

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**Laís Cerqueira Fernandes**

**“HISTÓRIAS REAIS SOBRE PESSOAS REAIS”:  
um estudo sobre as estratégias de *storytelling* do *podcast* “Projeto Humanos”**

**Juiz de Fora  
2019**

**Laís Cerqueira Fernandes**

**“HISTÓRIAS REAIS SOBRE PESSOAS REAIS”:  
um estudo sobre as estratégias de *storytelling* do *podcast* “Projeto Humanos”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Christina Ferraz Musse.

**Juiz de Fora**

**2019**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Laís Cerqueira.

“HISTÓRIAS REAIS SOBRE PESSOAS REAIS” : um estudo sobre as estratégias de storytelling do podcast “Projeto Humanos” / Laís Cerqueira Fernandes. -- 2019.

159 f.

Orientadora: Christina Ferraz Musse

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Podcast. 2. Storytelling. 3. Narrativas. 4. História oral. 5. Memória. I. Musse, Christina Ferraz, orient. II. Título.

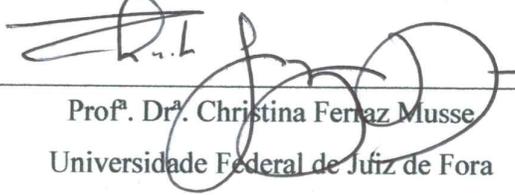
**Lais Cerqueira Fernandes**

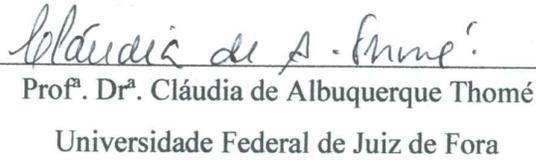
**“Histórias reais sobre pessoas reais”:  
um estudo sobre as estratégias de *storytelling* do *podcast* “Projeto Humanos”**

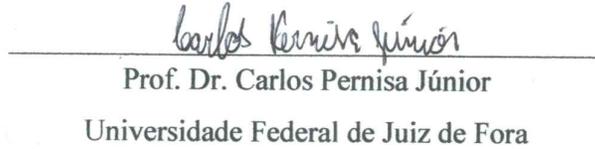
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

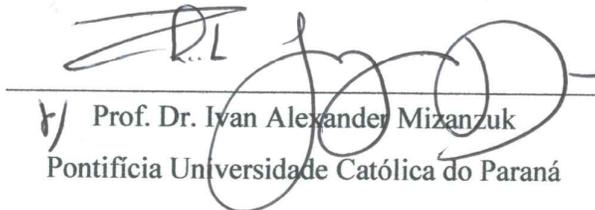
Aprovada em 25 de fevereiro de 2019

BANCA EXAMINADORA

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Christina Ferraz Musse  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Cláudia de Albuquerque Thomé  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dr. Carlos Pernisa Júnior  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dr. Ivan Alexander Mizanzuk  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Dedico este trabalho a todas as vozes que guardam mundos inteiros. À coragem de Lili Jaffe e sua família que, tão generosamente, compartilharam sua história conosco. Eternamente grata – e sempre me lembrando de vocês.

## AGRADECIMENTOS

Para mamãe, papai, Lígia e Ieié, que ficaram cansados de me ouvir dizer que precisava escrever. Todas as vezes que pareceu que eu nunca mais sairia da frente da tela ou dos livros, vocês apareciam com um carinho. Muito obrigada por tudo – conviver com vocês é meu respiro.

Ao querido Ulisses que, tão bondosamente, leu esse trabalho para termos certeza de que estaria apresentável. U, me desculpe se esta parte estiver com algum erro de pontuação (ou de conjugação, quem sabe?). Não quis passar essa aqui pelos seus olhos atentos porque uma homenagem deve sempre ser surpresa, eu acho. Com seu dom e dedicação ao seu ofício de contar histórias, você também é um dos responsáveis por motivar esse trabalho – nada mais justo do que ser o primeiro a lê-lo.

Aproveito o gancho do Ulisses e estendo agradecimento aos Turminhos, amigos que sempre se interessaram pelo o que eu tinha a dizer – seja por escrita, por palavra ou até por olhares – e, melhor ainda, me permitem ouvi-los sempre. À Bárbara, que faz com que eu me encante pela ciência todos os dias. Ao Gabriel e ao João, que se empolgaram junto comigo enquanto fazia esta pesquisa. À minha amiga mais antiga, Érica, bem como os queridos Uzbê, Piranha, Victor e Nine – foram incentivos feitos durante idas para a sorveteria, tolerância para me aguentar escrevendo no sofá e resmungos solidários sobre nossas trajetórias acadêmicas. À Isinha, eterno ombro amigo e responsável por me acolher em sua casa para que eu pudesse comparecer a um congresso que me ajudou a colocar essa dissertação nos eixos. Aos membros do famigerado grupo *Fantastic Four*, que me ouviram resmungar madrugada adentro no último dia antes da entrega deste trabalho. Aos amigos da Diretoria de Imagem Institucional da UFJF que, inabaláveis, me incentivaram todas as manhãs, faça frio (comigo feliz) ou faça sol (comigo miserável). Aos queridos que carrego desde a graduação na Facom e, seja por abraços ou *tweets*, sempre se fazem presentes. Aos amigos que fizeram questão de marcar presença no dia da minha defesa, com destaque para o Nandinho, que representa os anos de formação no Balão Vermelho Alicerce, colégio que foi palco das nossas infâncias recheadas de histórias (e de incentivo para contá-las, sejam nos quadrinhos, nas poesias ou nos saudosos Túneis do Tempo). Aos professores queridos, presentes em todas as minhas etapas de ensino e que, com sua retórica e jeitinhos especiais, encorajaram o interesse por suas matérias. A todos esses amigos, enfim, que me aguentaram ser monotemática por meses, falando sem parar sobre essa dissertação.

Agradeço também a minha orientadora, Christina Musse, que me conhece desde que comecei a efetivamente trabalhar com as palavras e depositou tanta confiança em minha escrita. Também agradeço as preciosas contribuições dos professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, tanto os que participaram ativamente da construção e da avaliação deste trabalho, quanto os que lecionaram disciplinas que, sem exceção, me auxiliaram profundamente nesse caminho de pesquisa.

Eu prometi que agradeceria também alguns elementos especiais que, embora não sejam de carne e osso, foram importantíssimos nos últimos meses: o *Ambient Mixer*, que me ajudou a fingir que eu estava na biblioteca de Hogwarts enquanto escrevia; e a trilha sonora de *Spiderverse* (que, feliz coincidência, ganhou Oscar umas horinhas antes d’eu defender este trabalho). E é melhor não enveredar em agradecimentos para entidades ficcionais por aqui, senão vou precisar dizer um “muito obrigada” que se estende desde O Rei Leão até Naruto. Termino, então, agradecendo o poder infindável das palavras, sejam as escritas ou faladas, que nunca falham em me encantar.

Havia muito que Bondade não contava história nenhuma para Maria-Nova. Tio Totó contava sempre alguma, Maria-Velha também. A tia contava as dela e as da irmã Joana; contudo, à medida que Maria-Nova crescia, ela ia intuindo, ia lendo as histórias nos olhos, na expressão linda e triste da mãe. A menina andava ansiosa para que Bondade lhe contasse alguma. Fatos estavam acontecendo, muitas coisas ela percebia, mas só conseguia um melhor entendimento por meio das narrações que ouvia. Ela precisava ouvir o outro para entender.

(EVARISTO, 2006, p. 53)

## RESUMO

Em uma era da convergência de meios de comunicação, em que muitos afirmam que a rapidez do fluxo de informações proporcionadas por novas tecnologias estão causando um distanciamento entre os produtores e receptores de conteúdo, esta pesquisa tem como objetivo estudar como a plataforma online do *podcast* reproduz e ressignifica estratégias narrativas capazes de resgatar e renovar a paixão por contar histórias com profundidade. Para tal, utilizamos a metodologia de análise crítica da narrativa, proposta por Luiz Gonzaga Motta (2013), para estudar quais são as técnicas narrativas presentes nos cinco programas da primeira temporada do *podcast* de *storytelling* “Projeto Humanos” e de que forma elas operam para atrair, conquistar e fidelizar a audiência desejada. Para constatar esses fatores, é realizado um levantamento sobre como nós, como seres humanos, nos entendemos e articulamos sentidos por meio da comunicação narrativa. São apresentados métodos de estudo e registro narrativos, trabalhando conceitos como os de memória, história oral e entrevista. Também são descritos um histórico e um panorama sobre o *podcast*, uma plataforma de distribuição e transmissão de conteúdo que abriga o objeto empírico de análise desta pesquisa. Cientes de que essa plataforma está em constante expansão de seu alcance midiático, inclusive entre o público brasileiro, compreendemos que um estudo voltado para a elucidação de estratégias narrativas em *podcasts* é de interesse para o campo da comunicação, tanto o acadêmico, quanto o mercadológico. Entendemos, enfim, que, por mais que soe paradoxal, o meio digital pode contribuir, cada vez mais, para a propagação de narrativas mais humanizadas.

Palavras-chave: *Podcast*. *Storytelling*. Narrativas. História oral. Memória.

## ABSTRACT

At the age of media convergence, where many claim that the rapid flow of information provided by new technologies is causing a distancing between content producers and their public, this research aims to study how podcast's online platform reproduces and resignifies narrative strategies, which capable of rescuing and renewing the passion about telling stories in depth. To achieve that, we used the methodology of critical analysis of the narrative, proposed by Luiz Gonzaga Motta (2013), to study the narrative techniques presented during the five episodes from the first season of the storytelling podcast "Projeto Humanos", and how they operate to attract, win and retain the desired audience. A brief historical retrospective is made on how we, as human beings, understand each other and articulate our meanings through narrative communication. Methods focused on the study and recording of narratives are also presented, describing concepts such as memory, oral history and interview. This study presents an overview and a history of podcasts as well, since this platform holds our empirical object of analysis. Aware that this platform is constantly expanding its media coverage, including among the Brazilian public, we understand that a study aimed at elucidating narrative strategies in podcasts is of interest to the field of communication, both in the academic and the marketing areas. Finally, we understand that, even if it sounds paradoxical, the digital medium can contribute to the propagation of more humanized narratives.

Keywords: Podcast. Storytelling. Narratives. Oral history. Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cinco agregadores mais citados na PodPesquisa 2018.....	58
Gráfico 1 – Resultados da pergunta “Como você geralmente ouve <i>podcasts</i> ?” em 2009.....	53
Figura 2 – Resultados da pergunta “quais os aspectos que você considera importante em um <i>podcast</i> ?”.....	72
Gráfico 2 – Resultados da pergunta “Como você costuma baixar <i>podcasts</i> ?” em 2009.....	54
Figura 3 – Projetos mais apoiados na plataforma “Padrim”.....	76
Gráfico 3 – Em quais faixas de idade se concentram os ouvintes de <i>podcast</i> .....	55
Figura 4 – QR Code para “O mal puxa o mal”.....	155
Gráfico 4 – Distribuição demográfica dos ouvintes de <i>podcasts</i> .....	56
Figura 5 – QR Code para “O trabalho liberta”.....	156
Gráfico 5 – Há quanto tempo os ouvintes têm o hábito de escutar <i>podcasts</i> .....	57
Figura 6 – QR Code para “A profecia”.....	157
Gráfico 6 – Resultados da pergunta “Na maioria das vezes, você ouve <i>podcast</i> por meio de qual equipamento?” em 2018.....	57
Figura 7 – QR Code para “As filhas da guerra”.....	158
Gráfico 7 – Resultados da pergunta “Em que ocasiões você costuma ouvir <i>podcasts</i> ?” em 2018.....	61
Figura 8 – QR Code para “O que aprendemos?”.....	159
Gráfico 8 – Resultados da pergunta “o que levou você a ouvir <i>podcast</i> ?”.....	62
Gráfico 9 – Resultados da pergunta “como você descobriu seu primeiro <i>podcast</i> ?”.....	67
Gráfico 10 – Resultados da pergunta “como você descobre novos <i>podcasts</i> ?”.....	68
Gráfico 11 – Resultados da pergunta “com que frequência você indica ou comenta sobre <i>podcasts</i> com os seus amigos?”.....	68
Gráfico 12 – Resultados da pergunta “você ouve <i>podcast</i> com que objetivo?”.....	72
Gráfico 13 – Resultados da pergunta “você já comprou algum produto ou serviço anunciado após ouvir um <i>podcast</i> ?”.....	74
Gráfico 14 – Resultados da pergunta “quanto você pagaria mensalmente para consumir conteúdos exclusivos do seu <i>podcast</i> favorito?”.....	76
Gráfico 15 – Qual parcela de tempo cada elemento narrativo ocupa em relação à duração completa da temporada “As filhas da guerra”.....	138

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Tipos de entrevista, de acordo com Cremilda Medina.....	35
Tabela 2 – Aproveitamento de entrevistas.....	35
Tabela 3 – Tipos de narrativa em primeira e terceira pessoas.....	38

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
2	<b>NARRO, LOGO EXISTO</b> .....	16
2.1	MEMÓRIA.....	23
2.2	HISTÓRIA ORAL.....	27
2.3	A ARTE DE TECER O PRESENTE.....	33
2.4	NAVEGAR É PRECISO.....	40
3	<b>PODCASTS: UMA PONTE ENTRE DOIS MUNDOS</b> .....	44
3.1	A ORIGEM DA PLATAFORMA.....	44
3.2	O CENÁRIO BRASILEIRO.....	51
3.3	AS SINGULARIDADES DO <i>PODCAST</i> .....	59
3.4	SER OU NÃO SER TRANSMÍDIA? EIS A QUESTÃO.....	78
3.5	TODOS OS CAMINHOS LEVAM ÀS HISTÓRIAS.....	82
4	<b>HISTÓRIAS REAIS SOBRE PESSOAS REAIS</b> .....	85
4.1	ANÁLISE CRÍTICA DA NARRATIVA.....	85
4.1.1	<b>Elementos da análise pragmática</b> .....	87
4.1.2	<b>Elementos da análise empírica</b> .....	89
4.2	“PROJETO HUMANOS”.....	97
4.3	A PRIMEIRA TEMPORADA.....	99
4.4	O QUE APRENDEMOS COM AS FILHAS DA GUERRA.....	101
4.4.1	<b>Primeiro episódio narrativo: guerra</b> .....	101
4.4.2	<b>Segundo episódio narrativo: legado</b> .....	117
4.4.3	<b>Terceiro episódio narrativo: aprendizado</b> .....	128
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	140
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	149
	<b>ANEXO A</b> .....	155
	<b>ANEXO B</b> .....	156
	<b>ANEXO C</b> .....	157
	<b>ANEXO D</b> .....	158
	<b>ANEXO E</b> .....	159

## 1. INTRODUÇÃO

Nenhum de nós sabe quando foi que contamos a nossa primeira história. Talvez isso aconteça porque estamos tecendo narrativas antes mesmo de entender o que elas são; elas são sentidas antes de serem compreendidas. Quem chorou ao nascer já expressava o primeiro som da sua vida, inaugurando uma narrativa de existência: “Cheguei, estou aqui!”. Até mesmo quem nasce em silêncio dá uma história a ser contada: “Olha, Fulano é tão calmo, nasceu sereno, sem dar um pio!”. Choro pode ser inexistente, estridente, fraco, tímido, forte e até motivo de alvoroço: minha família não cansa de contar e recontar a história do nascimento de minha irmã e sobre como a médica obstetra notou que seu choro era quase um gemido. Sinal estranho. Minha mãe não teve tempo de segurar a filha nos braços; ela foi levada às pressas para ser examinada. Passou vinte e um dias contados na UTI e saiu viva, agora com um choro encorpado, robusto, de neném saudável. Celebrações e mais celebrações são feitas em nome da médica que teve ouvidos apurados para ouvir a história que o choro dolorido da minha irmã contou em seus primeiros minutos de vida. Aprendi cedo, então, que é preciso ouvir para entender.

É preciso ampliar este entendimento para acabar até mesmo aquilo que não é literalmente exposto – minha irmã, por exemplo, não pediu literalmente por socorro, mas expressou sinais preocupantes por meio do choro. Nenhuma narrativa, até a mais pura e primordial de todas, é ingênua. Todas carregam em si um significado, seja ele óbvio ou não. Mais tarde, durante minha passagem pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, foi a vez de entender que essa camada de intenção que toda narrativa carrega é ainda mais proeminente em histórias que são feitas, aí sim de forma literal, para atrair, entreter e informar pessoas. Estas narrativas, no caso, já existem ancoradas em um propósito que as norteia; existem para ser consumidas e, para cumprir este propósito, precisam ser atraentes o suficiente.

Como o ato de contar histórias é algo que está presente desde o momento em que chegamos aqui – renovado e partilhado até mesmo nos primórdios mais antigos que podemos alcançar da nossa espécie, como será abordado por este trabalho –, nada mais humano, portanto, do que criar, relatar, assimilar e compartilhar narrativas. Este hábito, que inclui essas narrativas cujo intuito principal é serem recebidas da maneira mais bem-sucedida possível por um determinado público, encontra um terreno fértil em todo tipo de plataforma que possibilita a veiculação e ampliação do alcance da comunicação humana – sejam elas reais, fictícias ou uma mistura dos dois. Contamos histórias em paredes de cavernas, em volta de fogueiras, em

tábuas e pedras com inscrições milenares, em pergaminhos e livros com narrações que persistem ao longo do tempo; em resumo, contamos histórias por todas as fases da trajetória humana. Logo, não seria diferente com a chegada da internet. Cabe aqui nos perguntarmos, então, o que este meio *online* é capaz de nos proporcionar em termos de construção, produção e divulgação de narrativas. Percebemos a importância deste tipo de questionamento quando nos deparamos com a rapidez e a instantaneidade características das redes sociais, as maiores disseminadoras de conteúdo na internet – em um âmbito onde as informações são compartilhadas na velocidade de um clique, em sua maioria com imagens e textos curtos, focados em um aspecto chamativo, nos perguntamos se ainda há espaço para uma comunicação mais aprofundada. De que forma um meio virtual pode, mesmo que soe como algo paradoxal, ajudar a criar e difundir narrativas humanizadas?

O foco deste trabalho é analisar como este tipo de história é produzida e divulgada por meio de uma plataforma específica de transmissão e distribuição de conteúdo: os *podcasts*. Trabalhamos com a hipótese de que eles resgatam e ressignificam estratégias características de narrativas aprofundadas para atrair, conquistar e fidelizar sua audiência. O objetivo é, portanto, analisar como estas técnicas são trabalhadas neste tipo de plataforma e, posteriormente, evidenciar quais são estes artifícios para cativar os ouvintes. Tendo em vista a crescente familiarização e o aumento da adoção do *podcast* como um meio de consumo de conteúdo entre o público brasileiro (aspectos que serão abordados em maior detalhe no terceiro capítulo deste trabalho), entendemos que um estudo capaz de mapear estratégias narrativas bem-sucedidas dentro deste modelo é de interesse para o campo da comunicação – especialmente o nacional, cuja base acadêmica sobre *podcasts* ainda carece de extensão –, bem como para todos que possuem o ímpeto de conhecer essa plataforma, seja para utilizá-la a fim de potencializar o alcance de suas narrativas ou para compreender as possibilidades que ela apresenta.

Para alcançar o propósito desta pesquisa, utilizaremos a metodologia da análise crítica da narrativa, descrita por Luiz Gonzaga Motta (2013), que defende a compreensão crítica de como nós, humanos, articulamos sentidos por meio da comunicação narrativa. Para chegar a este entendimento, Motta (2013) estipula movimentos de análise tanto empírica, quanto pragmática. O objeto principal desta dissertação, que será estudado sob o olhar desta metodologia, é a primeira temporada do *podcast* “Projeto Humanos”, intitulada “As filhas da guerra”. Constituída por cinco episódios, a série em áudio conta a história de Lili Jaffe, uma sobrevivente do Holocausto que, posteriormente, escreveu um diário narrando sua vida antes da guerra, a perseguição antisemita que testemunhou, como foi separada de sua família, sua

passagem pelo campo de concentração de Auschwitz, e como lidou com o fim da guerra e os traumas sofridos durante a mesma.

Após esta introdução, o segundo capítulo desta dissertação, intitulado “Narro, logo existo”, é dedicado, inicialmente, aos registros de como o tecer de narrativas é intrinsecamente interligado à trajetória humana, compreendendo como a concepção de linguagem e o desenvolvimento da mesma foi – e é – importante para a nossa evolução. Tendo isto evidenciado e, após constatar a importância de criação, relatos e transmissões de histórias, o capítulo se debruça em formas de registrá-las e estudá-las, que serão relevantes para o desenvolvimento da análise deste trabalho. Os campos da memória, da história oral e do ato de entrevistar são abordados.

Em seguida, no terceiro capítulo, é apresentado um histórico do *podcast* como uma plataforma de produção e disseminação de conteúdo. São delineados aspectos desde a sua criação, até a sua consolidação, passando por sua adaptação ao cenário brasileiro de comunicação *online*. Também são destacadas as características únicas do modelo do *podcast* e como a introdução das técnicas de *storytelling* trouxe a chamada “era de ouro” da plataforma, uma vez que estes ângulos são essenciais para compreender parte do apelo à audiência que a plataforma evoca em seus ouvintes.

O quarto capítulo é o que abriga a análise do objeto empírico da dissertação. Antes de se aprofundar na temporada “As filhas da guerra”, são apresentadas as descrições detalhadas acerca da análise crítica da narrativa, que é a metodologia utilizada neste trabalho. Após listar e elucidar o processo da mesma, são estudados cada um dos cinco episódios que compõem a temporada, destrinchando quais são os elementos e estratégias que os constituem.

No capítulo de conclusão, são apresentadas, como proposto pela dissertação, quais são as estratégias narrativas que, mediante a observação e constatação feita no capítulo de análise, são recuperadas e ressignificadas pela história apresentada pela primeira temporada do “Projeto Humanos”. Então apontamos, por fim, de quais técnicas se vale uma narrativa aprofundada, humanizada e contada por meio do *storytelling*, transmitida até nós por meio do *podcast*, evidenciando o potencial comunicativo da plataforma.

## 2. NARRO, LOGO EXISTO

Em setembro de 2018, mais precisamente em uma quarta-feira, dia 12, um grupo de cientistas anunciou ao mundo a descoberta da pintura rupestre mais antiga da humanidade – pelo menos até agora. O achado aconteceu na caverna Blombos, localizada ao leste da Cidade do Cabo, na África do Sul, e está registrado em um bloco de solo endurecido. Ashley Strickland (2018), jornalista da *Cable News Network* (CNN), escreveu que o desenho mais antigo conhecido pela história “parece #familiar”. O uso do símbolo “#” é proposital: a imagem desenhada lembra o formato de uma *hashtag*, como é chamada nos países de língua inglesa. No Brasil, essa denominação foi assimilada nos últimos anos devido, principalmente, ao seu uso nas redes sociais digitais: as *hashtags* são utilizadas para reunir postagens com temas em comum ou chamar atenção para um conteúdo ou assunto específico.

No pedaço de terra no qual está o registro do desenho apelidado de *hashtag*, está também um pedaço de história: é mais uma evidência do anseio da nossa espécie pelo registro de uma narrativa. Os pesquisadores entrevistados para a matéria de Strickland (2018) estipularam que a pintura rupestre encontrada tem cerca de 73 mil anos, uma data que se aproxima de outro marco importante da história da humanidade: a Revolução Cognitiva. O historiador Yuval Harari (2015) aponta que esse movimento aconteceu entre 70 mil a 30 mil anos atrás, com o surgimento de novas formas de pensamento e, principalmente, de comunicação humana. Os motivos que a causaram ainda estão em um campo científico fértil em debate, sendo a teoria mais aceita a de que, aleatória e acidentalmente, mutações genéticas alteraram as conexões internas do cérebro do *Homo sapiens* e causaram o uso inédito de novas maneiras de pensar e se comunicar que, conseqüentemente, desencadearam um novo tipo de linguagem. Harari (2015, p. 27) afirma que poderíamos chamar este fenômeno de “mutações da árvore do conhecimento” e ainda chama a atenção para algo além das causas da Revolução Cognitiva: “o que havia de tão especial na nova linguagem dos sapiens que nos permitiu conquistar o mundo?”. Medir as conseqüências deste traço tão remoto da nossa evolução é um trabalho feito às escuras. É possível ao menos mensurar quais são as conseqüências geradas por esta revolução? Para trazer, ou menos tentar, uma resposta para essa questão, o próprio historiador retoma duas teorias já existentes sobre nossa linguagem: uma sobre a sua versatilidade, e outra sobre como sua evolução se deu como uma forma de compartilhamento de informações sobre o mundo à nossa volta. Ambas não são mutuamente excludentes, ou seja, as duas teorias podem coexistir e integrar a mesma resposta. A primeira, sobre a versatilidade, aponta que, embora estejamos longe de ser a única espécie que

consegue se comunicar, conseguimos descrever uma gama de variedades e especificidades que, para as demais, não é possível.

Podemos conectar uma série limitada de sons e sinais para produzir um número infinito de frases, cada uma delas com um significado diferente. Podemos, assim, consumir, armazenar e comunicar uma quantidade extraordinária de informação sobre o mundo à nossa volta. Um macaco-verde pode gritar para seus camaradas: “Cuidado! Um leão!”, mas um humano moderno pode dizer aos amigos que esta manhã, perto da curva do rio, ele viu um leão atrás de um rebanho de bisões. Pode então descrever a localização exata, incluindo os diferentes caminhos que levam à área em questão. Com essas informações, os membros do seu bando podem pensar juntos e discutir se devem se aproximar do rio, expulsar o leão e caçar os bisões (HARARI, 2015, p. 27).

Já a segunda teoria expande ainda mais a noção de compartilhamento de informações sobre o mundo, baseando-se na noção de que o conhecimento mais crucial não seria sobre demais animais, mas sim sobre nós, seres humanos. É a chamada teoria da fofoca – a qual se sustenta nas observações empíricas de historiadores como Harari (2015), que postula que não seria suficiente, levando em conta o quanto a sobrevivência da nossa espécie é bem sucedida, que nossos antepassados soubessem comunicar apenas as características e paradeiros de presas ou ameaças; “é muito mais importante para eles saber quem em seu bando odeia quem, quem está dormindo com quem, quem é honesto e quem é trapaceiro” (HARARI, 2015, p. 28). Esse conjunto de hipóteses reforça a definição do ser humano como animais sociais, afinal, a comunicação e cooperação fluida entre nós não garantia apenas aspectos biológicos para a perpetuação da espécie (como a reprodução, por exemplo), mas também o estabelecimento de significações cruciais para que prosperemos em situações extremas ou cruciais para a sobrevivência. Por nos comunicarmos melhor, conseguíamos nos organizar em coletivos maiores para, durante a caça, por exemplo, conseguir obter um número de animais caçados para o consumo de forma bem-sucedida – diferente de nossos parentes humanoides, os neandertais, que, embora fossem muscularmente mais fortes, caçavam em menores grupos ou até mesmo sozinhos. Comunicar é, literalmente, uma das chaves para nossa evolução.

Logo, compreendemos que saber descrever leões ou bisões não é o bastante. E essa não é uma noção recente; como ressaltado pela pesquisadora Viviane Organo (2018), a definição do ser humano como um animal que, além de emitir sons, também é capaz de

comunicar-se através de uma linguagem mais detalhada, já é datada desde o filósofo grego Aristóteles, que viveu entre os anos de 384 e 322 a.C.<sup>1</sup>.

A natureza, que nada faz em vão, concedeu apenas [ao ser humano] o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz. Estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes. A natureza deu-lhes um órgão limitado a este único efeito; nós, porém, temos a mais, senão o conhecimento desenvolvido, pelo menos o sentimento obscuro do bem e do mal, do útil e do nocivo, do justo e do injusto, objetos para a manifestação dos quais nos foi principalmente dado o órgão da fala. Este comércio da palavra é o laço de toda sociedade doméstica e civil (ARISTÓTELES, 1991, p.4).

Para que a comunicação entre nós seja executada de maneira mais elaborada, é preciso mais do que expressar sensações, como descrito acima por Aristóteles (1991) – ou seja, é necessário que, por meio da linguagem, seja possível a transmissão bem-sucedida de significados que carreguem em si mais do que a manifestações de estados gerais humanos (como medo, prazer ou dor), e que sejam capazes de traduzir pensamentos complexos, envolvendo o conceito de ideias e sentimentos. Essa transmissão simbólica entre a nossa espécie é essencial para a compreensão de como foi estruturada a nossa linguagem (e como ela, até hoje, é passível de desenvolvimento). Como definido pela pesquisadora em psicologia Marta Kohl de Oliveira (2010, p. 43), “é a necessidade de comunicação que impulsiona, inicialmente, o desenvolvimento da linguagem”. Para exemplificar a necessidade desse impulso, a autora cita o exemplo de um bebê: mesmo sendo capaz de expressar suas emoções e necessidades por meio de sons, gestos e expressões corporais, ele ainda não consegue articular palavras ou compreender precisamente determinados significados dirigidos a ele. Só por meio do desenvolvimento da sua linguagem, ao longo do seu crescimento, que aquela criança consegue ficar munida de signos<sup>2</sup> necessários para compreender de forma satisfatória o mundo à sua volta. De acordo com a autora – baseada na obra do teórico bielorrusso Lev Vygotsky, reconhecido por sua abordagem sócio-histórica da psicologia –, a linguagem é o sistema simbólico básico de todos os grupos humanos, criada e utilizada para que a comunicação entre nossos semelhantes seja possível.

<sup>1</sup> Abreviação para “antes de Cristo”; sinalização de tempo que toma como referência o ano zero como o ano de nascimento de Jesus Cristo. De acordo com a data de nascimento de Aristóteles, o filósofo nasceu há 2.403 anos atrás.

<sup>2</sup> Quando a palavra “signo” é citada neste trabalho, estamos nos referindo ao signo linguístico, um conceito formado por dois aspectos: significado e significante. Para explicá-lo, ilustramos da seguinte forma: quando lemos ou escutamos qualquer termo – “livro”, por exemplo –, somos capazes de identificar a sequência de sons que constituem essa palavra. Esses sons evocam memórias nossas e elas, por sua vez, constituem a imagem acústica que associamos a “livro”; essa imagem gerada é o significante desta palavra. Já ao cenário ao qual somos remetidos quando pensamos em livro (uma série de folhas que contém narrativas descritas em si, reunidas e encadernadas em um volume e cobertas por uma capa) é o significado que essa palavra possui armazenado em nossa memória.

E quando foi que a linguagem se destacou como essencial para nosso processo de comunicação? Em seu livro “Análise crítica das mídias e suas narrativas”, Viviane Ongaro (2018) tece uma síntese sobre como variados autores e pensadores enxergam a relação da comunicação e da linguagem com o desenvolvimento humano. A pesquisadora estabelece que, desde a estruturação das primeiras sociedades, é notada a necessidade da nossa espécie de se comunicar, compartilhar seus sentimentos e suas vivências. Além de Aristóteles, outros também questionaram em que ponto da história os seres humanos sentiram a exigência de desenvolvimento da linguagem, moldando-a para uma comunicação mais aprofundada. “Como a comunicação foi fundamental para deixar um legado histórico para outras gerações?” (ONGARO, 2018, p. 23). Para responder essa pergunta, a autora recorda uma série de fatos históricos da evolução da raça humana, começando pelo surgimento da nossa comunicação, feita inicialmente por meio de expressões gestuais, corporais e sonoras, ainda sem a presença ou compreensão da linguagem verbal. No entanto, uma noção – ou melhor, um instinto – já existia: a necessidade de sobrevivência. Era preciso fortalecer uns aos outros, proteger-se de predadores, caçar e coletar alimentos, construir ferramentas que facilitassem ou melhorassem as tarefas diárias – assim, “o homem naturalmente desenvolveu mecanismos para interagir com os demais da sua espécie” (ONGARO, 2018, p. 25). A pesquisadora utiliza exemplos do período Paleolítico, que abrange desde as origens do *Homo sapiens* até 8.000 a.C., sendo também conhecido como Idade da Pedra Lascada. Ainda sem dominar o sistema de agricultura, nossa espécie era nômade, ou seja, não tinha uma habitação fixa e se locomovia com frequência, buscando locais propícios para alimentar-se, obter alimentos e proteger o bando do perigo. Nesta época, as cavernas eram as moradias temporárias mais utilizadas pelos humanos, pois constituíam um abrigo ideal, especialmente devido às baixas temperaturas que a Terra enfrentava durante esse período. Até mesmo devido ao fator da locomoção constante, os grupos humanos mais antigos dos quais temos registros eram pequenos, unindo-se por laços familiares. Assim foi por cerca de 40 mil anos – posteriormente, grupos maiores e mais complexos se formaram, constituindo as primeiras sociedades primitivas, compartilhando os recursos disponíveis e distribuindo funções (designando responsáveis pela caça, proteção, coleta de alimentos, confecção de roupas, cuidado dos mais jovens, entre outros).

Com o aperfeiçoamento das relações entre os humanos, surge também a necessidade de aprimorar a linguagem e repassar o conhecimento para futuras gerações – um elemento crucial para a evolução da espécie. No entanto, a linguagem verbal não era utilizada da forma que conhecemos hoje e, na ausência de sistemas como o da escrita, foi preciso a

criação de uma outra saída para registrar o conhecimento para os humanos que estavam por vir: o da pintura nas cavernas. “Passar para outros de sua espécie uma herança cultural, mostrando o que já havia sido conquistado, passou a ser possível. Nasceu, então, a pintura rupestre, [...] representações artísticas deixadas nas superfícies das cavernas” (ONGARO, 2018, p. 26). Por meio delas, é viabilizado o transporte cultural de saberes, indicando não apenas formas de sobrevivência nos locais em que estavam gravadas, como também representando comportamentos, sentimentos, relacionamentos e até mesmo “crônicas das histórias das lutas sociais dos grupos”, como apontado por Justamand (2015, p. 64). A *hashtag* recém descoberta, citada no início deste capítulo, é uma herança desses tipos de registros, considerados por Justamand (2015, p. 52) como “formas culturais de nos reportarmos à memória dos primeiros povos”. Em resumo, “a necessidade de transmissão dos conhecimentos, informações e ideias acumuladas, está presente na espécie humana desde os tempos mais remotos” (JUSTAMAND, 2015, p.63).

