

Karina Woehl de Farias, Álvaro Bufarah Júnior e Teresa Piñeiro-Otero (Coords.)

Se Guglielmo Marconi soubesse...



RIA
Editorial

Se Guglielmo Marconi soubesse...

Karina Woehl de Farias
Álvaro Bufarah Júnior
Teresa Piñeiro-Otero
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)
PhD Andrea Versuti (UnB, Brasil)
PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)
PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)
PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)
PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)
PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)
Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)
PhD Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)
PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, Brasil)
PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)
PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)
PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)
PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas - Austin, Estados Unidos)
PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)
PhD Koldo Mesos (Universidade do País Vasco, Espanha)
PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)
PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)
PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)
PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)
PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná - UTFPR e
Fac. Rachel de Queiroz, Brasil)
PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)
PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)
PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Brasil)
PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)
PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)
PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo - USP, Brasil)
PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)
PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)
PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©fotofabrika - stock.adobe.com (arquivo nº 733584099)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-9220-47-8

Título: Se Guglielmo Marconi soubesse...

Coordenadores: Karina Woehl de Farias, Álvaro Bufarah Júnior e Teresa Piñeiro-Otero

1.ª edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives***. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com

<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dra. Juliana Gobbi Betti, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

Abordando produções sonoras ficcionais, informativas e musicais, a obra “Se Guglielmo Marconi soubesse...” reúne um conjunto de artigos relevantes para os estudos em rádio e mídia sonora. Organizados em quatro partes, os textos discutem práticas e especificidades vinculadas ao rádio e aos podcasts, registrando a história e chamando atenção para as potencialidades e os desafios que caracterizam o atual cenário de transformação. Coordenada por Karina Woehl de Farias, Alvaro Bufarah Júnior e Teresa Piñeiro-Otero, a obra integra pesquisadoras e pesquisadores de diferentes origens, enriquecendo o debate ao colocar em pauta questões contemporâneas a partir de abordagens teórico-metodológicas diversas, constituindo-se um importante referencial para a área.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Alvaro Bufarah Junior

Ángela Ruiz Martínez

César Miguel Andrade-Martínez

Daniela Cristiane Ota

Eduarda Albrechete Motta

Karina Woehl de Farias

Leonardo de Souza Marques

Leonardo Silva Maciel

Lorena Aracelly Cabral de Oliveira

Maria Aparecida Borges Limeira

Marianeli Torres Benavides

Marina Vázquez Guerrero

Oswaldo Ribeiro-Silva

Paloma López Villafranca

Stefanie Machado

Talita Maria Botelho Mantovani Parreira

Thiers Gomes da Silva

Valquíria Aparecida Passos Kneipp

Vanderlei Baeza Lucentini

Verónica Yépez-Reyes

SUMÁRIO

Introdução a uma vida desacelerada.....	11
<i>Denis Renó</i>	

PARTE 1 - FICÇÃO SONORA

“Era uma vez um podcast”: contos de fadas no ecossistema sonoro contemporâneo.....	14
<i>Talita Maria Botelho Mantovani Parreira</i>	
<i>Karina Woehl de Farias</i>	

Dramaturgia sonora: práticas melodramáticas no podcast narrativo Janja.....	37
<i>Lorena Aracelly Cabral de Oliveira</i>	
<i>Maria Aparecida Borges Limeira</i>	
<i>Valquíria Aparecida Passos Kneipp</i>	

Análisis del personaje en la ficción sonora. Comparativa de estudios de caso en España.....	57
<i>Paloma López Villafranca</i>	

PARTE 2 - SONS INFORMATIVOS

Entre la inmediatez y la profundización: el reto informativo de los daily podcast en el ecosistema mediático español.....	82
<i>Ángela Ruiz Martínez</i>	

Considerações sobre objetividade e subjetividade em podcasts narrativos jornalísticos.....	107
<i>Stefanie Machado</i>	

PARTE 3 - TRANSFORMAÇÕES RADIOFÔNICAS

La forma es el contenido: mitos y realidades en la producción de podcasts.....	132
<i>Verónica Yépez-Reyes</i>	
<i>Marianeli Torres Benavides</i>	

O rádio educativo de Mato Grosso do Sul e as propostas de Kaplún e de Bordenave.....	157
<i>Oswaldo Ribeiro-Silva</i>	
<i>Daniela Cristiane Ota</i>	

La radio universitaria mexicana frente al reto de divulgar ciencia en la era digital.....	177
<i>Marina Vázquez Guerrero</i>	

Experiencias profesionales en radio y su impacto en la formación académica de universitarios futuros comunicadores.....	194
<i>César Miguel Andrade-Martínez</i>	

Põe na roda: representatividade e convergência no universo multiplataforma.....	220
<i>Eduarda Albrechete Motta</i>	
<i>Leonardo de Souza Marques</i>	
<i>Leonardo Silva Maciel</i>	

PARTE 4 - DESAFIOS

Inteligência artificial como transformação epistemológica nas linguagens do áudio: uma análise comparativa entre os podcasts jornalísticos, musicais e dramático-ficcionais.....	241
<i>Alvaro Bufarah Junior</i>	
Valorização e preservação do conteúdo radiofônico: a voz da locução como elemento principal.....	265
<i>Thiers Gomes da Silva</i>	
Theremin, um estranho em todos os ninhos.....	282
<i>Vanderlei Baeza Lucentini</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	305

SE GUGLIELMO MARCONI SOUBESSE...

INTRODUÇÃO A UMA VIDA DESACELERADA

A sociedade midiaticizada urge movimentos denominados por Zygmunt Bauman (2017), em sua obra póstuma, como retrópicos. Para o autor, em sua obra póstuma, é necessária uma revisão do mundo contemporâneo, observando o que abandonamos com o objetivo de voltar a caminhar adiante. Ainda, segundo o autor, não se trata de uma nostalgia sem sentido, mas a oportunidade de recuperar algumas características essenciais que sustentam a vida, dentre elas o tempo. Tal ideia está conectada diretamente a algumas das propostas do português António Fidalgo (2013), que defende a necessidade de uma ética mínima para a sociedade contemporânea, especialmente no tratamento à saúde e a necessidade de desacelerar, num movimento *Slow Living* que já está presente em outros setores da sociedade contemporânea.

Diante disso, o tema que mais podemos absorver das ideias do português quando pensamos na ecologia dos meios está na ética do descanso. O descanso é parte da vida, mas parece ter se transformado em privilégio. E a falta do descanso está diretamente conectado à obra *Retrotopia*, que oferece ao leitor a última grande reflexão do polonês Zygmunt Bauman. O livro, publicado pela primeira vez em fevereiro de 2017, um mês após o falecimento do pensador, traz à tona reflexões sobre a humanidade, com olhares (topia) para o passado (retro) em busca dos pontos pelos quais ela se perdeu. A introdução da obra e o primeiro capítulo dedicam-se a debater sobre o que é nostalgia para, em seguida, apontar os caminhos aparentemente equivocados. Neste espectro de erros direcionais, Bauman nos apresenta exatamente a velocidade

pela qual a sociedade passa pela vida, apesar da crescente expectativa de vida. Uma busca pela rapidez, que não é exclusivo da fotografia, e que, de fato, precisa de uma revisão. Para o autor, “A nostalgia - como sugere Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard – ‘é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia’” (Bauman, 2017, p. 8). Neste cenário, encontramos um ecossistema midiático contemporâneo que resulta de transformações tecnológicas marcantes, somadas às alterações comportamentais no uso destas novas tecnologias. De fato, essa não é uma característica somente da contemporaneidade, mas da própria ecologia dos meios (Postman, 2015). Porém, parece-nos ser obrigatório o reconhecimento de que a tecnologia digital nos levou a alterações mais rápidas e expressivas (Renó & Flores, 2018). Uma sociedade acelerada, portátil, móvel, multiplataformizada, cada vez mais dependente das tecnologias e com a instantaneidade como característica básica.

No panorama desta aceleração, propomos o debate desta obra, que reúne textos que se relacionam ao olhar retrotópico sobre a ecologia dos meios e os temas do livro. A partir de uma seleção rigorosa e realizada às cegas pelas coordenações, chegou-se à composição capitular. Espero, com este conteúdo, que pensamentos sobre o ecossistema em que vivemos sejam alavancados e soluções para um cotidiano eticamente saudável sejam encontradas. Boa leitura.

Denis Renó
Diretor Geral

PARTE 1 - FICÇÃO SONORA

“ERA UMA VEZ UM PODCAST”: CONTOS DE FADAS NO ECOSISTEMA SONORO CONTEMPORÂNEO

Talita Maria Botelho Mantovani Parreira¹
Karina Woehl de Farias²

Os contos de fadas podem ser compreendidos como matrizes simbólicas que atravessam tempos e culturas, moldando a linguagem, o imaginário e os valores sociais. Para Jung (2000), essas narrativas são manifestações do inconsciente coletivo, configuradas em imagens arquetípicas que orientam a experiência humana e permitem a elaboração de conflitos universais. Bettelheim (2007), por sua vez, destaca que os contos oferecem às crianças instrumentos psíquicos para lidar com seus medos e ansiedades, conduzindo-as de forma sutil ao reconhecimento

-
1. Discente no Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia - UNESP/FAAC - Campus de Bauru. Bolsista Capes.
talita.maria@unesp.br
 2. Doutora em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina e Docente do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP.
karina.farias@unesp.br

do bem, do mal e da possibilidade de superação. Merege (2010) reforça essa dimensão ao afirmar que os contos constituem parte do patrimônio cultural da humanidade, perpetuando-se como herança simbólica capaz de se adaptar a diferentes contextos históricos. Dessa forma, longe de se limitarem ao entretenimento, essas narrativas funcionam como dispositivos de transmissão cultural, preservando valores éticos e sociais e reafirmando a relevância do imaginário como espaço formador do sujeito.

A capacidade de adaptação e perenidade exige que a tradição oral, inerente aos contos, encontre novos suportes de mediação simbólica na atualidade. Assim, num cenário de convergência midiática e de ressurgimento da escuta como prática central, o podcast se estabelece como um formato capaz de revitalizar narrativas. Por meio dele é possível recriar a contação de histórias via áudio, reconfigurando-as através de recursos sonoros mantendo viva a potência simbólica das fábulas para as gerações que hoje as consomem de maneira diferente.

Neste sentido, este artigo propõe uma reflexão sobre a produção sonora *Era Uma Vez um Podcast* como um produto que adapta contos de fadas clássicos para o ecossistema sonoro digital, explorando a continuidade da tradição oral e sua atualização nas práticas contemporâneas de *storytelling* em podcasting. Partimos da perspectiva de que os contos moldam o imaginário e os valores culturais, conforme abordado por Santaella (2001), Jung (2000) e Bettelheim (2002).

Era Uma Vez um Podcast é uma produção que apresenta narrativas envolventes em formato de áudio distribuídas em múltiplas plataformas. Com episódios que mesclam música, efeitos sonoros e uma narração cuidadosa, o podcast cria uma atmosfera imersiva, transportando o

ouvinte para universos variados: sejam contos de fadas, lendas folclóricas ou histórias originais.

Nesse ambiente convergente, o conteúdo em áudio assume papel de destaque ao proporcionar uma experiência narrativa que depende da escuta, despertando a imaginação do ouvinte a preencher vazios deixados pela ausência da imagem. E é nessa lacuna deixada que a imaginação se materializa numa realidade imersiva individual, mas também coletiva. Pois como disse Viana (2021, p. 5), “o ato de ouvir carrega uma forte carga de imersão numa materialidade criada pela própria ação”.

Neste artigo consideramos o podcast como mobilizador de recursos como performance vocal, sonoplastia e elementos do audiodrama ao criar experiências narrativas imersivas, incentivando a escuta ativa. Dialogamos, ainda, com autores como Jenkins (2009) e Scolari (2013) para compreender a narrativa transmídia, e com estudos como os de Viana (2023), Lima (2019), Santos (2019) e Abarrategui e Araújo (2020) para investigar as especificidades da produção da narrativa sonora entre o público infanto-juvenil e, dessa forma, como o podcast se apresenta como uma linguagem híbrida que retoma aspectos da narração tradicional radiofônica, mas os reconfigura no contexto das mídias digitais e móveis, onde a escuta se integra ao cotidiano de forma fluida e acessível.

A partir de uma revisão bibliográfica sobre: a origem dos contos de fadas (Merege, 2010), a adaptação (Comparato, 2018; Hutcheon, 2013), a estrutura narrativa (Propp, 2001) e o podcast no ecossistema sonoro (Viana, 2023), realizaremos, por meio de uma abordagem qualitativa, a análise de dois episódios representativos dos contos clássicos: um sobre *Rumpelstiltskin* e outro sobre a *Branca de Neve*. A pesquisa investiga a adaptação sonora da história, avaliando como a ausência

visual é compensada com os recursos sonoros. A verificação de tais recursos abordará a performance vocal do narrador, a sonoplastia (música e efeitos) e elementos do audiodrama.

Dessa forma, a intenção é compreender como o podcast se constitui como um meio que articula tradição e inovação, revitalizando o imaginário simbólico dos contos de fadas no ambiente digital, ampliando o repertório cultural das novas gerações e reafirmando a importância da escuta como forma de conhecimento e encantamento.

Os contos de fadas e os valores culturais

A expressão “conto de fadas” pode ser compreendida sob diferentes perspectivas: histórica, antropológica, psicológica e literária. Cada qual oferecendo elementos específicos para a análise desse gênero narrativo. Do ponto de vista histórico e antropológico, os contos de fadas estão intimamente ligados aos contextos culturais e sociais das comunidades que os produziram, refletindo costumes, mentalidades e modos de vida. Como afirma Meregé (2010, p. 8), essas narrativas constituem parte do patrimônio cultural da humanidade, com significados profundamente enraizados em nossas vidas e capazes de se perpetuar por meio da transmissão entre gerações.

Inicialmente difundidos em contextos de oralidade, os contos eram contados por pessoas específicas, conhecidas como anciãos ou guardiões da memória, que garantiam sua circulação por repetição e ritmo. A oralidade, como lembra Meregé (2010), coexistiu com a escrita mesmo após o advento do alfabeto, sendo essencial para manter a vitalidade das narrativas tradicionais. Com a fixação por escrito, sobretudo a partir das obras de Charles Perrault no século XVII e dos

irmãos Grimm no século XVIII, os contos de fadas passaram a constituir a base do que hoje entendemos como literatura infantil clássica, mantendo, entretanto, marcas da tradição popular e da função simbólica que sempre os caracterizou.

Originalmente, tais narrativas não se destinavam ao entretenimento infantil, mas surgiram como narrativas de alerta, carregadas de ensinamentos implícitos sobre perigos reais, como a violência, a fome ou a transgressão de normas comunitárias. Os contos de fadas não faziam distinção de faixa etária e, por isso, eram contadas tanto para crianças quanto para adultos, cumprindo a função de instrução dentro da coletividade. Funcionavam, portanto, de formas simbólicas que orientavam comportamentos e preservavam a memória cultural. Com o passar dos séculos, autores como Charles Perrault e os irmãos Grimm foram responsáveis por adaptar tais narrativas ao público-alvo de suas épocas: Perrault, no contexto da corte francesa do século XVII, suavizou e moralizou determinadas passagens para adequá-las ao ambiente aristocrático, enquanto os Grimm, no século XVIII, enfatizaram aspectos pedagógicos e nacionalistas, direcionando os contos para a formação cultural e moral das crianças e para a preservação da identidade popular alemã.

Sendo assim, essas histórias, compostas por metáforas e imagens simbólicas, foram reconhecidas ao longo do tempo não apenas como entretenimento, mas como dispositivos culturais complexos, transmitindo, de forma lúdica, lições que ultrapassavam o imediato. Para Bettelheim (2007), os contos de fadas auxiliam a criança a organizar sua “casa interior”, favorecendo o discernimento entre certo e

errado de maneira sutil, sem impor regras, mas oferecendo imagens e situações concretas que ressoam no universo infantil.

A estrutura narrativa dos contos caracteriza-se por personagens arquetípicos e por temas universais, que permitem múltiplas leituras e interpretações. Nos contos tradicionais, a polarização entre o bem e o mal é evidente: protagonistas são tipicamente “bons e belos”, enquanto antagonistas surgem como “feios e maus”. Essa simplicidade aparente responde à mente infantil, ainda em formação, e favorece a identificação imediata da criança com o herói ou a heroína. Segundo Bettelheim (2007, p. 20), ao se projetar no personagem, a criança recebe modelos de conduta moral que lhe permitem enfrentar angústias e conflitos internos.

Esse processo se explica pela dimensão arquetípica dos contos. Jung (2000) define os arquétipos como imagens substanciais do imaginário humano, constituídas no inconsciente coletivo e manifestas em mitos, sonhos e narrativas. Franz (1990) complementa ao afirmar que, ao ouvir contos de fadas, as crianças identificam-se ingenuamente com os personagens e internalizam modelos de vida vivificadores, que permanecem no inconsciente como potenciais de crescimento. Os arquétipos, assim, operam como pontes simbólicas que conectam indivíduo e coletividade, favorecendo tanto o amadurecimento psíquico quanto a integração cultural.

Nesse sentido, os contos de fadas cumprem funções múltiplas: instruem moralmente, estimulam o desenvolvimento psíquico e preservam valores coletivos. Ao mesmo tempo em que encantam, oferecem à criança recursos para elaborar suas próprias experiências de vida, traduzindo em metáforas seus medos, desejos e expectativas. Histórias como *Branca de Neve*, que tematiza a inveja e a rivalidade, ou *Rumpelstiltskin*,

que explora a astúcia e o perigo dos pactos, evidenciam como as narrativas partem de situações problemáticas reconhecíveis e as ampliam simbolicamente, facilitando a identificação e a assimilação subjetiva.

Além disso, os contos de fadas mantêm sua relevância no mundo moderno justamente por essa capacidade de adaptação. Como observa Merege (2010, p. 16), tratam-se de narrativas universais, continuamente reatualizadas e reapropriadas, que preservam sua força simbólica mesmo em contextos culturais diversos. A permanência desses contos no imaginário coletivo demonstra sua vitalidade enquanto matrizes simbólicas que moldam valores, ampliam repertórios culturais e reafirmam a importância da fantasia como via de aprendizagem e de elaboração existencial.

Adaptação e Convergência Midiática

Com o avanço tecnológico, observa-se uma tendência crescente de migração dos meios de comunicação tradicionais para a internet. O público passou a interagir e consumir conteúdos de forma *online* e sob demanda, transformando o cenário midiático. Nesse contexto, diferentes meios precisaram adaptar-se e deslocar seus conteúdos para plataformas digitais, a fim de atrair e manter o interesse dos públicos. Assim, ocorre uma mudança significativa não apenas na forma como os conteúdos são produzidos e distribuídos, mas também nos modos de recepção e engajamento.

Henry Jenkins (2009) define convergência como o processo que envolve “o fluxo de conteúdos por meio de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e o comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase

qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam” (Jenkins, 2009, p. 29). Esse movimento incentiva o desenvolvimento de conteúdos específicos para diferentes plataformas, considerando que quanto mais os consumidores acessam narrativas em múltiplos suportes, mais os produtores tendem a diversificar as linguagens, adequando informações e formatos para alcançar públicos segmentados.

Tal lógica integra o que Jenkins (2009) denomina cultura da convergência, em que o público não mais se restringe ao papel de receptor passivo, mas assume participação ativa na construção de sentidos e no prolongamento das histórias. A transposição dos contos de fadas para plataformas digitais se insere justamente nesse cenário, em que narrativas tradicionais são reconfiguradas em múltiplos suportes como livros, filmes, séries, podcasts, animações, jogos eletrônicos e até comunidades em redes sociais, ampliando seu alcance simbólico e sua capacidade de gerar engajamento.

Essa convergência representa a intersecção entre práticas culturais de produção e consumo. Ao se apropriar dessas narrativas em diferentes mídias, o público estabelece novas relações com os conteúdos, recriando experiências simbólicas mais imersivas e participativas. No caso específico dos contos de fadas, essa circulação reforça sua vitalidade e garante sua atualização em sintonia com os repertórios contemporâneos.

Nesse contexto, a adaptação desempenha papel central. Comparato (2018, p. 446) define o processo adaptativo como uma transcrição que transforma o suporte linguístico de uma obra, preservando seu conteúdo, mas expressando-o em uma nova linguagem. Hutcheon (2013) amplia essa definição ao afirmar que “as adaptações nunca são simplesmente

reproduções”, mas recriações que envolvem escolhas significativas sobre o que manter e o que transformar (Hutcheon, 2013, p. 25). Trata-se, portanto, de um processo que exige cuidado estético e narrativo, já que, como adverte Comparato (2018, p. 449), deve preservar o espírito da obra original ao mesmo tempo em que a reinscreve em outro meio.

Embora seja uma prática fortemente explorada no cenário contemporâneo, a adaptação não é um fenômeno recente. Já no século XIX, a cultura vitoriana incorporava romances, poemas e peças em diferentes suportes, antecipando práticas que, segundo Hutcheon (2013, p. 11), caracterizam a era pós-moderna e que foram intensificadas pelas tecnologias digitais. Nesse movimento histórico, percebe-se que a transposição de narrativas faz parte do modo como as culturas mantêm vivas suas histórias, rearticulando-as para novos públicos e contextos.

Seguindo esse processo de mudanças, a transmidiação também se mostra como uma ferramenta central nas novas formas de conteúdo. Ela pressupõe que a narrativa não permaneça restrita a um único suporte, mas seja expandida e complementada em diferentes mídias, oferecendo experiências distintas que se articulam entre si, redefinindo a relação entre narrativa e experiência do espectador que agora também participa, pois, como destaca Jenkins (2009), as histórias tornam-se mais imersivas e participativas à medida que são contadas em diferentes plataformas. Nessa lógica, a narrativa se desdobra em múltiplos pontos de contato com o público, convidando-o não apenas à escuta ou leitura, mas também à interação, ao prolongamento da experiência e à construção coletiva de sentidos.

Assim, a convergência midiática potencializa a função simbólica dos contos de fadas, ampliando os espaços de construção subjetiva e

de aprendizagem simbólica. Como destaca Jenkins (2009), ao serem narradas em diferentes plataformas, as histórias se tornam mais imersivas e participativas, reforçando sua relevância no imaginário coletivo. Nesse sentido, a convergência não apenas transforma o modo como os contos são contados, mas também assegura sua permanência cultural, evidenciando a capacidade desses textos de se adaptar e dialogar com os desafios e linguagens do mundo contemporâneo.

O podcast no ecossistema sonoro: a imersão

O podcast enquanto inovação tecnológica recebe forte influência do rádio. No âmbito do ecossistema sonoro, sua contribuição auxilia a compreender a imersividade proporcionada pelo novo formato. O cenário dos podcasts passou por duas fases e vive uma terceira. De acordo com Bonini (2020), em um primeiro momento, as produções em áudios eram feitas majoritariamente por amadores ou independentes, que utilizavam da inovação para a distribuição de conteúdo. Os programas também eram meios de divulgação de conhecimento e saberes, em casos de serem feitos por profissionais da educação. Na segunda fase, estes produtos audiofônicos começaram a se estabelecer financeiramente por meio de incentivo dos ouvintes, sem a necessidade de ter um vínculo direto com uma emissora de rádio. Já num terceiro momento vivenciamos a era de grandes conglomerados financiando produções.

Essa nova etapa da evolução, que parte da popularização desses conteúdos na audiência brasileira, está consolidando os programas como uma indústria cultural de nicho. De acordo com Kischinhevsky (2024, pág. 53), as produções radiofônicas passam a ser caracterizadas pela crescente oferta “condicionada por interesses comerciais, reduzindo a

visibilidade e, consequentemente, audiência de podcasters independentes e, ao mesmo tempo, favorecendo grandes grupos de comunicação”.

Ainda na segunda era do podcasting (Bonini, 2020), o podcast *Serial* se destacou como uma das primeiras produções de áudio investigativo que teve repercussão no mercado de mídia sonora. O programa de True Crime foi criado pelos produtores de *This America Life* e apresentado pela jornalista norte-americana Sarah Koenig. A primeira temporada narra a história de um assassinato contra uma jovem de 18 anos na cidade de Baltimore, estado de Maryland nos Estados Unidos.

Após o sucesso de *Serial*, o estilo narrativo foi ganhando destaque na podosfera nos mais variados gêneros e formatos. Segundo estudos sobre o tema da pesquisadora Luana Viana (2023), a aplicação do estilo narrativo oportuniza a ampliação do caráter imaginativo proporcionado pelo som, fazendo com que o ouvinte possa construir mentalmente imagens que simulem os fatos narrados. Jáuregui e Viana (2022, p. 3) destacam que as histórias narrativas sonoras se aproximam da ficção centralizando a experiência no envolvimento do ouvinte com a trama, ao explorar recursos de ambientação, vozes, silêncios e efeitos que intensificam a sensação de presença e de realidade.

A adaptação de contos de fadas para o audiovisual ou mesmo em podcasts narrativos explora a continuidade da tradição oral. Assim como outras categorias de sucesso exploram o estilo narrativo e os recursos do rádio para uma narração imersiva, a adaptação dos contos de fadas se beneficia do formato em áudio. Isso porque, as histórias em áudio proporcionam uma experiência narrativa que depende exclusivamente da escuta, despertando a imaginação do ouvinte ao preencher os vazios deixados pela ausência da imagem. É nesta lacuna que o ato de ouvir

carrega uma forte carga de imersão, transformando a escuta em uma realidade imersiva individual e coletiva.

Segundo Kischinhevsky (2024), o uso dos recursos sonoros com mais ênfase na podosfera começa a se manifestar a partir das produções em áudio, que escolhem trilhas sonoras “para evocar sentimentos - afeto, medo, raiva - e sensações - suspense, alegria”, muito inspiradas no que fazia o rádio antigamente. Os produtores aplicam recursos sonoros em suas narrativas para que possam evocar sentimentos na audiência e dessa forma, segundo Lopez (2022), o ouvinte possa se envolver com a estética acústica do programa. O que vemos é que tais recursos também têm sido inseridos na contação de histórias em áudio, como no podcast analisado neste artigo.

“Era uma vez um podcast”: analisando o objeto

O *Era Uma Vez Um Podcast* é um projeto brasileiro de narração de histórias infantis que combina uma curadoria de clássicos (contos de fadas e fábulas) com criações autorais, organizado por uma única narradora-produtora (Carol Camanho), que também realiza a adaptação textual e a performance vocal dos personagens.

Em termos de proposta cultural e educacional, o programa explicita como objetivos: estimular a imaginação e a escuta atenta, transmitir valores morais de modo acessível ao público infantil e reduzir o tempo de tela por meio da mediação sonora. A estratégia editorial articula a distribuição em múltiplas plataformas de áudio, possui um site com paratextos (sinopses, orientações, “presentinhos”/atividades) e ainda um clube de assinaturas com histórias exclusivas, versões relaxantes e atividades mensais. Essa ecologia expande o conto além

do áudio, por meio de materiais de reforço e rotinas de engajamento, aproximando o produto de lógicas transmídia ao integrar conteúdo, atividade e comunidade.

No plano estético, os episódios apresentam abertura musical, convite à imaginação, narração em ritmo cadenciado, variações de timbre para demarcar personagens e sonoplastia pontual (efeitos e paisagens sonoras) que acompanha transições e alguns momentos específicos, como clímax. O tom é acolhedor e pedagógico, e as moralizações aparecem explicitadas em linguagem direta (ex.: honestidade, justiça, cooperação doméstica).

Assim, compreendido o *Era Uma Vez Um Podcast* como iniciativa midiática que conjuga tradição literária, performance vocal e recursos transmídia voltados à infância, torna-se pertinente observar de que maneira essa proposta se materializa em narrativas específicas. Para isso, a análise recorre a dois contos de fadas consagrados pelos Irmãos Grimm: *Rumpelstiltskin* e *Branca de Neve e os Sete Anões*, assim como suas respectivas versões adaptadas por Carol Camanho. A escolha desse corpus se justifica pelo fato de que, além de serem matrizes simbólicas do imaginário ocidental (Coelho, 2003; Jung, 2000), tais histórias revelam, em sua adaptação, estratégias de atualização ética, estética e pedagógica que caracterizam o trabalho da narradora.

Sendo assim, descrevemos e analisamos os episódios com o objetivo de examinar como estruturas arquetípicas são preservadas e, ao mesmo tempo, reconfiguradas para dialogar com valores contemporâneos e com a lógica da narrativa sonora digital.

Contos (Irmãos Grimm): Rumpelstiltskin

O conto se inicia quando um moleiro, em tentativa de vangloriar-se perante o rei, afirma que sua filha seria capaz de fiar palha e transformá-la em ouro. Tomado pela ganância, o soberano exige que a jovem cumpra essa tarefa impossível sob pena de morte. Diante do desespero da protagonista, surge um ser sobrenatural, um homenzinho que lhe oferece ajuda em troca de bens pessoais e, por fim, do primeiro filho quando ela se tornasse rainha. O pacto é selado e, através ao auxílio do duende, a jovem se casa com o rei. Anos depois, quando nasce seu primogênito, a criatura retorna para reivindicar o prometido. Em pranto, a rainha implora por uma saída e recebe a chance de escapar: teria três dias para adivinhar o seu nome. Após sucessivas tentativas frustradas, um mensageiro descobre que o anãozinho se chama *Rumpelstiltskin*

Ao ouvir seu nome pronunciado, ele ficou tão irado que bateu o pé direito com tanta força que rompeu o assoalho tendo que puxar seu pé com as duas mãos para se soltar. Então, ele foi obrigado a voltar para casa de mãos vazias enquanto toda a corte zombava dele.

No episódio analisado, publicado em maio de 2024, é preservada a narrativa clássica, mas é adaptada em chave pedagógica. A abertura traz saudação musical e a apresentação do episódio, seguida de uma breve interação com crianças assinantes do clube exclusivo. A narradora, Carol Camanho, assume entonação calma e envolvente, modulando a voz para diferenciar personagens e sustentando a tensão nos diálogos entre a filha do moleiro e o duende. A sonoplastia é utilizada pontualmente, em especial nas passagens em que o ouro é produzido e nos momentos de revelação do nome. A moral é explicitada ao final, sublinhando ensinamentos como as consequências da mentira, a importância

da coragem e da astúcia e o valor da honestidade. O episódio encerra com música e um convite para a continuidade da experiência através do clube exclusivo e das histórias complementares.

Contos (Irmãos Grimm): Branca de Neve

A história se origina de um desejo materno: a rainha, ao ver o contraste entre neve, sangue e ébano, pede que sua filha possua pele branca como a neve, bochechas vermelhas como o sangue e cabelos negros como o ébano. Com sua morte precoce, o rei se casa com uma madrasta vaidosa, que constantemente consulta um espelho mágico. Este lhe revela, certa vez, que Branca de Neve (ainda criança) é mais bela do que ela. Movida pela inveja, a rainha ordena a morte da enteada, mas o caçador designado para a tarefa poupa a menina, permitindo que ela fuja pela floresta. Branca encontra abrigo na casa de sete anões, que a acolhem em troca de tarefas domésticas. A rainha, ao descobrir sua sobrevivência, tenta assassiná-la três vezes: por meio de um espartilho apertado, de um pente envenenado e, finalmente, de uma maçã envenenada que a deixa em sono profundo. Os anões, incapazes de sepultá-la, a colocam em um caixão de vidro. Um príncipe, ao encontrá-la, implora aos anões para que possa levá-la e depois de muita insistência, os “homenszinhos” se apiedaram do príncipe e lhe deram o caixão e quando ele o ergueu para levá-lo para casa, o pedaço de maçã caiu dos lábios de Branca de Neve e ela despertou. No dia do casamento entre o Príncipe e Branca de Neve, a madrasta descobriu que uma nova rainha era a mais bela. Furiosa e curiosa, foi até o casamento para saber quem era e ao ver Branca de neve engasgou-se de raiva, caiu e morreu.

Já Branca de Neve e o príncipe viveram e reinaram sobre aquela região por muitos e muitos anos.

No podcast analisado, este episódio foi divulgado em março de 2020, e opta por manter o eixo narrativo central: a fuga de Branca, a vida com os anões, a tentativa de assassinato por meio da maçã envenenada e o despertar pelo príncipe. Contudo, há mudanças significativas no enquadramento: o espelho mágico não se restringe a discutir beleza, mas sim a justiça; o beijo de amor, apresentado em algumas versões, é representado de forma respeitosa na mão da jovem e a convivência com os anões é transformada em espaço de cooperação, onde a princesa divide tarefas e até ensina leitura. O episódio é narrado em ritmo cadenciado, com efeitos sonoros que reforçam momentos de perigo e magia, mas sem recorrer a imagens violentas. Além disso, a experiência narrativa se prolonga para além do áudio por meio dos “presentinhos”, atividades em PDF disponibilizadas no site após inscrição. Tais recursos transmídia ampliam o contato da criança com a história, possibilitando aprendizado prático e lúdico.

Apontamentos de análise

Em *Rumpelstiltskin*, a adaptação preserva a estrutura essencial do conto, marcada pela lógica de tríade: a mentira do moleiro desencadeia a imposição de transformar palha em ouro, o duende surge como solucionador em troca de bens, culminando na promessa do primogênito, e o desfecho se resolve pela enunciação do nome. Essa arquitetura narrativa garante o reconhecimento da versão original. As diferenças concentram-se no tratamento estético e moral: a zombaria final, presente na versão dos Grimm, é suprimida em prol de um fechamento seguro

para o público infantil. Além disso, a moralidade, implícita no texto original, é explicitada na adaptação, que sublinha de forma direta lições como as consequências da mentira, o valor da coragem e a importância da honestidade.

Já em a Branca de Neve e os Sete Anões, os núcleos narrativos centrais como a inveja da madrasta, o refúgio junto aos sete anões, a oferta da maçã envenenada e o despertar subsequente sinalizados de outra maneira, mas sem comprometer o enredo considerado um clássico dos contos de fadas. Símbolos fundamentais, como o espelho mágico, o número sete e a própria maçã, também são mantidos, garantindo a integridade simbólica do conto. A adaptação realiza deslocamentos importantes. Em primeiro lugar, o valor da “beleza” perde centralidade, sendo substituído pelo eixo da “justiça” e da “cooperação”. Em segundo lugar, há atenuação de elementos traumáticos: as três tentativas de assassinato são simplificadas e o beijo, que desperta a princesa em algumas versões existentes, é reformulado de modo respeitoso, afastando a leitura de invasão.

A partir das considerações acima, fazendo uma análise comparativa dos contos *Rumpelstiltskin* e *Branca de Neve e os Sete Anões* é possível observar como as versões dos Irmãos Grimm e suas adaptações para o *Era Uma Vez Um Podcast* preservam estruturas narrativas fundamentais ao mesmo tempo em que se reconfiguram diante das necessidades pedagógicas e estéticas da infância contemporânea.

Nos textos originais, ambos os contos se inscrevem no modelo do conto maravilhoso tal como descrito por Propp (1984), em que as funções dos personagens permanecem constantes independentemente de quem as desempenhe. Em *Rumpelstiltskin*, isso se evidencia na tríade

de provas, no auxílio sobrenatural e na solução final pelo conhecimento do nome, enquanto em *Branca de Neve* as três tentativas de assassinato configuram um ciclo de provações que culmina na morte simbólica e no renascimento da heroína. Esse movimento aproxima-se do que Campbell (2007, p. 44) chama de jornada do herói, na qual o protagonista abandona o mundo cotidiano, enfrenta forças fabulosas e alcança vitória decisiva. Nas versões em áudio, as adaptações de Carol Camanho mantêm esses núcleos narrativos, mas condensam episódios e suprimem repetições, garantindo clareza e atenção do público infantil. Essa escolha reflete, como observa Mittell (2012), a negociação constante entre complexidade e inteligibilidade nas narrativas midiáticas contemporâneas.

Do ponto de vista da adaptação, os episódios exemplificam o que Hutcheon (2013, p. 22) define como “uma forma de repetição sem replicação, uma recriação que é ao mesmo tempo reconhecimento e renovação”. Já no plano dos valores, os Grimm os apresentam de modo implícito em *Rumpelstiltskin*, o alerta contra a ganância e a promessa impensada, enquanto em *Branca de Neve* prevalecem a inocência ameaçada, a inveja e o renascimento. Von Franz (1990, p. 23) lembra que “os contos de fadas lidam com os problemas mais fundamentais do ser humano, expressos em linguagem simples e imagens arquetípicas”. Já nas versões de Carol Camanho, os ensinamentos são explicitados: a história de *Rumpelstiltskin* é apresentada como uma lição sobre a necessidade de ser honesto e corajoso, enquanto *Branca de Neve* valoriza a justiça, a solidariedade e a divisão de responsabilidades. Nesse sentido, os arquétipos permanecem em cena, mas, como observa Vogler (2015, p. 33), “são imagens de funções comuns que nos ajudam a interpretar

a vida e o drama”, e aqui são reorientados para valores próximos do cotidiano infantil na atualidade.

Assim, as adaptações do *Era Uma Vez Um Podcast* preservam a estrutura e os símbolos arquetípicos dos contos de fadas, mas os reinterpretam em chave contemporânea, tanto estética quanto ética. Música, sonoplastia e performance vocal se tornam ferramentas de mediação entre o maravilhoso literário e a escuta infantil, enquanto os valores narrativos são atualizados de acordo com sensibilidades culturais e pedagógicas atuais, sem romper o pacto de encantamento que mantém vivos os contos de fadas na tradição ocidental.

Os recursos sonoros nos episódios

O som, como observa Gambaro (2022, p. 5), acompanha-nos desde antes do nascimento até o último suspiro, constituindo um dos mais potentes elementos de vínculo, afeto e sustentação. Por não podermos “fechar os ouvidos”, nossa escuta se torna seletiva, direcionada pela atenção, pela situação e pelo ambiente. Nesse sentido, ouvir histórias é mais do que captar palavras: é adentrar um fluxo, estabelecer conexões e construir sentidos, como lembra Baitello Jr. (2014). O rádio e, em continuidade, o podcast, articulam palavras, músicas, ruídos e silêncios em uma linguagem própria, que não sofre de carência imagética, mas que, ao contrário, potencializa o poder da imaginação. Arnheim (1980) já advertia que à peça sonora nada falta, pois é justamente no espaço deixado em aberto que o ouvinte projeta suas imagens internas.

Segundo Abramovich (1989), a narração oral, ao equilibrar voz, ritmo e pausas, cria um clima de envolvimento e encanto que permite à criança visualizar monstros, casas, princesas ou dragões a partir de

sua própria imaginação. Trata-se de um exercício de escuta criativa, em que, como lembra Elizagaray, “o destino da narração de contos é o de ensinar a criança a escutar, a pensar e a ver com os olhos da imaginação” (em Abramovich, 1989, p. 23).

O *Era Uma Vez Um Podcast* materializa de forma exemplar esses princípios. Ao adaptar contos clássicos, Carol Camanho mobiliza recursos sonoros como variações vocais, trilhas musicais e efeitos pontuais que não apenas conduzem a narrativa, mas também convidam a criança a preencher os vazios com suas próprias imagens, o que Viana (2023) chama de um redimensionamento da experiência do ouvinte. Dessa forma, a experiência sonora, nesse contexto, fomenta um espaço de imaginação ativa em que o ouvinte participa da construção da cena narrada, característica marcante da comunicação via rádio, por exemplo.

Como produto cultural contemporâneo, o *podcast* reafirma o papel do som como linguagem autônoma e como mediador do imaginário, despertando nas crianças não só o prazer de ouvir, mas também o desejo de recriar, brincar, desenhar e narrar novamente as histórias. Assim, o ato de escutar torna-se, como sugere Abramovich (1989, p. 23), ponto de partida para múltiplas formas de expressão criativa e de construção de subjetividade.

Considerações Finais

Através deste artigo é possível observar que os contos de fadas permanecem fundamentais na cultura contemporânea, mesmo quando transpostos para novos meios e linguagens. Sua longevidade decorre da força simbólica de suas estruturas e arquétipos, que, como afirma Propp (1984), mantêm suas funções narrativas independentemente do

tempo ou dos personagens. Nas adaptações sonoras de Carol Camanho, em *Era uma Vez um Podcast*, observa-se a coexistência entre tradição e renovação: os contos preservam sua essência mítica, mas são reconfigurados esteticamente e eticamente segundo os valores atuais, confirmando, conforme Coelho (2003), que o conto de fadas é um organismo vivo em constante transformação.

Ao unir som, narrativa e interatividade, o podcast reafirma o poder educativo e emocional das histórias, resgatando a tradição oral em um contexto tecnológico. Como lembram Abramovich (1989) e Elizagaray (em Abramovich, 1989), ouvir histórias é aprender a pensar e a ver com os olhos da imaginação. Dessa forma, o *Era Uma Vez Um Podcast* demonstra que, mesmo em meio às lógicas digitais, a voz humana continua sendo um instrumento de encantamento, de transmissão de valores e de formação de subjetividades; uma ponte simbólica entre o passado mítico e o presente conectado.

Em relação aos recursos sonoros no processo de adaptação ao ecossistema midiático, percebe-se que não são meros adereços, mas sim elementos estruturantes da narrativa em áudio destes contos. A voz, as trilhas e os efeitos criam atmosferas que guiam a escuta e conduzem o imaginário, recriando de maneira simbólica os espaços e personagens dos contos. Nesse sentido, o podcast se insere na tradição radiofônica do audiodrama, mas a reinterpreta para um público que consome histórias em dispositivos móveis, em situações cotidianas de deslocamento e intimidade, como é o caso dos podcasts. Essa materialidade sonora, ao mesmo tempo estética e pedagógica, reafirma o potencial da mídia como meio de ampliar a experiência da escuta para além do entretenimento, estimulando a imaginação criativa e o envolvimento emocional.

Por fim, a utilização destes recursos sonoros em produções como *Era uma Vez um Podcast* mostra que a adaptação para o áudio é também uma revalorização da oralidade e da escuta como formas de mediação cultural. O silêncio, a cadência da fala e a sonoplastia pontual tornam-se tão importantes quanto os elementos narrativos herdados da literatura, evidenciando que o som é capaz de traduzir simbolismos e valores com igual potência à imagem.

Referências

- Abramovich, F. (1989). *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. Scipione.
- Arnheim, R. (1980). *Estética radiofônica*. Cultrix.
- Baitello JR., N. (2014). *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. Paulus.
- Campbell, J. (2007). *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Cultrix/Pensamento.
- Coelho, N. (2003). *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. Difusão Cultural do Livro (DCL).
- Coelho, N. (2012). *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. Paulinas.
- Comparato, D. (2018). *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. Summus Editorial.

- Gambaro, D. (2022). *Mídias sonoras, narrativas e imaginário*. Universidade Metodista de São Paulo.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. UFSC.
- Jung, C. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vozes.
- Kischinhevsky, M. (2024). *Cultura do Podcast: reconfigurações do rádio expandido*. Mauad X.
- Lopez, D. (2022). *Novo Rádio, Velhas Narrativas: Apropriação estética na ficção e no jornalismo sonoro*. LabCom.
- Mittell, J. (2012). *Complexidade narrativa na televisão contemporânea*. MediaCommons.
- Propp, V. (1984). *Morfologia do conto maravilhoso*. Forense Universitária.
- Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. Iluminuras.
- Vogler, C. (2015). *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Aleph.
- Von Franz, M. (1990). *A interpretação dos contos de fadas*. Paulus.

DRAMATURGIA SONORA: PRÁTICAS MELODRAMÁTICAS NO PODCAST NARRATIVO JANJA

*Lorennna Aracelly Cabral de Oliveira¹
Maria Aparecida Borges Limeira²
Valquíria Aparecida Passos Kneipp³*

O podcast de não ficção provou ser um formato crucial para documentar, examinar e até classificar desde presidentes, crimes e personalidades ao redor do mundo. Livres das limitações de duração do episódio e munidos da expectativa de que os ouvintes pudessem acompanhar narrativas complexas desde o início, os podcasts ofereceram

-
1. Doutoranda e Mestra pelo Programa em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Professora substituta em Rádio, Tv e Internet no Decom/UERN.
lorycaoly@gmail.com
 2. Mestra pelo Programa em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
maria.borgeslimeira@gmail.com
 3. Jornalista com mestrado e doutorado, professora de grad. e pós-graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Universidade Federal do Ceará.
valquiriakneipp@yahoo.com.br

ao público a oportunidade de serem mais ousados e experimentais com as histórias que podiam contar, fazendo uso de práticas do melodrama. Nesse sentido, a estética melodramática surge entre os séculos XVIII e XIX ao destacar as mudanças socioculturais do território francês e evidenciar a luta entre a virtude e a opressão (Thomasseau, 2012). Na América Latina, o gênero se popularizou ao delinear o formato inicialmente nas radionovelas e depois nas telenovelas e, na contemporaneidade, representa um estilo de contar histórias. Dessa forma, surge a necessidade de se investigar como as práticas do melodrama são utilizadas nas narrativas não ficcionais em áudio, uma vez que essas histórias priorizam dramas e conflitos dos personagens, bem como dos apresentadores/empresas de mídia.

Sob essa perspectiva, foi definido como objetivo desta pesquisa: identificar as práticas do melodrama nas narrativas de áudio de não ficção, por meio do Podcast Janja, e destacar os elementos que as compõem, bem como suas principais características. A escolha deste podcast se deu pela sua abordagem de contar histórias, ao apostar na profundidade de pesquisa e reportagem em uma iniciativa que ressalta a força da narrativa com as manifestações do melodrama.

A metodologia aplicada nesta investigação consiste em pesquisa exploratória, a partir de um estudo de caso do podcast produzido pelo UOL Prime, apoiado em uma análise dos estudos do melodrama (Thomasseau, 2012) e Martin-Barbero (1997), que examina as características sonoras e narrativas do produto. O problema de pesquisa buscou responder como o podcast *Janja* mobiliza práticas do melodrama em sua narrativa de não ficção e de que maneira esses elementos contribuem para a construção da história e para a experiência do ouvinte.

Pretendeu-se, com esse estudo, confirmar a hipótese de que o podcast recorre a práticas melodramáticas como uma ferramenta que potencializa a complexidade narrativa para intensificar a imersão do ouvinte na narrativa de não ficção.

A fundamentação teórica e contextualização histórica sobre as práticas sociais do podcast contou com autores como Vicente (2018), Bonini (2015) e (Kischinhevsky, 2018). Já o contexto histórico e os fundamentos do melodrama se constituíram a partir de (Thomasseau, 2012), Oroz (1999) e Martin-Barbero (1997), Williams (2018).

Podcast não ficcional: a renovação das narrativas em áudio

O ecossistema sonoro está em plena efervescência, e o estudo *Inside Audio 2024*, realizado pela *Kantar IBOPE Media*, revela que 91% dos brasileiros ouvem algum formato de áudio em seu dia a dia. Sua importância no país é tão grande que nove em cada dez brasileiros estão ouvindo algum conteúdo sonoro, seja por meio do rádio, de podcasts ou de plataformas de streaming de música.

O surgimento do podcast no início do século XXI, com a união do conteúdo em áudio por meio de distribuição pelo *feed RSS*, permitiu ao público a possibilidade de ouvir arquivos de áudio digital. Com a facilidade de acesso em qualquer tempo e lugar, por meio do download em dispositivos portáteis ou no computador. Esse primeiro momento foi marcado principalmente pela distribuição dos arquivos pela internet e posterior reprodução (Vicente, 2018). O segundo momento ocorreu a partir de 2012, com a emancipação das rádios públicas em alguns podcasts de sucesso nos Estados Unidos. O objetivo era alcançar maior independência ao lidar com os conteúdos. No aspecto econômico, eles

tentaram se financiar com doações do público por meio de plataformas de crowdfunding (Bonini, 2015).

Em 2019, o *Spotify* realizou altos investimentos visando tornar-se o principal *streaming* para escuta de áudio. Para isso, investiu na aquisição de empresas de tecnologia e produção de podcast, desenvolveu programas exclusivos e promoveu o evento *Spotify for Podcasters Summit*, o maior evento de podcasts da América Latina, onde foram discutidas soluções e ferramentas sobre o mercado de podcasts. O segundo fator foi a entrada de muitos grupos de comunicação como Globo, Estadão e UOL na criação de podcast, tornando essa mídia conhecida do grande público (Silva & Santos, 2020).

Nesse contexto de crescimento e expansão, diversos produtores apostaram em contar histórias narrativas via podcast. Segundo Oliveira (2022, p. 40), “o podcast narrativo de não ficção contribuiu consistentemente para um novo tipo de estilo investigativo; são reportagens em áudio que narram as experiências gravadas do apresentador enquanto investigam um acontecimento ou mistério”.

À medida que algoritmos e tendências mudam, empresas de comunicação e jornalistas estão buscando novas maneiras de fazer um trabalho impactante: algumas organizações de notícias podem consolidar suas reportagens em texto em um conteúdo sonoro; outras podem preparar um material exclusivo em áudio. A narrativa contemporânea se reinventa continuamente, e os podcasts narrativos de não ficção têm se estabelecido, ainda que de modo sutil, como parte central desse movimento. Embora se possa contar uma história em muitos formatos, o epítome da forma nos tempos acelerados em que vivemos encontra-se no podcast narrativo altamente elaborado, seja ele de ficção

ou não ficção. Esse formato combina a tradição oral com os recursos tecnológicos contemporâneos, oferecendo uma experiência imersiva e acessível ao ouvinte.

Embora números e dados informem, são histórias que inspiram e permanecem conosco por mais tempo do que fatos. No cenário atual, o podcasting evoluiu rapidamente para um dos meios mais eficazes para compartilhar histórias narrativas, acessar informações e construir conexões em um nível mais profundo com o público. Dessa forma, surge um novo gênero envolve reportagens investigativas com apuração exaustiva de informações, e permite a reconstituição de cenas e ambiências, bem como reportagens de interesse humano, que mobilizam arquétipos em novas roupagens, numa tática para sensibilizar a audiência e estabelecer vínculos entre ouvintes e personagens representados (Kischinhevsky, 2018).

Melodrama: Raízes e evolução do gênero

O modo de contar histórias se diversifica em inúmeros dispositivos midiáticos e o melodrama está presente em ambientes, formatos e suportes distintos. Isso acontece porque é um gênero híbrido que surgiu na Itália e se desenvolveu na França do século XVIII. De acordo com Thomasseau (2012), a trajetória do melodrama apresenta-se intrincada pelas transformações causadas pela revolução francesa na sociedade do país que motivaram a introdução de camadas mais populares em diversos espaços, dentre eles o artístico. Essa particularidade gerou um novo costume francês e permitiu a popularização da estética melodramática (Thomasseau, 2012).

Segundo Oroz (1999), a cultura sai da elite e vai à cidade, em cuja produção desse período, como peças de teatro, eram realizadas

em espaços públicos e sem diálogos, denominadas com pantomina. Os espectadores passaram de aristocratas para soldados, empregados domésticos e analfabetos. Apesar do melodrama ter como embasamento etimológico as palavras música (melo) e ação (drama), as modificações de público redirecionaram o gênero para novas convenções e empréstimos narrativos (Oroz, 1999). “A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante; e durará todo o século (Thomasseau, 2012, p. 14)”.

Nesse contexto, Martin-Barbero (1997) destaca que o gênero explica as novas relações na cultura de massa e denota as estratificações sociais. De acordo com Brooks (1995) esse modo de contar entretos tem na moral a organização da sociedade. A América Latina, por sua vez, introduz o melodrama baseado nos feitos heroicos e impotências sociais do território e esse modo de contar contribui para os indivíduos latino americanos assimilarem a si (Martin-Barbero, 1997). Para Thomasseau (2012), a estética melodramática tem na luta contra a virtude e os oprimidos seus traços mais latentes e se torna alicerce que perdura durante séculos. Já Williams (2018) destaca que o reconhecimento dramático do gênero está na justiça sendo feita.

Dessa forma, segundo Thomasseau (2012); Martin-Barbero (1997), a narrativa melodramática se constitui a partir de quatro personagens: traidor, vítima, justiceiro e bobó. A junção desses personagens em uma mesma história caracteriza o gênero quando o traidor movimenta a narrativa ao perseguir a vítima que é o herói ou heroína da história. O justiceiro, por sua vez, protege quem sofre na história e castiga o traidor e o bobó apresenta-se com uma função humorística na obra. Ou seja, essa configuração permite o receptor identificar a função de cada

um no enredo, pois “a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo, sensações - terríveis, excitantes, ternas e burlescas - vividas por quatro personagens - o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo” (Martin-Barbero, 1997, pp. 162).

Thomasseau (2012) divide o melodrama em clássico, doméstico, diversificado, de aventura (ou explorador), militar e jurídico ao verificar o percurso desse modo de contar perpassar séculos, suportes e valores socioculturais vigentes, uma vez que as produções, sendo a categoria doméstica mais popular, se uniformizaram e agregaram características de outros gêneros a partir de empréstimos literários. Segundo Oroz (1999), o advento do folhetim, no século XIX, contribuiu com a expansão do gênero ao dar um valor mercadológico para os produtos. Enquanto ele aprendia a utilizar o gancho proveniente da nova produção textual, o folhetim, por sua vez, inseria temáticas comuns nas peças nas obras impressas pelos jornais (Thomasseau, 2012).

Essa configuração conferiu longevidade ao modo de contar dotado de tensões emocionais e de acordo com Singer (2001) denotou um imaginário melodramático estético para os séculos posteriores. Dessa maneira, verifica-se na origem do melodrama a constante reconfiguração em gêneros e formatos, a produção por processos culturais massivos por meio de hibridizações que, a princípio, são díspares. Garcia-Canclini (2019) explica que essa pluralidade de conteúdo emancipa culturas e se constroem nessas misturas. Logo, o folhetim, *a priori*, as radionovelas, as telenovelas e, recentemente, os podcasts trouxeram novos modos de contar enredos com o melodrama ao atravessar “temas e estilos por onde passam dimensões chave da vida e das culturas nacionais e locais” (Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 118).

A trama narrativa em Janja

O podcast original do UOL Prime Janja, lançado em 26 de novembro de 2024, explora a trajetória de Rosângela Silva, a primeira-dama, revelando seus passos desde a militância estudantil até o Palácio da Alvorada. A série em áudio possui cinco episódios, com 45 minutos, e está disponível nas principais plataformas de áudio, no *YouTube* (UOL Prime. (s.d.) e no site do portal UOL (Negreiros et al., 2024).

Com mais de seis meses de apuração, a equipe de reportagem do UOL fez mais de 30 entrevistas entre Brasília, São Paulo e Curitiba. Foram ouvidos amigos próximos de Janja, aliados políticos, membros do governo, como as ministras Anielle Franco e Nísia Trindade, além de críticos e observadores (UOL, 2024). A série investigativa é apresentada pelas jornalistas Fabíola Cidral e Adriana Negreiros, cada episódio é dedicado a um capítulo importante da vida pública e pessoal de Janja. Segue abaixo o quadro 1 com as características detalhadas sobre a série em áudio.

Quadro 1

Característica de Janja

EPISÓDIO	TÍTULO*	DURAÇÃO	PUBLICAÇÃO
#1	Nasce uma estrela	45min	26 de novembro de 2024
#2	Manda quem pode	45 min	3 de dezembro de 2024
#3	Boas intenções	40 min	10 de dezembro de 2024
#4	Rosângela	45 min	17 de dezembro de 2024
#5	Foguete não tem ré	45 min	24 de dezembro de 2024

Nota. Os títulos dos episódios seguem o padrão adotado na plataforma de áudio *Spotify*, enquanto no *YouTube* cada episódio recebe uma denominação mais descritiva. (Elaborado pelas autoras baseado em Cidral, F., & Negreiros, 2024).

