ensaio “O que é radioarte”, de Lilian Zaremba. Artista visual, radioartista, roteirista, pesquisadora, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Zaremba organizou, ao lado de Ivana Bentes, a pioneira trilogia de coletâneas *Rádio nova – Constelações da radiofonia contemporânea* (ZAREMBA; BENTES, 1996, 1997 e 1999), que foi responsável por apresentar autores como R. Murray Schafer, Bruce Barber, Daina Augaitis, Hildegard Westerkamp, Tetsuo Kogawa e Dan Lander a toda uma geração de pesquisadores da mídia sonora.

No segundo texto, “CriptoSonido: Aleph. Intuições e pressentimentos sobre os processos de formação de uma obra de radioarte”, o professor Roberto D’Ugo Júnior, da Faculdade Cásper Líbero, discute o fazer artístico em rádio e mídia sonora a partir das perspectivas de magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências e deslocamentos.

O dossiê é concluído com o artigo “Reflexões sobre o lugar do podcast no cenário da mídia sonora”, de autoria de Wellington Borges da Silva e Izani Mustafá, da Universidade Federal do Maranhão. Nele, os autores discutem o conceito de podcast no contexto do rádio expandido e hipermediático e identificam um descolamento desse modelo de produção e escuta em relação ao rádio tradicional a partir de revisão de literatura e entrevistas semi-estruturadas.

Na entrevista da edição, as professoras Aline Cristina Camargo, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e Luciane de Fátima Giroto Rosa, da Universidade Corporativa dos Correios, conversaram com Antônio Francisco (Dino) Magnoni, docente da Universidade Estadual Paulista e pesquisador de mídia sonora, que fala sobre experimentações no rádio brasileiro, afetos, tecnologias e o futuro do meio.

Encerrando a edição, o mestrando em Comunicação e Cultura pela UFRJ Leonardo Couto apresenta a resenha “A emergência da narrativa imersiva nas pesquisas sobre o jornalismo em podcasting”. O texto aborda a obra *Jornalismo narrativo em podcast: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral*, de Luana

Viana, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. O livro deriva de sua tese de doutorado, a primeira defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2022, e que recebeu menção honrosa no Prêmio Adelmo Genro Filho de Pesquisa em Jornalismo, promovido pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor) em 2023.

Boa leitura!

Referências

D'UGO JR., Roberto; BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O rádio na estética do futurismo italiano: o Manifesto La Radia. **Revista Lumen**, v. 4, n. 7, Jan./Jun. 2019.

VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela. **100 Futurismo**. Edições Esgotadas: Lisboa, 2018.

FISHER, Margaret. Radio and Sound Art. In: DE GRUYTER, Walter (org.). **Handbook of International Futurism**. Hubert & Co: Göttingen, 2018.

FISHER, Margaret. "The Art of Radia" Pino Masnata's Unpublished Gloss to the Futurist Radio Manifesto Introduction. **Modernism/modernity**, v. 19, n. 1, 2012, pp. 155-158. <https://doi.org/10.1353/mod.2012.0025>.

FISHER, Margaret. New Information Regarding the Futurist Radio Manifesto. **Italogramma**, Vol. 1, 2011, pp. 1-29.

LUCENTINI, Vanderlei Baeza. SomArte no Rádio: Visionários, Vanguardistas e Alquimistas no Éter. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 76-93, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2013.57043. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/57043>. Acesso em: 29 nov. 2023.

REGO COSTA, Mauro José Sá; WASEM, Marcelo; NOVAES, Mariana. Radioarte na web e no rádio. **POLÊMICA**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 001-007, 2016. DOI: 10.12957/polemica.2016.25246. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/polemica/article/view/25246>. Acesso em: 29 nov. 2023.

ZAREMBA, Lilian. *Entreouvidos: sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Editora Soamerc-Oi Futuro, 2009.

ZAREMBA, Lilian; BENTES, Ivana (org.). **Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996.

ZAREMBA, Lilian; BENTES, Ivana (org.). **Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 2**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.

ZAREMBA, Lilian; BENTES, Ivana (org.). **Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 3**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999.

o que é radioarte?

what is radioart?

¿qué es el radioarte?

Lilian Zaremba

Entrei para a entrevista naquela pequena emissora instalada num prédio na rua 13 de Maio, centro da cidade carioca. O programa era dedicado a mulheres, então me convidaram para falar sobre “Entreouvidos, sobre rádio e arte” (2009), livro que estava lançando. A cena seguinte foi hilária: após minha chegada ao microfone, um pequeno silêncio e alguém com voz enfática perguntou exclamando: “o que é radioarte, Lilian??”.

E assim começamos. Nem sei mais o que respondi e de certa forma, acho que nunca vou responder totalmente a essa pergunta.

Trabalhei trinta e seis anos como roteirista, apresentadora e produtora de séries na Rádio MEC, dediquei meus últimos 15 anos a explorar o que poderia ser arte numa emissão radiofônica.

>> Como citar este texto:

ZAREMBA, Lilian. O que é Radioarte? **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 14, n. 02, p. 07-21, jul./out. 2023.

Sobre a autora

Lilian Zaremba
lizaremba@gmail.com

Artista visual, radioartista, roteirista, pesquisadora, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desde 1997 explora diferentes aspectos da linguagem da arte sonora em transmissões, performances, filmes e instalações. Integra o conselho consultivo do International Radio Art Research Group and Creative Audio for Trans-media (IRARG). Entre seus trabalhos, estão roteiro, produção e apresentação da série semanal de radioarte Rádio Mirabilis (2010-2017), na Rádio MEC FM; Claustro, instalação sonora, na Casa França Brasil (2022); cenas para músicas de Jocy de Oliveira, no X Festival Novas Frequências (2021); “La vida como ela no es radiodrama”, no Festival Tsomani, Chile (2020); “Borderline” projeção sonora na Terra Neale Gallery, em Londres (2019); “Na borda do azul”, filme realizado no deserto do Atacama, exibido em Ciudad Abierta, Viña del Mar, Chile; Memoânfora, instalação sonora na galeria Millan, São Paulo (2018); “Epiphany asks”, peça de radioarte produzida a convite do Saout Radio Project, com curadoria de Anna Raimondo, para a 14ª Documenta de Kassel (2017); “Hertziana galena codex”, La Galerie 24b, em Paris (2016); “Through the Sound Mirror” e “Buthan Landscapes”, na Kunstradio, Áustria (2016), entre outros.

Acreditando que entregaria sonhos (até por conta dos horários de transmissão dos programas noturnos, geralmente bem tarde) a quem escutasse aquela conjugação de linguagens: verbal, sonora sonoplástica, musical, expressando sugestões de caminhos ao imaginário do ouvinte. Talvez fosse o emissor quem estivesse sonhando porque afinal, quando se envia uma mensagem qual ouvido irá escutá-la?

Essa é apenas uma das inúmeras perguntas que me fiz.

Além de certo ponto não existe retorno, esse é o ponto a ser alcançado lembrou Kafka.

Se esse ponto é sonhado

"com quem sonhas? Sabes?

ninguém sabe.

*Sonha contigo. E se deixasse de sonhar, que seria de ti?*²

Não sei.

Desapareceria. És uma figura de seu sonho.

*Se esse Rei acordasse, tu te apagarias feito uma vela".*³

Este o Sonho do Rei, de Alice através do espelho, escreveu Lewis Carroll em 1871.

Um sonho pode ser datado?

talvez possa ser equacionado.

E qual seria a equação radiofônica do sonho?

Radioarte?

Saio dessa divagação para mergulhar nos fatos.

*Colin Black*⁴ *indaga: o que seria radio arte, e radio arte seria forma de música, formato de mídia ou forma mídia de arte acústica?*

E qual seria a equação radiofônica do sonho?

Radioarte?

² Kafka, Franz – Sonhos. Iluminuras; 1ª edição (1 janeiro 2000)

³ Carroll, Lewis – Alice's adventures in wonderland – Collier Books, New York 1962.

⁴ Colin Black (PhD) integra o corpo docente da Universidade de Sidney.

Parece difícil separar tamanha confusão, embora essa mistura possa ser um bom começo para tentar avaliar os caminhos do que seja radioarte.

Vamos eleger um acontecimento para iniciarmos essa discussão: La Radia, manifesto futurista lançado em outubro de 1933.

Marcelo Kischinhevsky, professor doutor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em uma conversa, comentou: *deste manifesto derivam conceitos e ideias que consideram o rádio como arte, observando como ruídos, música, teatralização, entre outros, contribuíam para a composição de uma estética futurista do meio. A interface entre ciência, arte e tecnologia permite compreender possibilidades artísticas do rádio.*

Escrito pelos italianos Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, La Radia celebrava especialmente o lugar das máquinas como dispositivos da sociedade moderna e o rádio, assinalam Roberto D’Ugo Júnior e Vanessa Bortuluce (2019), “tomaria a posição central da máquina que não somente é uma revolução tecnológica per se, mas que concentra possibilidades comunicativas que vão muito além daquilo que se conhecia”. Naquela altura da História, as máquinas antes destacadas por sua dinâmica cosmopolita, como o trem, o avião e o automóvel, que chegou a ser chamado por Marinetti de “mais belo que a Vitória de Samotrácia”⁵, dariam lugar ao pensamento mais transcendental, em que as ondas eletromagnéticas inundam o radiofônico pensamento científico. *La Bambina Ammalata*, rádio fantasia, e *Tum Tum ninna nana*, rádio ópera, ambas escritas por Masnata em 1931, como destaca D’Ugo Junior, reforçavam o interesse futurista por uma nova arte do rádio.

Seria preciso lembrar o texto *A Arte dos Ruídos (L’Arte dei Rumori)* escrito em 1913 por Luigi Russolo, fomentando outros estudos sobre rádio como arte mídia, ao reforçar a estética de sons, ruídos, explorando possibilidades de comunicação sonora. Russolo, que seria conhecido por seus Intonadores de Ruídos, não era músico e sim pintor, sugerindo o que hoje podemos entender como uma nova plástica sonora. Uma ruptura com a tradição da escuta levaria

⁵ D’Ugo & Bortuluce – ibidem.

os ouvidos à realidade mais atual deste novo mundo cheio de máquinas.

Observando a produção e a transmissão radiofônica com este caminho sugerido por Russolo, chegaremos até rádio como arte?

Se os futuristas ousaram incluir máquinas, seus sons, ruídos, especificidades, como veriam agora esse panorama atual da bio-arte, realidade virtual, nanotecnologia, inteligência artificial, robótica, *network media*, internet de alta velocidade, entre possibilidades criativas para realizar radioarte?

Retrocedendo um pouco mais, alcançamos *Zauberei auf dem Sender* (que mereceu a tradução incorreta de *Radio Magic*) realizada por Hans Flesch em 1924, juntando sons de ondas de rádio à valsa Danúbio Azul (BREITSAMETER, 2007). Quatro anos depois, em 1928, Walter Ruttmann concebeu a transmissão *Wochende (Fim de Semana)* utilizando a tecnologia de filmes, apenas sonoros. Seria radioarte?

Colin Black, músico, radioartista⁶ premiado, pesquisador e professor doutor da Universidade de Sidney, Austrália, colocou a questão durante simpósio em 2009: radioarte seria simplesmente combinar rádio e arte?

Perguntas me vieram com força após trabalhar dez anos como roteirista e produtora radiofônica na Rádio MEC emissora estatal, na época localizada em frente ao Campo de Santana, Rio de Janeiro. Até aquele momento não havia explorado a linguagem radiofônica para além do padrão atribuído, limitado a informações e música. Na verdade, já me parecia um retrocesso do rádio realizado nos anos 40, com programas de auditório, jingles divertidos, edições ao vivo criativas e ousadas; pensar o rádio se tornou necessidade urgente e por isso voltei à Universidade.

Os estudos no mestrado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro me possibilitaram mergulhar no conhecimento, nos conflitos e no desconhecimento do que seria radioarte, ao comparar as realizações de Orson Welles e Glenn Gould.

⁶ Utilizaremos a palavra “radioartista” para indicar quem realiza trabalhos de rádio como arte.

no país da voz

“Conheci um guitarrista que dizia que o rádio era ‘amigável’. Sentia uma afinidade, nem tanto pela música, mais pela voz do rádio. Sua qualidade sintética. Sua voz diferente das vozes transmitidas através dele. Sua habilidade de levar ao ar a ilusão das pessoas a uma grande distância. Ele dormia com o rádio. Falava com o rádio. Discordava do rádio. Acreditava numa Terra do Rádio Lá Longe. Acreditava que nunca encontraria esta terra, então se reconciliava consigo mesmo apenas ouvindo. Acreditava que tinha sido banido da Terra do Rádio e que foi destinado a procurar as ondas no ar para sempre, buscando algum canal mágico que o reintegrasse à sua herança perdida”.

Contou Sam Shepard numa entrevista, logo me remetendo a Orson e sua identidade: possuía o dom da voz. Vinicius de Moraes (apud Calil, 1991) foi quem melhor resumiu: “a palavra tem uma beleza de maçã mordida na boca de Orson Welles”. Naquela altura, 1929, começara cedo, aos 20 anos já trabalhando como locutor na Columbia Broadcasting System, conseguindo tremenda audiência na série *A Marcha do Tempo*. Sua voz não era apenas um meio de produção de palavras, não apenas a convicção da fala, mas a herança genética de um aparelho fonador privilegiado, instrumento afinado com extensão vocal estupenda capaz de modulações e variações de ritmo, diferenciações de timbre, multiplicando presenças. Tinha sido treinado no teatro, como disse: “aprendi a ler em Shakespeare”⁷. A poesia do bardo inglês exige especial atenção à sonoridade e musicalidade da palavra, porque a rigor foi escrita para ser ouvida na cena teatral. Trabalhando nas diversas etapas de produção, locução e redação dos roteiros, Welles entendeu tratar-se de um novo “lugar”, afirmando: “penso que é tempo do rádio realizar o fato de que, não importa o quão maravilhosa uma peça possa ser no palco, não poderá ser tão maravilhosa para o ar, a transmissão... nós planejamos trazer para o rádio técnicas experimentais que provaram ser sucesso em outro medium e tratar o rádio, ele mesmo, com a inteligência e respeito que merece esse belo e poderoso medium”⁸. Num resumo

⁷ Leaming, B. – texto para o catálogo *The Radio Years, Orson Welles on the Air*, out. 1988. The Museum of Broadcasting, Radio & Television.

⁸ Welles apud Leaming, B., 1988, op. cit.

poderíamos dizer que a produção de voz radiofônica de Welles ultrapassou o caráter impessoal da locução *standard*, corporificando-a, tornando-a sujeito. Admitiu imperfeições sonoras como rouquidão, gritos, voz anasalada, sussurros, humanizando ao máximo a tecnologia do rádio para construir um canal retomando a tradição da narrativa oral, subvertendo a fala da autoridade, estimulando a escuta onírica onde a linha entre realidade, fato, ficção, verdades e mentiras, é absolutamente tênue.

Muito mais poderíamos comentar sobre o furacão Welles no rádio – sem exagerar na palavra “furacão” para definir sua passagem pelo veículo, porque foi realmente um divisor de águas.

Como também o canadense Glenn Gould, tempos depois, seria.

rádio como música

O Canadá reivindica para si a posição de primeiro país a instalar uma estação de transmissão radiofônica regular: a XWA começou suas experiências locais em 1919, um ano mais tarde captou um programa musical transmitido na América, irradiando-o em Ottawa, ou seja, a XWA rivaliza com a KDKA de Pittsburgh, que também iniciava na mesma época sua transmissão regular. A Rede Ferroviária Nacional, em 1927, celebrou seu Jubileu de Diamante no país realizando a primeira transmissão radiofônica em rede. Importante ressaltar o nascimento do rádio no Canadá para compreender sua importância até os dias de hoje, onde especial atenção é dada à audição. Esta perspectiva nos leva a observações diversas sobre a cultura radiofônica, em especial a radioarte sendo desenvolvida sobretudo a partir dos anos 60 como frisou o radioartista Dan Lander (1992, p. 1): “re-inventar o medium através da construção e/ou desconstrução das categorias sancionadas pelo broadcasting tradicional”.

Inúmeras experiências vêm sendo realizadas desde estações universitárias, comunitárias, piratas, entre outras iniciativas, muitas vezes contando com o apoio financeiro do governo canadense, como a estatal Canadian Broadcasting Corporation (CBC), que viria a financiar as produções

radiofônicas de Glenn Gould.

Panorama bem distinto da América dos primórdios no contexto do rádio comercial norte-americano. Gould contaria com infraestrutura tecnológica, atingindo o país em todos os pontos, cobrindo o imenso território canadense. A partir dos anos 80 e sobretudo nos anos 90, um número expressivo de atividades experimentais em diversas modalidades culturais associadas ao medium (festivais, transmissões de programação alternativa, eventos em galerias de arte, simpósios, publicações, entre outros) continuam a ser incrementadas por produções independentes, pelo financiamento público e, em menor escala, privado. Entre 1967 e 1992, cerca de 200 eventos em radioarte foram realizados.

A encomenda feita pela CBC de Toronto a Glenn Gould foi realizada em 1967, por ocasião das comemorações do centenário do Canadá, quando seria inaugurada a transmissão estéreo em rede nacional. Dentre os inúmeros solistas do século 20, o pianista canadense parece ser o mais instigante não apenas por suas reinvenções da obra de Johann Sebastian Bach, mas também pela atração que sua personalidade excêntrica e criativa oferecia. Quem poderia ficar indiferente ao personagem de um gênio que circulava nos dias quentes de verão fortemente agasalhado, hipocondríaco de plantão, minimalista nos hábitos de consumir pílulas para tudo: dormir, digerir, equilibrar a pressão ou afastar a melancolia? Não seria exagero pintar o músico genial com as cores fortes de um personagem romântico, embora seu trabalho encontre na modernidade um desenho mais conciso. Escolheu viver dedicado a sua arte, com tal intensidade e perfeição que suas apresentações ao vivo possuíam grande poder de mobilização auditiva. Segundo seu biógrafo Otto Friedrich (apud IYER, 1989), “possuía o dom de fazer com que as pessoas sentissem que suas vidas de alguma forma haviam se transformado, aprofundado, enriquecido”.

Seus radiodocumentários seriam inovadores na forma tanto da produção quanto da escuta, desde o início ficou claro que Gould faria algo inovador. Entre 1967 e 1977, sua Trilogia composta pelos programas *A Idéia do Norte*, *Os Retardatários* e *O Silêncio da Terra*, seria produzida “colocando em cena pessoas

ou grupos que escolheram viver no isolamento ou que decidiram permanecer longe dos caminhos banais da cultura” (PAYSANT, 1983, p. 218).

Partindo dessa ideia do isolamento humano, Gould e a equipe da CBC fizeram uma incursão a uma pequena cidade ao norte do Canadá improvisando a gravação de cinco depoimentos com pessoas escolhidas quase que totalmente ao acaso. Sem pauta ou mesmo um roteiro das sequências de gravação, Gould procurou “um entusiasta, um cínico, um funcionário de controle ambiental, do mesmo modo que alguém que representasse capacidade ilimitada de desilusão que afetasse, inevitavelmente o espírito atormentado daqueles que vão ao Norte à procura de seu futuro”⁹.

Após uma série de registros, a equipe retorna a Toronto iniciando os trabalhos de edição e montagem nos estúdios da CBC. Gould varava 18 horas seguidas de trabalho num exercício de minúcias admitindo o caos de que falou John Cage, pois o caos não é o inimigo e sim o motor do mundo. Gould com seu ouvido genial, estruturaria as falas em contraponto, ou seja, conjugadas numa arte utilizando técnicas da composição musical.

Bem antes das facilidades da edição em computador, toda montagem era realizada cortando, colando, sobreposicionando áudios gravados em faixa magnética, de maneira a privilegiar a palavra numa composição polifônica.

Produzidos durante dez anos, os radiodocumentários de Gould, mesmo considerando que por essa época já se produziam peças radiofônicas lançando mão de recursos de colagens e sobreposições sonoras, apresentam concepção contrapontística única, não podendo ser dissociada de toda sua atuação artística e intelectual, capaz de fazer soar a polifonia realçando as diferentes vozes sem que tenhamos dificuldade auditiva para perceber. Num resumo, as qualidades “transgressoras” (para a época) dos rádio-contrapontos oferecem narrativa inovadora a partir da sonoridade de várias vozes e sub-textos dessa vocalização, admitindo o silêncio e o acaso numa estrutura musical e sonora de significados semânticos. Representam marco especial no estudo da linguagem radiofônica,

⁹ Ibidem, parte III, p. 392.

ocupando espaço definitivo na produção cultural do século 20.

o rádio fora do rádio

Ao comparar os trabalhos radiofônicos de Orson Welles e Glenn Gould penso ambos como pura arte do rádio. Classificações variam no espaço e tempo por isso muitos podem afirmar atualmente os trabalhos de Welles como produção cotidiana numa grade de programação. Já os documentários de Gould ainda estariam dentro da classificação “radioarte”.

Seriam categorias diferentes, “arte do rádio” e “radioarte”?

Com a chegada do universo da gravação, edição digital, internet, celulares, entre outras mudanças, o campo do rádio – ao contrário das cabeças mais afoitas, sempre prevendo “a morte do rádio” – não desapareceu, se ampliou.

Já no final dos anos 80 ali mesmo no Canadá na cidade de Banff, o Centro de Artes da Universidade promoveu uma série de iniciativas que ficariam conhecidas por RadioRethink. Junto com a aquisição de um rádio-transmissor, vários artistas foram incentivados a criar trabalhos fora das definições correntes de produção artística e desenvolver novas audiências. Assim começa a estação de rádio informal Radia 89.9.

Diversos aparelhos de rádio foram instalados no campus e dormitórios de Banff, uma mistura de expressões constituindo a transmissão intermitente do canal. Isso durou várias semanas, durante as quais projetos específicos para transmissão eram desenvolvidos. Esse período inicial da Radia 89.9 foi observado com o objetivo de formular questões que pudessem ser trabalhadas pelos artistas posteriormente. Percepções relacionadas à audiência, ao fenômeno técnico do *dead air* (fora do ar ou, como se pode chamar também, ar morto), questões colocando as diferenças entre radioarte, programações alternativas ou entre radioarte e instalações, entre outras.

O resultado dessa experiência foi a gravação de um CD, publicação de uma coletânea de textos relacionados ao assunto e uma série de eventos na Galeria Walter Phillips.