É possível afirmar, então, que o sucesso em passar esse legado pode ser atribuído, em grande parte, a um dos desdobramentos da linguagem humana: a capacidade de contar histórias. E não apenas contar sobre o mundo físico, palpável e observável à nossa volta – também somos capazes de falar sobre coisas que não existem fisicamente e de, coletivamente, tecer e partilhar histórias mesmo que estas não possuam correlação ou justificativa algumas em relação ao mundo material. “Até onde sabemos, só os *sapiens* podem falar sobre tipos e mais tipos de entidades que nunca viram, tocaram ou cheiraram. [...] Lendas, mitos, deuses e religiões apareceram pela primeira vez com a Revolução Cognitiva” (HARARI, 2015, p. 29). O desenvolvimento desses mitos, de acordo com o historiador, fornece aos seres humanos uma habilidade ainda não observada entre os demais animais: a de cooperar em grandes grupos.

Fortalecer a vida em comunidade era essencial para a sobrevivência, além de ser uma noção que já carregamos antes mesmo da linguagem verbal. Para compreender como e que tipo de linguagem nos alçou a este patamar inédito de cooperação grupal, diversos pesquisadores analisaram as formas de comportamento e comunicação de espécies cientificamente tomadas como exemplos precursores do pensamento e da linguagem humana. É o caso dos primatas superiores, em especial, os chimpanzés: sua organização coletiva é semelhante à vida social dos seres humanos arcaicos. Oliveira (2010) retoma a preocupação de Vygotsky em compreender os aspectos filogenéticos (relativos à evolução de uma espécie) e ontogenéticos (relativos ao desenvolvimento individual) do desenvolvimento humano – e

explica que foi justamente no estudo de primatas superiores que o teórico encontrou base para tecer a história da linguagem do ser humano.

Quando enfrentam uma situação problemática – como a necessidade de alcançar uma fruta que está em um local de acesso mais difícil do que o normal –, os chimpanzés são capazes de demonstrar uma inteligência prática para resolver a questão, como, por exemplo, utilizar um galho para apanhar o alimento. Denotam, assim, uma habilidade de resolução e alteração do ambiente à sua volta, sendo capazes de utilizar elementos do mesmo para alcançar seus objetivos. Todos esses tipos de ações são desenvolvidos sem o intermédio da linguagem e, por isso, são classificados como a fase pré-verbal do desenvolvimento do pensamento, como apontado por Oliveira (2010). Porém, isso não quer dizer que os chimpanzés não possuem uma linguagem própria: por meio da emissão de sons, gestos e expressões corporais, eles são capazes de se comunicar com outros membros da sua espécie em um nível até mesmo psicológico e emocional (demonstram dor, surpresa, alívio, prazer etc.), de uma maneira semelhante à descrita anteriormente neste trabalho, em relação aos bebês humanos. Esse processo é classificado como a fase pré-intelectual do desenvolvimento da linguagem, já que o uso da mesma cumpre o papel de comunicação e expressão de emoções, mas “não indica significados específicos, compreensíveis de forma precisa por um interlocutor que compartilhe de um sistema de signos” (OLIVEIRA, 2010, p. 47). Logo, a trajetória do pensamento e a da linguagem não dependem uma da outra. Mas, em algum ponto da história da evolução humana, essas duas trajetórias se uniram e, então, a linguagem tornou-se racional (nossa fala passa a ter uma função simbólica) e o pensamento tornou-se verbal (mediado por significados fornecidos pela nossa linguagem). Quando esse processo foi concretizado, os seres humanos passaram “a ter a possibilidade de um modo de funcionamento psicológico mais sofisticado, mediado pelo sistema simbólico da linguagem” (OLIVEIRA, 2010, p. 48). O principal estímulo para que isso acontecesse, como retomado pela autora, foi a necessidade de troca entre os seres humanos para que fosse possível trabalhar, uma atividade que é especificamente humana. Fica, então, a questão sobre como nosso uso da linguagem possibilitou a elaboração dessa atividade e, mais ainda, para que ela acontecesse em uma escala de cooperação inédita entre outros animais. Voltamos, mais uma vez, para as histórias.

Harari (2015) também usa, como exemplo comparativo, os chimpanzés. Em condições naturais, um bando varia de 20 a 50 animais; mais do que isso e a ordem social não é estabilizada, levando à iminente separação do grupo e à formação de novos bandos. Os instintos sociais primordiais dos chimpanzés são, no entanto, os mesmos dos seres humanos:

há o estabelecimento de laços de afeição e de estruturas (como a de hierarquia), além do agrupamento para atividades como caça e reprodução. Este padrão lembra, portanto, uma das organizações primárias da nossa espécie: reunida em grupos íntimos, reduzidos. Como, então, chegamos ao ponto de erguer impérios? Ainda que a “teoria da fofoca” ajude, nem mesmo ela sustentaria a razão para a existência de uma cidade, por exemplo – pesquisas sociológicas levantadas por Harari (2015) demonstram que o tamanho máximo alcançado naturalmente por um grupo unido pela “fofoca” é de aproximadamente 150 indivíduos. Novamente, a pergunta: como crescemos até ocupar continentes inteiros, organizando-nos em locais com bem mais do que uma centena e meia de pessoas? O segredo jaz, provavelmente, na capacidade de invenção de histórias. Isso mesmo: invenção.

O segredo foi provavelmente o surgimento da ficção. Um grande número de estranhos pode cooperar de maneira eficaz se acreditar nos mesmos mitos. Toda cooperação humana em grande escala – seja um Estado moderno, uma igreja medieval, uma cidade antiga ou uma tribo arcaica – se baseia em mitos partilhados que só existem na imaginação coletiva das pessoas. As igrejas se baseiam em mitos religiosos partilhados. Dois católicos que nunca se conheceram podem, no entanto, lutar juntos em uma cruzada ou levantar fundos para construir um hospital porque ambos acreditam que Deus encarnou em um corpo humano e foi crucificado para redimir nossos pecados. Os Estados se baseiam em mitos nacionais partilhados. Dois sérvios que nunca se conheceram podem arriscar a vida para salvar um ao outro porque ambos acreditam na existência da nação sérvia, da terra natal sérvia e da bandeira sérvia. Sistemas judiciais se baseiam em mitos jurídicos partilhados. Dois advogados que nunca se conheceram podem unir esforços para defender um completo estranho porque acreditam na existência de leis, justiça e direitos humanos (HARARI, 2015, p.31-32).

Este trecho composto por Harari (2015) denota o poder de conceitos existentes na imaginação coletiva de vários indivíduos (bem mais do que 150). Construímos em conjunto, como espécie, uma habilidade que, aliada a outros fatores em nossa evolução, ajudou-nos a guiar-nos pelo tempo e foi um dos fatores responsáveis pela nossa prosperidade. Podemos dizer que, há milhares de anos, já alimentamos o imaginário – um conceito que “opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente” (SILVA, 2006, p. 2). Este imaginário existe perante nossa atuação como indivíduos, sustentado pelas nossas vivências e alterado de acordo com nossos atos sociais. Ele não é, portanto, reduzido à uma espécie de museu pessoal, ou ainda social, de memórias ou expectativas; ele se constitui como:

[...] uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente [...]. Agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. [...] O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos (SILVA, 2006, p. 2-3).

A inquietação desses ventos é culpa da natureza do imaginário que, em si, carrega um ambiente de embate constante, reflexo da permanente e incessante confluência entre nós, indivíduos, e a sociedade – esta que, por si só, é o fruto da nossa cooperação conjunta.

Percebemos então que não é novidade a afinidade do ser humano com o ato de contar histórias. É algo tão intrínseco, presente até mesmo nas possíveis razões de nossa evolução, que pode ser considerado inerente à definição de humanidade: narro, logo existo.

A criança e o adulto, o rico e o pobre, o sábio e o ignorante, todos, enfim, ouvem com prazer histórias – uma vez que estas histórias sejam interessantes, tenham vida e possam cativar a atenção. A história narrada, lida, filmada, dramatizada, circula em todos os meridianos, vive em todos os climas. Não existe povo algum que não se orgulhe de suas histórias, de suas lendas e de seus contos característicos. É a lenda a expressão mais delicada da literatura popular. O homem, pela estrada atraente dos contos e histórias, procura evadir-se da vulgaridade cotidiana, embelezando a vida com uma sonhada espiritualidade. Decorre daí a importância das histórias (TAHAN, 2002, p. 11).

Vivemos em um mundo mediado por informações que, unidas, constroem narrativas. Nós as criamos junto aos nossos pares, à nossa percepção de mundo, à nossa memória e aos nossos significados – e as construímos, mesmo que inconscientemente, com um propósito. Nesse mundo onde as narrativas não somente relatam, mas são elementos de construção tanto da realidade quanto da ficção, somos constantemente atravessados por relatos que, com a ajuda de uma variedade crescente de formas de comunicação, permitem que as narrativas sejam, cada vez mais, mediadas através de novas representações – entre elas, está a digital, nascida por meio da internet e em constante ascensão e expansão. Seja a *hashtag* mais antiga do mundo, registrada há 73 mil anos, ou as *hashtags* que se proliferam rapidamente pelo mundo virtual, uma coisa é notável: como tudo o que é tocado pelo ser humano, todos esses âmbitos estão impregnados por histórias.

## 2.1. MEMÓRIA

Cientes da importância da existência de histórias, adentramos, então, em campos técnicos igualmente necessários, capazes de descrever métodos sobre como contá-las e registrá-las. Sendo portador de suas próprias narrativas, sejam elas pessoais ou referentes a acontecimentos coletivos, cada ser humano carrega em si um potencial único, não apenas narrativo, como também de escuta. Parte da motivação desta pesquisa é baseada em uma premissa de que cada história – e não apenas aquelas referentes a acontecimentos históricos e coletivos, mas incluindo também as pessoais, de indivíduos à margem – é valiosa, pois quem a conta e a forma como ela é contada também expressam, além da própria narrativa, determinados significados, pontos de vistas e comportamentos que são perceptíveis apenas por meio delas. É como se cada história fosse, à sua maneira, uma impressão digital; cada uma é única, dotada de singularidades e possibilidades de interpretações diferentes. A arte de contá-las é, justamente, saber como identificar estas particularidades, expondo-as em uma espécie de jogo de sedução para conquistar o interesse de quem irá receber esta narrativa. Neste trabalho, cabe identificar estas estratégias em uma nova plataforma de distribuição de conteúdo.

Nesta linha de pensamento, a diretora e fundadora do Museu da Pessoa<sup>3</sup>, Karen Worcman, além de defender que toda história de vida tem um valor, também afirma que cada uma deveria ser considerada um patrimônio da nossa sociedade; afinal, “ouvir o outro é também uma forma de cuidado [...] que nos leva a aprender com cada história de vida e a descobrir, por trás de cada narrativa, um pouco da alma humana” (WORCMAN, 2016). Ao conhecer, narrar ou registrar essas histórias, participamos ativamente do processo de formação e fomentação da memória – ela é parte do imaginário e construída de forma semelhante a ele, já que também se configura como um campo de constante disputa, uma vez que não é um produto encerrado ou, muito menos, existente em um vácuo de significados.

Para compreender o processo de constituição da memória, é preciso admitir que contar histórias, especialmente com o intuito do registro, é, por si só, um momento de distribuição de significados – quando narramos, escolhemos a quais acontecimentos serão atribuídos uma significação e de que forma a narrativa ficará registrada. Como posto pelas pesquisadoras em Comunicação, Christina Ferraz Musse e Mariana Ferraz Musse, “parece que o registro garante lastro à existência, dá-lhe sentido, isto é, constrói uma narrativa que, de alguma forma, gera uma identidade” (MUSSE, C.F.; MUSSE, M.F., 2014, p. 103). Worcman

---

<sup>3</sup> Não se trata de um museu físico, mas sim virtual e colaborativo, aberto para as contribuições de qualquer pessoa ou grupo de indivíduos que queira, além de registrar, também compartilhar as suas histórias de vida. O acervo reúne cerca de 20 mil histórias e o museu já realizou mais de 250 projetos de memória. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

(2016) ecoa esta linha de pensamento quando discorre sobre o efeito de sentido que a memória é capaz de nos conferir.

Enquanto, no tempo vivido, estamos sempre imersos em outros tempos – passados e futuros - no tempo narrado o nosso “eu” consegue estar finalmente presente. Um presente que se alonga e se enche de memórias de outros tempos. No tempo vivido, é raro nossa consciência estar em consonância com nossa ação. [...] Já no tempo narrado, aquele que existe quando contamos ou ouvimos uma história, conseguimos finalmente aquietar nossos anseios na medida em vamos costurando e dando um sentido à nossas ações. Podemos dizer que o tempo narrado é uma articulação feita, no presente, por um “eu” que, tal qual um maestro, rege nossas próprias memórias. Narrar a própria vida torna-se, então, uma grande descoberta. Narrar é uma viagem que nos devolve um pouco para dentro de nós mesmos (WORCMAN, 2016).

De acordo com Ferreira e Franco (2013, p. 72), “os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente”. Portanto, é impreciso julgar que a memória pode ser reduzida apenas ao ato de recordação. Até mesmo uma definição fechada do que seria a memória – do que ela é feita e de que forma ela opera junto ao processo cognitivo do ser humano – é algo difícil, como aponta Verena Alberti (1996, p. 4): “tão difícil que os antigos já a identificavam com um sexto sentido, interno, ao lado dos cinco sentidos externos”. O que é possível avaliar é de que maneira conseguimos acessar os fundamentos da existência por meio da narrativa de lembranças, designando significados às experiências e permitindo sua integração ao cotidiano – atitudes que, por fim, guardam a potencial para evitar que nossas raízes, identidades e laços com nossa própria humanidade sejam perdidas. Para Lucília Delgado (2002, p. 18), são as lembranças, em suas dimensões mais profundas, “que conformam as heranças e acumulam os detritos, que, segundo a tradição benjaminiana, refundam mitos de origem e alimentam o cortejo triunfante dos vencedores de todas as épocas”. Logo, os movimentos da memória se configuram como caminhos possíveis para que indivíduos percorram a temporalidade de suas vidas.

Por falar em tempo, o anseio por registrar e divulgar de memórias encontrou um novo fôlego dentro da revolução comunicacional impulsionada pela internet. Para Musse, C.F. e Musse, M.F. (2014), este desejo pela memória pode ser analisado como uma reação à sociedade contemporânea que, ao priorizar a velocidade, fluidez e instantaneidade de informações, “desloca o ser humano do lugar onde ele se identifica, o que provoca a reação de tentar, através do passado, conseguir algum tipo de reconhecimento e identificação” (MUSSE, C. F.; MUSSE, M. F., 2014, p. 105). As pesquisadoras observaram que a necessidade de

compilar e perpetuar memórias é um comportamento assumido por cada vez mais pessoas, ainda que estejam inseridas na era das novas mídias digitais.

As novas mídias geram novas formas de sociabilidade, nas quais são derrubadas as fronteiras entre emissores e receptores, que se confundem na produção de conteúdo: não há hierarquia, mas construção coletiva; não há lugares, mas fluxos, alquimias que ressignificam narrativas. Ao mesmo tempo, e de forma paradoxal, mas complementar, a velocidade, a dispersão e a mudança levam à procura de âncoras de sentido, de identidades, que possam localizar o homem no cenário fugaz da contemporaneidade. A memória é instrumento de significação e o desejo de memória – a enxurrada de biografias, museus e efemérides – revela que o homem busca sentidos perdidos ou esvaziados, mas que continuam latentes, como aquilo que escapa à evidência das superfícies planas e lisas. Parece existir uma procura pelas dobras de sentido, pelo que está submerso (MUSSE, C.F.; MUSSE, M.F., 2014, p. 100).

Essa busca incessante por memórias, feita durante o presente, evidencia o elo entre as duas temporalidades. A relação faz sentido quando constatamos que, como apontado por Delgado (2002), quando narramos memórias, definimos a relevância aos acontecimentos que se passaram e garantimos que eles tenham sua permanência reatualizada, ou até mesmo ressignificada, no presente.

Voltamos, assim, mais uma vez à importância das narrativas. O ato de narrar se estabelece como um instrumento primordial para preservar, transmitir e disseminar uma série de tradições, heranças e noções. De geração em geração, são difundidas vivências, desde o mais simples relato mundano e cotidiano, até marcos históricos para a trajetória da humanidade. O narrar oferece esse suporte às identidades coletivas, auxiliando o reconhecimento do ser humano perante o mundo, como indivíduo e em grupo. Em sua natureza dinâmica, como ressaltado por Delgado (2002, p. 22), as narrativas são “peculiares, incorporam dimensões materiais, sociais, simbólicas e imaginárias”. Em si, carregam o potencial único de transportar os ouvintes em uma espécie de viagem, abastecendo de sentidos as experiências desvendadas por eles. Por meio das narrativas, a humanidade se movimenta. Não apenas a humanidade como um todo, mas o que nos faz humanos, também – ao narrar sobre si, o indivíduo não consegue fugir da criação ou revisão do sentido de sua própria história.

Como colocado por Worcman (2016), nossas narrativas traduzem, de forma única, qual é o sentido que damos à nossa vida; “nelas estão presentes os momentos, fatos e emoções cujos significados ancoram nossas memórias da mesma maneira que guardamos objetos, fotos

e documentos”. Ao falar sobre essas significações, é o momento de voltarmos nossa atenção para uma forma de contação de histórias: a oral. É a mais antiga e, ainda, a última a nos deixar – afinal, “a liberdade espiritual do ser humano, a qual não se lhe pode tirar, permite-lhe, até o último suspiro, configurar sua vida de modo a que tenha sentido” (FRANKL, 1945, p. 89 apud WORCMAN, 2016). A fala é mesmo poderosa, sendo, reconhecidamente, uma das saídas por meio da qual podemos reacender utopias (tanto particulares, quanto coletivas), reconstruir a atmosfera de outrora e reativar correntes de pensamento, emoções e embates ideológicos individuais, políticos, sociais e culturais.

## 2.2. HISTÓRIA ORAL

Histórias que salvam vidas – mais especificamente, mil e uma histórias. Uma das narrativas mais antigas e famosas que existem é sobre uma das contadoras de histórias também mais conhecidas: Sherazade. Noite após noite, ela escapou de ser morta pelo marido contando narrativas tão envolventes e tão sedutoras que o companheiro não conseguiu reunir coragem para fazer-lhe mal; adiava sua execução por um dia para ouvir o final da história na próxima noite. O fim nunca chegava – por mais que um dos contos terminasse, Sherazade emendava em outro igualmente fascinante. Mil e uma noites depois, o sultão renuncia a lei que condena sua esposa à morte e alega estar curado de seu ódio, pois foi cativado pelas histórias contadas pela mulher.

Como todas as narrativas, a história de Sherazade não foi concebida em um vácuo; as histórias das mil e uma noites são um compilado de contos populares originários do Oriente Médio e do sul da Ásia. Embora seja impossível estipular quando foi criação de cada um dos contos, especula-se que a reunião dessas histórias e sua transcrição em língua árabe tenham ocorrido entre os séculos IX e XVIII<sup>4</sup>. Tanto aquela região quanto a linguagem árabe são conhecidas por sua afeição às histórias – “revelam os árabes verdadeira fascinação pelas histórias e pelas lendas nos domínios da poesia” (TAHAN, 2002). A própria língua originária na região se divide em duas vertentes: a clássica e a popular, como denota Gonçalves (2018). A clássica nasceu da antiga tradição de literatura oral dos povos nômades pré-islâmicos, sendo referenciada como a língua sagrada do Islã, enquanto a popular é utilizada coloquialmente, em conversas cotidianas e em meios de comunicação. Ambas as línguas denotam, em sua criação e seu uso, a aproximação com a oralidade. Mais uma evidência da

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://narrativas.com.br/livro-das-mil-e-uma-noites/>>. Acesso em 10 jan. 2019.

parceria antiga entre a evolução do ser humano (bem como sua constituição em sociedade) e o ato de contar histórias.

Os árabes não estão sozinhos em sua tradição oral – as civilizações da África, continente que abriga os registros de vida humana mais antigos do mundo, eram, em grande parte, “civilizações da palavra falada”, como definido pelo historiador Vansina (2013)<sup>5</sup>, um dos maiores estudiosos sobre as tradições orais africanas. Mesmo com o advento da escrita, era comum que essa modalidade de registro ficasse relegada ao segundo plano; os ensinamentos sobre como escrever eram restritos a uma pequena e privilegiada parcela da população, como também ocorreu em demais continentes. A maior parte das negociações, conversas e histórias seguiram sendo perpetuadas, em sua maioria, por meio da fala. E se engana quem considera que as narrativas e estruturas dessas sociedades são empobrecidas devido a essas tradições:

Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra”. Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais. [...] A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade. [...] Fu Kiau, do Zaire, diz, com razão, que é ingenuidade ler um texto oral uma ou duas vezes e supor que já o compreendemos. Ele deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados – ao menos no caso de se tratar de uma elocução importante (VANSINA, 2013).

Devido à própria tradição oral e ao avanço da tecnologia, que permitiu o registro em gravações de relatos orais – passando por histórias individuais até relatos sobre marcos históricos –, nasce a necessidade de uma metodologia que estude este tipo de conteúdo. É assim que surge a história oral. Para defini-la, o embasamento em Paul Thompson (1998) é, mais do que enriquecedor, necessário: considerado uma das principais referências em história oral, o pesquisador afirma que, mesmo que a difusão da metodologia tenha sido realizada principalmente devido à invenção do gravador (uma tecnologia que, como o esperado, facilitou o registro de entrevistas e relatos orais), “a história oral é tão antiga quanto a própria história” (THOMPSON, 1998, p. 45). Mesmo hoje, podemos perceber que nem todas as narrativas são registradas, seja pela escrita ou pela gravação. Além das práticas comuns de

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

conversação do cotidiano, nós ainda contamos oralmente nossas lendas, folclores, memórias, provérbios e canções tradicionais. Como aponta o pesquisador, nas sociedades pré-letradas, toda história era história oral. Neste ponto, o próprio Thompson (1998) retoma Vansina (1965, apud THOMPSON, 1998, p. 46) e sua divisão classificatória da tradição oral africana em cinco categorias – duas delas, a de narrativa cultural e poesia oficial, por exemplo, só se mostram presentes quando existe um determinado nível de organização política. Logo, a importância social de parte dessas tradições orais resultou na estruturação de mais de um sistema confiável para que elas fossem transmitidas para as próximas gerações. Essas tradições – que abarcam desde rituais, passando por saberes tradicionais, até arcaísmos já não mais capazes de ser compreendidos – são semelhantes ao que enxergamos como documentos legais ou livros sagrados atualmente; quem as detinham se tornavam membros de destaque e de reverência em muitas cortes africanas.

“Sem nós, os nomes dos reis se desvaneceriam no esquecimento, nós somos a memória da humanidade”, proclamavam com razão os cantores de louvores: “Ensino aos reis a história de seus ancestrais, de modo que as vidas dos antigos possam servir de exemplo, pois o mundo é antigo, mas o futuro brota do passado” (THOMPSON, 1998, p 47).

Outras culturas também possuíam esses portadores de tradições, que atuavam como uma espécie de historiadores orais. Sendo a primeira espécie de história, como definido por Thompson (1998), a história oral encara o desafio da sua finalidade social. Por meio da história, procuramos compreender, tanto a nível individual quanto a nível comunitário, vários fenômenos que marcam nossas vidas e trajetórias – revoluções, guerras, transformações sociais, avanços tecnológicos, entre outros. Além do aspecto geral, a história a nível familiar, local, política e social também guia nossas perspectivas e nos situa acerca de nossa ancestralidade, nosso tipo de sistema político e nossa consciência social, por exemplo.

Dito isto, Thompson (1998) esclarece que história oral não seria, necessariamente, um instrumento de mudança; isto dependeria da intenção com a qual ela é abordada. O que ela pode fazer é chamar a atenção para novos enfoques de investigação. O autor exemplifica como, antes do século XX, o enfoque histórico era, em sua essência, uma documentação da luta pelo poder, “onde pouca atenção mereceram as vidas das pessoas comuns” (THOMPSON, 1998, p. 22). Essa disputa pelo comando da narrativa era também uma disputa para saber quem teria o poder de ressignificar o passado que, ainda hoje, é “arduamente

disputado por indivíduos, grupos e, em especial, a indústria cultural” (MUSSE, C.F.; MUSSE, M.F., 2014, p.105).

Parte desta competição é uma herança dos próprios historiadores que pertenciam a setores privilegiados pela sociedade, como os administrativos e governamentais. Mesmo que surgisse o desejo de abordar novos pontos de vista, também existiam dificuldades: os documentos, matéria prima essencial para o tecer da história, haviam sido destruídos ou preservados de acordo com a prioridade de quem por eles se tornou responsável.

Assumindo a possível existência de exceções a esses parâmetros acima, Thompson (1998) considera, mesmo no século XX, que partir de fontes que não sejam as clássicas e documentais ainda é um desafio que exige criatividade e que “a utilização da história oral fornece imediatamente uma fonte rica e variada para o historiador criativo” (THOMPSON, 1998, p. 25). O teórico, além de reforçar uma das noções já trabalhadas neste trabalho – a de que a história oral é tão antiga quanto a própria história do ser humano –, aponta que um dos principais atrativos da história oral é possibilitar a transformação dos objetos de estudo em sujeitos. Thompson (1998) admite que ninguém (portanto, nem mesmo as fontes de entrevistas, sejam estas em qualquer formato) escapa às subjetividades. Ao assumir esse risco, podemos registrar de que maneira nossas fontes se relacionam com o mundo, como o veem e como enxergam a si mesmas. Essas são as narrativas mais complexas, baseadas na memória e carregadas de significados que se entrelaçam com as noções pessoais e comunitárias dos entrevistados. “É por meio da história oral e suas narrativas que pessoas comuns buscam o tempo todo a própria representação da existência” (BALTHAZAR; THOMÉ, 2016, p. 4). Essa busca é ainda mais simbólica quando levamos em conta algumas das finalidades sociais da história, já elucidadas anteriormente, desde o embasamento para conflitos, passando pelo apoio àqueles que nela se promovem para consolidar poder e, ainda, sua criação para preenchimento de brechas em momentos sócio-políticos oportunos.

Tendo isso em mente, o teórico aponta que uma das singularidades mais poderosas da história oral é “dar acesso às experiências daqueles que vivem às margens do poder, e cujas vozes estão ocultas porque suas vidas são menos prováveis de serem documentadas nos arquivos” (THOMPSON, 1998, p. 16). Esta noção do autor se deu após ele se deparar com a escassez de registros sobre um determinado período que foi objeto de estudo de um de seus trabalhos, levando-o à reflexão sobre como sujeitos anônimos, através do ato de contar suas histórias, poderiam ser peças fundamentais para o conhecimento de significados e noção da história social. Seu foco passou a ser, então, as fontes marginalizadas, no sentido de estarem à margem das fontes que consideramos oficiais e, por vezes, únicas. A

história social é diretamente relacionada ao conceito de memória social, que é percebido como “um agente que negocia lembrança e esquecimento, o que lhe garante uma conotação política” (MUSSE, C.F.; MUSSE M.F., 2014, p.104). Após se dar conta desta brecha, os esforços de Thompson ajudaram a garantir que a experiência de vida de pessoas, não importando a posição que ocupassem, começasse a também ser utilizada como matéria prima para a história que, por sua vez, ganhou uma nova dimensão.

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. [...] Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. (THOMPSON, 1998, p.44).

Delgado (2002) define o foco da metodologia de história oral como, além de tornar a produção de narrativas como fontes do conhecimento, também torná-las, principalmente, em fontes do saber. A razão da narrativa, seja real ou imaginária, reside na maneira como ela é contada e de que forma desperta não somente a atenção do ouvinte, mas um desejo dele pela significação das experiências narradas. Por possibilitar o compartilhamento de lembranças, portanto, a história oral torna a narrativa um processo longe de ser unilateral; pelo contrário, é algo que é vivenciado.

A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida (DELGADO, 2010, p. 15).

Outro passo é o tratamento da fonte submetida à metodologia da história oral. Os depoimentos coletados através deste conjunto de métodos não devem ser analisados de acordo com a subjetividade, mas sim observando a atenção que é dedicada à articulação da narrativa, já que cada uma das histórias, justamente por estar atrelada às particularidades humanas de uma pessoa, é singular. “Trata-se de uma narrativa que traduz – sempre – a perspectiva pessoal que o indivíduo tem sobre a própria experiência ou sobre um tema específico” (WORCMAN, 2016). Dessa forma, é ressaltado aquilo que é apontado por estudiosos da área como um dos elementos mais preciosos em um depoimento: como o narrador se articula para construir sua própria história. Mais uma vez, é um equívoco tentar reduzir uma fonte humana

a uma ou poucas definições; o narrador de uma história não seria apenas um representante de um contexto social ou histórico. “O que conseguimos, de fato, compreender por trás de cada história é a pessoa” (WORCMAN, 2016).

Outro olhar sobre a riqueza da história oral é o da pesquisadora Verena Alberti (1990), autora do livro “Manual de história oral”. Segundo ela, a metodologia possibilita a compreensão de como o passado é concebido por memórias, mas também – e principalmente – a noção de como essas memórias foram constituídas. A pesquisadora afirma que a história oral torna possível investigações sobre como representações se tornam fatos, o que remete ao viés da memória como um acontecimento, indo além do anseio de significação do passado.

Acreditamos que a principal característica do documento de história oral não consiste no ineditismo de alguma informação, nem tampouco no preenchimento de lacunas de que se ressentem os arquivos de documentos escritos ou iconográficos, por exemplo. Sua peculiaridade e a da história oral como um todo decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações sócio-culturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu (ALBERTI, 1990, p.5).

Para que seja possível que essa fonte compartilhe sua história, é necessária outra presença também de suma importância para a prática bem-sucedida de história oral: o entrevistador. Mesmo que este interfira o mínimo possível ao longo da narração, “a entrevista que ele conduz é parte de seu próprio relato – científico, acadêmico – sobre ações passadas” (ALBERTI, 1996, p. 4). A entrevista em si, para a pesquisadora, é classificada como um resíduo de ação – primeiro, por registrar a interação das ações entre entrevistador e entrevistado; segundo, por conter em si o resíduo de uma ação específica de interpretação do passado. Todos esses movimentos dependem não apenas do entrevistado, como de todas as partes envolvidas.

Após o reconhecimento de ambas as partes necessárias para possibilitar a história oral, é hora da busca ser aprofundada pela análise do que pretendem desencadear, tanto entrevistador quanto entrevistado, quando constroem o passado. De que forma eles o fazem? Ao tomar a entrevista como algo além de um relato de ações passadas, e sim também como um resíduo de ação, como instrui Alberti (1996), é possível notar as nuances que denotam como flui o desejo de edificar a história narrada como memória – torná-la, enfim, legítima. É o chamado enquadramento da memória. Em relação às entrevistas de história oral, Alberti (1996, p. 5) crê ser perfeitamente possível “falar de um trabalho de enquadramento e de manutenção da memória levado a cabo tanto pelo entrevistado quanto pelo entrevistador”. A

pesquisadora retoma Pollak para ressaltar que a entrevista se legitima pois proporciona uma situação social de justificação ou de construção de si mesmo; para tal, o entrevistado precisa estar convencido acerca de sua “própria utilidade de falar e transmitir seu passado” (1989, p. 13 apud ALBERTI, 1996, p. 5). Segunda interpretação de Alberti (1996, p. 5), essa utilidade “faz parte, sem dúvida nenhuma, da própria ação que o entrevistado intenta desencadear”. Pollak, por sua vez, chega à conclusão de que a individualidade da história oral é o fato de ela possibilitar, por meio de memórias individuais, os limites do trabalho de enquadramento da memória.

### 2.3. A ARTE DE TECER O PRESENTE

É possível encontrar olhares destrinchados sobre técnicas de entrevista no campo de estudo jornalístico. Neste, também é conjugada a noção de cuidado com a fonte e o primor pela comunicação; como aponta Medina (2002, p. 5), “se quisermos trabalhar pela comunicação humana, proponha-se o diálogo”. A autora, em seu livro “Entrevista: o diálogo possível”, discorre sobre uma série de ocorrências que podem ser observadas e classificadas em relação à prática que intitula sua obra.

Um exemplo é o fenômeno que é imprescindível para o bom estabelecimento de uma entrevista: o de identificação, no qual as três partes envolvidas – fonte de informação, repórter e receptor – se interligam em uma mesma vivência. “A audiência recebe os impulsos do entrevistado, que passam pela motivação desencadeada pelo entrevistador, e vai se humanizar, generalizar no grande rio da comunicação anônima” (MEDINA, 2002, p. 6).

A humanização é um ingrediente forte das entrevistas e buscá-la não deve ser encarada como algo idealístico – como apontado pela própria Medina (2002, p. 9), “no cotidiano do homem contemporâneo há espaço para diálogo possível”. Mede-se a existência deste tipo de diálogo avaliando-se se entrevistador e entrevistado saíram modificados após a entrevista; “tanto um como o outro se modificaram, alguma coisa aconteceu que os perturbou, fez-se luz em certo conceito ou comportamento, elucidou-se determinada auto compreensão ou compreensão do mundo” (MEDINA, 2002, p. 9). Para que tal modificação aconteça, a forma como acontece a comunicação das experiências, responsáveis por humanizar este contato interativo, está diretamente relacionada.