Conforme a ficha técnica, a reportagem foi realizada pelos jornalistas Adriana Negreiros, Lucas Borges Teixeira e Carla Araújo. O roteiro é de Clara Rellstab e Helena Dias. Na pesquisa, Adriana Negreiros, Clara Rellstab, Helena Dias, Bárbara Falcão e Lucas Borges Teixeira. Na coordenação, Ligia Carriel, Bárbara Falcão e Carla Araújo. A montagem ficou a cargo de Danilo Corrêa e o desenho de som, finalização e trilha sonora original de João Pedro Pinheiro (UOL, 2024).

A seguir, apresenta-se a análise dos episódios do podcast Janja, com o intuito de destacar os principais recursos narrativos e melodramáticos utilizados e observar que maneira contribuem para a construção da narrativa em áudio de não ficção.

A Matriz Melodramática na Análise do Podcast Janja

A narrativa do podcast Janja foi construída a partir dos pilares das práticas melodramáticas e folhetinescas intrincadas na América Latina, enquadrada na categoria do radiojornalismo narrativo em podcasting (Kischinhevsky, 2018). Essa classificação os caracteriza como narrativas desenvolvidas em formato próximo ao da grande reportagem, nas quais a construção narrativa constitui o eixo central da produção jornalística. De acordo com Marques de Melo (1985, p. 65) “a reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística”. Já a grande reportagem, para Lima (2009), busca adotar uma abordagem multiangular para compreender a realidade, indo além de uma abordagem linear e conferindo à investigação um caráter sistêmico, não qual se estabelecem relações entre causas e consequências de um determinado problema ou pessoa no caso do podcast Janja.

De acordo com Balogh (2002), no que concerne à ficção, o território latino-americano possui tradição radiofônica, do folhetim e do melodrama e isso permitiu aos espaços identificarem a origem de cada produção. Sendo assim, o objeto sonoro analisado apresenta o perfil da até então primeira dama do país Rosângela Silva, ou mais conhecida como Janja, utilizando o *storytelling* e adaptando a narrativa factual em um percurso de não ficção a essa lógica de produção em convergência com o jornalismo narrativo em podcasting.

Para McHugh (2020, p. 157) “uma história em áudio deve empregar excelentes técnicas de produção de áudio, bem como convenções de estrutura narrativa: enredo forte, personagens completos, reviravoltas narrativas, linguagem convidativa e um formato episódico fluido”. Sua força está na capacidade de conjugar ritmo, sonoridades e estratégias narrativas que prendem a atenção em meio à fragmentação típica da cultura digital. Dessa forma, o podcast Janja é reconhecido pelos elementos melodramáticos e folhetinescos da telenovela porque leva em consideração a inserção do produto nas respectivas culturas dos receptores.

Segundo Sadek (2008), esse tipo de narrativa obedece às diretrizes divididas em episódios onde o desenlace não está previamente decidido e novos personagens podem surgir no decorrer da história. Cada episódio reverbera as informações contidas no anterior e reitera informações essenciais sobre a personagem principal. Assim como também ocorre no gênero do radiojornalismo narrativo em podcasting onde Kischinhevsky (2018, p. 79) ressalta que o nível de redundância cai “em função da atenção à narrativa, e ganham espaço os ganchos, os resumos explicativos que abrem e encerram os episódios, inspirados na lógica da ficção seriada”.

O produto em áudio combina a tradição oral com os recursos tecnológicos contemporâneos, oferecendo uma experiência imersiva e acessível ao ouvinte, ao explicar quem é a personagem Janja para o público brasileiro e a partir das ações melodramáticas. Segundo Martin-Barbero (1997), o melodrama representa o drama do reconhecimento, pois “o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças” (Martín-Barbero, 1997, p. 305). O mesmo ocorre nas produções sonoras que têm o radiojornalismo narrativo como fio condutor, as tramas frequentemente investem em histórias de interesse humano, marcadas por enorme diversidade de sujeitos (Kischinhevsky, 2018).

Conforme Bakhtin (1997), cada formato possui um regramento e cada discurso delineia um tipo de estilo vinculado a um enunciado, e nesse caso os códigos da moralidade social estão intrincados ao discurso da instância produtora e consequentemente interpretados pelos ouvintes. Oliveira (2022, p. 55) ressalta que “o podcast desfruta de diversas possibilidades de usos para ordenar uma narrativa que está sendo contada, e não emprega técnicas e regras específicas para que se alcance esse objetivo com eficiência, principalmente quando se trata de contar histórias”.

O podcast Janja apresenta uma narrativa de não ficção ao construir uma “narrativa dos fatos relatados, com rica descrição de ambientes e situações. O uso da primeira pessoa é recorrente pelos apresentadores, que não se furtam a verbalizar suas dúvidas, impressões e opiniões” (Kischinhevsky, 2018, p. 79). Dessa maneira, o modo de contar essa narrativa permeia o quadrilátero melodramático com intencionalidades do produto sob o viés jornalístico que denota as informações como “pano

de fundo valores implícitos relacionados ao jornalismo, como a busca pela verdade e pelo equilíbrio na representação de versões contraditórias dos fatos” (Kischinhevsky, 2018, p. 79).

O radiojornalismo narrativo em podcasts, de acordo com Jáuregui e Viana (2021), pode ser compreendido a partir de três eixos fundamentais: um estilo de narração inspirado em estratégias comuns às histórias ficcionais; a dimensão jornalística, sustentada por métodos e protocolos que asseguram a credibilidade das informações; e a herança radiofônica, que amplia as possibilidades expressivas por meio do uso do som. Durante a série investigativa, não há informações necessárias para identificar a personagem principal e o interlocutor tem apenas informações dela por meio de outros personagens, isso é reiterado em todos os episódios do objeto sonoro. “O corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho” (Machado, 2000, p. 88). A personagem principal move a narrativa e o emaranhado narrativo é codificado a partir da ação de cada personagem, formando o conflito no enredo e desenvolvido em cada episódio disponibilizado.

Viana (2022) destaca o uso do storytelling no radiojornalismo narrativo, no qual as notícias são transformadas em relatos que valorizam a complexidade dos fatos e personagens, proporcionando ao ouvinte uma experiência auditiva envolvente. Entre as principais características, a autora aponta: a imersividade, intensificada por sons ambientes, música e efeitos; a narrativa autoral, marcada pela presença pessoal do narrador e maior proximidade com o público; e a dramaturgia, com estruturas que utilizam ganchos e suspense para prender a atenção ao longo dos episódios.

Nesse sentido, a trama do podcast engendra todos esses elementos e utiliza as práticas melodramáticas, desde a disposição dos personagens até os atributos sonoros que direcionam o ouvinte no processo de imersão do enredo em áudio. Na dramaturgia sonora presente em Janja, é a partir da música ou do elemento sonoro que o ouvinte identifica raiva, flerte, amor, alegria, suspense ou ironia, pois é [...] capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções” (Wisnik, 1989, pp. 29-30).

A experiência de imersão nos podcasts de radiojornalismo narrativo é ancorada pela forma no qual os eventos são apresentados e pela centralidade da voz e recursos sonoros utilizados nos podcasts desta categoria (Lindgren, 2020). A série faz uso de diversas trilhas para demarcar momentos importantes na narrativa. Utiliza efeitos sonoros para simbolizar sons diversos, como bips de aplicativos de mensagens. Também é notório o uso de sonoras para substituir as aspas do jornalismo impresso e conferir veracidade à narrativa, além de resgatar em formato de áudio reportagens e entrevistas que rememoram um fato crucial da história.

Viana (2022) destaca o metajornalismo, quando o repórter expõe os bastidores da apuração. Essa autorrepresentação do jornalismo reforça valores da profissão e busca fortalecer a confiança do público ao evidenciar o compromisso com a verdade. Apesar da construção narrativa do podcast, veiculado pelo UOL, ter como foco principal uma análise tradicional de fatos jornalísticos, verificamos no decorrer dos episódios a presença das apresentadoras em primeira pessoa, compartilhando seu envolvimento pessoal com a narrativa, comentários e dúvidas. No episódio de abertura, a jornalista Adriana Negreiros afirma: “eu fiquei

tão tentada a falar de Janja, ela tem um perfil único, é uma figura que desperta amor e fúria na mesma intensidade e eu queria entender o porquê disso” (Podcast Janja, 2020).

Segundo Field (2001), não há drama sem conflito e, consequentemente, não nasce o personagem. No podcast identificamos os eixos melodramáticos que, de acordo com Martin-Barbero (1997) constituem uma narrativa folhetinesca. O traidor persegue a vítima e o justiceiro tem como objetivo salvá-la. No enredo analisado, cada personagem se desenvolve ao interpretar essas funções no processo de construção da narrativa não ficcional. “Sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação que espera o vilão a saída do teatro para vaiá-lo” (Thomasseau, 2012, p. 42). O conflito presente na narrativa e a função melodramática caracterizam os pontos de vista sobre a personagem principal, que converge para outro elemento primordial no processo de melodramatização de uma história, ou seja, a constituição da vítima no enredo.

Nessa perspectiva, a jornada do herói melodramático no objeto analisado verifica, sob o viés político, o heroísmo baseado no sofrimento e na resignação expressadas nas ações de cada personagem. “Considera o heroísmo cada vez mais em termos de sofrimento, resignação e paciência” (Martin-Barbero, 1997, p. 34). Conforme as diretrizes da instância produtora do podcast, o modo de contar do melodrama a constitui como “personagens de contrastes, ao mesmo tempo, benevolentes e brutais” (Thomasseau, 2012, p. 41). Na produção em áudio, essa disposição narrativa ocorre no decorrer dos episódios mediante o desenvolvimento do conflito que apresenta “os desafios e as ambições da primeira-dama

que não gosta de ser chamada pelo título” (UOL Prime, 2024). Então, a narrativa se desenvolve e os confrontos acontecem. “O conflito vai abrindo espaço para novas ações e sequências que serão sucessivamente narradas” (Motta, 2013, p. 169).

Desse modo, ao ser inserido no conceito de radiojornalismo narrativo, o podcast Janja configura-se como um espaço privilegiado de experimentação estética e comunicativa, capaz de dialogar simultaneamente com as práticas jornalísticas e com as convenções da dramaturgia e do melodrama proposta que o podcast Janja buscou desenvolver ao reiterar as possibilidades narrativas e híbridas na não ficção.

Considerações Finais

A proposta inicial é analisar o podcast de não ficção Janja como um formato documental permeado pelo melodrama em sua constituição. Esse recurso funciona como referência para elucidar e compreender diferentes temáticas da contemporaneidade. Nesse contexto, a figura peculiar da primeira-dama do Brasil, Rosângela Lula da Silva, revela-se nas entrelinhas dos cinco episódios do seriado.

Cada episódio apresenta um título, com o intuito de investigar as atitudes da personagem central. Como no primeiro episódio, Nasce uma estrela, onde há alusão ao filme clássico de 1976 e na sua nova versão de 2018, ambos tratando da vida de uma cantora em ascensão, como se a primeira-dama fosse uma estrela. No segundo episódio, Manda quem pode, são apresentadas diferentes versões para o episódio de 8 de janeiro sobre a participação da esposa do presidente e as polêmicas dos bastidores, onde as diversas narrativas são expostas, como uma prática jornalística de olhar os diversos lados da questão, mas tudo

melodramaticamente organizado. O terceiro episódio, Boas Intenções, relata a falta de envolvimento da primeira-dama nas tragédias do país, mesmo com ela fazendo uma postagem em solidariedade. Ela foi apresentada como deslumbrada e teve a sua popularidade abalada. Ou seja, ela passou da mocinha à vilã. No quarto episódio, Rosangela apresenta o passado da primeira-dama com flashback da vida dela, passando pelo Paraná, nas cidades de União da Vitória, Ponta Grossa, Curitiba e Foz do Iguaçu, para reconstituir sua trajetória. O quinto e último episódio - Foguete não tem ré, o título do episódio é uma alusão ao xingamento que Janja fez a Elon Musk e os bastidores, que envolvem a imagem da primeira-dama, após falar o que não deveria.

A análise da produção por meio de uma pesquisa exploratória, contou com os fundamentos dos estudos do melodrama, a partir de Thomasseau, 2012 e Martin-Barbero (1997), entre outros, com importante aporte conceitual para identificar as características presentes no produto, caracterizando, desta forma, como um estudo de caso.

Com o propósito de responder a problemática da pesquisa sobre como o podcast Janja mobiliza práticas do melodrama em sua narrativa de não ficção, a análise dos episódios e aproximação com os fundamentos conceituais e teóricos, identificaram que a estrutura e construção de cada episódio tanto a investigação jornalística, quanto o melodrama se imbricaram dentro da narrativa em uma teia, onde cada elemento teve papel relevante para contar uma história, que fosse interessante e envolvente para a experiência do ouvinte.

Ao final desta pesquisa foi possível confirmar a hipótese de que o podcast Janja lança mão das práticas melodramáticas como uma ferramenta que potencializa a complexidade narrativa para intensificar

a imersão do ouvinte na narrativa de não ficção. As práticas sociais do jornalismo, como a reportagem e a grande reportagem foram a base da estrutura central do podcast, juntamente com a aproximação de técnicas do melodrama de forma harmônica e com a capacidade de proporcionar uma audição imersiva, organizada e informativa, caracterizando uma dramaturgia sonora. A série investigativa renova o potencial comunicacional das narrativas em áudio ao incorporar elementos do melodrama, que contribuem tanto para como a história é conduzida quanto para a construção de uma experiência imersiva. Além disso, o uso de recursos radiofônicos intensifica o envolvimento dos ouvintes com a trama.

Referências

- Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal* (2ª ed.). Ed. Martins Fontes.
- Balogh, A. M.(2002). *O Discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Bonini, T. (2015). The ‘second age’ of podcasting: reframing podcasting as a new digital mass medium. *Quaderns del CAC*, XVIII(41), 21-30.
- Brooks, P. (1991). The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Em M. Landy (Ed.), *Imitations of Life - a reader on film & television melodrama* (pp. 50-66). Wayne State University Press.
- Canclini, N. G. (2019). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Editora da Universidade de São Paulo.

Carlos, J., & Viana, L. (2021). *Relatos sonoros de um crime: o Caso Evandro pela ótica do True Crime* [Trabalho apresentado]. Anais do 19º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Galoá.

Cidral, F., & Negreiros, A. (Apresentadoras). (2024). *Janja* [Podcast de áudio]. Uol Prime. <https://open.spotify.com/show/044GIWQrry0YRHycnNTr7g?si=626b97bd34b646c4>

Elsaesser, T. (1991). “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. Em M. Landy (Ed.), *Imitations of Life - a reader on film & television melodrama* (pp. 68-91). Wayne State University Press.

Field, S. (2001). *Manual do Roteiro*. Editora Objetiva.

Kischinhevsky, M. (2018). 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*, 5(10), 74-81.

Lima, E. P. (1993). *O que é livro-reportagem*. Brasiliense.

Lindgren, M. (2020). Jornalismo narrativo pessoal e podcasting. *Radiofonias - Revista De Estudos Em Mídia Sonora*, 11.

Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. Editora Senac.

Marques de Melo, J. (1985). *A opinião no jornalismo brasileiro*. Vozes.

- Martin-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.
- Martin-Barbero, J. Rey, G. (2001). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Editora Senac São Paulo.
- McHugh, S. (2022). *The Power of Podcasting - Telling stories through sound*. UNSW Press.
- Motta, L. G.(2013). *Análise Crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Negreiros, A., Teixeira, L. B., Araújo, C. (2024, novembro 25). Novo podcast original do UOL traz revelações sobre Janja. *UOL*. <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2024/11/25/novo-podcast-original-do-uol-traz-revelacoes-ineditas-sobre-janja.htm>
- Oliveira, L. A. C. d. (2022). *O uso do storytelling para composição de narrativas no podcasting: um estudo do “caso Evandro”* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte].
- Oroz, S. (1999). *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Funarte.
- Sadek, J. R. (2008). *Telenovela: um olhar de cinema*. Summus.
- Silva, S., & Santos, R. (2020). O que faz sucesso em podcast? Uma análise comparativa entre podcasts no Brasil e nos Estados Unidos em 2019. *Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora*, 11(01), 49-77.

Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University.

Thomasseau, J. M. (2012). *O Melodrama*. Perspectiva.

UOL Prime. (s.d.). *JANJA* | Podcast original UOL Prime [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/playlist?list=PLWgivY7fJz-djrGj1lQLVwFBN8bzFo_G6

Viana, L. (2022). *Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral* [Tese de Doutorado (não publicado), Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora.

Vicente, E. (2018). Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. In R. d. L. Silva (Org.), *Emergências periféricas em práticas midiáticas* (pp. 88-107). ECA/USP.

Williams, L.(2018). “Tales of sound and fury...” or, The elephant of melodrama. In: C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama unbound: Across history, media, and national cultures*. Columbia University Press.

Wisnik, J. M. S. (199). *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. Círculo do Livro.

ANÁLISIS DEL PERSONAJE EN LA FICCIÓN SONORA. COMPARATIVA DE ESTUDIOS DE CASO EN ESPAÑA

Paloma López Villafranca¹

La expansión de la industria del audio en España y, en particular, el auge de la ficción sonora ha impulsado tanto los procesos de creación como los de análisis en torno a la construcción del personaje. En el transcurso de una década, el volumen y calidad de las producciones de ficción sonora en España han experimentado un notable incremento. Un punto de inflexión se produjo en 2016 con el estreno de *El Gran Apagón*, el podcast más escuchado de la plataforma con más de dos millones de descargas en sus dos primeras temporadas (Ruiz de Elvira, 2017).

1. Doctora en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Profesora Titular en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga
pallopvil@uma.es

El radioteatro o las radionovelas de antaño nos presentaban a personajes que contaban con el cariño de una audiencia mayoritaria y, principalmente femenina, con títulos como *Ama Rosa*, (1959), *Simplemente María* (1971-74) o *Lucecita* (1974). La audiencia femenina se entretenía y acompañaba con estos programas mientras desempeñaba las labores del hogar (Blanco Fajardo, 2024, p. 127). Las radionovelas conseguían juntar a la familia alrededor del aparato de radio, en estos 100 años la ficción se escucha con auriculares y se disfruta en soledad, pero con los mismos ingredientes: creatividad y la capacidad de generar imágenes mentales en la audiencia (Guarinos et al., 2024). En los 80 y 90 el radioteatro resiste en la emisora pública gracias al empeño de sus profesionales que siguieron apostando por la ficción en Radio Nacional de España (Volpini & Ortiz, 2020, p. 24). Se conserva la esencia del radioteatro, pero cambia con la sociedad y esto se aprecia en las temáticas y los diálogos de los personajes de estas producciones sonoras con la creatividad por encima de los convencionalismos y estructuras rígidas más ligadas al teatro en épocas iniciales. Surgen espacios de ficción marginales a finales de los 90 y en los años 2000 como el serial por entregas *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga*, escrita y dirigida por Carlos Faraco de Radio 3 (López-Villafranca, 2024).

El papel de la cadena pública en la evolución del género dramático es clave en España porque su apuesta por el género y su experimentación ha sido continuada a lo largo del tiempo, incluso cuando en ninguna cadena de radio o emisora se producía ficción. (López Villafranca, 2024, p. 124)

En 2011, se crea Lab RTVE, el primer laboratorio de innovación de un medio de comunicación en España de la emisora pública con una

variada y amplia gama de piezas de creación dando lugar a proyectos transmedia o sonido binaural de gran creatividad (Ivars & Zaragoza, 2018, p. 261). De forma paralela a la creación del laboratorio se producen ficciones esporádicas en la Cadena SER, como el audiodrama *Las bicicletas son para el verano*, con la que la emisora conmemora el 75 aniversario del comienzo de la Guerra Civil. En 2013, la iniciativa navideña de la emisora, *Cuento de Navidad*, recupera el género y se convierte en una tradición que perdura anualmente y conquista a los oyentes, los que ya tenía la emisora y los que escuchan las ficciones en su web y aplicaciones (Guarinos et al., 2024).

La irrupción del pódcast y la disminución de oyentes radiofónicos propició que el grupo Prisa tomara la delantera en la creación de plataformas sonoras en España. Surge así Podium Podcast en el año 2016. Desde sus inicios ha apostado por la ficción con una notable evolución de sus producciones. La aparición de producciones de alta calidad que incorporan los principios del radioteatro y, al mismo tiempo, integran estrategias narrativas y técnicas propias del ámbito audiovisual, no se ha traducido en una subordinación del componente sonoro, más bien todo lo contrario, ya que ha enriquecido el formato y facilitado su capacidad inmersiva.

Elementos sonoros para identificar el personaje

La palabra, la música y el ruido -o efecto sonoro- conforman un código expresivo propio que actúa como eje fundamental en la configuración de los mensajes sonoros (Balsebre, 2004; Blanco & Fernández, 2004), al mismo tiempo que contribuye a la definición y caracterización del personaje en el medio sonoro. Haye (2004, p. 45) pone el acento en

cómo se crean esas imágenes acústicas mediante signos orales y verbales (elementos lingüísticos o sonidos fonéticos objetivamente organizados en palabras), sonidos objetivos periódicamente organizados (música), sonidos del entorno específicos de objetos y acontecimientos (efectos sonoros) y lapsos sin señal vibratoria (silencios).

El lenguaje radiofónico otorga un papel central a la palabra, cuyo uso se distingue de otros medios por su capacidad de construir el relato y generar imágenes mentales en el oyente. Con la incorporación de las nuevas tecnologías y el desarrollo de su utilización y articulación de sus funciones, el resto de los elementos sonoros adquiere mayor relevancia (López Villafranca y Sánchez Gómez, 2025). Ya no es solo una cuestión de describir, contar, expresar a través de la voz enfatizando las emociones, la retórica, la oratoria. Como apunta Guarinos et al. (2023, p. 336) “la construcción del espacio sonoro, en la mayor parte de la ficción audible no recae en responsabilidad de la palabra, muy al contrario, son los efectos y los planos sonoros sobre los que delimitan y construyen una ideoescena en el oyente”.

Aguilera y Arquero (2017, p. 145) enfatizan la importancia de la realización en directo, subrayan el papel de los elementos sonoros destacando las claves de tono, intención y plano para lograr la evolución de las voces en directo de los actores. Asimismo, destacan la contribución de la música y la espontaneidad de la emisión en directo para construir el relato sonoro.

El personaje de ficción

El personaje ha sido objeto de estudio en el género de ficción, fundamentalmente en el cine y televisión. En el ámbito cinematográfico,

diversos autores especializados en el lenguaje filmico han centrado sus análisis en aspectos como la semiología, el género, su representación o percepción por el público (Corbett, 2018; Greimas et al., 1982; Pérez Rufi, 2016; Ramos, 2023). El cine constituye una referencia clave para las ficciones sonoras, puesto que los procesos metodológicos de escritura de guion sonoro guardan similitudes con el guion audiovisual de cine, así como las series de televisión y las producidas por plataformas OTT. Estas coincidencias narrativas han inspirado investigaciones comparativas entre las ficciones en formato audiovisual y sonoro (López-Villafranca, 2024; Spaziante, 2025).

El estudio del personaje en la ficción ha sido abordado desde una perspectiva narratológica en el ámbito audiovisual, con especial atención al personaje cinematográfico y su articulación con la estructura narrativa y el desarrollo de la trama (McKee, 2022; Seger, 2000). Definido como unidad psicológica y de acción por diferentes autores (Chatman, 1990; Ezquerro, 1990), el personaje se refleja en el relato bajo una serie de rasgos psicológicos y sociales con independencia de su aparición en la obra, ya sea audiovisual, teatral o literaria. En el análisis de este ente cobra relevancia la función del grado de importancia en la narrativa, con clasificaciones basadas en las categorías de personajes redondos y planos (Pérez Rufi, 2016) y su protagonismo y antagonismo (Gil Ruiz, 2014).

Cassetti y Di Chio (2007) proponen una metodología de análisis de los personajes desde tres puntos de vista: el enfoque fenomenológico mediante el que se analiza el personaje como persona; el enfoque formal que tiene en cuenta el personaje como rol y enfoque abstracto que toma en cuenta al personaje como actante. Otros autores (Galán Fajardo, 2007; Pérez Rufi et al., 2023), tienen en cuenta la dimensión física, psicológica

y socioeconómica. En su estudio sobre el personaje en la ficción sonora, Pérez Rufi et al., (2023) incorporan una categoría adicional orientada a la complejidad y volumen del personaje, distinguiendo entre personajes planos (en torno a una sola idea) y redondos (caracterizados por una mayor complejidad, diversidad y similitud con el ser humano).

El personaje o personajes de una ficción sonora no se definen únicamente a partir de la interpretación de los actores y actrices que dan vida a los diálogos o parlamentos del guion y una buena dirección actuarial, sino que, además, el diseño sonoro desempeña un papel fundamental en la construcción de sus características psicológicas y entorno dramático. Elementos como el punto de escucha, los planos sonoros o la distribución espacial de los distintos componentes acústicos configuran un universo que permite la inmersión del oyente en la trama y la generación de imágenes mentales que revelan la forma de actuar, pensar y sentir de los personajes (Fernández-Aldana, 2024).

En el marco de estudio de la narrativa radiofónica, Guarinos (2009) y Rodero (2024) ponen de manifiesto una serie de características propias del personaje en la ficción sonora, estrechamente vinculadas con los elementos sonoros que acompañan a estos personajes. En la presente propuesta metodológica se consideran dichos elementos como componentes fundamentales de la actitud, la acción y las dimensiones psicológica y física del personaje de ficción, configurándola como una entidad cuya creación depende exclusivamente del sonido.

Objetivos

El objetivo general de este estudio es desarrollar una propuesta metodológica innovadora para el análisis de los personajes en la ficción

sonora, integrando metodologías consolidadas previamente en la narrativa radiofónica con nuevas propuestas de análisis. -La presente propuesta metodológica pretende analizar los personajes principales de las ficciones mediante la integración de diálogos y elementos sonoros, que contribuyen a la caracterización del personaje, a la comprensión de su profundidad narrativa, tanto en personajes planos como redondos, y al reconocimiento de los rasgos discursivos que lo definen en el relato. Como objetivos secundarios consideramos:

1. Analizar las dimensiones de los personajes (Pérez Rufi et al., 2023).
2. Estudiar las características psicoacústicas de los personajes (Cabrelles, 2008; Romo Gil, 1987;).
3. Examinar las funciones de los radiosemas: palabras, músicas, silencios y los efectos que acompañan a los personajes en sus apariciones en escena (Guarinos, 2009; López Villafranca, 2019; Roderó, 2024).

Metodología

Realizamos un estudio de casos (Rodríguez, Gil y García, 1999) de cinco obras representativas de los distintos periodos, utilizando una metodología mixta, cuantitativa y cualitativa, el análisis de contenido, para alcanzar conclusiones a través de la interpretación de los datos (Bardin, 1991; Bernete, 2013). Para realizar el análisis se utiliza la técnica de escucha activa *close analytical listenign* de Spinelli y Dann (2019, p. 5).

Para realizar la investigación se aplica la técnica del análisis de contenido, mediante variables formales, funcionales, caracterizadoras

y psicoacústicas de cinco proyectos de ficción sonora producidos por plataformas y medios españoles, estrenados entre 2023 y 2025: *Simulacro* (El Extraordinario, 2024), *Místicas* (Spotify-VIVA, 2025), *Titania* (Podium Podcast, 2023-25), *Luces de Bohemia* (Ficción Sonora, RNE, 2025) y *El asesinato de Kennedy... 60 años después* (Onda Cero Podcast, 2023). La selección responde a criterios de diversidad temática, estilo de producción y reconocimiento del sector.

Tabla 1
Cuadro de análisis

Dimensiones de los personajes (Pérez Ruffi et al., 2023)	<u>Física:</u> - nombre, - estrato social -ubicación espacio-temporal. -nacionalidad	<u>Psicológica:</u> - carácter - motivación - pasado	<u>Socioeconómica:</u> -vida social -vida privada
Variables psicoacústicas	<u>Tipos de voces:</u> (Romo Gil, 1987) Estentórea o de trueno: voz grave y recia para personajes negativos. De campana: majestuosa y enérgica, firme. Aventureros, hombres de mundo, mujeres maduras y con personalidad. Argentada: joven y alegre. Héroe o heroína, galán. Dulce: suave, baja, denota ingenuidad, para personajes tímidos o buenos. Cascada: temblorosa, insegura, para ancianos. Aguardentosa: ronca, sin armonía, para crámpulas y personajes de mal vivir. Atrapada: chillona, afeminada, niñas o cotillas. Blanca: infantil o femenina. Clara y aguda. Sobrecogimiento: tono grave contorno monótono tempo lento	Tono según emociones: (Cabrelles, 2008) Alegría: tono alto, contorno variado, tempo rápido. Tristeza: tono grave, contorno plano, tempo lento. Cariño: tono alto, inflexiones suaves y bien moduladas tempo medio. Miedo: tono bajo, contorno monótono, tempo lento. Sorpresa: tono alto, contorno variado, intensidad media, tempo lento. Cólera: tono alto, contorno con inflexiones bruscas, intensidad fuerte, tempo rápido. Orgullo: tono agudo, intensidad fuerte, tempo reposado. <u>Intensidad:</u> alta, baja <u>Tono:</u> agudo, grave <u>Timbre:</u> abierto, cerrado <u>Duración:</u> rápido, lento	<u>Emociones:</u> -positivas -negativas -neutras

Funciones de los radiosemas	
Funciones de las palabras (Guarinos, 2009)	-Enunciativa: para dar datos. -Descriptiva: describe personajes, escenarios, objetos. -Narrativa: relata sucesos. -Expresiva: estados de ánimo. -Argumentativa: defender una idea.
Funciones de la música (Guarinos, 2009 y Rodero, 2024)	-Referencial u ornamental: refuerza o acompaña al personaje. -Descriptiva: marca la ubicación/tiempo. -Narrativa: da carácter al personaje (tono humorístico, dramático,). -Expresiva: estado de ánimo. -Rítmica: acompaña el ritmo de una acción.
Funciones de los efectos (Guarinos, 2009; López Villafranca, 2019)	-Expresivos: situación anímica. -Narrativa: como signo de puntuación, para marcar el paso del tiempo. -Informativa: dar información puntual. -Referencia, ambiental: objetos o seres en la acción. -Rítmica: apoyan el ritmo de la escena, secuencia.
Funciones de los silencios (Guarinos, 2009)	-Silencio técnico: por fallos. -Silencio psicolingüístico como pausa respiratoria o búsqueda de la palabra. -Silencio intencionado: impás dramático, antes, o pausa reflexiva, después.

Elaboración propia.

La técnica es eminentemente cualitativa mediante la escucha de las ficciones y la interpretación y valoración de las cualidades del fenómeno, a través el estudio de casos que, según Martínez Carazo (2006), genera una comprensión del problema de investigación de forma inductiva. La propuesta metodológica la aplicamos a los personajes principales, personajes redondos, y se divide en tres grandes bloques que se disponen como figura en la siguiente tabla (Ver Tabla 1):

Analizamos a los personajes principales de estas ficciones sonoras que, por regla general, son el eje de la trama, para ello elegimos el primer episodio de las series y el episodio único de la producción sonora de Onda Cero. La elección de este primer episodio se debe a que es en el que, según la estructura clásica aristotélica (planteamiento, nudo y desenlace), se presenta a los personajes.

Resultados

Dimensiones de los personajes

Simulacro (El Extraordinario). El protagonista de esta serie, Santiago Álvarez, es un escritor español de ciencia ficción que investiga la desaparición del científico Marcos Oliveira. De mediana edad, por sus diálogos descubrimos que pertenece a la clase media-alta, su estatus es elevado, es un intelectual español de raza blanca que visita Lanzarote (España) para desarrollar su investigación. Su carácter según sus acciones y diálogos muestran a una persona con inquietudes, que se cuestiona todo, seguro de sí mismo, valiente y con una motivación principal, encontrar pistas que le lleven hasta el científico desaparecido. Su pasado está centrado en el recuerdo a su exmujer en coma tras un accidente. Su vida social se basa en su relación con personas relacionadas con el caso, se denota que su vida privada está centrada en la ruptura con su expareja y la incógnita de la desaparición de Oliveira, como un asunto personal.

Místicas (Spotify-VIVA). Lola es una joven que, junto a su amiga Sara, conduce un *podcast* de videojuegos y que se ven envuelta en un misterio en torno a los secretos que rodean el título y la historia de su creador. Por su voz, diálogos y forma de relacionarse con otros personajes sabemos que es una mujer joven, estudiante, de clase media-baja, con problemas para pagar el alquiler (lo afirma en este episodio), que se encuentra en España en 2025. Su carácter revela que es una persona impetuosa, fresca, espontánea, valiente. Su motivación es pasarse el juego inicialmente, pero posteriormente es descubrir qué

hay detrás del videojuego, la historia de su creador y los misterios en torno al convento donde se desarrolla. De su pasado conocemos en el episodio de presentación que ha tenido una relación con su compañero de piso. Su vida social es la de cualquier joven que trabaja y estudia, su vida privada se desarrolla en torno a la amistad y la relación con la amiga con la que realiza el podcast y con la relación afectiva que mantiene con su compañero de piso.

Titania (Podium Podcast). Alicia es una mujer joven, de clase media, en proceso de búsqueda de empleo. Es una mujer española, de clase media, que vive en España. Es víctima de un cibercrimen. Su meta es descubrir quién o qué ha intentado engañarla. A través de sus diálogos comprobamos que es una persona frágil e insegura, dependiente emocionalmente de su pareja y con una relación conflictiva con su hermana. Su vida social se ciñe a su entorno más cercano, su pareja, su hermana y sobrino. En lo personal se muestra muy comprometida con su familia,

Luces de Bohemia (Ficción Sonora, RNE). Esta adaptación de Luces de Bohemia, de Valle Inclán, nos presenta como personaje principal a Max Estrella, un escritor de avanzada edad, bohemio, ciego, que vive sus últimos días en Madrid, en el Madrid de los años 20. Aunque su clase social se podría considerar alta, se encuentra en la miseria en estos últimos días de su vida. Es un intelectual de fuerte carácter, que vive acorde con la bohemia de la época y se relaciona con autores como Rubén Darío o aristócratas como el marqués de Bradomín. Su motivación es conseguir mejorar su posición económica y que se le

reconozca su producción literaria. En el pasado fue una persona con cierta reputación, pero ahora es considerado un alcohólico extravagante y de dudosa moralidad. Su vida social es muy activa, de taberna en taberna y en el ambiente bohemio de la época. Su esfera privada la conforman su mujer, Madame Collet, francesa y de refinados modales y su hija Claudinita.

El asesinato de Kennedy...60 años después (Onda Cero Podcast). Carlos Alsina es el protagonista de esta ficción. Se interpreta a sí mismo, ya que la ficción se basa en una retransmisión imaginaria del asesinato del presidente John F. Kennedy. La ficción incluye a un personaje real, como Carlos Alsina, un periodista de mediana edad, que trabaja para la emisora Onda Cero en España. Su carácter es serio, contundente, su motivación es realizar la retransmisión en la emisora y de su pasado solo conocemos que es el periodista que trabaja para la emisora. Su vida social la conocemos por su trabajo en la emisora, es un periodista estrella de la cadena, no conocemos en la ficción nada sobre su vida privada.

Variables psicoacústicas

La voz de Santiago Álvarez (*Simulacro*) que interpreta el actor Isak Férriz, es una voz clara, de campana, es un tipo de voz energética, propia de un personaje con carácter. La intensidad es alta, el tono es grave, el timbre abierto. En cuanto a las emociones predomina la tristeza, con contorno plano, tempo lento. Combina la duración rápida y

lenta cuando resalta determinadas partes del diálogo. Las emociones son más negativas que positivas.

La actriz Clara Gallo realiza el papel de Lola (*Místicas*), que tiene una voz clara, argentada, joven y alegre, propio de las heroínas. Su intensidad es alta, el tono es agudo, timbre abierto y, habitualmente, utiliza un tono alegre, con tono alto, contorno variado y tempo rápido. Hay un equilibrio entre las emociones positivas y negativas en momentos de tensión.

La voz de Alicia (*Titania*) se caracteriza por su singularidad, ya que Nikki García, la actriz que interpreta a la protagonista, asume simultáneamente el papel de su hermana gemela, de manera que ambos personajes son interpretados por la misma actriz en la ficción sonora. La voz es clara, de campana, es firme, intensidad alta, grave, timbre abierto. La duración depende de las emociones, ya que en este episodio hay una predominancia de sorpresa, con tono alto, contorno variado, intensidad media y tempo lento. Además del miedo, tono bajo, contorno monótono y tempo lento. Si analizamos a su hermana gemela varían estas características del tono, timbre y duración.

El reputado actor José Sacristán interpreta el papel Max Estrella (“Luces de Bohemia”, *Ficción Sonora*, RNE). Se trata de una voz madura, oscura, estentórea. Es una voz grave y recia, muestra su fuerte carácter en la voz con un tono colérico, alto, con inflexiones bruscas, intensidad fuerte y con una duración que mezcla el tempo rápido y lento. La intensidad es alta, el tono grave, abierto. Las emociones que representa suelen ser negativas.

Carlos Alsina (*El asesinato de Kennedy... 60 años después*, Onda Cero Podcast) se representa a sí mismo, con voz clara, de campana,

firme y enérgica, con tono que refleja una emoción de orgullo, que caracteriza al periodista de Onda Cero. Registra intensidad alta, grave, el timbre abierto y duración media controlando el ritmo rápido y lento. Las emociones son neutras por su papel como periodista.

Funciones de los radiosemas

En *Simulacro*, la función de las palabras del personaje principal se divide en tres categorías: descriptiva cuando narra las características de los lugares que visita a través de sus mensajes a su expareja, Verónica como si de un diario sonoro se tratara; narrativa al relatar los hechos que se vinculan con su investigación sobre el Doctor Oliveira; y expresiva, al comunicar sus sentimientos sobre su relación sentimental. La música cumple diversas funciones: referencial u ornamental, ya que acompaña al personaje en su búsqueda generando un tono de misterio; narrativa, al conferir un carácter dramático y de suspense a las acciones del personaje; y expresiva para reflejar el dramatismo de su experiencia y subrayar los momentos de intriga. Hay un efecto narrativo, el encendido y apagado de la grabadora, que acompaña sistemáticamente al personaje en momentos de reflexión y cumple la función de signo de puntuación, facilitando la transición de las escenas y secuencias dentro de la narrativa sonora. Este efecto marca el comienzo y el final de sus pensamientos cuando apaga y enciende la grabadora. Asimismo, se emplean efectos referenciales que permiten contextualizar al personaje en las escenas, como los efectos del aeropuerto con el ruido de los aviones o de las instalaciones del aeropuerto; su conducción por Lanzarote con el sonido del motor y el GPS; el sonido del eco en las cuevas; su caminar por las Islas Afortunadas; el sonido de los pájaros de Lanzarote,

entre otros. Hay ciertas reverberaciones o impactos, *hits*, para crear un efecto dramático del personaje al final del episodio. El personaje utiliza el silencio psicolingüístico como pausa para buscar las palabras exactas o, de forma intencionada, para reflejar una pausa reflexiva después de un acontecimiento.

Las funciones de las palabras del personaje principal en *Místicas* son diversas: descriptiva, para narrar la jugabilidad del videojuego, que es el eje central de la trama; narrativa para relatar lo que le ocurre cuando comunica a su compañero que recibe un paquete sospechoso; y expresiva cuando se asusta al recibir una paloma muerta en el paquete, con grito incluido. La música del videojuego cumple una función ornamental, acompaña al personaje y narrativa cuando hay un momento de suspense, le acompaña en momentos en los que vive momentos angustiosos. La función de los efectos que acompañan al personaje son: función referencial, vinculada a elementos del videojuego, como el efecto de rotura de cristales o sonidos propios del entorno virtual, asimismo nos pone en el contexto donde se desarrolla la acción, con sonidos que nos muestran espacios como una cafetería o el piso donde está viviendo con su compañero, en el que se utilizan primeros planos, segundos y planos de fondo que muestran los distintos puntos de vista de los personajes. Se produce una función expresiva de los efectos en torno al personaje, como el eco de su voz cuando lee una inscripción en latín que, en este caso, también cumple una función narrativa que marca el final de la secuencia y del primer episodio. Se observan silencios técnicos por fallo en la grabación del podcast y silencios psicolingüísticos cuando suspira, respira en profundidad en momentos de tensión,

así como pausas intencionadas que utiliza para reflexionar durante los diálogos con su compañero de piso.

En *Titania*, las palabras de Alicia tienen una función narrativa, la protagonista relata sucesos que se producen cuando llega a su piso después de recibir una falsa alarma sobre su sobrino y encuentra a alguien allí; además de cumplir una función expresiva cuando la protagonista refleja su miedo al encontrar a este individuo. La música en esta ficción es narrativa, refleja un tono de misterio y dramatismo y expresiva para reflejar el estado de nerviosismo y terror de la protagonista. Existen múltiples efectos referenciales para situar a la protagonista en su hogar en la primera secuencia, con el acompañamiento de la Inteligencia Artificial, ADA, con la que interactúa constantemente; en el coche con el ruido del motor del coche, la lluvia en el exterior, la llamada telefónica de su hermana, la interacción con ADA o, por último, en su piso, tanto en el portal, en el ascensor, como en el apartamento donde se perciben ruidos de cristales, pasos propios y ajenos y sus propios gritos. Se detecta un efecto expresivo de reverberación de su propia voz que nos lleva a pensar que sus palabras están en su mente y son fruto de una situación de ansiedad al inicio del episodio. Se registran silencios psicolingüísticos, como pausas respiratorias, suspiros, respiración entrecortada; e intencionados, que denotan pausas de duda, reflexión e impás cuando Alicia llega a su piso y se enfrenta a una situación de peligro con la presencia de un desconocido.

En *Luces de Bohemia*, de *Ficción Sonora*, las palabras de Max Estrella cumplen, las siguientes funciones: descriptiva, al caracterizar a los personajes que le rodean como reflejo de diversos arquetipos del español medio; narrativa para relatar los acontecimientos que se

producen en torno a sus andanzas en la bohemia madrileña; expresiva para expresar su desagrado ante la situación que le ha tocado vivir; y, por último, argumentativa para defender sus ideas, con un marcado carácter político y filosófico. La música desempeña una función ornamental, al acompañar al personaje, y narrativa, cumpliendo la función de colchón musical en toda la obra, además de contribuir en la construcción del carácter colérico e impetuoso del personaje. Por su parte, los efectos nos sitúan referencialmente en la época y en lugares como las cantinas, con sonidos como la campana de entrada, los pasos y ruidos de la puerta, el movimiento de los taburetes, o los gritos de las manifestaciones que se producen en la calle con motivo de la huelga de proletarios y el sonido de golpes a un detenido que llevan preso, que evidencian la situación política y social de la época. Finalmente, el silencio cumple una función de intención para expresar pausas reflexivas.

En *El asesinato de Kennedy... 60 años después* la función de la palabra se diferencia de la de las ficciones analizadas anteriormente, ya que, aunque se trata de una falsa retransmisión periodística al estilo de un falso documental cumple funciones específicas: enunciativa, para proporcionar datos, y descriptiva y narrativa para describir y relatar el desfile de Kennedy y el momento de su asesinato. La música desempeña una función narrativa, al marcar transición entre escenas, y expresiva para acompañar los momentos dramáticos del asesinato. Los efectos cumplen varias funciones: referenciales para situar al oyente y al protagonista en el desfile de Kennedy mediante la ambientación del sonido del público en Main Street, en Dallas; el avión donde viajaba Kennedy; algarabía para recibirle; la comitiva presidencial; los disparos; los gritos de la multitud; los vehículos de policía y las ambulancias; los silbatos;

los vehículos de la comitiva y el sonido propio de las retransmisiones. Se identifican efectos con función rítmica, que refuerzan el tempo de las escenas, tanto las intervenciones de Alsina como el resto de los reporteros de la retransmisión ficticia. Asimismo, se producen los dos tipos de silencios; los psicolingüísticos que Alsina utiliza para dar paso a otros reporteros; y los intencionados, como impases dramáticos en momentos de tensión y como pausa reflexiva ante la retransmisión de determinados hechos.

Conclusiones

Desde un punto de vista narratológico la dimensión actancial, psicológica y simbólica del personaje podemos descubrirla en la trama a través del análisis de sus diálogos. Este análisis se centra, por tanto, en analizar y observar cómo evolucionan los personajes y se sitúan en el relato atendiendo a otros factores que no solo nos desvelan los diálogos y parlamentos de los personajes. Aunque hemos seleccionado en el análisis el primer episodio, la escucha completa de las series permite apreciar el arco de evolución de los personajes mediante la metodología diseñada para esta investigación.

Con respecto a investigaciones previas (Guarinos et al., 2023; López Villafranca & Sánchez Gómez, 2024; Pérez Rufi et al., 2023), esta propuesta metodológica amplía y complementa aspectos que se han abordado con anterioridad, pero intentando que el resto de los elementos sonoros adquieran el mismo protagonismo que la palabra. La incorporación del semiótico sonoro, mediante el análisis de las variables psicoacústicas y las funciones de los radiosemas, permite observar cómo los componentes acústicos contribuyen a perfilar, a matizar y a

reforzar la propia identidad del personaje. De este modo, reconocemos auditivamente al personaje, no solo por la voz y la interpretación, también por los elementos sonoros (música, efectos y silencios) asociados a sus acciones.

En cuanto a su dimensión física, el sonido materializa la presencia corporal del personaje a través de los efectos, con pasos, respiraciones, golpes y otros efectos que sustituyen los gestos visuales. Asimismo, la voz mediante el timbre, tono, intensidad, las emociones, actúa como un marcador de su identidad física e incluso de su estado emocional.

El análisis de los elementos sonoros asociados al personaje permite profundizar en su dimensión psicológica, revelar el mundo interior del personaje a través de la entonación, pausas, suspiros o silencios psicolingüísticos que expresan sus dudas, emociones o sus propios conflictos y reflexiones internas. En este caso, la música y efectos expresivos, como ecos, distorsiones o impactos emocionales contribuyen a representar el estado mental o emocional del personaje.

La dimensión sociológica se apoya en el registro lingüístico con la entonación y el acento, además de la forma de hablar que refleja el nivel educativo o la clase social, pero también está presente en los ambientes sonoros que ubican a los personajes en el ámbito social en el que se desenvuelven.

El resultado de aplicar diversos enfoques en el análisis de la construcción del personaje puede resultar eficaz también como estrategia para la creación y construcción del personaje en la ficción sonora, para permitirnos conocer quién es y qué función cumple y cómo es representado y reconocido auditivamente en el imaginario sonoro.

Esta investigación se enmarca en un estudio de casos, basado en un número limitado de obras de ficción sonora y, si bien, su carácter es limitado sugiere que se podrían obtener resultados más concluyentes mediante la ampliación de la muestra. No obstante, la propuesta metodológica que se plantea es susceptible de perfeccionarse en futuras investigaciones con una muestra más amplia y la incorporación nuevas variables.

Referências

- Aguilera, M., & Arquero Blanco, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE. *Área Abierta*, 17(1), 117-146.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal.
- Bernete, F. (2013). Análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo). En A. Lucas y A. Noboa (Coords.), *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos* (pp. 221-262). Fragua.
- Blanco Alfonso, I. B., & Fernández Martínez, P. (Eds.) (2004). *El lenguaje radiofónico: la comunicación oral*. Fragua.
- Blanco Fajardo, S. (2024). Inicio y auge de la radionovela dramática en España (1953-1959). *HISPANIA NOVA. Primera Revista de Historia Contemporánea on-line en castellano. Segunda Época*, (22), 123-142.
- Cabrelles, M. (2008). La influencia de las emociones en el sonido de la voz. *Revista de folklore*, 130-133.

- Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *El análisis de la narración*. Paidós.
- Chatman, S. B. (1990). *Comino to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press.
- Corbett, D. (2018). *El arte de crear personajes: en narrativa, cine y televisión*. Alba Editorial.
- Ezquerro, M. (1990). La paradoja del personaje. In M. Mayoral (Dir.), *El personaje novelesco* (pp. 13-18). Cátedra.
- Fernández Aldana, C. (2024). Capítulo 5. Algunas pistas para iniciarse en el diseño sonoro para audiodramas. *Espejo de Monografías de Comunicación Social*, (26), 85-96.
- Galán Fajardo, H. M. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del CES Felipe II*, (7). *E-archivo Universidad Carlos III de Madrid*. <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/ca286596-f194-4934-8d13-642a8fb7c0c1>
- Gil Ruiz, F. J. (2014). *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos* [Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional UCM: <https://docta.ucm.es/entities/publication/b23778f8-eb1c-437c-828f-d5be2417acb1>
- Greimas, A. J., Courtés, J., Crist, L., & Patte, D. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary* (Vol. 10). Indiana University Press.
- Guarinos, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.

- Guarinos, V., Ramírez-Alvarado, M., & Martín-Pena, D. (2023). Ficción sonora y creatividad verbodependiente. Microrrelatos sonoros sin palabras. *Revista Latina de Comunicación Social*, (81), 332-352.
- Guarinos, V., López- Villafranca, P., & Olmedo-Salar, S. (2024). La ficción sonora, de las radionovelas a los cuentos de Navidad. In L. M. Pedrero-Esteban, L. Martínez-Otón, L. Morneo-Cazalla, & R. Terol-Bolinches (Coords), *Cadena SER: 100 años de radio. Una mirada (retro) prospectiva desde la Universidad* (pp. 96-109). Tirant lo Blanch.
- Haye, R. M. (2004). *El arte radiofónico algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. La Crujía Ediciones.
- Ivars-Nicolás, B., & Zaragoza-Fuster, T. (2018). Lab RTVE. La narrativa transmedia en las series de ficción. *Revista mediterránea de comunicación*, 9(1), 257-271.
- López Villafranca, P. (2019). Estudio de casos de la ficción sonora en la radio pública, RNE, y en la plataforma de podcast del Grupo Prisa en España. *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 12(2), 65-78.
- López-Villafranca, P. (2024). La evolución del género dramático en RNE.: Del radioteatro a la ficción sonora binaural en la era del podcasting. *Quaderns del CAC*, (50), 109-124.
- López Villafranca, P., & Sánchez Gómez, J. L. (2025). El diseño sonoro en las audioseries españolas: casos de éxito en Podium Podcast y El Extraordinario. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-19.

- Martínez Carazo, P. C. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & gestión*, (20), 165-193.
- McKee, R. (2022). *El personaje: El arte de crear personajes en la página, el escenario y la pantalla*. Alba Editorial.
- Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y palabra*, 20(95), 534-552.
- Pérez Rufí, J. P., Expósito-Barea, M., Pérez Rufí, M. I., & Gómez Pérez, F. J. (2023). Metodología de análisis del personaje en el podcast de ficción: Estudio de caso. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (23), 30-46.
- Ramos, M. (2023). La importancia de la representación en el cine y los medios: estudio de personajes en el cine español del siglo XXI. *Diversidad tras la pantalla: representación de grupos minoritarios en el cine español del siglo XXI*, 17-28.
- Rodero Antón, E. (2024). *Ficción Sonora. Cómo contar una historia con sonidos*. Instituto RTVE.
- Rodríguez, G., Gil, J., & García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe.
- Romo Gil, M. C. (1987). *Introducción al conocimiento y práctica de la radio*. Editorial Diana.
- Ruiz de Elvira, A. (30 de julio de 2017). Un apagón mundial como excusa para contar historias. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/07/25/television/1500991172_342476.html

Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós Ibérica.

Spaziante, L. (2025). Adaptation and comparison between podcasts and TV series: the case of Homecoming. *DESIGNIS*, 42, 69-78.

Spinelli, M., & Dann, L. (2019). *Podcasting: The Audio Media Revolution*. Bloomsbury Publishing USA.

Volpini Sisó, F., & Ortiz Sobrino, M. A. (2020). En los dominios de la imaginación. Una perspectiva desde lo público. En P. López Villafranca, & S. Olmedo Salar (Coords.), *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas* (pp. 23-37). Comunicación Social.

PARTE 2 - SONS INFORMATIVOS

ENTRE LA INMEDIATEZ Y LA PROFUNDIZACIÓN: EL RETO INFORMATIVO DE LOS DAILY PODCAST EN EL ECOSISTEMA MEDIÁTICO ESPAÑOL

Ángela Ruiz Martínez¹

El auge del podcast como formato mediático se ha consolidado en España en los últimos años, no solo como expansión cuantitativa del consumo de audio bajo demanda, sino como territorio fértil para prácticas narrativas que buscan ir más allá de la velocidad informativa. Un 51 % de los usuarios de internet en España escucha podcast de forma regular, situando al país como líder en consumo de este formato en Europa (Arense-Gómez et al., 2024). El formato del podcast daily, caracterizado por su publicación diaria y compromiso con la actualidad, aparece en esa misma tensión entre pragmatismo y deseo de profundidad

1. Doctora en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid
Asistente Honorario de la Universidad de Sevilla
aruiz14@us.es

narrativa (Martínez-Otón et al., 2022). Los usuarios valoran los podcasts de no ficción narrativa por su capacidad de incorporar testimonios, por contar con un diseño sonoro estructurado y por hablar sobre contextos que no caben en otros formatos de radio convencional y para ellos, el daily es un formato perfecto (Arense-Gómez et al., 2024).

Este interés se articula también con la lógica del *slow journalism*, tendencia observada en medios que priorizan la calidad, la reflexión, el contexto y la escucha activa, frente al ciclo permanente de noticias. Contenidos longevos, narraciones elaboradas y agendas que no dependen exclusivamente de la urgencia cotidiana (Peñañiel et al., 2020).

Los podcast informativos diarios se han consolidado en los últimos años como una fórmula alternativa para el consumo de noticias. Inspirados por el formato estadounidense *The Daily*, del *New York Times*, adoptan una lógica aparentemente acelerada, marcada por la publicación cotidiana y la actualidad como eje central. Sin embargo, frente a la inmediatez y fragmentación que caracteriza gran parte del ecosistema informativo digital, estos daily podcast ofrecen un relato más pausado, contextualizado y narrativamente elaborado (Martínez-Otón et al., 2022).

A partir de esta base, conviene explorar cómo esta tensión entre urgencia y relato se traslada al formato específico del podcast diario en España. En este sentido, el estudio se articula en torno a las siguientes preguntas de investigación:

- PI1. ¿Cómo se estructuran los podcast informativos diarios españoles en términos de rutinas de producción y organización editorial?
- PI2. ¿Qué decisiones narrativas y sonoras se priorizan para equilibrar actualidad y profundidad en el tratamiento de los temas?

- PI3. ¿Qué modelo organizativo y profesional sostiene la producción de este tipo de contenidos dentro de los medios tradicionales y nativos digitales?
- PI4. ¿En qué medida los podcast diarios encarnan los principios de desaceleración mediática al ofrecer una mirada contextualizada y pausada de la actualidad?
- PI5. ¿Cómo contribuye la narrativa sonora de estos formatos a construir una relación más cercana, sostenida y de confianza con la audiencia?

En este contexto, analizar los podcast informativos diarios supone no solo comprender un formato emergente dentro del ecosistema mediático español, sino también abrir una reflexión sobre el papel del periodismo narrativo en un entorno saturado de información. Este estudio se inscribe así en una doble tensión: por un lado, examinar la capacidad del daily podcast para responder a la urgencia informativa; por otro, explorar su potencial para convertirse en un espacio de escucha reflexiva, contextualización y construcción de confianza con la audiencia.

Marco teórico

En los últimos años, los podcast informativos han experimentado una consolidación como un formato narrativo singular que se aleja del modelo tradicional de producción rápida de noticias, incorporando elementos propios del *slow journalism* (Peñafiel-Saiz, et al., 2022). El concepto de *slow journalism*, o periodismo de cocción lenta, surge como respuesta crítica al modelo informativo dominante caracterizado por la inmediatez, la sobreproducción de contenidos y la lógica de la velocidad que impone el entorno digital (Le Masurier, 2015). Frente a

la tiranía del tiempo real, este enfoque propone una recuperación del ritmo pausado y del análisis en profundidad, situando la comprensión de los hechos por encima de la urgencia de publicarlos (Benaissa, 2017).