Partimos desse exemplo por estarmos falando dos primórdios da radioarte no Canadá, mas poderíamos ter citado outros que estavam acontecendo em diferentes países. Esses movimentos iniciais abririam cabeças pensantes, para usar termo usado por Murray Schafer¹⁰, em diferentes lugares, como Chile, Espanha, Argentina, Marrocos, Itália, entre muitos outros. Apenas para elencar alguns radioartistas que já estão atuando há mais tempo citaremos José Iges Lebrancón (Madri, 1951-), artista sonoro multidisciplinar e compositor, que realizou entre 1985 e 2008 o programa *Ars Sonora*, transmitido pela Rádio Clássica da Rádio Nacional de Espanha. Seu currículo extenso inclui tese de doutorado sobre arte radiofônica defendida na Universidade Complutense de Madri, em 1997. Se quisermos continuar a escutar língua espanhola, sintonizemos, no Chile, a Rádio Tsonami, que transmite 24 horas por dia, realizando festivais, publicações na rede, pesquisas e residências em Valparaíso, onde se desenvolve esse projeto colaborativo em torno das possibilidades do som e da palavra. Anna Raimondo, no Marrocos, durante um tempo, levou adiante Saout Radio – depois, se transferiu para Bolonha, na Itália, sempre levando a cabo performances, transmissões, instalações tendo rádio como tema¹¹.

As emissoras públicas brasileiras foram os primeiros canais a divulgar e abrir espaço para estas produções, com destaque para Regina Porto, Roberto D’Ugo e Cynthia Gusmão, na Rádio Cultura FM de São Paulo. Janete El Haouli impulsiona as artes do rádio através da cidade de Londrina, muitas vezes em colaboração com José Augusto Mannis, músico, compositor, professor doutor da Universidade de Campinas. Janete produziu o encontro *Radio Forum*, em busca de um rádio inventivo (2008), entre outras iniciativas. Aqui teríamos que citar Mauro Sá Rego Costa e seu trabalho junto as rádios livres. Professor associado aposentado da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da Universidade

¹⁰ R. Murray Schafer (1933-2021), compositor canadense, pesquisador destacado, professor universitário, autor de livros sobre paisagens sonoras como *A afinação do mundo* (1977) e *Ouvido pensante* (1986) entre outros.

¹¹ Sobre projetos de Anna Raimondo, cf.: <https://annaraimondo.com>. Acesso: 25 set. 2023.

do Estado do Rio de Janeiro, coordena o Laboratório de Rádio da Uerj/Baixada e o Estúdio de Gravação e Edição de Som, e o grupo Kaxinawá Pesquisas Sonoras, que vem realizando transmissões radiofônicas incluindo arte sonora e radioarte. Mauro apresentou durante o XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), em Manaus, o trabalho “As artes no rádio e a radioarte no Brasil”, pesquisa que contou com a colaboração de Adriana Gomes Ribeiro e Pedro de Albuquerque Araujo (2013).

Deveríamos lembrar ainda os trabalhos do artista plástico e sonoro Romano, especialmente os programas da série O Inusitado produzidos entre 2002 e 2004 por ele como “um projeto destinado objetivamente a realizar uma série de experimentações poéticas musicais e plásticas dentro de um espaço espreado nas ondas ultra horizontais (mesmo que seja de fato) de uma rádio dentro dessa cidade em voo”.

A lista não acaba aqui, merecendo destacar Alex Hamburger (poesia sonora, performance, objetos sonoros, instalações), Marssares (gravações, radioarte, objetos, música, DJ experiências), Philadelpho Menezes, Thelmo Cristovam, Rodrigo Barros e Samuel Iago – Rádio Caos –, e o ateliê sonoro de Renata Roman.

À medida que o tempo avançou, outros focos foram sendo desenvolvidos. Estamos citando apenas os mais antigos.

Na Europa, é grande o número de radioarte que vamos encontrar na história das emissoras públicas como a BBC inglesa ou a Radio France. Na Áustria, desde 1995 online, a ORF Kunstradio de Viena se dedica a difundir e produzir rádio como arte, incluindo documentários artísticos. Heidi Grundmann, austríaca, por mais de vinte e cinco anos trabalhou nessa emissora como repórter cultural, crítica de arte e teatro, criando em 1987 o programa Kussnradio-Radiokunst, dedicado à radioarte.

No site¹² da emissora existe um manifesto sobre o que seria radioarte. Vejamos:

¹² www.kunstradio.at

- 1 – radioarte é o uso do rádio como médium de arte;
- 2 – rádio acontece no lugar em que é ouvido e não no estúdio de produção;
- 3 – a qualidade do som é secundária diante do conceito original;
- 4 – rádio é quase sempre escutado combinando a outros sons domésticos: televisão, computador, telefone, crianças brincando;
- 5 – radioarte não é arte sonora (*sound art*) nem é música; radioarte é rádio;
- 6 – arte sonora e música não são rádio apenas por estarem sendo transmitidos no rádio;
- 7 – o espaço do rádio são todos os espaços onde o rádio é ouvido;
- 8 – radioarte é composta por objetos sonoros experimentados no espaço radiofônico;
- 9 – o rádio de cada ouvinte determina a qualidade sonora do trabalho;
- 10 – cada ouvinte escuta sua versão final do trabalho para rádio combinado com sons ambientes de seu próprio espaço.
- 11 – o radioartista sabe que não existe forma de controlar a experiência de um trabalho transmitido;
- 12 – radioarte não é a combinação de rádio e arte; radioarte é rádio por artistas.

Este manifesto pode estar com alguns pontos um tanto datados, podendo ser questionados, mas no geral tece panorama do trabalho de reinventar o médium para além das premissas normais do noticiário, jornalismo, e tais, embora continuem a existir imprecisões quanto à classificação. Em 2015, fui convidada como curadora a produzir projeto sobre radioarte para a Kunstradio, sugeri por conta da nova visualidade na rede algo sobre rádio com imagens. “Um ouvido por um olho” foi proposta ousada resultando em dois trabalhos que apontaram caminhos interessantes, realizados por Julio de Paula e Marcos Scarassatti¹³. Após essa colaboração, no ano seguinte a Kunstradio comissionou dois trabalhos meus: “Através do espelho sonoro” e “Paisagens sonoras do

¹³ Disponíveis em: https://www.kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/ANEYE/about_po.html.

Butão”¹⁴. Interessante observar o resultado: fiz uma pesquisa e recolhi muitos áudios relacionados a sotaques brasileiros. Penso que a televisão unificou a forma de falar em geral, embora com essa pesquisa ainda tenha encontrado diferentes acentos regionais. Editei esses sotaques em forma de fraseado sonoro com intenção de extrair sua musicalidade. Como era um programa para ir ao ar numa emissora austríaca, fiz um roteiro em inglês para costurar esses sons. Mas nada de explicar, apenas um texto um tanto fantasia para que o programa não ficasse totalmente sem informação para um estrangeiro. Muito trabalho de edição, tradução do roteiro, gravações, gostei do resultado. Para minha surpresa não consideraram “radioarte”, e sim rádio documentário! O outro trabalho, em que coletei em diversos lugares no Butão sons de mosteiros, ruas e falas aleatórias em butanês, editando de forma simples, sem nada explicar, apenas esses sons, a equipe da Kunstradio gostou muito e considerou como “radioarte”.

Ou seja, definições variam muito mesmo!

As novas tecnologias, a digitalização, streaming, vieram rapidamente mudar o horizonte nos últimos 15 ou 20 anos. A ideia de rádio pode ser maior, se observada sem ideias estanques. Quem já viu o filme *Blue*, escutou – mesmo sem se dar conta – rádio!

Derek Jarman, cineasta inglês, concebeu e dirigiu *Blue*¹⁵ em 1993, quando já estava quase cego. Doente, explorou tons de azul que ainda conseguia distinguir, aliado a sons de vozes que vão e vêm, sombras, como fatos de uma memória que já está desaparecendo. Trilha sonora com música e sons incidentais, fragmentos, cacofonias, sons do vento no jardim feito por ele antes de partir. Um rádio filme, ousaríamos classificar.

Instagram sempre sugere algo como chamada para visitar a instalação (*radio installation*) criada por Magz Hall ou a Bienal em Berlin “The L:STEN:NG”, abrindo simultaneamente em Manila, Tóquio, Lisboa, Beirute, Glasgow e Buenos

¹⁴ Informações e audição no site da Kunstradio: https://kunstradio.at/2016B/14_08_16.html.

¹⁵ Pode ser visto em plataformas como Mubi, Vimeo e YouTube, entre outros.

Aires¹⁶, entre outras opções. A lista é bem maior do que se pode imaginar, incluindo obras de Hildegard Westerkamp, apenas para lembrar uma delas, porque surpreendentemente são muitas.

Sem esquecer Colin Black, compositor aclamado, artista sonoro, produzindo peças premiadas na UK International Radio, Resonance 104 FM, Kunstradio, com uma extensa lista de produções.¹⁷

conclusão sem conclusão

Definições, como já dissemos, variam no espaço e tempo. Colin Black (2009) percebe certa “dificuldade em categorizar essa forma de arte dentro dos correntes campos definidos de estudo”.

Seria improvável afirmar radioarte como sendo obra fechada, com definição certa e inquestionável. Aventura livre da escuta é um tanto rara com a visualização crescente do mundo em que vivemos. Talvez radioarte agora seja apenas poder parar e escutar, inventando formas de falar, expressar sons como imagens, conjugar vozes como música, construir eventos imaginários, descobrir novas habilidades sonoras ao dizer a mesma poesia inicial. Adicionando imagens, o rádio agora na rede cibernética se multiplicou, sendo mais um desafio criativo a conjugar. Rádio com imagens ou rádio mais visível?

Em progresso, som articulado como espaço pode ser o claustro de um jardim, renascença das delícias pavimentadas no labirinto, canal da escuta. E, para que faça sentido, porque ao se comunicar é necessário encontrar sentido, torne aquele som uma mensagem sonora sintonizada nos canais criativos de rádio e arte, ou se quiserem, radioarte, para algum dia, responder a essa pergunta.

¹⁶ Disponível em: <https://listeningbiennial.net/>.

¹⁷ Disponível em: <https://kunstradio.at/BIOS/blackcbio.html>.

Referências

AUGAITIS, Daina; LANDER, Dan. **Radio rethink: art, sound and transmission**. Banff, Canadá: Walter Phillips Galery, 1994.

BLACK, Colin. RadioArt: An Acoustic Media Art Form. **4th Media Art Scoping Study Symposium Proceedings**, 2009. ISBN 978-0-

BREITSAMETER, Sabine. From Transmission to Procession: Radio in The Age of Digital Networks. In: JENSEN, Erik Granly; LaBELLE, Brandon. **Radio Territories**. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2007.

CALIL, Carlos Augusto (org.). **O cinema dos meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COSTA, Mauro Sá Rego; RIBEIRO, Adriana Gomes; ARAUJO, Pedro de Albuquerque. As Artes no Radio e a RadioArte no Brasil. In: **[Anais]** XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

D'UGO JUNIOR., Roberto; BORTULUCE, Vanessa Beatriz. O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto La Radia. **Revista Lumen**, v. 4, n. 7, Jan/Jun. 2019. ISSN: 2337-8717.

IYER, P. Glenn Gould, a life and variations. **Time Magazine**, n. 22, mai. 1989.

LANDER, Dan. Selected Survey of Radio Art in Canada. Apêndice da publicação **Radio Rethink**, Walter Phillips Galery, Banff, 1992.

PAYSANT, Geoffrey. Glenn Gould, un homme du future. Cap. IX. Paris: Arthème Fayard, 1983.

ZAREMBA, Lilian (org.). **Entreouvídidos: sobre rádio e arte**. Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009. 200p. ISBN 9788598867-04-5/

***CriptoSonido: Aleph*, intuições e pressentimentos sobre os processos de formação de uma obra de radioarte**

*CriptoSonido: Aleph, intuiciones y
presentimientos sobre los procesos de formación
de una obra de radioarte*

*CriptoSonido: Aleph, insights and forebodings
about the formation processes of a radio art
piece*

Roberto D'ugo

Resumo

Este ensaio discute *CriptoSonido: Aleph*, radioarte e instalação sonora. Obra e reflexões estéticas relacionam-se com pesquisa de tese-criação. A expectativa foi criar peças que permitam a evocação de conhecimento não discursivo, explorando potencialidades sinestésicas do som mediatizado. Processo artístico e compreensão teórica foram abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo e do desejo de produção de presença. À luz de noções extraídas da Cultura do Ouvir, da Filosofia da Técnica e Teoria da Formatividade, buscou-se o estabelecimento de vínculos significativos com um ouvinte ideal, bem como a compreensão aprofundada do fazer artístico em rádio e mídia sonora. Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências e deslocamentos – estas são algumas das ideias trabalhadas.

Palavras-chave: Radioarte; Arte sonora; Artemídia; Processos e procedimentos artísticos; Cultura do ouvir.

>> **Informações adicionais:** artigo submetido em: 05/09/2023 aceito em: 20/11/2023.

>> **Como citar este texto:**

D'UGO, Roberto. *CriptoSonido: Aleph*, instituições e pressentimentos sobre os processos de formação de uma obra de arte. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 14, n. 02, p. 22-60, jul./out. 2023.

Sobre o autor

Roberto D'ugo
robertodugo@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-8532-8553>

Artista sonoro. Radialista. Doutor em Artes Visuais pelo IA Unesp. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Bacharel em Comunicação pela FAAP. Ex-coordenador de Produção da Rádio Cultura FM de SP. Leciona disciplinas de Mídias Sonoras na Faculdade Cásper Líbero, onde coordenou o curso de RTVI.

Abstract

This essay discusses CriptoSonido: Aleph, radio art and sound installation. The work and aesthetic reflections are related to thesis-creation research. The expectation was to create pieces that allow the evocation of non-discursive knowledge, exploring the synesthetic potential of mediated sound. Artistic process and theoretical understanding were approached in a dialogical and eclectic manner, based on the recognition of operative knowledge and the desire to produce presence. In the light of notions drawn from the Culture of Listening, the Philosophy of Technique and the Theory of Formativity, we sought to establish meaningful links with an ideal listener, as well as an in-depth understanding of artistic making in radio and sound media. Magic and technique, science and art, iconicity and abstraction, correspondences and displacements – these are some of the ideas worked on.

Keywords: Radio art; Sound art; Artmedia; Artistic processes and procedures; Culture of listening.

Resumen

Este ensayo trata de CriptoSonido: Aleph, arte radiofónico e instalación sonora. El trabajo y las reflexiones estéticas se relacionan con la investigación de tesis-creación. La expectativa era crear piezas que permitan la evocación de conocimientos no discursivos, explorando el potencial sinestésico del sonido mediatizado. El proceso artístico y la comprensión teórica fueron abordados de forma dialógica y ecléctica, a partir del reconocimiento del conocimiento operativo y del deseo de producir presencia. A la luz de nociones extraídas de la Cultura de la Escucha, la Filosofía de la Técnica y la Teoría de la Formatividad, se buscó establecer vínculos significativos con un oyente ideal, así como una comprensión profunda del hacer artístico en los medios radiofónicos y sonoros. Magia y técnica, ciencia y arte, iconicidad y abstracción, correspondencias y desplazamientos: Magia y técnica, ciencia y arte, iconicidad y abstracción, correspondencias y desplazamientos: éstas son algunas de las ideas trabajadas.

Palabras clave: Radioarte; Arte sonoro; Artemedia; Procesos y procedimientos artísticos; Cultura de la escucha.

Ruído manifesto¹⁸

[...]

Então, no limiar de um novo artigo, uma palavra que soa ainda nova. Onde encontrá-la? Devaneio e rádio: referência afetiva. Retorno a esse texto sempre, ou a ele pretendo retornar, em algum momento, devaneio. Retomo essa ideia de Gaston Bachelard, texto amado: *Devaneio e Rádio*¹⁹. O invisível é a grande sedução. Saborosa responsabilidade: ficar invisível por um instante, por alguns minutos. Visitar o invisível e prolongar-me em diferentes densidades. Sentir algo diferente: apalpar, tatear, captar mensagens de uma dimensão oculta. *Dial: Signos em Rotação*²⁰. Analogias na ponta dos dedos. Ouvir algo além. Estranho projeto: engenharia noturna. Compor ou decompor: a vida dos sons. Clariaudiência. Ser antena e também sonda. “Que tal a minha dicção hoje? Minha entonação, minha impostação, meu timbre?”. A palavra nova aqui, barbaramente escandida, é: ra-di-o-ar-te, pura formatividade acústica. Radioarte apenas, e não arte de rádio, arte no rádio, rádio de arte. Tipologia da arte sonora (*sound art*)? Não exatamente, nem sempre. Estranha neblina. É contemporânea, ancestral, radical. Opacidade e transparência. Máquina que em algum momento se pôs a sonhar. Por que não separar as coisas: [rádio], [arte]. Ou então unir esses domínios com um belo hífen: rádio-arte? Não se chega fácil a um bom acordo, mas creio que o neologismo “radioarte” frisa o compromisso com o novo, com o

¹⁸ A versão preliminar deste texto foi apresentada no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2021. Assim como naquela ocasião, o manifesto aqui reproduzido acima apontamentos sobre CriptoSonido: *Aleph*, peça de radioarte e instalação artística do autor, criada para a Mostra de Artes Visuais da Jornada de Pesquisa em Arte IA UNESP – 2019, 3ª Edição Internacional.

¹⁹ Um dos textos mais influentes nos estudos sobre rádio (*Rêverie et Radio*, publicado na revista *La Nef*, nºs 73-74, fev.-mar., 1951), no qual esse meio é abordado sob o viés da ambivalência onírica, da poética do devaneio, de modo a desvelar os encantos noturnos de uma mediação tecnossocial capaz de concretizar a representação sonora da psique humana (BACHELARD, 1994).

²⁰ Referência ao influente ensaio *Los signos en rotación* de Octavio Paz (publicado pela primeira vez em 1965).

inesperado: acentua sua natureza ou vocação interdisciplinar, multivalente, transgressiva, transversal. Amálgama perigoso, sonoro hibridismo. Empréstimo. Arte acústica (*ars acustica*)? Certamente uma questão de inteligência e intuição, de percepção e expressão, um espriar-se por contradições. Obscuridade audível. Erotismo sagrado. Sincronicidades. A radioarte pode, sim, ser uma tipologia, tanto quanto se quiser, admito. Arte sonora, sem dúvida. Artemídia, por que não? Mas isso não basta. Irrelevâncias. Radioarte é rizoma, articula-se discretamente em vozes plurais e singulares; busca frestas, relaciona. Corporifica de maneira oblíqua, surpreende. Simultaneidades na encruzilhada. Clariaudiência, é isto o que se pede ao radioartista, ao radioasta – eis aqui uma estranha, mas sedutora derivação. Melhor seria *radiomaker*? E o que significa, então, essa clariaudiência, pressuposto do radioartista? 1. Alucinação? Talvez. 2. Acuidade, clareza auditiva, limpeza dos ouvidos? Também. 3. Sensibilidade exacerbada, hiperestesia, saturação? “Interessante tudo isso, assim como a sinestesia, não?”. Sente isto?

[...]

“Continue, por favor: 3-2-1”. Descoberta e criação. Estar em sintonia com o cosmos e também com a calçada, com o bueiro. Frotagem. Um ruído secreto, disfuncional. O destampar do açucareiro de metal prolongando-se caprichosamente em meus ouvidos. Montagem. Pessoas falam cantando, dizia o pequeno Hermeto, santo-pecador albino. Pedacos de *splice* geometrizam a escuta. Convolução de sinais, amplificação. Sotaques, falsa memória. Cartografias sonoras, resíduos. “Fecha a janela, vem dormir”. O roçar de um tecido em corpo estranho, ou não. Granulações. Estalos e pipocos antes da agulha revelar a canção, a canção, a canção, canção. Ocultação e seu reverso também. O sussurro me avisa da chuva. Sulco fechado; um Ser técnico talvez. Eu, um outro. Sonoro abraço. “Há aqui uma história ou apenas sensação?”. Experiência ou análise? Síntese? Folhas secas, amargas, atrasam. Ponto de bala, vidraça. Resultado ou processo? *A Carta do Vidente*.²¹ Esfera acústica em

²¹ Alusão à noção do desregramento dos sentidos defendida pelo adolescente Arthur Rimbaud (1854-1891)

constante mutação. Reversibilidades. Conhecimento não discursivo, imersivo. Transformação. Caminho a céu aberto, com fones de ouvido. Um achado. Ensaio dizer: radioarte.

Introdução

Este ensaio aborda processos e procedimentos relacionados à criação e difusão de *CriptoSonido: Aleph*, radioarte e instalação sonora realizada em 2019. Em termos mais amplos, a produção artística do próprio autor é o foco deste relato, cujo objeto é uma arte acústica mediatizada, de natureza polimórfica, híbrida e transgressora, sem definição absoluta. A investigação do artista-pesquisador assume caráter orgânico, baseada em abordagens de um saber encarnado (SCHÖN, 1983). Criada durante o doutoramento do autor, a obra analisada integra pesquisa que originou um corpo de peças dividido em dois grupos: sete miniaturas e três obras mais longas, articuladas como painéis sonoros, quais sejam: *M.A.R.* (2019), *CriptoSonido: Aleph* (2019-2020) e *Fica Comovido* (2021-2022)²². Como dinâmica fundamental da investigação estética e comunicacional realizada, as peças foram difundidas em diferentes meios e ambientes de escuta – emissoras terrestres, *online* e espaços expositivos (auditórios físicos e virtuais). O encontro das obras com o público, com uma comunidade de ouvintes ativos, correspondeu a uma etapa importante da proposta. Buscou-se assim o estabelecimento de vínculos significativos com um ouvinte ideal, bem como a compreensão aprofundada do fazer artístico.

O infamiliar urbano, o estranhamento, especialmente os sentimentos despertados por encontros improváveis que ocorrem nos pequenos trajetos cotidianos – frequentemente percebidos como maravilhosos ou inquietantes –, são a principal inspiração desta pesquisa que sonda a possibilidade de uma comunicação oracular como radioarte. Por meio do trabalho formativo,

na visionária carta que o jovem poeta endereçou ao amigo Paul Demény, em 1871.

²² Acesso permanente às peças de radioarte do autor em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683>.

pretendeu-se revelar a dimensão criadora e transformadora da escuta. Serendipidades, sincronicidades, acasos objetivos – gatilhos mágicos para uma exploração estética do som mediado pela técnica.