A entrevista, em suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais,

individuais, sociais; pode também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática de informação. Em todos estes ou outros usos das Ciências Humanas, constitui sempre um meio cujo fim é o inter-relacionamento humano. Para além da troca de experiências, informações, juízos de valor, há uma ambição ousada que filósofos com Martin Buber já dimensionaram: o diálogo que atinge a interação humana criadora, ou seja, ambos os partícipes do jogo da entrevista interagem, se modificam, se revelam, crescem no conhecimento do mundo e deles próprios (MEDINA, 2002, p. 10).

Como alertado por Edgar Morin, autor retomado por Medina (2002), a entrevista é fundamentada na palavra humana – e, justamente por isto, é passível de falha e dissimulação. Para que os riscos sejam menores – e as chances da entrevista ser autêntica, maiores –, é preciso que aconteça uma conexão entre os dois seres humanos envolvidos no diálogo; uma ligação pessoal, humanizada. “A única possibilidade de autenticidade, verdade, entre dois interlocutores é a entrega do EU ao TU, um TU-PESSOA e não um TU-ISTO” (MEDINA, 2002, p. 13). Para isto, é necessário que o entrevistado não se sinta apenas à vontade, como também se projete e se identifique com a pessoa que realizará a entrevista. Estabelecida essa ligação, pode-se estabelecer a classificação sintética de entrevistas em dois grupos, segundo Medina (2002): as que têm como objetivo espetacularizar o ser humano, e as que esboçam a intenção de compreendê-lo.

Os dois tipos de grupos se desdobram em subgêneros. Dentro do grupo de entrevistas voltadas para a espetacularização, temos o perfil do pitoresco (de tons sensacionalistas, utilizado para descrever uma espécie de caricatura do perfil humano), do inusitado (fugindo da normalidade da rotina, destacando detalhes excêntricos ou diferenciados, que chamam a atenção), da condenação (comumente associado às editorias investigativa e policial, é classificado por Medina (2002) como reducionista do ser humano entre o perfil de mocinho e bandido) e da ironia intelectualizada (também extrai da fonte uma certa condenação, embora mais sutilmente; contesta, de forma irônica, o que é informado ao longo da entrevista).

Já dentro do grupo de entrevistas com objetivo de compreensão do ser humano, temos as divisões de entrevista investigativa (uma espécie de paradigma de cobertura, onde a pessoa responsável pela entrevista investiga algo que não está acessível a ela; geralmente, expõe questões de interesse público e passíveis de grande repercussão, como escândalos políticos e administrativos), de entrevista/enquete (prioriza o tema da pauta escolhida e busca uma variedade consistente de fontes para depor em relação a ela), de entrevista confrontação-polemização (responsável por “plantar a semente da discórdia”; expõe ambiguidades e

contradições com o intuito de promoção de um debate), de entrevista conceitual e de entrevista humanizada. Estas últimas se encaixam e dialogam diretamente com a análise proposta por este trabalho e, portanto, serão detalhadas com maior profundidade. Antes, para uma melhor visualização da organização dos tipos de entrevista, segue tabela ilustrativa:

Tabela 1 – Tipos de entrevista, de acordo com Cremilda Medina

<b>1. Espetacularização do ser humano</b>	<b>2. Compreensão do ser humano</b>
1.1 Perfil pitoresco	2.1 Entrevista investigativa
1.2 Perfil inusitado	2.2 Entrevista/enquete
1.3 Condenação	2.3 Entrevista confrontação- polemização
1.4 Ironia intelectualizada	2.4 Entrevista conceitual
	2.5 Entrevista humanizada

Fonte: MEDINA (2002)

A entrevista conceitual é caracterizada pela presença de um entrevistador interessado, principalmente, em conceitos, e não em comportamentos. Está à procura de uma bagagem informativa, curioso e empenhado pela busca de dados e experiências que a pessoa entrevistada, ou entrevistadas, possui. Para uma informação ainda mais completa e embasada, o entrevistador entra em contato com diversas fontes, preferencialmente de correntes diferentes de interpretação. Exemplos são entrevistas com especialistas de embasamento científico de várias áreas – sejam historiadores, sociólogos, economistas, entre outros. Já o subgênero de entrevista chamado de perfil humanizado é o contrário da espetacularização: “esta é uma entrevista aberta que mergulha no outro para compreender seus conceitos, valores, comportamentos, históricos de vida” (MEDINA, 2002, p. 17). Em definições mais aprofundadas, a pesquisadora discute quais são os desdobramentos para as entrevistas, dividindo-os em dois tipos de aproveitamentos possíveis, listados abaixo:

Tabela 2 – Aproveitamento de entrevistas

<b>1. Convertida em uma notícia com espaço limitado</b>
<b>2. Convertida em uma entrevista aprofundada</b>

2.1 Captação de conceitos junto a fontes especializadas
2.2 Coleta de vários ângulos sobre acontecimentos
2.3 Coleta de pistas e indicações de uma grave denúncia ou investigação
2.4 Criação de um perfil humanizado
2.5 Perfil de caricatura
2.6 Debate polêmico sobre determinado tema
2.7 Painel de opiniões e pontos de vistas (enquetes)

Fonte: MEDINA (2002)

Dois desses subgêneros se relacionam mais com o objeto de estudo desta dissertação; um deles é o de perfil humanizado, cuja definição representa, para Medina (2002), a humanização conquistando seu espaço na área da comunicação coletiva, permitindo que se aflorem traços, comportamentos e valores do entrevistado. Esse subgênero abriga uma gama diversa de opções de estilo e depende do repertório de quem executa a entrevista – bem como dos mecanismos e plataformas que essa pessoa domina e/ou terá à sua disposição.

O segundo subgênero de entrevista aprofundada que se relaciona com o objeto de estudo do presente trabalho é o de coleta de olhares variados sobre acontecimentos, em sua maioria, de grande impacto, como conflitos e tragédias. Há, então, uma coleta de falas de múltiplas fontes para, ao final, intercalar suas vozes de forma encadeada. Ao recontar acontecimentos a partir de diferentes vivências e contribuições (além de uma pessoa que viveu determinado acontecimento, também podem ser ouvidas fontes oficiais ou especializadas sobre algo que envolva o mesmo), a pessoa responsável pelo material “assume uma terceira pessoa ‘equidistante’ e vai costurando as declarações em etapas” (MEDINA, 2002, p. 56). Sobre a etapa de montagem de todo o material adquirido por meio das entrevistas, a pesquisadora estipula três linhas possíveis:

- a) Modelo lógico/linear;
- b) Modelo fragmentário/mosaico;
- c) Modelo alógico/alinear (antimodelo).

A linha que se encaixa no objeto analisado nesta dissertação é a segunda, referente ao modelo fragmentário ou mosaico. Ao descrevê-lo, a autora ressalta como outros campos de atuação e de conhecimento, como o literário e o artístico, já romperam com o compromisso da

linearidade, inaugurando narrativas que compreendem uma percepção não necessariamente coerente à primeira vista.

Se a via clássica do pensar e representar a informação foi solidamente estabelecida desde a tradição aristotélica, passando pela escola cartesiana e desembocando no cientificismo do século XIX, o meio ambiente moderno estimula a fragmentação. [Abraham] Moles conceitua assim esta oposição; tradicionalmente, o pensamento coerente, linear; modernamente, o pensamento-mosaico, pós-cinema, televisão, luminosos e sinais urbanos de publicidade, de trânsito. O homem contemporâneo está sob permanente estimulação-mosaico e pensar linearmente é uma prática que quase se isola no mundo letrado e na disciplina científica (MEDINA, 2002, p. 65-66).

A pesquisadora defende que uma pessoa que for entrevistada sem a rigidez de um questionário inflexível pode apresentar, de forma mais branda e solta, as percepções de seu universo e suas narrativas. Estas são entrevistas que pedem uma fala que flua com mais naturalidade, casando com o instinto do entrevistador que participa do diálogo.

Uma vez frente à montagem de seu material, o narrador precisa estabelecer qual será o foco que sua narrativa seguirá. O pesquisador Alfredo de Carvalho (2012) sugere nomenclaturas consideradas, por ele, mais adequadas para o esclarecimento e resumo do quadro metódico relativo à terminologia do foco narrativo. Este, mesmo se tratando de um conceito literário, se confunde com o conceito jornalístico de ponto de vista, como apontado por Medina (2002), e sua explicitação torna-se necessária para melhor compreensão e análise de narrativas.

A primeira consideração de Carvalho (2012) é de que a narrativa pode tomar duas formas: a de cena e de sumário. A primeira classificação é aceita quando uma narrativa dos fatos é feita em uma sequência temporal imediata, com a presença ou não de diálogos. A seguir, um exemplo de uma cena escrita pelo autor Orson Scott Card (2009):

Han Fei-tzu assentou-se, em posição de lótus, diretamente no chão de madeira diante do leito de sua esposa. Ele pode ter dormido até um minuto atrás, mas ele não tem certeza. Porém, agora ele percebe uma leve alteração na respiração dela, uma mudança tão sutil como a causada pela passagem de uma borboleta. Jiang-qing, por sua vez, também deve ter detectado alguma mudança nele, pois não estava falando, mas, nesse momento, ela falou. Sua voz era muito baixa. Mas Han Fei-tzu podia ouvi-la claramente porque a casa estava em silêncio. Ele havia pedido aos amigos e criados que mantivessem a quietude durante o crepúsculo da vida de Jiang-qing. Haveria tempo suficiente para o barulho sem medida durante a longa noite que estava por vir, quando não mais se ouviriam os sussurros vindos dos lábios de sua esposa (CARD, 2009, p. 2).

Já o sumário é a narração relativamente curta de eventos que duraram longos períodos de tempo. Abaixo, um exemplo de um sumário, retirado da transcrição do primeiro episódio da primeira temporada do *podcast* “Projeto Humanos”, objeto de estudo desta dissertação:

Marselha, 1934. No dia 9 de outubro, o rei da Iugoslávia, Alexandre I, chega no contratorpedeiro Dubrovnik para uma visita oficial à França. O Ministro de Relações Exteriores da França, Barthou, deposita grandes esperanças nesta viagem. A França deseja fazer acordos militares com países do leste e sudeste europeu, com o objetivo de se defender da Alemanha que, com Hitler, se tornou novamente ameaçadora (PROJETO HUMANOS, 2015).

Feita essa classificação de dois tipos de formas de narrativa, Carvalho (2012) retoma o fato de que narrações podem ser feitas em primeira, segunda e terceira pessoas, ressaltando que, no segundo caso, as ocorrências são raras e, portanto, não julgou necessário expô-lo a uma classificação mais detalhada. Porém, no caso das narrativas elaboradas em primeira e terceira pessoas, o autor aprofundou-se nas seguintes categorias:

Tabela 3 – Tipos de narrativa em primeira e terceira pessoas

<b>1. Primeira pessoa</b>	<b>2. Terceira pessoa</b>
1.1 Narrador protagonista	2.1 Onisciência neutra externa
1.2 Narrador observador	2.2 Onisciência externa interpretativa
1.3 Registro casual	2.3 Onisciência neutra plena
	2.4 Onisciência interpretativa
	2.5 Onisciência imediata

Fonte: CARVALHO (2012, p. 41-46)

Em relação às narrativas em primeira pessoa, Carvalho (2012) também classifica os tipos de tons que podem ser utilizados:

a) **Tom objetivo**, quando o narrador se priva de tecer comentários e elenca os fatos;

b) **Tom interpretativo**, quando o narrador comenta ou até mesmo interfere nos acontecimentos, “imprimindo-lhes conscientemente um colorido subjetivo” (CARVALHO, 2012, p. 46);

c) **Tom impressionista**, quando a tonalidade do subjetivo impresso pelo narrador é um colorido espontâneo, marcado pela ausência de uma elaboração feita de forma consciente.

Em todos esses casos, Medina (2002) também chama atenção para como pesam demais fatores, como o nível de interação social desejado pelo entrevistador e o propósito que vai além dos limites da técnica imediatista na tentativa de desvendar o real. Segundo a autora, também existem elementos que enriquecem o comportamento do entrevistador. Ela destaca três: o primeiro é a pré-pauta, um ingrediente que, quando bem trabalhado e destrinchado, possibilita uma visão maior, mais completa e diversificada da entrevista, aumentando seu potencial. O segundo elemento é o preparo do entrevistador – desde o repertório adquirido sobre o assunto, até o esforço para encontrar um equilíbrio que não penda para o lado ingênuo ou o lado autoritário. O terceiro elemento é o perfil da personalidade também do próprio entrevistador: é preciso investir para que ela possibilite uma abordagem mais dialógica.

É possível observar, no resultado final da entrevista, se o desenvolvimento de interferências e novas orientações no discurso do entrevistado são um reflexo da personalidade da pessoa responsável pela entrevista. Sendo assim, além do investimento na técnica, é necessário também a valorização do papel social da entrevista; quem for o responsável por conversar com a fonte deve encarar este momento como uma situação complexa e ficar atento às etapas de observação mútua, em uma espécie de cortejo à pessoa entrevistada, dedicando-se a angariar sua confiança e garantir um nível de entrega ao diálogo.

Para alcançar tais relações e conexões, o entrevistador deve aceitar o desafio da interação social, como definido por Medina (2002). A autora seleciona o que chama de toques mágicos observados em entrevistadores: o primeiro é a sensibilidade diferenciada, que seria o elemento responsável por fazer aflorar o diálogo. Nesta instância, o entrevistador se debruça sobre o entrevistado “como se estivesse contemplando, especulando uma obra de arte da natureza, com respeito, curiosidade” (MEDINA, 2002, p 26).

O segundo toque é o de criação; quando se encontrar em uma situação inusitada e, ao que tudo indica, intransponível (a recusa ou dificuldade da fonte em falar sobre um determinado tópico, por exemplo), o entrevistador pode fazer uso, de acordo com Medina (2002, p. 26), de “um gesto, uma palavra, uma entrega despojada, confessional, serão sempre configurações das possibilidades criativas numa relação humana difícil de enfrentar”.

O terceiro toque é a paciência – até mesmo uma sabedoria – em lidar com o material adquirido na entrevista, atentando-se para como aprofundá-lo. Como aponta Medina

(2002, p. 26), “só um criador limitado, ou um pseudocriador, se contenta com o primeiro verso”.

A médio e até a longo prazo, cada entrevistado representa uma relação humana durável, cultivável, por mais opostas que sejam suas posições, insisto, em relação às do entrevistador. Haverá, portanto, outros capítulos desta relação social e haverá até a possibilidade de acontecer um ato culminante que se pode nomear como *interação social criadora*. Neste caso, tanto entrevistado como entrevistador são duas pessoas, simplesmente duas pessoas, que se auto elucidam a respeito de coisas da vida e conceitos específicos, juízos de valor, ao mesmo tempo que se modificam entre si [...]. A carga emocional da interação social criadora vai desaguar na matéria editada com esse tom maior que fica visível, audível, e será socializado através da plena identificação: o leitor, telespectador, ouvinte comunga com essa relação total, entra nela pela magia da linguagem simbólica que substitui o ato da entrevista (MEDINA, 2002, p. 26, grifo da autora).

Ao dar início a essa interação social criadora, a pessoa responsável pela entrevista também começa um processo de decifração, ciente de que entrevistar não é atingir uma verdade absoluta – mas, como insiste a pesquisadora, pode ser traduzida como a arte de tecer o presente. Por meio da relação estabelecida com a fonte, este presente respira, impedido de morrer; o passado que, por ventura, a entrevista também tocar, é outro campo que não cairá no esquecimento.

#### 2.4. NAVEGAR É PRECISO

No campo de estudo e realização de entrevistas, investir no imaginário – entendendo-o como algo não palpável, fora do campo físico, cuja criação e sustentação não necessariamente são baseadas em provas concretas – é de um certo tom revolucionário. Como ele é carregado de teor subjetivo, acaba por desconhecer barreiras físicas, temporais e espaciais. Ao falar sobre a importância da subjetividade, Medina (2002) defende que é necessário, ao entrevistar uma pessoa, recorrer ao nosso traço humano e a elementos como a memória. A pesquisadora reforça a ingenuidade de um dos mitos do jornalismo, que é a suposta existência de um conteúdo inteiramente imparcial, sem estar contaminado por subjetividades, opiniões ou narrativas externas. Logo, é uma utopia um editor de jornal pedir a seus repórteres para que se atenham à objetividade completa – este é um cenário impossível dentro do contexto da humanidade.

Essa compreensão, unida ao progresso de tecnologias que envolvem a distribuição em massa de conteúdo das mídias impressas, resultou em uma série de veículos de comunicação, inspirados pelo uso da subjetividade, que instigam em uma fuga do lugar-comum do jornalismo e instigando uma ruptura nas formas de divulgação de informação. Como aponta a pesquisadora Amanda da Silva (2010), a introdução de um pensamento sensível na escrita jornalística, aliado à produção e publicação de gêneros que priorizam o tom poético e lúdico das narrativas, consolidou-se como uma afirmação significativa do imaginário cultural. “Ouvir e escrever os relatos das personagens constitui-se numa arma contra a estagnação elaborativa da concepção vertical de mediador” (SILVA, 2010, p. 1). Em se tratando do jornalismo no Brasil, não é possível estipular com precisão quando essa guinada subjetiva aconteceu. Porém, como denota Silva (2010), o perfil jornalístico – formato baseado em uma narrativa que destaca momentos da vida de um personagem não-ficcional – começou a se destacar na década de 1960, com textos sobre figuras que despontaram em diversos cenários sociais. Antes disto, na década de 1930, o formato já ganhava destaque no Brasil, influenciado pelas publicações “*Vanity Fair*”, “*The New Yorker*” e “*Esquire*”, todas norte-americanas. Outros exemplos de veículos nacionais que investiram no perfil jornalísticos são citados por Medina (2002), como “O Cruzeiro”, “Correio da Manhã”, “Jornal do Brasil”, “Quatro Rodas”, “Realidade” e “Bondinho”.

Há muitas maneiras de escrever uma história, mas nenhuma pode prescindir de personagens. Também são inúmeras as formas de apresentá-los, caracterizá-los ou fazer com que atuem. De qualquer modo, existe sempre um momento na narrativa em que a ação se interrompe para dar lugar à descrição (interior ou exterior) de um personagem. É quando o narrador faz o que, em jornalismo, convencionou-se chamar de perfil (SODRÉ, 1986, p.125).

Como relatado por Silva (2010, p. 404), “a busca pela criatividade através de uma escrita envolvente e humanizada tornou-se dilema para os profissionais”, atados à fórmula que comumente observamos ser priorizada em textos jornalísticos, priorizando a objetividade e seguindo uma ordem ordenada de fatos. Quando nos aventuramos na realização de um perfil humanizado, no entanto, não é possível fugir do imaginário e da subjetividade. Como questiona Medina (2002, p. 43), “o entrevistado passeia em atalhos, mergulha e aflora, finge e é, sonha e traduz seu sonho, avança e recua, perde-se no tempo e no espaço. O repórter [...] embarca e se deleita. Chega então à redação e o que fazer?”. Para montar um perfil baseado em uma entrevista que não obedece à uma distribuição ordenada e precisa representar um

diálogo que foge à objetividade, a resposta é, muitas vezes, inspirada em textos da literatura. Esse raciocínio já é fomentado desde a década de 1960, por meio do movimento chamado de jornalismo literário (ou *new journalism*), focado em não apenas quebrar moldes em relação à técnica da escrita ou sua estética, mas também em resgatar a emoção do ato de leitura.

O uso da emotividade, uma das facetas da subjetividade, foi um dos tabus quebrados por este movimento jornalístico, como descrito pela autora Nídia Faria (2011). Outra forte característica do jornalismo literário é a imersão, que “implica uma dedicada e delicada investigação por parte do autor-jornalista para a compreensão e interpretação dos fatos relativos à vida dos seus personagens” (FARIA, 2010). O autor Edvaldo Lima, ao discorrer sobre o aprofundamento da pauta, ressalta a “missão” da pessoa que é responsável pela mesma e, conseqüentemente, pela apuração e entrevista das fontes.

A imersão serve ao objetivo de se investigar os padrões de comportamento dos personagens de uma história, para se compreender suas motivações, seus valores, a origem possível de determinadas atitudes, a consequência de uma postura. [...] O autor está embarcado numa missão de compreensão. Assim, não lhe interessa, em princípio, a verdade absoluta, isenta e imparcial, pois essa, no nível dos seres humanos comuns (quase todos nós), não existe. O que lhe move é compreender um tema a partir das perspectivas dos personagens nele mergulhados (LIMA, 2009, p. 377-392, apud FARIA, 2010).

O jornalista Tom Wolfe (2005), uma das grandes figuras teóricas do jornalismo literário, afirma que é necessário que o responsável pela pauta “mergulhe” em sua história, tocando o real e o sentimento, captando detalhes como a forma de diálogo, as expressões do corpo da fonte, os detalhes do ambiente e do próprio rumo da conversa. Para Medina (2002, p. 44), é preciso investir em como a percepção do real-imaginário se manifesta na fala de um entrevistado.

O desafiador dessa aventura é a inquietude, mantida viva, de ir-ao-encontro-do-outro, não tomando o outro como “isto”, objeto em que imprimirei, a ferro e fogo, o meu “eu”. [...] À medida que “eu” busco a “ti”, me projeto por inteiro, me perco e me acho, me revelo no entre o “eu” e o “tu” (MEDINA, 2002, p. 44, grifo nosso).

Esses desafios e as sutilezas que são enfrentadas no terreno do imaginário podem, no entanto, soar como um esforço cansativo. Por ser um conceito associado ao campo das artes, que exige uma cautela por parte de quem escolhe considerá-lo ao realizar uma entrevista, há de se questionar o porquê de conceder essa importância e consideração ao

imaginário. Não seria o domínio do jornalismo apenas o que se toma por imediato e seja real, palpável?

Voltamos, mais uma vez, à impossibilidade de desvincular o ser humano de suas narrativas que, embora não sejam concretas, também permeiam as noções sobre si mesmo e o mundo que o cerca, seja este material ou não. Desde o passado mais antigo, nosso pensamento e, conseqüentemente, nosso imaginário, têm se esforçado para “construir pontes sobre o abismo que separa o mundo real do mundo mental” (GRECO, 1984, apud MEDINA, 2002, p. 36). Medina (2002, p. 45) alega que, “ao se tratar do Homem, seja ele personagem ficcional ou fonte de informação, não há com desvincular essa ambigüidade entre o real e o sonho, o objetivo e o subjetivo”. Narrativas como as científicas, religiosas, filosóficas e até mesmo mágicas motivam o ser humano a nutrir esperanças ao longo de sua existência, amenizando e/ou incentivando a sua sobrevivência. Medina (2002) inclui a narrativa jornalística como uma dessas razões para a esperança humana.

### 3. PODCAST: UMA PONTE ENTRE DOIS MUNDOS

Em 2005, “*podcast*” foi anunciada como a palavra do ano pelos editores do “*New Oxford American Dictionary*”. Todos os anos, a instituição, que é responsável por um dos dicionários mais antigos e renomados do mundo, elege uma palavra que reflete o *ethos* que permeou os últimos doze meses – ou seja, um vocábulo que expressa os costumes e hábitos culturais e comportamentais que foram estabelecidos ou reforçados ao longo daquele período. “*Podcast*” era, então, a palavra que demonstrava, com fidelidade, um traço importante da cultura norte-americana naquele ano. De acordo com os responsáveis com a escolha, ela também foi baseada no potencial que o termo possui: para quem a elegeu, *podcast* era uma expressão que carregava a grande possibilidade de se firmar como algo duradouro no âmbito do entretenimento.

A escolha, por fim, se mostrou válida; a forte disseminação e consolidação do *podcast* nos anos seguintes fez jus à escolha do “*New Oxford American Dictionary*”. A partir da década de 2010, o *podcasting* é um fenômeno que se consolida e se fortalece até mesmo fora de sua terra natal, os Estados Unidos, encontrando um terreno fértil no Brasil. Em um país que acolheu tão bem o rádio, era de se esperar que o filho híbrido deste com a internet, como o *podcast* pode ser considerado, fosse bem recebido. O que é o *podcast*, bem como a sua plataforma se estrutura no Brasil, é o tema que norteia este capítulo.

#### 3.1. A ORIGEM DA PLATAFORMA

Também no ano de 2005, o “Dicionário de *Oxford*” definiu o *podcast* como uma gravação digital de uma transmissão de rádio, ou programa similar, que é disponibilizada *online* para *streaming*<sup>6</sup> ou *download*<sup>7</sup> do usuário. Tempos depois, em 2017, o mesmo dicionário aumenta a descrição e adiciona outra: a de *podcasting*. A definição do primeiro termo, *podcast*, ainda é iniciada com a descrição de um arquivo de áudio digital ou gravação que pode ser baixado para um computador ou outro reproduzidor de mídia. Agora, também é acrescentando que, geralmente, *podcasts* são parte de uma série temática, não se limitando somente a um arquivo, mas compondo um programa seriado. A definição de *podcasting*, por sua vez, é registrada como o ato de disponibilizar o *podcast online*, um processo realizado

---

<sup>6</sup> *Streaming* é técnica de envio de informações multimídia acessíveis por meio da transferência de dados que, para tal, faz uso da internet. Exemplo de *streaming*: assistir a um vídeo no *Youtube*, o maior *site* de compartilhamento de vídeos atualmente.

<sup>7</sup> Ato de transferir arquivos que estão na internet de modo que eles fiquem registrados em um aparelho ou dispositivo.

através da criação de *feed RSS*<sup>8</sup>, pelo qual os usuários podem assinar e, posteriormente, receber as atualizações sobre seus programas preferidos de forma automática.

Percebemos que o conceito de *podcast*, no âmbito técnico, seria formado por uma espécie de tríade: o áudio, o sistema *online* de compartilhamento e o dispositivo responsável por armazenar o(s) episódio(s). Já o conceito visto sob um viés social é mais complexo e dinâmico. Ao mesmo tempo em que é direto – trata-se de um modelo de produção e distribuição de conteúdo em áudio disponibilizado através da internet –, o *podcast* também carrega, em si, um teor inovador devido às características oriundas da sua natureza híbrida, uma vez que a plataforma é fruto de dois meios: o *online* e o radiofônico.

Este novo modelo é um dos representantes do movimento de democratização da informação, que é fortalecido no âmbito da internet, pois esta possibilita a disponibilização de meios que possibilitem uma amplitude ao acesso, à produção e ao consumo de informação – e este é um dos aspectos principais do movimento. Para tornar acessíveis todos os tipos de dados possíveis, essa democratização da informação também desencadeia novas táticas narrativas voltadas para um processo comunicacional mais integrado, abrangente, colaborativo e atraente. O *podcast* é uma das alternativas para o movimento, pois marca o crescimento de uma nova forma de plataforma, que só sobrevive mediante o engajamento, produção e indicação da própria audiência que a consome.

A criação do processo de viabilização do *podcast*, o *podcasting*, não aconteceu de forma imediata, logo com a introdução e popularização da internet; a adaptação para o meio *online* da linguagem radiofônica e dos formatos já explorados pelo rádio foi gradual. Antes do nascimento do que hoje conhecemos como *podcast*, a distribuição de arquivos de áudio na internet já acontecia, ainda que de uma forma mais engessada. O formato dos programas, cujo conteúdo remetia ao que já era familiar ao público por meio dos programas radiofônicos, era disponibilizado em sites como arquivos MP3<sup>9</sup> ou formatos similares. Os interessados em acessar esse tipo de conteúdo precisavam conectar-se diretamente ao site, realizar o *download* dos arquivos para que estes ficassem armazenados em seu computador e, então, ouvi-los. A mobilidade, ainda que reduzida, acontecia apenas no âmbito *online*, tendo em vista o deslocamento virtual realizado pelo internauta até o site e a concretização da transferência de arquivo para uma pasta em um computador – no mais, só existia a possibilidade de ouvir os

---

<sup>8</sup> A palavra *feed* vem do inglês e significa “alimentar”. Já *RSS* é a sigla para *Rich Site Summary (RSS 1.0)* ou *Really Simple Syndication (RSS 2.0)*, e tratam-se dos formatos de distribuição mais utilizados atualmente, conhecidos como agregadores. Ao assinar um *feed RSS*, o usuário é diretamente “alimentado” com todas as atualizações do conteúdo que escolheu acompanhar, sem a necessidade de acessar diretamente o *site* na qual ele está hospedado.

<sup>9</sup> A sigla MP3 vem de *MPEG Audio Layer-3*. Trata-se de um formato de arquivo de áudio.

programas neste próprio computador, sem a alternativa de locomoção para longe do dispositivo. Foi preciso, então, que uma pequena revolução fosse trazida por um novo aparelho.

A mudança chegou por meio dos aparelhos portáteis capazes de reproduzir arquivos de áudio; entre eles, aquele que foi um dos responsáveis por batizar o *podcast*: o *iPod*. O nome foi cunhado por Adam Curry, o responsável por elaborar um método de transmissão de áudio que foi utilizado para o “*iTunes*”, reprodutor de mídia desenvolvido pela empresa *Apple*, ativo até hoje. A etimologia da palavra é feita pela junção do prefixo “*pod*” (referente ao *iPod*) e do sufixo “*cast*”, proveniente da palavra *broadcast* (em uma tradução livre, significa “transmissão”; a palavra é associada, em inglês, à difusão aberta e em grande escala de informações).

Com o aumento da propagação dos aparelhos reprodutores de arquivos de áudio, a resposta óbvia foi o crescimento proporcional de métodos que tornassem esses arquivos acessíveis fora dos computadores – de preferência, de uma forma automatizada, ou seja, mais rápida e intuitiva, que não exigisse um grande esforço por parte do consumidor, já que isto poderia causar um desinteresse ou um índice alto de desistência em relação aos produtos. O método *RSS* já existia na internet, utilizado e popularizado em *blogs*. Trata-se de um sistema agregador, que reúne e anexa conteúdo de uma forma automática.

Explicando de uma forma bem simples, o *RSS* é uma maneira de um programa chamado agregador de conteúdo saber que um *blog* foi atualizado sem que a pessoa precise visitar o site. Ou seja, em vez de o internauta ir até o conteúdo, é o conteúdo que “vai” para o internauta. Antes, esse sistema funcionava para arquivos de texto, mas, em 2003, Dave Winer criou uma forma de fazer o *RSS* funcionar também para arquivos de áudio, para que o jornalista Christopher Lydon pudesse disponibilizar uma série de entrevistas na internet (LUIZ, 2015).

Lydon é outro nome importante nessa história. Antes de tratar da contribuição feita por ele, é importante destacar que Adam Curry, além de cunhar o nome *podcast*, também foi o responsável por adaptar o já conhecido *RSS*, utilizado para postagens de *blogs*, para uma versão que, hoje, compreendemos como a característica principal do *podcasting*. A partir de um *script* elaborado pelo programador Kevin Marks, Curry criou uma nova forma de transferir um arquivo de áudio diretamente para o “*iTunes*”, um programa agregador vinculado especificamente aos aparelhos criados e comercializados pela *Apple*. Somente através dele era possível alcançar os *iPods*, um dos *media players* mais populares da época.

Esse sistema, chamado de *RSStoIPod* (um nome não muito criativo, mas que mostra de forma bem clara sua função) foi disponibilizado para que outros programadores o utilizassem livremente, o que fez com que vários outros agregadores passassem a também trazer esse *download* automatizado de arquivos de áudio. (LUIZ, 2015).

O jornalista Ben Hammersley, do jornal britânico *The Guardian*, foi o primeiro a citar o *podcasting* fora de um contexto técnico, em uma matéria denominada “Por que o rádio *online* está crescendo?” (“*Why online radio is booming?*”, tradução nossa), no dia 12 de fevereiro de 2004. Na seção intitulada “Revolução audível” (“*Audible revolution*”, tradução nossa), Hammersley aponta uma série de ingredientes (tocadores de MP3, *softwares*<sup>10</sup> gratuitos ou baratos de áudio, e a própria cultura já estabelecida de *blogs* na internet) que, para ele, resultam em uma receita óbvia: um novo apogeu do rádio amador. Ao longo da matéria, o tom com o qual o *podcast* – que ainda não era compreendido como algo muito diferenciado do rádio *online* – é abordado é positivo, com falas de jornalistas corroborando que a praticidade e o alcance da plataforma abrem a possibilidade para o interesse dos veteranos da profissão.

É hora de Lydon entrar novamente em cena. Um dos pioneiros no *podcasting*, ele afirma que todo o processo que envolve a criação de *podcast* é extremamente barato e conta com ferramentas acessíveis. O jornalista aponta que, munido dessa plataforma, qualquer um poderia, além de ser um editor, também acumular a função de um locutor de rádio. Em 2004, época em que Lydon fez estas afirmações, já era comum a extensa análise e a apreensão da imprensa com o potencial disseminador na internet; mas o impacto era, geralmente, focado na área dos jornais impressos. A hora do rádio estava começando.