Para Le Masurier (2015), el *slow journalism* se fundamenta en la idea de la lentitud como virtud periodística, en tanto que permite ofrecer relatos más completos, reflexivos y humanos. En esta línea, Benaissa (2017) destaca que la práctica de este periodismo pausado se articula en torno a tres principios: contextualizar, interpretar y profundizar. No se trata simplemente de publicar con menor frecuencia, sino de construir narrativas más sólidas, transparentes y con mayor valor público.

Desde esta perspectiva, el periodismo reflexivo no se opone necesariamente a la actualidad, sino que propone otra temporalidad del relato: una temporalidad interpretativa, que permite contextualizar la información y dotarla de sentido (Peñafiel-Saiz et al., 2022). Este principio conecta directamente con los podcast informativos diarios, que adoptan estrategias de desaceleración narrativa, priorizando la explicación y la experiencia sonora frente a la mera actualización del flujo noticioso (Benaissa, 2017).

El podcast como formato periodístico

El podcast surgió hace dos décadas como un recurso versátil para alojar contenidos de audio en internet, facilitando la escucha bajo demanda mediante aplicaciones específicas (Ruiz, 2023). Su expansión ha ido ligada al desarrollo de plataformas móviles, que permiten consumir contenidos en cualquier momento, lo que ha convertido al podcast en una herramienta muy utilizada para informarse (Fernández, 2024). En España, el consumo de este formato ha crecido significativamente,

situándose entre los más altos de Europa y consolidándose como un medio eficaz para la difusión de noticias y análisis (Arense-Gómez et al., 2024).

La narración sonora ofrece un espacio propio frente a la radio tradicional, permitiendo contextualizar contenidos sin las limitaciones del directo y habilitando una experiencia personalizada (Sellas, 2012). Este formato combina la accesibilidad del audio bajo demanda con una construcción narrativa cuidada, que integra entrevistas, testimonios y efectos sonoros, logrando un relato inmersivo que equilibra objetividad y emoción (Rodríguez-Ortiz & Fernández-Sande, 2025).

Los daily news podcasts

El formato *daily* se caracteriza por su periodicidad regular, habitualmente de lunes a viernes, una duración determinada que se acerca a los 20 minutos y una estructura narrativa centrada en la figura del conductor, que articula la explicación de la actualidad emulando la identidad del medio que lo produce (Espinosa de los Monteros, 2018). En este sentido, los *daily* responden a una lógica diferente de consumo, alejándose de la inmediatez informativa para priorizar la explicación y el contexto (Martínez-Otón et al., 2022).

En el contexto español, este formato ha adquirido relevancia a partir de 2021, con propuestas destacadas como *Hoy en EL PAÍS*, *El Mundo al día* o *Un tema al día* (Fernández Prieto, 2024). Su consolidación evidencia la capacidad del pódcast diario para integrarse en la rutina informativa del público y para fidelizar audiencias mediante una oferta constante y reconocible (García-Marín, 2024).

El conductor o conductora de un *daily* desempeña un papel central, ofreciendo credibilidad e intimidad y estableciendo una conexión

directa con la audiencia (Rodríguez-Ortiz y Fernández-Sande, 2025). El formato combina entrevistas y fragmentos sonoros con una edición cuidada, musicalización sobria y recursos de ambientación, generando un relato inmersivo y reconocible que trasciende la mera transmisión de hechos (Arense-Gómez et al., 2024).

Los *daily* constituyen una fórmula que articula urgencia y pausa. Aunque su periodicidad responde a la demanda de información inmediata, su estructura favorece un relato reflexivo que prioriza el sentido y la profundidad frente a la saturación informativa (Martínez-Otón et al., 2022; Benaissa, 2017). Esta capacidad convierte al *daily* en un espacio narrativo donde se jerarquiza, explica y contextualiza la información, funcionando como un recurso de desaceleración en la era de la infoxicación (Peñafiel-Saiz et al., 2022).

Consumo y audiencia

La edad emerge como un predictor relevante del consumo de podcast informativos, con una audiencia predominantemente joven, especialmente menores de 45 años, que manifiestan una mayor predisposición a informarse a través de este formato (García-Marín, 2024). Este patrón refleja un cambio generacional en las formas de consumo informativo y apunta al potencial del podcast para alcanzar a audiencias que han abandonado los medios tradicionales (García-Marín, 2024).

El consumo informativo de podcast también se asocia con factores políticos e ideológicos y con hábitos previos de consumo mediático, como la lectura habitual de diarios que incorporan podcasts en su oferta (García-Marín, 2024). Estas asociaciones evidencian el papel de los medios impresos en la difusión y consolidación del podcast como formato informativo (García-Marín, 2024).

Los *daily* constituyen un terreno fértil para explorar nuevas narrativas periodísticas, aunque enfrentan retos como la sostenibilidad económica, la adaptación tecnológica y la capacidad de mantener la calidad frente a la presión de la periodicidad. La consolidación de este formato implica una transformación del ecosistema mediático, en el que el audio digital se posiciona como un recurso clave para el periodismo contemporáneo (Martínez-Otón et al., 2022).

Metodología

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo, orientado a analizar en profundidad las rutinas de producción, el tratamiento narrativo y la estructura editorial de los pódcast informativos diarios, conocidos como *daily podcasts*, en el contexto mediático español. Esta perspectiva metodológica permite explorar no solo los aspectos técnicos y formales del formato, sino también su sentido y función dentro de un ecosistema informativo marcado por la saturación de contenidos y la necesidad de narrativas más pausadas y reflexivas (Benaissa, 2017; Peñafiel-Saiz et al., 2022).

El estudio se configura como un análisis de caso múltiple, centrado en tres referentes del género en España: *Hoy en EL PAÍS*, *El Mundo al día* y *Un tema al día* de *eldiario.es*. La elección de estos casos responde a criterios de representatividad, relevancia y diversidad editorial, tal como refleja el Estudio General de Medios (2025), y permite establecer una comparación sistemática que revele tanto las características comunes como las particularidades del formato *daily* en el panorama mediático español.

Este diseño metodológico responde a la idoneidad del estudio de caso para abordar fenómenos complejos en sus contextos reales, especialmente cuando existe una estrecha interrelación entre el objeto de estudio y su entorno (Yin, 2014). En este sentido, la investigación pretende comprender tanto la lógica interna de producción como las estrategias narrativas y editoriales que configuran el *daily*, concebido como un formato híbrido entre periodismo informativo, narrativo y documental.

La recolección de datos se fundamenta principalmente en entrevistas semiestructuradas con integrantes clave de los equipos de producción de cada *daily*, en concreto, Marcos García Santonja, productor y redactor de *Un tema al día*; Belén Remacha, productora y redactora de *Hoy en EL PAÍS* y Javier Attard, director y presentador de *El Mundo al día*. Estas entrevistas se orientaron a explorar aspectos como la planificación editorial, la selección temática, el tratamiento narrativo y el uso de recursos sonoros, así como la relación del formato con la identidad del medio y sus estrategias comunicativas.

Siguiendo el marco metodológico de la Teoría Fundamentada (Glaser & Strauss, 1967; Strauss & Corbin, 1990), el presente estudio adoptó un proceso de codificación iterativo para organizar y analizar los datos obtenidos a partir de las entrevistas semiestructuradas. Este proceso implicó una primera fase de codificación abierta, en la que se identificaron categorías emergentes directamente a partir de las respuestas de los entrevistados, respetando la naturaleza inductiva de la metodología. Posteriormente, se procedió a una codificación axial, mediante la cual se agruparon las categorías bajo bloques temáticos que reflejan las dimensiones clave del objeto de estudio: rutinas de producción, tratamiento narrativo, estructura editorial y perspectiva

futura. Finalmente, la codificación selectiva permitió integrar estas categorías en una estructura analítica coherente, construyendo un marco interpretativo que facilita la comprensión de la lógica interna y del valor narrativo de los *daily podcasts* en el contexto mediático español.

La Tabla 1 resume este proceso de codificación, indicando los bloques de análisis, sus objetivos y las preguntas clave que guiaron la recolección de datos, así como los códigos iniciales derivados de las entrevistas. Este esquema metodológico sustenta el análisis comparativo posterior y refuerza la transparencia y rigor del procedimiento de investigación.

Tabla 1

Proceso de codificación de las entrevistas semiestructuradas

Bloque de análisis	Objetivos	Cuestiones clave
Presentación y contexto	Conocer el rol del entrevistado y la filosofía del programa.	- ¿Cuál es tu rol dentro del equipo del pódcast y tus principales responsabilidades? - ¿Hay alguna premisa que busquéis siempre seguir cuando os enfrentáis a un episodio?
Rutinas de producción	Comprender la organización del trabajo, criterios de selección y flujo productivo.	- ¿Cuántos sois en el equipo y cómo os organizáis? - ¿Qué criterios se utilizan para la selección de temas? - ¿Cómo se equilibra la reacción a la actualidad con la profundización? - ¿Tenéis episodios “de nevera”? - ¿Cuántos episodios hacéis a la vez? - ¿Individual o en equipo? - ¿Tiempo medio de producción? - ¿Proceso desde idea hasta entrega? - ¿Cuál es la mayor complejidad de vuestro trabajo?

Tratamiento narrativo y sonoro	Analizar la estructura narrativa, la voz del programa y las decisiones sonoras.	- ¿Cómo definirías la estructura típica de un episodio? - ¿Importancia del conductor-narrador? - ¿Cuándo se graba la voz? - ¿Quiénes son los entrevistados? - ¿Cómo se integran las entrevistas? - ¿Qué decisiones editoriales se tienen en cuenta con respecto al tono, estilo y lenguaje del podcast? - ¿Tenéis límite temporal de duración del episodio o un marco en el que se debe quedar? - ¿Qué criterios guían la sonoridad del programa (música, efectos, ambientación, ritmo de edición)? - ¿Quién se encarga de esto? - ¿Cómo de importante es para vosotros el cuidado del sonido?
Estructura editorial y modelo organizativo	Explorar la relación del podcast con el medio, autonomía y procesos editoriales.	- ¿Qué relación guarda el podcast con el medio al que pertenece? ¿Qué grado de autonomía tiene el equipo? - ¿Cómo se comunica vuestro equipo con respecto a los temas en relación con la agenda editorial del medio matriz? - ¿Existen protocolos o reuniones editoriales específicas para decidir el enfoque narrativo de cada episodio? - ¿Qué papel juega la audiencia en las decisiones (feedback, métricas, redes sociales)?
Perspectiva y futuro	Identificar retos, aprendizajes y perspectivas de evolución.	- ¿Qué retos enfrentan en la producción diaria de este tipo de podcast? - ¿Qué aprendizajes han obtenido desde que empezó el proyecto? - En tu opinión, ¿qué lugar ocupan los podcast diarios dentro del panorama mediático actual en España? - ¿Cómo ves la evolución de este formato en los próximos años?

La investigación se desarrolló siguiendo criterios éticos rigurosos, garantizando el consentimiento informado de los participantes, la confidencialidad de la información y la protección de la identidad de quienes participaron en las entrevistas. Asimismo, se respetaron los

derechos de autor y la propiedad intelectual en el tratamiento de los materiales utilizados para el análisis.

En este estudio se incorporó el uso de herramientas de inteligencia artificial como apoyo metodológico, principalmente para transcribir las entrevistas, optimizando tiempo y precisión, y para facilitar el proceso de codificación, mediante la identificación preliminar de patrones léxicos y temáticos que luego fueron revisados manualmente siguiendo la Teoría Fundamentada. Asimismo, la IA contribuyó a la selección y revisión de textos teóricos en el marco conceptual, agilizando la búsqueda de referencias y conexiones relevantes. Este uso complementario potencia la eficiencia del análisis sin sustituir la interpretación crítica del investigador, integrándose como una herramienta de apoyo en la investigación cualitativa.

Resultados

El análisis de las entrevistas realizadas a los responsables de *Un tema al día* (eldiario.es), *Hoy en EL PAÍS* y *El Mundo al Día* permite identificar diferencias relevantes en la estructura organizativa, los criterios editoriales, los procesos narrativos y la producción sonora, así como coincidencias significativas que configuran la identidad del formato *daily* en el panorama mediático español. Estas diferencias responden a factores como la disponibilidad de recursos humanos y técnicos, la cultura editorial de cada medio y las estrategias de aproximación al público objetivo.

Rutinas de producción

En *Un tema al día*, la producción se organiza de manera colaborativa, aunque en un equipo reducido, que incluye, 2 redactores, un

director, una productora ejecutiva y un diseñador de sonido, lo que exige una polivalencia significativa entre los miembros. La división de tareas comprende investigación, guionización, grabación y edición, aunque existe coordinación interna que permite una cierta jerarquización en la planificación de contenidos y una revisión repetida de los episodios por parte de todos los miembros del equipo (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025). En *Hoy en EL PAÍS*, el equipo es notablemente más amplio, con 6 redactores, una editora, Ana Fuertes como presentadora y redactora de algunos episodios, la directora de la sección Silvia Cruz Lapeña y dos diseñadores sonoros. Esta estructura posibilita un mayor grado de especialización y planificación editorial, permitiendo integrar distintos puntos de vista en cada episodio y dotar al producto de una mayor riqueza narrativa. El trabajo sigue un modelo mixto en el que intervienen presentadores, editores y técnicos, lo que posibilita cierto margen de anticipación editorial y la integración de distintos puntos de vista en cada episodio (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). Por su parte, *El Mundo al Día* presenta un modelo centrado en una figura única: el presentador y coordinador asume prácticamente la totalidad del proceso productivo, desde la documentación hasta la edición final. Este modelo imprime una fuerte impronta personal en el producto final, aunque también plantea desafíos en cuanto a carga laboral y capacidad de previsión (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025). Los retos productivos comunes a los tres formatos incluyen la dificultad de coordinar agendas, adaptarse a la actualidad inmediata y gestionar procesos complejos; en algunos casos, como en *El Mundo*, estos desafíos se acentúan al recaer toda la responsabilidad de la producción sobre una

única persona, implicando desde la investigación hasta la postproducción (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

En términos de temporalidad de producción, los pódcast diarios muestran diferencias según la organización y la disponibilidad del equipo: mientras que *El Mundo* suele completar cada episodio hacia las 23:00 horas, trabajando con agendas muy ajustadas, en *eldiario.es* y *El País* los tiempos dependen más de si el episodio es de actualidad inmediata o de carácter más narrativo/documental, aunque en todos los casos se mantiene la entrega la tarde anterior a la publicación del episodio (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

Todos los casos coinciden en priorizar la actualidad, pero el modo en que se seleccionan los temas varía considerablemente. En *Un tema al día*, existe una estrategia que combina trabajo inmediato con planificación previa a través de una “nevera” de episodios, lo que permite anticipar y organizar mejor la producción, especialmente para fechas de menor actividad informativa (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025). La estrategia editorial de *Hoy en EL PAÍS* combina dos modos de producción: uno centrado en la cobertura inmediata de la actualidad, que busca ofrecer respuestas rápidas y contextuales y otro orientado a episodios de carácter más narrativo y documental, que profundizan en temas de interés prolongado, más atemporales, ofreciendo análisis y relatos de mayor duración y riqueza testimonial. Además, la selección de temas se prevee semanalmente,

aunque pueden surgir modificaciones, pero con independencia de la relevancia para la audiencia, pues la prioridad editorial recae sobre la línea editorial del medio y la valoración periodística de los hechos, sin seguir demasiado criterios cuantitativos estrictos sobre consumo (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). Tanto en *Un Tema al Día* como en *El Mundo al Día*, la consideración de la audiencia constituye un criterio editorial relevante, influyendo en la elección de temas y enfoques para garantizar que el contenido responda a intereses, hábitos y expectativas detectadas en su público (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025). Por su parte, en *El Mundo al Día*, la decisión de tema es eminentemente diaria, ajustada a la agenda informativa y acordada en reuniones matutinas (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025).

En relación con la figura del presentador, existen diferencias significativas entre los tres proyectos analizados. En *El Mundo* y *eldiario.es*, el presentador desempeña un papel central en la construcción narrativa del episodio. Javier Attard graba sus intervenciones de forma diferida, reconstruyendo posteriormente su discurso en postproducción para mejorar la estructura, la claridad y la cohesión del episodio (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025). De forma similar, en *eldiario.es*, Marcos García Santonja (comunicación personal, 1 de octubre de 2025) señala que la voz del presentador, Juanlu Sánchez, se regrababa normalmente durante la edición para ordenar el relato y dotarlo de mayor claridad. En cambio, en *Hoy en EL PAÍS*, Belén Remacha explica que la presentadora, Ana Fuentes, mantiene un registro más espontáneo, grabando sus intervenciones de manera directa y sin

reconstrucción posterior, lo que favorece una sensación de cercanía y naturalidad. Esta diferencia refleja no solo una decisión técnica, sino también una estrategia editorial distinta, ya que en *El País* se prioriza un tono más conversacional frente al mayor control narrativo buscado por *El Mundo* y *eldiario.es* (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). La relevancia de la figura del presentador varía significativamente entre los tres proyectos analizados, tanto en términos de protagonismo como de continuidad. En *eldiario.es*, Juanlu Sánchez adquiere un papel central, ya que está presente en todos y cada uno de los episodios publicados hasta la fecha, consolidándose como la voz constante y el hilo conductor del programa. Este posicionamiento convierte al presentador no solo en narrador sino en seña de identidad del podcast, aportando coherencia y familiaridad al formato (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025). De forma similar, en *El Mundo*, Javier Attard asume una posición preponderante dentro de la producción, ya que es el único responsable de la coordinación integral del episodio y de su voz, lo que refuerza su papel como figura clave y rostro sonoro del podcast. Su implicación en todas las fases del proceso productivo refuerza la percepción de un presentador con un rol mucho más significativo dentro del producto final (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025). En cambio, en *Hoy en EL PAÍS*, la figura de Ana Fuentes tiene un protagonismo menor en comparación con Juanlu Sánchez o Javier Attard. Su rol, aunque relevante como presentadora, se alterna con otros formatos y voces dentro del programa, lo que reduce su condición de hilo narrativo exclusivo del podcast (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). En todos los casos, el presentador actúa como mediador entre

la información y la audiencia, aunque el grado de elaboración de su intervención y la técnica de grabación varían según el estilo editorial y las necesidades de producción de cada medio. Esta divergencia pone de relieve la influencia del modelo organizativo y narrativo en la configuración del rol del presentador dentro del pódcast diario.

Las principales dificultades señaladas por los responsables de cada pódcast diario reflejan los distintos retos de sus formatos: en *El Mundo*, la mayor complejidad radica en cuadrar agendas y gestionar íntegramente todo el proceso de producción a cargo de una sola persona, en *eldiario.es*, el reto principal es combinar la inmediatez informativa con la búsqueda de profundidad y encontrar enfoque narrativo y en *El País*, destacan la dificultad de hacer un trabajo de actualidad, que al final se entrega horas antes de la publicación del episodio, el día anterior para ser exactos, algo que coinciden en señalar los tres responsables como una gran complicación a la hora de trabajar (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

Tratamiento narrativo y sonoro

La estructura narrativa de los *daily* comparte elementos comunes, como una introducción breve, que suele contar con un elemento sonoro en ella que atrapa la atención del oyente, un desarrollo con contexto y un cierre, pero cada medio adapta este esquema a su propia identidad editorial y recursos. En *Un tema al día*, prima una narrativa fluida, construida sobre entrevistas y contextualización, con un tratamiento equilibrado entre información y análisis (M. García Santonja, comunicación

personal, 1 de octubre de 2025). *Hoy en EL PAÍS* estructura sus episodios en torno a un hilo conductor reflexivo, combinando actualidad y perspectiva crítica, manteniendo un tono narrativo cercano, pero sin renunciar al rigor informativo (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). En *El Mundo al Día*, la estructura es flexible: una introducción de entre 45 segundos y un minuto, un desarrollo basado principalmente en entrevistas con redactores y un cierre sintético. Este formato responde a la necesidad de adaptarse rápidamente a la actualidad, reduciendo márgenes de planificación (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025).

Tanto en *eldiario.es* como en *El País*, subrayan la importancia de ofrecer un enfoque distintivo, que vaya más allá de la mera narración de la actualidad, buscando aportar contexto, análisis y una perspectiva diferenciada que enriquezca la comprensión del oyente (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025; B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025)

Los tres responsables coinciden en señalar que el núcleo de sus entrevistas se sustenta principalmente en la aportación de sus propios redactores, entendidos como expertos internos que aportan conocimiento, contexto y autoridad sobre los temas tratados en cada episodio. Aunque, en los episodios más atemporales, coinciden en señalar que suelen entrar más otras fuentes como expertos o testimonios (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025; B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025).

En cuanto al tono y al estilo, los tres pódcast coinciden en buscar una narrativa cercana y comprensible, aunque con matices distintivos.

Un tema al día apuesta por un tono conversacional y reflexivo, apoyado en la voz reconocible y constante de Juanlu Sánchez; El pódcast de *El Mundo* mantiene una estructura más informativa, con un estilo ágil y directo que refleja su vocación periodística tradicional; mientras que *Hoy en EL PAÍS* introduce un registro más narrativo y pausado, con una mayor atención a la ambientación sonora y al cuidado del lenguaje, en línea con su apuesta por piezas de corte más documental (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

El tratamiento sonoro constituye un elemento diferencial importante. En *Un tema al día*, se utiliza la música y los sonidos ambientales como elementos constitutivos de la identidad sonora, buscando una inmersión auditiva que enriquezca el contexto (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025). En *Hoy en EL PAÍS*, la música se emplea con moderación, de forma selectiva, reforzando el hilo narrativo y manteniendo coherencia editorial e insisten en defender que todos los efectos de sonido utilizados son grabaciones reales hechas por los periodistas, no efectos de archivo (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). En *El Mundo al Día*, el uso de música y efectos es limitado, recurriendo a ellos solo cuando aportan valor explicativo o contextual. Attard señala que esta reducción responde a la complejidad técnica y al esfuerzo adicional que supone la edición, así como a la intención de mantener un tono directo y sin artificios innecesarios (J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025).

La autonomía editorial se manifiesta de formas distintas en cada caso. En *Un tema al día*, existe autonomía creativa dentro de

un marco colaborativo, condicionado por los objetivos generales del medio y muy centrado en la figura de Juanlu Sánchez, director del *daily* y subdirector de *eldiario.es* (M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025). En *Hoy en EL PAÍS* la libertad creativa es bastante autónoma por parte del equipo y siempre enmarcada por la búsqueda de la diferenciación con respecto a los contenidos escritos del periódico (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025). En *El Mundo al Día*, Attard disfruta de gran autonomía en la elaboración de episodios, aunque la selección final de temas depende de la dirección editorial.

Perspectivas sobre el formato daily

En cuanto al papel que ocupan los podcast diarios dentro del panorama mediático español, los tres entrevistados coinciden en que se han consolidado como un formato estratégico para los medios digitales, al permitirles ofrecer un producto informativo más cercano, contextualizado y adaptado a los nuevos hábitos de consumo. Belén Remacha (comunicación personal, 15 de septiembre de 2025) destaca que los podcast diarios se han convertido en una extensión natural de la oferta periodística de los grandes medios, al proporcionar un espacio para la reflexión y la explicación en profundidad frente a la inmediatez de las noticias escritas. En una línea similar, Marcos García Santonja (comunicación personal, 1 de octubre de 2025) subraya que este formato contribuye a reforzar la identidad editorial de cada cabecera, al trasladar su estilo informativo al terreno sonoro y fortalecer la relación con la audiencia mediante la voz y la narrativa. De forma complementaria, Javier Attard (comunicación personal, 23 de septiembre de 2025) considera que el auge

de los pódcast diarios ha supuesto una revalorización del periodismo de audio dentro de las redacciones, donde empieza a entenderse no como un producto complementario, sino como una línea informativa con entidad propia. Los tres coinciden en que la consolidación del formato responde tanto a su capacidad de síntesis como a su valor explicativo en un ecosistema mediático saturado de información.

Respecto a su evolución futura, los entrevistados apuntan a una progresiva profesionalización y diversificación del formato. Preveen una mayor integración con otros lenguajes narrativos, especialmente el vídeo, así como una apuesta creciente por contenidos híbridos que combinen rigor informativo y experimentación sonora. En conjunto, los tres coinciden en que el pódcast diario representa un espacio de renovación para el periodismo español, donde conviven la inmediatez informativa y la voluntad narrativa, y cuyo futuro dependerá de su capacidad para mantener la calidad y la coherencia editorial en un entorno cada vez más competitivo y saturado (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

Conclusiones y discusión

El análisis comparativo de los pódcasts diarios *Un tema al día* (*eldiario.es*), *Hoy en EL PAÍS* y *El Mundo al Día* evidencia que, aunque comparten una estructura básica orientada a la síntesis informativa y el relato contextual, cada proyecto configura su identidad a partir de decisiones organizativas, narrativas y editoriales propias. Estas diferencias reflejan la adaptación del formato *daily* a las singularidades de cada

medio, a sus recursos técnicos y humanos, y a sus estrategias de relación con la audiencia (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

Entre los hallazgos más relevantes destaca que la dimensión organizativa condiciona profundamente los procesos de producción y el estilo narrativo. Los modelos colaborativos y polivalentes, como el de *Un tema al día*, contrastan con estructuras más amplias y especializadas (*Hoy en EL PAÍS*) o con modelos centrados en una única figura productora (*El Mundo al Día*), lo que repercute directamente en la profundidad y la cercanía con la actualidad. Asimismo, la autonomía editorial, el grado de anticipación en la planificación y la consideración de la audiencia varían sensiblemente entre proyectos, reflejando distintas prioridades estratégicas y culturales dentro de cada redacción (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

El tratamiento narrativo y sonoro revela un balance común entre inmediatez y reflexión, pero con matices. Mientras que algunos proyectos priorizan la construcción de un relato diferenciado mediante regrabaciones y edición cuidadosa (*Un tema al día*, *El Mundo al Día*), otros optan por la espontaneidad y un registro más conversacional (*Hoy en EL PAÍS*). En todos los casos, las entrevistas a redactores internos constituyen el núcleo del trabajo narrativo, garantizando contexto y autoridad, aunque con diferencias en la integración de voces externas. El uso del recurso sonoro, la música y el tono editorial constituyen asimismo elementos

diferenciales que refuerzan la identidad de cada pódcast, pero que no parecen indispensables en el lenguaje sonoro utilizado.

Desde una perspectiva crítica, la investigación presenta algunas limitaciones. En primer lugar, la selección de casos, aunque estratégica, se circunscribe a tres proyectos representativos pero no exhaustivos del panorama español, lo que limita la generalización de los hallazgos. Asimismo, el análisis se apoya fundamentalmente en entrevistas con responsables de los proyectos, por lo que la perspectiva queda centrada en la visión interna y no incorpora sistemáticamente la percepción de audiencias ni un análisis cuantitativo del consumo. Por último, la observación del proceso productivo se basa en declaraciones y no en un seguimiento directo de la producción, lo que puede dejar fuera matices operativos relevantes.

Estas limitaciones abren diversas líneas para futuras investigaciones. Sería especialmente relevante ampliar el corpus de estudio incluyendo otros *daily* y formatos híbridos para trazar un mapa más completo de la diversidad existente. Asimismo, integrar metodologías mixtas que combinen análisis cualitativo de contenido, etnografía de redacción y métricas de audiencia permitiría obtener una visión más rica y contrastada. Otra vía sería profundizar en el estudio de la evolución del rol del presentador y la construcción de la voz propia como elementos definitorios del pódcast diario, así como analizar el impacto de la integración audiovisual y de herramientas de inteligencia artificial en la producción sonora (B. Remacha, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025; J. Attard, comunicación personal, 23 de septiembre de 2025; M. García Santonja, comunicación personal, 1 de octubre de 2025).

En síntesis, los pódcast diarios analizados constituyen un terreno fértil para la renovación del periodismo sonoro en España, combinando inmediatez informativa, reflexión contextual y construcción narrativa. Su diversidad organizativa y estilística evidencia que el formato está en constante transformación, configurándose como un espacio estratégico para los medios, y que su futuro dependerá tanto de su capacidad para adaptarse a las demandas tecnológicas y de audiencia como de su voluntad de preservar la calidad y coherencia editorial en un entorno mediático cada vez más competitivo.

Referencias

- AIMC. *Estudio General de Medios*. (2025 Segunda Ola). <https://reporting.aimc.es/index.html#/main/cockpit>
- Arense-Gómez, A., Pérez Alaejos, M. D. L. P. M., Terol-Bolinches, R., & Pedrero-Esteban, L. M. (2024). Journalism in the age of audification: Features of narrative non-fiction podcasting in Spain. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 22(2), 163-185. https://doi.org/10.1386/rjao_00098_1
- Barranquero Carretero, A., & Jaurrieta Bariain, G. (2016). Slow Journalism in Spain: New magazine startups and the paradigmatic case of Jot Down. *Journalism practice*, 10(4), 521-538. <https://doi.org/10.1080/17512786.2015.1124729>
- Benaissa Pedriza, S. (2017). El Slow Journalism en la era de la “infoxicación”. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, 25, 129-148. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n25a6>

- García-Marín, D. (2024). Predictores del consumo de pódcast informativo en España. Estudio a partir de los datos del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). *Revista De La Asociación Española De Investigación De La Comunicación*, 11(21), raeic112113. <https://doi.org/10.24137/raeic.11.21.13>
- Glaser, B. G. (1967). Strauss. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*, 11.
- Espinosa de los Monteros, M.J. (2018, 12/21), Diez claves para analizar los daily podcasts. *El País*. <https://bit.ly/3emNrf5>
- Fernández Prieto, M. I. (2024). *Pódcast periodístico en España. Análisis del engagement de los Daily de El País, El Mundo y Eldiario.es en Youtube* [Trabajo Fin de Grado leído en la Universidad Rey Juan Carlos]. <https://hdl.handle.net/10115/34156>
- Le Masurier, M. (2015). What is slow journalism? *Journalism Practice*, 9(2), 138-152. <https://doi.org/10.1080/17512786.2014.916471>
- Martínez-Otón, L., Leoz-Aizpuru, A., & Pedrero-Esteban, L. M. (2022). Los podcasts informativos diarios en España: evolución de la oferta y aportaciones narrativas del formato. *Austral Comunicación*, 11(2). <https://doi.org/10.26422/aucom.2022.1102.leo>
- Rodríguez-Ortiz, R., & Fernández-Sande, M. (2025). Analysis of Narrative Strategies in Independent Non-Fiction Narrative Podcasts in Ibero-America. *Media and Communication*, 13. <https://doi.org/10.17645/mac.909>
- Ruiz Martínez, Á. (2023). *Análisis del podcast narrativo de no ficción en España* [Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/88024>

- Sellas, T.(2012). A two-dimensional approach to the study of podcasting in Spanish talk radio stations. *Radio journal: international studies in broadcast & audio media*, 1(10), 7-22. https://doi.org/10.1386/rjao.10.1.7_1.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research*. Sage publications.
- Peñafiel, C., Zabalondo, B., & Aiestaran, A. (2020). Cultural slow journalism in Spanish : Case studies from Spain, Mexico and Colombia. *Anàlisi*, 99-113. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3259>
- Yin, R. K. (2014). *Case Study Research Design and Methods* (5th ed.). Sage.
- Zabalondo, B., Aiestaran, A., & Peñafiel, C. (2022). On digital slow journalism in Spanish: An overview of ten media cases from Argentina, Colombia, Mexico and Spain. *Journalism*, 23(11), 2380-2399. <https://doi.org/10.1177/1464884921100703>

CONSIDERAÇÕES SOBRE OBJETIVIDADE E SUBJETIVIDADE EM PODCASTS NARRATIVOS JORNALÍSTICOS

Stefanie Machado¹

Há décadas, jornalistas e pesquisadores discutem sobre a existência ou não de um jornalismo objetivo, imparcial e neutro. Para Sponholz (2009), a palavra objetividade “é frequentemente utilizada para denominar tudo o que se deseja do jornalismo” (p. 9). Trata-se, portanto, da norma profissional que guia os jornalistas e, ainda que existam diferentes jornalismo, é o coração da indústria de notícias, destaca Schudson (2023). Noções de objetividade podem incluir uma cobertura equilibrada, compreensibilidade do texto e pluralidade de

-
1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR/UFSC).
Bolsista CAPES-DS.
stefanie.machado@posgrad.ufsc.br

fontes. O equilíbrio, por exemplo, significa garantir que posições políticas opostas recebam o mesmo tratamento e espaço.

Nesse contexto, a socióloga norte-americana Tuchman (2016) descreveu a objetividade como um ritual estratégico no qual o jornalista tenta se proteger dos riscos da profissão, como pressões externas e de seus superiores. A autora elenca procedimentos estratégicos que permitem ao jornalista alcançar esse objetivo: 1) apresentar versões diferentes de um mesmo fato; 2) mostrar provas complementares para sustentar o fato; 3) utilizar aspas para indicar que aquela versão dos fatos não representa a visão do repórter; 4) apresentar as informações em pirâmide invertida (lead jornalístico); e 5) separar “fatos” de “opiniões” por meio de rótulos (Tuchman, 2016).

Por outro lado, diferente do jornalismo convencional, o narrativo ou literário assume e valoriza a subjetividade e, por vezes privilegia o relato em primeira pessoa, com inserções de opiniões e visões pessoais do narrador (Viana, 2021). Com isso, o jornalista não é apenas um mediador, mas também um personagem da história que ele mesmo narra, característica observada em podcasts narrativos (Kischinhevsky et al., 2023; Lindgren, 2021), que são o foco principal deste estudo. Outro aspecto particular do formato é a transparência, isto é, o ato de revelar os bastidores da produção de notícias. Essa prática, entendida por Perdomo e Rodrigues-Rouleau (2021) como uma performance metajornalística, tem o papel estratégico de reivindicar autoridade profissional.

Embora haja uma discussão consolidada sobre a objetividade jornalística, ainda são escassos, no campo acadêmico brasileiro, estudos que analisam como essa ideia se manifesta e se adapta ao podcast, esse novo formato que privilegia a subjetividade, o relato em primeira pessoa

e o uso da emoção no jornalismo. Consideramos essa questão relevante porque o podcast é um meio que tem atraído audiências, apesar de ser jovem quando comparado às mídias tradicionais como o rádio e a televisão. Cabe destacar, ainda, que o jornalismo feito para podcast ainda é um campo de estudo emergente (Lindgren, 2023). Por fim, acreditamos que tal reflexão pode contribuir para evolução da noção de objetividade e das práticas jornalísticas no contexto digital.

Nesse sentido, estudos anteriores já discutiram o impacto da narrativa em primeira pessoa sobre a reconfiguração do jornalismo sonoro (Kischinhevsky et al., 2023) e como ela se estabelece frente à objetividade, neutralidade e imparcialidade (Viana, 2021). No presente artigo, propomos um avanço nesse debate. Nosso objetivo é compreender como os conceitos de objetividade e subjetividade coexistem no jornalismo e se configuram no contexto dos podcasts jornalísticos narrativos.

A pesquisa tem abordagem exploratória e qualitativa, fundamentada em uma revisão de literatura e análise de exemplos ilustrativos. É exploratória porque busca proporcionar maior familiaridade com um problema específico e qualitativa porque se dedica à interpretação dos fenômenos e à atribuição de significados no processo de pesquisa, sem se limitar a técnicas estatísticas (Brasileiro, 2022). Quanto à estrutura, este artigo apresenta uma revisão teórica sobre objetividade e subjetividade no jornalismo, seguida da aplicação desses conceitos ao podcast narrativo, além de uma seção dedicada à discussão e outra às considerações finais.

Objetividade e subjetividade no jornalismo

A ideia de objetividade jornalística não se desenvolveu ao redor do mundo da mesma forma e o seu conceito muda de significado

conforme o contexto. Nesse sentido, Sponholz (2009) cita como exemplo a Alemanha, país em que a objetividade enquanto neutralidade já era discutida desde o século XVII. O tema ganhou relevância, de fato, depois da Primeira Guerra Mundial, tanto na Alemanha quanto nos Estados Unidos; e no Brasil, após a Segunda Guerra Mundial (Schudson, 2023; Sponholz, 2009). Nesse contexto, o conceito é desenvolvido a partir da experiência anglo-americana. Para Sponholz (2009), o jornalismo surge essencialmente ligado à ideia de objetividade, consolidando-se dessa forma “quando declara a sua independência da literatura” (p. 94).

A noção de objetividade não é exclusiva do jornalismo. Na segunda metade do século XIX, a sociedade norte-americana passava por uma transformação tecnológica e científica, na qual as explicações religiosas foram substituídas por científicas e surge — na medicina, na arte e no jornalismo — a mentalidade de que “a realidade precisa ser observada para que se possa conhecê-la” (Sponholz, 2009, p. 58). Assim, emerge a noção de objetividade com foco em fatos, ou seja, de que fatos descrevem a realidade. Com isso, o modelo da pirâmide invertida ganhou importância no jornalismo. É relevante destacar que a ideia de objetividade jornalística surgiu, nos Estados Unidos, de uma tentativa de aplicar métodos científicos à prática jornalística (Sponholz, 2009). Ao adotar um método, o jornalista segue regras que garantem a validade do conhecimento adquirido ao observar a realidade. Além disso, o método também serve como arma de defesa contra a influência de relações públicas do governo (Schudson, 2023; Sponholz, 2009).

Assim, no final do século XIX, o texto jornalístico deixou de lado a narrativa de ordem cronológica e passou a utilizar o *lead*, no qual os aspectos mais importantes de uma notícia eram resumidos no

primeiro parágrafo conforme critérios de relevância que eram consenso entre os jornalistas (Schudson, 2023). Antes disso, segundo o autor, o jornalismo ainda não tinha uma voz própria e ficava subordinado aos partidos e governantes. Para Schudson (2023), o código de ética criado pela *American Society of Newspaper Editors* em 1923 foi um marco significativo na evolução das reportagens para não-partidárias. Assim, a adesão dos jornalistas à objetividade partiu da percepção de que esses profissionais estavam vulneráveis diante de propagandistas e agentes de relações públicas, que buscavam persuadi-los, suborná-los ou bajulá-los para favorecer uma ou outra causa em suas reportagens (Schudson, 2023, p. 96).

A partir dali, os jornalistas passaram a adotar estratégias de auto-defesa, como verificação de fatos, *fairness* e equilíbrio, o que Schudson (2023) chama de “Objetividade 1.0”, cujo auge foi na década de 1920 nos jornais norte-americanos. *Fairness*, neste contexto, é entendida como o ato de “ouvir os dois lados” de uma história. Para Sponholz (2009), essa noção de objetividade, que normalmente é acompanhada pela de imparcialidade, traz tanto a ideia de que é possível aproximar-se da realidade ao expor pontos de vista contrários, quanto a de que é impossível conhecer a realidade. “Embora *fairness* possa servir como uma estratégia para averiguar se uma informação é correta, trata-se de uma alternativa limitada, já que declarações contraditórias não contribuem necessariamente para uma aproximação da realidade” (Sponholz, 2009, p. 31). Ou seja, a objetividade jornalística, quando tratada como *fairness*, pode levar a armadilhas, por exemplo, na cobertura de mudanças climáticas ou intensificar ainda mais os ataques à democracia (Downie & Heyward, 2023).

Entre as décadas de 1960 e 1970, ainda nos Estados Unidos, a cobertura jornalística sobre governo, política e a sociedade começou a ganhar espaço nos veículos, isso devido a uma profunda mudança geracional e cultural, além de um novo entendimento sobre democracia (Schudson, 2023). Assim, as mídias jornalísticas passaram a oferecer uma cobertura mais abrangente, analítica e crítica a respeito de instituições poderosas. Essa mudança de posicionamento, impulsionada por eventos como Guerra do Vietnã e Caso Watergate, é o que Schudson (2023) considera como estopim para a eclosão da “Objetividade 2.0”, em que a cobertura alcança um nível mais investigativo para não apenas relatar eventos, mas também contextualizá-los.

No Brasil, o desenvolvimento da ideia de objetividade não aconteceu da mesma forma nem no mesmo período que nos Estados Unidos. Sponholz (2009) nota que houve uma evolução na estrutura econômica das empresas jornalísticas, mas não uma transformação política. Os jornais continuavam a tomar posições políticas, não existia a noção de imparcialidade e tampouco houve a independência do jornalismo da literatura. Como lembra Sponholz (2009), as redações “eram o espaço para a ascensão daqueles que sonhavam com uma carreira como escritores” (p. 63). Não é à toa que muitos autores prestigiados daquela época começaram suas carreiras em jornais, como Machado de Assis e Euclides da Cunha.

A chegada do *lead* às redações brasileiras, na segunda metade do século XX, marca a independência da literatura e o reforço na objetividade. Embora utilizado nos materiais de agências de notícias desde a década de 1930, o formato foi incorporado aos textos dos veículos brasileiros a partir da reforma do *Diário Carioca* (Sponholz, 2009).

É nesse momento que elementos do jornalismo norte-americano conquistam espaço nas redações brasileiras, e estas passam a contar com manuais para padronizar o texto jornalístico. Na visão de Sponholz (2009), o que trouxe a necessidade dessas técnicas foi a urbanização e a industrialização, das quais se originaram um público de massa e um mercado de anunciantes e, por consequência, a necessidade de um texto mais objetivo para atender à demanda. A objetividade brasileira, vale destacar, não era inicialmente “neutralidade ou imparcialidade, mas possibilitou que o jornalismo no Brasil conseguisse se emancipar da literatura e da política” (Sponholz, 2009, pp. 69-70). Essas noções foram introduzidas, conforme a autora, pelo jornal Folha de S. Paulo em 1984, inspirado pelo USA Today. Surge, então, a cobertura jornalística centrada em fatos e a imparcialidade e a neutralidade como objetivos a serem alcançados.

Este projeto, que consolidou a Folha de S. Paulo como líder de mercado no Brasil, é ambivalente. Por um lado, adotou a compreensibilidade e o pluralismo como princípio, prometeu uma relação transparente com o leitor e incentivou um papel de cão de guarda com relação ao governo. Por outro lado, teve consequências polêmicas para os jornalistas e se baseou em critérios de qualidade questionáveis. (Sponholz, 2009, p. 73)

Após o fim da ditadura militar, a imprensa enfrentava uma crise de credibilidade. Para reconquistar o leitor, o jornalismo passou a ser o “cão de guarda” das instituições públicas. Sponholz (2009) cita como exemplo a revista *Veja*, que vendeu mais de um milhão de exemplares ao expor a rede de corrupção criada por Fernando Collor, primeiro presidente eleito após a redemocratização. Para a autora, esse tipo de

jornalismo “cão de guarda” praticado no Brasil desafia princípios éticos e a própria objetividade, ao recorrer ao uso de fontes anônimas, por exemplo, e não necessariamente busca conhecer a realidade.

Objetividade como ritual estratégico

Como já mencionado, a objetividade também é vista como arma de autodefesa. Neste sentido, Tuchman (2016) acredita que os jornalistas utilizam determinadas estratégias em suas rotinas para alcançar a objetividade e, assim, proteger-se dos riscos de sua profissão. Três fatores definem o que seria um trabalho objetivo, segundo a socióloga: a forma, o conteúdo e as relações dentro das organizações jornalísticas. A forma refere-se ao texto. Com o uso de aspas, por exemplo, o jornalista terceiriza a opinião expressa numa declaração e “afasta” a sua responsabilidade. O conteúdo é o conhecimento já adquirido pelo jornalista. Por fim, a hierarquia dentro das organizações jornalísticas também influencia a objetividade.

Tuchman (2016) elenca, ainda, quatro procedimentos que fazem parte do ritual estratégico para alcançar a objetividade. A primeira delas é *fairness*, quando o jornalista apresenta opiniões contrárias para mostrar que foram ouvidos “os dois lados da história”. Outra estratégia é a apresentação de provas auxiliares, na qual os repórteres apresentam novos fatos para comprovar um fato principal, apesar de isso invocar a falsa percepção de que os “fatos falam por si” (Sponholz, 2009; Tuchman, 2016). Além disso, declarações de outras pessoas também funcionam como prova auxiliar, ainda que o repórter possa conseguir que suas fontes falem o que ele mesmo pensa. A última estratégia seria a estrutura adequada da notícia, isto é, uso da pirâmide invertida, na

qual a informação mais relevante deve aparecer no primeiro parágrafo. Para isso o repórter invoca o *news judgement*, isto é, “a capacidade secreta do jornalista que o diferencia das outras pessoas” (Tuchman, 2016, p. 125).

Por conta das diferentes pressões que recaem sobre os jornalistas, eles precisam recorrer a estratégias para afirmar que o seu trabalho é objetivo e, portanto, impessoal e imparcial. Os profissionais podem apontar provas para mostrar que aquilo que relatam não é sua opinião. Apesar disso, a conclusão da própria Tuchman (2016) é de que não é possível afirmar que os jornalistas consigam alcançar a objetividade. Também não há uma relação evidente entre o objetivo pretendido, a objetividade, e os meios adotados, neste caso, os procedimentos noticiosos.

Jornalismo como mediador da realidade

A objetividade é o conceito central no jornalismo e é o que o diferencia de outras atividades midiáticas, como a publicidade. Nesse sentido, com base em Sponholz (2009, p. 18), o jornalismo busca ser o mediador entre o público e a realidade, e a objetividade é compreendida como “a adequação de uma representação à realidade” do ponto de vista epistemológico. Assim, há uma realidade social (primária), independente do sujeito conhecedor para existir, e a realidade midiática (secundária), consequência do “processo de produção de conhecimento do jornalismo, que se baseia no conhecimento do jornalista sobre a realidade”, ou seja, trata-se de uma “reconstrução da realidade” (Sponholz, 2009, p. 19). A autora afirma que não é possível conhecer a realidade completamente, mas é possível aproximar-se dela por meio da investigação.

Não se pode estabelecer uma relação entre as realidades midiática e social sem observação. Através desta, os jornalistas estabelecem um contato com a realidade. Um jornalista não pode ser objetivo se não investigar, ou seja, se não buscar informações sobre aquilo que quer noticiar. Esta regra não se refere somente ao jornalismo investigativo. (Sponholz, 2009, p. 159)

Para garantir que essa observação não caia em uma falsa percepção, a objetividade jornalística deve ser guiada por regras profissionais e um método. Esse método, conforme Sponholz (2009), deve ser intersubjetivo, ou seja, acessível para que outra pessoa possa chegar ao mesmo resultado. A investigação do jornalista precisa ter como base uma questão central, a ser respondida na reportagem, e apresentar fontes competentes. Os jornalistas não podem se limitar às fontes presentes em *press releases* e, portanto, devem buscar aquelas que ainda não foram consultadas. Essa investigação deve ter critérios de abrangência, intersubjetividade e liberação de juízos de valor. A autora conclui que o jornalismo objetivo é possível e, ainda que seja difícil de ser alcançado, deve ser uma meta a ser buscada pelos profissionais. Afinal, dizer que a objetividade não existe deixa o repórter de mãos atadas. “No dia seguinte, todos os leitores de jornal, ouvintes e telespectadores — inclusive aqueles que afirmam que a objetividade não existe — vão cobrar dele que a sua descrição do problema corresponda à realidade” (Sponholz, 2009, p. 10).

Subjetividade versus objetividade

No entendimento de um jornalismo neutro e imparcial reside a negação da subjetividade. Embora essa noção pareça superada na teoria,

uma vez que não é possível separar um indivíduo de seus valores, a ideia continua valendo para as audiências que ainda buscam “a ideia de uma pureza que se traduz em verdade única” (Moraes, 2019, p. 206). Nessa circunstância, a linguagem jornalística tenta apagar qualquer traço de subjetividade, como quando recorre ao uso de aspas ou abstém-se de utilizar adjetivos. No entanto, a suposta neutralidade ultrapassa os limites do texto e afeta todas as fases da produção de notícias, desde a sua seleção até a redação, e pode levar à passividade do jornalista, à divulgação de declarações falsas (Sponholz, 2009) e ao reforço de estereótipos (Moraes, 2019). Assim como no jornalismo,

o sujeito conhecedor busca o contato com o mundo exterior por interesse. Isto significa que subjetividade não somente é uma característica intrínseca a este processo, como também uma condição *sine qua non* para a busca da realidade. Em outras palavras, ao contrário da ideia de que objetividade e subjetividade são antônimos, subjetividade é imprescindível para a objetividade. (Sponholz, 2009, p. 92)

Moraes e Silva (2021) criticam a necessidade de separar fatos e valores na produção do conhecimento e defendem que “tal separação nega a função política do conhecimento, ao idealizá-lo como passível de neutralidade, e estrutura uma racionalidade em que a razão teria qualidades transcendentais e universais, ou seja, fora da experiência corpórea” (p. 127). Com base na ideia de objetividade situada de Donna Haraway, as autoras sugerem que o conhecimento é sempre localizado e não universal, por isso, é preciso reconhecer que nossas percepções influenciam a forma como enxergamos o mundo. Moraes e Silva (2021) notam que os valores-notícia podem seguir uma lógica racista e sexista

ao serem atravessados por valores sociais hegemônicos que operam de forma inconsciente a partir da leitura de mundo do jornalista.

Um jornalismo de subjetividade, nesse sentido, observa posições de classe, gênero, geográficas e raciais dos próprios jornalistas e de suas fontes, além de levar em conta o contexto social brasileiro, marcado por desigualdades (Moraes & Silva, 2021). Ainda, segundo as autoras, é preciso ter um olhar detalhado para entender como essas questões sociais se refletem nas pessoas, romper com representações prévias e propor uma autocrítica do campo, que tradicionalmente se baseia em perspectivas positivistas e narrativas espetacularizadas. Desse modo, a subjetividade “vai em busca de um modo de apreensão da realidade não respaldado no espetacular, mas que se interessa também pelo banal” (Moraes & Silva, 2021, p. 130). Seguir esses critérios não significa estar dominado pela emoção. Afinal, a subjetividade não é algo exclusivamente pessoal, mas também é moldada por um ambiente histórico e objetivo já existente (Moraes & Silva, 2021). Ainda, Moraes (2022) reforça que não se pode abandonar a objetividade que visa práticas como apuração extensa, checagem de informações, entrecruzamento de dados, linguagem acessível, seleção de fontes diversas e alinhadas ao tema, preservação das declarações e valores-notícia, embora esse último elemento possa ser repensado. Moraes (2022) acrescenta que a compreensão do subjetivo não deve se limitar ao “eu”, ou seja, aos sentimentos e expressões do jornalista e a como o profissional transmite suas emoções por meio dos produtos jornalísticos. Em vez disso, a subjetividade precisa ser vista de maneira mais ampla e considerar tanto a dimensão individual quanto a coletiva.

Embora o jornalismo de subjetividade não seja dominado pela emoção, ela não deve ser negada nas reportagens. Seu uso começa pelo reconhecimento da presença do jornalista na produção, sem que essa seja transformada em protagonismo ou heroísmo (Moraes & Silva, 2021). A emoção, tradicionalmente negada pelo jornalismo objetivo, é outro pilar do jornalismo de subjetividade. Diante dessa perspectiva, Moraes e Silva (2021) lembram que a emoção está intrinsecamente ligada à história da profissão; é por meio dela que o jornalista consegue aproximar-se intimamente de sua audiência.

Nesse sentido, Wahl-Jorgensen (2012) recupera Tuchman para defender que há, também, um ritual estratégico da emocionalidade operando ao lado da objetividade. A autora acredita que existe uma prática institucionalizada e sistemática de jornalistas narrando reportagens com emoção, sem deixar a objetividade de lado. Assim, a emocionalidade seria tão central para o jornalismo quanto a objetividade, embora a primeira seja raramente reconhecida porque está em desacordo com as autocompreensões jornalísticas (Wahl-Jorgensen, 2012). Esse ritual, porém, não pede aos jornalistas que expressem suas próprias emoções; essa função é terceirizada para os personagens da história, pelo menos, no jornalismo impresso.

A ideia de que a emocionalidade é central no jornalismo pode parecer contraditória, reconhece a autora. Isso porque o uso da emoção vai contra a maneira como a profissão se vê e é vista pelo mundo, resultado de uma visão atribuída à teoria liberal que trata a emoção como inimiga da razão (Wahl-Jorgensen, 2012). O jornalismo sensacionalista, por exemplo, apresenta maior envolvimento da emoção, o que impediria a racionalidade e, conseqüentemente, o jornalismo de qualidade, visto

como racional e objetivo (Wahl-Jorgensen, 2012). A autora verificou que, diferente da ideia de um jornalismo com estrutura objetiva e narrativa desapaixonada, os vencedores do Prêmio Pulitzer privilegiam, entre todos os gêneros, o jornalismo literário, caracterizado pelo apelo à emoção. A conclusão é de que a inteligência emocional dos jornalistas parece ser uma forma valorizada de capital cultural no campo jornalístico (Wahl-Jorgensen, 2012).

Podcast e a reconfiguração das narrativas jornalísticas

O podcast narrativo tem como uma de suas principais características a expressão da subjetividade (Kischinhevsky et al., 2023; Viana, 2021). Esse gênero desafia normas tradicionais da profissão ao abandonar a pirâmide invertida e construir um modelo linear de narrativa com começo, meio e fim, para manter o ouvinte engajado (Lindgren, 2021). Essa subversão não é nova para o jornalismo. Segundo Lindgren (2021), a inspiração vem do *New Journalism* da década de 1960 e da herança de um período anterior à institucionalização da pirâmide invertida, quando o jornalismo já empregava técnicas literárias em textos do século XIX. Outros autores, como Kischinhevsky (2024) e Sims (1995), acreditam que o casamento entre o jornalismo e a literatura tenha acontecido ainda antes disso, com a obra *O Diário do Ano da Peste* (1722), livro do escritor inglês Daniel Defoe, que narra em detalhes e com diálogos a tragédia da peste bubônica em Londres no ano de 1665.

Com a ascensão dos podcasts nos últimos 20 anos, o jornalismo literário ganhou um novo espaço. Os podcasts narrativos abrangem “reportagens investigativas com apuração exaustiva de informações” e temas de “interesse humano, que mobilizam arquétipos em novas

roupagens, numa tática para sensibilizar a audiência e estabelecer vínculos entre ouvintes e personagens representados” (Kischinhevsky, 2024, p. 134). O formato vai além; não apenas utiliza a linguagem de contação de histórias, mas também a atualiza, e recorre ao uso de trilha sonora para invocar sentimentos e sensações (Kischinhevsky, 2024). Nesse contexto, Viana (2021) lembra que a contação de histórias no rádio com base em experiências pessoais consolidou-se entre as décadas de 1950 e 1960, no momento em que a televisão surge e a era de ouro do rádio chegava ao fim.

Para reconstituir cenas e contar histórias detalhadas, podcasts narrativos jornalísticos investem uma apuração extensa e profunda. As fontes selecionadas são ouvidas e exploradas ao máximo “sem a restrição de tempo das sonoras usadas no radiojornalismo convencional — raramente superiores a 30 segundos de duração” (Kischinhevsky, 2024, p. 135). Na ausência de limites de tempo, percebe-se a humanização das fontes a partir do desenvolvimento de personagens, com a incorporação de seus pontos de vista à narrativa e configuração de cenas, em contraste com produtos jornalísticos tradicionais, nas quais as fontes são introduzidas de maneira formal e padronizada (Nee & Santana, 2021). Essa abordagem mais extensa e aprofundada de um tema aproxima o podcast narrativo da grande reportagem e do jornalismo *longform* (Longhi & Winkes, 2024). Assim, as produções em áudio apresentam tanto episódios únicos, como *This American Life* e *Rádio Novelo Apresenta*, quanto investigações especiais serializadas (Lindgren, 2023), a exemplo de podcasts como *Serial* e *Projeto Humanos*. Para Dowling e Miller (2019), o podcast é parte da onda de narrativas imersivas online, cujo sucesso é resultado não só da evolução tecnológica

em áudio, mas também da inovação das reportagens de longo formato, com conteúdos mais instigantes e detalhados. Ou seja, a imersão não é apenas uma questão de tecnologia, mas também de narrativa jornalística.