Repetição e o emprego de técnicas de montagem de registros documentais caracterizam as composições. A expectativa foi criar obras que permitam a evocação de conhecimento não discursivo, explorando potencialidades cinéticas e sinestésicas do som mediatizado. A dimensão espacial (ou arquitetônica) de criações eletroacústicas foram também objeto de exploração por meio de instalações sonoras nas quais conceitos de rádio, música e escultura são tensionados. Radioarte experimental como possibilidade de entreouvir, desvelar e interpretar aspectos discretos ou ocultos da realidade²³.

Nesta pesquisa, há a defesa subjacente de uma tipologia específica de arte acústica, de característica interdisciplinar, que nasce e/ou deriva dos ambientes e meios técnicos de difusão sonora, mais especificamente das práticas e procedimentos relacionados à comunicação radiofônica, mas que não se limita mais às configurações tradicionais do veículo rádio. Arte que hoje espraia-se com legitimidade e crescente interesse por diversos campos e ambientes da atividade artística, no Brasil e no mundo. Acalentamos a intuição de que a radioarte desponta nesse espaço de tensionamento entre a autonomia e a hibridação. Não estamos sozinhos (Cf. CHRISTOFFEL, 2021).

Com este trabalho, temos também a expectativa de contribuir para o desenvolvimento de conexões profícuas entre a pesquisa acadêmica em arte, entendida sob o paradigma pós-positivista/qualitativo (FORTIN; GOSSELIN,

²³ O fazer artístico do autor dialoga com alguns conceitos estéticos e psicológicos elaborados no início do século XX, que propõem – com ênfases e escopos próximos, mas distintos – formas diferentes de percepção da realidade. Essas maneiras relacionam-se em linhas gerais com uma “desfamiliarização” do cotidiano. São elas: 1) O estranhamento, ou singularização (*ostranenie*), desenvolvido pelo poeta formalista russo Viktor Chklóvski, em seu artigo *Arte como dispositivo*, publicado em 1917; 2) A noção ou sentimento do infamiliar, do estranho, ou ainda do inquietante, apresentado por Sigmund Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*, publicado em 1919; e 3) O acaso objetivo, operação poética explorada pelo escritor surrealista André Breton. Somam-se a esses conceitos a noção, defendida pelo poeta Pierre Reverdy, da criação de uma imagem forte por meio da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Essa ideia, presente no breve ensaio *A imagem*, 1917, foi adotada por Breton como característica da imagética surrealista.

2014), e os estudos interdisciplinares em comunicação, mais especificamente, as investigações sobre a experiência estética no rádio e mídias sonoras. Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências, deslocamentos e circularidades – estas são algumas das ideias trabalhadas.

Estratégias metodológicas e fundamentação teórica

Processo artístico e compreensão teórica foram abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo (intrínseco ao artista/profissional²⁴) e do desejo de produção de presença (GUMBRECHT, 2010). O método heurístico empregado é sistêmico e analógico (Cf. VALENTE, 2015), e, apesar da subjetividade inerente ao trabalho formativo, implica coleta de dados empíricos, com documentação de processos composicionais, observação e descrição fenomenológicas de exemplos selecionados de radioarte, bem como dos ambientes e situações de difusão e recepção. O discurso (operação ensaio²⁵) é construído a partir de reflexão que nasce do interior da práxis poética, com o auxílio de teorias exógenas (em especial, reflexões de autores que aproximamos à Cultura do Ouvir).

Em cada ser humano tem uma criança que apenas quer brincar, e o jogo mais atraente é o mistério

²⁴ Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) estudaram diferentes tradições e percursos relacionados à pesquisa em artes no meio acadêmico. De acordo com os autores, a tese-criação pode contemplar, em sua expressão teórica, tanto a contribuição de saberes externos ao campo específico em estudo, como também uma teorização nascida do interior do próprio trabalho de criação artística. O livro *O profissional reflexivo* (1983), de Donald Schön é um marco referencial nessa proposta de valorização acadêmica do conhecimento implícito ao domínio de artistas e professores.

²⁵ A expressão faz referência ao texto “Operação ensaio: sobre o pensar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida” (2004), bem como a outros escritos de Jorge Larrosa, nos quais o filósofo espanhol, em diálogo com textos de Montaigne, Adorno e Foucault, defende a legitimidade e as amplas potencialidades educacionais da expressão ensaística na academia, ambiente normalmente refratário à escrita em primeira pessoa. Neste trabalho, reservo-me o direito de alternar os “registros” na escrita, de maneira a singularizar momentos do discurso e a ressaltar a natureza intrinsecamente subjetiva desta pesquisa artística.

Definir acalma, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite, enfim, algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos por meio da deriva contínua de imagens pode ser estratégico, desde que se vislumbre o grande jogo. Ao revisitar os processos criativos de Marcel Duchamp, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz examina algumas ideias inquietantes do artista francês. O axioma “O espectador faz o quadro” não satisfaz plenamente o escritor, que percebe na concisão da frase uma inexata diminuição da obra (ou “antiobra”). Paz se detém em uma curta preleção, *O Processo Criador*, publicada por Duchamp em 1957.

Segundo esta declaração, o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e a sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra. [...] É verdade que o espectador cria uma obra distinta da imaginada pelo artista, mas entre uma e outra obra, entre o que [o] artista *quis* fazer e o que o espectador *acredita* ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor que um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de *significar* (PAZ, 2014, p. 54).

Após equacionar diferenças, Paz admite que a obra depende do fruidor, pois “Só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é” (PAZ, 2014, p. 55). A escolha dessa passagem se dá pelo desejo de abordar, de maneira introdutória, questões relacionadas à formação²⁶, à significação e à recepção de uma determinada obra de radioarte, que é também uma instalação sonora; refiro-me aqui a minha *CriptoSonido: Aleph*. Não há prejuízo conceitual nessa transposição da esfera visual para a auditiva. O que se espera inicialmente é destacar possibilidades de recepção ativa, de participação criadora do ouvinte-

²⁶ Recorremos a Pareyson (1993, p. 59) para esclarecer um aspecto importante da estrutura e do funcionamento da formatividade: “Formar [...] significa ‘fazer’, mas um fazer tal que ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*”, define o filósofo italiano.

fruidor, que atua sob o signo da *performance* (ZUMTHOR, 2000). Pretende-se também acolher o estupor. E dada a inegável obscuridade do título mencionado acima, talvez seja o momento de ouvir a voz sabiamente desesperançada do escritor argentino Jorge Luis Borges:

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético (BORGES, 2007, p. 12).

Questionado pelo professor de literatura Saúl Sosnowski sobre a escolha do título de seu conto *O Aleph*, Borges destece um pequeno véu: “Eu escolhi *Aleph* por várias razões: primeiro, pelo fato de gostar do som da palavra. Sobretudo, porque caía bem como título, sobretudo se a escrevemos com ‘PH’” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 66). “Embaralhar metáforas”, bela imagem usada por Sosnowski para referir-se à importância do elemento lúdico nos procedimentos criativos de Borges, particularmente em contos e poemas inspirados pela cabala.

Ao reelaborar temas, motivos e abordagens hermenêuticas próprios da tradição esotérica judaica, por meio de prodigiosos labirintos narrativos, Borges consigna uma “fé” muito peculiar na palavra escrita como instrumento de criação. Sua cabala é imaginação, linguagem, arte: “Não quero vindicar a doutrina, a não ser os procedimentos hermenêuticos ou creptográficos [sic] que a ela conduzem” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 19). Este proceder criativo de Borges, avançando por meio de inusitadas cadeias de analogias e correspondências, animado pelo gosto de relacionar-se com “o estranho em nós mesmos”, remete, em certa medida, a métodos que podemos reconhecer na psicologia analítica. Embora pertençam a universos distintos e persigam objetivos específicos, as inquições narrativas de Borges e as investigações simbólicas de Carl Gustav Jung parecem compartilhar o mesmo intervalo ressonante – contemplativo, sereno e, ao mesmo tempo, perturbadoramente oscilante em face dos pressentimentos de plenitude que pontuam nossa existência. Na busca de si mesmo, Borges aposta no jogo de correspondências

secretas da arte; Jung, no poder realizador da compreensão psicológica. Ambos adentram mistérios, buscam assimilar o desconhecido, fascinados pelos paradoxos inerentes ao processo de individuação.

[...] é meu intuito afastar decididamente a pretensão metafísica de todos os ensinamentos secretos; o desejo oculto de obter poder através das palavras não suporta a ignorância profunda que deveríamos ter a modéstia de reconhecer. [...] Assim pois, dispo as coisas de seu aspecto metafísico, para torná-las objeto da psicologia. Deste modo, pelo menos consigo extrair delas algo de compreensível para integrá-lo, captando também fatos e processos psicológicos anteriormente ocultos em símbolos que ultrapassavam minha compreensão. Dessa forma, posso percorrer um caminho semelhante ao da fé, tendo experiências similares, e se houver no fundo de tudo isso algo de inefavelmente metafísico, é a melhor ocasião para que se revele (JUNG, 2021, p. 69-70).

Borges aproveita procedimentos hermenêuticos da tradição esotérica para entrelaçar fios narrativos perceptíveis apenas aos adeptos; o cientista Jung aproxima-se da experiência religiosa, depurando-a como objeto da psicologia. Oportuno confessar que algo dessa ambiguidade objetiva, identificada nos procedimentos de Jung e Borges, perpassa nosso trabalho criativo.

Considerando ainda o caráter cifrado do nome da radioarte em discussão, *CriptoSonido: Aleph*, cabe agora adiantar algo sobre a primeira das 22 letras do alfabeto hebraico: א, *aleph* ou *alef*. O filósofo e historiador do misticismo judaico Gershom Scholem, amigo próximo de Walter Benjamin, tem a palavra:

[...] em hebraico, a consoante *alef* representa nada mais que a posição adotada pela laringe quando uma palavra começa com uma vogal. Assim, pode-se dizer que o *alef* denota a fonte de todo e qualquer som articulado, e de fato os cabalistas sempre consideraram o *alef* a raiz espiritual de todas as demais letras, abarcando sua essência o alfabeto inteiro e, portanto, todos os demais elementos da interlocução humana. [...] Escutar o *alef* equivale a não escutar quase nada; é o preparativo para toda a linguagem audível, mas por si só não transmite nenhum sentido específico” (SCHOLEM, 2015. p. 41).

O *aleph* é inegavelmente um signo mágico, arquetípico. A essa consoante, *spiritus lenis*, foi atribuída a dimensão do infinito divino, o *Ein Sof*. Em seu estudo sobre a influência das tradições judaicas na obra de Borges, Sosnowski cita uma exegese das Escrituras em que se lê: “O *aleph* é o segredo de cima e de baixo, e todos os segredos da fé dependem dele. Por isso seu valor é uno. E tudo é *aleph*”

(1991, p. 68). De maneira análoga ao rádio, veículo cego, o *aleph* é meio de comunicação mudo, letra privada de expressão sonora – mas é dessa falta que advém sua poderosa energia, seu encanto.

Poetas têm alguma outra religião? Continuariam a ser poetas se se conformassem com os ritos e dogmas?

A voz não mente: é revelação “musical” de uma originalidade encarnada. Bachelard, citando o poeta simbolista Michelet, inverte o acorde: “Uma personalidade é a sonoridade própria de uma pessoa” (MICHELET apud BACHELARD, 1994, p. 136). Tocado pela escuta psicanalítica, Roland Barthes aborda a percepção sensorial para deslindar nuances da interface corpo-discurso no reconhecimento do desejo do outro: “Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz” (BARTHES, 2018, p. 243-244).

Ao longo de *CriptoSonido: Aleph*, com a exceção de quatro falas enigmáticas, reproduzidas como alguns dos intertítulos deste artigo, a voz de uma mulher, Anna²⁷, se faz presente expressando-se basicamente em linguagem inarticulada, explicitamente desnaturalizada, criada pela edição e repetição técnica (*looping*) de fonemas, respirações, risos e espasmos²⁸; fragmentação irregular e imprecisa de palavras e frases transformadas em “enunciações

²⁷ Anna Carl Lucchese, artista-pesquisadora, interpretou textos selecionados e forneceu material vocal involuntário, a partir de fragmentos de locução que normalmente seriam descartados.

²⁸ O *looping* é tema do mestrado de Aline Couri Fabião (2006), no qual aborda conexões entre tecnologia e repetição na arte. *Loop*, anglicismo que em alguns casos pode ser traduzido por “laço” ou “repetição”. Técnica e conceito largamente utilizados na criação contemporânea de obras sonoras e imagéticas a partir da repetição automatizada (mecânica, eletrônica, digital). Ainda de acordo com Couri (2006, p. 1): “O *loop* pode ser definido como um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma sequência de elementos se repete com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes. O termo *loop*, em geral, refere-se a algo que se fecha em si mesmo; seu fim é um reinício. O termo pode se referir a *loops* de som, de imagem, de programação, de dispositivos e de processos”.

rítmicas”, ora a rivalizar-se, ora a mesclar-se com as batidas de uma matraca e a agitação cadenciada de pequenos chocalhos (“pica-pau”). O processamento eletroacústico desses elementos, em diversos graus de transformação, e a sua montagem e estruturação em cinco ou seis painéis sonoros, intercalados a pseudo-silêncios, compõem a dimensão puramente auditiva da obra²⁹. Algumas das intervenções vocais são quase mantras; “fórmulas mágicas” descobertas em laboratório por meio de conjunções e disjunções, “cópulas fonéticas e semânticas”, apropriando-me de uma imagem usada por Octavio Paz para destacar o parentesco da linguagem tântrica com a poesia. O escritor mexicano ouve os mantras como um duplo vocal do universo e também do corpo; sabe que essas unidades sonoras não possuem significação conceitual, escapam ao semântico e, no entanto, quando recitadas de maneira ritualizada “São extremamente ricas em sentidos emotivos, mágicos, religiosos” (PAZ, 2018, p. 79-80).

Em sua investigação filosófica acerca da expressão vocal, a pesquisadora italiana Adriana Cavarero (2011) recupera o percurso histórico da voz na cultura ocidental a partir de uma abordagem antimetafísica. Inspirada pelo conto *Un re in ascolto*³⁰, de Italo Calvino, sua *fenomenologia vocálica da unicidade* centra-se na singularidade corpórea de cada sujeito que se expressa vocalmente. Configura-se assim também uma ontologia da voz, que, por meio da palavra, transita para a política, contrapondo-se ao domínio de um *logos* “desvocalizado”. Nesse sentido, a filósofa dá novo enfoque aos saberes em torno da oralidade e das poéticas da voz, tecidos por pensadores diversos, como Barthes e Paul

²⁹ Aspectos visuais, espaciais e relacionais não serão aprofundados nos limites deste artigo. Cabe, no entanto, registrar que a instalação emula uma cripta escura na qual, logo à entrada, encontra-se um objeto suspenso, pairando sobre um cubo preto: uma matraca. Pendurada a cerca de dois metros do solo, ela se projeta levemente inclinada diante do rosto do visitante. Há um pentáculo de bronze incrustado em sua face. Uma tênue luz avermelhada parte do chão. Ao fruidor é implicitamente sugerida a interação háptica e sonora com a matraca, amplificada por microfone de contato. Eventuais manipulações acrescentam novos sons à ambiência pré-gravada (reproduzida em *loop*).

³⁰ *Um rei à escuta*, conto do livro *Sotto il sole giaguaro*. Edição brasileira: CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.

Zumthor.

Por meio de um diálogo intenso com o pensamento de Hannah Arendt, Cavarero entende que, na tradição logocêntrica patriarcal, palavras e conceitos se relacionam de maneira problemática com som e corpo: luta assimétrica da racionalidade semântica (registro privilegiado do masculino) contra o prazer *vocálico* (perturbadora esfera sensual atribuída ao feminino). Para ela, o empenho histórico de negação da primazia da voz sobre a palavra, especialmente a partir da tradição metafísica grega, é fruto de uma incapacidade de escuta; trata-se de um processo metodologicamente executado de neutralização do corpo, um deliberado desbotamento da relação entre diferentes unicidades em favor de universalidades, conceitos. Cavarero sabe que “O âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ela o excede” (2011, p. 28). Lembrando que voz é som (*phoné*) e não palavra (*phoné semantiké*), e que a palavra é, sem dúvida, o destino essencial da voz humana, mas não seu único modo de expressão, ela desnuda o preconceito que relega a emissão vocal não destinada à palavra ao papel de resíduo ou regressão (CAVARERO, 2011, p. 28). Vislumbra uma política que não exclua do universo da palavra aquilo que é próprio da voz (o *vocálico*). Enfatiza a natureza relacional e convocatória do vocal, conforme sinalizada por Zumthor: “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. [...] Voz implica ouvido” (2000, p. 101). Aposta, enfim, em um jogo de unicidades plurais: sonora participação política em que o timbre e a melodia inconfundíveis de cada falante “Se faz ouvir como uma pluralidade das vozes já enlaçadas, umas às outras, na ressonância” (CAVARERO, 2011, p. 232). Cabe notar que, abstraindo implicações teológicas, é na tradição hebraica que Adriana Cavarero encontra indícios promissores de uma valorização dos enlaces da voz (*qol*) e da respiração (*ruach*)³¹ como revelação acústica da corporeidade: registro sonoro da condição humana de unicidade e sua inerente natureza relacional; da sociabilidade imanente em cada ser

³¹ O termo hebraico *qol* indica um som, uma voz (em grego, *phoné*). O vocábulo *ruach*, significa respiro, fôlego, hálito, sopro (em grego, *pneuma*; na língua latina, *spiritus*).

único neste mundo, do primeiro vagido ao último suspiro (CAVARERO, 2011, p. 34-49).

Ao retornarmos ao rádio e às metáforas relacionadas à transmissão de ondas sonoras, lembramos das reflexões de Lilian Zarembo, publicadas no belo catálogo de sua exposição *Hertziana, galena códex*, realizada em 2012, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, Rio de Janeiro. Misturando arte sonora e artes visuais, Lilian investiga diferentes aspectos da linguagem e transmissão radiofônicas. Instalação sonora, filme, placas de porcelana, prata e ferro parecem testemunhar um delicado trabalho de transmutação da materialidade técnica em cristais poéticos, ativadores de memórias e sonhos. A artista-pesquisadora elabora incansavelmente ideias possíveis de rádio. Interroga a comunicação das pedras, a produção de presença: “A voz falante sem corpo encontra ressonância na escuta de outro, ali extraíndo a carne necessária à sua visibilidade... mas como escutar o vento? ‘retrocedendo até a borda da pedra onde terminam os olhos emprestados’, respondeu Huidobro” (ZAREMBA, 2012, p. 9). A obra faz-se então presente.

Eu tava olhando, tava olhando (assim), tentando entender o que... continuará

CriptoSonido: Aleph realiza uma abordagem poética da mística da linguagem, sobretudo no que carrega de irradiância mágica e não-comunicável. Como ente estético, problematiza a corporeidade da voz e a produção de sentido. Insinua uma crítica metalinguística a padrões de competência performativa e às contingências da produção radiofônica. No campo da vocalidade, sua pedra angular é um fragmento de locução que normalmente seria desprezado: um erro de gravação em estúdio seguido de risos, de um comentário bem-humorado e de uma leitura atenta, sussurro ensimesmado em busca de nexos. A situação guarda semelhança com falhas na locução radiofônica estudadas, sob o viés da microssociologia, por Erving Goffman. “A falha na execução competente de um ato”, diz o antropólogo, “pode dar início a um processo de controle social. A

pessoa que falha normalmente inicia ação de reparação de algum tipo; caso contrário, outros o lembrarão de fazê-lo” (GOFFMAN, 2008, p. 297-298).

Embora Goffman pesquise a fala do ponto de vista das contingências relacionadas à consideração de competências sociais do locutor no âmbito da performance radiofônica ao vivo, dos eventuais erros ou infrações percebidos pela audiência, muitos dos percursos por ele observados encontram correspondência aproximada no contexto da gravação que originou os elementos vocais de *CriptoSonido*. Por maior que seja a camaradagem entre colaboradores situados em lados distintos do estúdio – e que o risco de exposição pública de erros esteja bastante atenuado pelo fato de encontrarem-se em circunstância de gravação, sujeita a correção e edição –, a sombra do controle social preside a relação entre o locutor e diretor, ou entre locutor e o técnico na mesa de som (lembrando que, nessa situação, todos os atores sociais envolvidos assumem também, em certa medida, a posição de ouvinte).

Parte substancial da participação da atriz Anna C. Lucchese em *CriptoSonido* deriva de atos de reparação de caráter ritualístico, e de gestos de autocomunicação motivados pela identificação de um trecho equívoco do texto oferecido à sua locução. “Pego em meio à leitura de algo que não faz sentido, ou cujo sentido é inapropriado”, observa Goffman, “o locutor pode permitir que sua preocupação sobre o que está acontecendo invada suas palavras, sua expressão fornecendo notificação de que algum tipo de falha está ocorrendo” (2008, p. 319). O antropólogo canadense fornece ainda outros exemplos de prática de gerenciamento de falhas que denotam a consciência do locutor em meio a algum problema que atrapalhe o exercício de sua função, seja no ar, ao vivo (situação originalmente estudada por Goffman), ou, como no caso aqui em questão, durante uma sessão de gravação:

As expressões de autocomunicação consideradas envolvem “tom de voz”, e são efetivadas fora dos limites das palavras. Devem ser consideradas junto com interjeições segmentadas, esses extravasamentos constituindo-se autocomunicação em um sentido mais óbvio. Considere, então, imprecações e semipalavras, [...] que não parecem dirigidas a ninguém, nem mesmo ao próprio falante. [...] Paradoxalmente, então, essas vocalizações são indicadores ritualizados da incapacidade para expressão

verbal, ao mesmo tempo em que, proferi-las demonstra que nem todo controle foi perdido (GOFFMAN, 2008, p. 319).