O peso de um nome como o Lydon, que havia atuado em jornais de renome, como o “*The New York Times*”, ajudou a dar a credibilidade necessária para o *podcast* no início da sua consolidação *online*. Nos programas liberados para *download* em seu *blog*, o jornalista disponibilizava entrevistas com políticos e figuras de destaque ou pioneiras da internet. Em seu texto, Hammersley (2004) já destaca a liberdade que constatou na nova rotina do colega jornalista – e, agora, um dos primeiros *podcasters* da história. “Sem editor para agradar, sem editor para se reportar e uma abundância de ferramentas baratas, [Lydon] diz que se sente liberado para trabalhar diretamente com seu público. Isto, ele diz, é ‘algo que os jornais só podem sonhar... Todos eles têm uma inveja institucional [disto]’” (HAMMERSLEY, 2004,

---

<sup>10</sup> A palavra *software* foi cunhada em 1958 pelo cientista norte-americano John Tkey. É como é chamada uma série de códigos escritos a serem executados, obedecidos ou interpretados por um computador.

tradução nossa).<sup>11</sup> A primeira distanciação feita na matéria entre o *podcast* e o rádio, ainda que o *online*, é realizada pelo próprio Lydon. O entrevistado afirma que o *podcasting* se diferencia de qualquer tipo de rádio e afirma que a mídia norte-americana estaria estagnada – para ele, chegou o momento de se pensar em novas plataformas midiáticas.

Outro entrevistado de Hammersley, Jonathan Korzen, era então diretor de relações públicas de uma empresa que, inicialmente, começou vendendo *audiobooks* (livros em áudio, tradução nossa). Segundo ele, o alvo de seu ramo de negócios estava em mudança, uma vez que a constatação era de que o mercado em maior crescimento era o de programas de rádio acessíveis através da internet. Hammersley aponta que, em 2004, cada vez mais pessoas enxergavam a internet como um meio para se obter um grande retorno de público e reconheciam sua importância em possibilitar que os ouvintes escolhessem onde e como ouvir seus programas favoritos. Para o jornalista, adicionar esses aspectos às constatações de que a audiência estava mais versada sobre artifícios *online* e que existia uma maior procura por programas que se encaixassem nas preferências pessoais de cada um dos consumidores, o que leva-nos a uma receita com um grande potencial. “Liberar os ouvintes de uma hora e de um lugar, e permitir que eles falem com os responsáveis pelo programa é uma coisa; liberar os responsáveis pelo programa é ainda melhor.” (HAMMERSLEY, 2004, tradução nossa)<sup>12</sup>.

A comparação com o rádio acontece diversas vezes, como demonstram as citações já mencionadas. O motivo é claro: ambas as plataformas são constituídas por conteúdos em áudio. A princípio, uma das diferenciações que podem ser feitas entre ambas é pela forma como veiculam seu material – enquanto o rádio depende da propagação artificial de ondas eletromagnéticas, o *podcast* é baseado na transmissão via *streaming*. Porém, é preciso lembrar que o rádio ingressou para o ambiente *online* antes do surgimento dos *podcasts*, durante os movimentos referentes à convergência midiática, que é descrita pelo teórico em Comunicação, Henry Jenkins (2013), como característica de uma era em que as chamadas “velhas” mídias (ou seja, pré-existentes à internet), como rádio, TV e jornais impressos, ao invés de se extinguirem, se adaptam e convergem para uma nova plataforma: a internet.

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão

---

<sup>11</sup> “With no publisher to appease, no editor to report to, and an abundance of cheap tools, he says he feels unleashed to work directly with his audience. This, he says, is ‘something that newspapers can only dream about... they all have an institutional envy (of this)’” (HAMMERSLEY, 2004).

<sup>12</sup> “Liberating the listeners from time and place, and allowing them to talk back to the programme-makers is one thing; liberating the programme-makers is even better.” (HAMMERSLEY, 2004).

a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2013, p. 29).

Como apontado pela pesquisadora Elaine Javorski (2017), o rádio está inserido no meio *online* desde a década de 90 – mas, nesta época, ainda no início da internet no Brasil, ela foi utilizada majoritariamente como uma forma de expandir determinadas informações sobre emissoras de rádio, como quais eram suas programações, telefones para contato, localização da sede, entre outros. Somente nos anos 2000, o conteúdo radiofônico foi devidamente expandido por meio da internet, fazendo com que os programas não ficassem restritos à área de cobertura das ondas de rádio. Neste início da expansão, como ressalta Javorski (2017), o conteúdo não era feito sob demanda – uma característica que o *podcast*, por exemplo, carrega desde o seu berço. Porém, já é possível notarmos uma das semelhanças entre ele e o rádio *web* (ou seja, a rádio difundida na internet): o forte diálogo com o ouvinte. Exemplos disso são o aumento de programas que se popularizaram com o acesso ao rádio além da sintonização tradicional, acarretando a disponibilização, fora do horário da sua grade original, de quadros com mesas redondas, opiniões e entrevistas aprofundadas – todos são formatos que apostam em uma atenção maior e mais engajada da audiência.

Javorski (2017) também classificou as cinco principais características do ambiente digital às quais o rádio precisou se adequar, sendo a primeira a própria multimedialidade acarretada pela convergência, que possibilita a inserção de outros tipos de recursos em um mesmo conteúdo, como imagens, textos e vídeos, não sendo necessário restringir sua narrativa somente ao áudio. A segunda característica é a de interatividade, viabilizada devido à presença mais forte e mais acessível da audiência, já que basta ter acesso à internet para buscar, consumir e comentar o conteúdo desejado. A hipertextualidade é a terceira característica apontada pela autora, que destaca o uso de links que redirecionam os consumidores para demais conteúdos (ao falar sobre uma notícia específica, por exemplo, é possível disponibilizar caminhos para que a audiência acesse outras informações disponíveis na internet sobre o mesmo assunto). A quarta característica é a de personalização (isto é, a produção de conteúdos direcionado a grupos específicos de consumo), e a quinta, e última, é a de memória (o recurso de armazenamento da internet resultou na criação de arquivos *online* com programas já transmitidos). Enquanto esses âmbitos são aqueles que o rádio conseguiu assimilar para o surgimento da rádio *web*, esta última também enfrentou desafios que, posteriormente, o *podcast* não teve a necessidade de confrontar, visto que este último nasceu neste meio. Um exemplo é como a democratização trazida pela internet – uma vez que, dentro

dela, não há a necessidade de atender às exigências econômicas ou políticas comuns em empresas – viabilizou “a inserção de interesses não hegemônicos no mercado radiofônico, embora tais iniciativas tenham de enfrentar diversos obstáculos para se tornarem competitivas” (JAVORSKI, 2017, p. 228). Ainda que fora da grade comercial da programação tradicional das rádios, aspectos como o descrito pela pesquisadora ainda permeiam o ambiente radiofônico na *web*.

Em contraste, todas as características descritas acima como adaptações ou obstáculos da rádio *web* são observadas no *podcast* desde o seu surgimento. As semelhanças entre as duas plataformas não se encerram neste ponto: quando uma pessoa leiga a respeito de *podcasts* pede uma explicação simples sobre o mesmo, a comparação com o rádio é instantânea – para poupar maiores dificuldades, muitas vezes os episódios de *podcast* são definidos como programas de rádio salvos em um arquivo que está disponível na internet. Inegavelmente, a linguagem dos programas de *podcast* é claramente “filha” da do rádio. A influência, por ser clara, é debatida e aprofundada em análises acadêmicas, como é o caso dos estudos de pesquisadores como o professor Marcelo Kischinhevsky (2016) – citado acima, líder do grupo de pesquisa Mediações e Interações Radiofônicas –, que define o *podcast* como uma modalidade sob demanda do rádio expandido. Este último é um conceito, definido pelo próprio professor, caracterizado como manifestação da radiofonia que, desprendida da limitação de ondas hertzianas, também espalha-se e adapta-se para novos âmbitos, desdobrando-se em novas plataformas. O *podcast* seria, então, um dos resultados desse movimento de difusão e reprodução da linguagem radiofônica – ou seja, ainda mais do que um descendente direto do rádio, seria também uma modalidade do mesmo. Isso não significaria, no entanto, que não ele não seja capaz de explorar novos potenciais, sejam inovadores ou adaptados.

O *podcasting* desenvolveu-se à margem das emissoras AM/FM, embora estas tenham recentemente aderido à modalidade, utilizando-a para franquear acesso a conteúdos que antes se perdiam após as transmissões em broadcast. Inserido na lógica da comunicação de nicho, empreendida por novos atores sociais, o *podcasting* – quando desvinculado da radiodifusão convencional – apresenta maior diversidade potencial em termos de linguagem, temática e formatos (KISCHINHEVSKY, 2009, p. 231).

Logo, assim como toda narrativa também é fruto e influência de narrativas anteriores a ela – narrativas essas que retroalimentam-se, complementam-se e coexistem entre si –, o *podcast* também nasce devido ao caminho já calcado por bases anteriores, como a

calcada pelo rádio. É preciso reconhecer sua influência como predecessor do *podcasting*, como um dos responsáveis por possibilitar o surgimento de *podcasts* e como uma plataforma que, ao contrário de extinta, perpetua-se e é reproduzida em novos âmbitos comunicacionais. Portanto, esta pesquisa alinha-se à compreensão de que os conteúdos reproduzidos em *podcasts* podem ser considerados radiofônicos. Tendo esclarecido isto, é preciso apontar que as características inerentes ao *podcast* que, embora não sejam inéditas, encontram novos caminhos e potencialidades nesta modalidade de difusão de conteúdo. Kischinhevsky (2016) é um dos que reconhece que, embora tenha começado com conteúdos mais simples – desde monólogos em voz alta ou registros simples de conversa entre pessoas –, o *podcast* encontrou meios para se sofisticar, “mesclando locuções, efeitos sonoros, trilha, emulando o que era veiculado em ondas hertzianas ou mesmo introduzindo formatos inovadores” (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 69). Ela e demais propriedades encontradas em programas veiculados por *podcasting* serão abordadas mais a fundo a seguir, para definir com clareza a natureza da plataforma e, assim, estabelecer uma base sólida para análise. Para tal, focamos no cenário brasileiro de *podcasts*, berço do objeto de estudo deste trabalho.

### 3.2. O CENÁRIO BRASILEIRO

Desde o primeiro *podcast* brasileiro (o “*Digital Minds*”, que estreou no dia 21 de outubro de 2004), essa plataforma cresce e, cada vez mais, ganha adeptos no Brasil. O entusiasmo em relação ao novo modelo de distribuição avançou com rapidez durante os primeiros anos – já em dezembro de 2005, por exemplo, aconteceu a primeira Conferência Brasileira de *Podcast* (PodCon Brasil), em Curitiba, capital do Paraná. Foi o primeiro evento com o tema central voltado para discutir o tema, além de promover o encontro entre ouvintes e produtores inseridos na plataforma. Neste evento, também foi inaugurada a Associação Brasileira de *Podcasters* (ABPod).

Mais de uma década depois de sua criação, a ABPod tem a estimativa de que aproximadamente 300 *podcasts* são criados, atualmente, no Brasil. No entanto, este crescimento promissor não foi crescente e gradual desde o início da plataforma no país. Ainda em 2005, o desenvolvimento do *podcast* enfrentou o chamado “*podfade*” – o verbo *to fade*, traduzido do inglês, significa desvanecer, enfraquecer, murchar.

Contudo, apesar do promissor crescimento da mídia *podcast*, ainda em 2005 ocorreu o chamado “*podfade*”: o fim de vários *podcasts* no Brasil e no

mundo pelas mais diversas razões. O fenômeno continuou até o início de 2006, adiando projetos como o Prêmio *Podcast* e novas edições da PodCon. Em meados de 2006, com poucos remanescentes da “primeira geração” de *podcasters* ainda publicando, vários novos *podcasts* surgiram e a mídia voltou a ter um crescimento (ASSIS; LUIZ, 2010, p. 4).

Esta retomada do *podcast* foi marcada, especialmente, pelo Prêmio *iBest*, concurso criado em 1995 pela Mantel, uma empresa realizadora de eventos corporativos. O objetivo da premiação era o reconhecimento de novos talentos no âmbito da internet, selecionando e destacando sites e produtos que marcaram a história do meio *online* no Brasil. Os vencedores de cada categoria eram, anualmente, publicados em um livro de circulação nacional. Considerado o “Oscar da internet”<sup>13</sup>, o Prêmio *iBest* era uma das maiores honrarias que produtores de conteúdo na internet poderiam receber. Em 2008, com o *slogan* “a cada clique, um novo mundo. A cada ano, um novo prêmio”, a premiação criou a categoria “*podcast*”; seu vencedor seria decidido baseando-se apenas em votos do júri popular.

Em primeiro lugar, ficou o “*Nerdcast*”, um programa responsável por inspirar *podcasters* desde sua criação, em 2006, se tornando um dos mais difundidos e dono de um alcance significativo até os dias de hoje, em que já ultrapassaram a marca de 600 episódios e possuem uma média, a cada novo lançamento, de entre 700 mil e um milhão de *downloads*. Em segundo lugar, veio o “*RapaduraCast*”, também existente desde 2006, que apresenta um conteúdo mais específico do que o do “*Nerdcast*” (cuja variedade de temas é um dos trunfos do programa, sendo a temática *nerd* sempre uma espécie de pano de fundo), voltado para a cultura pop e, mais especificamente, o universo cinematográfico. O já extinto “*Monacast*” ficou em terceiro lugar; tratava-se do *podcast* do *blog* “*Monalisa de Pijamas*”, cuja equipe, majoritariamente composta por mulheres – algo ainda difícil, mas em crescimento na área de *podcasts* –, discutia assuntos de entretenimento, humor e variedades.

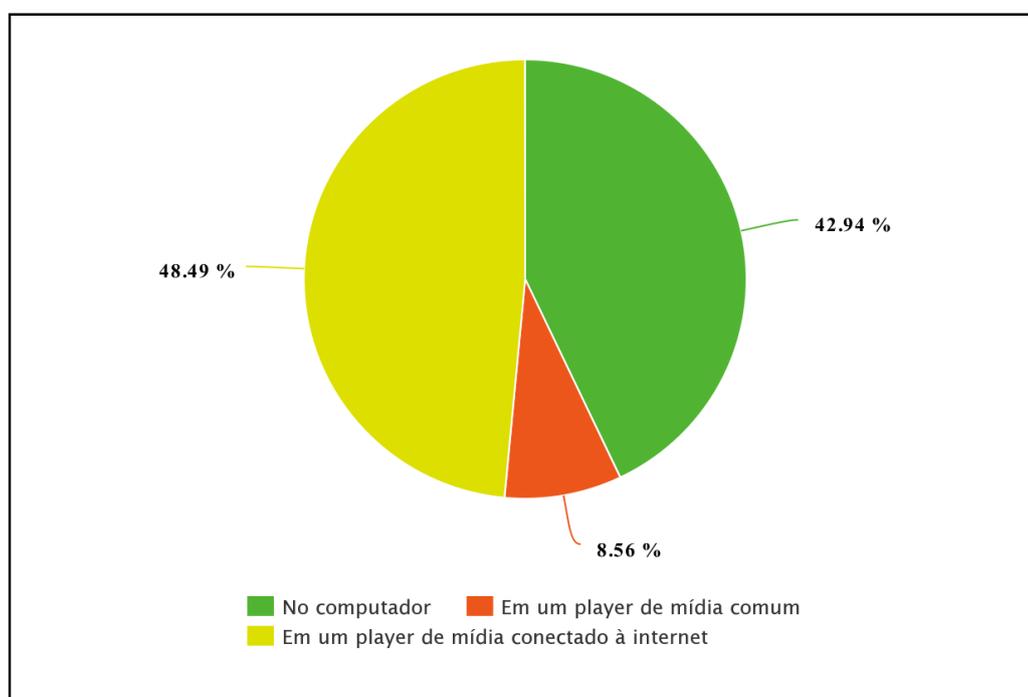
Nos anos de 2008 e 2009, uma premiação voltada exclusivamente para *podcasts* surgiu, com uma banca de jurados composta por *podcasters*, como são chamadas as pessoas responsáveis pelo processo de produção e divulgação de *podcasts*, além de também contar com o voto popular. O eleito como o “melhor *podcast* do Brasil”, nas duas edições do prêmio, foi o “*Escreva Café*”, considerado um programa com uma estética experimental na época – a narrativa do programa investe em técnicas de *storytelling* e imersão auditiva do ouvinte, relatando histórias de acontecimentos históricos e considerados misteriosos.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2006/05/28/440585/prmio-ibest-revela-os-ganhadores-sua-11-edio.html>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

Com o fôlego retomado após o *podfade*, 2008 também foi o ano em que foi realizada a primeira grande pesquisa sobre a área de *podcasts*, a PodPesquisa<sup>14</sup>. Em sua primeira edição, o questionário foi aplicado ao longo de 45 dias e respondido por 436 pessoas, fornecendo resultados sobre a recepção de ouvintes de *podcasts*, detalhando seu comportamento, preferências, demografia e receptividade à publicidade dentro desse tipo de mídia. Em sua segunda edição, em 2009, o número de respostas foi maior: ao todo, 2.487 pessoas participaram, sendo que a pesquisa permaneceu ativa por 52 dias. Neste ano, observa-se que os ouvintes ainda se apegavam ao computador, sendo este uma parte constante da rotina de consumo de *podcasts*.

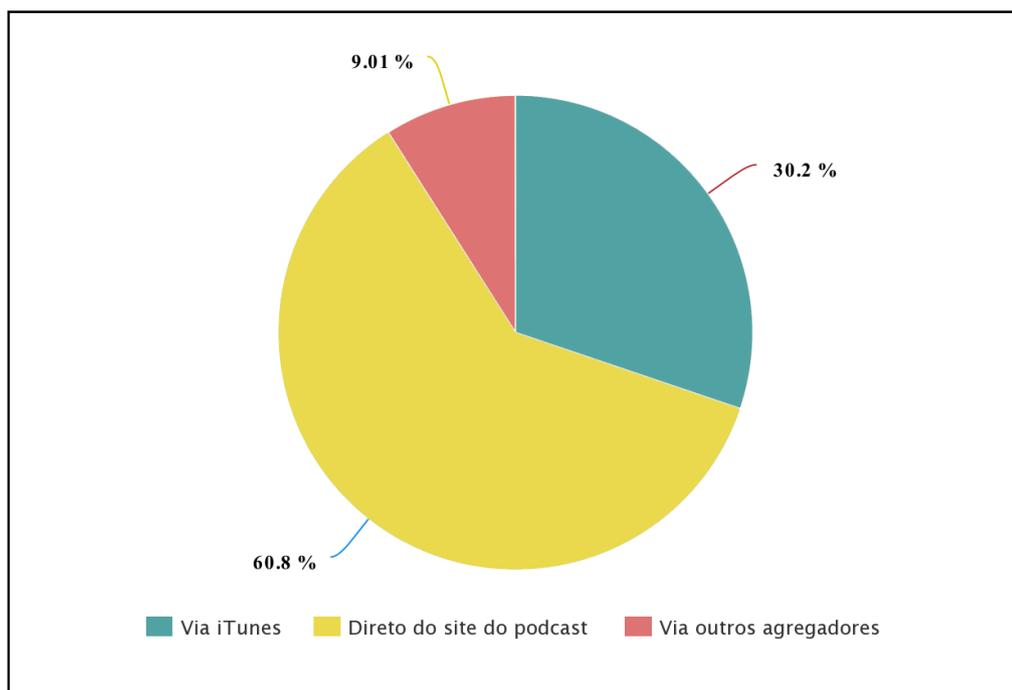
Gráfico 1 – Resultados da pergunta “Como você geralmente ouve *podcasts*?” em 2009



Fonte: PODPESQUISA, 2009

Configurando-se como uma presença de peso na rotina de mais de 40% do público ouvinte de *podcasts*, o computador ainda figurava com um dos principais dispositivos armazenadores de programas, rivalizando diretamente com o agregador de mídia da *Apple*, o “*iTunes*”. Ao invés de baixar os episódios através dele ou de outros agregadores de *podcasts*, a maior parte dos ouvintes fazia o *download* do episódio por meio de uma visita ao próprio site do programa.

<sup>14</sup> Disponível em: < <http://podpesquisa.com.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

Gráfico 2 – Resultados da pergunta “Como você costuma baixar *podcasts*?” em 2009

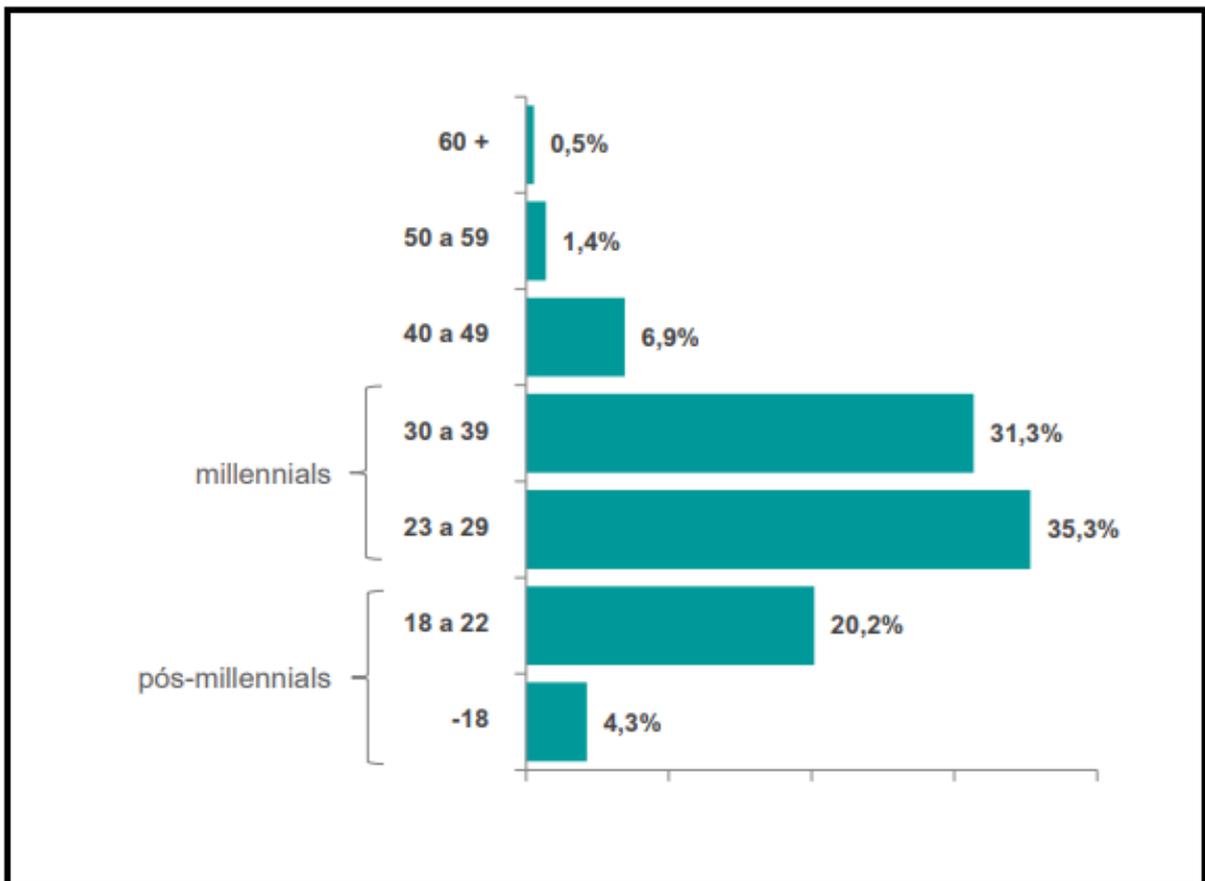
Fonte: PODPESQUISA, 2009

Após a edição de 2009, a PodPesquisa sofreu um hiato de cinco anos, retornando em 2014, para depois, mais uma vez, ficar em suspensão por um novo período de tempo. Apenas em 2018 a pesquisa foi retomada, angariando novas parcerias – foi aplicada com o apoio da CBN (Central Brasileira de Notícias) – e alcançando o maior número de respostas da sua história: mais de 22 mil respostas. Não somente é a maior edição da Podpesquisa, como também é a análise mais expressiva do Brasil em números sobre *podcasts*. O questionário recebeu respostas ao longo de 51 dias (ficou aberto entre 1º de julho e 20 de agosto de 2018) e foi divulgado oficialmente no “Dia do *Podcast*”, comemorado no Brasil na data de 20 de outubro. De acordo com o site oficial, o levantamento foi realizado com três grupos diferentes de público: os ouvintes, os produtores e os não ouvintes de *podcasts*, buscando traçar quais seriam as características em comum entre eles. O questionário foi aplicado exclusivamente de modo *online* – foi, porém, divulgado fora da internet, na programação da rádio “CBN” e dentro dos próprios círculos de produtores de conteúdo. A metodologia aplicada foi a de pesquisa quantitativa.

Por meio dos dados reunidos pela pesquisa, é possível observar em qual faixa de idade e gênero a maior parte dos ouvintes se encaixa, além de traçar um perfil sócio-econômico e demográfico dos mesmos. De acordo com as respostas da pesquisa, por exemplo, a maior parte dos participantes se identifica com o gênero masculino (84,1%), o que

mostra como o universo de *podcasts* ainda é consumido majoritariamente por homens, enquanto 15,3% se classificam como mulheres e 0,6% se identificam com demais classificações de gênero. Abaixo, o gráfico elaborado para o relatório analítico da PodPesquisa 2018 ressalta a geração dos *millennials* (referente às pessoas nascidas entre 1979 e 1995 que, em 2019, figuram entre as faixas de idade de 24 a 40 anos) como a que abriga o maior número de ouvintes de *podcast*. O conteúdo do relatório justifica que eles, “estando já na fase adulta, são atraídos pelo modelo *on demand*<sup>15</sup>, onde podem consumir qualquer conteúdo, em qualquer lugar e a qualquer momento” (CBN; ABPOD, 2018). O mesmo é verdade para os *pós-millennials*, nascidos a partir do ano de 1996 e que, por sua vez, cresceram familiarizados e adaptados aos *smartphones*.

Gráfico 3 – Em quais faixas de idade se concentram os ouvintes de *podcast*



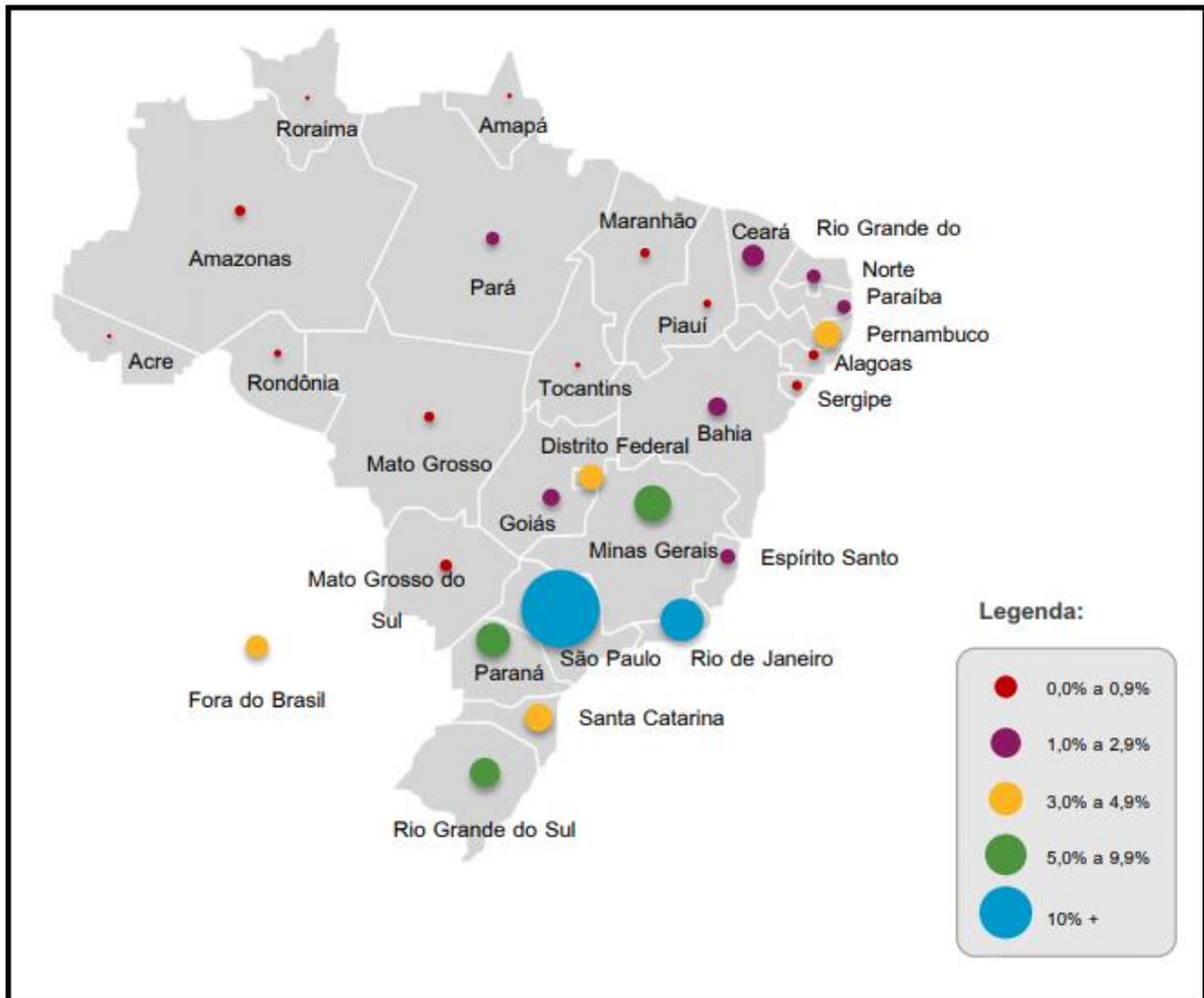
Fonte: CBN; ABPOD, 2018<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Conteúdos feitos por demanda.

<sup>16</sup> Todas as imagens creditadas para a fonte CBN e Abpod (2018) foram retiradas do relatório analítico da PodPesquisa 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2FRX7yE>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

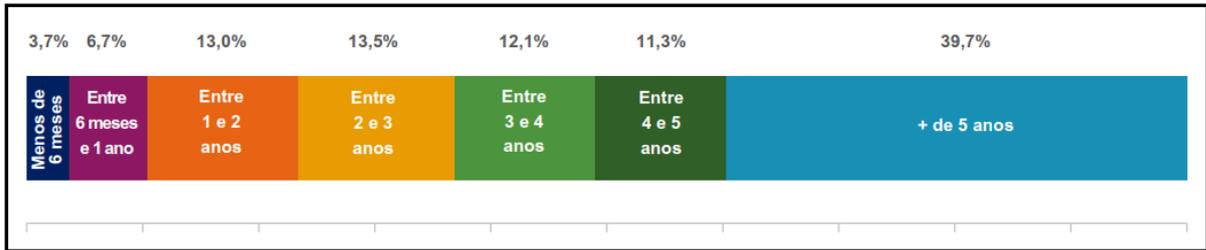
A distribuição dos ouvintes pelo Brasil também foi ilustrada pela pesquisa. A região sudeste é a que concentra mais audiência, correspondendo a mais da metade das respostas. Os cinco estados mais citados são, nesta ordem, São Paulo (34,7%), Rio de Janeiro (12,9%), Minas Gerais (10,5%), Rio Grande do Sul (5,8%) e Paraná (5,4%).

Gráfico 4 – Distribuição demográfica dos ouvintes de *podcasts*



Fonte: CBN; ABPOD, 2018

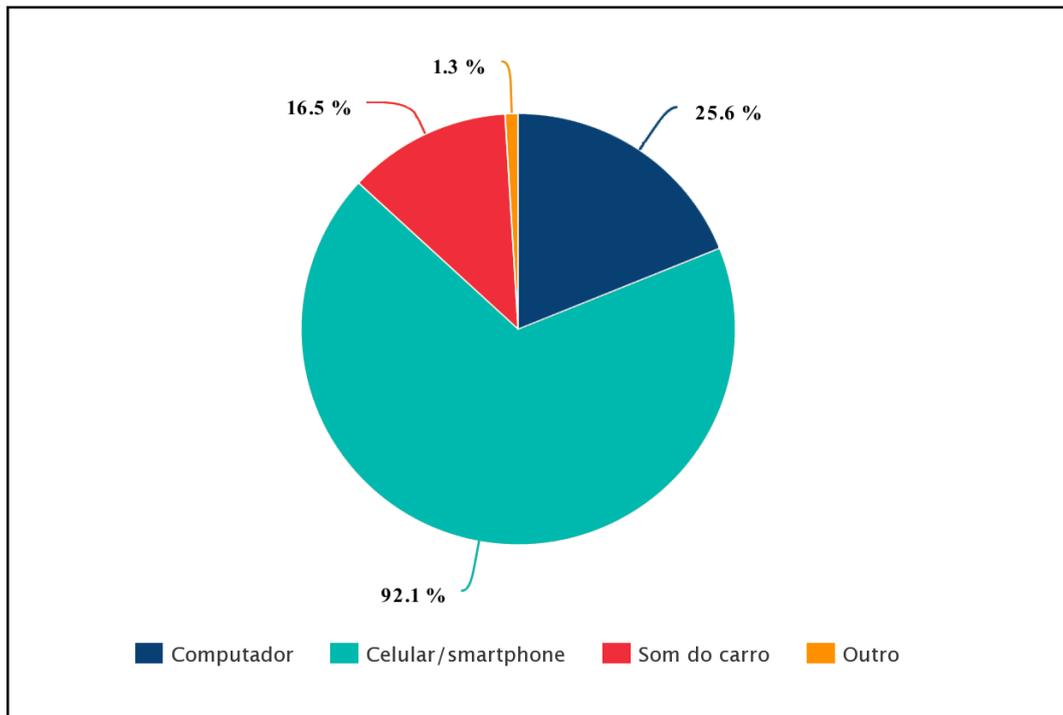
Já no tópico sobre há quanto tempo os participantes da pesquisa escutam *podcasts*, a maioria afirma ter este hábito há mais de cinco anos (39,7%). Sobre a época em que começaram, 60,3% iniciaram entre 2013 e 2018. “A distribuição dos ouvintes ano a ano, dentro desse período de 5 anos, fica bem equilibrada, em uma média de 12%, não havendo uma faixa de tempo que se caracterize como um ‘boom’ de entrada de ouvintes” (CBN; ABPOD, 2018).