No podcast narrativo, os jornalistas não só terceirizam as emoções, mas também as expressam. Diferente do que Wahl-Jorgensen (2012) verificou no jornalismo impresso, Lindgren (2021) concluiu que os podcasts criam conexões íntimas com os ouvintes por meio de emoções expressas explicitamente por jornalistas e suas fontes, a partir da análise de podcasts jornalísticos australianos e britânicos premiados em 2019. A presença da emoção fica mais evidente ao observar que os apresentadores de podcasts frequentemente recorrem ao uso da primeira pessoa e não hesitam em “verbalizar suas impressões e opiniões, embora sempre tendo como pano de fundo valores implícitos relacionados ao jornalismo como a busca pela verdade e pelo equilíbrio na representação de versões contraditórias dos fatos” (Kischinhevsky, 2024, p. 135). Assim, o jornalista converte-se em personagem (Kischinhevsky et al., 2023; Lindgren, 2021; Viana, 2021).

Tal como o rádio, o podcast estabelece uma conexão profunda e próxima com a audiência. Histórias em áudio representam as emoções “por meio de sons e da palavra falada, sussurradas intimamente em nossos ouvidos” (Lindgren, 2020, p. 114). Essa relação íntima cria uma “mediação singular” (Kischinhevsky, 2024, p. 138), amplificada pelo uso de fones de ouvido e pela narrativa imersiva. O que por um lado ajuda a prender a atenção do ouvinte por longos períodos, por outro, aumenta a responsabilidade dos mediadores, especialmente nos casos da narrativa em primeira pessoa. Esse jornalismo subjetivo e pessoal traz dilemas éticos e “um grande risco de exploração abusiva,

especialmente quando as linhas entre não-ficção e ficção são borradas” (Lindgren, 2020, p. 133).

Nesse sentido, Kischinhevsky (2024) argumenta que é necessário cautela ao inserir opiniões, sentimentos e visões individuais sobre as histórias narradas a fim de evitar julgamentos precipitados e falsas acusações. O podcast *A Mulher da Casa Abandonada* — que conta a história de Margarida Bonetti, uma brasileira acusada de manter a empregada doméstica em condições análogas à escravidão por duas décadas nos Estados Unidos (“Podcast A Mulher da Casa Abandonada lidera rankings e acumula milhões de downloads”, 2022) — é um exemplo de como o poder de mobilização da audiência do podcast pode desencadear a indignação do público e levar a excessos. Como lembra Kischinhevsky (2024): “O Ministério Público do Trabalho registrou à época o dobro de denúncias de pessoas escravizadas para trabalho doméstico. Ao mesmo tempo, a casa foi invadida após denúncias de maus-tratos a animais e houve diversas tentativas de agressão” (p. 138).

No cenário estadunidense, *Serial* é um exemplo clássico de podcast “arrasa-quarteirão” (Lindgren, 2020). Na produção, a jornalista Sarah Koenig compartilha reflexões e dilemas pessoais com os ouvintes enquanto narra sua investigação sobre o assassinato da jovem estudante de Baltimore, Hae Min Lee, em 1999. Lindgren (2020) lembra que a primeira temporada, lançada em 2014, provocou um debate internacional sobre a abordagem pessoal e subjetiva da apresentadora e também “levantou preocupações sobre influenciar o julgamento dos ouvintes sobre quem pode ser culpado ou não em um caso de assassinato” (Lindgren, 2020, p. 133). Isso porque Koenig frequentemente demonstrava dúvidas em relação à culpa de Adnan Syed, ex-namorado

da vítima condenado à prisão perpétua pelo assassinato. Inclusive, com a repercussão do programa, Syed chegou a ter sua condenação anulada após mais de duas décadas preso (Levien et al., 2025).

Casos como *Serial* mostram que os bastidores dos podcasts podem ser tão interessantes quanto a história do crime em si (Perdomo & Rodrigues-Rouleau, 2021). Nesse contexto, Dowling e Miller (2019) destacam que a transparência jornalística e a metanarrativa autorreflexiva — quando a narrativa se refere ao seu próprio processo de produção e aos pensamentos do jornalista — são “ingredientes básicos” do formato. Lindgren (2023) acrescenta que a informalidade de incluir passagens de som e bate-papos casuais entre jornalista e entrevistado é uma evolução do podcast em comparação às primeiras reportagens de rádio que, influenciado pelas notícias impressas, colocava o narrador como uma voz imparcial que anunciava os acontecimentos. A transparência tem sido apontada como um substituto potencial para a objetividade e uma forma de construir confiança, contudo, é tão bem editada quanto qualquer outro elemento sonoro nas notícias (Lindgren, 2023).

Discussão

Algumas noções de objetividade podem levar a uma falsa sensação de neutralidade e imparcialidade no jornalismo. Os próprios jornalistas não parecem acreditar na ideia de que é possível ser neutro, conforme apontam estudos anteriores (Downie & Heyward, 2023; Sponholz, 2008). E, embora essa questão também pareça superada na teoria, Moraes (2019) lembra que a audiência continua agarrada à ideia de pureza que se traduz em verdade no jornalismo. Assim, a busca por essa objetividade contribui para a produção de notícias superficiais, que

não se aprofundam nas questões complexas da sociedade. Como consequência, são apagados valores culturais, sociais e políticos que moldam a produção de conhecimento do jornalismo.

Apesar dos problemas elencados, existem práticas relacionadas à objetividade das quais o jornalismo não pode abrir mão: apuração extensa, checagem e entrecruzamento de informações, valores-notícia, preservação das declarações e seleção de fontes variadas e competentes (Moraes, 2022; Sponholz, 2009). Entende-se que é por meio desses procedimentos que o jornalismo consegue se aproximar da realidade.

Já a dimensão subjetiva pode ser um possível caminho para viabilizar vozes frequentemente silenciadas e marginalizadas no jornalismo convencional. Além disso, a expressão da subjetividade mostra-se como uma maneira eficiente de estabelecer uma relação íntima entre jornalista e audiência, como observamos nos podcasts narrativos. No entanto, ao colocar o jornalista como protagonista, há também o risco de colocar sentimentos individuais e pré-julgamentos acima dos fatos verificados, além de causar excessos (Kischinhevsky, 2024). Dessa forma, a subjetividade não deve comprometer o rigor jornalístico. Ou seja, o desafio está justamente na articulação dessas duas dimensões. Nesse sentido, o jornalismo literário feito para podcast parece ser um exemplo interessante ao ilustrar como é possível equilibrar precisão e apuração rigorosa com sensibilidade e humanização das fontes e do próprio jornalista.

Em resumo, o que propomos é a compreensão, a partir dos podcasts jornalísticos narrativos, do objetivo e do subjetivo não como opostos, mas como elementos que se complementam e são essenciais para o jornalismo de qualidade (Moraes & Silva, 2021). Embora estudos anteriores (Kischinhevsky et al., 2023; Lindgren, 2023; Nee & Santana,

2021) tenham mostrado que os podcasts jornalísticos frequentemente subvertem normas profissionais ao abandonar a pirâmide invertida e o apagamento do narrador, ainda existe uma tentativa de mediação da realidade (Sponholz, 2009), principal função do jornalismo.

Conclusão

Este artigo buscou compreender como os conceitos de objetividade e subjetividade coexistem e se configuram no jornalismo, considerando o contexto dos podcasts narrativos. A partir da revisão de literatura, verificamos que, embora noções tradicionais de objetividade enquanto imparcialidade e neutralidade tenham historicamente um valor central para o jornalismo, também podem ser prejudiciais à profissão, levando a representações redutoras (Moraes, 2019), por exemplo. Nessa perspectiva, a subjetividade, tradicionalmente negada em textos noticiosos, sempre foi parte do processo jornalístico, da seleção de pautas à construção do texto, e “se evidencia em determinadas narrativas e ganha cada vez mais destaque nos podcasts” (Viana, 2021, p. 14).

Observamos, ainda, como o formato tensiona essas noções tradicionais de objetividade ao privilegiar a dimensão subjetiva, seja por meio da narrativa em primeira pessoa, do uso da emoção (do jornalista e das fontes) e do modelo linear de contação de histórias. Inclusive, a habilidade de incorporar emoções à narrativa parece ser uma forma valorizada de capital no campo jornalístico (Wahl-Jorgensen, 2012), de maneira especial nos podcasts (Lindgren, 2021). Embora o subjetivo tenha relação ao que o repórter sente e expressa, essa dimensão não pode ser reduzida ao “eu” e precisa ser compreendida nos planos individual e coletivo (Moraes, 2022).

Com base em Sponholz (2009, p. 18), entendemos a objetividade como uma adequação de uma representação à realidade, uma vez que a função do jornalismo é ser o mediador entre o público e a realidade. Assim, o podcast narrativo demonstra que a objetividade continua sendo essencial ao jornalismo, especialmente no que tange à apuração extensa e à checagem de informações (Moraes, 2022), o que conecta o gênero à Objetividade 2.0 (Schudson, 2023). Em síntese, a apuração aprofundada é a chave para aproximar-se da realidade e essa é uma das principais características do jornalismo literário (Martinez, 2024).

Enquanto a objetividade oferece ao jornalista procedimentos para aproximar-se da realidade, a subjetividade permite reconhecer que a prática jornalística é influenciada por visões de mundo e valores pessoais, além de viabilizar vozes marginalizadas. A conclusão, com base em Sponholz (2009) e Moraes e Silva (2021), é que tanto a dimensão objetiva quanto a subjetiva não representam uma dicotomia, mas são elementos que se complementam e são indispensáveis ao jornalismo de qualidade. O podcast narrativo incorpora esses elementos e oferece possibilidades para um jornalismo mais sensível e subjetivo, sem abrir mão de valores fundamentais da profissão.

Referências

- Brasileiro, A. M. M. (2022). *Como produzir textos acadêmicos e científicos*. Contexto.
- Dowling, D. O., & Miller, K. J. (2019). Immersive audio storytelling: Podcasting and serial documentary in the digital publishing industry. *Journal of Radio & Audio Media*, 26(1), 167-184. <https://doi.org/10.1080/19376529.2018.1509218>

- Downie, L., & Heyward, A. (2023, 25 de janeiro). *Beyond objectivity: Producing trustworthy news in today's newsrooms*. Walter Cronkite School of Journalism and Mass Communication, Arizona State University: Stanton Foundation. https://issuu.com/asufoundation/docs/beyond_objectivity
- Kischinhevsky, M. (2024). *Cultura do podcast: Reconfigurações do rádio expandido*. Mauad X.
- Kischinhevsky, M., Fraga, K., & Couto, L. (2023). Considerações sobre a narrativa em primeira pessoa no podcast Praia dos Ossos. *Radiofonias - Revista de Estudos em Mídia Sonora*, 14(3), 113-139. <https://doi.org/10.63234/radiofonias.v14i3.7007>
- Levien, S. J., Morales, C., & Holpuch, A. (2025, 6 de março). Adnan Syed's murder conviction is reinstated by Maryland's highest court. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2025/03/06/us/adnan-syed-murder-conviction-prison.html>
- Lindgren, M. (2021). Intimacy and emotions in podcast journalism: a study of award-winning Australian and British podcasts. *Journalism Practice*, 17(4), 704-719. <https://doi.org/10.1080/17512786.2021.1943497>
- Lindgren, M. (2020). Jornalismo narrativo pessoal e podcasting (G. Ferreira, Trad.). *Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora*, 11(1), 112-136.
- Lindgren, M. (2023). Podcast journalism and performative transparency. In S. Allan (Ed.), *The Routledge companion to news and journalism* (2nd ed., pp. 93-101). Routledge.
- Longhi, R. R., & Winkes, K. (2024). *A evolução multimodal do longform: Formatos digitais que consolidam o jornalismo lento*

[Trabalho apresentado]. Anais do 33º Encontro Anual da Compós (Niterói). Galoá. <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/a-evolucao-multimodal-do-longform-formatos-digitais-que-consolidam-o-jornalismo?lang=pt-br>

Martinez, M. (2024). *Jornalismo literário: Tradição e inovação* (2a ed.). Insular.

Moraes, F. (2019). Subjetividade: Ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral. *Revista Extraprensa*, 12(2), 204-219. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.153247>

Moraes, F., & Silva, M. V. (2021). A objetividade jornalística tem raça e tem gênero: A subjetividade como estratégia descolonizadora. In I. Bomfim et al. (Orgs.), *Mídia e zeitgeist* (pp. 113-138). Insular.

Moraes, F. (2022). *A pauta é uma arma de combate: Subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza*. Arquipélago Editorial.

Nee, R. C., & Santana, A. D. (2021). Podcasting the pandemic: Exploring storytelling formats and shifting journalistic norms in news podcasts related to the coronavirus. *Journalism Practice*, 16(8), 1-19. <https://doi.org/10.1080/17512786.2021.1882874>

Perdomo, G., & Rodrigues-Rouleau, P. (2021). Transparency as metajournalistic performance: The New York Times' *Caliphate* podcast and new ways to claim journalistic authority. *Journalism*, 23(11), 2311-2327. <https://doi.org/10.1177/1464884921997312>

Podcast A Mulher da Casa Abandonada lidera rankings e acumula milhões de downloads. (2022, 19 de julho). *Folha de S. Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2022/07/podcast-a-mulher-da->

casa-abandonada-lidera-rankings-e-acumula-milhoes-de-downloads.shtml

- Schudson, M. (2023). Journalism's multiple gods: Objectivity, its variants, and its rivals. In S. Allan (Ed.), *The Routledge companion to news and journalism* (2nd ed., pp. 93-101). Routledge.
- Sims, N. (1995). The art of literary journalism. In N. Sims & M. Kramer (Eds.), *Literary journalism: A new collection of the best American nonfiction*. Ballantine Books.
- Sponholz, L. (2008). As objetividades do jornalista brasileiro. *Líbero*, (21), 69-77. <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/602>
- Sponholz, L. (2009). *Jornalismo, conhecimento e objetividade: além do espelho e das construções*. Insular.
- Tuchman, G. (2016). A objetividade como ritual estratégico: Uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In N. Traquina (Org.), *Jornalismo: Questões, teorias e estórias* (pp. 111-131). Insular. (Original publicado em 1972)
- Viana, L. (2021). *O jornalismo em primeira pessoa em podcasts narrativos: Encontros e tensões deontológicos* [Trabalho apresentado]. 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Virtual). Intercom. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-rm/luana-viana.pdf>
- Wahl-Jorgensen, K. (2012). The strategic ritual of emotionality: A case study of Pulitzer Prize-winning articles. *Journalism*, 14(1), 129-145. <https://doi.org/10.1177/1464884912448918>

PARTE 3 - TRANSFORMAÇÕES RADIOFÔNICAS

LA FORMA ES EL CONTENIDO: MITOS Y REALIDADES EN LA PRODUCCIÓN DE PODCASTS

Verónica Yépez-Reyes¹
Marianeli Torres Benavides²

“El podcast, la radio reinventada” como lo denomina McHugh (2023) ha surgido con mucha fuerza en los últimos años, pese a que autores como Berry (2022) o Spinelli & Dann (2019) objetarían esta denominación, al considerar al podcast un medio en sí mismo como se verá más adelante. El término “podcast” fue acuñado, según algunos autores, por primera vez en 2004 por Ben Hammersley en *The Guardian* y se refiere “al boom de la radio de aficionados apoyada en los blogs, el

-
1. PhD en Humanidades.
Profesora Pontificia Universidad Católica del Ecuador | Observatorio de Comunicación (OdeCom PUCE)
vyopezr@puce.edu.ec
 2. Mtr. en Comunicación.
Coordinadora de la C-CONDEM
marianelimanglares@gmail.com

reproductor iPod y el software gratuito para generar audio” (Centellas Navas, 2024). Una búsqueda rápida en la web devuelve una cantidad enorme de artículos y sitios provistos en particular por “clickbaits” que llaman la atención del lector sobre lo sencillo que es hacer un podcast: “¿Una idea y un celular? Suficiente para lanzar tu primer episodio”.

El uso de *clickbaits* ha venido en ascenso desde 2018 como lo sostienen Jacobo-Morales & Marino-Jiménez (2024) quienes clasifican en cuatro enfoques diferentes al estudio que se ha hecho de este fenómeno comunicacional : (1) el desarrollo de algoritmos y programas que permiten detectarlos y clasificarlos automáticamente en entornos digitales, (2) el uso de técnicas semánticas específicas en titulares y textos, como referencias adelantadas, exageraciones o estructuras gramaticales diseñadas para captar atención, (3) el despertar deliberado de la curiosidad en la audiencia a través de lo que se conoce como *brecha de curiosidad*, y (4) la tensión entre el atractivo del titular y su credibilidad, ya que muchas veces prometen información que no se corresponde plenamente con el contenido ofrecido.

Empleando esta clasificación, a primera vista es posible ubicar a los *clickbaits* sobre podcasts dentro de la tercera categoría, asumiendo que se trata de formas deliberadas de captar la atención. Sin embargo, como se verá a lo largo del artículo, nuestra experiencia nos dice que estos se enmarcan más bien en la cuarta categoría y se tratan de una promesa falsa, puesto que, siguiendo al *clickbait* del ejemplo, no es real que con solamente con un celular y una idea se haga un podcast, o por lo menos no con la calidad y solidez que merecen las audiencias.

Este artículo se enfoca en el podcast “Los Relatos del Martín Pescador”, creado en 2024 para difundir la problemática que viven las

zonas marino-costeras frente al cambio climático, y a la vez constituirse en material didáctico para la capacitación a 24 lideresas comunitarias para la transformación de sus realidades como parte de la plataforma educativa “Mujeres Recolectoras y Pescadoras de Territorios Marino Costeros ‘Rizomas de Vida’”.

Al contrario de los múltiples ejemplos que hablan sobre las prácticas exitosas de uso ciudadano del podcast como medio de comunicación (ej. Centellas Navas, 2024; Villamayor et al., 2019), este estudio analiza los desafíos y las tensiones que se dieron en la producción de este podcast. Más allá del entusiasmo técnico, hacer un podcast con sentido educativo, comunitario y con enfoque de género exige de un número de condiciones técnicas: tiempo, calidad, cuidado, persuasión en la locución que favorezcan la escucha crítica, como se verá más adelante.

El podcast en la encrucijada de la comunicación contemporánea

El podcast constituye un objeto de estudio cuya definición continúa siendo problemática incluso después de dos décadas de uso. Como advierte Sharon (2023, p. 23) “el término sigue siendo presentado como una novedad conceptual cada vez que se escribe sobre él”, lo que evidencia que existe una falta de consenso por parte de los autores respecto de su naturaleza. Esta ambigüedad puede responder al hecho de que el concepto “podcast” se emplea para referirse tanto al archivo sonoro digital como al sistema de distribución que lo sostiene.

En la introducción del libro de la UNESCO (2023) se habla de las tres escuelas emergentes en la fundamentación de la categoría de alfabetización mediática e informacional (AMI) que son: alfabetización en medios, en información y en competencias digitales. Dentro de ellas,

se distinguen terminologías de alfabetización utilizadas, pero la categoría “podcast” no es nombrada, tampoco audio, sonido o radio por ser conceptos que se encuentran subsumidos en un concepto más amplio de alfabetización mediática. Sin embargo, consideramos la importancia de pensar al podcast como un medio con su valía propia y por ende, con necesidades específicas de alfabetización.

La tipología propuesta por Sharon (2023) distingue tres tradiciones de análisis respecto del podcast: tecnológica, sociocultural y formalista. En cuanto a la tecnológica, el podcast se entiende como un mecanismo de entrega y de consumo bajo demanda, aunque este enfoque resulta insuficiente al reducirlo a un problema de infraestructura. La tradición sociocultural por su parte lo concibe como práctica que articula significados, participación y nuevas dinámicas de escucha; sin embargo, la autora advierte que esta línea de trabajo puede volverse “limitante al ignorar los aspectos no humanos del podcasting” (p. 329). Finalmente, la aproximación formalista enfatiza su carácter estético y la emergencia de nuevos géneros, pero enfrenta la dificultad de clasificar una producción vasta y heterogénea que supera cualquier intento de categorización rígida.

En este sentido, ninguna de estas perspectivas, por sí sola, logra explicar la complejidad del fenómeno, como tampoco lo hace el currículo de AMI de la UNESCO, en donde el podcast aparece solamente como una herramienta y no abarca la magnitud real que tiene como forma y medio de comunicación. El desafío consiste, por tanto, en trascender la mera definición para mostrar cómo el podcast ilumina procesos más amplios: desde la intimidad de la escucha individualizada hasta la plataforma global que reorganiza industrias y prácticas culturales.

En la perspectiva sociocultural el podcast no se reduce a una tecnología de distribución de mensajes sonoros, sino que lo estudia dentro de una práctica cultural en la que intervienen personas: que lo producen, lo consumen y lo comunican, lo que denomina Sharon (2023) como “el podcasting”, desplazando así el interés hacia las prácticas, los géneros y las dinámicas sociales que configuran la experiencia sonora.

Una primera característica de este enfoque es su relación con la cultura participativa y el carácter democratizador de este medio emergente. El podcast abre posibilidades de producción accesibles para quien cuenta con un micrófono, un ordenador y conexión a internet. De este modo, se convierte en una vía alternativa para quienes no encuentran espacio en los medios tradicionales, permitiendo articular voces y proyectos independientes que desafían los formatos dominantes.

Recordemos que, en este mismo sentido surge durante las décadas de 1960 y 1970, la radio comunitaria y proyectos independientes que se convirtieron en “esferas contrahegemónicas”, capaces de ofrecer un espacio de visibilidad a colectivos y movimientos sociales, marginados en los medios dominantes. Estos espacios no solo desafiaban la exclusividad de la prensa convencional, sino que también permitían imaginar formas más horizontales de participación, en las que los oyentes no eran meros receptores sino ciudadanos activos en la construcción de lo público. De esta manera, la radio comunitaria se consolidó como una herramienta de resistencia frente a dictaduras y poderes concentrados en América Latina, funcionando como un vehículo de voces disidentes y de articulación de comunidades excluidas (Cazzamatta, 2025).

El carácter democratizador rompe el monopolio informativo de conglomerados mediáticos y crea, a través de las radios comunitarias

y alternativas, un espacio intermedio, “entre el Estado y el mercado”, en donde se entiende a las audiencias como ciudadanos antes que consumidores.

Es posible pensar que, en el mundo contemporáneo, los podcasts heredan y transforman ese potencial democratizador. No obstante, esto tiene sus bemoles, pues el podcast es solo posible si existe acceso y conexión a la red global, la cual no tiene esa misma condición de acceso que tuvo (y sigue teniendo alrededor del mundo) la radio.

Por ello, es imprescindible juntar a la AMI con los podcasts. Como bien observa Khan (2025), la AMI no se limita al dominio instrumental de un teléfono o una computadora, sino que implica un conjunto más amplio de competencias que incluyen el pensamiento crítico sobre los contenidos en línea, las habilidades de comunicación en entornos digitales y la comprensión de las plataformas y de la economía digital. Estas capacidades y competencias son las que determinan en qué medida las personas pueden beneficiarse (o no) de la transformación tecnológica.

En regiones del Sur Global persisten dificultades estructurales relacionadas con el acceso costoso o inestable a internet, la desigual disponibilidad de dispositivos y la falta de programas formativos, lo que genera brechas significativas en la participación digital. El teléfono móvil suele ser la principal vía de acceso, aunque el tipo de dispositivo marca también diferencias notables: mientras en las zonas urbanas los smartphones son más frecuentes, en áreas rurales todavía predominan los teléfonos sin acceso, lo que restringe el consumo y la producción de contenidos. Asimismo, factores socioeconómicos y geográficos influyen directamente en los niveles de AMI.

En el Ecuador, las brechas de acceso al internet para el año 2024 ascendían al 34% de hogares sin acceso, de estos el 26% se encuentran en el área urbana y un 51.9% en el área rural. Ahora bien, el número de personas de 5 años y más que utilizan internet es del 77.2%, de ellas un 81.5% en el área urbana y solo un 59.8% del área rural. Es interesante notar que la misma encuesta determina que se privilegia el uso de internet para actividades de comunicación con un 79.9% mientras que, para actividades de entretenimiento -como puede ser la escucha de un podcast-, tiene solamente un 11.8%, el cual se reduce aún más para actividades de educación y aprendizaje, con el 5.3% (INEC, 2024). Estos factores son determinantes al hablar del podcast como una forma “accesible” de producción y consumo. Tiene, al igual que el internet, una condición implícita de exclusión que requiere de políticas públicas estructurales que puedan modificar y dar paso a la participación digital plena de la población

Un segundo elemento abordado por la perspectiva sociocultural de análisis del podcast enfatiza su estrecha vinculación tanto con el periodismo y las narrativas personales. La producción en red y las conversaciones a través de los distintos medios (transmedia) entre creadores y oyentes transforman el vínculo entre ambos, aunque esta aparente democratización se ve tensionada por la creciente concentración industrial y la compra de redes de podcasts por parte de empresas transnacionales. Así, emerge la duda de si la noción de cultura participativa sigue siendo válida en el contexto actual:

Aunque el podcasting fue descrito como igualitario, liberador y abierto a múltiples voces, la investigación también muestra el dominio de convenciones occidentales en los estilos de entrega y

la forma limitada y orientado a objetivos de escucha promovida por las aplicaciones de radio digital, que de hecho no fomentan la búsqueda de diversidad. (Sharon, 2023, p. 328)

A esto se añade la reciente aparición de medios “alternativos” a los que Cazzamatta (2025) prefiere denominarlos como “regresivos”. Se trata de plataformas digitales que se autodenominan “alternativas” pero que, en realidad, difunden ideologías de extrema derecha y agendas excluyentes. A diferencia de los medios alternativos progresistas de los años sesenta y setenta, que buscaban democratizar la comunicación y amplificar voces marginadas, estos proyectos se alinean con élites políticas y económicas, defienden desigualdades estructurales y recurren a la desinformación como estrategia recurrente. A este tipo de “alternativa” se enfrenta también el podcast en la actualidad.

Un tercer aspecto clave de la perspectiva sociocultural del podcast es la forma en que configura la experiencia de escucha. Su carácter personalizable otorga al oyente un notable control sobre qué escuchar y cómo lo hace, y por ende el podcast fomenta un consumo individualizado e incluso íntimo que se intensifica con el uso de auriculares, lo cual genera una experiencia distinta, muchas veces en movimiento. Por esta razón, algunos autores observan que con el podcast se trata de una experiencia cualitativa y conceptualmente distinta a la escucha de la radio (Berry, 2022).

Los podcasts no generan comunidades de oyentes de manera similar a la radio en directo, pero tienen la capacidad de generar interacciones en redes sociales, fiestas de escucha y eventos transmedia, creando espacios de encuentro entre productores y audiencias que redefinen la dimensión social del medio.

Spinelli & Dann (2019) son críticos frente a la idea de ver al podcast únicamente como una extensión digital de la radio. Los autores enfatizan que el podcast se configura como un medio sonoro con al menos once rasgos distintivos frente a la radio tradicional: (1) promueve un modo de escucha íntimo y personalizado, incluso a través del uso de auriculares por lo que guarda una relación directa e interna la persona, a diferencia de las experiencias colectivas de la radio aérea; (2) es un medio eminentemente móvil, consumido comúnmente durante el tránsito.

Por otra parte, el podcast otorga al oyente (3) un alto grado de control sobre la experiencia, permitiendo pausar, retroceder, repetir y seleccionar contenidos de manera activa; tiene (4) una lógica de descubrimiento, basada en la combinación de suscripción (*push*) y búsqueda (*pull*); (5) esto reduce el azar característico de la radio y orienta hacia audiencias globales y de nicho, más que hacia comunidades locales específicas. Además, los podcasts están (6) profundamente integrados al ecosistema de redes sociales, lo que amplifica la interacción y el compromiso con las audiencias, y (7) se benefician de la ausencia de mediadores o editores que condicionen su producción, ofreciendo una libertad creativa aunque con escaso acompañamiento. Los podcasts suelen (8) distribuirse bajo modelos *freemium* -una estrategia de negocio ampliamente adoptada por la industria digital que consiste en ofrecer gratuitamente las funcionalidades de un producto, con o sin publicidad, para atraer a una base amplia de usuarios, y posteriormente incentivar la transición hacia versiones pagadas que proveen beneficios adicionales (Chang et al., 2023). A esto se agrega que los podcasts (9) permanecen disponibles indefinidamente o con temporalidades mucho más largas que una emisión programada; (10) no tienen restricciones de tiempo

y programación, de esta manera pueden durar lo que sea necesario y lanzarse en cualquier momento, y (11) pueden ser modificados tras su publicación, lo que rompe con la noción de un texto definitivo y con las limitaciones de duración o programación propias de la radiodifusión.

El podcast, en sus inicios, se cataloga dentro de los micro medios, al igual que los boletines digitales o los blogs, con una circulación restringida y orientados hacia públicos específicos. Sin embargo, su potencial para tejer redes horizontales de interconexión entre creadores, oyentes, foros y otras plataformas digitales les otorgó rápidamente un impacto social significativo, incluso al margen del control estatal o de los grandes conglomerados mediáticos (Souza & Zacariotti, 2023). Hoy en día el podcast está considerado como un medio y se consolida como un espacio híbrido que combina rasgos de lo alternativo, aunque también con lógicas propias de la industria.

Desde un enfoque sociocultural del podcast resalta la centralidad de los sujetos, sus usos cotidianos y los modos en que la escucha se convierte en un espacio de intimidad, movilidad y comunidad digital.

Del podcast al transpodcasting

Souza & Zacariotti (2023) analizan cómo la expansión del podcasting hacia un consumo global se vincula a la incorporación de este formato en plataformas de *streaming*, siendo Spotify un caso paradigmático: “o podcast, que nasceu como mídia alternativa, foi rapidamente incorporado às estratégias de grandes conglomerados midiáticos” (p. 8). Los servicios inicialmente dedicados a la música, absorbieron al podcast en sus catálogos y lo convirtieron en un producto masivo. En este proceso, las plataformas de *streaming* se posicionan

como un distribuidor central de contenidos sonoros, al concentrar en un mismo entorno digital tanto la música como los programas de audio bajo demanda, lo que facilita la accesibilidad de los oyentes y otorga mayor visibilidad a los creadores.

Sin embargo, esta centralidad también genera una tensión respecto a la autonomía del medio “a entrada de plataformas como o Spotify no mercado de podcasts evidencia um processo de plataformização, em que a lógica algorítmica e empresarial redefine as condições de produção e distribuição” (p. 9).

De este modo, la promesa de democratización se ve matizada por la dependencia de estructuras corporativas que priorizan la rentabilidad y la estandarización de los contenidos. Así, aunque Spotify amplía el alcance del podcast y lo inserta en circuitos globales de consumo, también desplaza su carácter original de micro medio alternativo, transformándolo en un producto inscrito en la dinámica de la “industria cultural” (Horkheimer & Adorno, 1998).

Singh (2025) muestra que a nivel global existen aproximadamente 4,57 millones de podcasts, y se estima que en 2025 el número de oyentes alcance los 584,1 millones. En promedio, quienes consumen este formato dedican alrededor de 7,7 horas semanales a escuchar programas; las plataformas preferidas son YouTube (33%), Spotify (27%), Apple Podcasts (15%) y otras con un 25%.

Metodología

En los estudios críticos sobre podcast, son pocos los trabajos que se detienen en la producción del formato como objeto de análisis. La mayoría se concentra en el contenido, en los modos de distribución o

en la experiencia de escucha de las audiencias. Sin embargo, la dimensión de producción es fundamental para comprender al podcast como medio, ya que en ella se definen las dinámicas narrativas, técnicas y creativas que hacen posible su circulación y que al desatenderlas pueden ocasionar un gran fiasco.

En esta línea, autores como Contreras et al. (2022) han examinado el tránsito del podcast hacia un formato transmedia, al que denominan “transpodcasting”, conservando al podcast en el centro. Su estudio recoge experiencias de producción en Córdoba, Argentina, entre ellas el caso del podcast “Una bomba de tiempo”, lanzado en julio de 2021 por la productora “No me Grites Producciones” (<https://nmg.com.ar/>). Este ejemplo resulta particularmente relevante porque muestra cómo se articulan prácticas profesionales de guion, edición y circulación que superan la idea de un producto sonoro aislado para insertarlo en un ecosistema mediático expandido.

Retomamos este caso emblemático para a partir de este operacionalizar un modelo metodológico de análisis de la producción de nuestro podcast “Los Relatos del Martín Pescador”. El diseño adoptado corresponde a una metodología cualitativa de estudio de caso (Thomas, 2021; Yin, 2018), la cual permite profundizar en un ejemplo concreto y transferir sus aprendizajes a nuestro objeto de análisis. Este enfoque posibilita observar no solo los productos finales, sino también los procesos, roles y actividades que intervienen en la construcción del podcast.

Con base en ello, el análisis del proceso productivo se realiza alrededor de ocho elementos secuenciales e interdependientes: (1) preparación del guion, (2) grabación de las voces, (3) primera edición de audio, (4) envío de audios y guion técnico, (5) edición de sonido,

(6) diseño de portadas y elementos gráficos, (7) edición del video y (8) publicación en plataformas y redes sociales. Cada una de estas fases responde a una lógica metodológica que combina planificación, ejecución técnica y estrategias de difusión, conformando un modelo integral de producción podcast.

Los Relatos del Martín Pescador

El podcast “Los Relatos del Martín Pescador” lleva el nombre de una vistosa especie de ave que vive cerca de los humedales y en las zonas costeras tropicales y subtropicales del planeta y que se caracteriza por ser un hábil pescador. En la costa del Pacífico, esta ave acompaña y presencia las faenas de recolección y pesca en los territorios marino-costeros, así como da cuenta del estado de conservación de su hábitat natural. El martín pescador es un ave característica dentro del ecosistema manglar, el cual, según el Informe Mundial sobre el Estado de los Manglares 2024 (Leal & Spalding, 2024) muestra que la conversión de los manglares para la acuicultura, las plantaciones de palma y cultivos de arroz son responsables de un 43% de la pérdida de estos ecosistemas críticos de conexión de la tierra, el agua dulce y el mar, y que albergan a una gran diversidad biológica, a la vez que protegen y proveen de bienes y servicios a comunidades costeras.

El podcast “Los Relatos del Martín Pescador” fue gestado y construido por la Coordinadora Nacional para la Defensa del Ecosistema Manglar (C-CONDEM), una organización de la sociedad civil que promueve los derechos colectivos territoriales y la restauración ecológica, participativa y comunitaria y que desde el año 2020 ha liderado la iniciativa “Mujeres Rizomas de Vida” (C-CONDEM, 2021).

El podcast se construyó en alianza con el Observatorio de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (OdeCom PUCE) en el año 2024.

En su contenido, cada episodio lo abre una especialista que pone sobre la mesa uno de los temas urgentes que enfrentan las zonas marino-costeras; este se complementa con el testimonio de una mujer representante de las organizaciones del Pacífico americano, y se cierra con una receta a cargo de un joven chef ecuatoriano que promueve la soberanía alimentaria. (Tabla 1)

Tabla 1

Podcast Relatos del Martín Pescador

No.	Tema	Experta	Invitada	Receta	Duración
1	Territorios Marino Costeros de América Latina y el Gran Caribe	Bióloga marina	Pescadora del estuario del manglar de Honduras	Arroz meloso de maricos	27 min 44 s
2	Soberanía Alimentaria	Bióloga marina	Pescadora del golfo de México	Cerdo punzado	27 min 44 s
3	Cambio Climático - Adaptación y Resiliencia	Investigadora	Pescadora del Ecuador	Tamales de concha	24 min 27 s
4	Restauración Socio-Ecológica	Investigadora	Pescadora del Caribe Colombiano	Pato en salsa de mariscos	27 min 10 s
5	Testimonios Escuela Rizomas de Vida - Cambio Climático	-	Seis mujeres recolectoras y pescadoras de Ecuador	-	8 min 57 s

Plataforma Spotify

Cuando la forma es el contenido

Retomando el aforismo de McLuhan (1996) “el medio es el mensaje”, en el podcast es evidente que “la forma es el contenido”, ya que su estructura determina en gran medida que información de calidad llegue efectivamente a sus audiencias, generando transformación e incidencia. A continuación, se analizan las ocho fases secuenciales e interdependientes sobre la base del estudio de Contreras et al. (2022):

1. Preparación del guion

Los guiones de los cuatro primeros episodios se construyeron luego de un proceso largo de conversaciones y discusiones que partieron mucho antes en los diálogos con las mujeres del manglar y que se encuentran recopilados en el libro “Mujeres Rizomas de Vida. Mujeres recolectoras y pescadoras de territorios marino-costeros de América Latina y el Gran Caribe” (C-CONDEM, 2021). A partir de esta información y de conversaciones con expertos en las temáticas de cada episodio se construye el podcast. Si bien algunos textos de la narración se fueron reformulando sobre la base de las propias conversaciones en las grabaciones, en esencia el contenido responde al diseño original.

2. Grabación de las voces

Cabe retomar aquí la discusión en torno a los mitos sobre la supuesta facilidad de grabación de un podcast y que tiende a minimizar la complejidad técnica que implica la producción sonora. En la práctica, una grabación deficiente puede derivar en fallos significativos y en errores difíciles de sortear durante la edición final. Ello resulta especialmente

problemático si se considera que en esta etapa se recopila el material sonoro principal, el cual constituye la base narrativa de los distintos episodios.

En este caso, los testimonios de las mujeres del manglar fueron registrados mediante videoconferencia, utilizando la plataforma Zoom. El sistema de supresión de ruidos propio del programa permitió obtener grabaciones limpias, aunque con un resultado sonoro plano, en el que las conversaciones se extienden en exceso y con escasa variación en los tonos de voz. No obstante, desde el punto de vista de la usabilidad, el audio cumple con las condiciones mínimas para su posterior edición y aprovechamiento. El problema, en realidad, es de carácter estético: el brillo y la variabilidad de timbres y sonidos desaparecen, generando la sensación de una “caja muda” sin resonancia. Este efecto contrasta con la riqueza del paisaje sonoro que podía intuirse en las voces: mujeres conectadas desde sus hogares, con el trasfondo de sonidos propios de la costa y del trajín cotidiano, que se oponían a la frialdad de la oficina universitaria donde se realizaban las grabaciones locales.

La decisión de desestimar la importancia de condiciones acústicas óptimas bajo la premisa de que «basta un buen micrófono para grabar un pódcast» derivó en serias dificultades en las sesiones presenciales. La primera oficina utilizada para las grabaciones presentaba un ruido ambiental constante, lo que provocó múltiples tropiezos en las grabaciones iniciales. Ante esta situación se decidió trasladar las sesiones a otra oficina, ubicada en un cuarto piso, donde el ruido era menor. Sin embargo, nuevamente se ignoró la necesidad de contar con una cabina de audio adecuada.

La deficiente colocación de micrófonos y consolas, así como la falta de verificación en el cableado preparado para la ocasión, ocasionaron

que en dos de las grabaciones la voz de la locutora no ingresara por su propio micrófono, sino por un segundo micrófono unidireccional. Ello supuso una pérdida considerable en la calidad sonora del material obtenido. Otro andar habría sido si se utilizaba un estudio de grabación en donde todos estos problemas habría estado controlados.

Otro mito asociado al podcast es la idea de que cualquier persona puede convertirse en un locutor destacado, esto también fue cuestionado en la práctica. Uno de los participantes con un papel protagónico no tenía experiencia previa frente al micrófono, lo que derivó en dificultades de articulación y dicción, obligando a realizar múltiples repeticiones de sus intervenciones.

De igual modo, se puso en evidencia un tercer mito: aquel que sostiene que cualquier error puede solucionarse posteriormente en la edición. Bajo esta premisa, en lugar de repetir intervenciones completas se optó por grabar frases cortas que luego serían ensambladas para reconstruir el discurso final. El resultado, sin embargo, fue poco satisfactorio, ya que la fluidez y la naturalidad del relato se vieron afectadas.

3. Primera edición de audio

En esta etapa se busca corregir los errores iniciales y afinar el ritmo del episodio, un proceso que resultó especialmente relevante durante las grabaciones de la tercera sección del pódcast, dedicada a la presentación de las recetas.

Vale aquí hacer un paréntesis para señalar que, frente a la riqueza del material disponible, se planteó la posibilidad de adentrarnos en el *transpodcasting*. Dado que las recetas eran particularmente atractivas en lo visual, se propuso grabar en video su preparación. Para ello, se

gestionó el uso de las cocinas de la carrera de Gastronomía y se dispuso de teléfonos celulares de alta gama para registrar las imágenes. El proceso inició con una prueba piloto y posteriormente se realizó la grabación principal con el chef del podcast. Esta sesión demandó más de ocho horas de trabajo y la participación de un equipo de diez personas, además del costo de los ingredientes necesarios, varios de ellos traídos desde la costa. Sin embargo, la narración durante la preparación no consiguió reflejar plenamente el sentido de soberanía alimentaria que buscaba contener esta sección de cada episodio del podcast y se convirtió en una receta suelta con una grabación extremadamente compleja,

A ello se sumó un inconveniente técnico en la fase de edición: las pistas de audio y video no coincidían. Posteriormente se identificó que esta desincronización era producto del uso de teléfonos móviles, los cuales graban con una velocidad de cuadros variable (*variable frame rate - VFR*). En este formato, el dispositivo ajusta dinámicamente la tasa de fotogramas según el movimiento o la carga de procesamiento, lo que provoca un desplazamiento gradual del audio frente a las imágenes, en especial cuando se combina con material proveniente de cámaras con velocidad constante (Guggenberger et al., 2015).

4. Envío de audios y guion técnico

Una vez recopilado todo el material, se procedió a la edición de un primer montaje de las tres secciones en cada episodio del podcast. Este proceso resultó particularmente extenso debido a la necesidad de depurar numerosos detalles técnicos y expresivos: silencios prolongados, golpes de aire en las grabaciones y errores de dicción que interrumpían la fluidez del discurso. Estas dificultades hicieron que la edición

demandara un trabajo minucioso de limpieza y reconstrucción de las locuciones, con el fin de lograr un relato claro, coherente y adecuado para la escucha.

5. Edición de sonido

En esta etapa se realizó la limpieza de ruidos y el balance de volúmenes, además de la incorporación de recursos sonoros y música destinados a enriquecer la experiencia auditiva. Estos elementos no solo permitieron ambientar los espacios vacíos propios de las grabaciones realizadas en Zoom, sino también facilitar las transiciones entre secciones y añadir efectos que aportaran dinamismo y vitalidad a cada capítulo.

6. Diseño de portadas y elementos gráficos

Se procedió a la creación de la identidad visual del proyecto, concebida para garantizar su reconocimiento y coherencia en plataformas digitales. En este punto se desmontó nuevamente el mito de la aparente simplicidad de este proceso, ya que la construcción de una identidad visual sólida requirió la participación de profesionales del diseño. El resultado fue fruto de un trabajo minucioso que integró los elementos gráficos de Rizomas de Vida con los de Relatos del Martín Pescador, generando una propuesta visual consistente y significativa. Además, esta identidad incorporó de manera articulada a las distintas instituciones que respaldaron la elaboración del pódcast como recurso didáctico de apoyo a la Escuela de Mujeres Recolectoras y Pescadoras - Rizomas de Vida: integración de imágenes y elementos visuales que complementan el contenido sonoro y amplían sus posibilidades de difusión.

7. Edición del video

El podcast finalmente descartó la opción de desarrollarse de forma transmedia. Si bien se produjo un video a partir del material registrado para uno de los episodios, este no se integró al relato del proyecto, sino que se destinó a otros propósitos vinculados con la visibilización de la soberanía alimentaria. En consecuencia, esta fase no llegó a consolidarse dentro de la estrategia narrativa inicial.

8. Publicación en plataformas y redes sociales

Finalmente, la etapa de publicación desmanteló otro mito frecuente: la supuesta facilidad de publicación y presencia en redes sociales. Para la distribución de los episodios se optó por seguir la tendencia dominante de utilizar plataformas de streaming. En este marco, se creó una cuenta en Spotify, una de las plataformas con mayor alcance en la difusión de podcasts.

No obstante, la publicación no consiste únicamente en subir un archivo de audio. Requiere un conocimiento básico de la arquitectura de las redes sociales y de los criterios de visibilidad digital. Esto implica la correcta incorporación de metadatos —títulos, descripciones, etiquetas y categorías— así como el uso estratégico de hashtags, menciones y enlaces que faciliten la navegación entre episodios y amplíen su alcance en buscadores.

Además, resulta necesario aplicar prácticas de optimización para motores de búsqueda adaptadas al entorno sonoro. Solo así es posible asegurar que los contenidos circulen de manera efectiva en un ecosistema multicanal, en articulación con los recursos gráficos y audiovisuales que acompañan al pódcast. Como observa Moreno (2018, p. 143):

El SEO (Search Engine Optimization) , es decir las técnicas de posicionamiento de páginas web y contenido en buscadores, no es tarea del gestor de comunidades. Esa labor corresponde -o debería corresponder- a profesionales formados específicamente en ese campo. (p. 143)

Conclusiones

El podcast “Relatos del Martín Pescador explora realidades, historias y alimentos en territorios marino costeros de América Latina y el Gran Caribe”. Su resultado final dista mucho del imaginario sobre el cual se lo pensó y diseñó. Por ello, se comparten aquí una serie de lecciones aprendidas que visibilizan los riesgos de asumir sin cuestionamiento los mitos y mensajes excesivamente optimistas que tienden a subestimar la importancia de los aspectos tecnológicos y de producción. Estos elementos suelen ser considerados detalles menores, cuando en realidad condicionan de manera decisiva la experiencia de escucha y la eficacia comunicativa del producto.

A través de este estudio se ha querido demostrar que, pese a contar con un contenido sólido y bien trabajado, la forma y la calidad de la producción pueden restar brillo y atractivo al resultado final. Esto puede derivar en un producto sonoro percibido como largo, tedioso y poco estimulante para el oyente. Si bien, al tratarse de material de clases de la Escuela Rizomas de Vida, el podcast alcanzó un número importante de oyentes y descargas; sin embargo, su circulación es muy baja. En consecuencia, no ha logrado trascender hacia comunidades más amplias que podrían beneficiarse de su contenido y, al mismo tiempo, apoyar la defensa de los recursos naturales mediante una postura crítica y transformadora.

La dimensión tecnológica en un producto eminentemente digital como el podcast resulta tan relevante como la perspectiva sociocultural. Cuando no se alcanzan estándares adecuados de calidad técnica, incluso un contenido pedagógico y socialmente valioso puede ver opacadas sus posibilidades de circulación, apropiación y divulgación.

Finalmente, entre las principales limitaciones de este proyecto se encuentran la falta de planificación técnica detallada, la subestimación de los recursos necesarios para lograr estándares de calidad sonoro y visual, y la dependencia de infraestructuras improvisadas que afectaron el resultado final. A futuro, se propone fortalecer la fase de preproducción con asesoría técnica especializada, destinar recursos específicos para garantizar condiciones óptimas de grabación y edición, e incorporar estrategias de distribución y visibilización digital más sistemáticas. Estas acciones permitirían ampliar el alcance del podcast más allá del ámbito académico inmediato, potenciando su función educativa y su capacidad de incidencia en la transformación social y ambiental que inspiró su creación.

Referencias

- Berry, R. (2022). What is a podcast? In M. Lindgren & J. Loviglio (Eds.), *The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003002185>
- Cazzamatta, R. (2025). Regressive ‘alternative’ media and their role in disrupting the public spheres in Europe and Latin America. *Publizistik*, 70(1), 205-234. <https://doi.org/10.1007/s11616-025-00892-9>
- C-CONDEM. (2021). *Mujeres Rizomas de Vida. Mujeres recolectoras y pescadoras de territorios marino-costeros de América Latina y el*

Gran Caribe. Rosa Luxemburgo Stiftung /SlowFood/ Lighthouse Foundation. <https://www.rosalux.org.ec/pdfs/mujeres-recolectoras-y-pescadoras.pdf>

Centellas Navas, D. (2024, April 26). *El podcast ya no es un experimento (para el divulgador)*. Universidad Isabel I. Blogs. <https://www.ui1.es/blog-ui1/el-podcast-ya-no-es-un-experimento-para-el-divulgador>

Chang, S.-C., Lin, Y.-F., & Chiu, Y.-P. (2023). From Freemium to Premium App Services: The Expectation Confirmation Model and Two-Factor Theory. *International Journal of Marketing, Communication and New Media*, 11(21). <https://doi.org/10.54663/2182-9306.2023.v11.n21.112-131>

Contreras, L. M., García-Marín, D., & Ardini, C. G. (2022). Anatomía del transpodcaster: un nuevo perfil de productor en el podcast independiente. *Austral Comunicación*, 11(2).

Guggenberger, M., Lux, M., & Böszörményi, L. (2015). An Analysis of Time Drift in Hand-Held Recording Devices. In X. He, S. Luo, D. Tao, C. Xu, J. Yang, & M. A. Hasan (Eds.), *MultiMedia Modeling* (pp. 203-213). Springer International Publishing.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. (Issue Serie Filosofía. Colección: Estructuras y Procesos, pp. 165-212). Editorial Trotta.

INEC. (2024). *Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC)*. https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/TIC/2024/202407_Tecnologia_de_la_Informacion_y_Comunicacion-TICs.pdf

- Jácobo-Morales, D., & Marino-Jiménez, M. (2024). Clickbait: Research, challenges and opportunities - A systematic literature review. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 14(4), e202458. <https://doi.org/10.30935/ojcm/15267>
- Khan, S. B. (2025). Digital Literacy and Its Influence on Media Consumption Habits in the Global South. *Global Social Sciences Review*, 10(1), 99-115. [https://doi.org/10.31703/gssr.2025\(X-I\).09](https://doi.org/10.31703/gssr.2025(X-I).09)
- Leal, M., & Spalding, M. D. (2024). *The State of the World's Mangroves 2024* (M. Leal & M. D. Spalding, Eds.). Global Mangrove Alliance. <https://doi.org/10.5479/10088/119867>
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Moreno, M. (2018). *La Enciclopedia del Community Manager*. Ediciones Deusto.
- Sharon, T. (2023). Peeling the pod: towards a research agenda for podcast studies. *Annals of the International Communication Association*, 47(3), 324-337. <https://doi.org/10.1080/23808985.2023.2201593>
- Singh, S. (15.09.2025) .How Many Podcasts Are There in 2025? (Listeners Stats). Demandsage. <https://www.demandsage.com/podcast-statistics/>
- Souza, A. M. de, & Zacariotti, M. E. C. (2023). From radio to streaming: the podcast path in journalism. *Scientific Journal of Applied Social and Clinical Science*, 3(33), 2-10. <https://doi.org/10.22533/at.ed.21633323071210>

Spinelli, Martin., & Dann, Lance. (2019). *Podcasting: the audio media revolution*. Bloomsbury Publishing.

Thomas, G. (2021). *How to do your case study* (3rd ed., Issue Book, Whole). SAGE.

UNESCO. (2023). *Ciudadanía alfabetizada en medios e información: pensar críticamente, hacer clic sabiamente*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000385119>

Villamayor, C., Iglesias, M., & Jaimes, D. (2019). La comunicación en los territorios: experiencias en la construcción colectiva del conocimiento. In A. Alfonso & N. D. González (Eds.), *La comunicación en los territorios : experiencias en la construcción colectiva del conocimiento*. Universidad Nacional de Quilmes.

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: design and methods*. SAGE.

O RÁDIO EDUCATIVO DE MATO GROSSO DO SUL E AS PROPOSTAS DE KAPLÚN E DE BORDENAVE

Oswaldo Ribeiro-Silva¹
Daniela Cristiane Ota²

Em três décadas de história, o rádio educativo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul passou por mudanças de percurso. As influências para estas alterações vêm por questões mercadológicas, principalmente, mas também, da política, da religião e de aspectos institucionais. Na história das emissoras, estas variações aparecem de forma explícita e, em outras momentos, disfarçada.

Todas as quatro rádios operam no município de Campo Grande. A Rádio Educativa 104 foi a primeira a transmitir, está no ar desde 20 de

-
1. Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).
oswaldo.silva@ufms.br
 2. Doutora em Comunicação.
Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).
daniela.ota@ufms.br

dezembro de 1994. Em 16 de agosto de 2002, a FM UCDB entra em operação na cidade. Três anos depois, em 5 de junho de 2005, é a vez da Uniderp FM. Por fim, em 21 de junho de 2016 é inaugurada a Educativa UFMS. Além da capital, elas podem ser ouvidas, via radiodifusão, em alguns dos 79 municípios de Mato Grosso do Sul, e no Brasil, no mundo pela internet, pois todas retransmitem os sinais, pela internet.

De acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Cidades e Estados, 2022), a população de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, é de 898.100 pessoas. A cidade, capital do estado, tem 36% do total de habitantes de todo Mato Grosso do Sul. O setor terciário, como as atividades de comércio e serviços, é o principal do município. A indústria e a agropecuária também têm um papel de destaque na economia e em termos culturais, guarda influências de vários povos, com destaque para europeus, japoneses e indígenas.

Partindo deste cenário regional, o objetivo deste artigo é apresentar uma breve trajetória das emissoras, analisando a programação explorada por cada uma delas. Os filtros de análise utilizados são a proposta de uma pedagogia radiofônica feita pelo argentino Mario Kaplún (1978-2017) e as opções educativas do paraguaio Juan Diaz Bordenave (1976). A apresentação do cenário do rádio educativo é feita por um breve histórico das emissoras e da programação delas, ao longo das três décadas de existência desta modalidade na cidade. A descrição não é sistematizada, dado o tempo extenso de análise. No entanto, ela é suficiente para as discussões levantadas no texto e na análise realizada a partir dos conceitos de Kaplún e Bordenave. Conceitos que ajudam na reflexão aqui proposta e que serão identificados em níveis de atendimento nas programações das quatro emissoras em questão (atende/ atende parcialmente/ não atende).

Em busca de resultados para a discussão, esta pesquisa é de abordagem qualitativa e prognóstica, que é bastante utilizada nas ciências sociais aplicadas. De acordo Marques et al. (2013, p. 40): “é aquela que também naturalmente envolve conhecer o objeto de pesquisa em uma perspectiva futura, reconstituindo o todo anteriormente diagnosticado. Implica apresentar sugestões e mapear a situação em termos futuros”. A participação do pesquisador é do tipo participante, quando, segundo Marques et al. (2013, p. 55), “é um tipo de pesquisa qualitativa, [...]. com plena participação do pesquisador na comunidade pesquisada, inclusive no que concerna à análise e ao encaminhamento de soluções para problemas fundamentais”. A coleta de dados, até aqui - pois trata-se de um recorte de pesquisa doutoral em andamento, foi desenvolvida por meio de revisão bibliográfica, análise documental (grades das emissoras, documentos oficiais e legislação) e análise de conteúdo retrospectiva com limitações.

As limitações da análise de conteúdo estão na impossibilidade de reunir trinta anos de programação das quatro emissoras. Mas este mesmo período está na memória, nas pesquisas e observações/audições que fizemos como ouvintes e pesquisadores do veículo ao longo da trajetória acadêmica percorrida até aqui. Neste período foram produzidos artigos, livros e capítulos de livros (alguns deles utilizados como referência deste texto), sem contar as discussões realizadas em sala de aula e em eventos que abordaram o cenário radiofônico de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Feito isso, acreditamos, é possível provocar as ponderações aqui propostas.