No contexto da ecologia da comunicação, e sob o viés da auralidade³², a premissa estética de *CriptoSonido: Aleph* reitera o interesse de um artista contemporâneo pela ressignificação de resíduos acústicos, pela reciclagem de erros e falhas, de restos de imagens e discursos sonoros. Neste sentido, a irregularidade dos *loops* utilizados na peça, fruto de gestos súbitos de improvisação sobre o material gravado, resulta numa aproximação com a precariedade técnica do *sillon fermé*³³, do sulco-fechado inscrito em velhos discos de acetato. Cortes e sobreposições animam “padrões resultantes”. Presságios de descobertas, direção consciente. Em meio ao processo de formação, ouvindo e reouvindo o material manipulado, penso em Pareyson (1993, p. 78): “Eis aí o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma, e, no entanto, é o artista quem a faz”. A agitação evocativa da matraca e dos pequenos chocalhos fornecem o contraste à rigidez mecânica de certas passagens vocálicas de *CriptoSonido*, que eclodem obstinadamente como o boneco da caixa de surpresas, mencionado por Henri Bergson (2007, p. 51) em seu célebre ensaio sobre a natureza e significação da comicidade, do riso. Esse confronto intermitente entre sequências de repetição automática da voz humana

³² O termo "auralidade" diz respeito às condições da escuta, envolvendo audição, emoção, memória, ambiente e partilha. O conceito é entendido na situação de escuta expandida, para além da escuta musical, deslocando a audição do âmbito da recepção para o da ação, da performance. A auralidade é passível de colonização, portanto contempla uma atitude política face aos regimes hegemônicos de escuta (Cf. LIMA, 2018).

³³ Rodolfo Caesar (2012) faz uma distinção entre as técnicas de repetição automatizada do som: “A distância entre o *loop* e o *sillon-fermé* schaefferiano não é tanto de ordem conceitual. O que os separa é de fato a especificidade do suporte”. O compositor prossegue: “O *loop* realiza na fita magnética uma das aspirações do *sillon-fermé*: ultrapassa a dimensão máxima dada pela razão entre o diâmetro do disco e a velocidade de leitura do toca-discos. A fita magnética permite voltas mais longas, e conseqüentemente a feitura de anéis cuja emenda se torna imperceptível. O tempo fica suspenso por conta da supressão de percepção da emenda”. Caesar percebe nas limitações do *sillon-fermé* a potencialidade de uma descoberta poética e um diferencial estético: “A impossibilidade de ocultação da emenda – praticamente impossível na matéria plástica do acetato – oferecia à estética uma transparência técnica para o sujeito da experiência. Embora seja complicado opô-lo frontalmente ao *sillon-fermé*, o *loop* tem uma vocação mais prestigiosa” (Ibid.).

(assumindo caráter eminentemente rítmico) e gestos mais soltos e amplos dos instrumentos de percussão, pode, à primeira vista, e em uma abordagem interpretativa precipitada, apontar para uma solução fácil de uma das encruzilhadas bergsonianas: “Mecânico sobreposto ao vivo” (BERGSON, 2007, p. 28), e seu corolário: a momentânea transfiguração [técnica] de uma pessoa em coisa. Nada mais errado, porém – no âmbito desta discussão –, do que nos contentarmos com um elogio ao artifício ou com a constatação algo mordaz de que “Imitar uma pessoa é depreender a parcela de automatismo que esta deixou introduzir-se em si” (BERGSON, 2007, p. 24). A chave de *CriptoSonido: Aleph* não é alegórica nem paródica, mas um trabalho simbólico, atualizado por meio de escuta ritualística, formativa. Convidamos, pois, o leitor à escuta:

FIG 1 – QR Code para arquivo de áudio de *CriptoSonido: Aleph*



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/criptosonido-aleph-2019-2020>

Equilíbrio instável de dinamismos ocultos

Mas antes de avançar a análise estética de *CriptoSonido: Aleph*, bem como as interlocuções poéticas e filosóficas que esta radioarte permite estabelecer, gostaria de recuperar uma referência histórica cuja radicalidade estética informou algumas de minhas primeiras criações radiofônicas – peças experimentais feitas no final da década de 1980 e começo dos anos 1990, ainda

como estudante de Comunicação na FAAP³⁴. Falo aqui do Futurismo.

A promissora relação do invento rádio com as vanguardas artísticas europeias encontrou no Futurismo Italiano uma de suas formulações programáticas mais ambiciosas e consistentes. *La Radia – Manifesto futurista de outubro de 1933* (*La radia – Manifesto futurista dell’ottobre 1933*) foi escrito por Filippo Tomaso Marinetti em parceria com o médico, poeta e dramaturgo Pino Masnata (1901-1968)³⁵. Publicado no jornal *Gazzetta del Popolo*, em Turim, no dia 22 de setembro de 1933, *La Radia* revela um novo aspecto do movimento ante as possibilidades estéticas que emergem da ciência e da tecnologia. (Peço licença ao leitor para citar, a seguir, passagens de um trabalho realizado em colaboração com a historiadora da arte Vanessa Beatriz Bortulucce.)

Dedicar um manifesto especificamente ao rádio significava para os futuristas intensificar a síntese entre arte e ciência, ampliar a interface arte-tecnologia, indo além da arte visualmente identificada, para adentrar o campo do não visível, do território abstrato da propagação de ondas, do espectro eletromagnético. Trata-se de uma necessidade de ampliar o conhecimento do mundo, para além de seus aspectos materiais. Porém, não se trata somente de estudar o rádio e as suas possibilidades comunicativas e tecnológicas isoladamente, mas sim relacionar este potencial da máquina com aquele

³⁴ Alguns aspectos estéticos de minhas primeiras peças sonoras, finalizadas em fitas cassete, tais como *Marinetti e O Estranho no ninho* (1989 e 1990 respectivamente), retornam, cerca de trinta anos depois, em *CriptoSonido: Aleph* (2019), *Fica Comovido* (2021) e, mais recentemente, em *Forgotten Loops Sketchbook* (2023). Refiro-me a uma articulação maquinal dos componentes sonoros, à incorporação do ruído como elemento poético (sons de estática, chiados e resíduos de cortes secos) e à utilização de repetição aparentemente automatizada de pequenos motivos como principais fatores estruturantes do discurso sonoro. Em maior ou menor grau, essas peças combinam preocupações estéticas próximas à música experimental com alguma intencionalidade dramática; fazem uso de expedientes seminarrativos trabalhados de maneira não linear, de maneira fragmentada e/ou espelhada, instaurando uma sensação de simultaneidade existencial e equilíbrio instável.

³⁵ Embora o manifesto *La Radia* tenha sido redigido por Marinetti e Pino Masnata, é, sem dúvida, este último que está mais diretamente associado à criação e pesquisa radiofônicas dentro do grupo futurista. Suas peças para rádio são marcadas pelo experimentalismo formal e refletem a influência da edição cinematográfica (FISCHER in MASNATA, 2012, p. 46).

humano, apontando para a possibilidade de um novo ato comunicativo, no qual os homens aprenderiam a partilhar suas ondas cerebrais. Esse processo seria, num primeiro momento, mediado pelos aparelhos, para, em seguida, ocorrer de forma independente, sem mais ter de recorrer a eles. Essa visão foi sintetizada no conceito chamado de “imaginação sem fios” tão caro aos futuristas e defendido exaustivamente em diversos manifestos escritos pelo grupo [...] (BORTULUCCE; D’UGO JR., 2019, p. 71).

O interesse dos futuristas italianos pelo rádio extrapolava o entusiasmo imediato pelos avanços científicos da época e refletia a crença em desconhecidas faculdades perceptivas despertadas pelas novas tecnologias (ecoando aspectos sobrenaturais e maravilhosos já evocados no ensaio *O Futuro do Rádio*, publicado pelo poeta russo Khlébnikov³⁶, em 1921). A intangibilidade das ondas hertzianas cooptada no desenvolvimento irradiante de uma arte nova, em sintonia com a experiência moderna.

É exatamente aí que encontramos um dos pontos mais originais da relação entre futurismo e ciência: a crença na associação entre o pensamento científico e as teorias chamadas “ocultistas”, as visões teosóficas, as teorias que cuidam do intangível. Para os futuristas, ciência e ocultismo não eram entendidos como conceitos irreconciliáveis. Ao contrário, defendia-se a ideia de que ambos assumiriam, com o tempo, as mesmas motivações. [Margaret] Fisher observa que, para muitos integrantes do movimento, “a ciência eventualmente explicaria o que havia sido expresso previamente pelas práticas ocultas, na esperança de que aquela um dia assumiria a função do oculto na sociedade e na arte” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 31). Masnata, como já mencionado, acreditava que os indivíduos, no futuro, aprenderiam a compartilhar ondas cerebrais diretamente, um processo evolutivo que, inicialmente ativado pelas máquinas, com o passar do tempo não precisaria mais delas. (BORTULUCCE; D’UGO JR., 2019, p. 71)

Em *La Radia* revelam-se visões originais sobre o futuro da criação sonora e, de muitas maneiras, prefiguram-se caminhos para a radioarte. Eis algumas das proposições futuristas, em tradução de Vanessa Bortulucce (2019):

- Uma Arte nova que começa onde terminam o teatro, o

³⁶ Khlébnikov, criador do Zaum, “linguagem transmental, além dos limites da razão”, referência obrigatória da poesia sonora; “o mais hermético dentre os integrantes da primeira geração de vanguardistas russos”, como observa o poeta e tradutor Claudio Willer (2010, p. 382).

cinematógrafo e a narração.

- Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pelos seres vivos, por espíritos vivos ou mortos, dramas de estados d' alma criadores de efeitos sonoros sem palavras.
- Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pela matéria. Como hoje escutamos o canto do bosque e do mar, amanhã seremos seduzidos pelas vibrações de um diamante ou de uma flor.
- Puro organismo de sensações radiofônicas.
- Uma arte sem tempo nem espaço, sem ontem e sem amanhã.
- Síntese de infinitas ações simultâneas.
- Lutas de barulhos e de distâncias diversas, ou seja, o drama espacial adicionado ao drama temporal.
- Delimitação e construção geométrica do silêncio.

A despeito de equívocos políticos e ideológicos que, de diversas maneiras, maculam ou turvam a referência histórica ao caráter visionário do Futurismo Italiano³⁷, a radicalidade de suas propostas para uma nova arte acústica – encontradas em *La Radia*, mas também em Russolo (*A arte dos ruídos*) e em Marinetti (*Palavras em liberdade e Sínteses radiofônicas*)³⁸ – exerceu inegável influência sobre o experimentalismo sonoro do segundo pós-guerra. Antecipatórias, muitas das formulações futuristas precisaram aguardar o contexto tecnológico ideal para sua materialização³⁹. Na cibercultura, por

³⁷ Em especial, a relação complexa que alguns de seus principais expoentes mantiveram com o regime fascista de Benito Mussolini.

³⁸ Na introdução de seu livro *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, Philadelpho Menezes (1992, p. 12) lembra que: “A proposta futurista fundou-se na ideia de *simultaneísmo* da manifestação estética, em substituição à (ou radicalização da) noção simbolista da *sinestesia*: não mais se dirigir a um sentido para traduzi-lo sensorialmente por outro, mas direcionar a obra a vários sentidos (visão, audição, tato) simultaneamente de modo a integrá-los e a compô-los”.

³⁹ A ressignificação crítica de ideias do Futurismo Italiano por artistas contemporâneos escapa à estetização da política e da guerra, traço tantas vezes associado a essa vanguarda (Cf. BENJAMIN, 1987). Um exemplo: *Natural Radia*, performance radiofônica do teórico dos meios e artista sonoro japonês Tetsuo Kogawa,

exemplo, o lirismo brutal, simultâneo e imediato do Futurismo continua a animar desconstruções, reciclagens e provocativos *mashups*⁴⁰ de resíduos pós-industriais. Seu imaginário esotérico, no entanto, permanece discretamente ignorado.

Tentativa e êxito. Individuação e formatividade. Aproximações intuitivas em retrospecto: a *teoria da formatividade* do filósofo da arte, Luigi Pareyson (1918-1924) encontra a *filosofia da técnica* em Gilbert Simondon (1924-1989). A operação técnica inventiva, a “Operação artística como exercício de formatividade pura” (PAREYSON, 1993, p. 56), manifestada como “intenção formativa” desde a escolha do material (e das ferramentas necessárias), dá origem a *CriptoSonido*, um objeto estético artificial que parece conservar, em sua integridade e coerência internas, uma situação *metaestável*⁴¹. Trata-se de obra animada por tensões e possibilidades não resolvidas, uma experiência estética viva que, em seu equilíbrio dinâmico, propõe a si mesma e ao seu autor, bem como ao ouvinte e ao meio em que se manifesta, um devir sonoro de “Novas estruturas sucessivas” e “Problemas com soluções múltiplas” (SIMONDON, 2020, p. 352-353). Glossolalia cibernética, voz humana a matraquear: proliferação desenfreada de ecos e *loops* que parecem erodir (ou rarefazer) o corpo. Talvez um apelo inconsciente à “eco-logia”, tal como sugerida por Norval Baitello, em sua crítica à voracidade estéril de nossa sociedade imagética: “Impõe-se uma eco-logia, ou o estudo dos efeitos das imagens em eco” (BAITELLO, 2014, p. 73). Talvez afirmação paradoxal e contundente dos *efeitos*

transmitida ao vivo pela ORF KUNSTRADIO, de Viena, Áustria, em 7 abr. 2022. O registro de *Natural Radia* pode ser ouvido em: <http://www.kunstradio.at/SPECIAL/KOGAWA/index.php?pic=2>

⁴⁰ Termo utilizado no âmbito das artes digitais e especialmente da música eletrônica para se referir à combinação de duas ou mais obras para a criação de novas composições, imagens ou vídeos, por exemplo.

⁴¹ Equilíbrio metaestável (ou equilíbrio instável) é uma noção importante da teoria da individuação e da filosofia da técnica de Simondon (2020). O filósofo e psicólogo francês parte da ideia de energia potencial presente em um sistema físico para desenvolver o conceito de metaestabilidade, relacionado aos potenciais inerentes à realidade pré-individual, ao devir.

*de presença*⁴² de uma voz mediatizada a arremeter-se de cabeça contra o logocentrismo. Riso e asfixia, sopro e golpe, balbucios *beckettianos*: índices de uma obliteração (física, existencial, semântica, musical?). Estranha terapia⁴³. Talvez uma desconcertante tentativa de contato com o incognoscível, ressonância defasada da busca por um sentido humano para os Mistérios da Criação. Veículo surrealista, “magia pela magia, magia sem esperança”, como disse Jules Monnerot (apud LEPETIT, 2014, p. 257, tradução nossa)⁴⁴.

Disfarcemo-nos de flores que as abelhas aparecem

Em sua crítica ao que considera uma hegemonia injustificada da cultura hermenêutica nas “Artes e Humanidades” – domínio este entendido como centralidade da interpretação em detrimento da *presença*, daquilo que o sentido não pode transmitir –, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) enumera poucos pares com os quais nutre afinidades, não isentas de diferenças. Em Umberto Eco, por exemplo, reprova como anacronismo ingênuo a reavaliação que o semiótico italiano fez da tese: *toda recepção, além de interpretação, é também criação*. Gumbrecht observa que, em *Os limites da interpretação*, de 1990, Eco defende “O regresso a uma forma de interpretação textual que, em vez de ser uma produção infundável de variantes, produzisse resultados definitivos ou pudesse ao menos resultar em critérios que permitissem distinguir interpretações melhores e interpretações piores” (GUMBRECHT, 2010, p. 80).

Em que pese a decepção do pensador heideggeriano pelo fato de seu

⁴² O filósofo Gumbrecht (2010) acredita que a situação da experiência estética permite viver a *dimensão de sentido* e a *dimensão de presença* em sua necessária tensão ou oscilação. Com o termo *produção de presença*, sublinha o efeito de tangibilidade espacial próprio das materialidades da comunicação.

⁴³ À guisa de evocação sonora, recuperamos uma descrição do riso feita por Bergson, que aponta para sua natureza social, sua vinculação indireta à alteridade: “Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. Ouçamo-lo: não é um som articulado, nítido, terminado; é algo que gostaria de prolongar-se repercutindo de um ponto ao outro, algo que começa com um estrépito para continuar em ribombo, assim como o trovão na montanha” (BERGSON, 2007, p. 4-5).

⁴⁴ No original: “[...] poetry is magic for the sake of magic, magic without hope.”

colega manter intocado o paradigma sujeito/objeto na defesa dos “direitos do texto”, é justo ressaltar que Eco não aborda os textos culturais (e, portanto, também as obras de arte) como objetos sem ambiguidades, unívocos, avessos à participação interpretativa do(s) público(s). Admite inclusive que algumas apropriações inusitadas (em termos de uso e atribuição de sentido) possam ser verdadeiras revelações criativas (ECO, 2015, p. 18). O próprio comunicólogo esclarece o que o levou a repensar a questão investigada décadas antes em *Obra Aberta*, de 1962:

Poderia parecer, de fato, que, enquanto àquela época eu celebrava uma interpretação “aberta” das obras de arte [...], hoje me encastele numa posição conservadora. Não creio que seja verdade. [...] eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação. (ECO, 2015, p. XXII)

Eco reafirma assim seu credo no trabalho de interpretação como dialética de “Fidelidade e liberdade”. Mas, ao defender um “Princípio de interpretância” que concilie liberdade e, ao mesmo tempo, fidelidade à intenção da obra (relacionada a sua própria estrutura formal e integridade orgânica), expõe os excessos do que chama de “Interpretação ilimitada”, atividade que, segundo Eco, muitas vezes deriva das pulsões pessoais do fruidor (ECO, 2015, p. 5-6). É nesse movimento de crítica ao “Deslizamento contínuo do sentido” que, tal como numa brincadeira, ele se propõe a examinar a tradição hermética e o gnosticismo.

Eco reconhece nessas duas importantes matrizes do esoterismo ocidental a origem histórica de uma “Mística da interpretação ilimitada”, cuja influência seria, de algum modo, detectável em várias correntes teóricas contemporâneas. “Muitas coisas podem ser verdadeiras, no mesmo momento, embora se contradigam entre si”, escreve Eco (2015, p. 23), exemplificando o pensamento mágico-iniciático característico do Hermetismo do século II d.C. Para ele, “A tradição hermética alimenta toda atitude crítica [*contemporânea*] que veja um texto apenas como cadeia das respostas que ele produz [...]” (ECO, 2015, p. 30-33). *Semiose hermética* é como chama a essa “Prática interpretativa do mundo

e dos textos baseada na individuação das relações de simpatia que unem reciprocamente o micro e o macrocosmo” (ECO, 2015, p. XVIII). A *deriva hermética* resultante dessa operação é “A habilidade incontrolada de deslizar de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão para a outra” (ECO, 2015, p. 279). Eis o mecanismo do pensamento mágico que se desvia claramente do racionalismo greco-romano, alicerçado nos princípios de causalidade e de não contradição. Redescoberto e reelaborado na Renascença italiana (em companhia da cabala cristã e do neoplatonismo), o saber qualitativo da tradição hermética “Passa a alimentar grande parte da cultura moderna, da magia à ciência” (ECO, 2015, p. 26-33). Todas essas tramas semióticas e hermenêuticas desveladas por Eco dialogam com *CriptoSonido: Aleph* apenas como provocação poética, inspiração.

Por uma escuta formativa do espaço

CriptoSonido tem dupla natureza: instalação sonora concebida no âmbito das artes visuais e peça de radioarte, autônoma em sua *poieticidade* acústica⁴⁵. Embora seja essencialmente uma realização sonora, formada a partir de recursos expressivos próprios da radioarte, conforme entendida e vivida pelo autor, a obra teve sua primeira transmissão radiofônica cerca de 12 meses depois de sua apresentação como instalação artística no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. Até essa primeira transmissão, realizada pela Radiophrenia Glasgow 97.9 FM, Escócia – com retransmissão simultânea *online* pela Ressonance Extra, Londres –, sentíamos que a obra estava incompleta, uma vez que uma de suas naturezas fenomenológicas e relacionais não havia sido

⁴⁵ Encontros, interferências e estranhamentos entre radioarte, arte sonora e artes visuais foram percebidos pela artista-pesquisadora Lilian Zaremba (2009, p. 12-16) em sua exploração teórica e artística de trajetórias possíveis do “rádio além da mídia”. Lilian cunhou entre nós a palavra “radioasta”, como alternativa ao termo “*radiomaker*”, acentuando, assim, vínculos entre rádio e arte. Essa tendência promissora de deslocamento do rádio de invenção “para além de seus limites tradicionais”, em movimentos transversais, já havia sido observada, em nosso país, pela musicista, pesquisadora e radioasta Janete El Haouli (2001). Ao investigar a escuta de paisagens sonoras no rádio, Janete contemplou a potencial ocupação artística de “espaços outros”, contra-lugares acústicos (públicos, físicos, escultóricos, eletrônicos).

concretizada. Em sua versão instalativa, penumbra e som instauram a densidade simbólica e psicológica de um ambiente “sagrado”, espaço expositivo ritualizado, delimitado por altas tapadeiras pintadas de preto (um quase “cubo negro”). Como experiência puramente aural (via radiodifusão, reprodução de arquivo ou *streaming* de áudio)⁴⁶, a escuridão configura-se como situação ideal para fruição, pálpebras fechadas ou não⁴⁷. Afina-se assim com Marshall McLuhan que, tendo o rádio como referência de escuta acusmática, escreve em 1964:

Se sentamos e conversamos no escuro, as palavras de repente adquirem novos significados e texturas diferentes. Tornam-se mais ricas até do que a Arquitetura, que, segundo Le Corbusier, é melhor sentida à noite. Todas as qualidades gestuais que a página impressa elimina da linguagem retornam à linguagem no escuro – e no rádio (MCLUHAN, 1998, p. 340)⁴⁸.

Não distante das ressonâncias lúdicas e sinestésicas evocadas acima, Bachelard fala da procura arquetípica pelo obscuro; da noite, não como espaço, mas como instante imóvel, sedutora ameaça de eternidade (1994, p. 189). Esse elogio à interioridade sugerida pelas imagens crepusculares, pelo resgate de aspectos reveladores da cegueira e dos encantos restauradores da noite, ecoa também em reflexões de Baitello Jr., feitas em torno da arte fotográfica: experiência estética a mediar polaridades opostas e ambivalentes. Em contraponto às demandas civilizatórias da mitologia solar, às suas coerções produtivas, ele encontra em certas fotos noturnas, na contradição ontológica

⁴⁶ *CriptoSonido* foi transmitida em 18 dez. 2020 pela Radiophrenia Glasgow. Outras emissões de *CriptoSonido* ocorreram em 2 e 23 ago. 2021, pela emissora do festival CHIGIANAradioarte VI, de Siena, Itália; em 20 de ago. de 2022, pela Radio CASo, de Buenos Aires, Argentina; em 10 de jul. e em 10 de ago. de 2023, durante o *Festival Sur Aural: Renacer. El loop eterno de la existência*, respectivamente pelas rádios Sur Aural (Cochabamba, Bolívia) e Radio Tsonami (Chile). Em 21 de jul. de 2023, *CriptoSonido* foi novamente transmitida pela @radioarte.it, integrando a programação do festival CHIGIANAradioarte VIII.