Gráfico 5 – Há quanto tempo os ouvintes têm o hábito de escutar *podcasts*

Fonte: CBN; ABPOD, 2018

As perguntas da primeira edição de 2009 ilustradas anteriormente (“Como você costuma baixar *podcasts*?” e “Como você geralmente ouve *podcasts*?”) foram reformuladas em uma só para a pesquisa de 2018, virando a seguinte questão: “Na maioria das vezes, você ouve *podcast* por meio de qual equipamento?”, uma vez que, atualmente, devido ao fortalecimento da plataforma em solo brasileiro, é comum que os próprios aplicativos agregadores de *podcasts*, que realizam o download dos programas, também forneçam a opção para ouvi-los. É importante ressaltar que a pergunta é de múltipla escolha e, portanto, resulta em uma soma maior do que 100%, já que os participantes marcaram mais de uma opção como resposta – as pessoas podem optar por ouvir programas no celular e também no som do carro, por exemplo.

Gráfico 6 – Resultados da pergunta “Na maioria das vezes, você ouve *podcast* por meio de qual equipamento?” em 2018

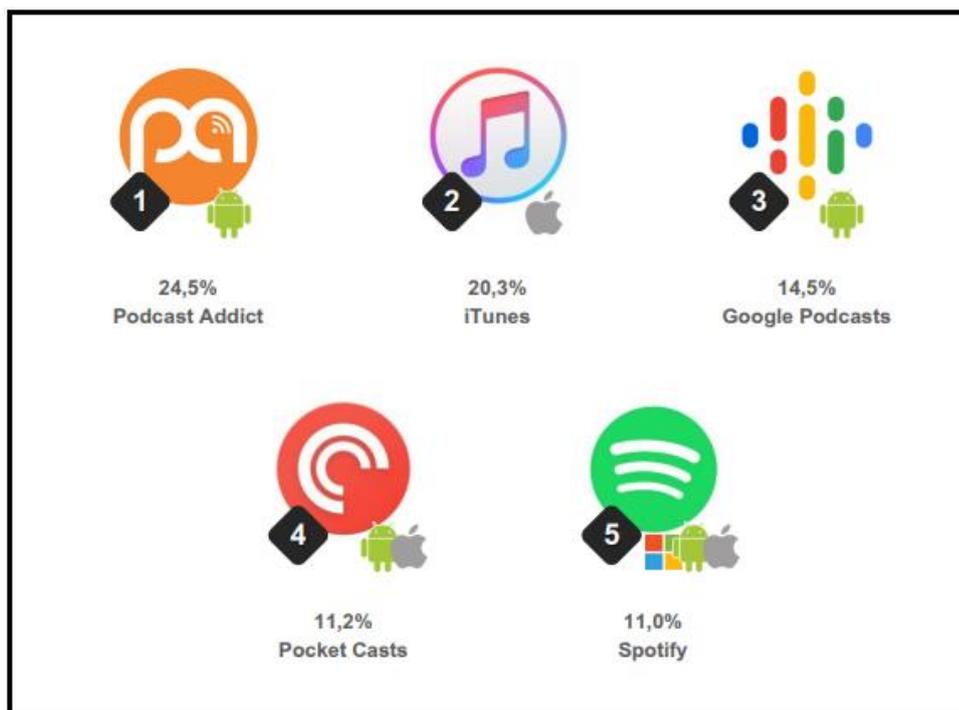


Fonte: PODPESQUISA, 2018

O computador ainda se faz presente, mas o seu uso para ouvir *podcasts* diminuiu quase que pela metade entre 2009 (48,49%) e 2018 (25,6%). Enquanto, na primeira edição, o nome “celular” ou “*smartphone*” sequer aparecia nas opções de voto para a pergunta sobre como a audiência escutava *podcasts*, é a categoria deles que aparece praticamente absoluta em 2018 – de todas as pessoas que responderam à pergunta, pouco mais de 92% usam um celular/*smartphone* para ouvir *podcast*, o que equivale à resposta de 17.532 pessoas.

O “*iTunes*”, que foi a resposta de 30,2% dos participantes em 2009 para a pergunta “como você costuma baixar *podcasts*?”, volta a figurar no questionário de 2018, aparecendo como o segundo agregador mais usado (20,3%) pelos ouvintes para escutar *podcasts*. O mais citado nesta questão é o aplicativo *Podcast Addict*, com 24,5%.

Figura 1 – Cinco agregadores mais citados na PodPesquisa 2018



Fonte: CBN; ABPOD, 2018

Entre os cinco agregadores mais citados na edição de 2018, apenas o “*iTunes*” é exclusivamente voltado para dispositivos da *Apple*. Os demais estão disponíveis para os *smartphones* com sistema operacional *Android*, o que é uma constatação particular e característica do mercado brasileiro – de acordo com o StatCounter (2019), 84,11% dos usuários de *smartphones* no Brasil utilizam o sistema operacional *Android*, enquanto 14,41% usa o *iOS*, da *Apple*.

### 3.3. AS SINGULARIDADES DO *PODCAST*

À primeira vista, uma das características dos *podcasts* brasileiros é proeminente: a ampla variedade de temas. Essa multiplicidade denota um espaço aberto à exploração, à produção e à difusão de conteúdo – alguns, inclusive, que encontram pouco espaço nas mídias tradicionais brasileiras. Kischinhevsky (2016) destaca como uma das principais características da plataforma de *podcasts* a fomentação de uma cultura de portabilidade, um fenômeno que remete-nos a manifestações semelhantes (como o rádio a pilha ou ao uso de aparelhos como o Walkman), embora reproduzida em épocas e por meios diferentes. Renovada e reinventada nesta era da convergência, esse incentivo à portabilidade engendra um “novo tipo de mediação sonora, com múltipla temporalidades e possibilidades de inserção social, e

propiciando o fortalecimento de uma cultura de portabilidade” (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 69). Outros fatores já apontados pela comunidade acadêmica, como o acesso facilitado às ferramentas e a aparelhos de gravação e edição de áudio (vale ressaltar, facilitado ao público que possui meios monetários para adquiri-los ou, ao menos, acessar uma internet de boa qualidade para consegui-los), ainda que não causem uma revolução no cenário comunicacional, já denotam uma característica que, embora não seja inédita, é fortalecida e adaptada em *podcasts*: a forte interatividade com o público. Outra característica evidente em estudos sobre a plataforma é a ligação entre quem produz e quem consome o conteúdo vem se fortalecendo desde o fim do *podfade*.

A forte interatividade com os ouvintes e a possibilidade sólida de um ouvinte se tornar um *podcaster* sem dificuldades subverte o conceito tradicional de receptor passivo das mídias de massa, ampliando o conceito de receptor ativo das mídias digitais para se tornar ao mesmo tempo potencialmente receptor e emissor (LUIZ; ASSIS, 2009, p. 10).

Carvalho (2014) observa o *podcast* como um fenômeno de comunicação que indica cada vez mais a consolidação do formato como uma alternativa de suporte midiático e, ainda, o crescente amadurecimento dos *podcasters* que, não raro, acumulam as funções de produtor, editor e apresentador dos programas. São esses tipos de dedicação que também suscitam o sentimento de comunidade e pertencimento, não só entre a *podosfera* – como é chamado, no Brasil, o grupo de pessoas que produz e participa de *podcasts* – como também entre os ouvintes. A fidelidade do público é, diversas vezes, apontada como um dos ingredientes principais para a disseminação e a consolidação do *podcast* no contexto brasileiro. O repórter Pedro Duarte (2016) é um dos que afirma que é graças ao público fiel, empolgado e cada vez em maior número, que o modelo de distribuição de conteúdo que é o *podcast* se firmou no país e elevou alguns *podcasters* até mesmo ao *status* de pessoas reconhecidas como famosas<sup>17</sup>. Outro jornalista, Bruno Meier (2015), fez uma análise do cenário brasileiro de *podcasts*, destacando, mais uma vez, o público responsável pelo auge desse tipo de mídia<sup>18</sup>.

Embora o negócio do *podcast* engatinhe no país, seus expoentes já contam com um público fiel. “Cansei de saber de gente que começa a ouvir ‘*Nerdcast*’ no carro e, ao chegar em casa, ainda fica na garagem esperando o programa terminar”, diz Ottoni<sup>19</sup>. Como o rádio, seu antepassado, o *podcast*

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/podcast-brasil>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

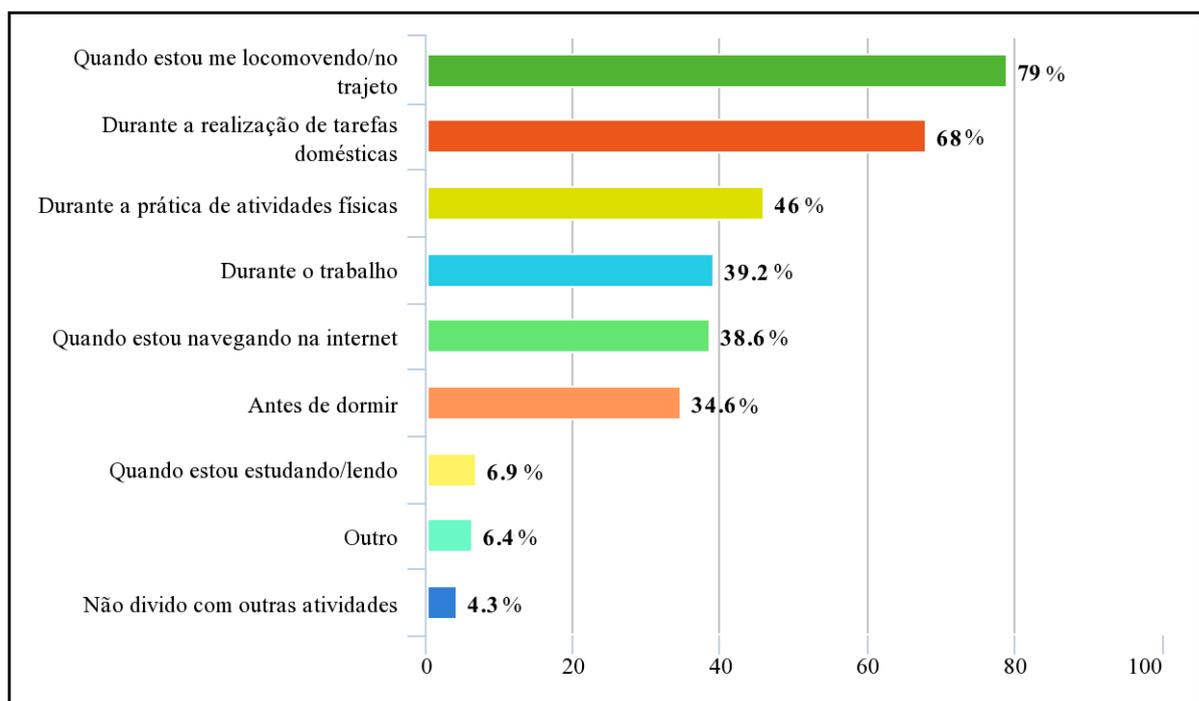
<sup>18</sup> Disponível em: <<https://mundopodcast.com.br/artigos/podcasts-revista-veja>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

<sup>19</sup> Alexandre Ottoni, um dos fundadores e apresentadores do *Nerdcast*.

é um companheiro versátil, sobretudo em situações nas quais um *streaming* de vídeo é distração inconveniente. Como diz Ottoni: “É a maior inovação na hora de lavar louça. Eu só consigo faxinar a casa ouvindo um *podcast*” (MEIER, 2015).

Um dos atrativos do *podcast* é, justamente, o de não exigir a atenção do seu consumidor fixa em uma tela, por exemplo. Bem como o rádio, os episódios libertam o ouvinte e são seus companheiros em tarefas diárias, preenchendo um espaço que, antes, seria gasto de forma ociosa ou pouco proveitosa para o nosso próprio entretenimento ou aprendizagem, como o processo de lavar louça ou fazer uma faxina, exemplificados por Ottoni. Desta forma, o *podcast* se torna um mecanismo para distração e até mesmo de relaxamento para quem o consome, sendo associado a um instrumento prático de leveza em seu cotidiano. Esta aproximação em relação às atividades muitas vezes consideradas maçantes – como o tempo gasto durante o trânsito, o trajeto no transporte público, uma viagem longa ou uma sessão na academia – é constatada claramente em uma das questões da PodPesquisa 2018, sobre quais são as ocasiões que os ouvintes escolhem para ouvir *podcasts*. Mais uma vez lembramos que, por se tratar de uma pergunta de múltipla escolha, os participantes puderam optar por mais de uma resposta.

Gráfico 7 – Resultados da pergunta “Em que ocasiões você costuma ouvir *podcasts*?” em 2018

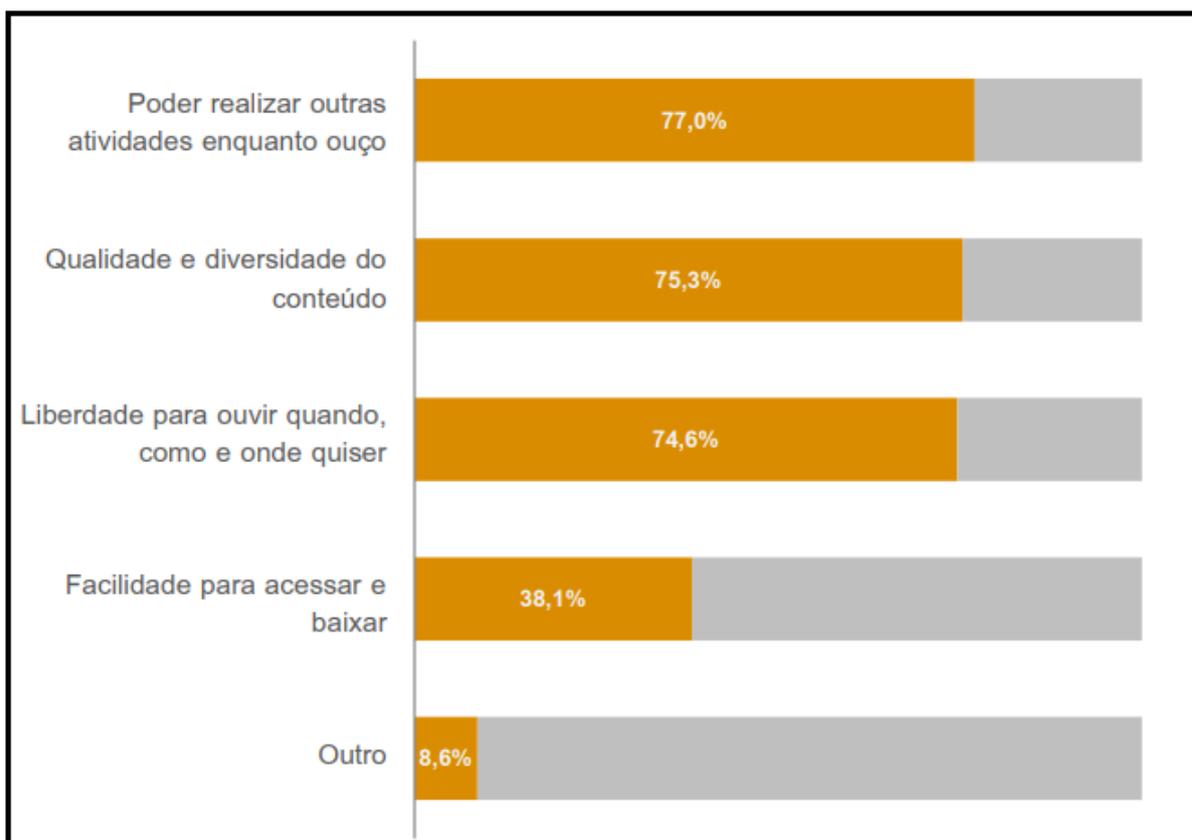


Fonte: PODPESQUISA, 2018

Como podemos constatar, os *podcasts* têm o potencial para virarem parte de rotina dos ouvintes, algo já observado anteriormente no rádio. Outro fator digno de observação é o de que não há necessidade dos episódios transmitidos por *podcasting* encaixarem-se em uma grade horária ou permanecerem engessados em uma programação pré-definida. Não ter a necessidade de obediência à uma ordem fixa gera um impacto na estrutura de um *podcast*, tornando-a menos formal por natureza; não há a restrição de duração para episódios e não existe a necessidade de intervalos, já que estes não fazem sentido, uma vez que é o próprio ouvinte que possui o poder de pausar o programa quando lhe for preferível (o que não quer dizer, no entanto, que não existam propagandas em *podcasts*; elas são feitas dentro da narrativa do programa, antes ou depois do assunto principal ou, até mesmo, durante a discussão central. Ainda existem os casos do produto ser, também, o próprio tema do episódio).

De certa forma, é como se o tempo do *podcast* pertencesse ao seu ouvinte: naquele universo, ele é o ser onipotente sobre a forma como irá consumir o conteúdo do episódio. Estes fatores associados ao *podcast* constituem, além de parte da sua caracterização, atrativos que chamam a atenção de pessoas para conhecer a plataforma.

Gráfico 8 – Resultados da pergunta “o que levou você a ouvir *podcast*?”



Fonte: CBN; ABPOD, 2018

Também observamos como esses fatores são marcantes quando demais pesquisadores em *podcasts* constatam que a adaptação de alguns programas de rádio para a plataforma só se prova bem-sucedida quando o primeiro já adotava uma configuração parecida ou adaptável para essas características do *podcast*. Alguns exemplos norte-americanos são listados pelo produtor e apresentador do *podcast* “*The Pub*”<sup>20</sup>, Adam Ragusea (2015):

Os programas de rádio que parecem se adaptarem de uma forma melhor são os que já possuem um formato espaçoso, no qual monólogos e conversas conseguem respirar, no estilo de um *podcast*, ou os que são shows com narrativas meticulosamente roteirizadas que, através de uma pura força autoral, podem negociar as restrições formais do rádio mais graciosamente (RAGUSEA, 2015, tradução nossa<sup>21</sup>).

Outro ponto de destaque é que, quando integram a programação de uma rádio que, por sua vez, é parte de uma iniciativa que precisa gerar lucro financeiro, a grande maioria dos

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://current.org/category/thepub/>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

<sup>21</sup> “Radio shows that seem to do best repackaged as *podcasts* either have spacious formats in which monologues and conversations can breathe, *podcast*-style, or are meticulously scripted narrative shows that, through sheer force of authorial will, can negotiate the formal constraints of radio more gracefully” (RAGUSEA, 2015).

programas precisa apetercer à audiência do canal no qual ele está inserido. Logo, um formato mais experimental ou um conteúdo voltado para um nicho específico de público não costuma ter espaço em uma rádio típica, enquanto a plataforma de *podcasts* oferece um espaço ilimitado – afinal de contas, é a internet – e os meios acessíveis para que ele seja produzido e divulgado.

A consequência deste modelo mais aberto de produção é que, no *podcast*, existe mais espaço para brincar com peculiaridades, abordando temas característicos e mais singulares. Como os programas chegam até os ouvintes através da procura dos mesmos ou por indicações de terceiros que já conhecem o *podcast*, a maior parte dos episódios é feita e encontrada por meio da preferência e da busca de um público específico; isto é o que caracteriza o conteúdo sob demanda, característica que, como vimos anteriormente, é marcante no meio *online*. Também é uma dinâmica semelhante à observada em casos de *narrowcasting*, um modelo de transmissão cuja primeira definição foi elaborada no contexto radiofônico, na década de 1940, e popularizado no âmbito da televisão, especialmente após a criação de canais a cabo. Trata-se de direcionar a transmissão de determinados conteúdos para um público específico e/ou restrito, seja devido a preferência desta audiência, sua localização demográfica, a assinatura de um serviço exclusivo, entre outros. Como apontado por Barasch e Berger (2014, p. 288) “o *narrowcasting* deve [...] encorajar a consideração do ponto de vista do público [...] e, assim, incentivar as pessoas a compartilhar um conteúdo mais útil<sup>22</sup>”. Porém, embora o *narrowcasting* também se caracterize pela produção de um conteúdo específico e valorize o engajamento de um público delimitado, o *podcasting* se diferencia porque, embora também se encaixe nesses mesmos critérios, todos os tipos de programas veiculados pela sua plataforma de distribuição estão acessíveis a quem possui acesso a internet; o consumidor não fica impedido de acessar qualquer tipo de conteúdo, mesmo que não faça parte da audiência pretendida pelos *podcasters*.

Como o encontro e a disseminação de *podcasts* depende de quem os escuta, estabelecer uma base de fãs fiéis, seja do tamanho que for, tem o potencial de ser mais interessante e vantajoso do que angariar um número grande de ouvintes. Assim, o retorno sobre o conteúdo dos episódios é mais dedicado e fortalece-se a sensação de pertencimento entre ouvinte e *podcaster*.

---

<sup>22</sup> “Narrowcasting should (...) encourage consideration of the audience’s point of view (...) and thus encourage people to share more useful content” (BARASCH; BERGER, 2014, p. 288).

*Podcasters* gostam de saber o que outras pessoas estão ouvindo e se envolvendo. Na verdade, um público envolvido é muito mais valioso do que um público grande. O *feedback* é importante para os *podcasters* porque é bom saber que outros gostam e respeitam o que estamos fazendo. *Feedback* também é ótimo para usar no *podcast*, como responder às perguntas, incluindo outras perspectivas e ideias inspiradoras de mais conteúdo (LEWIS, 2014).

A linguagem mais informal que, muitas vezes, imputa ao ouvinte uma sensação de proximidade com o *podcaster*, é uma sensação que o áudio cultiva desde o rádio – no caso do *podcast*, porém, o linguajar dos apresentadores não é formalizado, não precisa seguir um manual, regras ou a política de algum órgão ou empresa, como é o caso das emissoras de rádio. Com exceção de formatos que empregam a seriedade como um dos seus elementos, ou quando o assunto é um *storytelling* mais formal, por exemplo, a conversa com a audiência ser estabelecida de forma despretensiosa é uma característica marcante na podosfera brasileira, que usa e abusa, em suas narrativas, de tons que colocam o ouvinte como participante de uma roda de conversa de um grupo de amigos, de um modo, por vezes, tão efusivo que o espectador pode se sentir em uma discussão de mesa de bar.

[O *podcast*] é um nicho – e esse é um dos motivos do sucesso e da longevidade do formato – porque quase sempre são pessoas que resolvem falar de um assunto específico para um público específico que quer ouvir sobre aquilo. E ainda é informal porque jogos, música, cinema, quadrinhos etc. são tratados do jeito mais “conversa entre amigos” possível (DUARTE, 2016).

O *podcaster* Leo Lopes (2015), que também atua como vice-presidente interino da Associação Brasileira de *Podcasters* (Abpod), fala sobre a inspiração que a plataforma brasileira herda de programas radiofônicos, que pode ser constatada, entre outros, no investimento em uma linguagem mais próxima ao ouvinte e em apresentadores carismáticos. Em seu texto intitulado “O rádio que não é rádio”, Lopes (2015) associa diretamente o saudosismo pela linguagem radiofônica hegemônica da década de 1980 e o estabelecimento da linguagem de *podcasts* no Brasil:

Nessa hora eu tive uma epifania: eu percebi que o rádio onde eu sempre quis trabalhar não era o rádio daquele momento, novembro de 2009. O rádio onde eu gostaria de trabalhar era o rádio dos anos 80, que já não existia mais. Explico: na década de 80, com meus 10, 11 anos de idade eu ainda ouvia rádio, e me divertia a ponto de fazer dele minha brincadeira favorita. Tinha muito humor, muito conteúdo, muito papo. O radialista não era só um locutor, era um comunicador, um maestro que regia seu horário de forma a cativar seu ouvinte. Era divertido, alegre, pra cima. Era algo tão fascinante que me fez querer fazer daquilo o meu ofício, a minha profissão. Estou

falando do rádio em geral, AM ou FM. Mas o rádio em 2009 já não era mais assim. Primeiro, porque ficou cada vez mais complicado ouvir rádio AM, fosse pela dificuldade em sintonizar, pela interferência ou mesmo porque quase ninguém mais tem rádio com banda AM. E no FM o radialista, salvo raras exceções, deixou de ser um comunicador pra ser um cara que fica atrás do microfone pra fazer um testemunhal ou outro entre as músicas previamente programadas por outra pessoa. A percepção de que o rádio que eu tanto amava de uma certa forma não existia mais mexeu comigo. E já que trabalhar no rádio, da maneira como eu sempre quis, não era mais possível, por que não fazer “o meu rádio, do meu jeito”? A partir daí, tudo mudou. Refiz a estrutura de gravação do “Rádiofobia” para poder inserir os elementos sonoros – efeitos, vinhetas e trilhas – em tempo real, durante a gravação, e transmitir via *streaming*, exatamente como faria se o programa estivesse no ar em uma emissora de rádio! Troquei as longas horas de edição por algumas horas de gravação improvisando, errando e acima de tudo me divertindo com meus amigos e convidados (LOPES, 2015).

O repórter Pedro Duarte (2016) destacou a mesma dedicação dos *podcasters* brasileiros para se aproximar do ouvinte e denotou a existência de técnicas que são resgatadas e reformuladas a fim de fidelizar o público em uma era de novas e convergentes mídias, especialmente na internet.

Os *podcasters* fazem questão de, sempre que possível, falar de experiências pessoais nos programas. É uma receita usada há décadas por apresentadores de mídias tradicionais. O público cria empatia, se reconhece em situações e passa a se sentir próximo dos locutores. “Há muitos *podcasts* em que ouvintes participam enviando mensagens em áudio ou conversando com os *podcasters* durante os programas”, diz Lucio Luiz, jornalista especializado no assunto (e ele mesmo um *podcaster*). Até aí, nenhuma novidade. Mas o formato do *podcast* permite que a interação seja diferente. O fato de precisar baixar o programa e ouvir na hora em que quiser torna a situação mais maleável ao seu dia a dia. Além disso, o contato entre quem faz e quem ouve é invariavelmente simples – trocar ideias com o público é essencial para o sucesso. [...] “Um ouvinte de *podcast* vale por cem de mídias tradicionais”, defende Luciano Pires, 56 anos, do “Café Brasil” (DUARTE, 2016).

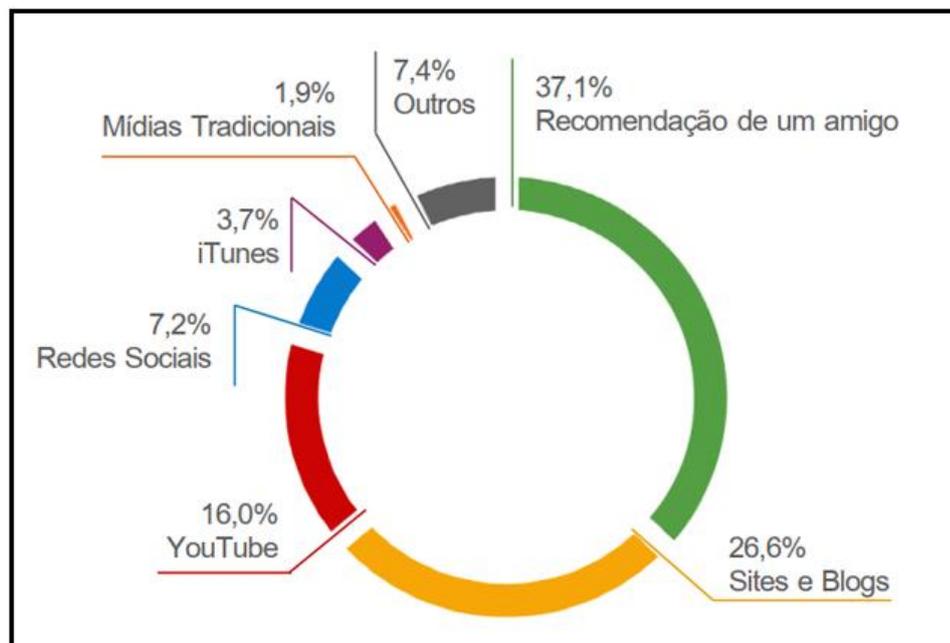
Mais uma vez, a facilidade do acesso à plataforma é uma das características de destaque do *podcast*, unida à descontração, à informalidade e à familiaridade em relação à audiência – características que, embora sejam recorrentes no cenário brasileiro, são pouco comuns em *podcasts* norte-americanos. Os responsáveis por inaugurar essa plataforma, mesmo quando abordam temas humorísticos, não acompanham a mesma forma de linguagem mais intimista dos brasileiros.

Enquanto lá fora os programas são mais curtos, geralmente feitos por uma só pessoa, com uma produção mais simples e focados no conteúdo, aqui no Brasil os *podcasts* são mais longos, feitos por grupos de pessoas, com

produção mais trabalhada e focados no papo, bem parecidos com programas de rádio AM (LOPES, 2015).

Prova de que a sedução dos ouvintes é efetiva é o fato que, embora nem todo ouvinte seja um *podcaster*, todo *podcaster* já foi um ouvinte que, apaixonado pelo modelo de distribuição e incentivado pela fácil acessibilidade de criação de *podcasts*, é motivado a criar seu próprio programa e, então, iniciar um novo ciclo de vínculo com seu público. Este fenômeno espelha o movimento de quando o receptor de conteúdo se torna um emissor, invertendo a noção de que o consumidor de mídias de massa é figura passiva e corroborando o conceito do receptor ativo nas mídias digitais. No entanto, em um papel concomitante ao de ser um produtor em potencial, o ouvinte também é a força motriz de divulgação e alimentação de *podcasts* (alimentação no sentido de dialogar com os apresentadores de programas, sugerir textos, enviar pareceres pessoais sobre os episódios, enfim, estabelecer um diálogo com quem produz o conteúdo). Por meio da PodPesquisa 2018, podemos perceber que a recomendação de amigos – ou seja, indivíduos que já estão familiarizados com o programa que divulgam – é a maior motivação para que mais pessoas passem a ouvir *podcasts*.

Gráfico 9 – Resultados da pergunta “como você descobriu seu primeiro *podcast*?”

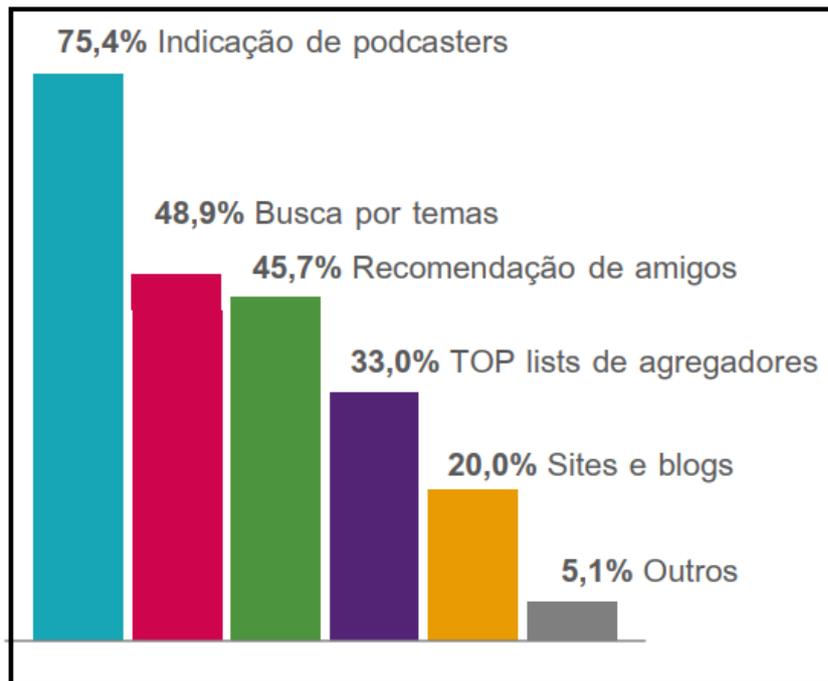


Fonte: CBN; ABPOD, 2018.

Além da indicação de amigos, também existe a possibilidade do ouvinte em potencial conhecer um episódio específico, ou até mesmo um programa, caso ele seja citado por uma pessoa conhecida em outras plataformas de conteúdo (como “*Youtube*”, redes

sociais, *sites* e *blogs*, citados no gráfico acima). Uma conclusão é certa: o *podcast* é uma plataforma que só sobrevive quando compartilhada com os demais. Outra observação empírica é a de que este comportamento de partilha é um ciclo; mesmo quando já estão consumindo conteúdos da plataforma de *podcasts*, os ouvintes descobrem novos programas também, em sua maioria, por indicação de pessoas conhecidas e/ou admiradas por ele.