Serviram de referência para a análise, as grades de programação das quatro emissoras³ operados ao longo das três décadas de história do rádio educativo na cidade. Parte deste material está disponível nos portais das rádios e no decorrer do tempo foi alterado por muitas variáveis, parte delas ligadas às mudanças nas gerências de programação, de administração ou mesmo nos conselhos que fazem a gestão das emissoras.

Neste sentido, o texto foi dividido em quatro partes. Na primeira são apresentados um breve histórico e as mudanças do rádio educativo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Em seguida realiza-se uma discussão sobre o poder das instituições nas emissoras locais e a relação com a informação jornalística. Na terceira parte é feito um recorte da obra de Mario Kaplún (1978-2017), sua pedagogia radiofônica e as opções educativas de Bordenave (1976), que servirão de filtros de análise para refletir sobre a essência da programação das emissoras e o atendimento, parcial ou não atendimento destas propostas educativas e culturais. Por fim, na conclusão são feitas as considerações finais sobre a análise proposta.

Uma breve história e as mudanças de percurso do rádio educativo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul

De acordo com Ota e Lima (2020, p. 183), a Rádio Educativa foi fundada em 20 de dezembro de 1994 e é ligada ao Governo do Estado.

3. Parte gravada nos sites das emissoras, outra, em textos que as descrevem. Sites das emissoras: <https://educativa.ms/#EducativaFM> (Rádio Educativa 104) - <https://fmeducativa.ucdb.br> (FM UCDB) - <http://www.uniderpfm.com.br> (Uniderp FM) e <https://educativa.ufms.br> (Educativa UFMS).

Nestes trinta anos enfrentou mudanças de governo (passou por, pelo menos, quatro partidos políticos: PTB, PT, PMDB e PSDB) e trocou de nome algumas vezes, primeiro foi chamada de “Empresa de Rádio e Televisão Educativa de Mato Grosso do Sul (Ertel), depois Fundação de Rádio e Televisão Educativa de MS (Fertel) e, em 2001, foi acrescentada homenagem póstuma, com o nome do jornalista e funcionário da casa Luiz Chagas”.

Fernandes (2011) citado em Comineti (2015) faz um resumo do percurso da rádio ainda nos seus quase vinte anos de existência e afirma “como ocorre com todo meio de comunicação nas mãos do poder público, as emissoras tiveram que dançar ao sabor de cada governo, ocorrendo até mesmo períodos em que a televisão ficou fora do ar e a rádio apenas veiculava músicas”. A adequação aos interesses de cada governo que administrou a emissora continua, mesmo depois de mais de trinta anos de existência.

Em caráter experimental a FM UCDB entrou no ar em seis dezembro de 2001, e em definitivo no dia 16 de agosto de 2002. Ribeiro e Ribeiro-Silva (2015) contam que, na primeira fase, os alunos dos cursos de Jornalismo e de Rádio e TV assumiram a produção do programa Informe UCDB. Ribeiro e Ribeiro-Silva (2015, p. 183) descrevem que, na segunda fase até 2007, a produção acadêmica era incentivada e a integração com o pedagógico ocorria normalmente. No que chamam de terceira fase, os autores destacam que a rádio, administrada Missão Salesiana, promove mudanças em busca de audiência e do mercado publicitário. Ribeiro e Ribeiro-Silva (2015) denominam como quarta e última fase a partir de 2012 quando a emissora busca equilíbrio entre o educativo e o comercial.

Os autores (2015, p. 187) confirmam reforçam esta ideia:

Este momento da FM UCDB parece apontar para equilíbrio entre a questão educativa e o aspecto pedagógico de uma emissora ligada à uma Instituição de Ensino Superior e também, com todo cuidado, aproveitar as oportunidades que o apoio cultural oferece. [...] Desta forma, a emissora não perderá a audiência que conquistou até aqui e poderá ampliar a produção de conteúdo educativo, ou seja, [...] respondendo a todas exigências legais e mercadologias.

Sales (2015), citados por Ota e Lima (2020, p.184), relata que, com a consolidação da graduação (em Comunicação), a universidade passou a desenvolver um projeto para ter uma emissora própria. Desta forma, em dia 5 de junho de 2005, entrava no ar em caráter experimental a Uniderp FM. O autor diz que inicialmente a programação da emissora se caracterizava pelo sistema de fluxo e a produção de conteúdo que privilegiava o jornalismo e contava com a participação efetiva dos acadêmicos dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Segundo Sales (2015, p. 167), quando entrou no ar:

A rádio procurou contemplar esse segmento por intermédio de um misto entre programação musical predominante, comunicação breve de alta estimulação, mas sem apelos mais populares, promoções em doses moderadas, intervalos breves, até mesmo considerando que a emissora recém-inaugurada, logo ainda não havia uma ressonância no mercado publicitário, e jornalismo pautado por um padrão de qualidade mais próximo da sobriedade, ao contrário dos programas informativos das emissoras comerciais da época, que se propunham a ser uma espécie de tribuna do povo.

O autor (2015, p. 174) defende que a Uniderp FM, após mudanças na grade de programação, ficou maraca pela “vocação educativa-cultural

determinada desde o início das atividades da emissora e sua vinculação à Fundação Manoel de Barros, notável pela realização de projetos sociais e educacionais”. A partir de 2010 a Uniderp foi incorporada ao grupo Anhanguera Educacional e, em 2013, é incorporada ao grupo Kroton (atual Cogna). Inegavelmente, esta ocorrência influenciou sobremaneira no futuro das atividades da rádio em questão.

Ota e Lima (2020, p. 185) informam que a Educativa UFMS foi inaugurada em 21 de junho de 2016 e que “entrou no ar após décadas de expectativas da comunidade acadêmica. O termo de cessão de exploração foi firmado entre a Empresa Brasil de Comunicação (EBC) e a UFMS em 19 de fevereiro de 2013”. Segundo os autores, atualmente, a emissora conta com uma equipe de jornalistas responsáveis pela produção dos programas e do conteúdo jornalístico, além de contar com conteúdo disponibilizado pela EBC. A emissora, desde 2018, é gerida pela Agência de Comunicação Social e Científica da UFMS. Para Rodrigues Filho (2015, p.6):

A universidade, e logo, a rádio universitária, deve estabelecer estratégias para garantir que seus programas representem o pluralismo e a multiplicidade de vozes, cores, culturas e territórios que compõem não apenas sua comunidade, mas sua missão. As políticas de reconhecimento são essenciais, nesse sentido, para que a grade de programação não fique amarrada à visão homogeneizante do “quem é o sul-mato-grossense”, “quem é o campo-grandense” ou “quem é a UFMS”, mas na visão plural de valorização das diferenças e da riqueza de pessoas que dá vida à pesquisa, à extensão e ao ensino - o “quem somos.

No caso da FM Educativa 104, as notícias relacionadas ao executivo (governo, secretarias, fundações, autarquias, etc.) sempre

ganham destaque na programação da emissora. A FM UCDB, ligada aos religiosos salesianos, abre espaços consideráveis na programação para conteúdos católicos (na programação musical, de apoio cultural, etc.), inclusive, no radiojornal. A Uniderp FM revela-se como a menos educativa de todas, pois não faz referência alguma a este caráter da emissora (nem nas vinhetas que identificam a rádio) e dá bastante destaque aos comerciais ao longo da programação. Por fim, a Educativa UFMS mostra-se como a com menos possíveis distorções na programação educativa, mesmo priorizando os conteúdos institucionais.

A força das instituições mantedoras e a relação com a informação jornalística no rádio educativo local

Os fãs do rádio são os primeiros financiadores do veículo, por meio dos Clubes e Sociedades de Rádio que nascem junto com as primeiras transmissões radiofônicas brasileiras. Segundo Jung (2004, p. 22), os clubes e sociedades de radiodifusão eram “passatempos da elite, que trouxe ao país o conceito de modernização”. O rádio já nasce como organização, primeiro de interessados no veículo e, posteriormente, por meio de empresas de radiodifusão. Esta estrutura pode encaixá-lo no que Breed (citado em Traquina, 2005, p. 153) vai chamar de teoria organizacional: “assim, na teoria organizacional, a ênfase está num processo de socialização organizacional em que é sublinhada a importância duma cultura organizacional e não uma cultura profissional”. Aqui ele vai se referir ao jornalista, como este profissional. De acordo com Traquina (2005) em seu estudo, considerado um clássico dos estudos do jornalismo, Controle social da redação: Uma análise funcional, Breed coloca o jornalista no seu contexto mais imediato, a organização para a qual trabalha.

Breed sublinha a importância dos constrangimentos organizacionais sobre a atividade profissional do jornalista e considera que o jornalista se conforma mais com as normas editoriais da política editorial da organização do que com quaisquer crenças pessoais que ele ou ela tivesse trazido consigo. (Traquina, 2005, p. 152)

O autor (2005, p. 152, p. 155) identifica seis fatores que vão promover o conformismo com a política editorial da organização:

1. A autoridade institucional e suas sanções (“é verdadeiro o fato de os jornalistas ainda recearem as punições”);
2. Os sentimentos de obrigação e de estima para com os superiores (“podem ser criados laços de amizade”, “pode sentir respeito, admiração e agradecimento com jornalistas mais experientes que o tenham ensinado”);
3. As aspirações de mobilidade (“os jornalistas concordavam em que lutar contra a orientação da política editorial do jornal constituía um grande obstáculo para os avanços na carreira”);
4. A ausência de grupos de lealdade em conflito (“o local de trabalho é relativamente pacífico, e as organizações sindicais não têm interferido em assuntos internos”);
5. O prazer da atividade (“os jornalistas gostam do seu trabalho”, “o testemunho pessoal de acontecimentos significantes e interessantes”, “ser o primeiro a saber”, “conhecer e conviver com pessoas notáveis e célebres”)
6. As notícias como valor (“são um valor máximo”, “um desafio constante”, “obter mais notícias”).

As empresas radiofônicas em questão, as educativas, são emisoras que funcionam como organizações. O jornalismo se faz presente nelas em horários específicos, normalmente no início da manhã (FM 104,7 e FM UCDB) e fim de tarde (Educativa UFMS), a única que não apresenta programa jornalístico é a Uniderp FM. Sobre as que

apresentam, ficam nítidas as questões organizacionais na divulgação de notícias. A FM UCDB trabalha com prestação de serviço, mas dá atenção aos vestibulares da Instituição, por exemplo, além de assuntos religiosos, especificamente católicos. No caso da 104 FM, ligada ao governo do estado, notícias que criticam a atual gestão não fazem parte do conteúdo e, em grande medida, são apresentadas informações ligadas às atividades do executivo. A Educativa UFMS trabalha com divulgação institucional, editais, eventos da Universidade sempre têm destaque no radiojornal. A Uniderp FM tem sua programação ancorada na música e nos comerciais, no caso, apoios culturais.

Neste sentido como destaca Breed (citado em Traquina, 2005, p. 152) “a autoridade institucional e suas sanções” influenciam a FM UCDB a falar de assuntos que interessam a Universidade que dá nome à emissora e, notadamente, outras religiões não terão espaço na programação da emissora. Esta autoridade e as sanções também direcionam os conteúdos da 104 FM, pois o governo e suas realizações sempre terão destaque na programação informativa. O mesmo ocorre com a Educativa UFMS, a organização, suas ações e o alcance delas serão sempre foco dos informativos da rádio. O caso da Uniderp FM tem diferenças, mas, por exemplo, comerciais de outras Instituições de Ensino Superior não terão espaço. A autoridade organizacional se apresenta soberana na observação/ audição das programações informativas, musicais e comerciais das emissoras educativas.

Breed (citado em Traquina, 2005, pp. 156-157) defende que os seis fatores vão promover o conformismo com a política editorial da empresa jornalística, mas aponta outros cinco dentro da área de influência do jornalista que o ajudam a iludir o controle da empresa:

1. As normas da política editorial “nem sempre são claras, muito vagas e não estruturadas”; 2. Os diretores podem ignorar certos “fatos específicos” e os jornalistas empregados “podem utilizar os seus melhores conhecimentos na subversão da política editorial”; 3. Além da tática da “pressão, explorando “a ignorância dos executivos”, os jornalistas empregados podem utilizar a tática da “prova forjada”; 4. Em relação ao tipo de “estórias”, o jornalista tem autonomia “na sua ronda habitual” e “pode seleccionar quais ‘estórias’ vai continuar e quais ignorar” e 5. O “estatuto” do jornalista - jornalistas com “estatuto de estrelas” podem “mais facilmente transgredir a política editorial”.

Quanto aos agentes que Breed estuda, os jornalistas, eles parecem responder à autoridade organizacional e suas possíveis sanções. Nada que fuja ao que a organização tem de interesse é apresentado. Quanto à questão ligada ao processo de “iludir o controle da empresa” por parte dos jornalistas responsáveis de cada emissora, na observação preliminar, esta questão não foi identificada - a organização se impõe, mais uma vez.

Traquina (2005, pp. 157-158) ainda diz que na teoria organizacional, as notícias são resultado de processos de interação social que têm lugar dentro da empresa jornalística e que o trabalho jornalístico é influenciado pelos meios de que a organização dispõe.

O jornalismo é também um negócio. Todas as empresas jornalísticas, com a exceção das empresas públicas, enfrentam mais tarde ou mais cedo a tirania do balanço econômico final, ou seja, a comparação entre os custos e as receitas. As receitas provêm essencialmente das vendas e da publicidade. O espaço ocupado pela publicidade intervém diretamente na produção do produto jornalístico. (Traquina, 2005, p. 158)

No caso da observação realizada nas emissoras educativas, duas delas estão ligadas a instituições públicas, a Educativa 104 FM do Governo estadual e da Educativa UFMS da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. As duas parecem responder a questões econômicas, mas as mantenedoras são as grandes responsáveis por resolvê-las (por meio de licitações, contratações terceirizadas, apoio cultural, enfim, alguns processos ligados ao setor público). A Educativa UFMS não tem apoio cultural (empresas não aparecem no espaço de apoio cultural, apenas informações/campanhas ligadas à Instituição e à EBC), já a 104 FM tem. A FM UCDB, mantida pela Fundação Dom Bosco e Missão Salesiana de Mato Grosso, tem espaço comercial bastante presente chamado de “parceiros que apoiam o projeto da FM UCDB”. Em algumas das fases da emissora, a questão comercial apareceu como chave da programação. A Uniderp FM conta com espaços comerciais constantes de três a quatro minutos de duração (a média das outras emissoras é de dois minutos). A interferência da publicidade, principalmente, nestas duas últimas, parece maior. A compra da empresa, inicialmente familiar, pela franquia Anhanguera e posteriormente pela Kroton (atual Cogna Educação, uma das principais organizações educacionais do mundo), indica o caráter comercial explorado pela emissora.

A pedagogia radiofônica de Kaplún como forma de entendimento destas mudanças de percurso

No fim da década de 1970, em 1978, o argentino Mario Kaplún publica a obra *“Producción de Programas de Radio – El guión-La realización”*, dividida em quatro partes (Pedagogia do Rádio, Técnica Radiofônica, o Roteiro e a Realização) e 17 capítulos, que se tornou um

clássico dos estudos de rádio na América Latina e no mundo. O livro foi traduzido em 2017 como a décima segunda produção coletiva do GP Rádio e Mídia Sonora. Segundo os organizadores, Meditsch e Gobbi Betti (2017, p. 16):

Todo texto é uma expressão viva da cultura de uma época e de um local. De modo que, cada um dos pesquisadores mobilizados para a realização desta tarefa enfrentou o desafio de garantir a significação das expressões e a fidelidade às concepções apresentadas pelo autor, quatro décadas depois da escrita original do livro.

A parte que mais interessa na obra de Kaplún, neste texto especificamente, está relacionada à sistematização que faz de uma Pedagogia Radiofônica. O autor (1978-2017⁴, pp. 18-19) defende o rádio como um “instrumento de educação e de cultura populares”, “promotor autêntico do desenvolvimento”, “meio de comunicação coletiva”. Diz ainda que o veículo tem uma função social a cumprir e pode contribuir “para fazer frente às urgentes necessidades das massas populares de uma região”. Kaplún (1978-2017, p. 19) reforça “o fazer radiofônico como um serviço e como um compromisso com os povos latino-americanos”.

Partindo destes pressupostos, Kaplún defende uma redefinição do conceito de programas educativos-culturais, a base da programação das emissoras aqui em análise. Antes, porém, o também radialista, pesquisador e professor, problematiza o referencial de rádio educativo vigente.

4. Como o livro é uma tradução e, de acordo com os organizadores, os pesquisadores responsáveis foram bastante fiéis ao original, neste resumo expandido a referência à obra será feita pelo ano da primeira edição (1978) separada por traço do ano da tradução brasileira (2017).

Quando nos falam de “emissora educativa”, a imagem que nos surge espontaneamente é de um solitário professor instalado em frente ao microfone e ensinando, com voz e tom magistrais, a um invisível aluno, as tradicionais e clássicas noções da escola elementar. (Kaplún, 1978-2017, p. 19)

O autor reclama que os programas educativos-culturais, geralmente, são distantes da vida cotidiana da maioria e que tratam de temas alheios à realidade imediata. Kaplún (1978-2017, p. 19) alfineta os responsáveis pelos conteúdos afirmando que “quanto mais alheios, mais culturais”, e que o “cultural é entendido como contrário de popular” e consequentemente, o que é cultural é “produto para as elites”. Com a ideia da redefinição de conceito, Kaplún (1978-2017, p. 20) “pensa que um programa educativo não precisa ser desinteressante. Mais: não deve ser. Os programas culturais podem -e devem- chegar, atrair e servir ao povo”.

O programa interessante, proposto pelo pesquisador, faz parte de um processo educativo, pedagógico. Kaplún (1978-2017, pp. 20-21) entende este processo como permanente. Se aprende na escola, em casa, na rua e com o rádio também. “Tudo influencia a formação de valores e as pautas de comportamento do público”. Sendo assim, para ele, “os programas educativos não podem ser ouvidos como algo à parte, desligados da obrigação de ser agradáveis, atrativos, conectados com a vida”. Neste trecho, o autor se refere também aos programas de entretenimento, que não devem ser isentos destas responsabilidades. Educativos e de entretenimento, vistos como diametralmente diferentes, podem “fragmentar a transmissão e compartimentar o ouvinte”.

O desafio, para Kaplún (1978-2017, p. 22), é:

Realizar programas que tenham conteúdo e objetivo autenticamente educativos, e que sejam capazes de captar o interesse das grandes audiências populares e responder às suas necessidades. E uma Educação radiofônica que [...] busca a transmissão de valores, a promoção humana, o desenvolvimento integral do homem e da comunidade; que se propõe elevar o nível de consciência, estimular a reflexão e converter cada homem em agente ativo da transformação do seu meio natural, econômico e social.

Corroborando com a ideia de Bordenave (1976), Kaplún traz as três opções educativas propostas pelo pesquisador paraguaio, erradicado no Brasil. São elas: Educação com ênfase no conteúdo (1) (tradicional, transmissão de conhecimentos, geração à outra, professor ao aluno, da elite às massas). Vertical (autoritária e, muitas vezes, paternalista). Paulo Freire como um dos críticos, fala da educação bancária, quando o educador deposita conhecimentos na mente do educando). A intenção é que o sujeito aprenda (1). Educação com ênfase nos resultados (2) (tem mais influência na comunicação, manuais de comunicação, educação usada contra o subdesenvolvimento, contra a pobreza, pela modernização - adotar métodos de produção dos países desenvolvidos, inovações tecnológicas). Usado, principalmente, com agricultores. A partir de uma “engenharia do comportamento”. Modelo “vertical, persuasivo, difusionista”. Nesta opção, a ideia é que o sujeito faça (2). Educação com ênfase no processo (3) (processo de transformação das pessoas e das comunidades, preocupa-se como a interação dialética entre as pessoas e sua realidade e o desenvolvimento da capacidade intelectual e da consciência social). Aqui a proposta é que o sujeito pense (3) (Bordenave, 1976 citado em Kaplún, 2017, grifo nosso).

Na tabela abaixo, as emissoras educativas são enquadradas na proposta da pedagogia radiofônica de Kaplún (1978-2017) e nas três opções educativas de Bordenave (1976) com as escalas indicativas - atende/ atende parcialmente/ não atende:

Tabela 1

Emissoras educativas, Kaplún (1978-2017) e Bordenave (1976)

Emissoras Educativas (característica)	Pedagogia Radofônica (Kaplún, 1978-2017)	Educação com ênfase no conteúdo (Bordenave, 1976)	Educação com ênfase nos resultados (Bordenave, 1976)	Educação com ênfase no processo (Bordenave, 1976)
Educativa 104,7 (Governamental)	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Não atende
Educativa UCDB 91,5 (Religiosa)	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Não atende
Uniderp FM 103,7 (Privada)	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Não atende
Educativa UFMS 99,9 (Institucional)	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Atende parcialmente	Não atende

Nota. Elaboração própria com base em Kaplún (1978-2017) e Bordenave (1976)

Quanto à pedagogia radiofônica, todas as emissoras atendem parcialmente ao que preconiza Kaplún (1978-2017). Quando as rádios dão ênfase a determinados interesses particulares (governamental, religioso, privado e institucional), elas não “se propõem elevar o nível de consciência” e não “estimulam a reflexão”. Se há “transmissão de valores, promoção humana”, estas só ocorrem a partir dos interesses das instituições que as administram.

No que se refere às opções educativas de Bordenave (1976), nos quesitos educação com ênfase no conteúdo e nos resultados, as quatro rádios atendem parcialmente pois tentam fazer que o sujeito aprenda e que ele faça, sempre tendo como referências as características próprias de cada uma delas: governamental, religiosa, privada e institucional. Já na opção de educação com ênfase no processo, a análise é que nenhuma delas atende este preceito, mesmo que, em alguma medida, um programa seja direcionado com este objetivo. Ouvindo o conjunto total das emissoras, a intenção que haja “interação dialética entre as pessoas e sua realidade e o desenvolvimento da capacidade intelectual e da consciência social” parece algo bastante distante.

Conclusão

A proposta feita por Mario Kaplún, ancorado em outros pesquisadores latino-americanos, no ano de 1978 é ousada e vanguardista. Como o autor viveu décadas como produtor, radialista, roteirista do veículo, ele ouviu e enxergou a realidade a partir da vivência. Esta experiência fez com ele ouvisse um futuro do rádio atrelado às mudanças sociais, culturais e econômicas. Mesmo sabendo da necessidade essencial de um rádio educativo que ajudasse a melhorar as condições da população, suas necessidades, atentou-se para o objetivo deste mesmo veículo ser interessante, despertar interesse, estar ligado na audiência e promover a mudança na vida das pessoas.

Na tentativa de ser interessante para as Instituições mantenedoras e para o mercado, principalmente, as emissoras de rádio educativas de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, a partir da análise feita, foram se adaptando, nestas três décadas de história, às exigências postas por

estes dois agentes importantes para o campo da sobrevivência delas. Se o ouvinte não foi uma referência para estas alterações de percurso ou possíveis distorções de concessão, de permissão e de autorização do rádio educativo da capital sul-mato-grossense, ele ouviu as mudanças ocorrendo e respondeu na audiência ou no abandono dela.

Os aspectos governamentais, religiosos, privados e institucionais se impuseram na missão educativa das emissoras de Campo Grande, Mato Grosso do Sul e se distanciaram da pedagogia radiofônica proposta por Kaplún (1978-2017), atendendo parcialmente às ideias de um rádio educativo interessante ligado ao cotidiano das pessoas e às suas urgentes necessidades. O mercado se impôs como indicador da sobrevivência delas e de trajetos menos educativos e pouco culturais. O atendimento parcial da proposta de Kaplún (1978-2017) revela, ao menos, um cenário que pode ser alterado.

O ouvinte como um sujeito que aprende e que faz apresenta-se, a partir das opções educativas de Bordenave (1976 citado em Kaplún, 1978-2017), como os mais interessantes para as rádios em questão neste texto, pois eles são mais fáceis de ser trabalhados pelas programações delas, ligadas ao conteúdo e aos resultados. Já o ouvinte ativo e pensante mostra-se como distante dos interesses das programações educativas-culturais das quatro emissoras da capital sul-mato-grossense. Promover uma interação dialética, desenvolver a capacidade intelectual e da consciência social seria bater de frente com interesses governamentais, religiosos, privados e institucionais tão arraigados na trajetória destas rádios.

A análise realizada aqui, a partir do referencial teórico selecionado, ainda é inicial, mas revela uma conexão interessante, para não

fugir da ideia, do que um autor latino-americano, que viveu o rádio uma vida inteira e sua proposta pedagógica para o veículo, com as mudanças que a programação educativa-cultural das emissoras de um município do Centro-Oeste brasileiro e podem ter ocorrido, simultaneamente, nas rádios educativas das outras quatro regiões do país. A relação mostra que buscar uma programação ligada ao interesse do ouvinte e de suas necessidades sempre esteve no radar de quem aprende, faz e pensa este veículo tão importante.

Referências

- Cidades e Estados. (2022). Recuperado de <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ms/campo-grande.html>
- Jung, M. (2004). *Jornalismo de rádio*. Contexto.
- Maluly, L. V. B. & Ota, D. C. & Insfran, A. A. & Sampaio, A. B. & Comineti, A. & Biagi, E. P. & Rodrigues Filho, L. C. & Pereira, M. S. & Urquiza, M. G. Implantação da Rádio FM UFMS - diretrizes e reflexões. *Revista Alterjor*, 12(2), 1-25.
- Kaplún, M. (2017). *Produção de Programas de Rádio, do roteiro à direção* (E. Meditsch & J. Gobbi Betti, Orgs. da trad.). Insular.
- Ota, D. C. & Lima, H. S. (2020). Rádio em transição: panorama das emissoras em Campo Grande In M. L. Fernandes, & R. L. P. Peres (Orgs.), *Entre tempos: 30 anos do curso de jornalismo na UFMS* (pp. 174-187). Ed. UFMS.
- Ribeiro, C. R. S. & Ribeiro-Silva, O. (2015). As quatro fases da FM UCDB: entre o educativo, o pedagógico e o comercial. In D. C. Ota

(Org.), *A História do Rádio em Campo Grande* (pp. 177-189). Ed. UFMS.

Sales, C. (2015). Acadêmica e competitiva: trajetória da rádio Uniderp FM. In D. C. Ota (Org.), *A História do Rádio em Campo Grande* (pp. 161-176). Ed. UFMS.

Traquina, N. (2005). *Teorias do Jornalismo, porque as notícias são como são. Insular.*

LA RADIO UNIVERSITARIA MEXICANA FRENTE AL RETO DE DIVULGAR CIENCIA EN LA ERA DIGITAL

Marina Vázquez Guerrero¹

La radio universitaria en México es un colectivo amplio y diverso de emisoras en FM, AM e internet, sin fines de lucro, que tiene entre sus funciones la extensión de la cultura, la promoción de la educación y la divulgación de la ciencia. Con una historia de más de 88 años desde la creación de Radio UNAM y alrededor de 75 instituciones de educación superior (Vázquez Guerrero, 2020), haciendo labores de comunicación sonora, la radio universitaria se ha mantenido en el ecosistema mediático a través de la adopción de las innovaciones tecnológicas y dando curso a las dinámicas sociales y de su propia institución. Sin duda es

-
1. Doctora en Comunicación Pública por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Profesora-investigadora de tiempo completo de la Facultad de Mercadotecnia de la Universidad de Colima, México.
marina@ucol.mx

una evidencia viva de esa mutación radical que se ha tenido y que no parará porque forma parte de la ecología de los medios donde se crean nuevas interfaces entre tecnología y usuarios (Scolari, 2015).

Muchos son los contenidos que se abordan en estas radios van en otro sentido a las dinámicas de la moda o tendencias del mercado, sin embargo, tras una revisión que se ha documentado desde hace varios años (Vázquez Guerrero et al., 2015, Vázquez Guerrero, 2019) se identifica que existe una deficiencia en la forma de estar presente en ese espacio democrático, atemporal y ampliamente usado por las audiencias que es internet, particularmente en contenidos de comunicación de la ciencia; que no solo permite dejar evidencia de lo que las universidades realizan en ese rubro prioritario sino para aportar de manera más amplia en la tarea de propiciar el derecho humano a la ciencia (Espinoza & Gómez, 2022).

En ese sentido el objetivo de este texto es presentar una reflexión a partir de la experiencia empírica y la exploración sistemática sobre los retos a los que se ha enfrentado la radio universitaria mexicana en los últimos diez años para lograr cumplir con el objetivo de comunicar la ciencia en el ámbito digital y a la vez resaltar las fortalezas que se tienen para seguir buscando ese objetivo en la ecología de medios.

El Derecho humano a la ciencia y la Comunicación pública

Para enfocar la pertinencia de este análisis debemos traer a cuenta el derecho humano a la ciencia que afirma que todas las personas tenemos la posibilidad “de gozar de los beneficios del desarrollo de la ciencia y la innovación tecnológica”. Plasmado en diferentes tratados internacionales y en el artículo 3ro. de la Constitución Mexicana, la

misma ley afirma que será por medio del Estado que se apoyará para realizar la investigación de este tipo por medio de recursos y estímulos y “garantizará el acceso abierto a la información que derive de ella” (CPEUM, 2025, p. 11), un beneficio necesario que ha sido manifestado también a lo largo de la historia por su contribución al desarrollo y al derecho a la información.

Como afirman Espinoza y Gómez:

las sociedades modernas, para ser democráticas y, por lo tanto, congruentes con la justicia social y ambiental, no pueden renunciar o desatender el derecho humano a la ciencia, pues la posibilidad jurídica de que todas las personas gocen de los beneficios del progreso científico y tecnológico implica la generación de condiciones óptimas de vida para la población, así como el desarrollo de una ciudadanía mejor informada y con mayores recursos técnicos para participar en la toma de decisiones sobre asuntos públicos. La dignidad, la igualdad y la libertad que pueden alcanzarse en el horizonte histórico de la modernidad capitalista requieren de la socialización de los avances científicos y tecnológicos. (2022, pp. 32-33)

Como personas no podemos dejar fuera el acceso a este conocimiento ya que “todas las actividades humanas han sido y siguen siendo transformadas por la actividad científica y tecnológica” (Fernández-Beltrán 2024, p. 44), pese a que la mayoría de la gente está dispersa en otros temas, más cercanos al entretenimiento.

Por otra parte, la Ley General en Materia de Humanidades, Ciencias, Tecnologías e Innovación [LGMHCTI] creada en 2023, confirma ese compromiso agregando que los beneficio deben redundar en el bienestar del pueblo de México, para lo cual a través del Consejo Nacional se crea una estrategia nacional de acceso a la información en

materia de humanidades, ciencias, tecnologías e innovación donde se garantiza además del acceso a los datos de una manera público y transparente; se otorgue “apoyo para el establecimiento y manutención de espacios para la difusión y divulgación (...) particularmente en cuanto al acceso universal al conocimiento humanístico y científico y a sus beneficios sociales” donde se mencionan productos como colecciones de libros, revistas, boletines “y otras obras que sirvan para la difusión del conocimiento, cumpliendo con los principios de transparencia y austeridad correspondientes” (pp. 27-28), y es precisamente a través de instrumentos de comunicación una de las formas de lograr consumarlo.

En otro sentido, existen marcos normativos en el país que favorecen la producción científica y la difusión para tener en cuenta y ejercerla no solo desde esa perspectiva sino desde una forma más amplia que abarcan los estudios de la Comunicación Pública de las Ciencia y la Tecnología, concepto amplio que incluye no solo el uso de los medios de comunicación para la promoción la ciencia.

Para ello es importante mirar atrás y reflexionar que así como han evolucionado las prácticas y la forma de transmisión del conocimiento, han cambiado los conceptos y se ha pasado de la divulgación tradicional, que busca hacer accesibles los contenidos científico-técnicos; y la difusión -que se da solamente entre especialistas-, a otro más amplio que abarca las nuevas formas de acercamiento a las personas y que se denomina Comunicación Pública de la Ciencia y la Tecnología (CPCT) con diferente vertientes y enfoques (Alcíbar, 2015), que incluye todo forma de comunicación pensada para cierto público y que abarcan desde la publicidad, las relaciones públicas, las exposiciones, el entreteniendo y numerosas actividades creativas con acento lúdico, presentada en

diferentes soportes, donde se incluye la radio por supuesto y con gran éxito, en contenidos publicados en Internet.

La radio como divulgadora de ciencia en la ecología de medios

El perfil de quien informa y redacta sobre ciencia ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Inicialmente fue tarea del mismo científico con habilidades de comunicación en una labor de alfabetizar (Alcívar, 2015) y se afirma que entre finales del siglo XIX y la cuarta década del siglo XX, en medio de todos los cambios sociales que trajo la Segunda Revolución Industrial y las dos Guerras Mundiales nace el periodismo científico en la prensa escrita, por el “interés ciudadano por los avances tecnológicos sobre todo en relación con propósitos bélicos, la energía atómica o la carrera espacial” (Cassany et al., 2018, p. 10), oferta periódica que tuvo su gran auge, pero que al día de hoy, ha decaído por la convergencia de lo impreso a lo digital.

Por otra parte, la historia también nos ha mostrado cómo también la interfaz de la radio y televisión se dio y la divulgación científica ha estado presente. Es precisamente en el medio sonoro que se tuvo una etapa importante y la sigue teniendo por sus características de inmediatez y accesibilidad. Aún más la radio universitaria que tiene en sus propósitos aportar en la formación del ciudadano. Como afirman Martín-Pena et al. “la radio educativa es una de las herramientas que mayor capacidad de integración posee, entre otras razones, por sus posibilidades de trabajo colaborativo y de aprendizaje. Algo a lo que hay que unir que es el medio y recurso tecnológico más accesible y económico”.

Como afirma Scolari (2015) la radio ha resistido en el tiempo y con la presencia de internet se dio un cambio enriquecedor “con la

radio por internet (e-radio), el digital audio broadcasting (DAB) y el podcasting—, la interfaz de radio tradicional comenzó a mutar. Para las generaciones más jóvenes, “escuchar la radio” es una actividad mediática muy diferente de la de sus padres o abuelos” (p. 1046).

Precisamente se da ahora con la oferta en internet en múltiples formatos y con perfiles que no siempre son de científicos sino de comunicadores profesionalizados y natos, que presentan la información de manera dinámica. Como señala Fernández Muerza (2023, p. 25) la red de redes ha posibilitado la “creación y desarrollo de todo tipo de contenidos de Divulgación, Periodismo Científico y nuevas propuestas híbridas y nativas de este canal comunicativo”, justamente porque las personas cada vez están más presentes en plataformas y redes sociales.

En ese sentido, hacer radio en esta era es hablar también del uso de soportes más perdurables como el podcasting, considerado por Bonino (2015) como una continuación de la radiodifusión tradicional y no como una alternativa pues es “una materialización de la radiodifusión que debería coexistir y competir con otros modelos” (p. 25). Un ángulo que busco estimular para quienes desde universidades pequeñas y medianas, no les ha llegado el interés o condiciones para seguir vigentes no solo a través de la tecnología, sino también de enfocar los contenidos hacia temas prioritarios como la ciencia.

Retos para producir, retos para competir por audiencias

A partir de la exploración sistemática que se ha realizado a las diferentes sitios web y plataformas sonoras en internet de las emisoras universitarias de México, realizadas en tres momentos: 2015, 2019 y 2023; y de tener un acercamiento desde hace varios años con directivos

de las emisoras que forman parte de la red de Radios Universitarias de México (RRUM), puedo identificar que son muchos los esfuerzos que se hacen para realizar producciones de calidad y en particular para programar contenidos propios sobre ciencia, pero no todas logran dejar esa evidencia en sus plataformas digitales para consulta y posteridad.

Por ejemplo, en 2015 se identificó en los sitios web de 74 emisoras de México que solo 23 de ellas tenían contenidos explícitamente de ciencia en su carta programática y 11 en total tenían disponible en la red 19 programas para consulta en línea a través de diferentes tipos de soportes sonoros (Vázquez Guerrero et al., 2015). Para 2019 se realizó una observación similar para seguir dando cuenta de 11 emisoras que ofertaban en sus sitios 28 producciones (Vázquez Guerrero, 2019); es decir solo el 14% de las existentes lo hacían. Finalmente, en 2023 revisé 50 de los sitios web de emisoras públicas para una charla dentro del Encuentro de radios online y podcast que organizó la UNAM, donde se encontró que eran 25 las que contenían podcast o repositorios similares y en particular 19 que promovían la ciencia, con contenidos propios. Es por ello que tiene sentido esta reflexión, para pensar en los retos que siguen presentes.

En ese sentido, se observa que internamente los retos o limitaciones tienen que ver con la política comunicativa de cada Universidad que define hacia dónde quiere dirigir sus estrategias de divulgación y es allí donde se refleja cómo hay un bajo o nulo presupuesto para la producción de materiales sonoros. Para la mayoría de instituciones es prioritario aparecer en medios impresos o revistas especializadas a pesar de que ya existe una más amplia posibilidad de reconocimiento a las y los investigadores del país, para realizar comunicación pública de la

ciencia, englobada en las tareas de Acceso Universal al Conocimiento donde caben todas las formas de Comunicación Pública de la Ciencia enfatizando en la participación de la ciudadanía (Esquivel-Hernández & Escudero-Nahón, 2024).

Si bien existen en México instancias de gran calidad que producen contenidos sonoros para divulgar la ciencia como Radio UNAM, Radio Educación; UAM radio o la Dirección de Divulgación de la ciencia de la UNAM que comparten sus contenidos a quien los solicite con gran generosidad; es un síntoma de la carencia al interior de los equipos de trabajo de las demás emisoras y universidades, pues también hace falta contar con personal especializado o periodistas de ciencia que conlleva “poder gestionar aspectos asociados al big data, a la Inteligencia artificial o a herramientas de verificación, así como saber acceder y procesar la información publicada en prestigiosas revistas o en preprints para llegar a más audiencias” (Martín-Neira et al., 2024, p. 41).

Entre los retos externos que las emisoras universitarias tienen es la migración de audiencias hacia las redes sociales y la competencia de productos atractivos en otros formatos como el podcast, video y multimedia, no todos de calidad y que generan un consumo masivo de pseudociencia a la que Alonso & Cortiñas (2014) reconocen como un conjunto de prácticas que imitan a la ciencia, pero se basan en resultados no verificables o subjetivos, obtenidos sin rigor ni método, con el fin de producir conocimientos sin validez científica, aprovechando vacíos del saber y apelando a las emociones del público.

Si las emisoras universitarias exploraran más la posibilidad de buscar audiencias, se tendrían mejores resultados y hacer un uso consciente para vincular jóvenes influencers, por ejemplo, que apoyen en el

dinamismo que se requiere ya que se ha estudiado que las estrategias de los centros oficiales de investigación tienen limitaciones “aunque percibidos como más confiables, enfrentan el desafío de hacer su comunicación más atractiva y accesible sin comprometer la precisión científica” (Fernández-Beltrán, 2024, p. 51).

El conocimiento y su gente: la gran fortaleza

A pesar de este panorama es importante reflexionar en que es precisamente desde las universidades que se debe insistir en la creación de contenidos científicos pues se tienen fortalezas que no comparten otras instancias y en ese apartado abundaré sobre ello.

Las instituciones educativas de todo el país, cuentan con una comunidad científica que está generando constantemente conocimiento, en muchos casos de vanguardia y con financiamiento. Quizá no se tienen los fondos suficientes en todas, pero existe esa labor sustantiva en al menos las más de 251 instituciones que forman parte de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, instancia no gubernamental que tiene entre sus funciones apoyar la generación de contenidos de ciencia para su divulgación (ANUIES, 2025), que además suelen trabajar con herramientas tecnológicas, como la misma inteligencia artificial para generar productos innovadores.

Otra gran ventaja como país es que se tiene el respaldo y el compromiso en las normativas nacionales como la Ley General en Materia de Humanidades, Ciencias, Tecnologías e Innovación [LGMHCTI] que en su creación actualizó el CONAHCYT, otra instancia que promueve en mayor medida la divulgación y el derecho humano a la ciencia

(Hernández Cruz, 2023) cuya reforma incluyó precisamente integrar de mejor manera las diferentes áreas científicas.

Por otra parte de manera institucional la comunicación de la ciencia está presente como una meta en sus Programas de Desarrollo, por ejemplo en la Universidad de Colima se habla de un apartado amplio en su periodo de 4 años donde se busca aportar en el desarrollo al “contribuir al acceso abierto de la sociedad del conocimiento, la cultura y el pensamiento científico a partir de la divulgación de la ciencia” (PIDE-UCOL, 2022, p. 80).

Otra Fortaleza, en el aspecto legal y normativo es que de manera particular las radios universitarias mexicanas al ser concesión de uso público o social, la divulgación está en sus principios plasmados en la Constitución (DOF, 2025) en el artículo tercero, fracción V:

Toda persona tiene derecho a gozar de los beneficios del desarrollo de la ciencia y la innovación tecnológica. El Estado apoyará la investigación e innovación científica, humanística y tecnológica, y garantizará el acceso abierto a la información que derive de ella, para lo cual deberá proveer recursos y estímulos suficientes, conforme a las bases de coordinación, vinculación y participación que establezcan las leyes en la materia; además alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura. (p.11)

Así como en la actualizada Ley en materia de Telecomunicaciones y radiodifusión (LMTR, 2025), la divulgación está en expresiones como la del artículo 206 donde se menciona que “la programación que se difunda a través de radiodifusión o televisión y audio restringidos, en el marco de la libertad de expresión y recepción de ideas e información, deberá propiciar (...) La divulgación del conocimiento científico y técnico” (LMTR, 2025, p. 71).

Por otra parte, las emisoras cuentan con audiencias especializadas y es probado que existe interés por los temas científicos. Además, como en otros países, es parte de la tarea de una radio universitaria incidir en la formación de estudiantes, en donde se puede explorar la alfabetización científica con diferentes y ricas dinámicas (Martín-Pena et al., 2020) que vincular el interés del joven por la radio y la ciencia con miras para que sean las futuras personas divulgadoras, al formar parte del proceso de creación de contenidos.

En ese sentido el dato de la presencia de los estudiantes y jóvenes en las radios universitaria era creciente en 2012 al detectar que la mayoría de emisoras de México contaba con ellos, entre el grupo de colaboradores regulares (Vázquez Guerrero, 2012), sin embargo, es recomendable una mayor integración precisamente porque también son prosumidores y nativos digitales que aportan en la forma de presentar los mismos contenidos de la radio.

Recomendaciones

Entre las recomendaciones a tomar en cuenta está

- Dar a conocer todos esos esfuerzos que se hacen para emitir producciones por antena en las plataformas digitales, que permitan una mayor presencia atemporal de los contenidos.
- Buscar recursos novedosos que saquen lo mejor a esa ecología mediática en la que habitamos, con equipos interdisciplinarios que estén dispuestos a innovar y trabajar con la creatividad.
- Fortalecer la colaboración entre científicos y productores ya que a veces es allí donde surgen las diferencias y desconfianzas de ambos lados.

- Buscar que se tenga más cercanía con las audiencias precisamente a través de retroalimentación y de probar el interés y gusto por los productos que se realizan.

Para ello sigue siendo importante tener una forma novedosa de presentar la información (Gertrudix & Rajas, 2021), con productos breves, concreto pero atractivos, aprovechando los recursos que tiene la mercadotecnia científica (Sepúlveda, 2021) de la que muchos autores se han valido para tener presencia y entrar en rankings de consulta y visibilidad.

También es importante recurrir a literatura y manuales que permiten mejorar la redacción y buenas prácticas como las que ofrecen autores como Fernández-Beltrán et al. (2024) que recomiendan:

1. Evidenciar las fuentes.
2. Informar sobre quién informa.
3. Huir de tecnicismos.
4. Promover preguntas y cambio.
5. Subtitular el audiovisual en los contenidos audiovisuales
6. Incluir perspectiva de género.
7. Narrar ciencia con historias con técnicas como el storytelling
8. Favorecer la participación a través del diálogo
9. Conectar con la actualidad.
10. Publicar con regularidad (pp. 22-23).

No perder de vista tampoco los esfuerzos que ya se hacen en el país, como las producciones de la Dirección de Divulgación de la

Ciencia de la UNAM que evalúa y produce con gran calidad sus contenidos y de quienes se puede recibir capacitación directa: <https://www.dgdc.unam.mx/producciones-radiofonicas>

El repositorio de Radio UNAM <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/tema?tema=Ciencia>; el catálogo de producciones de Radio Educación: <https://catalogoradioeducacion.cultura.gob.mx/colecciones/> y el archivo Memoria del mundo <https://catalogoradioeducacion.cultura.gob.mx/memoria-del-mundo/>. Las series actuales y histórica de UAM radio <https://uamradio.uam.mx/contenido/series-historicas/series-sobre-ciencia/>, entre otras.

De España también se tienen ejemplos para consulta, de materiales en repositorios como el que presenta la Asociación Española de Comunicación Científica <https://aecomunicacioncientifica.org/otros-recursos/>

Y el proyecto financiado denominado Com-ciencias de la Universidad Jaume I <https://comciencia.uji.es/>, entre muchos otros.

Conclusiones

Las radios universitarias mexicanas constituyen un medio fundamental y con notable trayectoria para promover la ciencia, la cultura y la educación sin fines de lucro; su capacidad para adaptarse a nuevas tecnologías las ha mantenido vigentes frente a dinámicas mediáticas en constante transformación. A pesar de ello, se observa que esas emisoras enfrentan barreras notables para cumplir plenamente con su responsabilidad de comunicar ciencia en entornos digitales: entre ellas, la baja producción propia de contenidos científicos en plataformas digitales, la falta de personal especializado, presupuestos limitados y políticas

institucionales que no siempre priorizan la divulgación frente a otras formas de comunicación académica.

Sin embargo, las fortalezas de este sector son también numerosas y constituyen recursos valiosos para superar los desafíos. La existencia de una comunidad científica activa en las instituciones de educación superior, leyes recientes como la LGMHCTI que promueven el derecho humano a la ciencia, el respaldo constitucional al acceso a la información científica, y la presencia creciente de estudiantes y jóvenes comunicadores digitales, son elementos que favorecen el crecimiento del uso de la radio para divulgar ciencia. Además, emisoras como Radio UNAM, Radio Educación y otras han abierto rutas de colaboración y ejemplo para las más pequeñas, lo cual muestra que no sólo la escala importa, sino la calidad y creatividad en los contenidos.

Para los próximos años, es imprescindible que las radios universitarias mexicanas desarrollen estrategias que maximicen estas fortalezas: invertir en capacitación especializada (periodismo científico, tecnologías nuevas, formatos digitales), diseñar producciones científicas originales y pertinentes con un enfoque interdisciplinario, aprovechar plenamente las plataformas digitales para archivar y hacer accesibles los contenidos, y fortalecer vínculos con audiencias mediante retroalimentación y colaboración directa. Al hacerlo, no sólo cumplirán con su rol institucional sino que contribuirán al cumplimiento del derecho humano a la ciencia, al bienestar social, al fortalecimiento de la cultura democrática, y al desarrollo sostenible en el país.

En suma, la radio universitaria mexicana está en un punto de inflexión: tiene la base teórica, normativa e institucional para avanzar, pero el paso decisivo será la acción concertada para transformar esas

bases en impacto visible, profundo y equitativo. Solo así la divulgación de la ciencia podrá ser realmente parte de la ecología de medios digitales, inclusiva, accesible y digna del papel que se le reconoce constitucional y socialmente.

Referencias

- Alcíbar, M. (2015). Comunicación pública de la ciencia y la tecnología: una aproximación crítica a su historia conceptual. *Arbor*, 191(773): a242. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.773n3012>
- Alonso, F. & Cortiñas, S. (2014). La pseudociencia y el poder de los medios de comunicación. La problemática ausencia de bases teóricas para afrontar el fenómeno. *Historia y comunicación social*, 19(Extra 3). https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45111
- CPEUM. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (2025). DOF17-03-2025. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>
- Espinoza Hernández, R., & Gómez Ruiz, K. (2022) El derecho humano a la ciencia: contenido, principios y garantías. *Revista del posgrado en derecho de la UNAM*, 10(17). https://secihti.mx/wp-content/uploads/Ley%20HCTI/Iniciativa/Derecho_humano_a_la_ciencia_UNAM.pdf
- Esquivel-Hernández, M. A., & Escudero-Nahón, A. (2024). Principios teóricos y conceptuales para realizar Acceso Universal al Conocimiento en México. *e#700*, 17(34). <https://doi.org/10.21803/penamer.17.34.700>
- Gertrudix Barrio, M., & Rajas Fernández, M. (2021). *Comunicar la ciencia; guía para una comunicación eficiente y responsable de la investigación e innovación científica*. Gedisa.

- Hernández Cruz, A. (2023). Estado actual del derecho humano a la ciencia. *Universita Ciencia*, 11(31). <https://zenodo.org/record/8125327>
- Ley en materia de Telecomunicaciones y radiodifusión (2025). DOF 16-07-2025 <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMTR.pdf>
- LGMHCTI. Ley General en Materia de Humanidades, Ciencias, Tecnologías e Innovación (2023). DOF 08-05-2023 <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGMHCTI.pdf>
- Martin-Neira, J. I., Trillo-Domínguez, M., & Olvera-Lobo, M. D. (2024). El periodismo científico en el actual ecosistema digital: retos y alertas desde la perspectiva de los profesionales chilenos. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 15(1), 39-59. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.25346>
- Martín-Pena D., Parejo Cuellar M., & Vivas Moreno A. (2020). Irrupción de radio y divulgación en el aula para promover las vocaciones científicas en primaria. *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias* 17(3), 3205.
- PIDE. Plan Institucional de Desarrollo 2022-2025. (2022). Universidad de Colima.
- Sepúlveda Cardona, E. A. (2021). Marketing científico: investigadores y prosumidores en la ciencia. *Poiésis*, (41), 14-18.
- Scolari, C. A. (2015). Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces. *Palabra Clave*, 18(3), 1025-1056.

Vázquez Guerrero, M. (2019). Las radios universitarias de México y sus estrategias para comunicar la ciencia en internet. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 12(2), 50-64. <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6550>

Vázquez Guerrero, M. (2020) Hacer radio universitaria en la era de YouTube: uso de la plataforma de vídeos a demanda en el contexto mexicano. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación* 47. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*.

Vázquez Guerrero, M., Martín Pena, D., & Parejo, M. (2015). La divulgación científica a través de la radio universitaria en España y México. *Razón y Palabra*, 19(3-91), 669-686

EXPERIENCIAS PROFESIONALES EN RADIO Y SU IMPACTO EN LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE UNIVERSITARIOS FUTUROS COMUNICADORES

César Miguel Andrade-Martínez¹

En la actualidad y a medida que avanza el tiempo las actividades de producción en radio se transforman constantemente de la mano de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación TIC, y con ello los cambios de estructuras académicas en cuanto a la formación de futuros profesionales de la comunicación y el periodismo radial, se vuelve un tema de análisis y discusión desde los procesos enseñanza-aprendizaje basado en competencias en la malla curricular con la materia Radio o Producción Radial con el objetivo de vincular el contexto educativo

-
1. Doctor en Comunicación por la Universidad de Huelva, España.
Profesor de la Carrera de Psicología Clínica. Universidad Politécnica Salesiana, Guayaquil, Ecuador.
candrade@ups.edu.ec

al sector laboral. Esta situación obliga a las universidades replantear sus programas de estudios, la necesaria aplicación de experiencias profesionales que los futuros periodistas de radio puedan adquirir de la mano de expertos radiofónicos; se trata de “una estrategia de gestión que permite a las casas de estudio organizar sus metas formativas y, por tanto, determinar su proyecto educativo estableciendo procesos más sistemáticos y orientados a las necesidades del medio laboral” (Solís & Rojas, 2017, p. 8).

Este proceso, que debe desarrollarse al interior del aula o el laboratorio de radio de las universidades, implica una completa reestructuración académica, donde el docente o el experto radiodifusor, quien realizará la transmisión del conocimiento dirigido a los estudiantes, comparta sus experiencias profesionales con los estudiantes para que desarrollen habilidades y competencias a nivel profesional como futuros periodistas de radio; y se cubra la “necesidad de ajustar las estrategias metodológicas del aula al enfoque educativo basado en el desarrollo de competencias” (Solís & Rojas, 2017, p. 9). Es decir que los estudiantes pueden producir radio desde un guion para realizar entrevistas en profundidad, hasta la grabación de un spot publicitario; acciones pedagógicas educativas del aprender-hacer logrando un significativo alcance académico en la formación de los futuros comunicadores.

Compartir experiencias profesionales en radio dirigidas a futuros periodistas provoca un número de competencias con mayor complejidad en los estudiantes universitarios, quienes desarrollarán capacidades en la aplicación de nuevos formatos con narrativas digitales y multimedia. En ese contexto, el estudio presenta, analiza y evalúa de forma empírica cómo las experiencias profesionales compartidas por expertos y

comunicadores de la radiodifusión, aportan sus conocimientos dirigido a futuros periodistas de radio como parte de su formación académica integral, que los formen desde los primeros semestres de clases hacia las plazas laborales en las diferentes empresas radiales, vinculando los conocimientos compartidos por los expertos radiofónicos con la formación académica de nuevas generaciones de comunicadores.

La radio, el medio eficaz para educar, enseñar y entretener desde las universidades

Los medios de comunicación social continúan siendo la principal herramienta contemporánea para hacer uso de la democrática libertad de expresión; y la radio aún todavía, la misma que por sus características y estructura se convierte en el medio más eficaz, rápido y veraz para de forma mediática difundir información, educar, enseñar, entretener y acompañar, etcétera; aplicada como herramienta de enseñanza-aprendizaje por los centros de educación superior en la formación académica de futuros periodistas de radio; en ese contexto, el modelo educativo basado en competencias, se constituye en el enfoque curricular que las universidades ejecuten sobre los cambios, necesidades y urgencias académicas como una estrategia de acción que “permite a las casas de estudios organizar sus metas formativas y, por tanto, determinar su proyecto educativo estableciendo procesos más sistemáticos y orientados a las necesidades del medio laboral” (Solís & Rojas, 2017, p. 8).

En base a estudios sobre radio educativa y su incidencia en la formación de futuros comunicadores, varios investigadores como Ignacio Aguaded, Martín-Pena, Paloma Contreras Pulido, Martha Vásquez, Carmen Marta-Lazo, entre otros, coinciden en señalar que “las

competencias profesionales adquiridas por los alumnos en las emisoras universitarias inciden en su dominio de las herramientas tecnológicas para la producción de contenidos y en el conocimiento de los procesos productivos de la radio” (Ortiz-Sobrino et al., 2016, p. 41). Considerando que la asignatura de Radio incluye en su malla curricular el desarrollo de experiencias de aprendizajes en los universitarios, como la producción, creación y difusión de nuevos e innovados formatos radiofónicos, donde el “comunicador debe ser una figura polivalente, multimedia, capaz de producir contenidos en diferentes lenguajes y medios” (Rodero et al., 2011, p. 1504), será imprescindible el desarrollo del método del aprendizaje basado en proyectos, que para Solís & Rojas (2017) es:

El resultado de la necesidad de utilizar estrategias didácticas para la formación de competencias (que el educando debe ejercer en el campo de acción profesional futura), es decir, articular un conjunto amplio de saberes e integrarlos para la solución de problemas reales a través de la metodología “learning by doing” (aprendiendo-haciendo). (p. 11)

Desde el ámbito de la educomunicación, la alfabetización mediática, y en el actual mundo globalizado, varias instituciones rectoras en educación y el aprendizaje buscan que “la educación mediática se erige como un derecho básico para la ciudadanía contemplando entre sus objetivos prioritarios el desarrollo de una ecuación crítica, activa y plural ante los medios de comunicación” (Pérez-Maíllo et al., 2018, p. 173); aún todavía cuando la producción económica de la radiodifusión ha sido el medio “que más se ha sintonizado con los cambios tecnológicos, ahí radica su fortaleza para resistir a la crisis de los medios.