⁴⁷ “Podemos eliminar o campo visual, fechando simplesmente os olhos, mas estamos sempre engatilhados para reagir aos sons” (CARPENTER; MCLUHAN, 1980, p. 90).

⁴⁸ As sondagens de McLuhan sobre aspectos da percepção auditiva, especialmente os relacionados à ideia de espaço acústico, parecem ressoar em alguma medida as investigações estéticas sobre rádio e audição, embasadas na Teoria da Gestalt, feitas, na primeira metade do século XX, pelo crítico, historiador da arte e psicólogo alemão Rudolf Arnheim (1980).

dessas imagens, a preservação simbólica do “Tempo em sua dimensão mais mágica, em sua capacidade de mostrar ocultando e de ocultar-se mostrando-se no simples gesto de adentrar a noite e abrir os portais do sonho” (BAITELLO JR., 2018, p. 43).

Ouroboros

Há algo de eletrizante e mágico no som da matraca, no seu toque seco, estalido ecoando pelas ruas de São Paulo. Rajadas sonoras entremeadas de um certo silêncio. À distância, soa amigável, nostálgica sirene. De perto, agride um pouco, gera certa apreensão, um incômodo. Aviso intermitente, um tanto histórico. Batidas que parecem dizer: “Estou chegando! Venham! Aqui! Fico um pouco só; descanso e vou-me!”. Falam do biju, é claro – biscoito doce, crocante e quebradiço, que gruda no céu da boca, assim como a hóstia. Matraca, som transeunte. O matraquear é excitação, promessa. Compartilha traços da retórica rudimentar de outros sinalizadores ambulantes, como as gaitinhas de plástico dos amoladores de faca, seu complemento. Há, no entanto, certa violência, um sacrifício cravado em seu toque. Mídia secundária⁴⁹ a exclamar sua presença, amplificação acústica e extensão tecnológica das mãos, das palmas. Mais que um alerta, um chamado.

Reduzir a escuta da matraca a sua dimensão acústica ou psicoacústica é abdicar não apenas da realidade histórica de sua manufatura e manuseio, mas também do seu simbolismo, de sua ancestralidade presente. Os significados referenciais ou semânticos dos sons, a associação de imagens e a projeção de afetos relacionados à fonte material de um *evento sonoro*⁵⁰, podem interessar ao

⁴⁹ Segundo a classificação de Harry Pross (1923-2010), na mídia secundária, apenas o emissor necessita um aparato. Cf. BAITELLO JR., 2014, p. 109.

⁵⁰ Distante da música concreta de Pierre Schaeffer, o compositor, educador e pioneiro da ecologia acústica, R. Murray Schafer, diz: “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório” (2001, p. 185). Entre os vários termos criados ou adaptados por Schafer, destacam-se: “paisagem sonora”, “esquizofonia”, “marco sonoro” e “clariaudiência”. Este último, frisa o autor, não possui conotações esotéricas; é entendido como excepcional capacidade auditiva relativa ao som ambiental, alcançada por meio de exercícios de “limpeza de

radioartista tanto quanto a pureza do *objeto sonoro*, em sua concreta abstração. Os toques da matraca são objetos acústicos, são sinais, mas são também símbolos, prenes de significação. Ouvir a matraca é, portanto, tocar potencialmente outras realidades. Prancha retangular de madeira, alça de ferro e empunhadura. Extensão de um corpo andarilho, daquele que precisa caminhar fazendo barulho se quiser existir.

Matraca, do árabe: *matraqa* ou *mitraqa*, “martelo”, derivado do verbo *taraq*, “golpear”. A *semiose hermética* investigada por Eco (2015, p. 25) sugere que “Cada objeto, mundano e celeste, esconde um *segredo iniciático*”. O que equivale a dizer, com Mircea Eliade, que na dialética da hierofania, “Um objeto torna-se sagrado mesmo permanecendo ele próprio” (1991, p. 178). Assim como outros antigos sinais sonoros, o toque da matraca guarda uma dimensão secular e outra sagrada. Na Semana Santa, por exemplo, em muitas cidades do interior do Brasil, a matraca substitui o sino de igreja, silenciado em sinal de luto. Em um obscuro sistema de correspondências, a matraca vibra em seu próprio corpo a dor da *via crucis*. “Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso drama”, ensina Bachelard. “Tornam-se espelhos aumentadores da sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa a sua profundidade” (BACHELARD, 1994, p. 136). Interferências cotidianas: “sementes fecundas” para a operação formativa, pensamos com Pareyson (1993, p. 80). Sugestões não solicitadas, captadas no entorno pelo artista à escuta. Exercícios de ressignificação produtiva. “Aplicado a um objeto ou a uma ação, o simbolismo os torna ‘abertos’”, diz Eliade (1991, p. 178). Eis um caminho.

No processo de realização de *CriptoSonido: Aleph*, indaguei alguns ambulantes, nos cruzamentos de ruas e avenidas da zona oeste de São Paulo, sobre onde encontrar uma matraca. Indicaram-me um vendedor de biju que

ouvidos” (Ibid., p. 363). Não obstante, diante da importância que Schafer sempre deu à ritualização do som e ao significado das palavras, parece-nos lícito pensar que, apesar das ressalvas apresentadas, a acepção espiritual do vocábulo clariaudiência não escapou ao músico (Cf. SCHAFFER, 2001, p. 28).

trabalhava próximo a uma rotatória, na Avenida Marquês de São Vicente, quase Marginal do Tietê. Fui ao deserto atrás do vendedor de biju e seu raro instrumento. Não era distante de casa. Lembrei já ter ouvido uma matraca no lugar mencionado, sem, no entanto, ter guardado quem a manuseava. Nesse ponto do trajeto há uma ilha de concreto em meio a uma larga avenida, simulacro de praça que cadencia o acesso dos veículos a outras avenidas, à via expressa. Passa-se motorizado por ali. Ponto estratégico para o comércio de rua. Nessas redondezas, minha vontade sempre foi a de me afastar rapidamente por inércia, sem prolongar o olhar, sem buscar contato com vendedores ou crianças que aproveitam o sinal fechado para uma aproximação amigável na esperança de realizar uma venda, de conseguir uns trocados, de uma troca de palavras. Tensão urbana precariamente administrada. Imagem desfocada. Invisibilidade cotidiana.

Fui de carro em busca do homem da matraca, logo ali, depois do viaduto, na Água Branca. Dei algumas voltas na rotatória seguindo o fluxo intenso, sem poder parar. Voltei outras tardes, aproveitando-me do congestionamento para buscá-lo com olhos e ouvidos atentos. O que eu faria se o encontrasse? Pediria timidamente para ver sua matraca, é claro. Pediria alguma dica sobre como manusear corretamente o instrumento. Como tocá-lo sem forçar o pulso? Seria a sua matraca feita de material leve? Que tipo de madeira, qual a espessura da prancha? E o badalo de metal, como é feito, de que material? Será que ele me venderia sua matraca? Não, isso não seria justo – comprar o seu instrumento de trabalho, essa é boa! Não seria ético, pensei. Mas, por outro lado, poderia ser um bom negócio para ambos. Ele nunca apareceu para me dizer quem fez a sua matraca ou onde a comprou. Talvez fosse ela, uma vendedora, uma criança. Eu me contentei então com minha memória e com pesquisas na internet. Havia certa urgência, como aquela do cigarro que tragava o velho motorista, anos atrás, em um congestionamento na mesma avenida. Adiante.

Depois, na mostra de arte. No contexto do espaço expositivo, como instalação sonora, as erupções verbais da obra assumem, de certo modo, um caráter oracular, manifestações fortuitas e enigmáticas que alteram o ambiente,

reclamando atenção para seu sentido imediato. Frases esparsas que parecem estabelecer alguma relação com o espectador-ouvinte. É possível encontrar, sem dúvida, uma dimensão irônica em algumas das palavras ditas por Anna (a Voz). Por exemplo, quando em um cânon a duas vozes, ela fala sorrindo: “Tava olhando, tava olhando... Tentando entender o que [...] Continuará, continuará”.

Creio que não ser abusivo imaginar que um visitante da exposição, atraído pelos sons percussivos, mas também pela disposição dos elementos plástico-arquitetônicos da obra, pergunte-se sobre o sentido daquele objeto retangular suspenso entre três paredes negras (a matraca), pairando sobre um cubo também negro. “O que será esta prancha de madeira iluminada por baixo, com luz vermelha incidindo sobre um pentagrama de metal incrustado em sua face? E este badalo insinuante? Posso tocá-lo?” Que nesse exato momento de dúvida e espanto, a Voz (da gravação) confesse, em primeiro plano, a busca por um sentido, seja lá qual for – existencial ou estético –, não deixa de ser um feliz acontecimento, uma provocação solidária para com a subjetividade do espectador, em seu tradicional papel de fruidor de arte. “Tava olhando, tava olhando, tentando entender...”. Esta piada interna, no entanto, não é uma chave, não esgota a experiência da obra, podendo muito bem ser ignorada.

Interessam-me discursos abertos, incompletos, enigmáticos – especialmente quando prosaicos, cotidianos. *Ostranenie*. Será que a singular fenomenologia do formalista russo Chklóvski poderia nos ajudar a ouvir melhor?

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.* (CHKLÓVSKI, 2019, p. 16-17, grifo do autor)

André Breton disse: “Já protestei contra a designação ‘visionário’ ser levemente aplicada aos poetas. Grandes poetas foram ‘auditivos’, não visionários. Pelo menos, para eles, a visão, a ‘iluminação’, é o efeito e não a causa (BRETON, 1944, tradução nossa). O “espanto da coisa” é a centelha que incendeia o espírito, poderíamos pensar com Flusser (apud MENEZES, 2016, p. 63). É

preciso, pois, ouvir as coisas do mundo com clareza, escutar com intenção formativa (PAREYSON, 1993, p. 56), “para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra” (CHKLÓVSKI, 2019, p. 16).

Espantei-me, assim como o professor Agnus Valente, sozinho, ao desligar equipamentos e apagar as luzes no saguão do primeiro andar do IA Unesp, espaço contíguo à Galeria de Arte “Alcindo Moreira Filho”, onde algumas obras estão expostas. Mostra da Jornada de Pesquisa em Arte. Naquela noite – 10 de outubro de 2019, meu aniversário de 50 anos, noto agora –, apenas ele para fechar tudo, sozinho. Escuridão. Ouvidos atentos, guiando olhos prejudicados, movendo o corpo que titubeia. Eis uma gargalhada maquinal que irrompe no espaço reverberante. Depois, um sussurro preenche o ambiente. Enredo de parque de diversões. Minha instalação *CriptoSonido: Aleph* continua ligada; segue ativa em seu fluxo errático de engasgos, gestos sonoros intermitentes rodeados de silêncios. Não é difícil entender do que se trata, o contexto é claro – o que não impede o desconforto, o estranhamento. Após vencer o corredor estreito, Agnus encontra o interruptor certo, devolve silêncio à escuridão. Foi na noite de *finissage*, no encerramento da roda de conversa com os artistas expositores, que Agnus, organizador do evento, contou-me essa história. Não sei exatamente o que achou de minha obra – não consegui perguntar –, mas ele estava bastante impressionado com o ocorrido. Fiquei encantado com o relato, embora constrangido pelo sobressalto causado ao querido professor. Pensei em Carpenter e McLuhan (1980, p. 91-92): “O ouvido está intimamente ligado à vida emocional do homem, originalmente em termos de sobrevivência. [...] Nem todos os sons são súbitos, nem todos provocam medo. O espaço auditivo tem a capacidade de suscitar toda a gama de emoções [...]”. Ressonâncias romanescas de *O Pêndulo de Foucault*, de Umberto Eco, quiseram se manifestar naquela noite e, aparentemente, escolheram sua melhor testemunha. Acolho o mistério com um sorriso de agradecimento, e reitero minha admiração pela sabedoria e gentileza exemplares do professor e grande artista Agnus Valente, que nos deixou precocemente em 4 de maio de 2021.

Ao refletir sobre os minutos finais de *CriptoSonido: Aleph*, penso como Octavio Paz: “É preciso estar no segredo. Digo: estar e não saber o segredo” (2018, p. 79). A aceleração de partículas é uma boa metáfora para descrever a experiência que o trecho suscita. Um jovem rabino, após ouvir a peça, aludiu a um passeio pela *Árvore da Vida*, mencionou a *Mercavá* (carruagem celestial). Pouco sei de arrebatamentos extáticos. Um surrealista esquecido falou sobre “dedicar-se aos ritos por si mesmos, sem esperar nada deles, exceto a experiência viva que se faz uma com o próprio ato de realizar esses ritos” (MONNEROT apud LEPETIT, 2014, p. 257, tradução nossa)⁵¹. Vilém Flusser diz algo semelhante sobre tambores de candomblé:

Deus surge no tocar de tambores não porque o tocador de tambor o teria evocado, mas porque ele O encontra em seu tocar, ao encontrar a si mesmo. Deus não se encontra fora do tocar de tambores, e é puxado para dentro, mas Deus é o tocar, pois o tocar é o tocador, e o tocador ao tocar é Deus. Assim, a magia não é a intenção do tocar, mas o tocar sem intenção é mágico, quando ele é “perfeito”. A magia não é uma intenção da arte, na qual ela está engajada, mas a arte se torna mágica por ela mesma, ao se dedicar inteiramente a ela, para nela se encontrar. (2018, p. 105-106)

Reconheço o poeta nessas palavras. Reconheço a mim mesmo, fone plugado, matraqueando em torno do gravador estéreo, agitando intensamente pequenos maracás, agachado, depois esticando-me todo, concentração desinteressada, tentando o impossível, um efeito *doppler* talvez, tateando timbres, fazendo e inventando ao mesmo tempo, guiado por um ouvido interior, encontrando-me a mim mesmo na cadência, como um xamã, formando algo por meio do som.

Epílogo

Definir acalma – repito –, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite, enfim, algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos por meio da deriva contínua de imagens pode ser estratégico, desde

⁵¹ No original: “The poet is a magician who devotes himself to rites for their own sake, and expects nothing from them, except the *Erlebnisse* [experience] that becomes one with the very act of performing these rites.”

que se vislumbre o grande jogo – e a dúvida necessária. Cabe a nós, artistas, definir e defender um programa *poiético*, o qual, por sua vez, será inevitavelmente articulado em retrospecto?

Antes de dar início a esta jornada pessoal de reflexão sobre processos e procedimentos artísticos na criação de radioarte, em que cada obra realizada por este artista-pesquisador surge como um oráculo e desdobra-se em um mistério paciente e generoso, fez-se oportuno elaborar e registrar alguns princípios e intuições que são constantemente examinados, desenvolvidos e eventualmente refutados no curso do trabalho formativo. Tal qual monges tibetanos, podemos agora desmanchar este mandala sem qualquer prejuízo. Podemos varrer a areia para o centro.

Dez princípios pseudocabalísticos sobre a radioarte

1. Radioarte é *insight*, criação mental que nasce do eterno desregramento dos sentidos;
2. Radioarte é sabedoria, arte, ofício; não esteticismo: sopro vital;
3. Radioarte é técnica, ciência, amor intelectual;
4. Radioarte é comunicação, empatia, ressonância, escuta compartilhada, correspondência;
5. Radioarte é empenho, luta por uma causa justa, rumor de uma consciência ecológica;
6. Radioarte é contemplação, meditação, beleza desvelada, presságio;
7. Radioarte é registro necessário, virtualidade atualizada, tentativa e êxito;
8. Radioarte é reverberação, aguçada percepção da realidade, autoconhecimento que nasce da operação criativa;
9. Radioarte é gesto fecundo, desejo com propósito: insemina, transforma;
10. Radioarte é escolha, formatividade cotidiana, coeficiente espiritual materializado em som.

Três x quatro teses particulares sobre a radioarte

I. A radioarte é uma tipologia mediática da arte dos sons e pode ser pensada e sentida como música, documento sonoro, dramaturgia acústica, denúncia, incômodo; pode ser percebida como cinema, grafismo, instalação artística, paisagem sonora; atmosfera, presença ou investigação filosófica; gostosa massagem, experiência ritualizada, reintegradora ou transcendente, silêncio; espaço interior, lar transiente;

II. A radioarte é uma atitude, uma disposição não-conformista de intervir criativamente no mundo por meio de formas sonoras mediadas por recursos tecnológicos – que permitem o registro/reprodução, a equalização, edição, montagem e difusão, entre outras tantas possibilidades de síntese, manipulação, deformação, modelagem e deslocamento do som;

III. A radioarte é, por natureza, transdutiva: pode ser percebida e identificada como potencialidade, como uma realidade latente em outras manifestações da existência, artísticas ou não, sonoras ou não, presentes, passadas ou futuras, podendo ser atualizada como tal por pessoas com alguma sensibilidade “mediúnica”, artistas anônimos dotados de clariaudiência, de capacidade de leitura/escuta do mundo afeita à poética ideia de sinestesia. De maneira complementar, a radioarte é, por definição ontológica, uma realidade interdisciplinar, cujo apelo mais banal, porém longe de ser exclusivo, é sua capacidade de promover representações sonoras imersivas, de emular imagens visuais e, eventualmente, de reconfigurar relações espaciais e temporais de modo a afetar a propriocepção do ouvinte ou mesmo de alterar seu ritmo vital, de modular a sensação psicológica de densidade de um determinado ambiente. Sem diminuir os apelos emocionais e/ou intelectuais (lógico-discursivos) presentes em uma determinada peça de radioarte, certamente é devido a sua natureza transdutiva e reticular que essa arte sonora, enquanto fenômeno sensível, tem se apresentado como campo fértil e promissor para contatos intersubjetivos, trocas e explorações artísticas interdisciplinares. Sem negar a visualidade ou qualquer outra coordenada sensorial, a radioarte se vale do que a

chave aurál oferece ao assumir-se como experiência difusa, difração sensorial que remete, ao fim de tudo, ao tato, ao toque;

IV. A comunicação social (comunhão ou partilha) é inerente ao trabalho do radioartista, em suas múltiplas possibilidades de expressão e materialização. Da performance radiofônica, efêmero acontecimento – arriscada intervenção poética em tempo real –, até a peça cuidadosamente elaborada, editada e registrada em suporte mediático, predisposta, portanto, à repetição, à multiplicação e à perpetuação espelhada em diversas plataformas, a radioarte pressupõe alteridade, um ouvinte, um público, presente ou remoto, oculto, mas sempre adivinhado, às vezes chamado simplesmente de esperança. É, pois, legítimo (e desejável) procurar seu público ou fazer-se encontrável pelo ouvinte ideal, lançar ao oceano mensagens sussurradas em garrafas;

V. Em princípio, nenhum som tem precedência sobre o outro, por quaisquer critérios que não sejam a intuição, a intenção, a angústia e o prazer da atividade formativa do próprio artista, suas escolhas e descobertas no processo de formação de uma peça;

VI. Elementos semânticos, referenciais e narrativos estão na mesma gaveta que eventos e objetos sonoros não articulados e não articuláveis em termos de linguagem verbal e causalidade, sejam eles abstratos ou concretos – mas é possível organizar um pouco tudo isso, sem dúvida;

VII. O corpo cabe inteiro na radioarte, mas os detalhes são mais interessantes; e a voz sabe disso;

VIII. A radioarte é uma maneira de estarmos juntos, olhos fechados ou não;

IX. A repetição exaustiva, ou a transformação gradual de objetos sonoros reiterados por meio de *loops*, substitui a narrativa pela exposição compartilhada do próprio processo de formação, animando, no jogo encantatório das diferenças e repetições, a geração de experiências particularizadas e abertas de recepção e interpretação, sejam elas baseadas na percepção temporal de formas, texturas, sensações, movimentos, espaços, associação de imagens ou mesmo, palavras. Processo ritualístico que permite a experiência de um outro mundo, aqui mesmo.

A repetição é, portanto, pulsão de vida, processo generativo por excelência;

X. Consideremos algumas contradições: 1) a repetição como devir, um estado de equilíbrio provisório, repleto de potencialidades criativas; 2) a languidez do registro fenomenológico, o gesto de percepção e documentação ambiental aparentemente não interessado e não-teleológico; 3) as técnicas de edição e montagem (frenéticas ou não, narrativas ou geométricas, métricas, rítmicas, tonais e atonais); 4) o uso de filtros e de outros processamentos eletrônicos – (sussurrado:) –, “todos esses são legítimos recursos poéticos do radioartista!”;

XI. A radioarte, como metáfora técnica que é, ganha muito ao aproximar elementos incongruentes ou naturalmente distantes. Amor paradoxal, distração. Ao re-equalizar nossa percepção em novos parâmetros, o trabalho aural da radioarte retifica o sonho durante a vigília;

XII. O resíduo encontrado, a pedra desprezada, é matéria-prima da radioarte.

FIG 2 – Matraca fechada. Variações sobre uma obsessão



Fonte: acervo do autor.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofónica**. Tradução: Manuel Figueras Blanch. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução: José Américo Motta Pessanha... /et al/. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JR., Norval. **A carta, o abismo, o beijo**: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz; D'UGO JR., Roberto. O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto *La Radia*. **Revista Lumen**, v. 4, nº 7, jan./jun. – p. 69-83, 2019 – ISSN: 2447-8717. Disponível em: <http://www.periodicos.unifai.edu.br/index.php/lumen/article/view/97>. Acesso: 10 out. 2021.

BRETON, André. Silence is Golden. Tradução de Louise Varèse. **Modern Music**, XXI, 3 (1944), p. 150-154.

CAESAR, Rodolfo. Trem: transporte e tempo. **Revista Carbono: natureza, ciência e arte** [revista eletrônica], v. 1, p. 1, 2012. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01trem-transporte-e-tempo/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: _____. **Sob o sol-jaguar**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.

CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall. Espaço acústico. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (org.). **Revolução na comunicação**. Tradução: Álvaro Cabral. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento (1917). Tradução: David Gomiero Molina. **Rus. Revista de Literatura e Cultura Russa**, v. 10, n. 14 (2019). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989> Acesso:

CHRISTOFFEL, David. Radio Art, Between Autonomy and Hybridation. Tradução: Phoebe Hadjimarkos Clarke. **Critique d'art** [online], 55 | Automne/hiver, online since 30 November 2021. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/critiquedart/68021>; DOI:
<https://doi.org/10.4000/critiquedart.68021>. Acesso em: 15 jun. 2023.