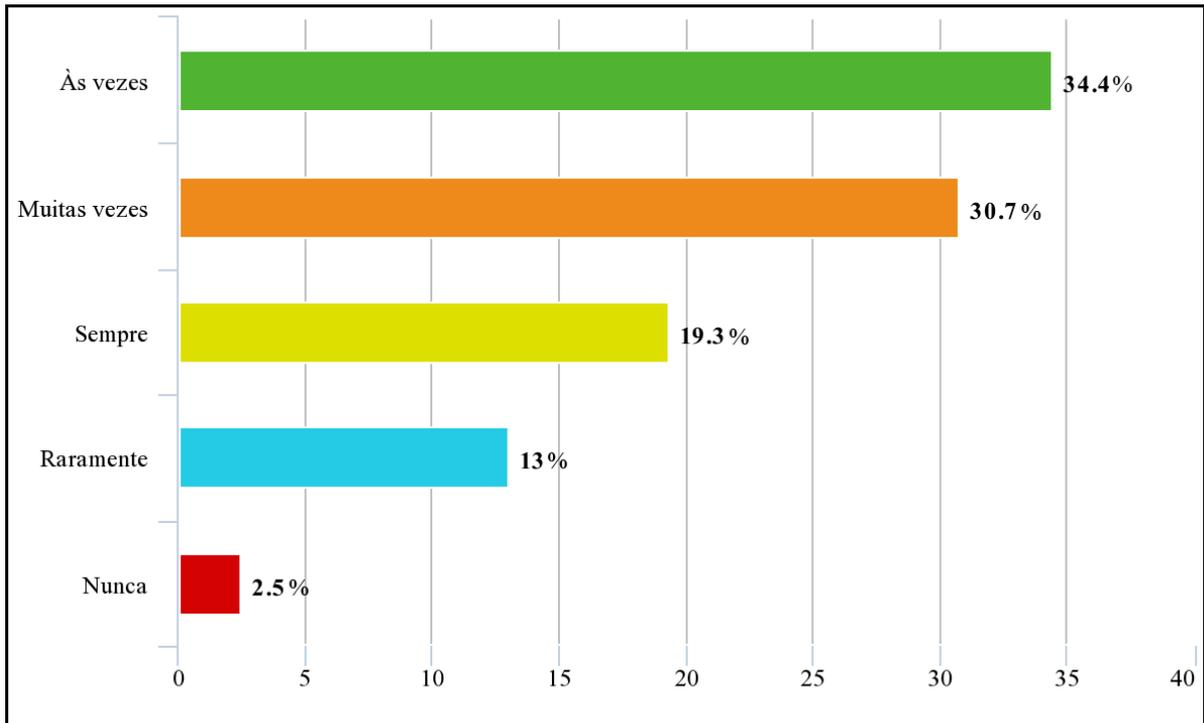
Gráfico 10 – Resultados da pergunta “como você descobre novos *podcasts*?”



Fonte: CBN; ABPOD, 2018.

Tanto é um comportamento cíclico que, além de descobrir novos *podcasts* por meio de indicações, os ouvintes desta plataforma também têm uma forte característica em comum, de acordo com a PodPesquisa 2018: indicam a plataforma para demais pessoas, mesmo que em uma frequência não muito assídua. O denominador comum é claro: independentemente da quantidade, é uma característica da maioria da audiência de *podcasts* divulgar este modelo de produção de conteúdo para quem é mais um ouvinte em potencial.

Gráfico 11 – Resultados da pergunta “com que frequência você indica ou comenta sobre *podcasts* com os seus amigos?”



Fonte: PODPESQUISA, 2018.

Atentamos, então, para o fato de que a cultura de compartilhamento entre usuários e, especialmente, a feita por ouvintes e direcionada às pessoas que ainda não consomem *podcasts*, é algo praticado e difundido dentro da comunidade *podcaster*. Um outro exemplo é o Dia do *Podcast*, um evento exclusivamente dedicado a promover a mídia pelo Brasil por meio de redes sociais, fazendo uso do engajamento do seu público. A inspiração para a mobilização foi o *Podcast Day*, comemorado pela primeira vez nos Estados Unidos no dia 30 de setembro de 2014. A iniciativa incentiva a propagação desse tipo de mídia por todo mundo, com o intuito de atingir o maior número de pessoas possível. Além de aderir ao próprio *Podcast Day*, os *podcasters* brasileiros e demais simpatizantes escolheram o dia 21 de outubro para comemorar nacionalmente o Dia do *Podcast* – a data é referente ao lançamento do episódio de estreia do primeiro *podcast* do Brasil, o “*Digital Minds*”. Em seu próprio *site*, o evento brasileiro define seu objetivo claramente: o de fazer com que mais pessoas conheçam o *podcast*. O incentivo é feito para que os usuários usem suas redes sociais e apresentem amigos à plataforma. Na página principal do *site*, há uma lista com doze ideias de como participar do Dia do *Podcast*:

Apresentar um *podcast* para amigos que não conhecem a mídia usando a *hashtag*<sup>23</sup> #DiadoPodcast; usar uma câmera e microfone e perguntar a qualquer pessoa sobre seus *podcasts* favoritos e postar o vídeo numa rede social; promover a data com um *banner*<sup>24</sup> no seu site; usar a *hashtag* #DiadoPodcast para estimular a conversa sobre a mídia; trocar fotos de perfil por imagens relativas a *podcast*; explicar para alguém o que é *podcast*; compartilhar seu *podcast* favorito com um amigo; enviar um *feedback* para os *podcasts* que você ouve; avaliar todos os *podcasts* que você ouve na *iTunes*; assinar um *podcast* diferente e comentar sobre ele usando a *hashtag* #DiadoPodcast; incentivar a criação de novos *podcasts* (PODCAST, 2016).

Durante a edição de 2016, o Dia do *Podcast*, segundo Thiago Miro (2016) (um dos criadores do Mundo *Podcast*<sup>25</sup>), foi mencionado em mais de cinco mil *tweets*<sup>26</sup>, engajou 1.323 usuários, alcançou cerca de quatro milhões de pessoas, e a *hashtag* #DiadoPodcast obteve mais de nove milhões de visualizações. Outro destaque da edição foi o depoimento do comunicador digital Maurício Cid (2016), criador do site “Não Salvo”, um dos maiores portais brasileiros que, mensalmente, recebe cerca de 27 milhões de acessos.

Nunca fui de acompanhar *podcast* [...]. Aí, em 2014, participei como convidado do “*Nerdcast*” e estourou. Depois disso, resolvi fazer o nosso próprio e, só no final de 2015, consegui comprar todo o equipamento e convencer o pessoal a fazer o “*Não Ouvo*”. Um ano depois, aqui estamos, com quase seis milhões de *downloads*! [...] *Download* é muito mais complexo do que conseguir visualização! E o público de *podcast* é uma parada insana, a galera repercute muito, repete os bordões, faz *fanart*<sup>27</sup> toda semana, é muito legal, eu tô apaixonado. Torço muito para o *podcast* ir cada vez melhor, porque é uma mídia fantástica e que tem um público maluco! Merece ser mais reconhecido. O que mais me divirto fazendo na internet, hoje, é o *Não Ouvo*. Toda gravação eu perco o fôlego de rir aqui. Quem nunca ouviu um *podcast*, vai na fé (CID, 2016).

A afirmação recente de que gravar *podcasts* seria a atividade preferida de um dos maiores influenciadores digitais brasileiros, consideravelmente experiente em outras plataformas de mídia na internet, é importante para o cenário *podcaster*, não apenas pelo reconhecimento, mas pela divulgação que o depoimento de uma figura pública de destaque no meio *online* tem o potencial de acarretar. A constatação do engajamento por parte do público é outro indicativo forte sobre a participação ativa dos usuários de *podcasts*.

Um reflexo desse engajamento são, também, as frequentes participações de *podcasters* em programas que não são comandados por eles mesmos, mas sim por colegas que os acompanham, começaram junto com eles ou neles se inspiraram (ou vice-versa). Os

<sup>23</sup> *Hashtag* é uma palavra-chave utilizada para identificar o tema do conteúdo compartilhado em redes sociais.

<sup>24</sup> Mensagem publicitária *online*, com *link* para a página do anunciante.

<sup>25</sup> Portal dedicado à plataforma de *podcasts*, com conteúdo completamente voltado para a produção e divulgação da mesma.

<sup>26</sup> Como é chamada cada postagem individual feita na rede social *Twitter*.

<sup>27</sup> Obra de arte feita por fãs, baseada no objeto, personagem ou personalidade alvo de admiração do mesmo.

membros da podosfera brasileira são altamente comunicativos entre si e realizam uma espécie de “dança de cadeiras” entre seus convidados e apresentadores, sejam os que já são célebres ou os que buscam parcerias para se consolidar no ramo.

Como o *podcast* também possui a característica de permitir o acesso a programas antigos, as possibilidades de distribuição de informação se ampliam, já que o ouvinte pode buscar um episódio antigo que contenha determinado assunto de seu interesse, o que faz com que vários *podcasts* procurem gerar conteúdo atemporal (ASSIS; LUIZ, 2010, p. 13).

Mesmo nos programas que tratam de atualidades, o tom é diferente do que o de anúncio de um fato, como acontece em programas jornalísticos de rádio – mas, como não se propõe a competir com a velocidade das informações na internet, é comum que programas promovam análises de notícias de destaque e uma apuração mais profunda de determinados fatos, trazendo mais opiniões, levantamentos e discussões. Um exemplo é o *podcast* “Mamilos”<sup>28</sup>, suas apresentadoras, as comunicadoras Cris Bartis e Juliana Wallauer, protagonizam a narrativa voltada para uma discussão mais aprofundada, empática e bem-humorada de temas cotidianos – desde acontecimentos políticos até questões de interesse público (como zika, ocupação de escolas e sistema prisional brasileiro, por exemplo) e inerentes à vivência humana (divórcio, filhos, depressão, adoção etc.).

O próprio *slogan* do “Mamilos”, “Jornalismo de peito aberto”, brinca com uma abordagem jornalística mais franca, acessível e acolhedora<sup>29</sup>. O *podcast* é um dos exemplos de como o jornalismo pode ser exercido nesse novo tipo de mídia. Os pesquisadores Nóbrega et al. (2015), que analisaram o “Mamilos” e a forma como o mesmo pratica o jornalismo, constataram que a metodologia para escolher as pautas do programa se estabelece em um tripé: “os temas que mais repercutem nas redes sociais, assuntos sugeridos pelos ouvintes e conteúdos que as apresentadoras se interessam em abordar”, sendo este último associado ou não aos primeiros fatores. Os mesmos pesquisadores atestaram que o *podcast* é uma plataforma jornalística válida, uma vez que obedece princípios em concordância com os expressos no Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, de transmissão adequada de informações, possibilitando a construção saudável de conhecimento. Ainda destacam: “‘Mamilos’ se posiciona a favor dos direitos expressos na Declaração Universal dos Direitos

---

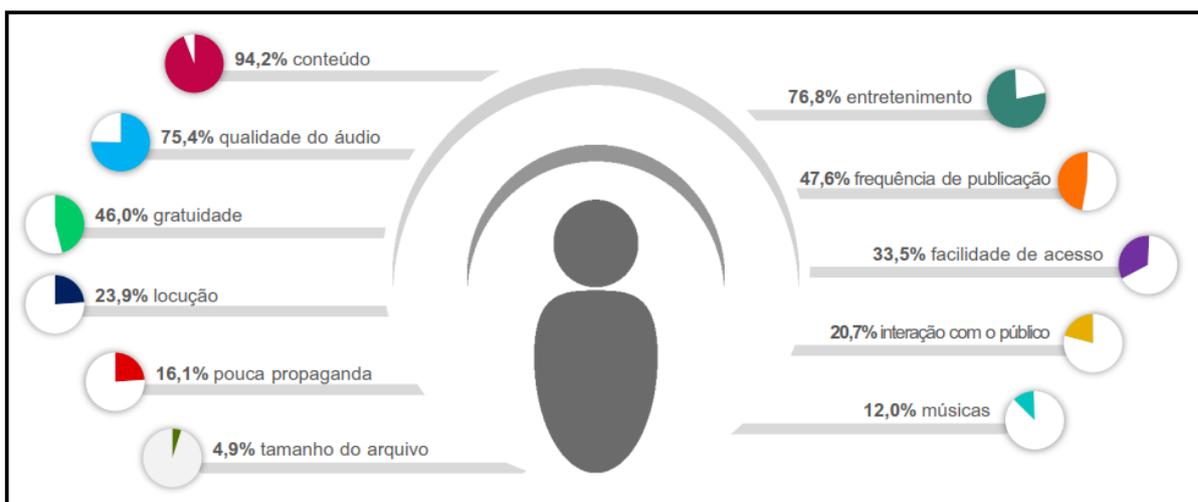
<sup>28</sup> Disponível em: <<http://www.b9.com.br/podcasts/Mamilos/>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

<sup>29</sup> O próprio nome do *podcast*, “Mamilos”, foi escolhido como referência a um vídeo que viralizou na internet em 2011, no qual um adolescente afirma, de forma jocosa, que “mamilos são polêmicos”. Disponível em: <<https://youtu.be/PORknrd-cv8>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

Humanos, o que é *sine qua non* para a execução do jornalismo” (NÓBREGA et al., 2015, p 314).

É este tipo de conteúdo, como o descrito acima – mais aprofundado e detalhado para o ouvinte, propício para a geração de reflexões – que é apontado como o fator mais visado pela audiência na hora de escolher acompanhar ou não um *podcast*:

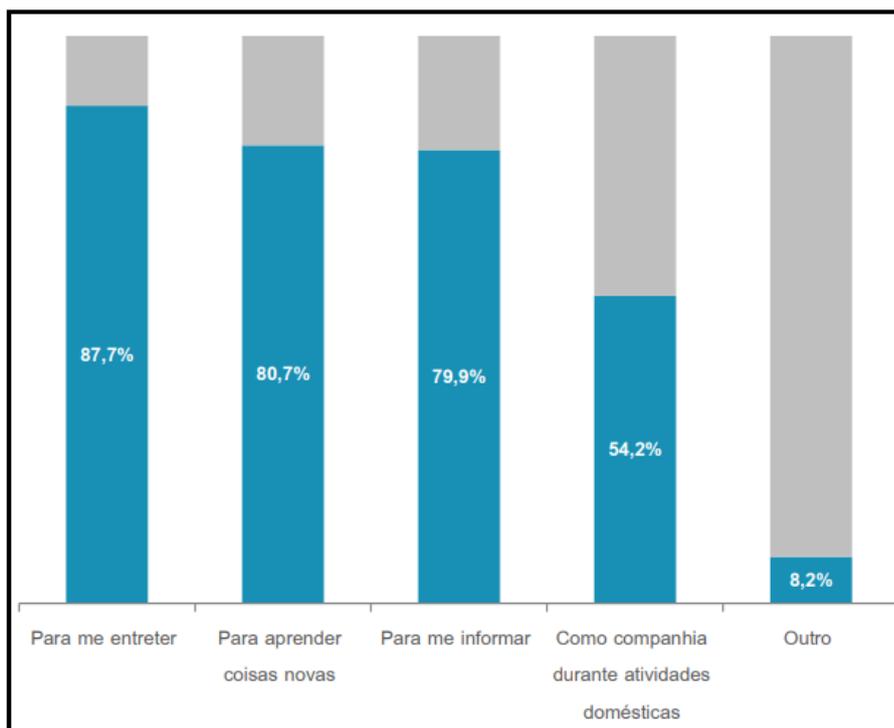
Figura 2 – Resultados da pergunta “quais os aspectos que você considera importante em um *podcast*?”



Fonte: CBN; ABPOD, 2018.

Fatores já detalhados anteriormente nesta análise, como a facilidade do acesso e a interação com o público, também surgem como as características mais procuradas no momento de escolha de um programa para acompanhar. Esta procura expressiva por um conteúdo que seja do apreço do ouvinte é, de certa forma, justificada parcialmente por outra questão da PodPesquisa 2018.

Gráfico 12 – Resultados da pergunta “você ouve *podcast* com que objetivo?”



Fonte: CBN; ABPOD, 2018.

Fornecer o entretenimento, o aprendizado sobre novos temas e a acessibilidade da informação – esta é a tríade dos principais objetivos, de acordo com ouvintes de *podcasts*, que são buscados através do consumo do conteúdo desta plataforma. As respostas ilustradas acima reforçam a importância desse modelo de distribuição de conteúdo para a democratização da informação e o estabelecimento de um diálogo com o público, investindo em novas formas de atrair e fidelizar esta audiência. Alguns dos aliados do *podcast* nessa empreitada se manifestam de uma forma técnica – a ausência de barreiras físicas é um exemplo, uma vez que os programas são acessíveis em qualquer lugar do mundo. É mais uma discrepância em relação ao rádio convencional, cuja cobertura é restrita pela capacidade da estação e seu alcance geográfico.

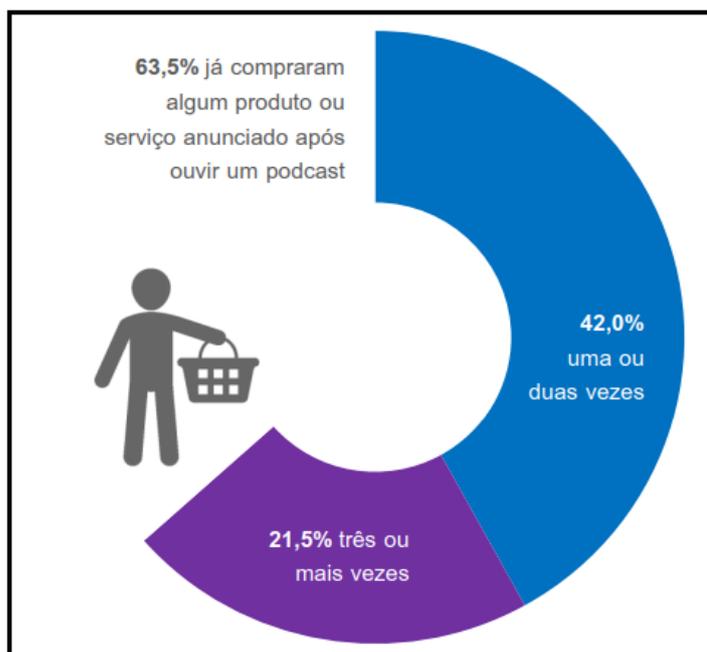
Esses fatores condicionam, em 2019, uma realidade otimista para uma plataforma que, em 2009, era assombrada pela possibilidade de um segundo *podfade*. Mas, desde então, o salto foi mesmo grande. Thiago Miro (2015) afirmou que 2015 seria o ano em que o *podcast* finalmente deslancharia no Brasil. Ele aponta dois fatores principais que, segundo ele, corroboram sua afirmação: a chegada do *podcast* ao alcance dos grandes produtores de mídia e o começo do uso de técnicas de *storytelling* nas narrativas em programas brasileiros. O primeiro fator foi uma grata surpresa, que caminhou na contramão da supervalorização do vídeo em plataformas *online*, como o *Youtube*.

Os “gigantes” finalmente perceberam que a produção de áudio é infinitamente mais barata e abre caminho para um público diferente ou, pelo menos, para uma forma de consumo diferente, mais engajado, que não requer um consumidor estático em sua casa (MIRO, 2015).

Outro sintoma desse fator foi um dos maiores portais de entretenimento brasileiro, o “Não Salvo”, rendendo-se ao *podcast*. O gigante do humor, como demonstrado anteriormente neste texto, apostou suas fichas no *podcast* “Não Ouvo”. E deu certo: em 2018, ele figura como um dos programas mais acessados do país. O programa é, inclusive, um bom exemplo para ilustrar uma das maiores dúvidas acerca do *podcast*, especialmente em relação aos programas com maior fluxo de ouvintes: como a produção dos mesmos se sustenta? Trata-se de um conteúdo disponibilizado de forma completamente gratuita na internet, que não possui intervalos em sua programação e gerido por pessoas que, embora exerçam outras funções além de produtores e apresentadores de *podcast*, dedicam empenho, tempo e, por vezes, até dinheiro, de uma forma considerável, para produzir e disponibilizar os programas.

Uma das respostas para essa questão foram, inicialmente, os anúncios inseridos nos episódios. É necessário ressaltar, no entanto, que ouvi-los não é obrigatório, uma vez que o usuário pode optar por “pular” a parte do programa que contém propagandas. De acordo com a PodPesquisa 2018, a maior parte dos ouvintes só presta atenção, principalmente, quando acontece um ou mais destes três cenários: o produto anunciado tem a ver com o episódio; o serviço ou produto anunciado é considerado como algo de boa qualidade; quando os apresentadores oferecem um desconto para a audiência. Dos participantes desta mesma pesquisa, 63,5% já comprou um produto ou um serviço anunciado em *podcasts*; alguns o fizeram até mais de uma vez.

Gráfico 13 – Resultados da pergunta “você já comprou algum produto ou serviço anunciado após ouvir um *podcast*?”



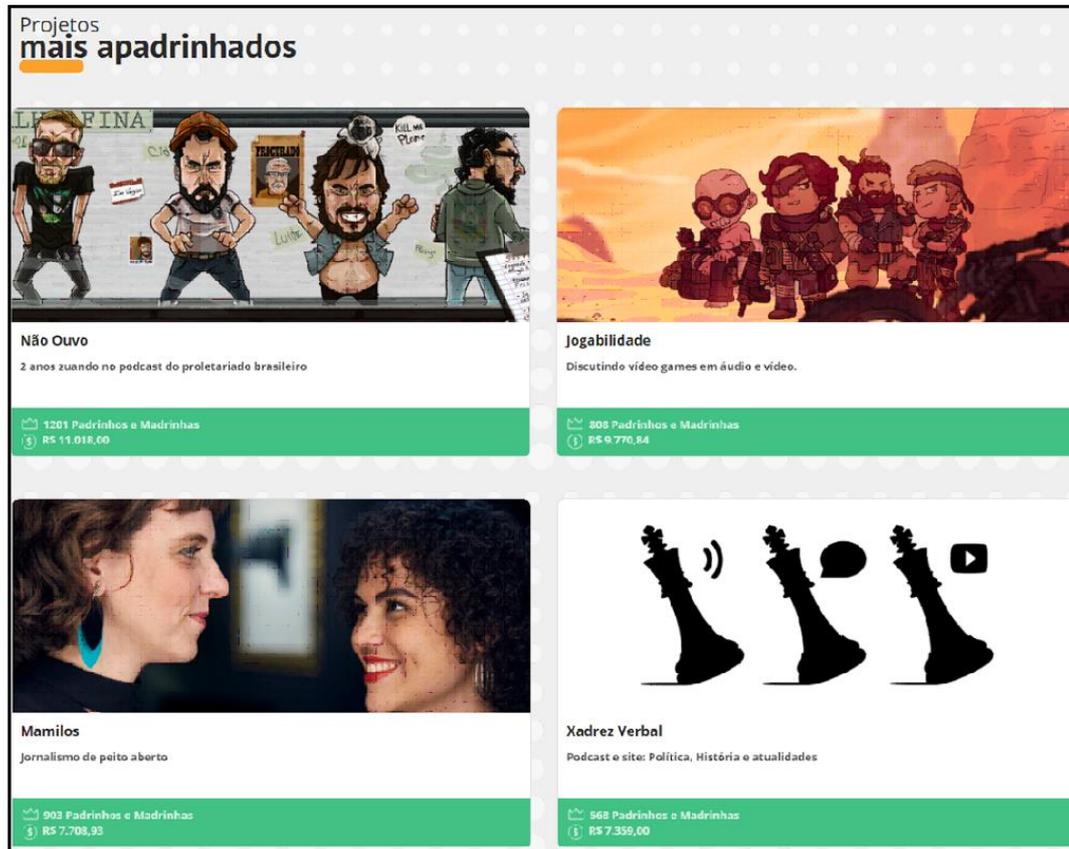
Fonte: CBN; ABPOD, 2018.

Além dos anúncios, outra alternativa vem ganhando espaço, especialmente no cenário brasileiro, e ela denota, mais uma vez, o senso de coletividade, pertencimento e interatividade entre consumidores e produtores de mídias na internet (e como os próprios se confundem). Trata-se do *crowdfunding*, termo que pode ser traduzido para “financiamento coletivo”. A prática se relaciona com o conceito de *crowdsourcing* discutido por Rheingold (2012) em seu livro “*Net Smart: how to thrive online*”; ambos dialogam no sentido de que dependem da participação voluntária e da contribuição de uma rede extensa de pessoas para que o resultado final seja significativo. Grandes *podcasts* brasileiros também “obedeceram” a uma das diretrizes retomada por Rheingold (2012): a de realizar um apelo público, direto aos ouvintes, para participar da sua iniciativa — no caso, a participação se configura através do financiamento.

A contribuição é expressiva e é feita, majoritariamente, através das plataformas “Patreon” e “Padrim”, voltadas exclusivamente para conectar produtores de conteúdo com seus fãs através do financiamento coletivo – não somente de *podcasts*, mas também de outros produtos anunciados por seus criadores *online*. No entanto, no “Padrim”, por exemplo, já observamos que os quatro projetos mais “apadrinhados” são *podcasts*. Ao se tornar um “padrinho” ou uma “madrinha”, os ouvintes têm direito, dependendo da quantia que puder contribuir, a determinadas retribuições ao seu incentivo: acesso a grupos privados com a participação de produtores do *podcast*, inserção de seus nomes nos agradecimentos do

programa, recebimento de conteúdo adiantado ou personalizado, entre outros. O acúmulo das contribuições pode passar, como é o caso do programa “Não Ovo”, a casa dos dez mil reais.

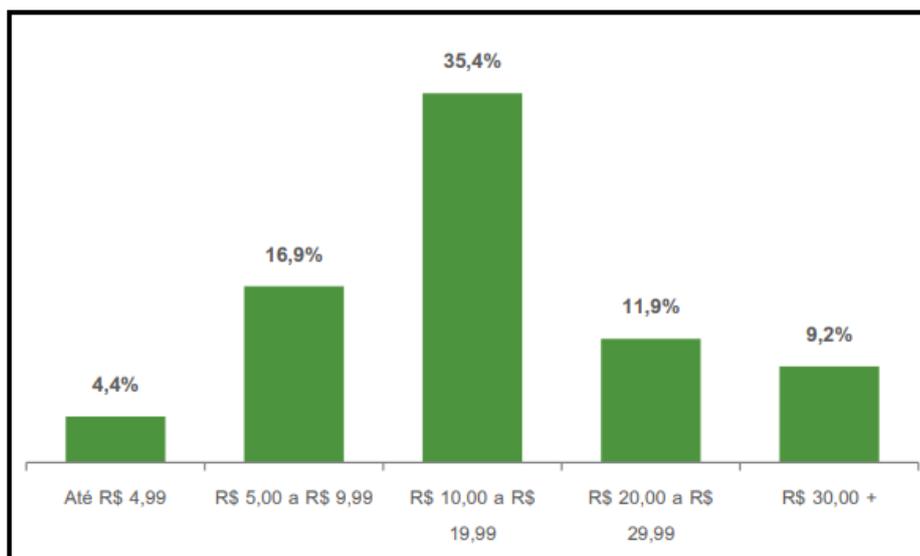
Figura 3 – Projetos mais apoiados na plataforma “Padrim”



Fonte: PADRIM, 2018

Quando indagados, em uma das questões da PodPesquisa, sobre se pagariam ou não por conteúdos exclusivos em *podcasts*, 77,8% dos participantes afirmou que pagariam e, 22,2%, que não o fariam. Entre os que responderam a opção de que forneceriam uma contribuição financeira, quando indagados sobre quanto estariam dispostos a pagar mensalmente para seu programa favorito, responderam, em sua maioria, uma quantia entre dez até vinte reais.

Gráfico 14 – Resultados da pergunta “quanto você pagaria mensalmente para consumir conteúdos exclusivos do seu *podcast* favorito?”



Fonte: CBN; ABPOD, 2018.

Voltamos, então, ao segundo fator apontado por Thiago Miro (2015) como um dos responsáveis pelo impulsionamento de *podcasts* brasileiros: o uso do *storytelling* em suas narrativas. Esta guinada foi compelida, principalmente, pelo norte-americano “*Serial*” – o *podcast* mais ouvido da história.

Em 2014, um *podcast* em particular foi lançado e abalou o mundo dos *podcasts*, sob vários aspectos: criativos, números de audiência, relação com o público. Esse acontecimento, aliado a outros fatores que recentemente vinham impulsionando a mídia, levou muitos especialistas a declarar este momento “a era de ouro” ou “o grande ressurgimento” dos *podcasts*. “*Serial*” surgiu em outubro com a proposta de contar e discutir uma história real ao longo de doze episódios, disponibilizados semanalmente (BARBOSA, 2015).

Em sua primeira temporada, “*Serial*” abordou o caso do assassinato da adolescente Hae Min Lee, em 1999. Seu ex-namorado, Adnan Syed, foi acusado de cometer o crime e, incriminado por um amigo, acabou condenado à prisão perpétua. Porém, até hoje, Syed, muçulmano filho de imigrantes paquistaneses, mantém que é inocente. A sua própria advogada procurou a jornalista que se tornaria apresentadora e produtora do “*Serial*”, Sarah Koenig.

“*Serial*” superou, sem usar nenhum tipo de imagem, a audiência do fim da série “*Breaking Bad*”, um dos maiores fenômenos audiovisuais norte-americanos dos últimos tempos. “O fato de não termos imagens ajuda a aproximar o ouvinte do conteúdo”, afirmou Ira Glass (2017), um dos idealizadores do programa. Para ele, em uma era de convergência e

com a forte presença de redes sociais, é permitido que o jornalista saia da sua zona de conforto e se torne um cúmplice do ouvinte.

Com 12 episódios no total e com uma média de 11,4 milhões de ouvintes a cada um deles, a primeira temporada foi um sucesso arrebatador, trazendo, em sua bagagem bem-sucedida, o *storytelling* narrado através do *podcast*. Este fator trouxe a discussão sobre a “transmidialidade” que pode (ou não) ser observada na plataforma de conteúdo de *podcast*.

### 3.4. SER OU NÃO SER TRANSMÍDIA? EIS A QUESTÃO

O conceito de narrativa transmídia é definido por Henry Jenkins (2013, p.47) como “a arte da criação de um universo”. O autor ilustra o conceito usando, como exemplo, a trilogia cinematográfica “*Matrix*”, afirmando que esse tipo de narrativa diz respeito a uma estética apresentada como uma resposta à convergência das mídias.

Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão *online*, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica (JENKINS, 2013, p.47).

Logo, criar um universo significa construir uma narrativa que se expande para mais de uma plataforma, sem prejudicar o entendimento da história caso o público consuma a narrativa apenas em um dos formatos. A ideia é proporcionar aos receptores uma interação direta com a produção – uma que, inclusive, permita que, além de participar da mesma, ele também possa criar algo relativo ao que está consumindo. “Alguns produtores de conteúdo já observam que os resultados podem ser muito mais efetivos quando diversas plataformas se posicionam de modo a contar uma história” (RESENDE, 2013, p.10). Este conceito auxilia na compreensão e na consideração acerca do potencial das mídias digitais, como o próprio *podcast* e seu suporte de narrativas convergentes. É importante denotar, no entanto, que o conceito de narrativa transmídia não está completamente fechado – é, ainda hoje, assimilado e testado por produtores de conteúdo.

É necessário, também, voltarmos nossa atenção para a compreensão de que, mesmo que seja narrada em mais de uma plataforma, não necessariamente quer dizer que uma história pode ser diretamente classificada como transmídia. Jenkins (2013) esclareceu alguns

equivocos neste sentido, excluindo algumas possibilidades – como, por exemplo, determinar que uma narrativa é transmídia quando sua história é apenas adaptada para outra plataforma, além da de sua de origem. Outro exemplo é quando uma narrativa “transborda” para mais de uma mídia; neste cenário, ela ainda não seria uma narrativa transmídia, mas poderia ser considerada multimídia. É preciso oferecer uma história prévia da narrativa, “um mapa do mundo retratado, de pontos de vista de outros personagens participantes da ação e dependem da interação dos usuários/fãs para seu desenvolvimento” (RESENDE, 2013, p.6). Reduzir a noção de uma narrativa transmídia à uma história que atravessa várias mídias acaba prejudicando o conceito.

Tomando como base esses elementos, Jenkins sintetiza que uma narrativa transmídia para ser considerada como tal, deve combinar dois elementos primordiais que acabam por gerar um terceiro, a saber: uma intertextualidade radical e a multimodalidade visando a criação da compreensão aditiva (RESENDE, 2013, p.6).

A chamada “intertextualidade<sup>30</sup> radical” é um dos elementos da narrativa transmídia, pois possibilita a existência de diversos personagens, pontos de vista e contextos que, unidos, complementam o universo construído. Por sua vez, a multimodalidade<sup>31</sup> remete ao potencial das plataformas envolvidas na elaboração e na contação de uma história transmídia, sob a compreensão de que cada uma delas oferta possibilidades e suportes diferentes, disponíveis para manutenção e visando o maior alcance e potencial possíveis. Esses dois conceitos unidos – intertextualidade radical e multimodalidade – resultam em uma compreensão aditiva, que demonstra como é importante, para a compreensão da história em sua plenitude, a consideração de cada plataforma na qual ela está presente; quando uma delas possui características ou particularidades específicas, entende-se que cada uma delas é mais um recurso para os usuários se imergirem naquele universo, contribuindo para a narrativa como um todo.

Entendemos, então, que, para ser uma narrativa transmídia, não é imperativo que a mesma seja construída pela mesma pessoa, organização ou grupo. Sendo assim, é possível que *podcasts* possam fazer parte de uma narrativa desse tipo, fornecendo uma plataforma para abarcar uma das facetas de uma história já existente. É possível, também, consumir apenas o programa de *podcast* e compreender uma narrativa de forma satisfatória, ainda que esta faça

<sup>30</sup> Quando textos “conversam” entre si; quando um texto influencia, inspira ou fornece um ponto de partida para outro; quando duas produções textuais estabelecem relações dialógicas.

<sup>31</sup> Consideramos que textos não são apenas construídos por meio da escrita, mas sim se manifestam em várias modalidades linguísticas, como verbal, imagética e oral, por exemplo. Logo, o conceito de multimodalidade refere-se às diversas formas de representação e construção linguística, desde palavras, letras, imagens, tom de voz, cores, entre outros.

parte de uma trama maior. Entretanto, não são todos os *podcasts* que são capazes de comportar essa fração de uma narrativa, especialmente devido a algumas das características predominantes dos programas brasileiros (especialmente a informalidade e a linguagem acessível, amigável em relação ao ouvinte). Foi preciso a inserção de um novo conceito no contexto nacional para que fosse possível começar a considerar tipos específicos de *podcasts* como parte de narrativas transmídia: o *storytelling*.