El paso de la tecnología analógica a la digital afectó varios procesos en la radio” (Londoño Proaño, 2024).

Un claro ejemplo del fortalecimiento de las capacidades de los profesionales que laboran en el programa radial informativo y de variedades es Radio Camoa de San José de Las Lajas, Mayabeque, Cuba, ha dado como resultado óptimo que, tanto directores, coordinadores, locutores, reporteros, programadores, realizadores y demás colaboradores, la producción radiofónica especializada aporten en la transformación del país y desarrollo local e inteligente. “La radio, como medio de comunicación, constituye un factor esencial para favorecer la participación ciudadana en el desarrollo social, humano y local, así como, es capaz de propiciar profundas transformaciones a favor de una cultura integral y educativa” (González-Suárez, 2022, p. 2). Además, que las radios compone el sitio para “comunicar los conflictos, poner en dialogo a los ciudadanos, las organizaciones y las autoridades, y desde allí se procesan intercambios que facilitan la construcción del diálogo democrático” (Jaime, 2016, p. 6).

Para las investigadoras María Isabel Punín y Alison Martínez Haro, en el contexto ecuatoriano la profesionalización y sus prácticas en la formación de los nuevos comunicadores y periodistas data de la década de los 40, cuando por 1792, en Ecuador circula el primer diario “Primicias de la Cultura de Quito” del médico, poeta y periodista Eugenio de Santa Cruz y Espejo. Considerando que el país cuenta con más de 26 facultades de comunicación y carreras de periodismo, áreas de estudios superior donde la vinculación laboral de estudiantes universitarios sin experiencias profesionales y técnicas, limita la cobertura de plazas de trabajo en medios de comunicación radial; ya que la formación del nuevo

profesional depende de sus diferentes capacidades “el perfil profesional del nuevo periodista o comunicador se planteaba como el de un científico social, estratega y planificador” (Guerrero & Montoya, 2020, p. 158).

Estos elementos destacados son el atractivo principal para los estudiantes que inicia con “un interés personal hacia los aspectos relacionados con la comunicación, la expresión escrita, la creatividad y el ansia para contar la actualidad, siendo esas características las que más inciden después en el grado de satisfacción laboral de los periodistas” (Oller et al., 2019, p. 481). Siendo el periodismo una labor más técnica que humanística que se construye desde métodos académicos, el trabajo actualmente se desarrolla de manera complicada, ya que, “obliga a los medios como receptores de profesionales y a la academia, como formadores, a realizar una evaluación crítica de doble vía” (Punin Larrea et al., 2013, p. 506).

Esta situación crítica exige de los futuros periodistas de radio, de manera imprescindible, integren métodos innovadores en las experiencias profesionales de formación, involucrando a los universitarios conocer la vida real hasta convertirlos en funcionarios de desarrollo y cambio social, priorizando la práctica activa en la producción mediática radial, trabajo innovador en radio que el estudiante tendrá que proyectar a nuevas audiencias líquidas, ajustando “sus contenidos a los usuarios y los integra como árbitros de la producción, da seguimiento a la vida digital del producto para obtener retroalimentación y mejorarlo y gestiona mentorías de editores experimentados para guiar a los jóvenes” (Zermeño-Flores et al., 2020, p. 62); experiencias pedagógicas para la enseñanza del periodismo radiofónico como lo enfatizan las investigadoras Zenaida Costales Pérez y Ana Badía Valdés:

La incidencia del mágico relato radiofónico introduce nuevas formas expresivas, estéticas, y la posibilidad de comunicar sentidos profundos, que reflejan realidades múltiples y diversidades culturales. Deben emplearse variados lenguajes, así como nuevas formas de expresión, de interacción, de creatividad y de imaginación. Con narrativas musicales, sonoras y auditivas se puede dibujar y manifestar nuevas formas de pensar y relacionarse. La variedad y multiplicidad de interpretaciones sonoras contribuyen a descubrir otro mundo dentro del mundo y a los /as otros /as en toda su dimensión. (Costales-Pérez et al., 2018, p. 57)

La correcta aplicación de la Lengua, la palabra y el dominio de las competencias básicas se adquiere en el aula de clases y tiene que ver con las aptitudes cognitivas lingüísticas, sociolingüísticas, pragmáticas y comunicativas (Oliva Marañón, 2014); las mismas que, de acuerdo con la presencia de las nuevas TIC, Inteligencia Artificial IA, Internet de las cosas iTO, etcétera, obliga a los futuros comunicadores aplicar “una formación universitaria en competencias ligadas a la automatización y robotización de las actividades del comunicador y periodista es pertinente” (Mullo López et al., 2024, p. 31). Inclusive, futuros estudiantes de comunicación ven la necesidad que “las enseñanzas de periodismo en la Universidad deben ser teórico-prácticas los encuestados ponían de manifiesto que la práctica -el oficio- es tan importante como una buena formación teórica que desarrolle su capacidad de analizar y argumentar” (Ortiz-Sobrino et al., 2011, p. 15).

Metodología

La investigación tiene enfoque cualitativo, lo que permitió comprender, analizar e interpretar las percepciones, significados y

aprendizajes sobre las experiencias de profesionales expertos en la radiodifusión y el impacto en la formación académica de futuros comunicadores y periodistas, quienes atribuyen a sus vivencias en contextos reales de prácticas laborales en la radio (Hernández-Sampieri et al., 2014).

Con alcance metodológico analítico y fenomenológico que busca “describir la experiencia del sujeto en sí y por sí” (Katayama Omura, 2014), aplicando la posibilidad de obtener descripciones de las experiencias sobre el fenómeno estudiado, tal y como las viven los sujetos, puesto que éste método “no parte del diseño de una teoría, sino del mundo conocido, del cual hace un análisis descriptivo en base a la experiencias compartidas” (Behar, 2008, p. 45). El estudio aplicó un diseño exploratorio, el mismo que sirvió para indagar a profundidad el tema muy poco estudiado sobre el impacto que tiene las prácticas profesionales en radio para fortalecer las competencias comunicativas y habilidades técnicas y éticas en la formación de universitarios, lo que permitió conocer fortalezas, limitaciones y debilidades durante la formación académica de futuros comunicadores, gracias a una revisión bibliográfica a profundidad de estudios anteriores en las principales bases de datos como Scopus, Web of Scientia, Springer, Google Scholar, revistas indizadas de alto impacto, libros y demás fuentes primarias.

El proceso para recoger los resultados se dio a través de una encuesta online realizada a través de la plataforma *Google Forms* por Internet donde se aplicó un cuestionario estructurado de 20 ítems que sirvió para cuantificar tendencias personales y para explorar percepciones individuales de los participantes; el mismo estuvo dirigido a 48 estudiantes universitarios de Comunicación Social y Periodismo con experiencias en proyectos radiofónicos, muestra no probabilística de

tipo intencional de universitarios que previamente habían participaron en prácticas preprofesionales en radio. También, se aplicó una entrevista estructurada de cinco preguntas abiertas a tres expertos radiofónicos, con vastos conocimientos en el ámbito radial por más de 25 años y con cargos de directores, productores, locutores, coordinadores de noticias y periodistas de radio, con experiencias en emisoras comercial pública y privada de Guayaquil-Ecuador, lo que facilitó recoger datos cualitativos para contextualizar, analizar los contenidos y enriquecer los resultados obtenidos.

Los datos obtenidos de la encuesta fueron procesados con herramientas estadísticas descriptivas que incluyen frecuencias, porcentajes y gráficos que evidenciaron identificar tendencias y patrones generales durante el desarrollo de la labor en la radio, lo que incluyó la sistematización del análisis cualitativo utilizando el modelo de codificación abierta, axial y selectiva de Strauss y Corbin (2002) (Arraiz Martinez, 2014); apoyando el análisis de datos a través del software SPSS, para dar rigor al proceso de interpretación y análisis de resultados de manera triangular para contrastar las opiniones tanto de expertos radiofónicos, docentes de Radio y estudiantes universitarios, asegurando una comprensión más integral del tema estudiado (Sandoval, 2002).

Resultados y Discusión

Desde el enfoque pragmático, se analizó el criterio de tres docentes investigadores universitarios con vasta experiencia en la radiofusión, además que comparten sus labores profesionales en aulas universitarias durante la formación de futuros periodistas de radio, como se explica en la tabla 1:

Tabla 1

*Experiencias profesionales de expertos
radiofónicos entrevistados*

Nombres	Títulos académicos	Empresa Radial	Cargo administrativo
Bismarck Arana Mite	Licenciado y Magister en Comunicación	Radio Activa FM de Guayaquil	Director de la radio
Francisco Varela Pala	Licenciado y Magister en Periodismo	Click Radio UDLA de Quito	Director de la radio
Washington Vizuite Negrete	Licenciado y Magister en Comunicación	Radio La UG en Línea de Guayaquil	Productor radial

Nota. Comunicación personal

Durante la entrevista al magister Bismarck Arana Mite, docente de la materia Radio en la carrera de Comunicación de la Universidad Politécnica Salesiana sede Guayaquil y periodista radial con más de 20 años de experiencia profesional, explicó que las experiencias profesionales de expertos de radio son una oportunidad que se presenta como una situación que fortalece las competencias que los estudiantes van aprendiendo en su formación académica en clases. El poder compartir experiencias con profesionales y expertos en el quehacer de la radiodifusión, es una suma de acciones que les permite vivir la praxis de la profesión de una forma muy dinámica, generando una interacción que incluso puede convertirse en aporte para su creatividad dentro del escenario radial (B. Arana, comunicación personal, 12 de Septiembre de 2025).

Para Arana, en primer lugar se puede destacar que lo primero en aprender es el arte de hablar, el uso correcto de palabras y por supuesto

el cómo estructurar un buen discurso; en segundo lugar está la capacidad de improvisar y ser recursivo para poder conectar con su audiencia, sin llegar a la necesidad de caer en el error al crear diálogos que involucren el doble sentido o la vulgaridad, un escenario en el que muchos caen y piensan que es normal dentro del mundo radial, sobre todo en programación de entretenimiento. Así mismo dentro del aprendizaje, se profundiza en el manejo de los equipos tecnológicos, y los que se han ido sumando en la radio de hoy y que han permitido la transformación de está en el mundo digital, esto sin dejar de lado el aprendizaje de la radio (B. Arana, comunicación personal, 12 de Septiembre de 2025).

Bismarck Arana explica que, el desarrollo de actividad técnica y la visita de campo a los medios de comunicación es un procedimiento que se convierte en el más idóneo y de un aporte significativo con los estudiantes, ya que esto aporte para vivir de cerca y siendo parte de la práctica de primera mano entre los expertos y estudiantes. Esto se puede complementar también con la realización de foros o conversatorios donde los profesionales destacan la experticia dentro del ejercicio profesional (B. Arana, comunicación personal, 12 de Septiembre de 2025).

Para el experto de radio, podría ser de mucha ayuda si se realiza alguna reforma en ese sentido; pero también se puede aplicar dentro de las asignaturas relacionadas, actividades que el docente considere de mucha ayuda y que este conectada entre los actores, universitarios y profesionales de radio, generando dinámica dentro y fuera del aula (B. Arana, comunicación personal, 12 de Septiembre de 2025).

Las Universidades deberían apostar y aportar en el fortaleciendo del área de prácticas profesionales a través de convenios y/o mecanismos que logren conectar con los medios de comunicación, importante alianza

que permitirá a sus estudiantes tener la oportunidad de acercamiento con el ejercicio profesional y por ende sus primeras experiencias en el escenario radial (B. Arana, comunicación personal, 12 de Septiembre de 2025).

Para Francisco Varela Pala, docente universitario y director de Radio UDLA de la Universidad De Las Américas en Quito, explica que la experiencia siempre será compartida; mientras más años de conocimientos tienen, las experiencias serán de mucha valía para las nuevas generaciones que vienen en camino; siempre será necesario compartir, pese a que cada año nos actualizamos en metodología en comunicación, innovación, proyectos, productos, etcétera; siempre hay una base hablando de temas radiofónicos, hablando desde la experiencia de la comunicación en radio; entonces el compartir a nivel académico las experiencias profesionales a los futuros comunicadores, periodistas, locutores de radio es importante porque nutre de conocimientos a las actuales y futuras generaciones de periodistas (F. Varela, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025).

Varela señala que el tipo de conocimientos que adquieren los estudiantes de Comunicación y Periodismo actualmente está en observar las experiencias de los profesionales de la radio e identificar como se desenvuelven en los medios de comunicación; el manejo adecuado y la conducción frente al micrófono; el uso de nuevos dispositivos tecnológicos y equipos de transmisión radial. Las nuevas generaciones tienen la posibilidad de compartir muchas experiencias de los profesionales, no solo por los años trabajado, sino porque tienen la facilidad, son más rápidos para captar desde su capacidad cognitivo los nuevos formatos de contenidos, entonces existe un “ganar-ganar” fusionando la vieja y

la nueva escuela en la radio (F. Varela, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025).

Dentro de las universidades ecuatorianas, y de forma exclusiva desde la UDLA, tenemos la posibilidad que los estudiantes cuenten con laboratorio de radio de primera clase, es decir medio de comunicación equipado completamente, donde los chicos inician clases realizando radio como y prácticas de edición, pre y post producción, guiones, creación y generación de contenidos, locución, narración, etcétera; y en la malla curricular para periodismo está incluido las experiencias profesionales de expertos de radio; pero, depende de cada docente, y si durante el desarrollo del semestre, cada uno de los módulos requiere la necesidad y la presencia de experiencias de los expertos de radio, solo se deberá incluir ya que es de gran importancia, porque en clases se maneja más la teoría que la práctica; por ejemplo, si se desea conocer experiencias sobre radio-revista, género periodístico en noticias, deportes, etcétera, las experiencias de profesionales ayuda mucho en la formación del futuro comunicador (F. Varela, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025).

Varela indica que mientras más experiencias de radio tenga, el estudiante ganará mucho más en su formación profesional tanto en radios AM o FM; como radios comunitarias, universitarias o digitales. El propio espacio de podcast es una estrategia que ayuda para que los estudiantes apliquen más prácticas y habilidades; mientras más locuten, más comuniquen, van a entender que la voz es magia pura y está en la radio; que literalmente lo que más sale por nuestra auto-cada palabra, puede tener distintas connotaciones emocionales y hay que ir descubriéndola, y a lo mejor descubro donde más puedo aplicar y funciono

mejor en la radio, como narración en la música, noticias, deportes. Tomando en cuenta que actualmente no es lo mismo hacer radio que hace 10, 20 o 30 años atrás, compartimos algo similar que es la voz; pero las formas de transmisión cambian y se modifican, por lo que es necesario que los estudiantes crezcan para seguir desarrollando habilidades profesionales en la radio (F. Varela, comunicación personal, 15 de septiembre de 2025).

Otro de los expertos radiofónico que participó durante la investigación, además de docente de Radio de la Facultad de Comunicación Social FACSO de la Universidad de Guayaquil, es el conocido comunicador Washington Vizuite Negrete, quien señaló en la entrevista que la formación académica para futuros comunicadores y periodistas se potencia significativamente al integrar experiencias profesionales de expertos radiofónicos, ya que esto permite a los estudiantes desarrollar habilidades prácticas valiosas, adquirir una comprensión profunda de la dinámica del medio, obtener una perspectiva realista del campo laboral, establecer contactos profesionales que impulsan su carrera, y aumentan su confianza y motivación (W. Vizuite Negrete, comunicación personal, 11 de septiembre de 2025).

Uno de los principales impactos positivos en los estudiantes es el que ocurre en sus valores, dado que, por su propia naturaleza, todo proceso educativo está relacionado con éstos. No es posible hablar de educación sin suponer la presencia de una orientación para valorar, ya sea de manera voluntaria o involuntaria.

W. Vizuite Negrete (comunicación personal, 11 de septiembre de 2025) explica que los estudiantes universitarios adquieren tanto conocimientos técnicos, uso de equipos de audio, software de edición,

técnicas de producción y dirección de radio, etcétera; como conocimientos académicos; es decir, teoría de la comunicación, ética radiofónica, narrativa y formatos, a través de las experiencias de los expertos radiofónicos, lo que complementa su formación teórica con una visión práctica y realista del mundo profesional. Además de Familiarizarse con programas de edición de audio con herramientas digitales como la IA, para la postproducción de contenidos; entender el proceso de creación de un programa de radio, desde la idea hasta la emisión; dirección y realización al conocer cómo se planifica, dirige y coordina la producción de un espacio radiofónico (W. Vizuite Negrete, comunicación personal, 11 de septiembre de 2025).

Los estudiantes de la Universidad de Guayaquil adquieren conocimientos de expertos en radio a través de metodologías activas y constructivistas como el Aprendizaje Basado en Problemas (ABP), talleres, charlas, y entrevistas, donde el rol del experto es el de tutor y el estudiante es el protagonista de su aprendizaje, construyendo conocimiento a partir de experiencias reales y resolviendo problemas profesionales de manera autónoma y colaborativa. Guiando con estrategias y métodos de adquisición de conocimientos como el aprendizaje activo y constructivista. Enfoques que colocan al estudiante en el centro, promoviendo la construcción de su propio conocimiento a través de la interacción con expertos, la reflexión y la resolución de problemas (W. Vizuite Negrete, comunicación personal, 11 de septiembre de 2025).

Sí, se considera altamente beneficioso incorporar las experiencias de expertos radiofónicos en la malla curricular de Comunicación y Periodismo, ya que proporciona a los futuros periodistas una visión realista del mundo profesional, enseña técnicas actualizadas y crea

oportunidades de Networking, complementando así la formación académica con habilidades prácticas y conocimientos de la industria. Porque además se da la perspectiva realista del campo laboral donde los estudiantes obtienen una comprensión más clara de las demandas y realidades de trabajar en radio, lo que ayuda a desarrollar expectativas reales para una mejor adaptación al entorno laboral, como guía para el manejo de las historias y trayectorias de expertos que pueden ser una fuente de motivación e inspiración para los futuros periodistas, fomentando su pasión por la profesión (W. Vizuite Negrete, comunicación personal, 11 de septiembre de 2025).

Para vincular a los estudiantes universitarios con expertos radiofónicos y la vida laboral, Vizuite recomienda estrategias como pasantías en medios, entrevistas y charlas con profesionales; proyectos prácticos en la universidad simulando escenarios reales; talleres y masterclass impartidas por expertos; creación de una red de contactos profesional desde la etapa de estudios; interacción directa con expertos, en entrevistas y conferencias; fomento de la red profesional y búsqueda laboral; uso de plataformas digitales en línea donde los estudiantes puedan subir sus portafolios para acceder a ofertas de trabajo o prácticas; y conectarse con expertos de la industria para buscar oportunidades (W. Vizuite Negrete, comunicación personal, 11 de septiembre de 2025).

De la encuesta online (<https://n9.cl/29z1n>) realizada a 42 estudiantes universitarios de diferentes centros de educación superior, los datos sociodemográficos obtenidos señalan que el 54,8% son hombres y el 45,2% mujeres; con edades de 19 a 29 años (42,9%); más de 40 años (40,5%); de 30 a 39 años (14,3%); y el restante (2,4%) de participantes entre 15 y 18 años. Datos que reflejan que la mayoría de los participantes

son estudiantes de Comunicación y Periodismo con un nivel de personalidad cognitiva y académica más formada representando a la mayoría de los encuestados. El 69% de los participantes son estudiantes de universidades privadas; el 28,6% estudian en entidades públicas; y el restante 2,4% lo hacen en universidades fiscomisionales o municipales.

El cuestionario de preguntas de selección múltiple aplicó, para todas las interrogantes, la escala de Likert con cinco opciones de respuestas que van de arriba hacia abajo: 5 “totalmente de acuerdo”, 4 “de acuerdo”, 3 “ni de acuerdo ni en desacuerdo”, 2 “en desacuerdo”, y 1 “totalmente en desacuerdo”. Al consultar a los encuestados si la participación en proyectos radiales fortalece las competencias de los estudiantes como futuros comunicadores, el 73,8% señaló estar “totalmente de acuerdo”; y el 23,8% respondió “de acuerdo”; apenas el 2,4% indicó “ni de acuerdo ni en desacuerdo”. Los datos reflejan que mayoritariamente los universitarios consideran positivo que participar en proyectos radiales afianzan las competencias y habilidades de los futuros profesionales en la radio. A los mismos encuestado se les preguntó si las experiencias y prácticas profesionales en radio complementan de manera efectiva los aprendizajes obtenidos en clases, y el 76,2% seleccionó “totalmente de acuerdo”; y el restante 23,8% dijo “de acuerdo”; porcentajes que sumados indican que los conocimientos adquiridos en las aulas universitarias sobre comunicación y periodismo se complementan con las experiencias y prácticas profesionales que realizan y aplican los estudiantes en la radio.

De igual manera, el 78,6% de los encuestados seleccionaron estar “totalmente de acuerdo” en que el contacto con profesionales de la radio enriquece el proceso de formación académica de los universitarios;

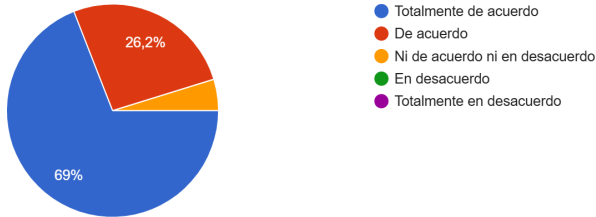
y el 19% señaló estar “de acuerdo”; lo que evidencia una mayoritaria percepción sobre la importancia en que los estudiantes realicen el trabajo de la radio junto a expertos radiofónicos permitiendo la transferencia de conocimientos técnicos y prácticos.

¿El trabajo en radio impulsa el desarrollo de habilidades críticas como la oratoria y la redacción? Fue otra de las preguntas del cuestionario online donde el 69% respondió “totalmente de acuerdo”; y el restante 31% dijo “de acuerdo”; datos que sumados enfatizan la importancia del desarrollo de habilidades críticas y cognitivas para hablar en público aplicando la oratoria; así como la práctica en la redacción de textos y elaboración de productos radiofónicos. Los últimos datos recogidos se asemejan a la postura del 66,7% de encuestados que seleccionó estar “totalmente de acuerdo”; y al 28,6% que eligió “de acuerdo” para señalar que la práctica en radio ayuda a los estudiantes a visualizar un mejor futuro profesional; es decir la labor radiofónica como productor, locutor, reportero, entrevistador, programador, etcétera, podría evidenciar en qué actividad laboral propia de la radio mejor podría desempeñarse.

El mismo 69% de los encuestados respondió estar “totalmente de acuerdo” para indicar que las experiencias de expertos de radio fomenta la responsabilidad y disciplina necesaria para el desarrollo de la vida profesional en los estudiantes; mientras que el 26,8% dijo “de acuerdo”; apenas el 4,8% señaló “ni de acuerdo ni en desacuerdo”; datos positivos en la formación académica para futuros profesionales de la Comunicación y el Periodismo, puesto que ninguno de los participantes seleccionó ni “en desacuerdo” y menos “totalmente en desacuerdo”, como se observa en la figura 1:

Figura 1

*Experiencias de expertos de radio fomenta
responsabilidad en estudiantes*



Elaborado por el autor.

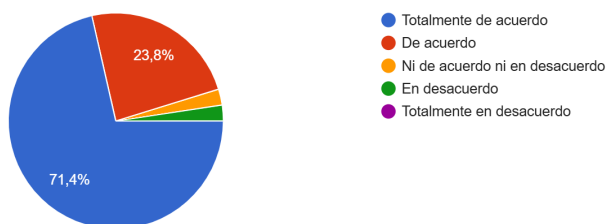
El 76,2% de los participantes respondió “totalmente de acuerdo” cuando se les preguntó si la participación en programas radiales fortalece las capacidades para trabajar en equipo; mientras que el 23,8% escogió “de acuerdo”; datos que dan cuenta que el trabajo en equipo en la radio optimiza la labor profesional permitiendo obtener mejores resultados. Esas experiencias en radio motivan a los estudiantes a generar contenidos con impacto social y académico, es el sentir del 81% de los encuestados que mencionó estar “totalmente de acuerdo”; seguido del 19% que indicó estar “de acuerdo”; situación que evidencia que las experiencias profesionales compartidas por expertos radiofónicos inspiran, animan y motivan a los estudiantes a producir contenidos innovadores, creativos y auténticos logrando un masivo impacto en la audiencia y seguidores de la emisora.

¿Las experiencias en radio aumentan la confianza de los estudiantes para enfrentar desafíos profesionales propio de la labor radiofónica?, obtuvo el 71,4% de los encuestados quienes respondieron estar “totalmente de acuerdo”; el 23,8” seleccionó “de acuerdo”; el 2,4% indicó “ni de acuerdo ni en desacuerdo”; y apenas el 2,4% restante dijo estar

“en desacuerdo”; lo que deja entrever que no todos los estudiantes de Comunicación y Periodismo pierden el temor y aumentan la confianza para enfrentar desafíos que pudieran presentarse mientras realizan labores en radio, inclusive después de recibir experiencias profesionales; aunque la mayoría de los encuestados, sí lo logran. (Véase tabla 2)

Figura 2

Experiencias en radio: confianza para enfrentar desafíos profesionales



Elaborado por el autor.

El 66,7% de encuestados respondió “totalmente de acuerdo” para señalar que las experiencias de expertos de radio es un espacio que promueve la innovación en la comunicación; sin embargo, un 2,4% no lo acepta al responder “ni de acuerdo ni en desacuerdo”; aunque el 31% que seleccionó “de acuerdo” se suma a la mayoría para dejar sentado que las experiencias de radio se vuelve un pilar fundamental, como un espacio profesional en la promoción y producción innovativa de radio en la comunicación, aplicada por estudiantes universitarios. Estas experiencias de expertos de radio y la producción radial estimula la creatividad y pensamiento crítico, según lo indicó el 69% quien seleccionó “totalmente de acuerdo”; respuesta que se suma al 28,6% que dijo

“de acuerdo”; resultados que indican que las experiencias profesionales de expertos radiofónicos promueven y estimulan la creatividad y el pensamiento crítico en los futuros profesionales de la Comunicación y el Periodismo.

Son las experiencias de expertos en radio quienes aplicando herramientas digitales y tecnológicas potencian la formación profesional de los universitarios, fue la respuesta del 76,2% de los encuestados que dijo estar “totalmente de acuerdo”; seguido del 21,4% que escogió “de acuerdo”. Estos datos señalan que las experiencias de expertos de radio con el uso de herramientas tecnológicas y digitales fortalecen las capacidades cognitivas de los estudiantes en su formación profesional. Además que las experiencias de expertos de radio representa un laboratorio creativo para estudiantes de comunicación, aseguró el 71,4% que mencionó “totalmente de acuerdo”; frente al 26,2% que dijo “de acuerdo”; estos datos apuntalan la selección de “totalmente de acuerdo” escogido por el 73,8% al señalar que la participación en radio con el acompañamiento y las experiencias de expertos radiofónicos inspira a los universitarios para crear propuestas comunicativas innovadoras; porcentajes que se suma al 26,2% de los encuestados que respondió “de acuerdo”.

El cuestionario también consultó si la experiencia de expertos radiofónicos ayudan a los estudiantes a desarrollar liderazgo en proyectos académicos, y el 66,7% respondió “totalmente de acuerdo”; seguido del 33,3% que dijo estar “de acuerdo”; datos que reflejan el potencial de las experiencias profesionales de expertos en radio para fortalecer y desarrollar el liderazgo de universitarios que participan en proyectos académicos vinculados a actividades radiales. Esta afirmación

se respalda en la postura del 71,4% de los encuestados quienes respondieron estar “totalmente de acuerdo” a la última pregunta que consultó si la retroalimentación obtenida de expertos en radio contribuye al crecimiento académico como futuro profesional de la Comunicación y el Periodismo; mientras que el restante 28,6% dijo estar “de acuerdo”; resultados que reflejan la valiosa contribución académica y cognitiva en el crecimiento y formación profesional de futuros comunicadores gracias a las experiencias de expertos radiofónicos compartidas y vividas junto a estudiantes universitarios.

Conclusiones

La investigación evidenció que las experiencias profesionales de expertos radiofónicos compartidas con universitarios que estudian Comunicación y Periodismo constituyen una herramienta fundamental en la formación académica de futuros profesionales de radio; además, se comprobó que la relación, acompañamiento e interacción entre la teoría obtenida dentro del aula y la práctica profesional, optimiza la enseñanza-aprendizaje de forma activa, dinámica e innovadora para fortalecer competencias técnicas, tecnológicas, comunicativas, creativas, empíricas y éticas en los universitarios. También se comprobó que la guía y acompañamiento de expertos radiofónicos durante las prácticas en la producción de radio, contribuyen positivamente el desarrollo de la labor profesional desde un enfoque real en el campo laboral, permitiendo a los universitarios adquirir habilidades prácticas desde inicios de la carrera de estudio, permitiendo el desarrollo de competencias y habilidades creativas, poniendo en práctica el pensamiento crítico y aplicando nuevas dinámicas tecnológicas que incluyen manejo de equipos

de transmisión radial, uso de la Inteligencia Artificial IA y demás herramientas mediáticas y de comunicación. La experiencias profesionales de expertos en la radiodifusión permite la correcta relación y manejo entre los conocimientos académicos teóricos que adquiere el estudiante en los centros de educación superior y la práctica profesional que realicen desde los medios de comunicación públicos, privados o educativos, logrando una estrecha vinculación entre la sociedad, las universidades y las emisoras radiales; considerando que de esa efectiva relación se obtiene como resultado el compromiso ético del futuro profesional en su nuevo rol como gestor, conciliador, mediador y transformador al servicio de la sociedad.

Referencias

- Arraiz Martinez, G. (2014). Teoría fundamentada en los datos: un ejemplo de investigación cualitativa aplicada a una experiencia educativa virtualizada en el área de matemática. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, (41), 19-29.
- Behar, D. (2008). *Metodología de la Investigación*. Ediciones Shalom.
- Costales-Pérez, Z., & Valdés, A. T. (2018). Estrategias para la formación profesional en periodismo radiofónico: experiencias y propuestas. *Revista de Comunicación de la SEECI*, (46), 53-63. <http://doi.org/10.15198/seeci.2018.46.53-63>
- González-Suaréz, M. (2022). Estrategias de capacitación para profesionales de la programación Informativa y Variada de Radio Camoa, en función del desarrollo local sostenible. *Revista de Gestión del Conocimiento y el Desarrollo Local*, 9(3), 1-9.

- Guerrero, J., & Montoya, R. S. (2020). Estado del arte sobre el perfil y las competencias en la formación del comunicador. En R. S. Montoya, & M. d. Ramírez (Coords.), *Derecho a la comunicación: ética y competencias del comunicador* (pp. 153-179). Abya Yala.
- Hernandez-Sampieri, R., Fernandez-Collado, C., & Baptista-Lucio, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V. <https://bit.ly/2WgXV9P>
- Jaimes, D. M. (2016). Comunicación educativa popular en Argentina. La experiencia de formación con jóvenes en Radio Encuentro de Viedma (Río Negro) entre 2010 y 2015. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 2(1).
- Katayama Omura, R. (2014). *Introducción a la investigación cualitativa: Fundamentos, métodos, estrategias y técnicas*. Nuevos Tiempos Nuevas ideas, Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Londoño Proaño, C. (2024). Desafíos y oportunidades de la industria de la radio. Caso radio pública de Ecuador. *Correspondencias & Análisis*, (19), 13-46.
- Mullo López, A. H., Balseca Mera, J. M., & Caicedo Reinoso, N. E. (2024). Retos y oportunidades de la IA en la formación de profesionales e, Comunicación. *Razón y Palabra*, 28(119), 28-43. <https://doi.org/10.26807/rp.v28i119.2107>
- Oliva Marañón, C. (2014). La lengua española en la formación del comunicador: Reflexiones y perspectivas de futuro. *Revista Razón y Palabra*(86). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199530728052>
- Oller, M., Arcila, C., & Olivera, D. (2019). Cultura periodística pre-profesional de Cuba, Ecuador y Venezuela. ;Motivación, expectativas y experiencia profesional de los estudiantes de Periodismo y

Comunicación Social. *Revista Latina de Comunicación Social*, (74), 477-498. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1341>

- Ortiz-Sobrino, M. Á., Marta-Lazo, C., & Martín-Pena, D. (2016). La formación de competencias profesionales en los estudiantes de Comunicación Social de la emisoras universitarias de España y Portugal: situación y resultados asimétricos. *Signo y Pensamiento*, XXXV(68), 34-50.
- Ortiz-Sobrino, M. Á., Rodríguez-Barba, D., & Serrano, M. J. (2011). Perfil de entrada de los futuros alumnos de comunicación en las universidades de Madrid, en 2010/2012: La reafirmación de los rasgos. *Revista de Comunicación de la SEECI*, XV, (26), 1-21. <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2011.26.1-21>
- Pérez-Maíllo, A., Serrano, C. S., & Esteban, L. M. (2018). Viaje al Centro de la Radio. Diseño de una experiencia de alfabetización transmedia para promover la cultura radiofónica entre los jóvenes. *Comunicación y Sociedad*, (33), 171-201.
- Punin Larrea, M. I., & Haro, A. C. (2013). La profesionalización de periodistas del Ecuador: ¿la experiencia en las calles o en el conocimiento? *Estudios sobre Mensaje Periodístico*, 19(1), 505-517.
- Rodero, E., Larrea, O., & Vázquez, M. (2011). Integrando la formación de publicidad en radio en el contexto profesional. *Vivat Academia*, (117), 1498-1516.
- Sandoval, C. (2002). *Investigación Cualitativa. Programa de especialización en teoría, métodos y técnicas de investigación social*. Arfo Editores.

Solís, C., & Rojas, C. (2017). Proyecto Radio Creativa: Experiencia pedagógica interdisciplinar en la formación de periodistas. *Revista Intersecciones Educativas*, 7(2), 7-25.

Zermeño-Flores, A. I., Torre, M. R., & Fernández-Reyes, A. (2020). Formación de comunicadores en desarrollo y el cambio social. Análisis de experiencias en el Centro Occidente de México. *Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 9(1), 59-88. <http://doi.org/10.25267/COMMONS.2020.v9.i1.3>

PÕE NA RODA: REPRESENTATIVIDADE E CONVERGÊNCIA NO UNIVERSO MULTIPLATAFORMA

Eduarda Albrechete Motta¹
Leonardo de Souza Marques²
Leonardo Silva Maciel³

Este artigo visa relacionar a teoria de convergência midiática (Jenkins, 2009) e a produção de conteúdo digital do canal Põe na Roda, a fim de analisar de que forma a produção de conteúdo multiplataforma contribui para a representatividade queer nas mídias digitais.

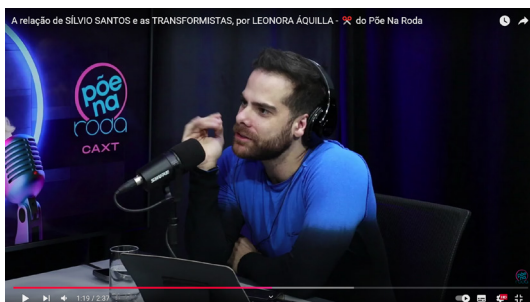
O Põe na Roda foi criado em 2014 por Pedro Henrique Mendes Castilho, conhecido como Pedro HMC, e teve como sua primeira

-
1. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
eduarda.motta@unesp.br.
 2. Doutorando no Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
leonardo.s.marques@unesp.br.
 3. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
l.maciel@unesp.br

plataforma o YouTube. Acompanhado por Nelson Sheep, Felipe Abe e Rick Dourado, Pedro produzia conteúdos de humor para o público LGBTQIA+⁴, desmistificando estereótipos, entrevistando personalidades LGBTQIA+ e abordando temas como autoaceitação, relação com a família e demais assuntos relacionados à comunidade.

Figura 1

Pedro HMC entrevistando Leonora Áquilla



Captura de tela de Pedro HMC em vídeo do canal Põe na Roda (2023).

Ao longo dos anos, o projeto passou por algumas reestruturações quanto aos apresentadores, que passou de quarteto para um trio, com a saída de Rick Dourado; depois uma dupla, com a saída de Felipe Abe e, finalmente, Pedro HMC seguiu sozinho com os conteúdos. Esses, por sua vez, também sofreram alterações ao longo do tempo: as esquetes humorísticas deram lugar a dois quadros no canal sendo, um deles, um cenário de entrevistas mais sóbrio, com uma bancada e

4. A sigla representa lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queers, intersexo, assexuais e o “+” indica que, além dessas, há outras sexualidades e identidades de gênero possíveis.

Presente, portanto, em cinco plataformas diferentes, o Põe na Roda exerce uma convergência que permite, tanto seu criador quanto o público, estabelecer conexões entre os meios digitais e potencializar o debate apresentado, trazendo mais visibilidade para as pautas. Assim, como defende Jenkins, 2009, além de seu caráter tecnológico, a convergência midiática também assume um papel de transformação social e cultural.

Fundamentação Teórica

Enquanto criador do maior canal LGBTQIA+ brasileiro no YouTube, Pedro HMC exerce uma função representativa à comunidade queer, atingindo ainda outros públicos ao expandir o Põe na Roda para outros formatos e plataformas. Como aponta Francisco de Assis, 2023, o comunicador LGBTQIA+ tende a ser invisibilizado nas pesquisas e apenas muito recentemente mais categorias além de “homem” e “mulher” foram acrescentadas como possibilidades de gênero em pesquisas com profissionais da área (Assis, 2023, p. 161).

Segundo o autor, esse apagamento da comunidade queer reflete o cenário neoconservador que o Brasil atravessa, caracterizado por uma tentativa de “regulação da moralidade sexual” (Vaggione, Machado e Biroli, 2020, p. 25) e formas de preconceito institucionalizadas, como a defesa da família tradicional (pai, mãe e filhos) e o uso da influência da religião no Estado, que se propõe laico.

Mais frequentes em movimentos alternativos e de contracultura, veículos de comunicação feitos por pessoas LGBTQIA+ e destinados para a própria comunidade surgiram já no século XX, com o Lampião da Esquina (1978-1981) e o Chana com Chana (1981-1987), dois jornais desenvolvidos durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Já

no século XXI, alguns jornalistas LGBTQIA+ começaram a ter visibilidade em espaços mainstream, como João Lobo e Fernanda Gentil, apresentadores de grandes emissoras da televisão aberta, ainda que não tratem diretamente do tema LGBTQIA+ na maioria de suas matérias. Para Assis, essa gradual visibilidade de jornalistas LGBTQIA+ não foi o suficiente para que o assunto deixasse de ser estigmatizado:

Apesar dos avanços verificados, estamos longe de poder afirmar que as/os/es LGBTQIA+ estão devidamente incorporadas/os/es à dinâmica do campo, razão pela qual a orientação sexual e a identidade de gênero dessas pessoas ainda são tratadas como exceções que fogem à regra, e não exatamente como elementos constitutivos de uma diversidade que deveria ser o princípio. (Assis, 2023, p. 165)

A representação LGBTQIA+ dentro das reportagens da televisão, como aponta Leandro Colling (2012) mesmo quando visa denunciar casos de homofobia, não têm sucesso em desmistificar os argumentos usados pelos preconceituosos e ainda tende a reforçar estereótipos, atribuindo aos LGBTQIA+ o lugar de “outro”, fora dos padrões da normalidade (Colling, 2012, p. 123).

Como reitera Miskolci (2017) tanto no campo da comunicação, quanto no dos estudos de gênero, tratar de representatividade vai além da mera presença de pessoas LGBTQI+, ou de outras comunidades marginalizadas, nos meios de comunicação, mas é importante levar em consideração a forma como essas narrativas são construídas no imaginário social. Para o autor, trata-se de um processo em que “a representatividade [...] não se limita a contar com a presença de determinados grupos nos produtos midiáticos, mas envolve sobretudo como esses grupos são narrados e enquadrados” (Miskolci, 2017, p. 45).

Complementando essa perspectiva, Colling (2021) afirma que representatividade é “a possibilidade de ver-se refletido nas narrativas sociais e midiáticas, com agência e legitimidade, rompendo com este-reótipos historicamente atribuídos às identidades dissidentes” (Colling, 2021, p. 67). Assim, a representatividade implica construir visibilidade significativa, capaz de conferir reconhecimento, agência e romper este-reótipos a corpos e identidades marginalizadas.

Sendo assim, foi na internet que os queers encontraram espaço para criar seus próprios programas e tratar de suas experiências de maneira mais representativa, ao mesmo tempo em que o jornalismo também teve que se adaptar à convergência das mídias.

De acordo com David Renault (2013) à luz de Jorge e Adghirni (2010) o jornalista atua num cenário de convergência que, além de representar um aumento das “tecnologias digitais de telecomunicação”, também resulta em produções de “conteúdos diversos, distribuídos por múltiplas plataformas, cada uma com sua linguagem própria”, que une ferramentas, métodos e linguagens que costumavam aparecer separadas (Renault, 2013, p. 35).

Jacques Mick (2015) contribui para essa discussão pontuando que os limites entre o trabalho dos jornalistas e de outros profissionais da mídia estão cada vez mais borrados, devido a “diversidade de espaços de trabalho, combinada à emergência de novas funções e atividades relacionadas à convergência digital” (Mick, 2015, p. 18).

Tendo em vista o emparelhamento de funções que o comunicador e o jornalista compartilham ao atuar nas mídias digitais⁵, junto

5. “Analista de mídias sociais”, “pesquisador de conteúdo”, “assistente de conteúdo”, “coordenador de mídias digitais e estratégia”, “analista de conteúdo digital”, “atualização de redes sociais”, “gestão de mídias sociais”, “elaboração de conteúdo para mídias sociais”, “redator de blog”, “produtor de conteúdos”, “analista de mobilização social”, “gerente de conteúdo em mídias digitais”, “webwriting”, “gestão de canais online”, como aponta Mick, 2015, p.16.

da ausência de um veículo de jornalismo caracterizado pela produção de conteúdo feito por e destinado a pessoas LGBTQIA+, este artigo se debruça sobre a produção de conteúdo do canal Põe na Roda, que se trata de uma produção de entretenimento, que em alguns momentos se assemelha, mas que não substitui, uma produção de fato jornalística.

Neste cenário, o Dedilhadas, o Canal das Bee e o Põe na Roda foram os primeiros canais LGBTQIA+ do YouTube, já no contexto de uma sociedade midiaticizada (Barros, 2012; Braga, 2006), em que o emissor e o receptor tornam-se sujeitos ativos nos meios midiáticos.

A midiaticização e o avanço das tecnologias digitais criam uma nova forma de sociabilidade, em que a organização de grupos e a articulação de movimentos sociais também passou a ocorrer de forma online. Assim, a produção de conteúdo acessível feita para a internet, o alto número de compartilhamentos e a possibilidade de interação entre os usuários reforçam a midiaticização e fazem com que o debate acelere e intensifique desdobramentos sociais (Barros, 2012, p. 100).

Metodologia

A metodologia deste artigo compreendeu a revisão bibliográfica a respeito do conceito de convergência midiática, midiaticização e o histórico de representação e visibilidade LGBTQIA+ na produção jornalística brasileira. A fim de relacionar esses conceitos com a produção de conteúdo do canal Põe na Roda, o método empregado foi a Análise de Conteúdo (Bardin, 2011).

A Análise de Conteúdo, de acordo com a autora, trata-se de selecionar materiais de um mesmo gênero - no caso, os 10 últimos títulos (considerando a data de coleta, em julho de 2025) das publicações no

Youtube, Spotify e Instagram - a fim de trazer resultados qualitativos. A plataforma do Xvídeos não foi selecionada para a análise pois o link disponibilizado para acesso está expirado e não consta mais nos canais de divulgação das demais redes sociais.

A partir de então, foi feita a pré-análise e organização do conteúdo para, em seguida, começar a exploração do material, com a descrição analítica e a classificação dos elementos; por último foi realizada a interpretação dos resultados (Sousa & Santos, 2020).

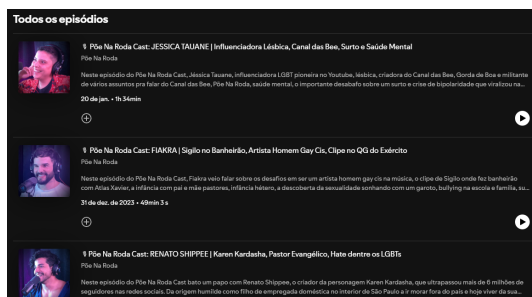
Sobrepondo a discussão teórica e os resultados obtidos a partir das análises foi possível observar de que forma a produção de conteúdo multiplataforma do Põe na Roda contribui para a representatividade queer nas mídias digitais.

Desenvolvimento

Spotify

Figura 3

Página do Spotify do programa “Põe na Roda Cast”



Captura de tela da página do podcast do Põe na Roda no Spotify em julho de 2025 (Pedro HMC, 2023).

Para cumprir com o objetivo de identificar que tipo de representatividade o Põe na Roda constrói ao compartilhar conteúdos

multiplataforma, serão analisados os títulos das 10 últimas postagens em cada canal de atuação do projeto, a começar pelo Spotify (Figura 3). No período analisado, o canal passava por um hiato que durou de janeiro de 2025 à agosto de 2025, como a coleta de material para a análise ocorreu em julho de 2025, as 10 últimas publicações ainda continham postagens de 2023 e 2024.

O padrão de postagem nessa mídia apresenta uma foto da pessoa entrevistada, o título do programa, o nome do participante (em caixa alta) e os principais temas abordados durante a entrevista, seguido de uma breve descrição abaixo. Segue a análise da plataforma na tabela abaixo (Tabela 1).

Tabela 1
Análise Spotify

Título	Temas principais	Letra da sigla representada
Põe na Roda Cast: JESSICA TAUANE Influenciadora Lésbica, Canal das Bee, Surto e Saúde Mental	Representatividade, saúde mental	L = lésbica
Põe na Roda Cast: FIAKRA Sigilo no Banheiro, Artista Homem Gay Cis, Clipe no QG do Exército	Sexo, representatividade	G = gay
Põe na Roda Cast: RENATO SHIPPEE Karen Kardasha, Pastor Evangélico, Hate dentre os LGBTs	Religião, discurso de ódio	G = gay
Põe na Roda Cast: MANDY CANDY 1ª Youtuber trans, Viver na Coreia X Brasil, Memes, Pior Unboxing	Representatividade, humor	T = travestis e transexuais
Põe na Roda Cast: LEÃO LOBO Gay Passivo, namoro com mulher, pai, Mara Maravilha, Dudu Camargo	Sexo, família	G = gay

Põe na Roda Cast: THIAGO PANTALEÃO Rebolado, Bissexualidade, Família religiosa, Onlyfans, Sigilo	Sexo, família, religião	B = bissexuais
Põe na Roda Cast: BRUNO MOTTA Saída do Armário, Nany People, Piada com gay pode?	Família, humor	G = gay
Põe na Roda Cast: BRUNA BENEVIDEX Sargenta Trans	Representatividade	T = travestis e transexuais
Põe na Roda Cast: PEPITA Travesti e Mãe	Representatividade, família	T = travestis e transexuais
Põe +18 na Roda: HANRY ONLYJAPA Prêmios no Pornô, Redes Sociais X Conteúdo Adulto, Fetiches, Expulso de casa por ser Gay	Sexo, família	G = gay

Elaboração da autora a partir dos títulos dos episódios do podcast do Põe na Roda no Spotify. (Pedro HMC, 2023).

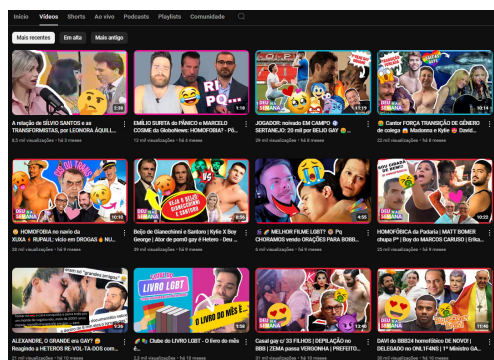
Nota-se que, neste canal de comunicação, o público mais representado são os homens gays (5) e os principais temas abordados por eles são sexo e família. Quando se trata das entrevistas com pessoas trans (3), a representatividade é o assunto mais tratado.

Youtube

Acessando o canal do Youtube do Põe na Roda e clicando em “vídeos” vemos as publicações mais recentes do canal (Figura 4). Nesta mídia, os títulos não seguem uma padronização explícita como no podcast, mas ainda sim repetem alguns elementos que evidenciam o tipo de linguagem escolhido para essa plataforma, como o uso de caixa alta para os termos mais relevantes e o uso de emojis.

Figura 4

Canal do Youtube do Põe na Roda



Captura de tela da aba “vídeos” do canal do Poe Na Roda (s.d. - b).

As capas dos vídeos também seguem uma identidade visual: são compostas por colagens do Pedro HMC junto dos personagens centrais do tema de cada vídeo, é comum também o uso dos emojis e, em alguns casos, há uma frase de impacto ou uma chamada curta relacionada ao assunto abordado.

Tabela 2

Análise Youtube

Título	Tipo de vídeo	Temas principais	Letra da sigla representada
A relação de SÍLVIO SANTOS e as TRANSFORMISTAS, por LEONORA ÁQUILLA - ✂️ do Põe Na Roda	Corte do Põe na Roda Cast	transformistas (drag queen), visibilidade	T = travestis e transexuais
EMÍLIO SURITA do PÂNICO e MARCELO COSME da GloboNews: HOMOFOBIA? - Põe Na Roda	Vídeo de opinião	Homofobia	Não se aplica
JOGADOR: noivado EM CAMPO ⚽️ 🙄 SERTANEJO: 20 mil por BEIJO GAY 🙄 Homofobia c HETERO 🙄 - Deu Na Semana	Deu na Semana - quadro jornalístico	Demonstração de afeto, homofobia	G = gays

👤 Cantor FORÇA TRANSIÇÃO DE GÊNERO de colega 🍷 Madonna e Kylie 🍷 David Cardoso aos 80- Deu Na Semana	Deu na Semana - quadro jornalístico	Transição de gênero, divas pop	Não se aplica
⚡ HOMOFOBIA no navio da XUXA ⚡ RUPAUL: vício em DROGAS 🍷 NUDE BBB e Damião em Renascer- Deu Na Semana	Deu na Semana - quadro jornalístico	Homofobia, vício em drogas e nudez	G = gays
Beijo de Gianechinni e Santoro Kylie X Boy George Ator de pornô gay é Hetero - Deu Na Semana	Deu na Semana - quadro jornalístico	Demonstração de afeto	G = gays
🌈👤 MELHOR FILME LGBT? ✂️ Pq CHORAMOS vendo ORAÇÕES PARA BOBBY - ✂️👤 Põe Na Roda	Corte do Põe na Roda Cast	Família, homofobia	G = gays
HOMOFÓBICA da Padaria MATT BOMER chupa P* Boy do MARCOS CARUSO Erika Hilton - Deu Na Semana	Deu na Semana - quadro jornalístico	Homofobia, luta por direitos	G = gays T = travestis e transexuais
ALEXANDRE, O GRANDE era GAY? 🌈 Reagindo a HETEROS RE-VOL-TA-DOS com a Netflix - Põe Na Roda	Vídeo de opinião	Homofobia	G = gays
📖❤️ Clube do LIVRO LGBT - O livro do mês é...	Divulgação do Clube do Livro para assinantes	Leitura e representatividade	Não se aplica

Nota. Elaboração da autora a partir dos títulos disponíveis na aba “vídeos” do canal do Youtube do Põe na Roda (s.d.).

Analisando as produções mais recentes do canal (Tabela 2), nota-se que o quadro “Deu na Semana” é a produção mais frequente, refletindo a necessidade de um conteúdo noticioso produzido para pessoas LGBTQIA+, abordando temas da comunidade. Dentro do programa há as notícias de “close certo”, que geralmente relatam demonstrações de afeto ou algum posicionamento de uma personalidade queer; e as notícias de “close errado”, em que são denunciados casos de homofobia.

O público mais representado nestes conteúdos também é o público gay (6), seguido por travestis e transexuais (2).

Em três vídeos analisados, a categoria de “letra da sigla representada” não se aplica, pois se trata, no primeiro, de um vídeo de opinião contra um caso de homofobia; no segundo, de um caso em que uma transição de gênero teria sido forçada - portanto não é de fato uma pessoa descobrindo uma identidade de gênero transexual - e, no terceiro, da divulgação do clube do livro organizado por Pedro HMC.

Instagram

Figura 5

Perfil do Instagram do perfil do Põe na Roda



Captura de tela do perfil do Instagram do Põe na Roda realizada em julho de 2025.
Põe Na Roda [poenaroda]. (s.d. -a).

No Instagram do projeto algumas postagens contam com uma capa padronizada com o título do post em azul e rosa, enquanto outras não possuem título ou este é representado pela própria legenda do vídeo,

pausado em um frame específico (Figura 5). Pelo material de vídeo e texto serem complementares para o entendimento da publicação nessa mídia social, as legendas também foram analisadas (Tabela 3).

Tabela 3
Análise Instagram

Título	Legenda	Tipo de post	Temas principais	Letra da sigla representada
Não é por ser trans que...	Encerrando o mês da #VisibilidadeTrans e não tinha como não fazer uma versão vertical desse hino, né? 🗉 Afinal, não é por ser trans que... 🌈👏🙌 #trans #lgbt #lgbtqia #direitoslgbt #poenaroda #pedrohmc	Repostagem de conteúdo do Youtube	Visibilidade Trans	T = travestis e transexuais
Não se aplica	Ce viu?! 🙌 A @oficialfernandatorres no @goldenglobes?!? 🏆 TOTALMENTE PREMIADA! 🥰🥰🥰💖 Tão merecido! 🙌 Fã desde sempre aqui e não podia deixar passar! #aindaestouaquifilme #goldenglobes #fernandatorres #aindaestouaqui	Conteúdo original para a plataforma	Premiação Fernanda Torres	Não se aplica
Mutirão tuberculose	E assim foi o #mutirao da @qiagen. brasil pra conscientização e testagem de #Tuberculose! 💖🥰🥰🥰 Você sabia que esta é uma das principais causas de morte de pessoas que vivem com HIV? E ambas as condições tendo diagnóstico e tratamento gratuito pelo SUS! 🙌 Se informa e se liga no vídeo acima, principalmente nas dicas da Dra. Sumire Sakabe lá do CRT/SAE da Santa Cruz! 💋 #publi #qiagen #hiv #sus #autocuidado #IGRA	Conteúdo original para a plataforma	Campanha de saúde	Não se aplica

Botei + boca	👁️😭 O @dr.robsonpchepiorka desde sempre, toda vez que me encontrava falava da minha #boca... 😭 me convenceu! E tá aí o #procedimento do #preenchimento e o resultado! 💕	Conteúdo original para a plataforma	Procedimento estético	Não se aplica
eu já comecei no show de calouros do Silvio Santos	A @leonoraquillaoficial #SilvioSantos, pioneiro no protagonismo de #dragqueens e #transformistas na mídia, onde ela começou sua carreira. Quem aí assistia?? 🙌 Lá do podcast do #poenaroda	Repostagem de conteúdo do Youtube	Transformistas (drag queen) - Leonora Áquilla	T = travestis e transexuais
Achei engraçado...	Achei engraçado sim... eis o pq! 🙌 Sobre o @emiliosuritaoficial tentando imitar o @mcosme da @globonews... assiste e depois me conta aqui 😂 se vc tb não viu graça! 😊📺	Conteúdo original para a plataforma repostado no Youtube	Homofobia	Não se aplica
Não se aplica	Tá aí meu rolezin na #ParadaLGBT 2024 de São Paulo! 🏳️🌈 Recuperando o orgulho destas cores: 🏳️🌈👉👉 E vc esteve por lá tb? Me conta como foi? 📺 E obrigado especial @memiliosilva @andrefischer @luizfernandopuchoa @regisa27 por arrasarem em mais uma edição desse evento histórico e tão necessário! 🙌🏳️🌈💚	Conteúdo original para a plataforma	Vlog	LGBTQIA+
Não se aplica	💛📺 Bora colorir a Paulista de verde e amarelo esse domingo na @paradasp? 💛🏳️🌈 #ParadaSP #ParadaLGBT #paradalgbtsp PS: n reparem o olho 🙄 unhada do meu filho na brincadeira aqui 🌸😭📺	Conteúdo original para a plataforma	Arrume-se comigo + orgulho das cores da bandeira do Brasil	LGBTQIA+

Não se aplica	A @mayamassafera em entrevista que repostaram por aí (amei lembrar), mostrando sinais (que sinceramente me passaram batido ali, interessante rever e perceber hj) de alguma não conformidade com seu gênero atribuído, e isso há muito tempo. Eqto na Internet (esse pátio de hospício e Terra sem lei) como sempre há quem julgue (sem conhecer) e meta o bedelho onde não lhe cabe (enfim, gente sem alma, sem empatia e sem@pia de louça), mas é como diz o ditado, Maya: os cães ladram e a caravana passa! 🌸🇧🇷🇺🇪🇵🇷🇵🇸 Seja muito feliz!	Repostagem de conteúdo do Youtube	Transexualidade - Maya Massafera	T = travestis e transexuais
É que breve completarei 15 anos	😭😭 12 ATIVOS COM LOCAL: meu rostinho! 😊😊 Ida ao @dr.robsonpcchepiorka pra renovar o #Botox e fazer o famoso Pele de Porcelana (tb quis, viu @nanypeople e @ikarokadoshi) 😊😊 “É que breve completarei 15 anos!” 🌟	Conteúdo original para a plataforma	Procedimento estético	Não se aplica

Elaboração da autora a partir das imagens e legendas disponíveis no perfil do Instagram do Põe na Roda (s.d. -a).