COURI, Aline. *Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte*. 2006. 121f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?dissertacao=11. Acesso em: 07 maio 2023.

D'UGO JR., Roberto. *Radioarte: explorações poético-documentais de uma dimensão oculta do som: interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de artemídia sonora*. 2022. 189f. Tese. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/242667>>.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault**. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EL HAOU LI, Janete. Rádio: arte do espaço sonoro. In: *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*. UFMG, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001, p. 247-252. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anppom_2001_1.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FLUSSER, Vilém. Tambores de negros. In: _____. **Na música**. Tradução: Marta Castello Branco. São Paulo: Annablume, 2018, p. 99-107.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução: Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. **ARJ/Revista de Pesquisa em Arte**. Brasil. Vol. 1/1, p. 1-17. Jan. Jul., 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 22 fev. 2020.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GOFFMAN, Erving. A fala do rádio – um estudo dos percursos dos nossos erros. Tradução e edição: Kátia Modesto Valério. In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 2**. Florianópolis: Insular, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês / C.G. Jung. R. Wilhelm. Tradução: Dora Ferreira da Silva e Maria Luia Appy. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Tradução: Carla Cardarello. **Educação & Realidade**, Vol. 29 (1), jan./jun. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em: 22 fev. 2019.

LEPETIT, Patrick. **The esoteric secrets of surrealism**: origins, magic and secret societies. Tradução: Jon E. Graham. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2014.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. Desenho de escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11092018-093709/>. Acesso em: 16 set. 2023.

MASNATA, Pino. **Radia** – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto. Tradução: e introdução: Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1998.

MEDITSCH, Eduardo. Rudolf Arnheim e o potencial expressivo do rádio. In: MEDITSCH, E. (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 1**. Florianópolis: Insular, 2005.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: UNI, 2016.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da Formatividade. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou O castelo da pureza**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 2015.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Tradução: Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SCHAEFFER, Pierre. **Qué es la música concreta?** Tradução: Elena Lerner. Editions du Seuil, Paris, 1952.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução: Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHÖN, Donald A. **The reflective practitioner**: how professionals think in action. Nova York: Routledge, 1983/2016.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e informação**. Tradução: Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a cabala**: a busca do verbo. Tradução: Leopoldo Pereira Fugencio Junior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E.; LANDIM, P.C., e LEOTE, R.S. (org.). **Arte-ciência: processos criativos** [online]. São Paulo: Editora

UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 11-28. Desafios contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-624-4. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 21 abr. 2023.

WILLER, Claudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ZAREMBA, Lilian (org.). **Entreouvidos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009.

ZAREMBA, Lilian. Hertziana, galena códex. Catálogo de exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro (17 dez., 2011 a 11 mar., 2012). Rio de Janeiro: EAV, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Reflexões sobre o lugar do podcast no cenário da mídia sonora

Considerations on the role of podcast in the audio media scenario

Reflexiones sobre el lugar del podcast en el panorama de los medios sonoros

Wellington Borges da Silva; Izani Pibernat Mustafá

Resumo

Esse artigo visa revisitar os conceitos de rádio expandido de Kischinhevsky (2016) e rádio hipermidiático de Lopez (2010) e discutir como essas definições se posicionam em face às novas discussões, e onde se situa o podcast nos estudos de mídias sonoras nos dias atuais. Busca-se entender se já é possível identificar um descolamento desse modelo de produção e escuta em relação ao rádio tradicional. Para isso, partiu-se da entrevista de Richard Berry publicada na **Radiofonias** (2020) e realizou-se entrevistas semiestruturadas com três pesquisadores brasileiros que são referências na área de rádio e do podcasts: Luana Viana (2023), Luãn Chagas (2023) e Luiz Artur Ferraretto (2023).

Palavras-chave: Podcast; Rádio; Rádio expandido; Rádio hipermidiático; Mídias Sonoras.

>> **Informações adicionais:** artigo submetido em: 30/06/2023 aceito em: 20/11/2023.

>> **Como citar este texto:**

DA SILVA, Wellington Borges. MUSTAFÁ, Izani Pibernat. Reflexões sobre o lugar do podcast no cenário da mídia sonora. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 14, n. 02, p. 61-77, jul./out. 2022.

Sobre os autores

Wellington Borges da Silva
wellingtonborgessilva@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-9032-8221>

Mestrando do do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus Imperatriz. Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Sul-Americana (2009) e especialização em comunicação em mídias digitais, pela Estácio de Sá. Atualmente é jornalista da Prefeitura Municipal de Canaã dos Carajás-PA. Atuou como repórter em rádio, apresentador e comentarista e assessor parlamentar na Câmara Federal.

Izani Pibernat Mustafá
izani.mustafa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1229-6171>

Professora adjunta do curso de graduação em Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus Imperatriz. Doutora em Comunicação Social (PUCRS), coordena o Grupo de Pesquisa Rádio e Política no Maranhão (RPM), cadastrado no CNPq, e é diretora de comunicação da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia.

Abstract

This article aims to revisit the concepts of expanded radio (Kischinhevsky, 2016) and hypermedia radio (Lopez, 2010) and discuss how these definitions are positioned in the face of new discussions, and where the podcast is located in sound media studies today. We seek to understand whether it is already possible to identify a detachment of this model of production and listening in relation to traditional radio. To do this, we started with the interview by Richard Berry published in **Radiofonias** (2020) and semi-structured interviews were carried out with three Brazilian researchers who are reference in the area of radio and podcasts Luana Viana (2023), Luã Chagas (2023) and Luiz Artur Ferraretto: (2023).

Keywords: Podcast; Radio; Expanded radio; Hypermedia radio; Sound media.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo visitar los conceptos de radio ampliada (Kischinhevsky, 2016) y radio hipermedia (López, 2010) y discutir cómo estas definiciones se posicionan frente a nuevas discusiones y dónde se ubica el podcast en los estudios de medios sonoros hoy. Buscamos comprender si ya es posible identificar un desprendimiento de este modelo de producción y escucha en relación con la radio tradicional. Para ello, partimos de la entrevista de Richard Berry publicada en **Radiofonias** (2020) y se realizaron entrevistas semiestructuradas a tres investigadores brasileños que son referencia del área de radio y podcasts: Luana Viana (2023), Luã Chagas (2023) y Luiz Artur Ferraretto (2023).

Palabras clave: Podcast; Radio; Radio expandido; radio hipermedia; Medias de sonido.

Introdução

Desde 2004, quando pela primeira vez foi usado o termo podcast para se referir ao conteúdo de áudio com escuta sob demanda, muitos estudos vêm tentando categorizá-lo. No Brasil, criou-se um consenso de estudiosos do tema para defini-lo como uma expansão do rádio para as novas mídias.

Recentemente, no entanto, alguns estudiosos vêm apontando para características próprias desse modelo de escuta, que o diferenciariam do rádio

hertziano e on-line, da mesma forma que hoje diferenciamos o conteúdo em vídeo nos repositórios da internet, por exemplo, da televisão e do cinema.

Neste artigo, longe de tentar esgotar a discussão, foram ouvidos três especialistas e estudiosos de mídia sonora em relação à visão que se tem hoje, em 2023, sobre o podcast. Para isso, realizamos inicialmente uma revisão bibliográfica do tema a partir de autores como Berry (2020), Kischinhevsky (2016), Lopez (2010), Gambaro (2019; 2021) e Meditsch (2010). Como metodologia utilizamos a técnica da entrevista semiestruturada para apresentar as três opiniões sobre o assunto. Para isso foram entrevistados os pesquisadores que são referências na área: Luana Viana, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Luiz Artur Ferraretto, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e Luãn Chagas, da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Tal seleção foi feita devido à relevância das pesquisas que os mesmos desenvolvem sobre mídia sonora em três diferentes regiões do país. As entrevistas foram concedidas em áudio, por meio do aplicativo de mensagens WhatsApp, no mês de junho de 2023.

Utilizando um questionário, solicitamos aos pesquisadores suas opiniões sobre as características do rádio e do podcast, perguntamos sobre qual é o papel do rádio nos dias atuais e como analisam o processo de aprendizagem e troca entre a produção do rádio e do podcast.

A partir dos apontamentos de cada um dos estudiosos, observamos que os três tendem a concordar sobre o posicionamento do podcast como um herdeiro radiofônico, embora vejam características bem próprias nessa nova mídia de escuta e produção. Segundo eles, no início o podcast copiou as características e linguagem do rádio. No entanto, eles concordam que os podcasts estão adquirindo características próprias e inovando na linguagem. Para Ferraretto (2023, informação verbal), o podcast pode se transformar numa instituição social diferente.

O podcast como extensão do rádio

Embora tenha ganhado cada vez mais público, no Brasil, nos últimos anos, a origem do que se convencionou chamar como podcast, o conteúdo em áudio sobre demanda, remonta a 2004, como destacam Silva e Chagas (2022). A utilização do áudio no *Really Simple Syndication* (RSS) e a assinatura de um "feed" levou ao conceito que o jornalista britânico Ben Hammersley definiu como "podcasting", no artigo "*Audible Revolution*" (Revolução Audível) (SILVA e CHAGAS, 2022, p. 1).

Segundo o autor, o marco no país é o lançamento do Digital Minds em outubro de 2004, criado pelo podcaster Danilo Medeiros (SILVA e CHAGAS, 2022, p. 1). A data de postagem deste primeiro podcast ficou marcada, tanto que, segundo a Rádio Senado, por esse motivo é comemorado, no dia 21 de outubro, o Dia do Podcast no Brasil⁵². Em 2022, pesquisa realizada pelo IBOPE apontou que o Brasil é o terceiro país que mais consome podcasts no mundo, ficando atrás apenas da Suécia e Irlanda, com mais de 30 milhões de ouvintes. De acordo com os dados, mais de 40% dos brasileiros escutaram podcasts pelo menos uma vez nos últimos 12 meses anteriores ao levantamento.

Como demonstrado, mesmo o Brasil já se destacando entre os países que mais consomem esse produto, o número de teses e dissertações sobre o assunto, na área da comunicação, ainda é pequeno. Em uma busca no catálogo de dissertações e teses da Capes, em junho de 2023, é possível encontrar 190 trabalhos com o tema. No entanto, apenas 36 são da área da comunicação, sendo que também há trabalhos em áreas como na educação e na tecnologia.

Em um estado da arte sobre o tema, Luana Viana (2020) também identificou um número pequeno de trabalhos nos anais dos principais congressos, entre os anos de 2004, quando surge o termo podcast, até 2019.

No total, foram encontrados 34 trabalhos distribuídos entre os seguintes eventos nacionais: Encontro Nacional de História da Mídia (Alcar); Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação

⁵² **Dia do Podcast é celebrado em 21 de outubro no Brasil.** Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2022/10/20/dia-do-podcast-e-celebrado-em-21-de-outubro-no-brasil>. Acesso em: 15 mai. 2023.

em Comunicação, (Compós); Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom); e Encontro Anual da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). (VIANA, 2020, p. 4)

De lá para cá, o interesse pelo tema vem crescendo. Nos anais do GP Rádio e Mídia Sonora do maior congresso de comunicação, o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), por exemplo, foram localizados 39 artigos sobre podcasting entre os anos de 2020 e 2022.

Como destacam Silva e Chagas (2022)

Desde a criação do podcast em 2004, há uma ausência de consenso sobre o que é esta mídia sonora. No Brasil, inicialmente, pesquisadores de comunicação como Medeiros (2006), questionaram as características radiofônicas do podcast. Para este estudioso, esta mídia sonora não era rádio por dois motivos principais. Primeiro, porque não irradia ondas hertzianas e não tem fluxo contínuo de transmissão. O conteúdo fica disponível na plataforma digital na internet, mas só pode ser ouvido se houver demanda e o internauta acessá-lo. Segundo, porque a produção do podcast é descentralizada e desvinculada de emissora de radiodifusão AM e FM. Ou seja, qualquer pessoa pode produzi-lo. (SILVA e CHAGAS, 2022, p. 9)

Na área da comunicação, no entanto, vem predominando os conceitos de rádio expandido e rádio hipermediático, apresentados respectivamente por Kischinhevsky (2016) e Lopez (2010). Para Kischinhevsky:

É preciso definir o rádio como um meio de comunicação expandido, que extrapola as transmissões em ondas hertzianas e transborda para as mídias sociais, o celular, a TV por assinatura, os sites de jornais, os portais de música. A escuta se dá em AM/FM, ondas curtas e tropicais, mas também em telefones celulares, tocadores multimídia, computadores, notebooks, tablets; pode ocorrer ao vivo (no dial ou via streaming) ou sob demanda (podcasting ou através de busca de arquivos em diretórios). A escuta se dá em múltiplos ambientes e temporalidades, graças a tecnologias digitais que franqueiam também a produção, a edição e a veiculação de áudios a atores sociais antes privados do acesso a meios próprios de comunicação. (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 279)

O autor destaca também o papel do rádio diante das novas tecnologias e o processo de convergência das mídias e que “circunscrever o rádio às ondas eletromagnéticas é condená-lo a um papel cada vez mais secundário diante do

crescimento da internet comercial e do processo de convergência de mídias” (KISCHINHEVSKY, 2012, p. 48). “No início do século 21, escuta-se rádio em ondas médias, tropicais e curtas ou em frequência modulada, mas também na TV por assinatura, via cabo, micro-ondas ou satélite, em serviços digitais abertos e por assinatura, e via internet, de múltiplas formas” (KISCHINHEVSKY, 2012, p. 48).

Para Lopez (2010), o rádio carrega como principal característica o som, e o seu uso, nos dias atuais, ultrapassa as ondas hertzianas, se firmando como hipermidiático.

Vai além da transmissão em antena, ampliando sua produção através da internet e dos dispositivos de rádio digital, mas que ainda mantém sua raiz no conteúdo sonoro. [...] O conteúdo multiplataforma, embora importante, não se apresenta como fundamental para a compreensão da mensagem. Trata-se de uma produção complementar, de aprofundamento, detalhamento, memória ou utilidade pública. (LOPEZ, 2010, p. 140)

A autora considera que o rádio mantém o seu papel na sociedade e o surgimento de novas mídias provoca um processo de adaptação, que não necessariamente vai extinguir um meio. “Não se trata de, como afirmam os mais apocalípticos, uma tecnologia eliminar a anterior, mas sim de um processo de continuidade, evolução e adaptação às mudanças que se dão tanto em relação à tecnologia quanto à sua inserção na comunidade” (LOPEZ, 2010, p. 31).

A ideia reforça o que foi abordado por Jenkins (2008) como Cultura da Convergência, que “presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas” (JENKINS, 2008, p. 30-31). Bolter e Grusin (1999), no conceito de “remediação”, já destacavam “um processo de homenagem e rivalidade entre tecnologias de comunicação, tendo em vista que o novo meio incorpora características de seus antecessores, mas também contribui para a atualização destes últimos”.

[...] um meio é aquilo que remedia. É aquilo que se apropria das técnicas, formas e significado social de outros meios de comunicação e procura rivalizar com eles ou remodelá-los em nome da realidade. Em nossa cultura, um meio nunca pode operar isoladamente, porque precisa estabelecer relações de respeito ou de rivalidade com outros meios. (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 66, tradução nossa).

Mais recentemente, outros autores vêm se debruçando sobre essa discussão, a fim de compreender as separações e intersecções entre as formas de consumo de áudio. Gambaro (2021) propõe o termo “experiência midiaticizada de escuta (EME)”, para definir “o conjunto de ações realizadas pelos indivíduos ao buscar, selecionar, acessar e fruir conteúdo midiático essencialmente sonoro”. Entre as experiências, aponta “a audição de rádio hertziana via aparelho de som, automóvel ou telefone celular; o uso do *streaming* dessa emissora e de seus arquivos de áudio *on-demand*; as contas em serviços de *streaming* musical, o podcast; a assinatura e o acesso a serviços de distribuição de produções sonoras” (GAMBARO, 2021, p. 4). Para o autor, “a prática da escuta deve ser encarada como uma opção de atividade dentre as várias oferecidas ao indivíduo que quer se in-formar, se entreter ou ter companhia” (GAMBARO, 2021, p. 6).

O podcast descolado do rádio

Trazendo um outro olhar para a discussão, recorremos a Berry (2020) que vem apontando um caminho de independência do podcast em relação ao rádio. Para ele, “é verdade que ambos, rádio e podcasts, são meios compostos por som; mas este também é o caso dos audiolivros e não pensamos neles como rádio”.

Eu penso que chamar podcasts de rádio é reduutivo e encerra as discussões sobre o que estamos realmente ouvindo. O rádio é um meio dispersivo, nós o ouvimos enquanto fazemos outras coisas, mas pesquisas mostram que as pessoas gostam de se concentrar nos podcasts; especialmente aqueles como RadioLab, que realmente exigem escuta atenta. As modalidades são diferentes. Podcasting é muito mais ativo. Os ouvintes fazem muitas escolhas, desde assinar ou seguir um programa, até selecionar quando (e onde) ouvi-lo. Os podcasts são um meio para “se jogar” não apenas por causa dessa tomada de decisão, mas por causa da natureza de nicho do conteúdo. (BERRY, 2020, p. 201)

Berry (2020) ainda considera que é preciso levar em conta como os podcasts são vistos pelos produtores, ouvintes e socialmente. “Se os podcasters veem o meio como sendo algo diferente, isso exige respeito. Assim como o filme é diferente da TV e o YouTube é diferente da TV, os podcasts são diferentes do rádio” (BERRY, 2020, p. 202). A explicação para o pesquisador é que “a grande

razão pela qual devemos tratá-los de maneira diferente são as pessoas. Ao chamar podcasts de rádio, estamos sugerindo que aqueles que fazem podcasts estão, de fato, apenas fazendo rádio. O mesmo meio para o qual eles veem seus trabalhos como uma alternativa” (BERRY, 2020, p. 202).

Ele diz que um questionamento que deve ser feito é “quem está chamando os podcasts de ‘rádio’”. “Em alguns casos, aqueles que o fazem são da indústria de rádio, que procura mostrar como seu meio está se adaptando e crescendo, quando na verdade os jovens estão ouvindo menos rádio e mais podcasts”, observa (BERRY, 2020, p. 202).

Berry (2020, p. 203) considera que, “o rádio está aprendendo muito com o podcasting, até porque alguns dos maiores sucessos são gêneros e formatos que o rádio considerava ultrapassados e não mais interessantes”. Para ele, “à medida que os podcasts se tornem bem-sucedidos, o rádio roubará ideias e moldará uma nova informalidade ou estações de música perceberão que as pessoas escutarão longas entrevistas ou até drama”. O autor salienta ainda que “se houver dinheiro aqui, grupos comerciais que produzem rádio vão querer estar neste espaço. Mas não devemos, com isso, entender que rádio e podcasts são a mesma coisa” (BERRY, 2020, p. 203).

É importante retomar aqui o conceito defendido por Meditsch (2010) que inicialmente definiu o rádio como instituição social, e posteriormente como uma instituição cultural.

Há mais de uma década, começamos a questionar o conceito de rádio atrelado a uma determinada tecnologia, procurando demonstrar que melhor do que isso seria pensar o rádio como uma instituição social, caracterizada por uma determinada proposta de uso social para um conjunto de tecnologias, cristalizada numa instituição. Consideramos hoje melhor ainda pensar esta instituição social como uma criação cultural, com suas leis próprias e sua forma específica de mediação sociotécnica, numa analogia ao que propõe a ciência do jornalismo para definir o jornal (MEDITSCH, 2010, p. 204).

Já Gambaro (2019), em sua tese de doutorado, define o rádio como uma instituição social. Para ele, “é preciso entender que instituição social radiofônica significa o resultado de práticas discursivas no campo radiofônico que se realiza

a partir de uma rede de associações, tanto instáveis como duradouras, entre entidades convergentes e divergentes, novas ou historicamente definidas (GAMBARO, 2019, p. 53). Tal contextualização é importante, pois o conceito de rádio e podcast como instituições sociais será retomado posteriormente.

A partir dos conceitos apresentados, entrevistamos três estudiosos e referências na área das mídias sonoras, Luana Viana, Luiz Artur Ferraretto e Luan Chagas, para saber de cada um como o podcast se situa atualmente em relação ao rádio, como descrevem as características de cada meio, qual o papel do rádio na contemporaneidade e como percebem o processo de aprendizagem entre a produção do rádio e do podcast. Para isso, foi utilizada a técnica da entrevista semiestruturada. As perguntas do autor e respostas dos pesquisadores foram por meio do aplicativo de conversas WhatsApp, em junho de 2023.

Intersecções entre o podcast e o rádio

Luana Viana (2023), que é chefe da divisão de Rádio da Universidade Federal de Ouro Preto e professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP, considera que, no seu surgimento, o podcast copiou as características do rádio, o que é natural com todos os meios de comunicação, no início. “O próprio rádio, quando surgiu, pegava muito a linguagem do impresso. As produções eram meras reproduções, leituras de jornais, o que saía no jornal, para com o tempo o rádio conhecer seus potenciais e elaborar sua linguagem própria” (VIANA, 2023, informação verbal).

Para ela, o processo que está sendo visto no podcast é semelhante porque “ele nasce muito ancorado nas características do rádio, mas com o tempo vem desenvolvendo características próprias”, diz a pesquisadora que aponta algumas dessas características. “O podcast é uma mídia mais íntima, o rádio era considerado uma mídia íntima, mas o podcast é um pouco além, por que existe o hábito de ouvir podcast com fone de ouvido, por exemplo, uma coisa que a gente não tem tanto assim com rádio, que fica mais com uma cortina de fundo” (VIANA, 2023, informação verbal).

A pesquisadora e doutora ainda aponta que o podcast também é caracterizado por uma escuta mais atenta, “porque a gente escolhe aquilo que a gente vai ouvir naquele momento, enquanto o rádio já tem uma escuta mais distraída” (VIANA, 2023, informação verbal). Por fim, ela lembra que o podcast vem se mostrando um meio mais independente também.