É preciso explicitar que, neste presente trabalho, qual o significado assumido pelo termo *storytelling*. Oriundo da língua inglesa, ele é definido, segundo tradução livre do “*Cambridge Dictionary*”, como a arte ou a atividade de escrever, ler ou contar histórias<sup>32</sup>. Literalmente, poderia ser considerado um equivalente inglês à expressão “contar histórias”, como falamos em português. O termo *storytelling*, no entanto, também é utilizado para se referir a um espectro mais amplo, como exemplificado na definição feita pela “*National Storytelling Network*” (2019): “*Storytelling* é a arte interativa de usar palavras e ações para revelar os elementos e as imagens de uma história, incentivando a imaginação do ouvinte”<sup>33</sup>. Logo, falar sobre *storytelling*, como é o caso nesta dissertação, pode se referir não apenas ao contar de histórias, mas também sobre as técnicas que são utilizadas para estruturar a narrativa da forma mais envolvente possível. Quando citamos o termo neste trabalho, então, nos referimos ao conjunto de estratégias para contar histórias.

Um exemplo da aplicação desse conceito para a construção de narrativas é o “Projeto Humanos”, objeto de análise deste trabalho. No caso específico deste programa, é preciso avaliar a possibilidade, ainda que em um contexto ingênuo e ausente de uma pretensão consciente, de que a história contada nessa mídia faça parte de uma narrativa transmídia. Para Ivan Mizanzuk (2015), criador do “Projeto Humanos”, a principal intenção da primeira temporada do programa é fortalecer a narrativa de Lili Jaffe, sobrevivente de Auschwitz, frisando que o Holocausto é uma história inerentemente humana e, justamente por isso, pode voltar a acontecer algo semelhante a ele no futuro: “Nós, como seres humanos, deveríamos aprender com isso os perigos do discurso de ódio e preconceito, contra qualquer grupo que seja” (MIZANZUK, 2015). A ideia é, literalmente, dar voz à sobrevivente, permitindo que seu relato, suas reflexões pessoais e familiares sejam perpetuados, imortalizados em uma plataforma digital – o “Projeto Humanos” é uma das plataformas que torna atemporal a narrativa de Lili.

<sup>32</sup> *DICTIONARY, Cambridge. Storytelling*. 2019. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/storytelling>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

<sup>33</sup> “*Storytelling is the interactive art of using words and actions to reveal the elements and images of a story while encouraging the listener’s imagination*” (NETWORK, 2019).

Até hoje eu não consigo acreditar que consegui ter essa oportunidade, de conversar com uma sobrevivente. De conversar com Lili. De ouvir sua voz, ler seu diário, ver os números tatuados em seu braço. E não consigo deixar de pensar nas milhões de vozes, livros e histórias que perdemos no Holocausto. É difícil passar por uma experiência dessas e não perceber como nossas vidas são frágeis. E como só nos resta torcer, e lutar, o tanto quanto nos for possível, para que isso não ocorra novamente (MIZANZUK, 2015).

Cientes da intenção do autor do *podcast*, ponderamos se a narrativa da primeira temporada do “Projeto Humanos” obedece aos requisitos elaborados por Jenkins (2013) para se encaixar como parte de uma narrativa transmídia. O primeiro critério já é atendido, pois a história que serve de pano de fundo para o “Projeto Humanos” é contada em mais de uma plataforma: no livro escrito por Noemi Jaffe, “O que os cegos estão sonhando?”, e na primeira temporada do *podcast* supracitado, “As filhas da guerra”. Ao ouvir esta última, os ouvintes são introduzidos à história relatada na primeira, que aconteceu em uma época anterior à publicação do livro e da existência do modelo de produção que é o *podcast*. Afinal, tratam-se de acontecimentos reais, ocorridos e documentados durante e posteriormente à Segunda Guerra Mundial. Ao narrar a história de Lili, o “Projeto Humanos” traz novas contribuições, além das disponíveis no livro escrito pela filha da sobrevivente. As principais são as entrevistas com Carlos Reiss, curador do Museu do Holocausto de Curitiba, e o historiador Filipe Figueiredo, do *podcast* “Xadrez Verbal”. O uso da fala de outros “personagens”, que fornecem novos pontos de vista e considerações sobre a história, já ajuda a inserir o “Projeto Humanos” como parte funcional de uma intertextualidade radical. A narrativa digital é seriada ao longo do programa, dividida em cinco episódios.

Outro fator que podemos constatar é o da multimodalidade – a história de Lili, que constitui o universo no qual os diferentes tipos de narrativa apresentados neste artigo fazem referência, é trabalhada tanto no livro “O que os cegos estão sonhando?” quanto na temporada “As filhas da guerra” do “Projeto Humanos”. Existem diferentes características e potencialidades em cada uma das plataformas, seja a textual ou sonora, que são exploradas de acordo com sua disponibilidade e complementam ainda mais a história da sobrevivente como um todo. No caso do *podcast*, o uso de efeitos sonoros, trilhas e narração auxiliam ainda mais na imersão do ouvinte, algo que não seria possível acessando apenas o livro, por exemplo. Esse fator de ambientação do público na história já contribui para a presença de outro fator apontado por Jenkins (2013): o de compreensão aditiva da narrativa transmídia. A apresentação de novos personagens e os recursos disponíveis na plataforma digital ampliam a

construção da história de Lili, anteriormente já relatada em seu diário e no livro escrito por sua filha. Não é preciso que o usuário consuma todas as plataformas envolvidas para ter um entendimento da narrativa, que coexiste representada em todas elas; cada mídia oferece seus mecanismos para uma maior construção e compreensão da história da sobrevivente.

### 3.5. TODOS OS CAMINHOS LEVAM ÀS HISTÓRIAS

Sabendo que nós, seres humanos, somos permeados por narrativas e as utilizamos para nos apresentar e compreender o mundo, nada mais natural do que sermos acompanhados por histórias em todas as plataformas e meios que construímos para nos comunicar – incluindo a internet, que ocasionou uma das evoluções mais impactantes no campo da comunicação já vistas. Devido à sua atual rapidez e integração global, permite-se uma fluidez de informações da maneira mais veloz que conhecemos até então. Esse aspecto resultou em um compartilhamento de conhecimentos que, no fim das contas, é uma faca de dois gumes: nunca se compartilhou tanta informação quanto agora e, ao mesmo tempo, a objetividade e brevidade das mesmas são marcantes e parte da sua constituição. Estamos na era de *tweets*, *memes* e mensagens instantâneas. Mas nada disso quer dizer que as mídias digitais não sejam capazes de resgatar técnicas antigas, tão velhas quanto nossa espécie, e reinventar o que é contar histórias em meio a um novo marco de comunicação da humanidade.

O escritor Bryan Alexander (2011) relata, em seu livro “*The new digital storytelling: creating narratives with new media*” (“O novo *storytelling* digital: criando narrativas com novas mídias”, tradução nossa), como o conceito de novas histórias em plataformas digitais é dificilmente assimilado por parte das pessoas. Em suas aulas e palestras, ele performa um exercício simples: ao invés de perguntar o que é uma história, ele pergunta o que não são histórias.

Normalmente, as respostas negativas que emergem identificam um item tipicamente associado ao mundo digital: dados, especialmente dados sem padrões significativos. Os dados são frios, enquanto as histórias são quentes. Os dados não têm significado intrínseco, enquanto as histórias são inteiramente sobre significação. (ALEXANDER, 2011, p. 4, tradução nossa)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Usually the negative answers that emerge identify an item typically associated with the digital world: data, especially data without meaningful patterns. Data are cold, while stories are warm. Data lack intrinsic meaning, while stories are all about meaning (ALEXANDER, 2011, p. 4).

Porém, embora essa seja uma percepção comum, já constatamos que vários aspectos do meio digital convergem narrativas expressas em mídias antigas e ressignificam novas estratégias para aproximar e fidelizar seus públicos. É o caso do objeto principal deste trabalho: o *podcast*. É normal, praticamente instantâneo, que humanos, seres narrativos por si só, também contaminem com histórias as ferramentas que elaboram para se expressar.

Emparelhar a narrativa digital com outras tradições narrativas traz à mente o simples escopo e a persistência da narrativa na condição humana. A historicidade da narrativa nos tenta a considerar o impulso narrativo de ser universal. Toda cultura conta histórias. Cada época transborda contos, até o ponto que os registros conseguem identificar. Para nossos propósitos, é vital perceber que as pessoas contam histórias com quase todas as novas peças da tecnologia de comunicação que inventamos (ALEXANDER, 2011, p. 5, tradução nossa).<sup>35</sup>

Seja resgatando a contação oral de histórias ou as radionovelas em tons mais teatrais, o *podcast* é uma das tecnologias inventadas que perpetua a arte da narrativa. Sua plataforma abarca várias possibilidades: seja a de um narrador solitário, apresentando uma história como um participante da mesma ou um ser onisciente, ou uma mistura complexa de vozes e atuações, com efeitos sonoros e trilhas musicais que imergem o ouvinte, que mal vê o passar dos minutos.

A técnica do *storytelling* atende às necessidades dos consumidores de mídia e de notícias dos dias de hoje, principalmente quando se fala em novas tecnologias de comunicação. O grande volume de informação disponível atualmente requer um relato que se diferencie, atraia e envolva (CUNHA; MANTELLO, 2014, p. 66).

São muitas as formas de se construir uma narrativa em áudio. Além dos sons de fundo e as vinhetas para situar o ouvinte, até mesmo o silêncio é um aliado, seja para denotar uma pausa, uma mudança de assunto ou momento tenso, de reflexão. A entonação da voz, o seu ritmo e sua afinação contam como parte da história, para a construção de personagens e para o estabelecimento de uma relação com o ouvinte, seja de fascínio ou de confiança.

Há magia na voz humana, a magia da consciência compartilhada. A consciência é comunicada de forma mais persuasiva e íntima através da voz. A voz é linguagem literalmente inspirada, linguagem cheia de respiração,

---

<sup>35</sup> Pairing digital *storytelling* with other narrative traditions brings to mind the sheer scope and persistence of *storytelling* in the human condition. The historicity of *storytelling* tempts us to consider the narrative impulse to be a universal one. Every culture tells stories. Each epoch brims with tales, insofar as records make them available. For our purposes, it's vital to realize that people tell stories with nearly every new piece of communication technology we invent (ALEXANDER, 2011, p. 5).

respiração como linguagem. Considere a frase “pensando em voz alta” ... As fotografias são inegavelmente poderosas, e talvez uma imagem valha mais do que mil palavras, mas algumas palavras proferidas por uma voz querida podem valer o maior valor de todos (CAMPBELL, 2001 apud ALEXANDER, 2011, p. 78, tradução nossa<sup>36</sup>).

Ouvir uma voz contando histórias é algo que nos remete à uma experiência humana primária, conhecida, confiável e digna de atenção – afinal de contas, têm suas raízes na tradição oral, algo que não apenas associamos à comunicação, como também aprendemos, ao longo da nossa história como espécie, a associar à sobrevivência. Seja a lembrança de um locutor de rádio conhecido, uma pessoa amada ou uma informação vital, nós nos reconhecemos nas vozes que são perpetuadas e redesenhadas por meio dos *podcasts*. Poderíamos dizer que é como voltar para casa – mas nós nunca saímos dela.

---

<sup>36</sup> There is magic in the human voice, the magic of shared awareness. Consciousness is most persuasively and intimately communicated via voice. The voice is literally inspired language, language full of breath, breath as language. Consider the phrase “thinking aloud”... Photographs are undeniably powerful, and perhaps a picture is worth a thousand words, but a few words uttered by a dear voice may be worth the most of all (CAMPBELL, 2001, apud ALEXANDER, 2011, p. 78).

#### 4. HISTÓRIAS REAIS SOBRE PESSOAS REAIS

Cientes de como a trajetória humana é construída e perpetuada por meio das histórias, e também de como o surgimento e consolidação de novas plataformas de produção e disseminação de conteúdo são importantes para o aprimoramento e maior alcance da nossa comunicação, é hora de adentrarmos a análise aprofundada do objeto empírico deste trabalho: a primeira temporada do *podcast* “Projeto Humanos”, intitulada “As filhas da guerra”. Para tal, vamos destrinchar os movimentos de estudo de narrativas propostos pela metodologia adotada nesta dissertação, que será a de análise crítica da narrativa, método estruturado pelo pesquisador Luiz Gonzaga Motta (2013).

##### 4.1. ANÁLISE CRÍTICA DA NARRATIVA

A produção de narrativas não apenas está longe de ser um processo ingênuo, como, além disso, quando a intenção é contá-la para uma audiência, o ato de narrar é imbuído da intenção de atrair, envolver, seduzir seus receptores. Compreendendo esta disputa de atração presente nas narrativas e como, por meio delas, apresentamos e assimilamos significações, o pesquisador Luiz Gonzaga Motta (2013) expressa que, ao narrar, estamos dando sentido à vida. “Aquilo que incluímos ou excluímos de nossas narrações depende da imagem moral que queremos construir e repassar. Através das narrativas recobrimos nossa vida de significação” (MOTTA, 2013, p. 18). Esta definição se encontra em seu livro “Análise crítica da narrativa”, obra que também é a base para a metodologia deste trabalho. Para defini-la, Motta (2013) esclarece que a análise crítica não se trata de uma análise de valor, mas sim de assumir um olhar atento, sistemático e minucioso, focado em desvelar os processos de produção e recepção da narrativa analisada. Esta análise, para Motta (2013, p. 196), possibilita “descobrir os dispositivos teóricos capazes de revelar o uso intencional de recursos” que são utilizados pelo autor, desde estruturas textuais, passando por elementos narrativos (desde datar a cronologia da narrativa, até usar o silêncio como forma de impactar o ouvinte), até questões mais subjetivas, como emocionalidades. Em resumo, toda situação de comunicação narrativa é, por natureza, uma relação de troca. Em cada uma delas, mora uma correlação social e comunicativa própria, que deve ser respeitada e levada em conta por quem for responsável por analisá-la.

A comunicação narrativa é [...] a busca permanente da coerência requerida pela organização da intriga (encadeamentos, sequências, etc.) e pela expectativa semântica e pragmática desencadeada pelo discurso narrativo (flashbacks, suspenses, clímax, etc.). Mas também pelos ingredientes da situação comunicativa (quadro espaço-temporal, objetivos dos participantes, correlações de poder, etc.) e pelo contexto sociocultural (representações mentais, estereótipos, modelos de mundo e memória coletiva, etc.) que os interlocutores trazem para o ato de fala (MOTTA, 2013, p. 20-21).

A análise proposta pelo autor é uma espécie de instrumento interpretativo e, por meio dela, deve ser feita a revelação dos processos de representação e construção da realidade. Para tal, Motta (2013) sugere a adoção de uma perspectiva pragmática, que implica, basicamente, em considerar fatores extralinguísticos que também tocam e constituem a comunicação narrativa – como, por exemplo, quais são as condições sob as quais nascem o ato de fala, quais as estratégias discursivas e argumentativas dos interlocutores, quais intenções eles pretendem alcançar, entre outros fatores. Para o autor, essa abertura no olhar analítico garante um ponto de vista crítico à pesquisa.

A fim de demonstrar a importância da análise de narrativas, Motta (2013, p. 27) é enfático: estudá-las é “refletir sobre o significado da experiência humana e sobre o que as narrativas realizam enquanto atos de fala”. Ao todo, o pesquisador enumera seis razões para analisá-las, descritas a seguir: estudar a narrativa para entender quem somos; para compreender como os homens criam representações e apresentações do mundo; para esclarecer as diferenças entre representações factuais e fictícias do mundo; para assimilar como a lógica narrativa serve para enunciar fenômenos distintos (como a literatura ficcional e a historiografia fática); para interpretar como nós, tanto como indivíduos quanto como sociedade, contrapomos o extraordinário e o comum para tornar familiar aquilo que antes nos era estranho; e, por fim, a última razão apontada pelo pesquisador, que ressoa com o objetivo deste trabalho, é a necessidade de estudarmos narrativas para saber como melhor contá-las. Ao se aprofundar sobre esta última razão, Motta (2013) descreve um fenômeno que coincide com o surgimento dos *podcasts*:

Um movimento cultural relativamente recente evidenciou um retorno da narrativa [...], trouxe de volta a narrativa oral, o canto e outras formas adormecidas. [...] Estudar e compreender essas narrativas auxilia o domínio da técnica de contar boas histórias e contos, sejam eles orais, visuais, sonoros ou escritos (MOTTA, 2013, p.58).

A grande máxima do método proposto por Motta (2013) é a negação dos estudos de narrativas como se estas fossem seladas, um produto fechado, existentes fora dos contextos de sua produção e reflexão. O autor apresenta procedimentos de análise que compreendem “criticamente a performance do narrador e do destinatário (ou audiência) na situação e contexto de comunicação” (MOTTA, 2013, p. 120). Logo, analisar narrativas isoladamente é um erro, uma vez que elas perdem o seu objeto determinante: os contextos nos quais estão inseridas. É impossível, por exemplo, ponderar sobre uma narração sem considerar as estratégias discursivas de quem a produziu, sejam elas conscientes ou não, pois, através da sua construção, as narrativas criam significações sociais, solidificam valores e resgatam conceitos. Elas são “dispositivos argumentativos produtores de significados, e sua estruturação na forma de relatos obedece a interesses do narrador [...] em uma relação direta com a audiência” (MOTTA, 2013, p. 120). Sem esta troca entre esses dois agentes do processo narrativo, não existe um significado produzido pela narração. Analisá-la é um caminho rumo ao significado.

Embora incentive a criatividade, o autor define que a intuição do analista não é o que deve guiá-lo. Seu processo de análise defende a seleção de determinados elementos da narrativa, para que esses sejam examinados em sua substância, tenham suas conexões detalhadas e, por fim, relacionados ao conjunto como um todo, por meio de processos associativos e indutivos. De acordo com Motta (2013, p. 133), os pesquisadores “devem se sentir livres para aprofundar e criar os conceitos operacionais e procedimentos que suas próprias perguntas e objetos sugerem”. Em seguida, o autor apresenta métodos de análise que podem ser utilizados de forma complementar ou individual, dividindo os procedimentos em dois tipos de etapa: a de análise pragmática e a de análise empírica.

#### **4.1.1. Elementos da análise pragmática**

O campo da análise pragmática proposto por Motta (2013) diz respeito aos elementos mais práticos de estudo. O autor elucida que, enquanto objetos, as narrativas podem ser estudadas em três âmbitos expressivos. O autor ressalta que essa divisão só faz sentido em momentos de análise, uma vez que, quando narramos em nosso cotidiano, esses três âmbitos passam despercebidos, misturando-se, identificáveis apenas de maneira intuitiva, pois operam entre si sem nenhum tipo de hierarquia. São eles o plano da expressão (também

conhecido como da linguagem ou discurso); o plano da estória<sup>37</sup> (ou conteúdo) e o plano da metanarrativa (ou tema de fundo).

É no plano da expressão que o narrador constrói o seu enunciado e convoca a história que quer contar para a sua audiência, ou seja, é nele que a análise consegue identificar quais são os usos estratégicos que são evocados para causar mudanças de estado e produzir determinados efeitos de sentido – a fim de comover ou causar medo e riso, por exemplo – em quem acompanha a narrativa. Dependendo da mensagem que quer enfatizar, o narrador utiliza recursos de linguagem para expressar suas “intenções comunicativas e os efeitos pretendidos” (MOTTA, 2013, p. 136), imprimindo tonalidades e dando ênfase a alguns aspectos de sua escolha.

No plano da estória, por sua vez, moram as consequências das artimanhas presentes no plano da expressão. Outros sinônimos para o seu nome, além de “estória”, são “conteúdo” e “intriga”; ele é o “plano virtual da história projetada em nossa mente pelos recursos de linguagem utilizados pelo narrador” (MOTTA, 2013, p. 137). Nele, estão as possíveis representações, significados e possíveis mundos imaginários (o que não significa que ele seja limitado apenas às narrativas fictícias; ele também está presente, em níveis diferentes, em narrativas fáticas). A significação característica deste plano é causada por meio de sequências de ações da narrativa causadas por seus personagens, que, por fim, criam o enredo planejado. Logo, é neste plano que está o conteúdo da história, e cabe ao analista organizar quais são as micro e macroestruturas da narrativa presentes no ato de contar.

Movendo-se neste plano o analista irá investigar a lógica e a sintaxe narrativa, ou até onde elas manifestam intencionalidades do narrador: as unidades nucleares e a funcionalidade delas na estória; as ações isoladas, seu encadeamento em sequências para compor o enredo, a sequência-tipo, o significado diegético de uso pelo narrador de *flashbacks* e *flashforwards*, o ritmo imprimido pelo narrador, a caracterização das personagens, a funcionalidade delas no transcurso da estória, os conflitos principais e secundários, o enfrentamento entre protagonistas e antagonistas, etc. (MOTTA, 2013, p. 138).

---

<sup>37</sup> Em sua obra “Análise crítica da narrativa”, Motta (2013) nomeia este campo da expressão narrativa utilizando a palavra “estória”, termo utilizado, no início do século XX, para designar narrativas estritamente fictícias. Em respeito à designação feita pelo próprio autor, cuja metodologia é a base para este trabalho, mantenho o uso de “estória” nos momentos em que cito este plano de expressão específico, ou quando cito trechos de sua obra nos quais essa palavra é empregada. Porém, ao longo do trabalho, utilizo a palavra “história”, uma vez que “estória” não é unanimemente aceita e, em 1943, foi eliminada como distinção gráfica pela Academia Brasileira de Letras, devido à vigência do sistema gráfico brasileiro (ARRAIS, 2013). Atualmente, entende-se que “história” abarca o significado tanto de narrativas reais, quanto fictícias.

Já o plano da metanarrativa é o mais abstrato entre eles e, por consequência, o mais evasivo de todos. Ele também é chamado de plano da fábula, do tema de fundo, de modelos de mundo; é o responsável por evocar imaginários culturais e integrar temas de fundo ético e moral, ou seja, é influenciado pela cultura pré-textual. “São situações éticas fundamentais plasmadas por um narrador no momento em que ele se põe a narrar” (MOTTA, 2013, p. 138). Neste plano, são trabalhados os mitos e motivos: o herói ou a heroína, os vilões, a revolução, a fé, entre outros exemplos. Essa estrutura mais aprofundada da narrativa abre para a análise a expectativa de revelação dos modelos de mundo implícitos do narrador.

Não existe um plano específico em que a análise deve ser situada – ela pode ser feita simultaneamente entre os três. Porém, em alguns momentos, é comum que um dos planos seja priorizado; em se tratando de análise de narrativas, o plano da estória acaba sendo adotado com mais frequência, mas é impossível analisá-lo sem levar em conta o plano da expressão, “sem o qual a estória não se projeta e as intenções comunicativas não se revelam” (MOTTA, 2013, 135). O plano das metanarrativas, justamente por ser o mais abstrato, acaba se revelando mais ao final da análise, já que suas projeções são observadas ao longo da mesma.

#### 4.1.2. Elementos da análise empírica

Enquanto a análise pragmática foca em questões mais práticas e objetivas do estudo de narrativas, a análise empírica é mais ancorada em experiências e observações, sejam elas metódicas ou não. Motta (2013) dividiu os procedimentos empíricos para a análise em sete movimentos, cada um deles focado em um âmbito da narrativa. Abaixo, uma síntese sobre em qual elemento cada um deles é baseado.

Tabela 1 – Movimentos da análise empírica, segundo Motta (2013)

<b>Movimentos da análise empírica</b>	<b>Foco do movimento</b>
Primeiro	História
Segundo	Articulação interna da narrativa
Terceiro	Episódios
Quarto	Conflito dramático
Quinto	Personagens
Sexto	Estratégias argumentativas

Como, de uma forma ou de outra, todos os movimentos serão abordados para a análise de narrativa do objeto deste trabalho, eles serão descritos de uma maneira mais aprofundada a seguir, divididos em tópicos para uma melhor compreensão:

a) **Primeiro movimento – a história:** este movimento é dedicado a constatar os fios que alinham o fio da trama narrativa, identificando o início, meio (desenvolvimento) e final do enredo. Logo, o analista se movimenta para decompor e recompor a história, observando como a trama é organizada em sua totalidade. Para isto, são identificadas quais são suas partes, sequências e/ou inflexões, também notando como elas se interligam, a fim de compreender como o narrador compõe sua história, como colocado por Motta (2013).

O plano da expressão, como elucidado anteriormente, é amplamente analisando neste movimento. Podemos anotar, por exemplo, quais recursos de linguagem são utilizados (metáforas, *flashbacks*, comparações, hipérboles, interrogações, comparações, enquadramentos, entre outros) pelo narrador. No caso do áudio, podem e devem ser levados em conta quais sons são usados, bem como ritmos, repetições, ênfases, silêncios e uso de palavras e termos específicos.

Observar de que maneira o narrador se posiciona em relação ao referente, o ponto de vista adotado, a perspectiva da narração, os enquadramentos dramáticos utilizados, etc. O uso do ponto de vista por um narrador qualquer vai reproduzir um mundo fático de maneira diferente de outro ponto de vista ou perspectiva possível, mas não utilizado. Vai recriar e representar o mundo de uma maneira própria, quando poderia ser diferente (MOTTA, 2013, p. 145).

Outra possibilidade é identificar quais são os pontos de virada – assim são chamadas ações na narrativa que dão espaço para uma divisão no percurso de uma personagem ou do próprio enredo, geralmente colocando-os em situações de mudança ou escolha por um caminho ou outro, seja em momentos extremos ou não. Há também os pontos de ataque, como são chamadas as ocasiões que induzem a maior tensão durante a história. É preciso que o analista fique atento para quais são as ações que modificam fundamentalmente o enredo, causando transformações significativas, como rupturas ou transgressões. Ao tomar essas providências, a análise começa a esclarecer o projeto dramático pensado pelo narrador, evidenciando suas táticas e conferindo as novas significações para objetos da narrativa.

b) **Segundo movimento – a articulação interna da narrativa:** o objetivo deste movimento é a compreensão da lógica do paradigma narrativo, bem como o que ela exige, “buscando estender [a narrativa] no seu contexto comunicativo como um projeto dramático de construção de realidade” (MOTTA, 2013, p. 147). Já que partimos do pressuposto de que o narrador usa estratégias e recursos de linguagem para engajar a audiência, moldando a narrativa para que a mesma atraia e produza efeitos de sentido em quem a consome, o pesquisador pressupõe que quem narra procede, intuitivamente, de acordo com as possibilidades da situação na qual se encontra e dos recursos que estão disponíveis. Tendo isto em mente, Motta (2013) propõe utilizar, neste segundo movimento, a lógica de ordenação e encadeamento que resgata do teórico e filósofo Paul Ricoeur, a qual, de acordo com o autor, revela a inteligibilidade que é criada pelo narrador e seu público receptor.

O procedimento poderá mostrar como o narrador, em sua correlação com o narratário, articulou astuciosamente o que lhe pareceu verossímil em uma situação de comunicação a fim de articular as ações, surpresas, tensões, clímax, um começo, desenvolvimento e final, quesitos da ordem narrativa, até compor a totalidade inteligível a fim de obter a resposta emocional do seu interlocutor. O poder e as intenções persuasivas da composição da intriga por parte do narrador na sua relação com o destinatário se tornarão mais evidentes (MOTTA, 2013, p. 150).

Recorrendo a esses itens, será possível mostrar quando e por que o narrador cria efeitos de sentido como o medo, a apreensão, o suspense, a alegria, entre outros. A análise de sequências-tipo também pode continuar neste movimento, pois suas identificações ganham significados quando relacionadas às intenções do autor ou autora da narrativa. Elas, junto aos efeitos de sentido, passam a ser compreendidas como táticas argumentativas. Alguns tipos de sequências-tipo são, por exemplo, os encadeamentos perturbação-resolução-transformação, equilíbrio-desequilíbrio-novo equilíbrio e apresentação-confrontação-resolução. É vantajoso para o analista criar, para o estudo desse movimento, uma espécie de linha do tempo (também conhecida como *storyline*) para delinear com maior clareza estes pontos da narrativa.

c) **Terceiro movimento – os episódios:** o termo “episódio” é utilizado para designar as unidades temáticas da narrativa, geralmente separando temas semanticamente coesos em cada um. A forma segundo a qual eles são estruturados também pode indicar as estratégias semânticas de quem é responsável pela narrativa – como ele construiu os sentidos em cada uma dessas etapas, quais são os papéis funcionais destas unidades básicas e de que forma eles se conectam à narrativa total na qual estão inseridos. Até esta etapa da análise, foram apresentados os elementos que amarram a trama em sequências temáticas e os

episódios que a compõem. A partir do próximo movimento, mergulhamos com maior afinco no sentido da narrativa.

d) **Quarto movimento – o conflito dramático:** para Motta (2013), identificar os conflitos dramáticos é fundamental porque eles são os chamados “*frames*”<sup>38</sup> cognitivos”, por meio dos quais o narrador organiza a realidade que pretende passar para a sua audiência. Logo, a análise consegue identificar qual é o projeto dramático em construção ao longo da narrativa, pois “é o conflito – seja ele de que tipo for e tenha a dimensão que tiver (interpessoal, psicológico, religioso, político, ideológico, etc.) – que estimula a catarse e os processos cognitivos” (MOTTA, 2013, p. 167). Semelhante às metanarrativas, tanto o delineamento quanto a dimensão dos conflitos só ficam mais evidentes ao longo ou ao final da análise. Isso acontece devido ao fato de que eles não são estáticos, mas sim um procedimento em curso, passíveis de evolução e de indução das mudanças de estado que implicam ao longo do relato. São os conflitos dramáticos os responsáveis fundamentais para a composição das ações e das personagens da história, uma vez que rompem a estabilidade e geram tensão e/ou expectativa; e é fazendo isso, mantendo a audiência atenta para o desenrolar da história, que o narrador captura os interesses. Devido a este aspecto, os conflitos narrativos são considerados elementos sedutores, que abrem os caminhos para que novas sequências e ações ganhem espaço e sejam narradas, dando fôlego ou finalizando a narrativa.

Sendo assim, neste movimento, o analista pode tirar conclusões significativas ao observar como o narrador estrutura os conflitos de forma premeditada e como estrutura as personagens na trama (a qual ou quais ele concede maior espaço, como são caracterizadas, quando e como são apresentadas, por exemplo). Ao deduzir como a realidade representada pela narrativa é enquadrada em um *frame* dramático, podemos compreender, mesmo que parcialmente, qual interpretação feita pela audiência é a pretendida pela narração.

e) **Quinto movimento – as personagens:** são as personagens narrativas que realizam os enfrentamentos da mesma, são responsáveis pela ação e, conseqüentemente, guiam o desenvolvimento do enredo. Elas são os atores antropológicos, capazes de representar atitudes, qualidades e comportamentos inerentes ao ser humano, como Motta (2013) resgata do narratólogo norte-americano Gerard Prince. Para o autor brasileiro, é importante ressaltar o caráter humanizado de todas as personagens, uma vez que elas “são elementos-chave na projeção da história e na identificação dos leitores com o que está sendo narrado: toda história é intriga entre personagens” (MOTTA, 2013, p. 173). No âmbito de

---

<sup>38</sup> Frame é uma expressão em inglês que, traduzida livremente, significa enquadramento. No sentido deste trabalho, um frame cognitivo pode ser entendido como o posicionamento, o contexto, o enquadramento dramático.

análise de narrativas, as personagens são também expressões estratégicas dos narradores; através delas, são ilustradas e provocadas certos sentimentos, noções, identificações e reprovações por parte da audiência. Esta é uma verdade válida até mesmo para narrativas realistas. Nestas, ainda é possível que essas repercussões reflitam no “mundo real”. Em suma, personagens são o que Motta (2013, p. 193) define como uma “coconstrução”: ou seja, uma construção conjunta, feita de forma agregada entre o narrador e sua audiência. Isso acontece porque a personagem, para fazer sentido, não mora apenas no texto da narração – ela também é recebida e reconstruída pelo receptor desse texto.

Neste movimento, o analista pode priorizar o estudo de como são trabalhados variados aspectos das personagens – como, por exemplo, de que forma é exercida sua centralidade. Quais são as figuras centrais da narrativa? De que forma os conflitos gravitam em torno dela? Que tipo de interação ela estabelece com eles? Segundo Motta (2013), a personagem pode interagir com os conflitos de três formas: ao utilizá-los para alcançar uma necessidade, ao relacionar-se com demais personagens (de forma antagônica ou cooperativa), ou ao interagir consigo mesma (evocando sentimentos de coragem, determinação, medo, reflexão, fé, entre outros). Ao identificarmos como acontece essa interação, podemos, em seguida, também esclarecer as ramificações do projeto dramático, das estratégias argumentativas do narrador, dos efeitos de sentido e das possíveis identificações que a audiência pode ter com as personagens da narrativa. Motta (2013) também aponta cinco efeitos de caracterização de personagens, chamados por ele de cadeias de correferências:

Tabela 2 – Cadeias de correferência de personagens, segundo Motta (2013)

Tipo de caracterização	O que significa
Escolhas intencionais	Em seus atos de fala, as personagens sugerem, intencionalmente ou não, uma série de relações entre coisas e processos. Como o narrador qualifica ou posiciona esses atos indica quais são as interpretações pretendidas.
Designantes	A forma como as personagens são designadas importa – o nome pelo qual são referenciadas, quais são as características identificadoras associadas a elas, os

	apelidos, entre outros.
Plana ou redonda	Personagens planas são aquelas construídas com base em apenas uma ideia ou qualidade, pela qual é reconhecida e lembrada ao longo da narrativa. As personagens redondas são elaboradas de uma maneira mais complexa, com a possibilidade de protagonizarem atos imprevisíveis.
Argumentação	Menos sutis que as escolhas intencionais são as estratégias do narrador para que as personagens repassem argumentativamente para a audiência uma série de sentimentos e desejos. Para isso, são imprimidas tonalidades de diferentes, surgem descrições minuciosas ou resumidas, são utilizados tipos diferentes de discurso (direto ou indireto), são privilegiadas formas diferentes de diálogos (em conjunto ou monólogos), entre outros, tudo para dar vida – ou fazer jus a ela – para as criaturas do texto.
Análise psicológica ou social	É preciso que o analista <b>não se aprofunde</b> nesses âmbitos ou, no mínimo, foque sua atenção nas representações do personagem na narrativa, na forma como o narrador aplica ao texto as marcas de construção das personagens, e como essas nuances influenciam a interpretação das mesmas para a audiência.