Nesta mídia, observa-se que, ainda que a plataforma contemple conteúdos de foto e de vídeo, apenas este último formato é utilizado pelo Põe na Roda, que produz vídeos inéditos para o perfil, mas também republica conteúdos do Youtube.

Quando se trata de atribuir visibilidade à comunidade LGBTQIA+, as pessoas trans aparecem mais vezes no perfil (3). Esta mídia, porém, é a menos utilizada com o intuito de representatividade e pautas diretamente ligadas à comunidade, abordando também assuntos referentes ao próprio Pedro HMC, como os procedimentos estéticos e campanhas de saúde.

Nesta rede social houve quatro casos em que a publicação não contava com um título no vídeo, apenas com legenda, o que foi

categorizado na tabela como “não se aplica”. Essa categorização também foi utilizada nas postagens em que não houve uma letra da sigla LGBTQI+ representada no post, o que aconteceu em outros cinco casos, sendo dois deles abordando procedimentos estéticos realizados pelo Pedro HMC , um vídeo de opinião contra um caso de homofobia, uma campanha contra a tuberculose e um vídeo de comemoração quando a atriz Fernanda Torres recebeu o prêmio Globo de Ouro.

Ainda, essa rede social foi a única que teve publicações que conferiam representatividade a todas as letras da sigla, que foram os posts referentes à Parada do Orgulho LGBT+ de São Paulo.

Considerações finais

Dos resultados obtidos em cada mídia social analisada, pode-se observar que há convergência entre o conteúdo em todas as plataformas, principalmente em relação ao quadro “Põe na Roda Cast”. Neste caso, as entrevistas são postadas completas no Youtube e, posteriormente, alguns trechos são selecionados, editados e postados separadamente no próprio canal e, também, no Instagram, levando para outra rede social uma experiência diferente com o mesmo conteúdo. O áudio das entrevistas também é direcionado para o Spotify, resultando num novo formato, numa plataforma distinta, mas com o mesmo material prévio, o que também possibilita o consumo de maneira diferente e, inclusive, o alcance de novos públicos.

Do Instagram para o Youtube também há convergência entre os materiais, seja postando o mesmo vídeo nas duas redes em datas próximas, seja usando o Instagram para relembrar um conteúdo disponibilizado no Youtube anos antes e acrescentar uma nova discussão a

partir disso, como o caso da homenagem ao Dia da Visibilidade Trans e da entrevista com Maya Massafra.

Apesar dessas ocorrências, as plataformas também se alimentam de maneira independente, como é o caso dos vídeos relacionados à Parada do Orgulho LGBTQIA+ no Instagram, por exemplo, e dos episódios do “Deu na Semana” no Youtube. Assim, o usuário recebe conteúdos inéditos nas diferentes redes sociais e só tem uma experiência completa estando presente em todas as plataformas.

É possível ainda observar que as propostas de cada rede social funcionam de maneira distinta: enquanto no Youtube o conteúdo pode ser considerado mais representativo, ao tratar diretamente de temas relacionados à comunidade e denunciar mais frequentemente casos de homofobia, no Instagram a imagem pessoal do Pedro HMC é priorizada, por exemplo nos conteúdos de procedimentos estéticos.

Ao tratar da representatividade, o Põe na Roda se dedica mais às pautas referentes aos homens gays e às mulheres travestis e transexuais, mas aborda os temas de maneiras variadas, sendo os principais assuntos discutidos relacionados a sexo, família e a própria visibilidade da comunidade.

Referências

Assis, F. (2023). A comunidade de jornalistas LGBTQIA+ e o esforço das ações afirmativas num Brasil conservador. *MATRIZES*, 17(2), 153-169. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i2p153-169>

Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

- Barros, L. (2012). Recepção, mediação e midiaticização: conexões entre teorias europeias e latino-americanas. In M. Mattos, J. Janotti Júnior, & N. Jacks (Orgs.), *Mediação e Midiaticização*. Compós.
- Colling, L. (2012). Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero? In L. Pelúcio et al. (Orgs.), *Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia* (pp. 109-128). Oficina Universitária.
- Colling, L. (2021). A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade. EDUFBA. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/39185/1/A%20vontade%20de%20expor_RI.pdf
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. Aleph.
- Mick, J. (2015). Trabalho jornalístico e convergência digital no Brasil: Um mapeamento de novas funções e atividades. *Revista Pauta Geral - Estudos em Jornalismo*, 2(1), 15-37. <https://revistas.uepg.br/index.php/pauta/article/view/7579>
- Miskolci, R. (2017). Discreto e fora do meio: notas sobre a visibilidade sexual contemporânea. *Cadernos Pagu*, 49, 45-72. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8637319>
- Pedro HMC. (Host). (2023-present). *Põe na Roda* [Audio podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com/show/6rAB6sAuZu7d6eJvOoHr-4c?trackId=0cUBG9Ou2nhW3rtw3PgXzC>
- Põe Na Roda[poenaroda].(s.d. -a). *Posts* [Perfil do Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/poenaroda>

Poe Na Roda (s.d. -b). *Videos* [Vídeos]. YouTube. Recuperado em 2025, julho de <https://www.youtube.com/@poenaroda/videos>

Põe na Roda. (2023, maio 25). Leonora Áquilla | Põe na roda Cast#12 [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HnOKknhBC-A&t=24s>

Põe na Roda. (2024, março 16). *JOGADOR: noivado EM CAMPO* 🤔
SERTANEJO: 20 mil por BEIJO GAY 🤔 *Homofobia c HETERO*
- *Deu Na Semana* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=L_N8n70M-EM&t=330s

Renault, D. (2013). A convergência tecnológica e o novo jornalista. *Brazilian Journalism Research*, 9(2), 30-49.

PARTE 4 - DESAFIOS

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL COMO TRANSFORMAÇÃO EPISTEMOLÓGICA NAS LINGUAGENS DO ÁUDIO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS PODCASTS JORNALÍSTICOS, MUSICAIS E DRAMÁTICO-FICCIONAIS

Alvaro Bufarah Junior¹

A análise comparativa das linguagens do áudio - particularmente nos gêneros de podcasts jornalísticos, musicais e dramático-ficcionais - parte do pressuposto de que a Inteligência Artificial (IA) constitui uma tecnologia epistêmica, no sentido formulado por Floridi (2023), ao moldar as condições de produção, legitimação e circulação do conhecimento. Segundo o autor, os sistemas de IA “não apenas processam dados, mas

1. Doutorado no Programa de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pós-doutorado na Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.
alvaro.bufarah@mackenzie.br

participam da estruturação dos próprios regimes de verdade” (Floridi, 2023, p. 18).

Tal abordagem desloca a discussão do plano meramente técnico para o plano epistemológico, em que se problematiza a maneira como a IA reorganiza a relação entre humanos, máquinas e sentidos culturais. Nesse contexto, o estudo adota ainda a concepção de simbiose cognitiva, formulada por Kapusta (2025), segundo a qual humanos e algoritmos constituem um sistema de coautoria e de coprodução de sentido em processos comunicacionais mediados. Essa relação híbrida é observada especialmente na criação sonora, em que a IA se torna coautora, curadora e mediadora simbólica.

A fundamentação teórica incorpora, além disso, a crítica à colonização de dados e à plataformização da cultura, conceitos trabalhados por Couldry e Mejias (2019) e Srnicek (2017). Para os autores, o capitalismo contemporâneo apropria-se da experiência humana como recurso informacional, transformando a temporalidade e a materialidade da comunicação em mercadoria. Tais dinâmicas afetam diretamente a ecologia do áudio na medida em que o podcast se consolida como um formato dependente da infraestrutura de plataformas e de algoritmos de recomendação, fenômeno descrito como mediação cultural algorítmica por Seaver (2022).

A perspectiva das linguagens do áudio ancora-se em autores que exploram a materialidade sonora e a tradição radiofônica, como Ferraretto e Kischinhevsky (2009), para quem a oralidade mediada e o ritmo da fala constituem elementos estruturais da escuta contemporânea. No campo musical, Miranda (2001, 2023) introduz o conceito de cognição musical estendida, segundo o qual a criatividade humana

é expandida por sistemas computacionais. Na dimensão narrativa e ficcional, Murray (1999) discute a narrativa imersiva e a emergência de ambientes interativos, enquanto Jenkins (2009) amplia o debate ao abordar a cultura da convergência, que conecta produção, circulação e participação. No campo jornalístico, autores como Zuculoto (2020), Del Bianco e Lima (2023) e Recuero (2021) analisam as implicações éticas e epistemológicas da automação, apontando tensões entre produtividade, credibilidade e autonomia editorial.

Com base nesse referencial, a análise comparativa adota oito dimensões epistemológicas integradas, formuladas em texto corrido para delinear o escopo do estudo. A primeira dimensão diz respeito ao regime epistemológico dominante de cada gênero. Nos podcasts jornalísticos prevalece a epistemologia da veracidade, fundada na credibilidade da voz humana e nas práticas de checagem (Del Bianco & Lima, 2023). Nos podcasts musicais observa-se uma epistemologia estética, em que a autenticidade e a originalidade são tensionadas pela produção algorítmica e pela curadoria automatizada (Miranda, 2023; Seaver, 2022). Já no dramático-ficcional, emerge uma epistemologia da ficcionalidade, que substitui a verdade factual pela coerência narrativa e pela verossimilhança emocional (Jenkins, 2009; Murray, 1999). A segunda dimensão - autoria e agência -, explora o deslocamento da autoria individual para sistemas de coautoria humano-algoritmo, em consonância com a noção de simbiose cognitiva (Kapusta, 2025). Já a terceira dimensão - mediação e curadoria algorítmica -, examina a forma como plataformas digitais moldam a descoberta e o consumo de conteúdos sonoros, reproduzindo padrões de poder e homogeneização cultural (Seaver, 2022; Srnicek, 2017). A quarta refere-se à materialidade

e às práticas de produção, analisando como ferramentas como Otter.ai, Descript e Boomy transformam a rotina de criação e a própria gramática sonora, introduzindo novas texturas e automatismos (Ferraretto & Kischinhevsky, 2009). A quinta, que é sobre temporalidade e distribuição, considera a passagem da linearidade radiofônica à lógica personalizada e *on demand*, processo que altera o ritmo da informação e a experiência do ouvinte (Couldry & Mejias, 2019). A sexta - performatividade vocal -, observa a transição entre voz humana e voz sintética, tema central no debate sobre credibilidade jornalística e imersão ficcional (Lee et al., 2022). A sétima dimensão - ética e governança -, abrange questões de transparência, consentimento vocal e direitos autorais em ambientes mediados por IA (Del Bianco & Lima, 2023; Recuero, 2021). Por fim, a oitava - recepção e valor cultural -, investiga como os algoritmos de visibilidade e as métricas de engajamento influenciam a construção simbólica e a diversidade de repertórios (Jenkins, 2009; Srnicek, 2017).

Essas dimensões articulam-se de modo a sustentar a hipótese de que a IA opera simultaneamente como mediadora criativa, infraestrutura cognitiva e condição epistemológica das linguagens sonoras. Assim, a análise dos podcasts jornalísticos, musicais e dramático-ficcionais permitirá compreender como distintos regimes de veracidade, estética e ficcionalidade se reorganizam em uma nova ecologia epistêmica do áudio, marcada pela interação contínua entre humanos, algoritmos e dispositivos técnicos.

A IA no podcast jornalístico: produtividade e riscos epistêmicos

O jornalismo, historicamente tensionado entre agilidade e verificação, reconfigura-se no ecossistema digital marcado por plataformas,

redes e distribuição desintermediada. Nesse contexto, a Inteligência Artificial (IA) deve ser entendida como tecnologia epistêmica (isto é, um aparato que estrutura critérios de verdade, relevância e legitimidade), deslocando-se do uso meramente instrumental para a participação ativa na constituição dos regimes de verdade no áudio (Floridi, 2023). Em podcasts jornalísticos - herdeiros de práticas radiofônicas de oralidade e serviço público - essa inflexão se torna visível na organização da produção, na circulação e na própria escuta (Ferraretto & Kischinhevsky, 2009).

No plano produtivo, a adoção de IA automatiza rotinas antes intensivas em tempo, como transcrição, edição textualmente guiada e legendagem. Soluções como Otter.ai, Trint e Descript oferecem transcrição em tempo real, sumarização, tradução/edição baseada em texto, limpeza acústica e exportação multiformato, comprimindo etapas e permitindo maior foco em curadoria e apuração (Descript; Otter.ai; Trint). Esse ganho de eficiência redesenha as micro-práticas de redação, aproximando-se das reestruturações observadas na migração do rádio para lógicas digitais e colaborativas (Zuculoto et al., 2020). Ao mesmo tempo, tais ferramentas reforçam a dependência de infraestruturas algorítmicas que regulam cadências de trabalho e métricas de performance, conectando produtividade a visibilidade nas plataformas. Os ganhos de eficiência, porém, vêm acompanhados de riscos epistêmicos. A delegação de etapas críticas (seleção de fontes, sumarização, organização de dados) a modelos estatísticos opacos introduz novas camadas de mediação, com impactos sobre transparência, auditabilidade e autonomia editorial. A literatura sobre ética algorítmica lista problemas recorrentes - opacidade, viés, discriminação e assimetria de poder - sugerindo protocolos

de governança, documentação e prestação de contas (Rossetti, 2021). Em paralelo, a plataformização concentra fluxos de atenção e condiciona a distribuição do conteúdo jornalístico à lógica de recomendação e ranqueamento, fenômeno que Couldry e Mejias (2019) conceituam como colonização de dados, no qual a temporalidade informacional se converte em insumo econômico e político.

O caso BandNews FM (setembro de 2025) ilustra a natureza epistêmica da IA. Durante licença médica de Reinaldo Azevedo, a emissora utilizou síntese/clonagem de voz para veicular comentários do âncora a partir de textos de sua autoria, com divulgação pública do procedimento e relatos de protocolo interno de governança. A iniciativa, reportada pela própria BandNews e por veículos de grande circulação, deflagrou debate sobre autenticidade, consentimento, sinalização ao público e manutenção da credibilidade em produtos jornalísticos (BandNews, 10-11/09/2025; UOL, 11/09/2025). O episódio evidencia que a IA, ao ocupar o lugar da voz - elemento historicamente associado à confiança -, altera a relação narrador-mensagem-público e demanda disclosure consistente (rótulos, avisos em áudio e metadados) como salvaguarda epistêmica.

A temporalidade do podcast jornalístico, por sua vez, abandona grades lineares e opera em lógicas *on demand* e personalização. Sistemas de IA automatizam resumos, geram *clips* para redes e alimentam recomendadores que articulam relevância, preferência e retenção. Tal arquitetura, ao mesmo tempo que amplia acesso, também pode modular a agenda pública por critérios opacos, intensificando assimetrias de visibilidade. Nessa chave, a crítica de Couldry e Mejias (2019) ajuda a compreender como a captura contínua de traços comportamentais

reconfigura oportunidades de exposição e formas de legitimação no jornalismo em áudio.

A performatividade vocal é um ponto sensível para a confiança. Pesquisas em HCI e comunicação midiaticizada mostram que, embora as vozes neurais tenham progredido em naturalidade, vozes sintéticas ainda tendem a receber avaliações inferiores de credibilidade e envolvimento quando comparadas a vozes humanas em tarefas persuasivas e informativas - especialmente em contextos onde a autoridade epistêmica é central (Abdulrahman & Richards, 2022; Do et al., 2022). Para podcasts jornalísticos, isso sugere limites práticos e a necessidade de protocolos de uso (p. ex., uso contingente, consentimento explícito, rótulo sonoro e textual, armazenamento de amostras e *logs* para auditoria).

No plano ocupacional, redações de áudio tornam-se mais enxutas e distribuídas: a automação reduz custos marginais, viabiliza operações com equipes menores e amplia a capacidade de produção em ciclos acelerados; em contrapartida, intensifica a pressão por eficiência, cria dependências técnicas e pode precarizar etapas de apuração e checagem. Estudos recentes sobre jornalismo automatizado mapeiam essa ambivalência, propondo que a questão não é a “ferramenta em si”, mas como ela se articula a modelos de negócio, métricas e processos de prestação de contas (Christoforetti & Silva, 2024; Sousa, 2024).

Em síntese, a IA no podcast jornalístico potencializa produtividade e escala, mas reconfigura fundamentos da prática: veracidade (critérios de checagem sob mediação algorítmica), transparência (opacidade técnica e necessidade de *disclosure*), autonomia (dependência de infraestrutura) e confiança (performatividade vocal e sinalização). Reconhecer a IA como tecnologia epistêmica (Floridi, 2023) implica

adotar mecanismos de governança - documentação de modelos e dados, trilhas de auditoria, rotulagem de conteúdos sintéticos, políticas de consentimento e revisão editorial humana - para equilibrar inovação e responsabilidade social no jornalismo sonoro.

A IA no podcast musical: estética da experimentação

A música tem sido historicamente um território de convergência entre arte e tecnologia. Desde o fonógrafo de Edison até os sintetizadores digitais, cada inovação ampliou os horizontes criativos e reformulou os modos de percepção estética. A introdução da Inteligência Artificial (IA) na criação musical - e mais recentemente na curadoria de conteúdos sonoros - não representa apenas continuidade dessa trajetória técnica, mas inaugura uma epistemologia da criação sonora fundada na coparticipação entre humanos e algoritmos. Em podcasts musicais, esse processo adquire forma singular: a IA se manifesta tanto como ferramenta de composição e experimentação estética quanto como mediadora entre obra, plataforma e ouvinte.

Eduardo Reck Miranda (2001), um dos pioneiros nos estudos de composição assistida por computador, argumenta que os sistemas computacionais devem ser concebidos como extensões da cognição musical humana, expandindo capacidades perceptivas e criativas. Em obras mais recentes, Miranda (2023) aprofunda a discussão ao afirmar que a IA inaugura uma cognição musical distribuída, na qual os algoritmos não apenas simulam o pensamento musical, mas interagem com ele, influenciando a formação da ideia sonora e o julgamento estético.

A IA generativa amplia essa relação. *Softwares* como AIVA, Riffusion e Amper Music produzem composições originais a partir de

descrições textuais (*text-to-music*), integrando aprendizado de máquina e modelos de difusão. Esse processo desloca a autoria do indivíduo para uma rede de interações entre humano e sistema. A epistemologia musical, tradicionalmente ancorada na subjetividade criadora, passa a incorporar a lógica probabilística dos algoritmos e a imprevisibilidade da geração automatizada. Kapusta (2025), ao propor o conceito de simbiose cognitiva, reforça essa perspectiva: humanos e sistemas inteligentes compartilham a responsabilidade pela construção de sentido, produzindo arranjos e estruturas sonoras que nenhum compositor isolado conceberia.

A influência da IA na música ultrapassa a produção e alcança o domínio da curadoria sonora. Plataformas como Spotify e Deezer utilizam aprendizado de máquina para recomendar faixas, organizar *playlists* e prever estados emocionais do ouvinte (Spotify, 2023). Segundo Seaver (2022), tal processo constitui uma forma de mediação cultural algorítmica, na qual os sistemas não apenas sugerem conteúdos, mas moldam repertórios e hábitos de escuta. Essa curadoria automatizada altera profundamente a epistemologia da escuta. A descoberta musical, antes mediada por críticos, locutores ou DJs, é agora filtrada por algoritmos baseados em dados de consumo massivo. Hesmondhalgh (2021) observa que essa transformação acarreta homogeneização do gosto e redução da diversidade cultural, já que os modelos tendem a privilegiar artistas e gêneros que maximizam engajamento e tempo de reprodução. Nos podcasts musicais, o resultado são experiências sonoras hiperpersonalizadas, estruturadas por IA para nichos de ouvintes, nas quais a legitimidade estética deriva menos da originalidade da obra e mais da adequação da experiência ao perfil do usuário.

A emergência da IA na composição desafia concepções tradicionais de autoria e propriedade intelectual. Quando uma peça é gerada a partir de modelos treinados com milhares de obras preexistentes, questiona-se quem é o autor e o que é, de fato, original. Miranda (2023) argumenta que a IA “amplia as fronteiras da criação, mas relativiza os critérios de originalidade e valor cultural” (p. 7). Do ponto de vista epistemológico, a noção de originalidade - central na tradição ocidental - é substituída por um modelo de recombinação algorítmica, no qual o ato criativo resulta da manipulação estatística de padrões pré-existentes. No Brasil, esse debate assume relevância em gêneros populares como funk, sertanejo e rap, frequentemente incorporados em podcasts musicais. O uso de IA para gerar batidas e *samples* revela tensões entre autoria individual, criação coletiva e apropriação algorítmica. Como indicam pesquisas recentes da WIPO (World Intellectual Property Organization, 2023), os marcos legais ainda não oferecem respostas claras para a coautoria humano-máquina, o que reforça a necessidade de regulação ética e editorial.

A IA reintroduz a experimentação como princípio epistemológico central na música. Miranda (2001) denomina esse fenômeno de ruptura cognitiva: o ouvinte é confrontado com sonoridades não familiares, rompendo padrões de percepção e criando formas de escuta. Em podcasts voltados à música eletrônica, ao *noise* e à *sound art*, a IA atua como coautora estética, capaz de gerar variações infinitas de textura, ritmo e espacialidade sonora. Essa multiplicidade perceptiva desloca a centralidade da forma para o fluxo sonoro contínuo, produzindo uma estética de fluidez e recombinação. A IA, portanto, opera como sujeito epistêmico da experimentação, reorganizando as categorias clássicas

de composição - harmonia, melodia e timbre - e introduzindo novos parâmetros de criação: dados, modelos probabilísticos e aprendizado neural. Essa redefinição aproxima a música de uma epistemologia pós-humanista, em que o ato criativo é resultado de interações entre humanos, máquinas e bancos de dados.

Apesar de ampliar as possibilidades criativas e democratizar a produção musical - permitindo que criadores sem formação técnica desenvolvam obras complexas -, a IA também intensifica mecanismos de controle cultural. As mesmas plataformas que oferecem acesso global condicionam a visibilidade das músicas a algoritmos de ranqueamento e modelos de engajamento. Srnicek (2017) interpreta essa dinâmica no contexto do capitalismo de plataforma, em que a exploração de dados de consumo e comportamento torna-se o principal ativo econômico. Nesse sentido, a epistemologia da experimentação musical não pode ser analisada de modo isolado. Ela se insere em uma ecologia midiática híbrida, onde inovação estética e controle algorítmico coexistem em tensão. A IA é, simultaneamente, catalisadora de novas formas sonoras e instrumento de governança simbólica, modulando o que é ouvido, compartilhado e legitimado culturalmente.

A IA no podcast dramático-ficcional: narrativas algorítmicas

O podcast dramático-ficcional, ainda minoritário no Brasil em comparação aos gêneros jornalístico e musical, vem ganhando relevância internacional como laboratório de experimentação narrativa mediada por Inteligência Artificial (IA). A tradição da dramatização radiofônica - cujo cânone inclui *The War of the Worlds* (1938) - encontra hoje um terreno de reinvenção em que algoritmos participam ativamente da criação de

roteiros, personagens, vozes e ambientações. Nessa perspectiva, a IA atua como tecnologia epistêmica, isto é, um aparato que modela critérios de legitimidade e verossimilhança no drama sonoro, deslocando a mediação do plano exclusivamente humano para ecologias híbridas de produção (Floridi, 2023).

Processos de roteirização têm incorporado modelos de linguagem para ideação de cenas, perfis de personagens e variações de arco narrativo, inserindo a IA como coautora que propõe bifurcações e soluções a serem negociadas pela curadoria humana. A noção de simbiose cognitiva - coprodução de sentido entre humanos e sistemas - oferece um arcabouço explicativo para essa prática, na qual o estatístico-probabilístico dos modelos se entrelaça à intencionalidade autoral (Kapusta, 2025). Em termos de teoria narrativa, tal hibridização dialoga com a visão de mídias expressivas e interativas de Murray, que antecipou a emergência de arquiteturas narrativas procedurais e participativas, hoje atualizadas em fluxos de escrita assistida por IA (Murray, 2017/1997).

A síntese de voz tornou-se um vetor de transformação estética e produtiva. Plataformas como Resemble AI e ElevenLabs oferecem clonagem, multilinguismo e controle de prosódia, viabilizando personagens digitais e elencos híbridos (atores + síntese), o que redefine a performatividade ao deslocar parte da atuação do corpo humano para o corpo algorítmico. Evidências empíricas sugerem que, embora vozes neurais avancem em naturalidade, ainda há penalidades de confiança e engajamento quando comparadas a vozes humanas em tarefas persuasivas ; em ambientes ficcionais, porém, a suspensão da descrença eleva a aceitabilidade, desde que preservadas coerência e sinalização de uso (Do et al., 2022; Gong et al., 2023).

A criação de paisagens sonoras e *foley* também é impactada. Ferramentas generativas (p. ex., Stable Audio Open, da Stability AI) e serviços voltados a efeitos sonoros por texto-para-áudio ampliam o repertório de timbres e eventos acústicos, com sincronização temporal e controle paramétrico antes restritos a bibliotecas ou captação em campo (Stability AI, 2024; ElevenLabs, 2024/2025). Esse ecossistema democratiza a produção para equipes pequenas, mas carrega assinaturas estéticas dos dados de treinamento, reforçando a tese de que infraestruturas algorítmicas também são mediações culturais que delimitam o “audível” (Jenkins, 2009).

Experiências interativas - em especial para *smart speakers* - aproximam o podcast ficcional de jogos narrativos e formatos transmídia. O piloto *The Inspection Chamber* (BBC R&D/Rosina Sound, 2017) é um marco do drama conversacional: o ouvinte participa por comandos de voz e a história responde a escolhas, esboçando um pacto ficcional triádico (autor-público-algoritmo) (BBC R&D, 2017). Em termos teóricos, a convergência descrita por Jenkins legitima o papel da audiência como co-produtora de sentido, agora mediada por modelos que regulam a progressão dramática em tempo real (Jenkins, 2009).

A expansão criativa vem acompanhada de dilemas éticos: clonagem de vozes sem consentimento; treinamento de modelos com dados sensíveis; e estereótipos codificados nos conjuntos de dados. A literatura sobre plataformização e colonização de dados indica que a captura e a mercantilização de traços comportamentais reconfiguram valor, visibilidade e governança cultural (Couldry & Mejias, 2019; Srnicek, 2017). Para o campo dramático-ficcional, isso implica exigir protocolos de consentimento, rotulagem de conteúdo sintético (*disclosure*

em áudio/metadata) e trilhas de auditoria para uso de modelos e vozes. No plano do trabalho, a automação pode concentrar poder e precarizar segmentos da cadeia (roteiro, locução, sonoplastia), demandando modelos de remuneração e licenciamento compatíveis com coautoria humano-algoritmo.

Ecologia epistêmica do áudio

A análise comparativa da Inteligência Artificial (IA) nos podcasts jornalísticos, musicais e dramático-ficcionais demonstra que as transformações provocadas pelas tecnologias inteligentes transcendem o nível técnico e atingem o próprio modo de produção, validação e circulação do conhecimento sonoro. Nesse cenário, o som deixa de ser apenas meio expressivo para tornar-se campo epistemológico, no qual algoritmos participam ativamente da definição do que é considerado verdadeiro, belo ou narrativamente legítimo. Essa constatação conduz à formulação do conceito de ecologia epistêmica do áudio, entendido como a rede dinâmica de interações entre humanos, sistemas de IA e dispositivos técnicos na construção de sentidos culturais e comunicacionais.

O termo ecologia epistêmica deriva da integração entre a noção de tecnologia epistêmica (Floridi, 2023) e a metáfora ecológica, que permite compreender o ambiente sonoro como um sistema composto por múltiplos agentes interdependentes. Para Floridi, as tecnologias da informação moldam cognitivamente os critérios de verdade, relevância e legitimidade, convertendo-se em atores epistêmicos. Quando esse raciocínio é aplicado ao áudio, evidencia-se que jornalistas, músicos, roteiristas, plataformas, ouvintes e algoritmos compartilham funções na geração e interpretação de sentido. Kapusta (2025) amplia essa

perspectiva ao propor o conceito de simbiose cognitiva, sugerindo que humanos e máquinas cooperam na criação de conhecimento em ambientes mediados pela linguagem. No áudio, essa cooperação manifesta-se em múltiplos níveis - da automação de tarefas jornalísticas à composição algorítmica e à coautoria de narrativas ficcionais -, formando uma ecologia em que a IA não é mero instrumento, mas agente ativo de produção simbólica.

No plano empírico, a comparação entre gêneros evidencia três convergências principais. Primeiro, a IA atua como mediadora criativa: automatiza a transcrição e edição jornalística, compõe harmonias e timbres e roteiriza personagens (Ferraretto & Kischinhevsky, 2009; Miranda, 2023). Segundo, redefine a temporalidade da produção e do consumo ao substituir a linearidade radiofônica por fluxos personalizados (Couldry & Mejias, 2019). Terceiro, introduz dilemas ético-políticos — opacidade, padronização e concentração de poder — associados ao capitalismo de plataforma (Srnicek, 2017).

Embora convergentes em alguns aspectos, os gêneros mantêm epistemologias próprias. No jornalismo, a IA reconfigura os critérios de veracidade; na música, inaugura uma epistemologia estética da experimentação; e no dramático-ficcional, propõe uma epistemologia da ficção sonora que exige novas formas de governança e consentimento (Lee et al., 2022). O risco é a erosão da confiança pública quando o uso dessas ferramentas ocorre sem transparência (Del Bianco & Lima, 2023). Essas especificidades mostram que a ecologia epistêmica do áudio é heterogênea e tensiona inovação e regulação, autonomia e controle.

Reconhecer a IA como agente epistêmico implica repensar políticas e práticas culturais. No plano ético, é necessário garantir

transparência na utilização de algoritmos e IA generativa, informando claramente quando vozes, trilhas ou textos são sintéticos. No plano político, a concentração de poder de curadoria em plataformas como Spotify e Apple Podcasts suscita preocupações quanto à liberdade editorial e à visibilidade de criadores independentes (Hesmondhalgh, 2021).

Culturalmente, a ecologia epistêmica do áudio desafia noções tradicionais de autoria, originalidade e autenticidade. O ouvinte torna-se coprodutor de sentido, interagindo com sistemas de recomendação, síntese e remixagem. Jenkins (2009) já havia descrito a convergência midiática como o deslocamento da passividade da audiência para a participação ativa; a IA aprofunda essa tendência ao criar redes de coprodução contínua, em que o consumo é também um ato de curadoria algorítmica.

As implicações éticas e culturais desse cenário incluem a necessidade de transparência no uso de vozes e trilhas sintéticas, políticas de diversidade na curadoria algorítmica e reconhecimento da IA como coautora em determinados contextos (World Intellectual Property Organization, 2023). Mais que rejeitar a IA, trata-se de compreender criticamente sua função epistêmica e criar condições para que amplie - e não restrinja - a pluralidade cultural e cognitiva (Floridi, 2023).

Assim, a ecologia epistêmica do áudio redefine a própria noção de autoria e escuta: o ouvinte torna-se coprodutor de sentido, e o conhecimento sonoro emerge da interação contínua entre humanos, algoritmos e dispositivos técnicos. O desafio é construir práticas que conciliem inovação tecnológica, responsabilidade social e diversidade cultural, assegurando que o universo sonoro permaneça plural e humanamente significativo.

Quadro Comparativo - IA nas Linguagens do Áudio (podcasts)

O quadro abaixo sintetiza as principais diferenças e semelhanças entre os gêneros de podcasts jornalístico, musical e dramático-ficcional, considerando oito dimensões analíticas derivadas da ecologia epistêmica do áudio e dos estudos sobre Inteligência Artificial aplicada às linguagens sonoras.

Dimensão	Jornalístico	Musical	Dramático-ficcional	Convergências (semelhanças)
Regime epistemológico dominante	“Veracidade: checagem, credibilidade, transparência; risco de opacidade e erosão de confiança com IA (síntese/curadoria).”	“Estética: originalidade/valor de escuta tensionados por recombinação algorítmica; IA como motor de experimentação.”	“Ficcionalidade: verossimilhança e coerência narrativa; IA como coautora de mundos e personagens.”	“IA opera como tecnologia epistêmica, moldando critérios de verdade/valor/legitimidade nos três.”
Autoria e agência	“Deslocamento parcial da autoria para <i>pipelines</i> algorítmicos (pauta, resumo, edição); necessidade de <i>disclosure</i> .”	“Coautoria humano-algoritmo explícita (<i>text-to-music</i> , arranjos); autoria distribuída.”	“Coescrita com LLMs; bifurcações narrativas propostas pela IA e curadas por roteiristas.”	“Simbiose cognitiva: autoria em rede e decisões humanas sobre propostas da IA.”
Mediação e curadoria algorítmica	“Recomendações influenciam agenda e circulação; risco de enviesamento.”	“Recomendação/ <i>playlist</i> molda repertórios; tendência à homogeneização.”	“Plataformas e <i>engines</i> de interação modulam progressão narrativa/entrega.”	“Algoritmos intermediam descoberta e visibilidade em todos os gêneros.”
Materialidade e práticas	“Transcrição, edição guiada por texto, limpeza, tradução; aceleração de rotinas.”	“Geração de timbres/batidas; síntese de SFX; <i>pipelines</i> híbridos (DAW+IA).”	“Geração de vozes, <i>foley</i> e paisagens; prototipagem rápida de cenas.”	“Ferramentas (Otter/Descript/Trint; AIVA/Stable Audio/ElevenLabs) reconfiguram gramáticas sonoras.”

Temporalidade e distribuição	“Do ‘ao vivo’ para <i>on demand</i> ; resumos/ <i>clips</i> e atualização contínua.”	“Personalização de escuta; ciclos de lançamento guiados por dados.”	“Episódios interativos/ramificados; <i>replays</i> com variações.”	“Flexibilização temporal e personalização nos três.”
Performatividade vocal	“Voz sintética reduz confiança se não houver transparência; voz humana ainda âncora de credibilidade.”	“Voz sintética como assinatura estética possível; foco na textura/estilo.”	“Voz sintética aceita no pacto ficcional; pode compor elencos híbridos.”	“IA expande o repertório vocal; necessidade de regras claras de uso/rotulagem.”
Ética e governança	“ <i>Disclosure</i> , consentimento, auditoria de modelos; riscos de automação opaca.”	“Direitos autorais, originalidade, <i>datasets</i> e créditos/remuneração.”	“Consentimento para clonagem, estereótipos nos dados, licenças para coautoria.”	“Demandas por protocolos, transparência e regulação (plataformização/colonização de dados).”
Recepção e valor cultural	“Confiança pública como métrica-chave; risco de <i>outranking</i> por algoritmos.”	“Engajamento/descoberta modulados por recomendação; risco de padronização.”	“Imersão/aceitação medida por verossimilhança e interatividade.”	“Métricas e recomendação co-produzem valor simbólico em todos.”

Nota. Elaborado pelo autor (2025), com base em Floridi (2023), Kapusta (2025), Seaver (2022), Couldry e Mejias (2019), Srnicek (2017) e demais autores referenciados.

Considerações finais

A incorporação da Inteligência Artificial (IA) nas linguagens do áudio, especialmente no ecossistema dos podcasts, revelou um movimento de transformação que ultrapassa a dimensão tecnológica e adentra o campo epistemológico da comunicação. Desde a introdução deste trabalho, defendeu-se que compreender a IA apenas como ferramenta seria insuficiente: é necessário concebê-la como tecnologia epistêmica (Floridi, 2023), isto é, um sistema que estrutura cognitivamente os critérios de verdade, valor e legitimidade no ambiente midiático.

Essa hipótese orientou a análise comparativa dos três gêneros centrais do podcast contemporâneo - jornalístico, musical e dramático-ficcional -, cujos resultados demonstraram que a IA atua como agente cognitivo e simbólico, remodelando as formas de produção, mediação e recepção do som.

No podcast jornalístico, verificou-se a reconfiguração da epistemologia da veracidade, em que a automação de rotinas, a síntese de voz e a curadoria algorítmica afetam diretamente a confiança pública e a temporalidade da notícia. O processo de delegação parcial das práticas editoriais a sistemas de IA torna a produção mais ágil, mas também mais vulnerável à opacidade e ao viés dos modelos, exigindo mecanismos de governança ética, transparência e *accountability* (Del Bianco & Lima, 2023; Recuero, 2021).

No musical, observou-se a consolidação de uma epistemologia estética da experimentação. As ferramentas generativas, como AIVA e Riffusion, ampliam o repertório criativo e redefinem a autoria, compartilhada entre humanos e algoritmos. A IA surge como mediadora da criação e da curadoria, promovendo novas formas de composição e de escuta personalizadas. Contudo, a mesma infraestrutura que democratiza o acesso reforça dinâmicas de homogeneização cultural e concentração de poder em plataformas de recomendação (Hesmondhalgh, 2021; Seaver, 2022), impondo o desafio de preservar diversidade e autonomia artística.

Já no podcast dramático-ficcional, identificou-se a emergência de uma epistemologia da ficção sonora, marcada pela coautoria entre roteiristas e modelos de linguagem. A IA participa da escrita de roteiros, da criação de vozes e da construção de ambientações acústicas, instaurando um novo pacto narrativo entre autor, público e algoritmo. Essa simbiose

cognitiva (Kapusta, 2025) amplia o potencial expressivo do drama sonoro, mas acentua dilemas éticos sobre autenticidade, consentimento e precarização do trabalho artístico (Jenkins, 2009; Lee et al., 2022).

A partir dessas análises, foi proposta a noção de ecologia epistêmica do áudio, que sintetiza a coexistência e a interdependência entre humanos, máquinas e dispositivos técnicos na criação de sentidos sonoros. Tal ecologia é heterogênea e tensionada: articula inovação e controle, democratização e concentração, experimentação e padronização. Conforme apontam Couldry e Mejias (2019), esse cenário integra a lógica da colonização dos dados, em que a mediação algorítmica não apenas organiza a informação, mas redefine os próprios sistemas culturais e cognitivos.

Do ponto de vista teórico, o estudo consolidou um arcabouço conceitual inédito ao articular as contribuições de Floridi (2023) - IA como tecnologia epistêmica - e de Kapusta (2025) - simbiose cognitiva -, integrando-as ao pensamento sobre linguagem radiofônica e sonora. Essa combinação permitiu compreender a IA não como mero suporte técnico, mas como agente constitutivo das epistemologias do áudio, capaz de reconfigurar regimes de veracidade, estética e ficcionalidade.

Sob a perspectiva metodológica, a abordagem comparativa mostrou-se eficaz para revelar convergências estruturais - mediação algorítmica, autoria distribuída e flexibilização temporal - e divergências epistemológicas entre os gêneros. Enquanto o jornalismo busca garantir credibilidade, a música privilegia a experimentação estética e a ficção explora a coautoria narrativa. Essa diferenciação evita generalizações e reforça a importância de tratar cada campo conforme sua lógica de legitimação própria.

No plano prático, os resultados indicam a necessidade de políticas públicas e normativas que orientem o uso ético e transparente da IA nas produções sonoras. Devem-se estabelecer protocolos de identificação de vozes sintéticas, regulamentar direitos autorais e incentivar a diversidade cultural e de formatos. O reconhecimento da IA como coautora legítima em determinados contextos criativos requer modelos de crédito e remuneração adequados, conforme sugerem as discussões recentes da World Intellectual Property Organization (2023).

Por fim, esta pesquisa reafirma o papel da Comunicação - e, em especial, da linguagem radiofônica - como campo estratégico para o exame crítico das tecnologias emergentes. O desafio não é apenas dominar as ferramentas, mas compreender como os modos de narrar, escutar e legitimar o mundo sonoro estão sendo reorganizados pelas inteligências artificiais. O futuro das linguagens do áudio dependerá da capacidade coletiva de articular inovação tecnológica, responsabilidade social e pluralidade cultural em uma mesma ecologia epistêmica.

Referência

- Abdulrahman, A., & Richards, D. (2022). Is natural necessary? Human voice versus synthetic voice for intelligent virtual agents. *Multimodal Technologies and Interaction*, 6(7), 51. Recuperado de <https://www.mdpi.com/2414-4088/6/7/51>
- BandNews FM. (2025, 10-11 de setembro). *Com Reinaldo Azevedo sem voz, BandNews FM usa IA para reproduzir voz do âncora em texto dele*. Recuperado de <https://www.band.com.br/bandnews-fm/noticias/reinaldo-azevedo-ganha-voz-com-ia-em-comentario-sobre-fux-202509102300>

- BBC R&D. (2017). *The Inspection Chamber* (piloto de áudio interativo para Alexa/Google Assistant). Em parceria com Rosina Sound. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/19/the-week-in-radio-podcasts-haunted-inspection-chamber-culture-of-encounter>
- Christofoletti, R., & Silva, T. (Organizadores). (2024). *Jornalismo: Reflexão e inflexão*. Editora UFSC. https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/255897/Ebook_Jornalismo-reflex%C3%A3o%20e%20inflex%C3%A3o_11jul24.pdf?isAllowed=y&sequence=1
- Couldry, N., & Mejias, U. A. (2019). *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press. <https://www.sup.org/books/title/?id=31410>
- Del Bianco, N. P., & Lima, A. S. (2023). Mediação algorítmica e desafios éticos do jornalismo automatizado. *Revista Observatório*, 9(2), 1-19.
- Descript. (s.d.). *Descript - Edit video like a doc*. Recuperado de <https://www.descript.com/>
- Do, T. D., McMahan, R. P., & Wisniewski, P. J. (2022). A new uncanny valley? The effects of speech fidelity and human listener gender on social perceptions of a virtual-human speaker. *CHI '22 Proceedings*, 1-11.
- ElevenLabs. (2024-2025). *AI sound effects & text-to-speech*. Recuperado de <https://elevenlabs.io/sound-effects>
- Ferraretto, L. A., & Kischinhevsky, M. (2009). *Rádio e convergência*. Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora. https://compos.com.puc-rio.br/media/g6_luiz_arthur_ferraretto_marcelo_kischinhevsky.pdf

- Floridi, L. (2023). *The ethics of artificial intelligence: Principles, challenges, and opportunities*. Oxford University Press. <https://global.oup.com/academic/product/the-ethics-of-artificial-intelligence-9780198883098>
- Gong, C., Fu, Y., Li, T., Chen, J., & Wang, X. (2023). AI voices reduce cognitive activity? A psychophysiological study of news broadcasts by human vs AI agents. *Frontiers in Psychology*, 14, 1243078.
- Hesmondhalgh, D. (2021). *The cultural industries* (4^a ed.). SAGE Publications.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (2^a ed.). Aleph.
- Kapusta, P. (2025). *Simbiose cognitiva e IA generativa: Novos regimes de sentido nas mídias*. (Manuscrito em preparação).
- Lee, K. J., Park, S., & Kim, H. (2022). Human versus synthetic voice: Trust and perception in AI-generated speech. *Journal of Media Psychology*, 34(3), 145-162.
- Miranda, E. R. (2023). IA e criação musical: Ética e originalidade em debate. *Música Hodie*, 23(1), 1-15.
- Murray, J. H. (2017/1997). *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace* (edição atualizada). MIT Press.
- Recuero, R. (2021). *Redes sociais e os algoritmos da desinformação*. Sulina.
- Resemble AI. (2025). AI voice generator & cloning. Recuperado de <https://www.resemble.ai/>

- Seaver, N. (2022). *Computing taste: Algorithms and the makers of music recommendation*. University of Chicago Press.
- Spotify. (2023). Spotify Research - Personalization and machine learning. Recuperado de <https://research.atspotify.com>
- Srnicek, N. (2017). *Platform capitalism*. Polity Press.
- Stability AI. (2024, 5 de junho). Introducing Stable Audio Open: An open-source text-to-audio model for samples and SFX. Recuperado de <https://stability.ai/news/introducing-stable-audio-open>
- Trint. (s.d.). AI transcription & content editor. Recuperado de <https://trint.com/>
- UOL. (2025, 11 de setembro). Sem voz, Reinaldo Azevedo “fala” no rádio com ferramenta de IA. Recuperado de <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2025/09/11/reinaldo-avezedo-ia-band.htm>
- World Intellectual Property Organization. (2023). Generative AI and intellectual property policy.
- Zuculoto, V. R. M., Lopez, D. C., & Kischinhevsky, M. (Orgs.). (2016). *Estudos radiofônicos no Brasil: 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom* (Coleção GP's E-books, 22). Intercom. <https://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/estudos-radiofonicos-no-brasil.pdf>

VALORIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO CONTEÚDO RADIOFÔNICO: A VOZ DA LOCUÇÃO COMO ELEMENTO PRINCIPAL

Thiers Gomes da Silva¹

Em uma atualidade que ocorre uma abundância de imagens nas mídias audiovisuais, o som é um elemento que pode não precisar de algum atributo visual ou fotografia para que, na ação da comunicação, use a imaginação do ouvinte. Logo, a performance da voz humana é o fator norteador que guia a percepção da audiência. Este trabalho propõe considerações sobre a necessidade de planejar como deve ser o som da locução radiofônica com a meta de estimular, com regularidade, a atenção do ouvinte e, ainda assim, proporcionar uma prática de audição que não dependa do tempo cronológico da transmissão da

1. Doutor em Comunicação
Docente da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - UNESP
thiers.gomes@unesp.br

programação, ou seja, que o público escolha quando deseja atender à sua própria necessidade sonora.

O rádio, como meio de comunicação essencialmente sonoro, tem a capacidade de estimular a imaginação do ouvinte ao compensar a ausência da imagem, principalmente com o desempenho da locução. Por meio de recursos técnicos mais simples, o som radiofônico faz uso da prosódia — produzindo sentido à fala combinando entonação, ritmo e volume — algo que pode gerar uma expressiva sonoridade. A adequada elaboração do som radiofônico é fundamental para garantir que o ouvinte, mesmo executando outra atividade além da auditiva, compreenda rapidamente a informação sem esforço, evidenciando a capacidade única do rádio de propor, de forma eficiente, a comunicação. O entendimento do som radiofônico não ocorre de modo imediato, pois passa por etapas. Rodríguez (2006) explica que a percepção do som passa por quatro instâncias:

a) ouvir: onde a informação é recebida pelo sistema auditivo, sendo que a maior parte dos variados estímulos nem sempre desperta a atenção do ouvinte; b) escutar: onde, nesta ação, em dedicado ao som, uma atenção com o interesse de extrair dele uma determinada informação; c) reconhecer: um som onde se identifica a sua forma e, com isso, se associa a uma fonte sonora e sua origem. Esta ação ocorre com o trabalho da memória auditiva na busca da produção de sentido; d) compreender: nesta instância, ocorre a interpretação e entendimento do significado do som. (p. 253)

A situação comunicativa proposta pelo som radiofônico visa potencializar a imaginação, pois ambos os comunicantes podem estar em espaços distintos envolvidos em diferentes campos visuais. A proposta

destas imagens por meio da audição do som radiofônico é sugerida e guiada principalmente pela ação da locução e disso se vale ressaltar a habilidade de gerar uma sonoridade expressiva que também destaque uma característica inteligível e inclua, neste procedimento, a devida produção de sentido.

Por dispor de menos recursos no processo de produção do som, pois seus aparatos técnicos podem ser mais simples se comparados aos recursos tecnológicos empregados na elaboração de conteúdos de caráter audiovisual, o rádio faz o uso da associação da imaginação com a performance sonora. Mendonça (2025, p. 21) acrescenta que “além de sua função narrativa, a locução na rádio assumiu um papel crucial na construção de atmosferas auditivas capazes de evocar sentimentos, estimular a imaginação e criar um senso de presença imediata”.

É relevante também considerar que, se tratando do tempo empregado na construção da mensagem, o rádio pode ser mais imediato em relação aos outros meios (impressos e visuais). Esta rapidez é uma característica relevante, pois permite que a mensagem seja construída em um tempo muito mais curto do que nos meios impressos ou visuais. Porém, é importante destacar como o conteúdo será comunicado. Trata-se, como citado anteriormente, de um trabalho de prosódia radiofônica, algo que deve compensar a ausência imediata da imagem ou do vídeo, garantindo que o ouvinte assimile o conteúdo sem realizar grandes esforços. Reis (2011) exemplifica que o recurso aos sempre apelativo "notícias de última hora" ou "notícia acabada de chegar à redação" acentuam o imediatismo do meio e chamam a atenção do ouvinte (p. 9).

A prosódia radiofônica que ocorre na ação da locução pode ser previamente planejada ou, então, improvisada. Em ambas as situações,

a performance da expressão vocal deve ser organizada de tal modo a considerar que se trata da comunicação por um meio essencialmente sonoro, o qual, nesta situação, não tem o apoio simultâneo da imagem ou do vídeo. Ainda assim, o receptor ou ouvinte não está presente no campo visual da informação, como também pode estar realizando uma atividade paralela ao ato da audição. Freitas (2020) explica que:

a prosódia se ocupa do modo como os enunciados são emitidos oralmente. Assim, ela está relacionada primordialmente com a língua falada, que possui diferenças em relação à escrita (sistema de signos criado dentro de uma determinada cultura que serve como instrumento na comunicação humana) e que, por sua vez, possui particularidades em sua organização. (p. 15)

Diante de uma audiência instável e, geralmente, invisível para o locutor, a expressão vocal, mesmo inicialmente planejada, pode ser acometida da necessidade do improviso, e há de se considerar, neste andamento, a característica da naturalidade, algo que para o ouvinte pode parecer mais espontâneo e digno de mais credibilidade. Porém, esta avaliação não ameniza a confiabilidade da prática da oralidade previamente planejada na totalidade do programa, pois há conteúdos específicos que, para serem assimilados na ocorrência da audiência, devem apresentar elementos que remetem à redundância durante a emissão da mensagem, um trabalho característico da linguagem da mídia sonora. Campos (2012) acrescenta que:

Acredita-se que muitos locutores em início de carreira seguem o padrão de locução de um profissional de sucesso, o que, com o decorrer da carreira, acaba desaparecendo, fazendo prevalecer um estilo pessoal e características particulares de estilo de locução. (p. 12)

Na relação entre o improviso e naturalidade, podem ser considerados dois tipos de práticas. Na primeira ocorrência sonora, nota-se uma espontaneidade elaborada na qual existe um roteiro guia, mas não constam neste sistema todas as palavras ou expressões a serem pronunciadas por meio da locução. Logo, este trabalho pode ser realizado fazendo uso de diretrizes norteadas por uma espécie de texto. Em suma, este tipo de roteiro orienta o locutor na apresentação das partes ou trechos do programa.

A ação da criação instantânea, sem prévia preparação, pode ser necessária na apresentação de um programa radiofônico no formato de entrevista, pois, dependendo do objetivo do programa, não há como elaborar todo o conteúdo a ser vocalizado por meio da locução. Nesta transmissão, pode ser necessário que o mediador apresentador efetue intervenções com o objetivo de obter uma amplitude no esclarecimento por parte do convidado ou entrevistado. Ferraz (2016) acrescenta que:

O improviso parece ter dado aos primeiros produtores de conteúdo do rádio a percepção de que ele - o improviso - era a própria fórmula do sucesso da programação, uma vez que a audiência respondia positivamente. Esse espírito de resolver à última hora e da forma menos trabalhosa qualquer problema que se apresenta é típica da formação cultural do ser brasileiro. (p. 33)

Para os dois acontecimentos, o excesso deve ser evitado, pois, de um lado, pode ocorrer a saturação da artificialidade na expressão da comunicação se não forem explorados com criatividade os elementos sonoros que podem compor a mensagem radiofônica e, por outro lado, o ouvinte pode interpretar o excesso de improviso como falta ou ausência

de profissionalismo no trabalho da locução que não está fazendo o uso adequado da expressão da comunicação radiofônica. Faz-se importante no trabalho de elaboração radiofônica, dentre outras fases, identificar o momento oportuno para cada ocorrência da locução: improvisado parcial ou total, ou então, sem improvisado. Considerar como o programa será “falado” é algo relevante, tratando-se de dirigir o conteúdo para um determinado público ouvinte.

A locução da palavra é um principal elemento a ser elaborado no processo de produção radiofônica. Sendo assim, trata-se de como dizer algo de tal modo que seja interessante e estimulante de ouvir, pois o exercício de manter a atenção do ouvinte do início ao fim da transmissão do programa não é uma atividade tão simples ou fácil. Nota-se, no presente momento, uma ampla variedade de opções auditivas, logo, é inegável que há uma concorrência pela audiência. A elaboração do roteiro do programa radiofônico precisa considerar a clareza, simplicidade e o caráter imediato na interpretação da comunicação sonora que está sendo proposta. Caso contrário, é inevitável a probabilidade da eventual saturação auditiva e a resultante perda da audiência devido à falta de coerência e clareza da mensagem proposta. Fantinel (2010) acrescenta que:

O rádio é um meio muito fugaz, que exige que as informações sejam assimiladas instantaneamente pelo público, porque ele é um meio apenas sonoro, os ouvintes não dedicam total atenção ao programa que estão ouvindo, o rádio é muito utilizado como companhia, como pano de fundo da realização de outras atividades. (p. 03)

No relato, descrição, narração ou apresentação de um conteúdo radiofônico, o exercício da locução pode proceder de modo literal ou

até mesmo detalhado, ou seja, com redundância, algo que pode permitir ao ouvinte realizar uma atividade paralela ao ato da escuta sem muitos prejuízos no que se refere a perder o conteúdo da informação. Por outro lado, uma ação de vocalização que apresenta uma fala subliminar pode aguçar a curiosidade do ouvinte, mas não para uma audiência muito, provavelmente, composta pelos mais variados tipos de ouvintes. A criatividade é bem-vinda, mas é preciso que se realize uma comunicação sonora clara e notadamente expressiva.