O rádio se consolida pelos grandes conglomerados midiáticos e o podcast nasce como formato independente. A gente percebe o movimento de podcasters que se destacam e as produções já se juntando a grandes grupos de mídia agora, mas ele ainda tem essa característica da independência e da desintermediação. (VIANA, 2023, informação verbal)

Já o professor de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Luiz Artur Ferraretto lembra que foi um dos pesquisadores que defendeu inicialmente que o podcast era uma forma de rádio, “que fazia parte daquele rádio que se descolava da transmissão exclusivamente por antena e que assumia uma forma de transmissão, uma forma de consumo do seu conteúdo através da internet” (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

Ele recorre a uma metáfora futebolística para mostrar que mudou de ideia: “Esquecemos de combinar com os russos” (FERRARETTO, 2023, informação verbal). A frase é atribuída a Mané Garrincha, um dos maiores jogadores de futebol da história. Na Copa de 1958, antes do jogo contra a União Soviética, o técnico brasileiro à época, Vicente Feola, teria feito uma explanação à equipe de como o Brasil chegaria à vitória, com um gol de Garrincha, que teria respondido com o aforismo. O Brasil acabou vencendo o jogo por 2 x 0, mas com gols de Vavá, e não de Garrincha.

Para Ferraretto (2023), no processo de estudo dos meios de comunicação, “existem riscos de incompreensão, de endeusamentos e demonizações”. Segundo o pesquisador, isso ocorre tanto na análise do rádio, quanto do podcast: “Tecnologia são apenas tecnologias” (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

Ferraretto destaca que a ideia de que um meio de comunicação passará incólume às transformações da sociedade não condiz com a realidade. “Aquele

ideia de que o rádio jamais vai morrer, que ele vai viver para sempre, que ele é resiliente, eu também já abandonei esse tipo de certeza, porque a história da humanidade prova que tudo tem um início, meio e fim e tudo se transforma” (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

O pesquisador observa o rádio como “uma instituição social que vai sendo recriada culturalmente, foi criada culturalmente e segue sendo recriada culturalmente” (FERRARETTO, 2023, informação verbal), de acordo com o conceito apresentado por Meditsch (2010). Ferraretto considera que muitas ditas “inovações” trazidas pelo podcast foram utilizadas pelo rádio, ao longo da história. Um desses formatos é o que chamam, atualmente, de mesacast, caracterizado pela entrevista ou bate-papo. O professor lembra que “embora exista em rádio, pelo menos de forma sistematizada, desde os anos 60 ou 50, que é a mesa-redonda”.

Os para falar em práticas que envolvem contação de histórias, são comuns ao rádio, no caso brasileiro, desde os anos 20, quando alguns esquetes de radioteatro começam a ser apresentados no microfone e depois sistematizados na forma de roteiro, e vão dar origem ao radioteatro ou alguns programas humorísticos. (FERRARETTO, 2023, informação verbal)

No entanto, ele considera que há particularidades, sobretudo no que diz respeito à transmissão e consumo, que situam o podcast em um lugar diferente do rádio.

A minha convicção é que pelo uso e pela forma de consumo – não pela forma de produção, que é radiofônica – o podcast está se tornando cada vez mais uma instituição social à parte, que vai ter também a sua lógica [...]. O podcast é radiofônico, mas ele não é rádio. O podcast é uma forma particular de transmissão. (FERRARETTO, 2023, informação verbal)

Ferraretto (2023, informação verbal) também destaca que o próprio uso social dos termos e definições pelas pessoas é um fator a se considerar. De acordo com o pesquisador, “as pessoas definem o uso dessas coisas, que já aconteceu com o rádio, que no início era sinônimo de sem fio, de wireless, que incluía a transmissão ponto a ponto, de A falando com B e B falando com C. O rádio virou A falando para muitos, não é mais radiotelefonia” (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

O professor da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) Luãn José Vaz Chagas afirma que é preciso avançar muito no estudo e nas definições das características específicas no podcast. “Nós temos um consenso de que o podcast é o meio radiogênico, ou seja, usufrui de uma linguagem sonora do rádio, uma linguagem que tem um rádio expandido, hipermediático como características básicas, que se baseia numa linguagem sonora” (CHAGAS, 2023, informação verbal).

O estudioso lembra, no entanto, que alguns pesquisadores, como Richard Berry, já citado e referênciado neste artigo, vêm apontando que é preciso reconhecer a presença desse meio dentro das características radiofônicas, mas é preciso estudar mais ele, “porque já se apontam outras questões como a intimidade, como a desintermediação, como algumas outras coisas que o próprio podcast já carrega por si só como características essenciais, ou seja, seria possível identificar que podcast tem características específicas” (CHAGAS, 2023, informação verbal).

O papel do rádio

Ainda que o podcast venha se consolidando e reforçando características próprias, Luana Viana (2023, informação verbal) acredita que o rádio seguirá “sendo um meio de comunicação importante e influente sim”. “São dois perfis de audiência diferentes. Igual a televisão: não quer dizer que é uma pessoa que ouve rádio, deixa de ver TV e vice-versa. Eles vão coexistir com seus públicos específicos e tornando-se, firmando-se, como dois meios de comunicação diferentes”, considera (VIANA, 2023, informação verbal).

Luãn Chagas (2023, informação verbal) diz que é difícil fazer uma previsão. Ele sustenta que, mesmo com o avanço dos podcasts, pesquisas mostram um aumento também da audiência do rádio tradicional. Ele cita a pesquisa Ibope, em alusão aos 100 anos da primeira transmissão de rádio no país, que demonstra que a escuta média diária aumentou em relação a 2019. Segundo os dados, “o rádio é ouvido por 83% da população brasileira, considerando as 13 regiões

pesquisadas regularmente pela empresa. Três em cada 5 ouvintes escutam rádio todos os dias. 58% estão ouvindo o meio em maior, ou na mesma quantidade nos últimos 6 meses” (ACAERT, 2022, on line).

Quando a gente vai olhar para sua presença nas principais regiões metropolitanas do país e a formatação do rádio no interior do Brasil, a gente vê uma importância muito grande do rádio, enquanto o áudio sob demanda tem crescido cada vez mais no Brasil, mas ainda não atinge a maior parte da população, por que a grande parte das camadas não tem sequer acesso à internet. (CHAGAS, 2023, informação verbal)

Para Chagas (2023), é possível visualizar um cenário em que rádio e podcast terão sua importância. “O Brasil se tornou um dos maiores mercados de podcast do mundo, tem muita inovação e muitas produções sendo estabelecidas, então é possível a gente olhar por esses dois caminhos. A manutenção do rádio como meio expressivo e de muita importância e o crescimento do áudio sob demanda” (CHAGAS, 2023, informação verbal).

Ferraretto (2023, informação verbal), no entanto, diz “ter dúvidas se o rádio tem a mesma relevância que ele tinha há 20 anos”. Ele lembra que, para as novas gerações, o conteúdo sob demanda é uma realidade muito mais presente.

Eu acredito que a gente precisa repensar isso. Nada dura para sempre e nada dura para sempre dentro de uma determinada forma. O que eu vejo no meu dia a dia – e isso não é um dado científico, é uma impressão – é que o jovem se afastou do rádio e está se afastando também da televisão. A ideia de que eu consumo o que enviam no momento em que me enviam e que quem envia quer, ela vai de encontro à ideia de consumo que quero quando eu quero, que me parece é a ideia cada vez mais dominante. (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

Para Ferraretto (2023, informação verbal), esse cenário põe em xeque a existência, não de todas as emissoras, ou do meio rádio, mas a existência de várias emissoras. Ele diz enxergar uma tendência de se ter menos emissoras de rádio, concentradas na Frequência Modulada (FM), trabalhando com a ideia de segmentação e de convergência. Na opinião do professor, as emissoras tendem, cada vez mais, a falar com um corte do público e em convergência com todas as possíveis formas de transmissão. De acordo com o pesquisador, “dentro dessa convergência ainda tem a questão da hibridização do rádio com a televisão” (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

Precisamos repensar essa coisa de que é *ad eternum*. Essa coisa quase heróica que não tem nada a ver com científico. Tem muito da nossa vontade de pesquisadores, do nosso objeto de culto ter uma vida eterna, já que a gente não consegue ser eterno que o nosso objeto de culto, objeto de estudo seja eterno. (FERRARETTO, 2023, informação verbal)

Quem aprende com quem?

Levando em conta a afirmação trazida por Berry (2020), destacada em nosso referencial, de que o rádio está aprendendo com o podcast, propomos essa discussão aos pesquisadores entrevistados.

Luana Viana (2023, informação verbal) vê uma via de mão dupla. Conforme a professora, “tanto o rádio vai influenciar as produções de podcast, como já tem sido desde os seus primeiros anos, como o podcast agora também influencia o que é produzido no rádio” (VIANA, 2023, informação verbal). Para ela, no ecossistema midiático, todos os meios de comunicação estão em relação, o que corrobora a teoria da cultura da convergência de Jenkins (2008).

Da mesma forma, Ferraretto (2023, informação verbal) destaca que “tudo o que surge no ambiente comunicacional influencia o que já existia e é influenciado pelo que já existia”. No entanto, para ele, o que se vê até o momento, por parte do rádio, é uma tentativa de “transformar conteúdos radiofônicos em podcast, aproveitar esse material de uma forma talvez inadequada, e não criar conteúdos específicos para esse formato” (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

De acordo com Luã Chagas (2023, informação verbal), o meio rádio já vem sendo influenciado pelas produções sob demanda, em certa medida.

O crescimento daquilo que a gente chama de segunda a era dos podcasts no mundo, que é a profissionalização das reportagens, as produções da narrativa, da edição aprofundada, e você tem um conteúdo sonoro cada vez mais profissional, tendem a forçar o rádio a produzir para esses espaços e não só replicar, não só repassar os conteúdos que estão no AM e FM para o online como se fosse um repositório, mas também produzir de forma aprofundada, apresentar coisas interessantes apresentar recursos bons para esse público que vai estar lá (CHAGAS, 2023, informação verbal).

Por fim, Ferraretto (2023, informação verbal) chama atenção para a visão

de que não é no conteúdo propriamente dito que está a grande novidade do podcast. “Eu vejo um monte de novidades no podcast, e muitas das coisas que o podcast faz o rádio já fazia. Ao mesmo tempo essa ideia de novidade encobre a grande novidade no podcast que é: Eu consumo áudio que eu quero no momento que eu quero, essa é a grande novidade”, resume o pesquisador (FERRARETTO, 2023, informação verbal).

Considerações finais

O surgimento desse novo modelo de escuta por demanda, que, desde 2004, vem sendo denominado como podcast, ainda é um fenômeno relativamente novo. E por isso tem sido estudado mais recentemente por alguns pesquisadores da área do rádio e das mídias sonoras. É consensual entre os especialistas entrevistados para este artigo que o podcast, no seu surgimento, copiou as características e a linguagem radiofônica. Assim como, no Brasil, o arcabouço teórico nos mostra uma caracterização como uma linguagem, como uma derivação do rádio, de acordo com os conceitos trazidos, de rádio expandido (KISCHINHEVSKY, 2016) e hipermidiático (LOPEZ, 2010).

No entanto, à medida que o podcast vem amadurecendo e as produções se ampliando, é possível perceber características próprias desse produto, em relação ao rádio atualmente produzido. O próprio modelo, de escuta sob demanda, e no fone de ouvido, pressupõe a necessidade de uma narrativa menos datada e mais íntima.

Dois dos pesquisadores entrevistados, Luana Viana e Luã Chagas, afirmam que o podcast está inserido dentro da linguagem radiofônica, no entanto reconhecem como uma linguagem que vem adquirindo características próprias, exigindo uma escuta mais atenta, com uma produção e edição mais cuidadosa, a desintermediação (não necessariamente estar ligado a um veículo de imprensa tradicional). Ainda assim, apostam que o rádio tende a seguir como um meio de comunicação influente entre os ouvintes e com tendências a se adaptar às mudanças do cenário das mídias sonoras.

Já Ferraretto destaca um “endeusamento” do rádio, e considera que o meio vem perdendo espaço e influência entre o público. Ele também lembra que o podcast utiliza a linguagem radiofônica, mas acredita que vem se diferenciando e tende a se tornar “uma instituição social à parte”. Por fim, Ferraretto destaca que a forma de escuta, sob demanda, que dá liberdade ao ouvinte, é a principal novidade trazida pelo podcast.

Ao final deste artigo que se propôs a refletir sobre o lugar do podcast entre as demais mídias sonoras, verificamos que o podcast utiliza a linguagem radiofônica. No entanto, o podcast tem características próprias e cada vez mais está se destacando como uma mídia diferente, que pode ser ouvida sob demanda, a qualquer hora, em diferentes suportes e exigindo do ouvinte uma atenção de escuta atenta. Assim como o rádio é uma instituição social e cultural (MEDITSCH, 2010), porque se caracteriza por um uso social, também o podcast pode estar se transformando numa instituição social e cultural, diferente do rádio. Acreditamos que as opiniões dos três pesquisadores entrevistados para este trabalho apontam para o surgimento de novos conceitos para compreendermos e continuarmos estudando o podcast.

Bibliografias

BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 1999.

CHAGAS, Luãn José Vaz. Rádio Expandido e o Jornalismo: as redações radiofônicas na fase da multiplicidade da oferta. **Comunicologia - Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília**, 10 (1), p. 29-45, 2017.

CHAGAS, Luãn José Vaz. Entrevista concedida ao AUTOR: 20 de Junho, 2023.

CHAGAS, Luãn José Vaz. SILVA, Antonio Carlos. A segunda era dos podcasts no Brasil: Historiografia recente da consolidação da mídia sonora no contexto do rádio expandido. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 8, n. 1, 2021.

FERRARETTO, Luiz Artur. Conceitos de rádio: múltiplos olhares ressignificando e atualizando definições. **Radiofonias – Revista de Estudos e Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 12, n. 02, p. 10-29, maio/ago. 202

FERRARETTO, Luiz Artur. Entrevista concedida em 2 de junho de 2023.

GAMBARO, Daniel. A instituição social do rádio:(re) agregando as práticas discursivas

da indústria no ecossistema midiático. São Paulo, 2019. Tese de Doutorado. **Tese** (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) –Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

GAMBARO, D. (2021). Experiências midiáticas de escuta: Como o rádio se insere no ecossistema midiático atual. **Revista FAMECOS**, 28(1), e37141. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.37141>.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. In: Richard Berry: “O Rádio está aprendendo muito com o podcasting”. Entrevista: Richard Berry. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 11, n. 01, p. 200-204, jan./abr. 2020.

LOPEZ, Debora Cristina; Redin de Quadros, Mirian. O rádio e a relação com o ouvinte no cenário de convergência: uma proposta de classificação dos tipos de interatividade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 22, n. 3, jul-set, 2015, pp. 164-181.

MEDITSCH, E. A informação sonora na webemergência: sobre as possibilidades de um radiojornalismo digital na mídia e pós-mídia. In: MAGNONI, A. F.; CARVALHO, J. F. de (Org.). **O novo rádio: cenário da radiodifusão na era digital**. São Paulo: Senac, 2010. p. 203-238.

Rádio é consumido por 83% da população no Brasil; 58% ouvem em maior ou na mesma quantidade, diz Inside Radio 2022. Associação Catarinense de Emissoras de Rádio e Televisão, 21 set. 2022. Disponível em: <https://www.acaert.com.br/noticia/46784/radio-e-consumido-por-83-da-populacao-no-brasil-58-ouvem-em-maior-ou-na-mesma-quantidade-diz-inside-radio-2022>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SOUZA, MATHEUS. **Radiojornalismo e convergência digital: uma análise das rotinas de repórteres em emissoras all news**. 2020. Dissertação (Mestrado Comunicação) - Universidade de Brasília, 2020.

VIANA, Luana. Entrevista concedida em 14 de junho de 2023.

VIANA, Luana. Estudos sobre podcast: um panorama do estado da arte em pesquisas brasileiras de rádio e mídia sonora. **Contracampo**, Niterói, v. 39, n. dez./mar. 2020.

ENTREVISTA

ANTÔNIO FRANCISCO (DINO) MAGNONI

Por: Aline Cristina Camargo e Luciane de Fátima Giroto Rosa



“O rádio foi sempre visto como um veículo democrático (...) E se a gente for pensar, alguns fatores no percurso do rádio no Brasil foram um tanto quanto acidentais, mas decisivos”.

Experimentações do rádio no Brasil: tecnologias, processos e linguagem

O rádio tem em sua essência a capacidade de modificar-se, seja no que diz respeito à tecnologia, aos processos ou à linguagem. As primeiras experiências do veículo no Brasil datam do início do século XX. Ferraretto (2018)⁵³ destaca demonstrações públicas muitas vezes ignoradas, como a da Telefunken na Bahia em 1911 e a da Marconi Co. na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, em 1920. O autor indica também iniciativas do

⁵³ FERRARETTO, Luiz Artur. O rádio antes do rádio: o Brasil como mercado para a indústria eletroeletrônica (1910-1920). *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul: UCS, v. 17, n. 33, p. 145-164, jan./jun. 2018. Disponível em: www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/182116/001076652.pdf?sequence=1. Acesso em: 24 dez. 2022.

padre Roberto Landell de Moura ainda na virada do século 19 para o 20. Atribuídas a diversos pioneiros em diferentes regiões do país, as experimentações contribuíram para a consolidação do rádio.

Tais experimentações e inovações, a partir das tecnologias digitais, fazem do rádio, hoje, um dos veículos mais consumidos pelos brasileiros. Atualmente, 80% dos brasileiros ouvem rádio⁵⁴, entendido agora não mais como o suporte, mas sim a partir da linguagem da mídia sonora, consumida seja pelo aparelho tradicional, seja nos smartphones ou nos computadores.

É sobre isso que conversamos com o pesquisador Antônio Francisco Magnoni, o Dino, professor do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMIT) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/UNESP), de Bauru, onde lecionou radiojornalismo para turmas de graduação por 20 anos.

Aline e Luciane: Como era sua relação com o rádio antes de ser um pesquisador do rádio? O rádio tem bastante essa questão afetiva com seus ouvintes, quais são as suas lembranças?

Dino Magnoni: Primeira coisa, eu sou velho, velho e rural. Eu nasci em 1959. E como rural e pobre a gente não tinha acesso. Entrei em uma escola rural que literalmente caçava alunos para fazer as turmas. Entrei na escola com cinco anos e meio e, ironicamente, eu já estava alfabetizado, pois meu avô, embora fosse um homem roceiro, tinha um pouco mais de dinheiro e assinava uma revista na época chamada “Família Cristã” e o “Estadão”.

Assim como muitas pessoas da minha geração, o primeiro veículo de fato ao qual eu tive acesso foi o rádio. Porque,

por exemplo, embora meu avô tivesse jornal, ele morava a uma certa distância da cidade, então demorava algumas semanas para os jornais e as revistas chegarem. O veículo que me alcançava era o rádio, em termos de informação e de música.

Eu lembro que meu pai comprou o primeiro aparelho de rádio em 1963. Para comparar, a primeira televisão a gente foi ter só em 1979, que era uma televisão à bateria.

Então posso dizer que tudo aquilo que moldou o meu gosto musical, o interesse pelo jornalismo, por algumas variedades, mesmo a curiosidade por alguns produtos advindos da publicidade, tudo veio do rádio.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/estudos-type/inside-radio/>. Acesso em: 22 out. 2022.

Aline e Luciane: Quais as principais mudanças que você apontaria nessa transição do rádio tradicional para o rádio com a presença digital?

Dino Magnoni: Eu acho que a primeira grande mudança no rádio não aconteceu com o digital. Ela aconteceu justamente na transição do rádio AM para a FM. No final do Governo Sarney, ele queria expandir o mandato e ele conseguiu ficar cinco anos. Depois ele conseguiu convocar as eleições e em 1989 disputaram Lula e Collor, e o Collor foi o eleito. Um dos artifícios para expandir o mandato foi, como sempre, a distribuição de concessão de rádios para os Estados, pelos rincões brasileiros, e, naquele momento, as concessões que tinham disponíveis eram todas em Frequência Modulada.

Então aqui houve uma expansão tremenda do FM no final dos anos 80. E em muitas localidades que nunca haviam tido uma emissora de rádio, passou a ter uma em Frequência Modulada. O FM, como tecnologia, já existia desde a segunda metade dos anos 30 e começa a ter emissoras com Frequência Modulada no pós-Segunda Guerra Mundial, principalmente nos Estados Unidos e um pouco na Europa. Mas aqui no Brasil, até o início dos anos 70, a Frequência Modulada era usada como link para transmitir dados das emissoras até as antenas, não era utilizada como um sistema de

transmissão aberto. Já a partir dos anos 70, a transmissão com Frequência Modulada e as concessões foram usadas (*impulsionando a expansão do setor*).

Naquela época, o FM foi moldado para o público jovem da classe urbana, que era o público que tinha dinheiro para comprar o receptor que tivesse AM e FM, ou um adaptador que já tivesse o AM. Em 1967, a Philco, que era uma empresa holandesa, começou a fabricar, na Zona Franca de Manaus, o (*aparelho receptor com*) transístor, com nove faixas de ondas, em que se tinha AM, ondas curtas e FM. Só que essa tecnologia, na época, era quase tão cara quanto um aparelho de televisão. Então a Frequência Modulada ainda estava restrita aos grandes centros, às grandes cidades.

A popularização do FM se deu exatamente a partir do final dos anos 80 com este episódio da expansão do mandato do Sarney. E com isso surgiu uma infinidade de novas concessões. Então, a explosão do FM no interior se deu por duas razões: a concessão de rádios e o barateamento da tecnologia que nos anos 80 já se tornou bem mais acessível. E no começo dos anos 90, começam a entrar os primeiros aparelhos portáteis chineses, japoneses, aparelhos pequeniníssimos e muito eficientes, bem como bastante acessíveis, baratos. Então ocorre a explosão do rádio de pilha, o acesso ao rádio de pilha e o FM vai popularizar

sucessos da música sertaneja, por exemplo, o samba e até o iê-iê-iê nacional.

Para pensar a popularização e o desenvolvimento do rádio eu destacaria, antes da digitalização, essa mudança do rádio AM para a FM. A digitalização, na verdade, representou uma mudança na distribuição dos conteúdos, o rádio não linear, diferido, continua sendo rádio. Quer dizer, as exigências, as características da linguagem são as mesmas.

Aline e Luciane: A novidade mesmo está na distribuição, não tanto na produção?

Dino Magnoni: Sim. Esta é a novidade. O rádio em tempo real desaparece. É o rádio diferido, não linear. O sujeito consome no tempo dele, quando ele pode. Ele não consome mais em aparelho de rádio. Na verdade, o grande receptor universal se torna o *smartphone*.