A locução radiofônica pode estar associada com outras fontes sonoras e até mesmo em momentos em que há ocorrência do silêncio, algo que, se bem combinado, causa uma dinâmica sonora estimulante de ser ouvida, mas caso demonstre sempre uma coerência, ou melhor, uma produção de sentido. Para tanto, é relevante avaliar o que cada fonte sonora pode contribuir para gerar o significado pretendido na proposta de comunicação esquematizada previamente na forma de um roteiro. Como anteriormente mencionado, o desenvolvimento de um programa radiofônico pode ser parcialmente ou totalmente apoiado em um roteiro; no primeiro caso, o texto serve apenas como um guia de condução sonora.

Devido à concorrência pela audiência, a prática da locução precisa envolver uma combinação de técnica e arte de performance sonora. Portanto, a elaboração de um roteiro detalhado e organizado, mesmo admitindo no decorrer do trabalho a possibilidade do improviso, o uso planejado da prosódia associado com outras fontes sonoras pode gerar uma estimulante experiência auditiva. A meta é garantir a ocorrência de uma expressiva comunicação que mantenha a atenção do público ouvinte do início ao encerramento do programa, mesmo que aconteça,

neste momento, a realização simultânea de uma outra atividade. Para se manter relevante, o rádio explora o uso profissional do ambiente digital. As emissoras já estão reconhecendo a necessidade de criar uma presença online, com sites que permitem o download de podcasts e outras formas de interação com o público. Essa adaptação não é exclusiva do rádio, mas é particularmente urgente para o setor, já que a audiência jovem, habituada a um consumo de mídia multiplataforma, pode estar comprometendo a relação de longa data que esse meio tinha com esse público. A resposta do setor, como exemplificado pela Clear Channel, tem sido a criação de divisões online e a promoção de novos talentos musicais via internet, mostrando um caminho para a sobrevivência e renovação.

Suporte de conteúdos radiofônicos

Dentre as características da implementação da comunicação digital, observa-se o benefício da mobilidade e da personalização de conteúdos próprios para cada segmento da audiência. Em suma, a denominada cultura da portabilidade e valorização das necessidades de públicos específicos. Atualmente, é possível elaborar determinados conteúdos e publicar em diversos suportes ou plataformas e, ainda assim, obter uma resposta do usuário quase que de modo imediato. André (2009, p. 28) comenta que “para a comunicação, a mobilidade é central já que comunicar é fazer mover signos, mensagens, informações, sendo toda mídia (dispositivos, ambientes e processos) estratégias para transportar mensagens afetando nossa relação com o espaço e o 2º tempo”.

Associados ao conteúdo principal, por exemplo, de um programa radiofônico, podem ser adicionados vídeos, fotos e textos para a

prática da leitura, ambos disponibilizados em outros ambientes digitais. Kischinhevsky (2009) explica que “a extraordinária popularização dos tocadores multimídia e a disseminação da telefonia móvel [...] tornaram-se um ativo importante para o consumidor de arquivos sonoros, que conta com cada vez mais funcionalidades agregadas”. Isso não significa que o meio rádio, nesta situação, perde a potência comunicativa da sua essência sonora, mas sim estimula a amplitude da audiência. Pois, de acordo com Esteban e Pérez:

em plataformas virtuais, a rádio se empenha cada vez mais em promover espaços e locutores, para captar ouvintes, (re) disseminar conteúdos e, principalmente, facilitar a rápida participação da audiência: é avassaladora a recorrente atividade nesses ambientes — Twitter, Facebook e Instagram — de canais, apresentadores, programas e até seções em cujos perfis não somente se compartilham dados, imagens, vídeos ou links para a emissão em antena, mas que frequentemente proporcionam elementos adicionais (aos quais não poucas vezes se alude a partir dos microfones) que dotam esta narrativa de uma dimensão transmídia. (Pérez, 2017, p. 45)

A prática de armazenar o conteúdo da programação em uma plataforma digital, associando o mesmo com informações adicionais, deve, inicialmente, ser planejada levando em consideração, além de outras etapas, a qualidade do suporte, pois o ouvinte que não tem interesse em prestar atenção no instante da transmissão pode optar por tanto por ouvir depois como também acessar as informações adicionais em outra ocasião ou momento que considerar adequado. E, nesta etapa de ouvir os conteúdos, pode ocorrer uma avaliação subjetiva da qualidade do áudio, por exemplo. Jhoann et al. (2015) explica que “por qualidade

subjetiva entende-se a avaliação feita com sujeitos humanos, ouvintes, e não pelas medidas conhecidas de caracterização dos equipamentos”.

É relevante, em uma ação que envolve a pesquisa, preservar o arquivo de determinadas produções radiofônicas, e nisso se observa a necessidade de verificar o estudo e planejamento de ações que amenizem a vulnerabilidade do patrimônio cultural do rádio. A degradação física dos suportes para gravação do áudio é irreversível e isso deve ser levado em consideração ao se tratar de realizar registros de caráter históricos. Com a evolução da tecnologia, tratando-se, neste caso, é possível estudar como ocorreram os avanços técnicos de produção, gravação, edição e transmissão do som, como também, quais foram as consequências no trabalho profissional. A prática do arquivamento do áudio permite estabelecer uma conexão entre o passado e o presente, algo que pode beneficiar as futuras gerações de pesquisadores e produtores de conteúdos radiofônicos. De acordo com Donini:

Produtos que contemplam elementos do passado têm conquistado espaço, principalmente, no âmbito cultural. O processo de digitalização, adotado por algumas empresas de comunicação ou instituições, favorece o acesso e preservação de documentos que antes se encontravam inutilizados e dispersos. (Donini, 2015, p. 12)

Os suportes de armazenamento podem incluir material de significativo valor cultural e artístico, mas as suas condições de arquivar e manter a qualidade sonora da informação não são invariáveis. A ocorrência da degradação pode acontecer ao longo do tempo. Há o caso do desgaste físico notado nos suportes na forma de discos de vinil e das fitas magnéticas, os quais, havendo necessidade, envolvem um apurado

trabalho de restauração. A realização da cópia digital dos arquivos demonstrou ser um procedimento significativo no quesito de preservar a qualidade com mais riqueza de detalhes. Donini (2015, p.09) explica que “a transferência para o meio digital ocorre por meio de software de áudio. Após digitalizar o conteúdo, pode ser realizada uma melhora das gravações, como eliminação de ruídos, por meio da utilização de programas de áudio, caso não seja possível corrigir as interferências antes da transferência dos conteúdos originais”.

A degradação também acontece com suportes de armazenamento digitais, tais como o CD e o CD-R, pequenos formatos de discos com especificadas capacidades para armazenamento de dados que perdem dados em questão de poucas décadas. Algo que pode tanto facilitar o acesso como também destacar o conteúdo do produto radiofônico, em situações que envolvem a pesquisa, é a utilização de metadados. Porém, quando se menciona a ação que envolve a prática da investigação, é notável que a conexão com algumas informações pode ser limitada a funcionários das emissoras ou pesquisadores. Norberto et al. (2016) acrescenta que:

É importante ressaltar que esses metadados são públicos e podem ser coletados através da extração de dados nas páginas de transmissão das rádios pela web, pois geralmente são informados metadados, como os nomes do artista e da música quando ela está sendo executada na rádio. (Norberto et al., 2016, p. 339)

Essa barreira é muitas vezes ultrapassada devido ao uso das redes sociais com amplo acesso público, como no caso, por exemplo, do YouTube, onde podem ser compartilhados arquivos de caráter, geralmente, informal e democrático, uma prática que, se não ocorresse, os

arquivos continuariam inacessíveis ao grande público. Dentre os arquivos informais com livre acesso para o usuário pode haver gravações de programas de rádio, algo que, por conseguinte, estimula a geração de comunidades de fãs e fóruns online que compartilham informações no meio digital. Logo, independente do conteúdo do áudio ou da imagem, o acesso é gratuito e, em muitos casos, sem uma regularidade quanto ao tempo de disponibilidade. Uma proposta de programação radiofônica com disponibilidade irrestrita para a audiência é a transmissão de programas no formato de documentários, onde são usados trechos ou partes de programas antigos. Este formato pode ser de caráter musical, como no caso do estilo flashback. Ribeiro (2016) acrescenta que a programação de caráter flashback vem aumentando nas webs rádios. Souza e Parada (2025) complementam que:

Com a web rádio ou rádio na internet, a rádio tradicional, como todas as outras mídias, se reinventa e passa a fazer parte de um cenário completamente diferente do habitual. Trata-se da era da convergência em que as mídias na Internet estão se tornando cada vez mais semelhantes. (Souza & Parada, 2025, p. 15)

É relevante considerar a necessidade de planejar a preservação do áudio da programação, isso porque, dependendo da época ou momento, determinados conteúdos têm importância histórica e cultural. O trabalho de digitalização de arquivos de áudio pode tanto favorecer o acesso como também a preservação de programações cujo objetivo pode ser importante para a prática da pesquisa. O trabalho de conservação de conteúdos radiofônicos passa pela etapa de identificar o tipo de suporte que vai ser usado para ser armazenado o conteúdo, isso envolve analisar a capacidade de sustentar com qualidade e capacidade de ampla de

duração o que será registrado. Júnior (2003, p. 12) destaca que “abre-se uma boa possibilidade de troca de conteúdo entre emissoras, correspondentes e usuários em diferentes partes do mundo, seja em tempo real ou através de transferência de arquivos de áudio”.

Pode ser caso que, dependendo do momento ou época em que foi realizado este procedimento, a necessidade da ação da restauração. E quanto ao acesso a este conteúdo, o procedimento pode ou não ser restrito. No caso da não restrição, o usuário pode buscar a informação em redes sociais de amplo acesso para o público. Este “acesso” também pode ocorrer na própria programação radiofônica quando, por exemplo, a transmissão de conteúdos musicais é caracterizada na categoria de flashback, ou então, no formato de documentário ao se fazer o uso até mesmo de depoimentos ou entrevistas que aconteceram há um considerável tempo. Franco (2023) menciona que o flashback no Brasil “é explorado principalmente pelas rádios comerciais, geralmente como estratégia para angariar ouvintes por meio de hits de sucesso internacional”.

A ampliação e preservação do áudio da programação radiofônica é fundamental para garantir o acesso e a disseminação de conteúdo cultural e histórico. Logo, é significativa a capacidade de estimular a atenção do público ouvinte, exigindo que a radiodifusão utilize a performance da voz para cativar os ouvintes. Para tanto, o aprimoramento da expressividade vocal é essencial.

A voz que sustenta a relevância da comunicação radiofônica

Mesmo na atualidade digital, a habilidade de manter a atenção do público ouvinte de rádio é algo fundamental, visto que a concorrência por audiência aumentou com a variedade de opções de conteúdo.

Informações adicionais ao som complementam o som radiofônico ampliando sua proposta de comunicação por meio de plataformas online e redes sociais, que pode oferecer materiais personalizados. A radiodifusão mantém a sua essência sonora e pode ser capaz de cativar o ouvinte, principalmente através da prosódia e da performance da voz, elementos que sustentam a locução. Para tanto, se faz necessário o melhoramento contínuo do som vocal e esta ação pode ser realizada.

Na intenção de aprimorar a expressividade da voz radiofônica, podem ser adotados os exercícios fonoarticulatórios estabelecidos na obra “Estrutura da Informação Radiofônica”, de Emílio Prado (1989). Esses critérios focam no tratamento da vocalização, entonação e ritmo durante a locução radiofônica:

- Vocalização: Para melhorar a pronúncia das palavras, serão realizados exercícios que envolvem o uso de canudos entre os lábios. Essa prática ajuda a articular melhor os sons.
- Entonação: Utilizando fones de ouvido e microfone, o locutor praticará a leitura de frases, variando o tom da voz em cada leitura. Isso significa que a mesma frase será lida com diferentes entonações, permitindo ao locutor explorar a expressividade da sua voz.
- Ritmo: Para aprimorar a inteligibilidade da pronúncia, serão feitos exercícios que alternam entre rapidez e lentidão na leitura. Essa prática ajuda a tornar a fala mais clara e compreensível.

Esses exercícios serão realizados em sessões de até três minutos, com o objetivo de melhorar a qualidade do som da voz do locutor e, consequentemente, a eficácia da comunicação que possa destacar a relevância da prática da audição do som radiofônico.

Considerações finais

O rádio, mesmo em convivência com a era digital, mantém sua essência sonora na prática da comunicação, algo que continua estimulando a imaginação do ouvinte através da prosódia proporcionada pela performance do som da voz. Com a evolução digital, o conteúdo inserido em plataformas online, com materiais adicionais, permite a mobilidade e a personalização do conteúdo para públicos específicos.

Neste sentido, além de ampliar o alcance, a digitalização tornou-se relevante para a preservação do patrimônio cultural do rádio, preservando arquivos históricos da degradação física e democratizando seu acesso por meio de redes sociais. Logo, a relação entre o aprimoramento da locução — principal elemento componente do som radiofônico — e a inovação digital garante a relevância do rádio para a audiência e a perenidade de seus conteúdos para as futuras gerações.

Em um mundo multimídia, o rádio demonstra que a voz humana é a mais poderosa ferramenta de conexão com a audiência, transformando esta prática em uma experiência singular.

Referências

- André, A. (2009). Cultura da mobilidade. *Observatório*, 4(4), 28. <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550196004.pdf>
- Campos, L. C. P. (2012). *Radialista: Análise acústica da variação entoacional na fala profissional e na fala coloquial* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Unicamp. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/881768>
- Donini, A. (2015). Digitalização como impulsionadora da preservação e divulgação da memória radiofônica. *Revista Intexto*, (32), 9-12. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/130107>

- Esteban, L. M. P., & de la Peña, M. P. (2017). A transição da rádio para o ambiente digital: as experiências e os desafios transmídia da indústria radiofônica espanhola. *Novos Olhares*, 6(2), 41-50. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.novosolhares.2017.134668>
- Fantinel, L. P. (2010). O uso da narrativa radiofônica como estratégia de aproximação com o telespectador no programa Mais Você. *Ação Midiática*, 1(1), 3. <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/32453>
- Ferraz, N. (2016). *Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras, jornalísticas e a partir da peça radiofônica reportagem* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositório USP. <https://repositorio.usp.br/item/002843811>
- Franco, J. O. (2023). Produção musical na Rádio Unicamp: rádio universitário, música autoral e experimentação sonora. *Revista de Comunicação e Cultura*, 30(2), 221-240.
- Freitas, N. S. (2020). *Implicações da prosódia no gênero palestra motivacional* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Ceará]. Repositório UFC. https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52540/1/2020_dis_nsfreitas.pdf
- Jhoann, M., Hilsendeger, D., Müller, J., & Ribeiro, N. M. (2015). Estabelecendo uma metodologia de avaliação subjetiva de qualidade de áudio. *Scientia et Technica*, 1(1). <https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/ScientiaTec/article/view/1467>
- Júnior, A. B. (2003). Rádio na Internet - Convergência de possibilidades. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom. <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/150376888932057306685550766247259581859.pdf>

- Kischinhevsky, M. (2009). Cultura da portabilidade: novos usos do rádio e sociabilidades em mídia sonora. *Observatório*, 4(4). <https://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/271/241>
- Mendonça, M. A. M. de. (2025). *Entre timbres e bytes - o futuro da locução de rádio com a inteligência artificial* [Tese de doutorado, Universidade de Coimbra]. Repositório RCAAP. <https://comum.rcaap.pt/bitstreams/5cc5efc0-db05-4b95-a1fd-a85caaa6f44d/download>
- Norberto, A. P., Alves, R. S., & Lima, J. J. (2016). Análise de coocorrência de itens executados em programações de rádios. *Anais do Simpósio Brasileiro de Sistemas de Informação*, 1(1), 339. <https://sol.sbc.org.br/index.php/sbsi/article/view/5980/5878>
- Prado, E. (1989). *Estrutura da informação radiofônica*. Summus Editorial.
- Reis, I. (2011). A reconfiguração da temporalidade no rádio na era da Internet. *Revista ComSoc*, (6). <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1568>
- Ribeiro, T. B. N. B. (2016). *Web rádio: Interatividade e convergência na onda da rede* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Mato Grosso]. Repositório UFMT. <https://ri.ufmt.br/handle/1/2593>
- Rodríguez, A. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Senac.
- Souza, L. G., & Parada, A. R. (2025). Rádio e transmídia da era da digitalização. *Revista do Laboratório de Mídia e Cultura*, 25(1), 15. <https://seer.faccat.br/index.php/ricom/article/view/3999>

THEREMIN, UM ESTRANHO EM TODOS OS NINHOS

Vanderlei Baeza Lucentini¹

A ideia deste artigo é delinear três vetores do instrumento rádio musical conhecido como theremin. Inicialmente partiremos da utilização do instrumento como parte da orquestração da música dita erudita. Num segundo momento apresentaremos a sua rejeição ou marginalização na música erudita e sua absorção nas trilhas sonoras na indústria cinematográfico. Finalizando, apresentaremos o conceito técnico da invenção de Leon Theremin e suas relações com os princípios radiofônicas e sua influência na esfera das artes de transmissão. Lev Sergeyevich Termen (1896-1993), conhecido no ocidente como Leon Theremin² se tornou uma das figuras mais carismáticas da tecnologia

1. Doutor em Estética e História da Arte
Compositor e pesquisador independente
goqlab@gmail.com

2. Utilizaremos Leon Theremin para o inventor e theremin, em caixa baixa para o instrumento.

eletrônica e áudio. No âmbito da música eletrônica, o theremin ficou conhecido como o inventor do primeiro instrumento musical eletrônico produzido comercialmente. Instrumento que sinalizou a chegada de uma nova era tecnológica para a música e também para as outras artes.

Inventado por volta de 1920, sua criação foi provavelmente o primeiro instrumento musical sem antecessores acústicos e, definitivamente, sem a necessidade de contato físico. Em 1927, o teórico musical e agitador cultural Arseny Avraamov em Sminorv (2013), escreveu um artigo com ênfase na importância do desenvolvimento daquilo que ele denominou de “Instrumentos Rádio-Musicais”. Segundo seu devaneio estético e conceitual, os rastros perceptíveis na relação radiofonia e instrumento musical está no processo interativo do jogo musical entre a retroalimentação de sinais e a expressão do movimento humano entre as ondas sonoras geradas por tubos de vácuo (válvulas), antenas e mãos. Na década de 1920, o transistor como o conhecemos hoje não existia. Assim, os theremins originais dependiam exclusivamente de válvulas em seus circuitos³.

Em 1929, a *Radio Corporation of America* (RCA) adquiriu a licença para a fabricação comercial do theremin. Joseph Schillinger, também recém-chegado da Rússia e posteriormente conhecido por seu método de composição baseado em estatísticas e dados matemáticos, trabalhou com o theremin para projetar a versão RCA do instrumento e, como parte de sua promoção escreveu sua *Suíte Aeronáutica para Theremin e Orquestra da RCA* (1929). A RCA, ao promover seu novo produto, garantiu que qualquer pessoa poderia tocar o theremin, ou pelo

3. A utilização de transistores e circuitos eletrônicos aconteceu a partir dos anos 1960 por Robert Moog.

menos qualquer pessoa que soubesse cantarolar ou assobiar. Era excesso de convicção, visto que o theremin era um instrumento relativamente desconhecido, que não oferecia nenhuma relação tátil e que, por mais fácil que fosse tocá-lo mal, exigia grande disciplina física tanto quanto para tocá-lo bem (Chabade, 1997, p. 8) A RCA construiu cerca de 200 aparelhos como não obteve o lucro e sucesso esperado por diversos motivos, a produção do instrumento foi descontinuada.

Pequena biografia

Lev Sergeyevich Termen nasceu em 24 de agosto de 1896 em São Petersburgo, na Rússia. Seu nome foi ocidentaliza ou americanizado para Leon Theremin quando se mudou para Nova York em 1927. Em sua juventude estudou violoncelo, astronomia e física. O estudo de violoncelo no conservatório provavelmente influenciou o design do instrumento que ele inventou.

Durante a Primeira Guerra Mundial, começou a trabalhar com rádio em uma escola de engenharia militar e, posteriormente, como oficial de engenharia de rádio militar, supervisionou a construção de torres de rádio de última geração e lecionou no departamento de Técnica de Rádio da Escola Eletrotécnica de Pós-Graduação para Oficiais. Após a guerra, assumiu um cargo no Instituto Físico-Técnico de Petrogrado, supervisionando um laboratório de experimentos com oscilações de alta frequência, onde eventualmente montou seu próprio laboratório para trabalhar com ondas eletromagnéticas e começou a se concentrar intensamente nas possibilidades surgidas como as válvulas de áudio e circuitos de realimentação regenerativa. Em 1920, esses experimentos levaram à invenção de seu instrumento musical controlado

por gestos. A mesma tecnologia de detecção de proximidade baseada em capacitância também foi utilizada por Leon Theremin para desenvolver um sistema de alarme.

Durante a década de 1920, Leon Theremin levou o primeiro protótipo do theremin para a 8ª Conferência Elétrica de Toda a União, parte da Comissão Estatal para a Eletrificação da Rússia. Um dos objetivos dos bolcheviques era disseminar a eletricidade por toda a Rússia, chegando até às suas províncias periféricas. Suas apresentações despertaram o interesse do público e também do líder soviético supremo Vladimir Lenin. Em 1922, foi ao Kremlin exibir suas invenções, incluindo o theremin⁴. Lenin ficou satisfeito com o instrumento insólito e o encorajou a viajar pelo país apresentando recitais com músicas de Chopin, Schubert e outras obras do repertório de compositores clássicos.

Em 1927, aproveitando a propaganda e o exotismo de seu invento, Leon Theremin performou com enorme sucesso na Ópera de Paris. Em janeiro de 1928, consegue um êxito similar ao contexto europeu ao apresentar o theremin em um concerto-demonstração no *Grand Ballroom of the New York Plaza Hotel*. Este concerto privado foi organizado sob os auspícios de Walter Damrosch, Vincent Astor, Edsel Ford, Fritz Kreisler e outros, entre os convidados estavam Sergei Rachmaninoff, Arturo Toscanini e Joseph Szigeti.

De acordo com Joel Chadabe (1997, p. 8) “E esse concerto foi seguido por muitas outras demonstrações e concertos e pela atenção contínua de muitas personalidades da elite artística de Nova York. Leon Theremin e três alunos executaram quatro theremins solo com a

4. Além do theremin padrão, Leon Theremin inventou uma série de variantes que obedeciam aos conceitos básicos, tais como, o Terpsitone e o cello theremin.

Filarmônica de Nova York em 27 de agosto de 1928, tocando a *Vocalise de Rachmaninoff*, a *Rapsódia Húngara nº 1* de Liszt e outras músicas”.

Em 1938, retornou abruptamente à URSS. Acusado de atividades antissoviéticas, foi enviado para um campo de trabalho. Segundo Andrei Smirnov,

durante a Segunda Guerra Mundial, porém, seus talentos foram requisitados e ele foi transferido para um laboratório militar chamado “Sharaga”. Lá, inventou diversas coisas, incluindo sistemas de rastreamento de submarinos e dispositivos de escuta clandestina. Em 1947, Leon Theremin recebeu o Primeiro Prêmio Stalin por seu sistema de escuta clandestina “Buran”. (Smirnov, 2013, p. 56)

Segundo Smirnov (2000), além do instrumento musical Theremin trabalhou no desenvolvimento de inúmeros projetos, muitas vezes tentando combinar música com cor, gestos, aromas e tato. Tendo trabalhado na intersecção entre tecnologia criativa e espionagem, é quase impossível imaginar hoje quaisquer sintetizadores, alarmes contra roubo, portas automáticas ou tela *touchscreen* sem sua pesquisa pioneira.

Após a Segunda Guerra Mundial, em sua juventude, o engenheiro eletrônico Robert Moog iniciou um projeto que cativou a sua imaginação construção de theremins a partir diagramas impressos na revista *Electronics World* e, desde de então, não parou mais de construir theremins. Segundo Trevor Pinch and Frank Trocco (2002, p. 18) “Moog provavelmente ama este instrumento mais do que sua própria invenção, o sintetizador. Ouvimos Bob brincar sobre isso, dizendo que seu primeiro amor na vida foi o theremin e, no caminho de redescobrir seu primeiro amor, ele inventou o sintetizador”.

Em 1961, ele publicou um artigo na *Electronics World* descrevendo um theremin transistorizado totalmente portátil. A partir de então, ele começou a vender kits de theremins para as pessoas montarem em casa. O interesse de Moog pelo theremin ajudou a evitar que o peculiar instrumento caísse no esquecimento e se proliferasse por outros mercados até aquele momento inexplorados. O theremin também se inseriu na música pop, inicialmente inserido nas canções dos *The Beach Boys* *Good Vibrations* (1966) e *She's Coin Bald* (1967).

A partir de uma demanda crescente de mercado, Moog continua produzindo theremins atualizados com a marca Moog Etherwave Theremin que inclui aprimoramentos na qualidade sonora, protocolo MIDI, entrada para fones de ouvido e saída integrada que permite o instrumento a se conectar com outros sintetizadores⁵. Por meio do seu trabalho, as futuras gerações de músicos terão o theremin como um instrumento viável e na mesma hierarquia dos instrumentos não etéreos. Moog tornou o theremin não mais uma mera curiosidade, mas sim, uma parte duradora da história da música eletrônica.

Funcionamento: tecnologia e gestualidade

O theremin utiliza a capacidade que o corpo humano tem de armazenar cargas elétricas que ao se aproximar de um circuito elétrico interfere em sua capacitância, proporcionando a alteração em seus parâmetros vibratórios, isto é, frequências sonoras. Em um circuito elétrico, a capacitância é regulada por um capacitor composto por duas

5. Maiores detalhes sobre atualizações do Aetherwave Theremin ver: <https://www.moogmusic.com/synthesizers/etherwave-theremin/>

placas condensadoras, separadas por um não condutor, cuja função é acumular carga elétrica. Dessa forma, uma pessoa ao se aproximar do circuito elétrico potencialmente afetará a capacitância desse circuito, causando uma alteração nos parâmetros do circuito.

Segundo Glinksy (2000, p. 23), inicialmente, este princípio foi direcionado para uma espécie de dispositivo de sinalização simples e invisível que operava como um alarme contra roubo. Essa oscilação era captada por uma antena que funcionava como um condutor de controle, irradiando as ondas em um campo magnético limitado. O direcionamento de ondas de alta frequência específica (inaudível) para uma antena por meio de um áudio oscilante emulado por uma válvula funcionava como um transmissor de rádio. O circuito foi ajustado de forma que, quando um corpo entrasse no campo e afetasse a capacitância do circuito, isso acionasse um interruptor de contato para fechar e um alarme soasse. Os experimentos com o que ele denominou de “rádio vigilante” gerou subsídios para o desenvolvimento de seu instrumento musical.

Theremin então começou a projetar um circuito semelhante que detectasse flutuações sutis de gás: a densidade de um gás específico seria representada por um único tom, e qualquer mudança na emissão de frequências seria o resultado de mudanças nas propriedades do gás. Novamente, ele notou que a proximidade do corpo humano afetava o circuito, pois mover a mão dentro do circuito causava mudança de frequências, onde mais próxima a mão estivesse do capacitor mais agudo seria o som (Glinksy, p. 24). Seu experimento o possibilitou a executar melodias em um capacitômetro, isto é, um instrumento eletrônico utilizado para medir a capacitância ou a capacidade de um componente de armazenar carga elétrica.

Sendo o único instrumento musical que não demanda o contato físico entre o corpo humano e o instrumento, onde o evento sonoro ocorre de forma etérea entre a capacitância natural do corpo (movimento das mãos) e a do circuito elétrico. Para Albert Glinsky (2005) Leon Theremin ficou intrigado com “a capacitância natural do corpo humano que pode ser variável em contraponto com um oscilador que emite frequências referenciais permanentes além da audibilidade humana”.

Nos primeiros protótipos de theremin havia somente uma única antena que possibilitava somente o controle de frequências. Posteriormente, Leon Theremin adicionou uma outra antena para controlar a amplitude sonora cujo princípio de funcionamento era o mesmo da antena de frequências. Posicionada horizontalmente do lado esquerdo da caixa do circuito essa antena permitia variações de amplitude das frequências originadas na outra antena e também controlar o ataque das notas que, apesar do característico efeito de glissando, permitia tocar separadamente as notas musicais.

Conceitos Científicos

A técnica aplicada ao funcionamento etéreo do theremin é baseada no processamento de sinal heteródino⁶, utilizada fundamentalmente na engenharia de telecomunicações como conversor de sinal de frequências. Essa técnica é amplamente utilizada em receptores de rádio, sistemas de radar e em diversas outras aplicações. O princípio

6. Heteródino, do grego *heteros* “diferente, outro”, *dynamis* “forças, poder”: forças diferentes. Essa técnica foi inventada pelo engenheiro canadense Reginald Fessenden (1908). Sua principal aplicação está no circuito receptor de rádio super-heteródino, que é usado em praticamente todos os receptores de rádio modernos cujo objetivo é reduzir os problemas de modulação dos receptores AM-DSB.

consiste na utilização de duas frequências inaudíveis à audição humana⁷, que combinadas produzem uma terceira frequência mais baixa, o que a torna audível aos ouvidos humanos.

O processamento dessas duas frequências é realizado por dispositivo de processamento de sinal não-linear, como um tubo de vácuo, um transistor ou um diodo, geralmente chamado de mixer. A aplicabilidade desse processo que resulta numa frequência audível consiste na subtração de duas frequências: uma fixa $[f_1]$ e uma variável a aproximação do corpo humano $[f_2]$ que são mixados durante o contato com as antenas e, assim, geram um novo sinal de áudio $[f_n]$ ⁸. A principal vantagem do processamento heteródino é a capacidade de converter um sinal de alta frequência para uma frequência mais baixa e fixa, tornando o restante do sistema mais simples e eficiente.

O controle das frequências geradas pelo oscilador variável $[f_2]$ é realizado através de uma antena externa posicionada verticalmente do lado de fora da caixa do circuito. Por ser um instrumento monofônico, a variação de frequências para construir melodias acontece quando a mão humana se aproxima da antena horizontal. Ao contrário da maioria dos instrumentos musicais tradicionais e modernos, que demandam o contato físico entre o corpo humano e o instrumento, no theremin essa relação acontece de forma etérea entre a capacitância natural do corpo e a do circuito elétrico. O movimento da mão, por diferentes distâncias em relação à antena, produz diferentes frequências quanto mais próxima

7. A audição humana é sensível a um espectro de frequência que geralmente vai de 20 a 20.000 Hz.

8. Se colocarmos em uma fórmula matemática temos $f_n = f_1 - f_2$. Por exemplo, se combinarmos uma frequência fixa de 22.000 Hz com outra variável de 21.500 Hz, a mistura entre ambas (fixa e variável) gera uma terceira frequência audível de 500 Hz.

a mão estiver da antena mais aguda; quanto mais distante, mais grave. A mão, ao sair do campo de ação do circuito, cessa a emissão sonora imediatamente. De acordo com a subtração da técnica heteródina, os dois osciladores voltam a emitir frequências similares e, sem a intervenção humana, o valor resultante é zero, assim, há a ausência de som.

Música erudita

O sonho de Leon Theremin era possibilitar que seu instrumento pudesse executar virtuosisticamente obras musicais do repertório clássico no mesmo patamar, assim como, um(a) concertista de violino ou violoncelo. Nesse período histórico, utopicamente, muitos dos primeiros inventores de instrumentos eletrônicos, também acreditavam que suas invenções logo dominariam toda a música, substituindo todos os instrumentos tradicionais acústicos.

Em 1927, o teórico musical e agitador cultural Arseny Avraamov em Sminorv (2013), escreveu artigo *Renascimento da Música: O Theremin*. Com ênfase na importância do desenvolvimento daquilo que ele denominou de “Instrumentos Rádio-Musicais” na etapa evolutiva da música contemporânea. Para o teórico, somente com a invenção do theremin foi possível desenvolver um nível de importância artístico-musical que nos permite qualificar sua “palestra-concerto” como o maior evento musical de nossos dias. Segundo Avraamov,

as perspectivas abertas à música pela invenção do Theremin são realmente ilimitadas. Seu “theremin” não é um simples “novo instrumento musical” como nossos críticos musicais pensam; não, é uma solução para o enorme problema sócio-científico-artístico; É o primeiro grande passo para o futuro, para o nosso futuro

— é uma revolução social na arte musical, seu renascimento. (Avraamov, em Smirnov, 2013, p. 43)

O desenvolvimento do theremin seria a extensão e a implosão do sistema tonal europeu frente ao impasse da música europeia do período. Além de uma conexão com a música do Oriente, até então impossível de ser realizada devido ao sistema dodecafônico temperado. Uma síntese profunda e inédita com a arte da palavra, para entonações e timbres da fala que abrangem a extensão do Theremin e, finalmente a criação de uma música “diferenciada” absolutamente nova e sem precedentes, entre vibratos e glissando harmoniosos e grandiosos, mesmo dentro dos limites das antigas formas musicais.

No livro *Música, Doce Música* (1931) de Mario Andrade encontra-se o primeiro registro sobre o theremin no Brasil. Num curto ensaio, Andrade escreve sobre uma performance-demonstração realizada pelo theremista Max Wolfson, em São Paulo. Ao contrário de Avraamov, Andrade considerou o theremin como um instrumento paupérrimo e deficientíssimo, enfatizando-o como sinônimo da idealização da gemedeira, a sublimação da lamúria, a gigantização do portamento. A apreciação parcial em relação à utilização do theremin mostrava que o instrumento “não parece que venha a ter utilização artística valiosa na fase histórica em que vivemos”.

Andrade coloca outro ponto interessantíssimo, que desde aquela época aterrorizava os músicos, a possibilidade leviana de um instrumento de ondas etéreas substituir os instrumentos acústicos da orquestra tradicional. Na realidade, esse temor continua assombrando os músicos instrumentistas. A evolução tecnológica musical está intimamente

ligada ao desemprego dos músicos. Isto ocorreu primeiramente com a inclusão do som no cinema que desempregando muitos músicos das orquestras que acompanhavam os filmes, Posteriormente com a invenção dos sintetizadores Mark I e Mark II pela RCA, os sintetizadores analógicos, os sintetizadores e samplers digitais, além de criar timbres fora do naipe dos instrumentos tradicionais, tornou-se possível simular os instrumentos acústicos e, conseqüentemente substituir os músicos.

Contudo, num desvairamento na pauliceia, vislumbrava a possibilidade do enriquecimento das possibilidades instrumentais daquele momento e ironicamente achar que “o instrumento eletromagnético seria em breve o instrumento do coração das famílias e dos cabarés”.

No âmbito da música erudita, a primeira peça musical escrita para o theremin foi *Symphonic Mystery* (1923) de Andrei Pashchenko. A partir de então, outros compositores eruditos foram atraídos pelas possibilidades oferecidas pelo theremin. Nos Estados Unidos, Edgard Varèse especificou que na obra *Ecuatorial* (1934), os theremins poderiam ser substituídos por ondas martenots. Em novembro de 1929, Joseph Schillinger, escreveu a *First Airphonic Suite* para theremin e orquestra que teve sua estreia mundial em Cleveland, Estados Unidos. O compositor australiano Percy Grainger utilizou quatro theremins em sua obra *Free Music* de 1935. Em fevereiro de 1945, o compositor Anis Fuleihan escreveu o *Concerto para Theremin e Orquestra*, estreado pela Orquestra Sinfônica de Nova York.

Em março de 1931, Schillinger publicou o artigo *Electricity, A Musical Liberator* sobre o poder e a influência da eletricidade na criação de novas possibilidade de composição e performance musical na revista *Modern Music*:

O crescimento da arte musical em qualquer época é determinado pelo progresso tecnológico que o acompanha. Nem o compositor nem o intérprete podem transcender os limites dos instrumentos de sua época. Por outro lado, os desenvolvimentos técnicos estimulam a criação de certas formas de composição e execução. Embora seja verdade que os músicos possam ter ideias que ultrapassem essas barreiras técnicas, sendo forçados a usar instrumentos existentes, suas intenções permanecem irrealizadas até que o progresso científico venha em seu socorro... Se admitirmos que a imaginação criativa do compositor pode formar ideias musicais que, sob as condições específicas de uma determinada época, não podem ser traduzidas em sons, reconhecemos uma grande dependência do artista da posição técnica de sua época, pois a música só se torna realidade por meio do processo sonoro. (Schillinger, 1931)

No entanto, continua sendo um desafio tocar o instrumento da maneira que o theremin pretendia - no estilo virtuoso do violinista ou cellista de concerto -, de modo que hoje o theremin é encontrado principalmente em contextos de música popular e experimental, mas raramente tocado em um ambiente de concerto de música erudita. Infelizmente, sua aparição tem sido rara no ambiente de concerto de música erudita, pois poucos compositores contemporâneos de renome consideram seriamente o theremin como parte de sua paleta musical. No contexto audiovisual, sua presença tem sido constante no cinema, rádio e séries de televisão.

Clara Rockmore foi uma virtuose do theremin que elevou o instrumento de uma novidade a um legítimo instrumento clássico. Com formação em violino clássico, levou o rigor da execução erudita para o desenvolvimento de uma afinação perfeita e técnica precisa necessária para o domínio do theremin. Assim, seria possível superar a tendência de sons longos e contínuos (drones), glissandos, para criar

música matizada, lírica e expressiva. Ela acreditava que o theremin era um instrumento melódico para deveria ser direcionado ao repertório clássico e não apenas um gerador de efeitos sonoros.

As contribuições de Clara Rockmore foram fundamentais para o desenvolvimento e a reputação do theremin. Ela trabalhou em estreita colaboração com Leon Theremin para refinar o instrumento, influenciando mudanças no design que ampliaram seu alcance e capacidade de resposta dinâmicas e expressivas. Ela também desenvolveu uma técnica única de execução denominada de “digitação aérea”, que lhe permitiu produzir variações expressivas precisas e articuladas. Sua musicalidade e talento técnico transformaram o theremin em um instrumento de concerto capaz de executar repertório clássico complexo que foi registrado no CD *The Art of the Theremin* (1977). Produzido por Bob Moog, o álbum foi a primeira gravação comercial de Rockmore tocando theremin com interpretações requintadas de obras clássicas. A gravação tornou-se um documento importante, preservando o legado de Rockmore e demonstrando as capacidades do theremin como um instrumento musical “sério”, assim como deseja Leon Theremin.

Cinema

Antes do boom hollywoodiano, o som do theremin foi utilizado em filmes realizados na União Soviética durante a década de 1930. Nos filmes *Odna* (Antes do boom hollywoodiano, o som do theremin foi utilizado em filmes realizados na União Soviética durante a década de 1930. Nos filmes *Odna* (1931) [Solitário] de com trilha sonora de Dimitri Shostakovich e *Komsomol - shef elektrifikatsii* [Komsomol:

Líder da Eletrificação] (1932) filme documentário de Shub foi o primeiro filme sonoro de Esfir Shub com trilha sonora de Gavriil Popov.

O theremin foi introduzido em Hollywood já em 1944, pelas partituras do compositor Miklos Rozsa que o utilizou para os temas principais de suas aclamadas trilhas sonoras para *Spellbound* [Quando Fala o Coração] (1945) de Alfred Hitchcock e *The Lost Weekend* [Farrapo Humano] (1945) de Billy Wilder, *Vontade Indômita* (1949) e *Lady in the Dark* [A mulher que não sabia amar] (1944) de Mitchell Leisen com trilha sonora de Robert Dolan. Para Lucentini (2014, p. 218), o instrumento com o seu som singular e inconfundível, ficou estereotipado ao ser excessivamente usado em filmes de terror e *sci-fiction*. No drama psicológico se estabeleceu uma associação entre o som do instrumento com o inconsciente humano, ligação que se tornou uma convenção explorada até os dias atuais. Segundo Wierzbicki (2005, p. 25), “para os compositores de trilhas sonoras para filmes de suspense no final da década de 1940, o theremin era principalmente um veículo para transmitir ideias musicais cuja significação emocional tinha a ver não tanto com o timbre, mas com combinações específicas de alturas e ritmos”. Para os compositores de trilhas sonoras para filmes de ficção científica da década de 1950, o som dos instrumentos eletrônicos, como theremin, assumia uma função que na música cinematográfica havia sido até então inexplorada.

Na década de 1950, a ficção científica se juntou à lista de gêneros cinematográficos de Hollywood que utilizavam o theremin. trilha sonora para *Rocketship X-M* [Da Terra à Lua] (1950) de Kurt Neumann, Ferde Grofé utilizou o theremin apenas em uma cena estendida durante a qual os astronautas americanos exploram a árida

paisagem marciana. Em *The Day the Earth Stood Still* [O Dia em que a Terra Parou] (1951), Bernard Herrmann ocasionalmente utilizou o theremin para *leitmotifs* convencionais, mas reservou os efeitos mais ousados de trêmulo e glissando, para as cenas que focam em um robô extraterrestre aparentemente invencível. Em *The Thing from Another World* [A Coisa de Outro Mundo] (1951) de Christian Nyby, na trilha sonora Dimitri Tiomkin os sons de theremin circulam por toda a trilha sonora de para mas são dominantes apenas quando o personagem-título está na tela. Em *It Came from Outer Space* [A Ameaça veio do Espaço] (1953), Henry Mancini, Irvin Gertz e Herman Stein utilizaram apenas o theremin como tema sempre que os extraterrestres estão em primeiro plano narrativo; quando os extraterrestres estão explorando e incorporando os corpos de terráqueos selecionados, sua presença é inevitavelmente revelada pela inclusão de tons vibrantes e sustentados de theremin na partitura orquestral.

A exploração das fronteiras do corpo humano foi apresentada pelos filmes de ficção científica das décadas de 1950 e 1960 como fantasias apocalípticas de invasões de outros planetas, deformações genéticas e animais gigantescos que poderiam devorar toda a humanidade em poucas horas. Geralmente atribuído à paranoia da Guerra Fria (o medo americano de uma invasão comunista) e aos sentimentos de perecibilidade do pós-guerra, o medo era principalmente articulado como ansiedade de se tornar desumano. Essa obsessão com a transformação física ou psicológica ressurgiu tanto no atual status cult de alguns desses filmes quanto no fato de que eles são frequentemente refeitos. (Olalquiaga 1992, p. 18)

Antes da Era de Ouro dos filmes de ficção científica, um som específico em uma trilha sonora era um leitmotiv tímbrico — nos casos

em que um instrumento específico estava vinculado a uma entidade filmica específica — ou, mais frequentemente, simplesmente um meio entre muitos por meio do qual uma ideia musical abstrata poderia ser concretizada. Nos filmes mencionados acima, sons específicos gerados por meios eletrônicos desempenhavam não apenas um papel musical, mas também um papel diegético que deu voz as entidades extraterrestres (Wierzbicki, 2002). Na década de 1960, o theremin foi usado em série televisivas como *The Jetsons* (1962) e *My Favorite Martian* (1963).

Rádio

No theremin encontramos diversos pontos de conectivos com os princípios tecnológicos relativos ao rádio aplicadas na concepção do instrumento musical. Anteriormente neste artigo, encontramos a ideia do rádio vigilante, processamento de sinal utilizadas na engenharia de telecomunicações encontradas em praticamente todos os receptores de rádio modernos, como também poderíamos pensar antenas do theremin como controladores de frequência das emissoras de rádio no dial e o volume de entrada do sinal de áudio.

Além das especificidades técnicas para pensarmos o encontro entre “rádio” e “instrumento” ocorre o reforço ou a subversão do *mainstream* radiofônico é necessário deslocar o rádio do paradigma da radiação (irradiar) para a oscilação e ressonância (ressoar). A pesquisadora e radioartista canadense Ana Friz (2011) considera as relações de proximidade, distância, interferência e feedback invocadas pela interpretação do rádio como instrumento. Friz entende que o processo de transmissão não é apenas uma descrição e ocupação radial do espaço eletromagnético, mas um círculo de relacionamentos.

Para a autora, a arte da transmissão contemporânea opera como antídoto ao desencantamento sistêmico da comunicação industrial dominado pelos agentes políticos e corporativos. Como forma de “perturbar” as noções lineares de progresso tecnológico ou gênio singular, ela propõe o ato de desindustrializar a comunicação e reconsiderar a transmissão como ofício artesanal, uma espécie de intervenção arquitetônica nas estruturas da comunicação industrial. As alternativas apontadas passam pela utilização de tecnologia caseira ou modificada e pela atenção as formas artísticas de transmissão e suas variantes soterradas pela história oficial.

Dessa forma, dentre um dos caminhos alternativos a desindustrialização radiofônica apontados, o theremin opera como um instrumento radiofônico, que subverte a lógica da transmissão terrestre, programação ou interação entre emissores e receptores. A perspectiva de radiofonia revelada pelo theremin é perceptível por meio de um processo de feedback de sinal e expressão humana, em um instrumento que se concretiza no jogo musical corporificado de ondas entre válvulas, antenas e mãos. Assim, o theremin propõe

uma trajetória radicalmente diferente (e potencialmente popular) para a ainda nova tecnologia de rádio — uma trajetória em que o som transduzido e transmitido não transportava informações militares ou programação pública, mas se tornava um índice de relações corporais e eletrônicas no espaço. O theremin oferece uma demonstração bastante dramática do humano e do tecnológico como um conjunto, em vez de um encontro determinista, dualista ou protético - expresso em um circuito no qual os corpos não são apagados, mas profundamente implicados. (Friz, 2011, p. 2222)

Embora Leon Theremin tenha trabalhado para desenvolver seu novo instrumento dentro de um conjunto particular de contextos históricos, políticos e culturais que guiaram e , muitas vezes, controlaram suas investigações e projetos tecnológicos, o seu trabalho sinaliza para uma trajetória radicalmente diferente para a ainda nova tecnologia de rádio — uma trajetória em que o som transduzido e transmitido não transportava informações militares ou programação pública, mas se tornava um índice de relações corporais e eletrônicas no espaço.

Para Friz, o theremin, um instrumento eletrônico do início do século XX com o qual o som é criado por meio da interação gestual-tecnológica de dois osciladores de radiofrequência e o corpo humano, considera esse instrumento o precursor de práticas radiofônicas contemporâneas que empregam transmissores, receptores e corpos de baixa e microwatts para criar obras interativas em instalações, performances sônicas e corpóreas, instrumentos inusitados conduzidos pelo feedback dinâmico radiofônico.

Conclusão

O theremin é um instrumento único. Originário da Rússia, foi criado por Leon Theremin em 1920 com o nome de aetherwave [ondas etéreas]. Posteriormente, ficou popularmente conhecido como theremin, sendo o primeiro instrumento musical eletrônico produzido comercialmente que sinalizou a chegada de uma nova era tecnológica para a música e também para as artes, posteriormente denominada de arte eletrônico. Até os dias de hoje, o seu estranho diferencial em relação aos outros instrumentos, acústicos e eletrônicos, está na não necessidade de contato físico entre o instrumento e o corpo humano. Construído

originalmente com equipamentos de rádio da década de 1920, apesar das mudanças tecnológicas, a concepção científica e tecnológico do instrumento permanece a mesma.

Concebido como um instrumento que pudesse executar virtuosisticamente obras musicais do repertório clássico no mesmo patamar dos instrumentos acústicos, esse desejo não se concretizou, pois o instrumento foi subutilizado no contexto erudito. Contudo, o seu leque de ações se expandiu para outros domínios aos quais seu inventor jamais imaginou. No cinema, sua presença ficou marcada como instrumento solista preponderante em trilhas sonoras de filmes clássicos nos quais pontua os conflitos psicológicos desequilibrantes dos protagonistas. A sua marca registrada se relaciona com os efeitos especiais no filmes de ficção científica nas décadas de 1950 e 1960 como fantasias apocalípticas de invasões de outros planetas, deformações genéticas e animais gigantescos que colocavam a existência da humanidade em perigo. O theremin era especialmente adequado para fazer parte de um experimento de comunicação entre alienígenas, robôs e humanos.

À medida que o processo tecnológico evoluiu com a introdução de circuitos transistorizados, o theremin passou a ser utilizado na cultura popular, incluindo a música de grupos como os Beach Boys, entre outros. Inspirou uma variedade de outros instrumentos eletrônicos, entre eles os sintetizadores fabricados por Robert Moog.

Mesmo na condição subliminar e restrito a determinados nichos artísticos, podemos notar a importância física, conceitual, performática, científica e tecnologia na música, cinema, vídeo, instalações, softwares e no rádio. Nas palavras do próprio Leon Theremin (1996 [1922], p. 50): “Concluindo, devo expressar minha certeza de que a eletricidade, que

teve considerável influência na ciência e na engenharia, sem dúvida terá uma grande influência no precioso campo da arte”.

Referências

Andrade, M. (2013 [1931]). *Música, Doce Música*. Nova Fronteira.

Chadabe, J (1997). *Electric Sound: the past and promise of electronic music*. Prentice Hall.

Friz, A. (2011). *The Radio of the Future Redux: Rethinking Transmission Through Experiments in Radio Art* [Tese de Doutorado, York University, Toronto].

Fuleihan, A. (Compositor). (1945). *Concert for Theremin and Orchestra*. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=cLLiikYaVlg&list=RDcLLiikYaVlg&start_radio=1

Glinsky, A. (2005). *Theremin: ether music and espionage*. University of Illinois Press.

Grainger, P. (Compositor). (1935). *Free Music*. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=4EooFSUIDuM&list=RD4EooFSUIDuM&start_radio=1

Hitchcock, A. (Diretor) (1945). *Spellbound* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tKfpidiJi1Q>

Lucentini, V. (2014). Incursões da Música Eletroacústica no Cinema. *Revista Novos Olhares*, 3(2), 21-225.

- Mancini, H., Gertz, I., & Stein, H. (Diretores). (1953). *It Came from Outer Space* [Vídeo]. Coleção Folha.
- Moog, R. (1961). Um Theremin Transistorizado. *Electronics World*, 65(1), 29-32.
- Neumann, K. (Diretor) *Rocketship X-M* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=M1hAUX-S66c>
- Nyby, C. (Diretor). (1951). *The Thing from Another World* [Vídeo]. Warner Video.
- Olalquiaga, C. (1992), *Megalopolis : contemporary cultural sensibilities*. The University of Minnesota.
- Pashchenko, A. (1923). *Symphonic Mystery* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bTMagnvOdbA&t=522s>
- Pinch, T e Trocco, F (2002). *Analog days: the invention and impact of the Moog Synthesizer*. Harvard University Press.
- Rockmore, C. (1987) *The Art of the Theremin*. Delos [Sound recording: CD].
- Schillinger, J. (Compositor). (1929) *First Airphonic Suite*. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_x2QcWKtRMk&list=RD_x2QcWKtRMk&start_radio=1
- Schillinger, J. (1931). Electricity, A Musical Liberator. *Modem Music*, 8, 26-31.

- Shub, E. (Diretora). (1932) *Komsomol - shef elektrifikatsii* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=llS77T4ZzsY>
- Smirnov, A. (2013). *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. Koenig Books.
- Suvorov, D. (Diretor). (1931). *Odna* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QURLtdTjaM>
- Theremin, Leon (1996 [1922]). The Design of a Musical Instrument Based on Cathode Relays. *Leonardo Music Journal*, 6, 49-50.
- Varèse, E. (Compositor). (1939). *Ecuatorial* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/results?search_query=Varese+ecuatorial+with+theremin
- Wierzbicki, J. (2002), Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood's Extraterrestrial "Others". *Journal of Popular Film and Television*, 30(3), 125-135.
- Wierzbicki, J. (2005). *Louis and Bebe Barron's Forbidden Planet: a film score guide*. The Scarecrow Press.
- Wilder, B. (Diretor). (1945). *The Lost Weekend* [Vídeo]. Coleção Folha.
- Wise, R. (Diretor). (1951). *The Day the Earth Stood Still* [Vídeo]. 20th Fox.

ÍNDICE REMISSIVO

A

áudio 9, 15, 16, 24, 25, 26, 29, 31, 34, 35, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 56, 121, 122, 236, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 283, 284, 288, 290, 298

audiovisual 24, 55, 59, 61, 103, 188, 267, 281, 294

B

Bordenave 157, 158, 160, 171, 172, 173, 174

C

composição 12

comunicação 20, 24, 33, 35, 40, 55, 161, 162, 169, 171, 223, 224, 229, 242, 247, 258, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 277, 278, 279, 299, 301

comunicación 58, 76, 78, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 134, 135, 137, 138, 139, 155, 156, 177, 178, 180, 181, 183, 185, 186, 190, 191, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 216, 217, 218

conteúdo 12, 16, 21, 22, 23, 26, 39, 40, 43, 114, 159, 162, 163, 166, 171, 172, 173, 174, 220, 222, 225, 226, 227, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 246, 253, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 279

D

Design 4

dramaturgia 48, 49, 51, 53, 56

E

ecossistema 12, 14, 15, 16, 23, 34, 39, 244, 253, 258

educativas 158, 160, 165, 166, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 185, 195

epistemológica 9, 241, 244

ética 11

F

Facebook 273

ficção 24, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 55, 123, 255, 259, 260, 296, 297, 301

ficción 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 69, 72, 75, 76, 78, 79, 83, 105

ficción sonora 57, 62, 64, 69, 75, 76, 78

formación académica 194, 196, 201, 203, 207, 209, 210, 211, 215

fotografia 12

I

IA 92, 200, 208, 216, 217, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264

Instagram 222, 227, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 273

inteligencia artificial 92, 103, 185

inteligência artificial 281

J

jornalismo 36, 46, 48, 49, 53, 54, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 162, 164, 165, 167, 175, 222, 225, 226, 244, 247, 248, 255, 260, 262

K

Kaplún 157, 158, 160, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175

L

linguagem 14, 16, 21, 26, 31, 32, 33, 36, 46, 117, 118, 121, 225, 229, 252, 255, 259, 260, 261, 268, 281

linguagens 9, 21, 23, 33, 225, 241, 242, 244, 257, 258, 261

locução 9, 254, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 278, 279, 281

locutor 148, 211, 268, 269, 278

locutores 198, 202, 205, 249, 268, 273

M

mediático 12

multimídia 273, 279

multiplataforma 220, 227, 228, 272

música 15, 17, 28, 39, 42, 48, 49, 59, 60, 65, 70, 71, 72, 73, 75, 91, 99, 102, 141, 142, 150, 166, 207, 248, 249, 250, 251, 255, 260, 275, 280, 282, 283, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 301

musical 26, 27, 73, 162, 164, 242, 248, 249, 251, 257, 259, 263, 276, 280, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 299, 300

músicas 32, 56, 63, 161, 251, 285, 286

N

não-ficção 123

narrativas 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 51, 53, 55, 59, 61, 82, 83, 85, 88, 89, 101, 105, 118, 120, 121, 126, 138, 143, 195, 200, 224, 225, 251, 252, 255, 257

P

pedagogia 158, 160, 168, 172, 174

personajes 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 79, 80

Podcast 256

Pódcast 105

Podcasts 105, 142, 155, 256

Põe na Roda 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 239

R

rádio 23, 24, 25, 32, 33, 36, 39, 56, 109, 121, 122, 124, 128, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 245, 264, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 284, 288, 289, 294, 298, 299, 300, 301

Rádio 36, 37, 54, 121, 157, 160, 161, 164, 168, 169, 175, 176, 262, 264, 280, 281, 283, 284, 291, 298

rádio educativo 157, 158, 160, 164, 169, 173, 174

radiofônica 16, 34, 35, 46, 48, 158, 160, 168, 171, 172, 174, 242, 244, 251, 255, 260, 261, 265, 267, 269, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 299

radiofônicas 23, 131, 164, 165, 245, 274, 282, 300

radiofônico 159, 169, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 275, 278, 279, 298, 299, 300

radios universitarias 186, 189, 190, 193

Radios Universitarias 183

S

Slow Living 11

Spotify 40, 44, 64, 66, 141, 142, 145, 151, 222, 227, 228, 229, 236, 238, 249, 256, 264

T

Theremin 9, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 300, 301, 302, 303, 304

Twitter 273

Y

YouTube 44, 56, 142, 193, 221, 222, 223,
226, 239, 275

RIA

Editorial