Aline e Luciane: O rádio, se formos comparar com outros veículos, é bastante democrático. Você pensa que essa característica pode ser apontada como uma das razões para o rádio permanecer tão forte até os dias de hoje?

Dino Magnoni: O rádio foi sempre visto como um veículo democrático, primeiro porque não exige que a pessoa saiba ler, que tenha a mínima condição de leitura,

e também por ser um veículo mais barato em termos de produção. E se a gente for pensar, alguns fatores no percurso do rádio no Brasil foram um tanto quanto acidentais, mas decisivos. Por exemplo, o cenário da pandemia aumentou a audiência do rádio, as pessoas ficavam confinadas em casa e ouviam rádio enquanto realizavam outras tarefas, como cuidar da casa ou trabalhar.

Na verdade, o rádio, desde o início, foi um veículo mais tolerado em ambiente de trabalho. Não tinha um retireiro, um tirador de leite que não tivesse um rádio pendurado na mangueira do curral onde estava tirando leite, ordenhando. Se você for olhar os guardas noturnos, os motoristas, mesmo os taxistas, enfim, as pessoas que estão no trânsito e mesmo no ambiente fabril, o rádio sempre foi comum. Em empresas grandes também tinha um tipo interno de rádio. Ou seja, ele sempre serviu de música de fundo.

Tem também a visão que só alguém que conhecia o Brasil como (*o pioneiro do rádio Edgard*) Roquette-Pinto poderia considerar. Ele, na posição de médico militar, jornalista, ativista cultural e educador, teve a percepção de que o Brasil, como um país continental, teria no rádio um grande contribuidor para uma certa unidade nacional, uma primeira ideia de identidade do que era ser brasileiro.

Inclusive, é importante salientar que o

chamado centenário do rádio, ao contrário do que muitos pensam, não acontece este ano (2022). Porque, na verdade, já havia iniciativas desde 1919.

Aline e Luciane: O que você imagina como sendo um cenário do futuro da produção e do consumo do rádio no Brasil?

Dino Magnoni: É importante observar que todos os veículos que migraram para a internet sofreram um efeito em comum, que foi o declínio de recursos a partir da mudança do financiamento publicitário, daquilo que se via nos veículos tradicionais impressos, analógicos e eletrônicos.

A gente vê que muitos veículos surgiram, nas diversas linguagens, não só na mídia sonora, e aumentaram a abrangência, mas não aumentaram a remuneração. Inclusive, muitos nem sequer conseguem sobreviver, nem sequer conseguem se manter no mercado. Eu penso que o desafio mais iminente é pensar em estratégias de modelos de negócio, uma vez que já se viu que audiência não se traduz em remuneração. A maioria do público quer ter acesso à informação, mas não quer pagar por ela. Ou não pode pagar por ela. O que a gente vê é o consumo cada vez mais fragmentado, o acesso ao

conteúdo se dá por diferentes plataformas e repensar essas plataformas é necessário.

Sobre o entrevistado

Antônio Francisco Magnoni, ou **Dino Magnoni**, como é conhecido por colegas e alunos, é jornalista e radialista. Professor aposentado do Departamento de Comunicação Social da FAAC-UNESP, onde lecionou a disciplina Radiojornalismo por mais de 20 anos.

Dino Magnoni é docente do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMIT), Mestrado Profissional e Doutorado Acadêmico, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação-FAAC/UNESP de Bauru. Integra o grupo de pesquisa LECOTEC-Laboratório de Estudos em Comunicação, Tecnologias e Educação Cidadã. É doutor em Educação pela Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC-UNESP/ Marília) e tem pós-doutorado pela Universidad Nacional de Quilmes. É pesquisador e possui formação e experiência profissional em Jornalismo, Radialismo e Educação, nas áreas de Comunicação Educativa, Digital e Científica; em Política, Economia e Gestão da Informação Midiática; em Planejamento e Produção de Comunicação Escrita e Audiovisual para Sistemas Midiáticos.

>> Como citar este texto:

CAMARGO, Aline Cristina; ROSA, Luciana da Fátima Giroto. Experimentações do rádio no Brasil: tecnologias, processos e linguagem. Entrevista a Antônio Francisco Magnoni. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 14, n. 02, p. 78-82, jul./out. 2023.

RESENHA

A emergência da narrativa imersiva nas pesquisas sobre o jornalismo em podcasting

Voices in radio journalism: who speaks in this expanded context?

Voces en el periodismo radiofónico: ¿quién habla en este contexto ampliado?

Leonardo Couto

Resumo

Apresenta-se resenha do livro de Luana Viana, *Jornalismo narrativo em podcast: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral*, lançado em junho de 2023 e adaptado de sua premiada tese, a primeira defendida no PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em junho de 2022. O material conta com vasta contribuição ao campo dos estudos radiofônicos e permite que novos pesquisadores consigam aprofundar uma análise plural e objetiva dos elementos presentes nas narrativas de podcasts. Mesclando teóricos canônicos e pesquisadores contemporâneos, Viana produz um estado da arte sobre os principais estudos do campo e acrescenta percepções clássicas do campo das ciências sociais em sua análise da narrativa. A produção da autora já nasce como uma referência e auxilia diferentes caminhos epistemológicos que contemplem o estudo do jornalismo em podcast.

Palavras-chave: Jornalismo; narrativa; podcast; imersividade; dramaturgia.

>> Como citar este texto:

COUTO, LEONARDO. A emergência da narrativa imersiva nas pesquisas sobre o jornalismo no podcasting. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 12, n. 02, p. 83-92, jul./out. 2023.

Livro resenhado:

Jornalismo Narrativo em podcast: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral.



Sobre o autor

Leonardo Couto

leonardocouto7946@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7309-3939>

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Introdução

Contar uma história requer percepção, criatividade, estudo e destreza no uso das palavras certas. Recortar um período da história, pontuar o seu início, desenvolver e dar fim a este intervalo demanda do narrador uma habilidade de fragmentar e remontar um momento. Na ficção há de se criar todo um novo mundo e começar de forma arbitrária, mas no factual escolher o início, meio e fim fica ainda mais complexo. Estudar as intencionalidades da narrativa, e suas variantes, passa então a ser um movimento de extrema valia para compreender a comunicação.

Independente do meio, a ação de narrar histórias é uma característica comum ao ser humano. Somos seres que partilham histórias e as guardam em artefatos, livros, gravuras e, hoje ainda mais, em dispositivos eletrônicos. Seja no passado ou no contemporâneo, a nossa sociedade anseia e consome muitas histórias, em novelas televisivas, rádio, cinema e livros. Com o podcasting não é diferente, assumindo um caráter próximo ao se apropriar das características radiofônicas e dialogar diretamente com o ouvinte. Nesse processo, a voz e o relato são características marcantes no desenvolvimento de contação de histórias e tornam o processo mais íntimo.

Unindo as singularidades do rádio, o jornalismo utiliza de suas técnicas para aprimorar a narração do fato. Por meio do storytelling, adaptando a narrativa factual para um caminho de não ficção, o jornalismo assume novas nuances em meio ao rádio expandido (KISCHINHEVSKY, 2016) que possibilitam novas configurações neste processo de contar histórias. Abre então um leque de atuações que podem mesclar voz em primeira pessoa, subjetividade, elementos da dramaturgia e alguns aspectos da estrutura da narrativa ficcional. Um mundo de novas possibilidades. Mas como entender as complexidades envolvendo o radiojornalismo quando novos produtos de podcast operam uma remediação de estratégias imersivas?

Esse é um dos objetivos do livro *Jornalismo narrativo em podcast: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral*, livro da pesquisadora Luana Viana

e Silva, doutora pelo PPGCOM/UFJF, com estágio doutoral na Universidade do Minho, em Portugal, com bolsa Capes. A obra é uma adaptação da tese de Viana (2022), de título homônimo e defendida em junho de 2022. A tese conquistou menção honrosa no Prêmio Adelmo Genro Filho de 2023, concedido pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). No livro, Luana Viana apresenta uma versão com adaptações de uma grande contribuição para a área da comunicação, e, mais especificamente, ao campo dos estudos radiofônicos.

Este livro inaugura a série Mídia Sonora, da Editora Insular, em que dissertações e teses de destaque dentro do campo de estudos da mídia sonora são adaptadas para promover e centralizar grandes contribuições ao campo. A série tem como diretores os pesquisadores de rádio e mídia sonora Luciano Klöckner e Valci Zuculoto.

Referência e pesquisadora promissora, Luana se dedicou neste livro a estudar as estratégias apresentadas no podcasting que aguçam a experiência imersiva do usuário enquanto audiência e da imersão do jornalista enquanto personagem inserido na história. Para desenvolver o estudo, a autora – que chefia a Divisão de Rádio e é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) – partiu da seguinte pergunta: “quais estratégias intensificam a experiência imersiva do ouvinte no jornalismo narrativo em podcasting?”.

A autora destaca em seu livro que a pesquisa teve como grande incentivador o artigo publicado pelo professor Marcelo Kischinhevsky no 15º Encontro da SBPJor, em 2017, em São Paulo, publicado no ano seguinte numa revista espanhola (KISCHINHEVSKY, 2018). No texto, o pesquisador apresentou reflexões sobre experiências imersivas de radiojornalismo narrativo acionadas pelo podcasting.

Em um primeiro momento, Viana guia o leitor sobre o seu estudo, apresentando brevemente sua trajetória acadêmica, o objeto, as hipóteses, os objetivos, o caminho metodológico a ser seguido, as estratégias adotadas e avança na descrição dos capítulos. O estudo de Viana se concentrou no gênero

True Crime dentro do podcasting. Ela apresenta um estudo aprofundado sobre O Caso Evandro, a quarta temporada do podcast Projeto Humanos, desenvolvido pelo Anticast. Um marco do gênero True Crime no Brasil, O Caso Evandro é um produto radiofônico produzido por Ivan Mizanzuk e trata da morte do menino Evandro Ramos Caetano, em 1992, na cidade de Guaratuba, no litoral paranaense, e do julgamento de seus supostos assassinos.

A escolha do objeto se deu pela forma com que a pesquisadora se relacionou com o produto, tendo em vista que O Caso Evandro é hoje um dos podcasts mais ouvidos da podosfera brasileira e serviu de modelo para outros produtos sonoros que abordam o mesmo gênero de crimes reais. Esse produto utiliza do formato storytelling, de contação de histórias, para apresentar novas formas de se fazer reportagens jornalísticas em áudio. A estrutura narrativa e as ações do repórter enquanto personagem ditaram um modelo de produção que obteve bastante sucesso na podosfera brasileira.

O objeto contém características importantes para a análise de Viana, como uso de trilha sonora envolvente, detalhamento das cenas, o jornalista como personagem, a subjetividade e a inserção de elementos da dramaturgia no formato de narrativa de não ficção. A riqueza de detalhes e a apuração vasta promovem um ganho na análise da pesquisadora, que se debruça sobre os 36 episódios lançados no espaço de pouco mais de dois anos. A conexão com o objeto permitiu que Viana produzisse um trabalho que ajudará muitos estudantes e pesquisadores que queiram avançar em pesquisas sobre o jornalismo no podcasting e sobre as técnicas imersivas no meio radiofônico como um todo.

O percurso de desenvolvimento de Luana Viana começa questionando sobre o “por que estudar narrativas?”. A autora parte então da pesquisa do francês Paul Ricoeur e retoma a ideia do processo mimético para abordar o conceito das três mimeses trabalhado por Ricoeur no seu clássico livro Tempo e Narrativa (1994).

Além disso, a autora abarca o estudo da narratologia promovido pelo pesquisador Luiz Gonzaga Motta, em seu livro Análise Crítica da Narrativa (2013). Motta emprega Ricoeur na base do seu desenvolvimento metodológico e utiliza

o autor francês também como base em sua análise crítica. Ele entende que “a narratologia é a teoria da narrativa e os métodos e procedimentos empregados na análise das narrativas humanas” (MOTTA, 2013, p. 75). Sendo assim, a discussão proposta por Viana envolvendo o estudo da narrativa auxilia na compreensão de métodos acionados por jornalistas em suas ações de contar histórias.

A autora aciona o estudo sobre o jornalista enquanto personagem, produzido pela pesquisadora Mirian Redin Quadros (2017), para justificar o porquê de o jornalismo apresentar uma forma diferente de narrativa, nem sempre se concentrando exclusivamente na modalidade textual. Viana argumenta que “o jornalismo se apresenta como um modo de narrar que possui semelhanças com outras formas de se contar histórias” (VIANA, 2023, p. 49).

Após conectar as narrativas e o jornalismo, a autora se dedica a estudar as narrativas radiofônicas, em que concentra o estudo da narrativa neste meio centenário. Viana traça uma relação na forma com que a audiência interage com a narrativa radiofônica e como elementos da ficção e do real atuam no imaginário do ouvinte. A autora envolve estudos dos gêneros radiofônicos de Mário Kaplún (1999) e o estudo de Diaz Unzueta e Martinez-Costa (2005) sobre os programas de rádio.

Ainda na segunda parte do seu livro, Viana discute os desafios metodológicos presentes no meio radiofônico, tendo em vista que o rádio expandido está presente em diversas plataformas num contexto hipermediático (LOPEZ, 2009). A autora aborda então trabalhos e artigos, produzidos em grupos de pesquisa e congressos de comunicação, em que pesquisadores concentraram seus esforços no processo de avançar com discussões metodológicas que pudessem ser aplicadas ao meio radiofônico, incluindo o podcasting, as web rádios e os audioblogs.

A autora lança mão do estudo de Balsebre (2005) para compreender a linguagem proposta pelo seu objeto de pesquisa. Assim, retoma o percurso metodológico de análise em três planos, desenvolvido por Motta (2005), para elencar e discutir elementos sonoros presentes na temporada. A discussão dos

três planos perpassa a maior parte do seu trabalho e serve como um instrumento de análise crítica e aprofundada do sistema narrativo adotado pelo Ivan no podcast O Caso Evandro.

Viana começa destrinchando aspectos sonoros e as trilhas acionadas durante os episódios. Para isso, ela destaca o Plano de Expressão para compreender como as trilhas têm um papel importante na forma com que a linguagem radiofônica produz sentido no público. Esse movimento é bastante interessante para estudar as potencialidades do meio radiofônico no processo de influenciar os sentidos da audiência. A autora aplica a análise a todos os 36 episódios da temporada de O Caso Evandro.

Com a proposta de avançar na compreensão sobre o radiojornalismo narrativo (KISCHINHEVSKY, 2018), Luana Viana promove uma discussão na terceira parte do livro sobre pesquisas que abordam os gêneros presentes no podcasting. Ela elenca podcasts como o This American Life e Serial como dois bons exemplos de performances jornalísticas narrativas presentes no podcasting e esmiuça características do radiojornalismo narrativo presentes nesses dois objetos e que posteriormente são mobilizados pelo Projeto Humanos em suas temporadas.

Esse movimento por parte da autora é interessante porque mostra como elementos são remediados a fim de aprimorar os produtos sonoros. Ela destaca que essa discussão tem como objetivo “ilustrar que o podcasting tem o potencial de criar tais possibilidades” (VIANA, 2023, p. 195). Ela termina essa parte argumentando que “o processo de imersão está relacionado às decisões e às estratégias de composição da narrativa sonora, e que pode ser potencializado pelas plataformas digitais e pelas novas tecnologias” (VIANA, 2023, p. 198).

A quarta parte do livro envolve uma relação que atua de forma central na pesquisa de Viana. A autora discute a relação de imersão do jornalista na produção e no consumo dos produtos sonoros. Ela destaca que o papel do jornalista no radiojornalismo narrativo tem relação com a profundidade e o estudo minucioso do roteiro, pontos também abordados por Kischinhevsky (2018), mas a forma com que o conteúdo é consumido também envolve uma

imersão por meio da escuta. O ouvinte, por meio de dispositivos e novas tecnologias, tem a possibilidade de imergir na história e se sentir como parte da narrativa, enquanto o jornalista em uma ação de imersão insere a si mesmo como investigador e narrador da trama abordada pela narrativa.

Em um primeiro momento a autora foca justamente no aspecto do som imersivo, ressaltando que as possibilidades de maior elaboração e tempo de produção promovidas pelo podcasting possibilitam que tecnologias como o áudio binaural e realidade aumentada (RA) possam ser bem exploradas. Essa perspectiva é interessante para imaginarmos como o podcasting promoveu um ganho considerável na qualidade técnica de seus produtos sonoros por permitir um tempo a mais para finalização das obras. A autora destaca que essas experiências fazem com que o ouvinte seja uma “testemunha dos acontecimentos” (VIANA, 2023) e participe da história por meio das produções acusticamente elaboradas.

Viana avança em outro ponto central de sua pesquisa, que envolve a dramaturgia no podcasting. Ela retoma a Poética, de Aristóteles, para pensar como elementos da dramaturgia influenciam na forma com que o roteiro do storytelling é adaptado com ganhos de drama a fim de engajar e envolver a audiência. A autora resgata o clássico para compreender a situação atual do podcasting. Nos capítulos 12 e 13, ela resgata parte da discussão envolvendo a narrativa e avança no estudo sobre a dramatização e o storytelling no podcasting.

Seja pela discussão teórica, ou pela análise aprofundada do objeto de pesquisa, Viana tem uma enorme contribuição para o campo dos estudos da narrativa em podcasting ao trazer aspectos que em um primeiro momento podem parecer distantes do campo radiofônico, mas que nos ajudam a compreender de forma aprofundada características que estão sendo adotadas nos produtos sonoros de destaque dentro da podosfera.

Luana Viana prossegue com o estudo do jornalismo e do jornalista, pontos importantes para entender a estrutura narrativa de não ficção acionada pelo objeto. Em O Caso Evandro, Ivan desempenha múltiplas funções. A autora então parte dessa discussão do jornalista enquanto personagem para discutir

conceitos como neutralidade, objetividade e imparcialidade. A participação ativa do jornalista enquanto personagem na narrativa envolve muitas discussões sobre os limites da atuação do profissional na trama, e Luana evoca essa discussão para trazer luz ao debate sobre os princípios éticos que envolvem o jornalista como ponto central em um relato jornalístico.

A autora na última seção de abordagem mais teórica, a parte cinco, aborda o conceito de metajornalismo e discute como o jornalismo vira o foco nas produções de cunho jornalístico. Ela destaca que “a emergência do jornalista narrador como uma figura íntima do ouvinte, principalmente pelo uso do discurso em primeira pessoa, é acompanhada por uma repaginação na forma como o jornalismo é representado” (VIANA, 2023, p. 325). A pesquisadora também aborda o conceito de jornalismo-narrador (VIANA, 2023) para compreender as formas com que a narrativa jornalística se apresenta no processo de contação de histórias. Essas percepções ajudam a avançar na discussão teórica, preparando o pesquisador para compreender de maneira mais ampla o processo de análise das narrativas jornalísticas, principalmente as inseridas no podcasting.

Luana Viana adentra definitivamente no processo de análise do seu objeto apresentando um “compilado de descobertas” feitos por seu estudo. A autora resgata o Plano da Metanarrativa, proposto por Motta (2013), para compreender o uso da primeira pessoa no jornalismo narrativo em podcasting. No penúltimo capítulo do livro, Viana destrincha diversos momentos dos episódios da temporada de O Caso Evandro e analisa as estratégias dos usos da primeira pessoa. A autora resgata os elementos de intimidade específicos do meio e os relaciona na forma com que o discurso apresentado em primeira pessoa explora essa característica para promover uma relação singular no processo de escuta.

É bem interessante observar como as novas remediações atraem elementos tradicionais do meio e os adaptam através de novas ferramentas que permitam explorar as maiores virtudes do rádio, pegando como exemplo o objeto tratado por Viana. Ivan Mizanzuk é apresentado como um dos personagens e, a partir do estudo de Luana Viana, podemos perceber como dispositivos inseridos

no discurso são acionados para promover uma aproximação entre ouvinte e audiência, o que beneficia o engajamento do público em podcasts seriados e permite que a discussão de temas complexos e sensíveis, como os abordados em produtos True Crime, sigam para além da escuta do podcasts.

O último capítulo resgata as discussões abordadas no livro para avançar no conceito do jornalismo narrativo em podcasting como a emergência de um discurso. A autora então retoma a questão e o objetivo principal da pesquisa para amarrar uma análise da narrativa que contempla muito mais que o texto, levando aspectos da linguagem radiofônica e elementos da dramaturgia também para o centro da discussão.

Ela trabalha características do drama como enredo, personagens, objetivos, ideias centrais e tenta montar uma relação com elementos da linguagem radiofônica como a expressividade do meio e a exploração da imaginação. Esse movimento é de extrema valia para o campo por proporcionar uma expansão do estudo das narrativas presentes no podcasting. Com ele, podemos compreender o produto sonoro para além do texto e avançar realmente numa análise que abarque também elementos do som e as especificidades do meio radiofônico.

A obra fecha com uma pequena seção intitulada Notas Finais, em que a autora discorre sobre as mudanças proporcionadas pelo podcasting e como a chegada do novo meio abre um novo mundo de exploração no âmbito acadêmico.

Com certeza, a contribuição de Luana Viana será referência indispensável para novos pesquisadores que queiram investigar o universo do podcasting e servirá como guia para os que se aventurarem pelos caminhos da análise da narrativa de produtos sonoros. Se a dramaturgia, a imersividade e a narrativa autoral trazem complexidade e riqueza aos produtos sonoros, o estudo sobre o jornalismo narrativo em podcast proposto por Viana auxilia no processo de desembaraçar os nós de um campo com enorme potencial de exploração.

Bibliografia

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

KAPLÚN, Mario. **Producción de Programas de Radio: el guión – la realización**. Quito: Ediciones CIESPAL, 1999.

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

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio em episódios, via internet: aproximações entre o podcasting e o conceito de jornalismo narrativo. **Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación**, v. 5, n. 10, p. 74-81, outubro 2018.

LOPEZ, Debora Cristina. **Radiojornalismo hipermidiático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

MARTINEZ-COSTA, Maria del Pilar; DÍEZ UNZUETA, José Ramon. **Lenguaje, géneros y programas de radio: introducción a la narrativa radiofónica**. Pamplona: Eunsa, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora UnB, 2013.

QUADROS, Mirian Redin. As personagens jornalísticas nas narrativas radiofônicas: o lugar do ouvinte. In: **Anais...** 15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo: USP, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

VIANA, Luana. **Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2022.

VIANA, Luana. **Jornalismo narrativo em podcast: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral**. Florianópolis: Editora Insular, 2023.