Fonte: MOTTA (2013)

Além das suas cadeias de correferência, Motta (2013) finaliza as indicações para análise neste quinto movimento citando a relação complexa entre a realidade história fática e

a sua representação discursiva, especialmente relevante e desafiadora quando se trata do estudo de narrativas sobre histórias reais, como é o caso do objeto de estudo deste trabalho. Para o autor, o analista deve partir da suposição de que, ainda que as personagens tenham seus correspondentes na vida “real”, ela também desempenha as funções e representações de personagem no conteúdo da narração. Isso se dá, principalmente, devido à impossibilidade de imprimir toda a história, com todos os seus pontos de vista, no produto final que nos é apresentado como narrativa. Ela, por mais fiel que possa ser, não traduzirá de forma completamente segura a realidade – pois é apenas uma das versões dela que é apresentada pela narrativa. Logo, o analista não estuda a realidade, mas sim a narração a respeito dela e “como a representação produz efeitos retroativos sobre a própria audiência e a sociedade” (MOTTA, 2013, p. 192). A análise também não deve se preocupar com o que a personagem fez ou não na vida “real”; interessa apenas como a narrativa as constrói, incluindo ou deixando de lado determinadas ações e representações. A afeição, identificação e até a rejeição do público pode já ser motivada pelo o que a personagem corresponde na realidade. Essa influência, então, cria uma complexidade singular, diferente das situações enfrentadas pelo estudo de narrativas ficcionais. Portanto, é preciso que o analista se preocupe em observar em que momento, ao ser recebida pela audiência, a personagem é despida de suas referências fáticas e adentra o campo da fantasia.

f) **Sexto movimento – as estratégias argumentativas:** como já posto anteriormente neste trabalho, as narrativas não são fechadas ou autossuficientes, mas sim “dispositivos de argumentação na relação comunicativa entre sujeitos reais” (MOTTA, 2013, p. 196). Todas se sustentam nos movimentos permanentes entre os efeitos de real e os de sentido. No caso de narrativas realistas, ainda é usada linguagem referencial para se vincularem a determinados fatos do mundo físico (mas sem perder efeitos catárticos). Nelas, também é comum que o narrador distancie-se um pouco da narração, a fim de reforçar as noções de plausibilidade e verossimilhança das ações apresentadas por ele. Segundo Motta (2013), trata-se de uma dissimulação da fala, objetivando parecer que não há ninguém por trás da narração.

Neste movimento, portanto, o analista precisa se atentar a estas nuances, pesquisando pelas pistas dos efeitos de real, que nada mais são do que estratégias de referenciação utilizadas pelos narradores, que operam recursos de linguagem para ancorar a história na realidade. São exemplos delas: citações frequentes de falas de outras pessoas referenciadas na realidade; identificação sistemática de lugares, situando a audiência e transmitindo a noção de uma precisão espacial; o uso de datas também precisas, o que implica

um referencial temporal à narrativa; a utilização de estatísticas ou demais números concretos, conferindo ainda maior certeza ao relato.

Encontrar estas pistas é algo valioso para a análise, uma vez que, como apontado por Motta (2013, p. 203), a “língua narrativa é por natureza dramática e sua retórica é tão ampla e rica quanto a arte em geral”, sendo capaz de provocar em seus receptores efeitos variados de sentido, desde os simbólicos aos poéticos. Ao revelá-los, assimilamos melhor o sentido integral da história. Por meio deles, a audiência se identifica com a narrativa e, além disso, também confia em suas personagens e ações. Desse modo, ao narrar uma história real, estamos humanizando este relato.

g) **Sétimo movimento – as metanarrativas:** este é o movimento mais subjetivo, justamente por tratar do plano de expressão narrativa menos tangível de todos. Como ponderado anteriormente neste trabalho, é sabido que não existem histórias que são contadas sem um fundo moral ou ético – o mesmo é verdadeiro para relatos que, de fato, aconteceram. Portanto, no momento da análise, é necessário fazer a mesma pergunta também repetida por Motta (2013, p. 204): “que tipo de mistério está envolvido no desejo de transformar eventos reais em história?”. Quando buscamos por essa resposta, buscamos também qual é o impulso cultural que nos motiva não apenas a narrar, mas também a conferir um aspecto de narratividade aos eventos que acontecem conosco ou com nossos semelhantes. Mais uma vez, somos levados de volta às histórias antigas e evocamos nossos mitos, ideologias, nossas culturas – como as tecemos almejando determinados sentimentos, como a esperança, luto, aceitação, desejo. “Os conflitos que configuram a intriga e as ações das personagens são manifestações de superfície de outros conflitos ainda mais profundos, latentes em todo discurso narrativo” (MOTTA, 2013, p. 205). Por meio das histórias e das influências que as embalam é que os seres humanos aprenderam a assimilar e compartilhar o mundo. Motta (2013) defende que, quando identificamos esses mundos possíveis existentes na experiência narrativa, temos a oportunidade de chegar a uma dimensão pré-narrativa. Neste último movimento de análise, então, alcançamos a cultura e as significações mais simbólicas que, por sua própria natureza, são mais aprofundadas.

Aqui, podem ser analisados os atos de fala – é neles que a audiência se depara com a coesão narrativa e assimila a obra, o que, de uma certa forma, é também concluí-la. Logo, também são neles que moram os atos de leitura, por meio dos quais o analista pode recuperar de que forma os receptores atualizam a história com suas percepções culturais e ideológicas processadas a partir dela. Isso acontece porque, ao se interessar e investir em uma narrativa, a audiência converte o seu significado em sentidos potenciais, uma vez que

“introduz nos marcos de referência dos seus próprios antecedentes culturais, seus imaginários, sua memória, sua compreensão prévia do mundo que inclui expectativas concretas, seus horizontes, interesses, desejos, necessidades e experiências” (MOTTA, 2013, p.208). Por isso, as histórias não fazem sentido se não existir quem as escute. São os receptores da narrativa que a preenchem de vida, recompondo seu conteúdo e o ressignificando junto a seus próprios sentidos.

#### 4.2. “PROJETO HUMANOS”

Não é exagero dizer que o toque humano transporta com ele o ímpeto de contar histórias – como visto no capítulo sobre *podcast*, esta nova plataforma de distribuição de conteúdo inaugurou sua era de ouro quando se rendeu a um formato ainda mais imersivo para contar histórias. O principal responsável por essa guinada, o programa “*Serial*”, não apenas fez isso, como também colocou a narrativa do jornalismo investigativo em evidência. Logo, programas inspirados em narrativas não-ficcionais ganharam espaço neste modelo e abriram o caminho para o surgimento e consolidação do programa que, aqui, é o objeto de estudo: o “Projeto Humanos”.

Admirador dos *podcasts* norte-americanos que investiram no *storytelling*<sup>39</sup> – ou seja, utilizavam técnicas para melhor executar a contação de histórias –, o criador do “Projeto Humanos”, Ivan Mizanzuk, estudou este método e o testou em um programa piloto, “O bom de briga”, que, posteriormente, foi inserido no *feed* do “AntiCast”, o programa de *podcasts* já consolidado de Mizanzuk, cuja temática é voltada para a discussão de atualidades e temas recorrentes que envolvem arte, história e política. O personagem principal do piloto era o próprio pai do narrador, que relatava uma briga da qual participou quando criança. Como o programa foi bem recebido pelos ouvintes, foi consolidada a vontade de criar a primeira série de programas exclusiva do “Projeto Humanos”. “Tendo em vista que é um formato que exige muito tempo de produção (e fazendo-o no seu tempo livre), [Mizanzuk] planejou usar o esquema de temporadas – diferente do ‘AntiCast’, que é um programa semanal” (MIZANZUK, 2019).

O próprio *site* oficial do projeto explica que o “Projeto Humanos” é como uma espécie de documentário em forma de áudio, admitindo as influências do jornalismo narrativo e literário em sua produção. Como abordado no capítulo dedicado à plataforma de *podcasts*, a

---

<sup>39</sup> Exemplos citados são, além de *Serial*, *Radiolab* e *This American Life*.

maior parte dos programas, especialmente os brasileiros, é feita no formato de uma “conversa de bar”. Mais uma vez, o *site* oficial do “Projeto Humanos” faz questão de salientar a singularidade de uma narrativa em áudio que investe no *storytelling* – “linhas narrativas mais imersivas, nas quais os ouvintes possam ter uma relação mais visceral com a história que lhes é contada” (MIZANZUK, 2019). A primeira temporada de “As filhas da guerra” estreou em 2015. A história que embala o ouvinte ao longo dos cinco programas<sup>40</sup> é a de Lili Jaffe, uma sobrevivente do Holocausto, e sua família.

No momento da escrita desta dissertação, no início de 2019, o “Projeto Humanos” tem três temporadas completas e está com a quarta em andamento, além de uma série de programas especiais publicados entre temporadas – o programa “A verdade nua e crua”, que contou a história de uma mulher que teve seus registros íntimos publicados *online* sem seu consentimento, e a série de quatro programas intitulada “Crônicas”, com programas produzidos por ouvintes do próprio *podcast*, interessados em contribuir com o projeto.

A segunda temporada, “O coração do mundo”, estreou em março de 2016 e apresentou um aumento considerável em relação à primeira: de cinco, a temporada passou a abarcar catorze programas, contando as vivências de brasileiros e refugiados envolvidos em conflitos no Oriente Médio. Por meio dela, como defendido no *site* oficial, “os ouvintes têm uma melhor compreensão sobre a geopolítica naquela parte do mundo, partindo desde o 11 de Setembro até a Guerra da Síria” (MIZANZUK, 2019).

Parte da audiência interessada em participar da produção do “Projeto Humanos” também voltou a entrar em cena na terceira temporada do *podcast*, “O que faz um herói”, que foi ao ar em novembro de 2016 e apresentou uma média de programas semelhante à da primeira: ao todo, contabilizou seis programas. Cada um deles foi produzido por colaboradores que, interessados pela proposta de *storytelling*, passaram por um treinamento entre 2015 e 2016 e que, anteriormente, já haviam participado da série especial avulsa do *podcast*, “Crônicas”. Como o nome da temporada já demonstra, a temática são histórias de momentos heroicos executados por pessoas comuns.

A quarta temporada, ainda em andamento, é chamada “O caso Evandro”, em alusão a um dos casos criminais mais famosos da país. Popularmente conhecido como “As bruxas de Guaratuba” em seu estado de origem, o Paraná, o caso foi estudado por dois anos pelo produtor e narrador do “Projeto Humanos”. Lançada na data conhecida

---

<sup>40</sup> Para evitar uma interpretação confusa, o termo “episódio” será utilizado apenas para se referir a episódios narrativos, de acordo com a definição de análise estipulada por Motta (2013). Já os episódios da primeira temporada do “Projeto Humanos” serão referenciados como “programas”.

internacionalmente como “dia das bruxas”, em 31 de outubro de 2018, a temporada será liberada em partes. No momento da escrita desta dissertação, seis programas estão disponíveis. Em fevereiro de 2019, serão lançados os próximos – de acordo com *site* oficial, ao todo, serão cerca de vinte.

#### 4.3 A PRIMEIRA TEMPORADA

A história de Lili Jaffe chegou até Ivan Mizanzuk por meio de sua filha, Noemi Jaffe. Escritora e pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), Noemi lançou, em 2013, o livro “A verdadeira história do alfabeto”. A proposta da obra chamou a atenção de Mizanzuk – nela, a autora cria uma biografia para cada uma das letras existentes em nosso alfabeto. Interessado, ele entrou em contato com Noemi para realizar uma entrevista para o “AntiCast”.

Pesquisando sua fonte, Mizanzuk se deparou com o livro “O que os cegos estão sonhando?”, que, segundo ele, chamou ainda mais sua atenção. Nele, está contida a tradução do diário que a mãe de Noemi, Lili Jaffe, escreveu após ser libertada do campo de concentração de Auschwitz. Ainda que seja, de fato, escrito em uma estrutura de diário, com datas e locais apontados antes de cada texto, parte das suas páginas foram escritas semanas ou meses depois dos acontecimentos ali narrados, uma vez que Lili não tinha acesso a meios para escrever enquanto esteve no campo de concentração. Hoje, sua versão original está exposta no Museu do Holocausto de Jerusalém, em Israel. Nele, estão descrições de sentimentos e acontecimentos que Lili sofreu antes, durante e depois da guerra, desde a vida anterior à captura de sua família, passando pelo que sofreu em Auschwitz e terminando após sair do campo de concentração. O diário foi, pouco depois, dado como presente de despedida a Aaron Jaffe, que viria a ser seu futuro marido. Enquanto estavam separados, sem saber se a veria novamente, o homem completou as páginas com cartas de amor para Lili. Anos depois, ficaram juntos e, após uma longa jornada, vieram para o Brasil, país no qual firmaram sua nova residência e constituíram família, tendo três filhas – sendo, uma delas, Noemi. Esta filha, então, faz com que as memórias e relatos escritos pela mãe após a guerra sejam o “coração” do livro “O que os cegos estão sonhando?”.

Em oposição a muitos testemunhos mais conhecidos da Shoah (catástrofe, em hebraico), [...] as anotações desse diário escrito *a posteriori* não dão lugar a nenhuma compaixão, não elaboram nenhuma teoria da memória. No

entanto, quando sua filha lhe pergunta por que o escreveu, a mãe responde: “Para que você lesse!” (GAGNEBIN, 2012, p. 150).

Temas como a compaixão – e não só esse, como também o medo, o desejo, o esquecimento, a memória, a história, entre outros – ficam por conta de Noemi. Além de apresentar o diário nas páginas da obra, a filha também tece textos que refletem sobre os horrores que a mãe viveu e como eles se desdobram e tocam, até hoje, as dinâmicas de sua família e sua própria visão de mundo. A filha de Noemi e neta de Lili, Leda Cartum, é quem fecha a obra, com um texto de teor semelhante, assimilando e retomando as lembranças da avó. Como escrito pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2012) nas orelhas do livro, ele é “escrito a seis mãos, em várias línguas, em vários tempos”. Tanto a filha quanto a neta de Lili escreveram suas reflexões após uma viagem que realizaram juntas, em 2009, durante a qual conheceram o campo de concentração de Auschwitz. Mizanzuk discorreu, no *site* oficial do “Projeto Humanos”<sup>41</sup>, sobre como encontrar esta obra o inspirou.

Há anos eu tinha a vontade de conversar com um sobrevivente do Holocausto. Seria uma maneira de eu ter contato com alguém que é prova viva de um dos eventos mais cruéis da história. Uma sobrevivente que havia escrito um diário então parecia a oportunidade ideal para documentar de uma forma especial. Foi a motivação necessária para a criação do “Projeto Humanos” (MIZANZUK, 2015).

O *podcaster*, então, marcou uma entrevista com a família em 2015. De acordo com seu relato, ele havia originalmente planejado contar a história de Lili Jaffe e suas filhas, Noemi e Stela, em apenas um programa, com base no material colhido em uma tarde de entrevistas. Quando começou a edição durante as suas férias, no entanto, acabou produzindo uma temporada completa, totalizando cinco programas. “Não consigo deixar de pensar nas milhões de vozes, livros e histórias que perdemos no Holocausto. [...] E como só nos resta torcer, e lutar, o tanto quanto nos for possível, para que isso não ocorra novamente” (MIZANZUK, 2015). Para o *podcaster*, eternizar esta história em mais de uma plataforma de conteúdo é, mais do que essencial, uma obrigação – algo que pode ser constatado pois será observado na análise realizada a seguir. Para fins de consulta, os QR Codes<sup>42</sup> que direcionam para os programas completos, bem como a transcrição dos mesmos, serão disponibilizados na seção de anexos deste trabalho.

---

<sup>41</sup> Disponível em: <<https://www.projetohumanos.com.br/as-filhas-da-guerra/s01extra/>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

<sup>42</sup> QR Codes são códigos de barra que podem ser escaneados por aparelhos celulares por meio da câmera fotográfica. Uma vez lidos, redirecionam o usuário para o link desejado.

#### 4.4 . O QUE APRENDEMOS COM AS FILHAS DA GUERRA

No caso do “Projeto Humanos”, o principal fio condutor da narrativa é a história de Lili Jaffe. A partir dela, o narrador engancha justaposições temáticas e dá continuidade à sua proposta narrativa, estruturando a história da temporada da forma que considera mais coerente e melhor traduz os efeitos de sentido pretendidos por ele.

No entanto, mesmo que o narrador siga a ordem cronológica de tempo para contar a história de Lili, optamos por dividir os itens desta análise de acordo com os episódios narrativos identificados ao longo do estudo de “As filhas da guerra”. Ou seja, ao invés de seguir a divisão conforme os programas da temporada, priorizamos segmentar quais são os conjuntos de acontecimentos narrativos (aqui nomeados como “episódios”) que abarcam os principais conflitos da história. Os conflitos, no caso, são o norte da narrativa; por meio deles, são desencadeadas ações, reações, tensões e expectativas – todos elementos que mantêm vivo o interesse da audiência. Desta forma, ao segmentá-los, fica mais claro o projeto narrativo por trás da história, bem como a percepção de como são trabalhados pelo narrador.

Para, então, alcançar este objetivo de constatar como se dá a construção de uma narrativa de maneira coerente, precisamos observar como o narrador elenca os acontecimentos – em que ordem ele os coloca, como dá continuidade entre um e outro e se a mesma temática se repete ou se ressignifica em mais de um deles. Realizar esse estudo alude ao primeiro movimento analítico proposto por Motta (2013), referente à história que constitui a narrativa. Quando identificamos a forma como o narrador orienta esses acontecimentos, também nos deparamos com elementos intrínsecos de outros movimentos citados pelo autor – quando notamos os fios da narrativa, por exemplo, eles não nos aparecem puros, intactos; estão, em sua maioria, interligando partes que evidenciam quais são os conflitos que guiam a história, como são apresentadas as pessoas que participam da mesma, e de que maneira a estrutura de episódios organizada pelo narrador se mostra útil.

Como estão entrelaçados e interdependentes, os recursos narrativos são dificilmente enxergados com significação quando completamente separados uns dos outros. Portanto, no decorrer do estudo do nosso objeto, serão apontados os elementos referentes aos movimentos estipulados por Motta (2013) à medida em que eles aparecem na narrativa.

##### **4.4.1. Primeiro episódio narrativo: a guerra**

O primeiro episódio narrativo é configurado em torno da personagem principal da história, Lili Jaffe, e o período da sua vida que engloba a Segunda Guerra Mundial – desde o início da perseguição aos judeus, passando pela captura da sua família pelos nazistas, a chegada a Auschwitz, a sobrevivência durante os meses que passou lá confinada e o processo de libertação do campo de concentração. Reforçamos que, nesta análise, Lili, bem como as demais pessoas presentes ao longo da história, serão referenciadas como “personagens”; mesmo que se tratem de pessoas reais, são assim consideradas, pois, nesta narrativa, conhecemos traços, memórias e opiniões selecionadas pelo narrador. Tratá-la assim não implica, portanto, em diminuir sua história e, muito menos, supor que sua vivência não é verídica. A intenção é estar ciente da forma como sua figura nos é apresentada, ou seja, personificada – para analisarmos a narrativa, precisamos observar como é construída essa representação de uma pessoa real para a audiência.

No primeiro programa da temporada, intitulado “O mal puxa o mal”, começamos a história pelas memórias mais antigas compartilhadas por Lili e duas de suas filhas, Noemi e Stela, em entrevista com Ivan Mizanzuk. Entre os trechos da entrevista com a família, o narrador encaixa dois tipos de material, além da sua própria narração: áudios externos (retirados de materiais que não são produzidos por Mizanzuk ou para o “Projeto Humanos”) e falas de outro entrevistado, o curador do Museu do Holocausto de Curitiba, Carlos Reiss. Exemplos do primeiro tipo são passagens que, originalmente, compõem materiais audiovisuais: um deles é um trecho do programa do apresentador Jô Soares, de quando o mesmo entrevistou Noemi Jaffe; o outro é uma montagem de áudio que reúne trechos de notícias sobre o assassinato do sérvio Alexandre I, rei da Iugoslávia, país natal de Lili (um é retirado do noticiário norte-americano “*Universal Newsreel*”<sup>43</sup>, ativo entre os anos de 1929 e 1967, e o outro, de um vídeo disponibilizado no “*YouTube*”, sem indicação sobre a fonte original, de um noticiário brasileiro sobre o crime<sup>44</sup>.)

Tanto as passagens de narração, quanto os áudios externos inseridos, indicam que o narrador evoca, conscientemente, uma tática de objetivação – mais especificamente, ele constrói um efeito de real em sua narrativa, uma técnica que Motta (2013) elucida como parte do sexto movimento de análise, que engloba as estratégias argumentativas. A narração é o primeiro exemplo delas: primeiramente, ela é feita na voz de Ivan Mizanzuk, que, literalmente no início do primeiro episódio, apresenta-se à audiência e dá uma noção concreta de quem é a pessoa que está guiando a narrativa. Quando ouvimos Mizanzuk durante a temporada, é por

---

<sup>43</sup> Disponível em: <[https://youtu.be/B0pyyt\\_G0U8](https://youtu.be/B0pyyt_G0U8)>. Acesso em: 19 jan. 2019.

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/n2cXq6gC2-U>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

meio das representações de dois tipos de personagem – um sendo o narrador e, o outro, o entrevistador. Mesmo assim, sua referência é atrelada a alguém que realmente existe e opta por se identificar pelo seu nome factual. Quando escolhe fazer isto e ainda deixar explícita sua presença como o sujeito responsável pelo ato de narrar, Mizanzuk ativamente usa suas falas de narrador como dispositivos que argumentam a favor de um tom factual da história, pois conferem à mesma um referencial na realidade.

Enquanto as narrações têm a função de “costurar” a história, tecendo seu fio narrativo, o uso de áudios externos, que também são ancorados em acontecimentos verídicos, são outra maneira de provocar um efeito de real. Por exemplo: quando insere as passagens com notícias sobre o assassinato de Alexandre I, logo após Lili descrever este mesmo evento, o narrador reforça a noção de que está operando uma representação fiel da realidade do nosso mundo. O mesmo efeito procede, ainda que em um grau diferente, para a colocação de falas do curador do Museu do Holocausto de Curitiba, Carlos Reiss. Por ser um especialista sobre o período histórico vivido por Lili Jaffe, os trechos de sua entrevista conferem mais credibilidade à história. Ao entremear as duas falas, o narrador forma uma espécie de diálogo – como se o curador complementasse a vivência de Lili – e, por meio deste, corrobora as memórias narradas pela sobrevivente. Como Reiss também é uma pessoa real, o efeito é semelhante à veracidade evocada pela narração de Mizanzuk. Ademais, em determinados pontos de sua fala, o curador lista dados, números e referências históricas cientificamente confirmadas sobre o Holocausto. Além de aumentar ainda mais a implicação realista da narrativa, essa listagem pode ser associada à concepção de entrevista conceitual, estabelecida por Medina (2002). Uma das características do conceito é o entrevistador estabelecer o contato com mais de uma fonte, de preferência que possua embasamento científico e, se possível, de mais de uma área de conhecimento. No entanto, até o momento, Reiss é a única fonte complementar.

Voltando o foco para as experiências relatadas por Lili Jaffe, o narrador escolhe elencar no primeiro programa algumas de suas memórias mais antigas, que descrevem atos corriqueiros enraizados no antissemitismo (como, por exemplo, colegas de colégio da personagem que caçoavam abertamente da prática religiosa judaica), até culminar na ascensão do nazismo ao poder e a perseguição da família da protagonista. Neste ponto, é possível vislumbrar um referencial metanarrativo, descrito por Motta (2013) em seu sétimo movimento de análise – trata-se do antissemitismo, pois este é configurado como o preconceito cultural, ideológico e político direcionado aos judeus. Abordar esse tema, no entanto, não significa que o narrador o endossa; o que ele faz é aludir a determinados valores simbólicos que servem

como pano de fundo da narrativa. A presença desses valores é necessária, também, para a introdução dos nazistas na história – antissemitas assumidos, eles herdaram o estereótipo que já é associado a eles em nossa realidade: o de vilania. Constatar esta nuance faz parte do quinto movimento indicado por Motta (2013), referente à construção de personagens.

Quando aborda esse espectro antissemita, falando sobre suas primeiras experiências com o preconceito durante sua infância e adolescência na Iugoslávia, Lili inaugura mais uma marcação de efeito de real que será repetida de outras formas ao longo da temporada. Trata-se da identificação sistemática de lugares e de pessoas; quando os entrevistados (personagens) ou o narrador fornecem informações sobre uma data, um local e/ou pessoas que envolvem um determinado acontecimento, é mais um exemplo argumentativo favorável a um teor realista. Isto acontece porque os elementos desse cenário são situados em locais verdadeiros e datas reais. Essa significação é repetida toda vez que há uma localização temporal e física – seja o país originário da protagonista, seja o campo de concentração de Auschwitz ou o Brasil; seja na época anterior à guerra, seja durante a mesma ou nos dias de hoje. O mesmo vale para instituições legítimas, como é o caso do Museu do Holocausto de Israel e o de Curitiba (onde está o diário original de Lili e onde um dos entrevistados pelo programa atua como curador, respectivamente). Usar nomes próprios reais instiga, instantaneamente, o sentimento de reconhecimento na audiência.

Ainda no primeiro programa, percebemos que os efeitos de real são, de fato, os elementos mais presentes durante a narrativa – algo esperado justamente por se tratar de uma história ancorada na realidade. Outros exemplos deste mesmo efeito são as leituras dramatizadas de trechos do diário de Lili, interpretadas por uma voz feminina que atua como se fosse a própria sobrevivente, anos mais nova, lendo o que escreveu. No início de cada interpretação, são ditos a data e o local que distinguem a passagem específica do diário que será lida. Ao tornar precisa esta datação, os trechos conferem uma referencialidade temporal cuja principal função estratégica é aumentar, ainda mais, a sensação de que as descrições têm relação concreta com a nossa realidade, fortalecendo a noção de veracidade e rigor na narrativa.

Deixando brevemente de lado a observação das estratégias argumentativas do narrador, priorizamos agora o segundo movimento de análise estipulado por Motta (2013) – o de articulação interna da história –, para compreendermos como ela é estruturada dentro deste primeiro episódio narrativo da temporada. É neste campo de análise que, ao invés de focarmos na relação entre o narrador e os efeitos produzidos pelo seu texto, voltamos para observar qual é o vínculo comunicativo estreitado entre o narrador e o seu público. Como em

qualquer história, quem está responsável pela narração estabelece um ato comunicativo com quem a recebe; as circunstâncias deste ato determinam quais são as prováveis intenções do narrador e de que maneira elas são reconhecidas pelos ouvintes. Dependendo desses resultados, nascem os contratos cognitivos – eles definem como a verdade da narrativa será construída de forma conjunta, tanto pelo narrador, quanto pela audiência. Já no início do primeiro episódio, Mizanzuk investe na criação desse contrato, ao fazer uma promessa para os ouvintes e convidá-los para um “exercício”.

Esta é a nossa primeira temporada, chamada “As filhas da guerra”. [...] Eu prometo que esse nome vai fazer bastante sentido no futuro. Mas, até lá, para este primeiro programa, eu vou convidar vocês para fazer um exercício. Então, imagina o seguinte: você recebe um diário e ele foi escrito por uma iugoslava sobrevivente de um campo de concentração nazista...(PROJETO HUMANOS, 2015).

Quando nos promete algo, o narrador estabelece um compromisso conosco, uma espécie de trato. Se não cumprir, é garantia de decepção (a menos que seja fruto de uma reviravolta que também satisfaça o ouvinte); caso cumpra, estabelece uma relação de confiança, o que torna mais provável o interesse e a permanência da audiência, bem como sua fidelidade. Ao saber que algo o espera, o ouvinte nutre a expectativa pelo que está por vir; logo, as chances de que ele continue a acompanhar a história também aumentam.

Como demonstrado pela citação, o narrador também convida diretamente a audiência para um exercício imaginativo de construção da narrativa. Assim, é a vez de ele demonstrar que confia em quem está ouvindo a história; ao proporcionar esta abertura para os ouvintes, ele estreita a relação com quem o escuta, dando a entender que crê na capacidade criativa dos mesmos. Esta confiança é mais uma vez refletida momentos depois, quando, após narrar como Lili e Aaron Jaffe “dialogaram” por meio das páginas do diário, ele abre questões para a audiência: “O que você imagina que aconteceu? Pra onde foram estas pessoas?”. A indagação é mais uma ferramenta de instigação do ouvinte, provocando-o a se comprometer com a história. Essa não é a única vez que este tipo de recurso é utilizado: em outra passagem, ainda no primeiro programa, o narrador propõe: “Imagine, então, o cenário: uma família judia que não escondia suas práticas religiosas, na Iugoslávia, país que já tinha enormes tensões culturais...”. Dessa forma, estabelece-se a co-construção almejada pelo contrato cognitivo, pois o público cria uma cena junto ao narrador e, embora ela tenha os elementos comuns estipulados pelo roteiro, será assimilada de forma diferente por cada ouvinte: cada um terá

uma referência pessoal diferente sobre os conceitos de família, sobre práticas religiosas, sobre tensão cultural e perseguição, por exemplo. Neste ponto, como em outros semelhantes ao longo da temporada, as narrativas se misturam – a de Lili, a do narrador, a factual e a de cada pessoa na audiência que se propôs a, internamente, criar uma história de empatia com os personagens. Ao pedir que os ouvintes construam um cenário, o narrador incentiva a estruturação de narrativas pessoais parecidas, porém nunca idênticas. O que importa é que a única coisa que elas carregam em comum é a proximidade com a história de Lili.

Ainda neste campo de análise narrativa, percebemos que, quando narra em primeira pessoa, Mizanzuk também evoca efeitos semelhantes de construção.

Estou no bairro de Higienópolis, em São Paulo. Acabei de descer do avião há menos de uma hora. Não chove, mas o céu insiste em dizer que quer. Ao descer do táxi, olho para a rua e noto um pai e seus dois filhos. Todos trajando as roupas que condizem com o código de vestimenta ortodoxa judaica. Deve ser aqui, penso. E estou certo. Ao passar pela portaria, noto outra mulher, também de roupas típicas, cuidando de um bebê. Quando subo para o apartamento, sou recebido pela minha amiga, escritora Noemi Jaffe, com quem já conversei no “Anticast”, sua irmã Stela e sua mãe Lili. E é com ela que vim conversar (PROJETO HUMANOS, 2015).

Outro ponto digno de observação, antes de retomar os elementos estipulados por Motta (2013), é a constatação de que o narrador, no trecho transcrito acima, elabora o que Carvalho (1981) descreve como “cena” – aqui, trata-se de um artifício de criação literária que é empregado diretamente para o roteiro de um conteúdo em áudio. Mizanzuk narra suas memórias (uma vez que o trecho foi escrito e produzido após a entrevista), descrevendo-as em uma sequência temporal imediata. Envolta em uma atmosfera semelhante àquela que encontraria ao ler um livro, a audiência “mergulha” no cenário do encontro do entrevistador com Lili e sua família. Descrever sua caminhada até lá é um artifício para nos mostrar os “bastidores” da história que contará; os ouvintes, além de imersos na ambientação, se tornam cúmplices – assinam um contrato cognitivo de construção conjunta da narrativa, o que nos faz retornar para Motta (2013). Como audiência, testemunhamos o olhar próprio de quem foi pessoalmente em busca da narrativa e somos apresentados a momentos aos quais, geralmente, não teríamos acesso – como o diálogo entre ele e a sua entrevistada principal antes de iniciar formalmente a entrevista:

IVAN: Então, ah... poderia, por favor, dizer seu nome, idade e o que você fez...  
 LILI: A idade... [RISOS]  
 IVAN: Se quiser, é claro...  
 LILI: Não, pode falar... Posso falar... Tenho 88 anos. Eu vim da Iugoslávia. Meu nome de casada?  
 IVAN: Qual você quiser. Como você... hoje.  
 LILI: Livia Jaffe (PROJETO HUMANOS, 2015).

Antes desta interação, já havia sido informado para a audiência que Lili é uma sobrevivente do Holocausto – algo que gera, na maioria das vezes, reações como respeito e condolência. Ao mostrá-la como uma senhora com traços de humor espirituoso – a brincadeira sobre falar sua idade e o riso presente na conversa, por exemplo –, o narrador adiciona ainda mais cores à construção da imagem da personagem; a tendência é de que a simpatia por ela aumente. Além da espontaneidade da própria Lili, Mizanzuk também faz uso de estratégias, conscientes ou não, para guiar o tom do diálogo com a protagonista. Em determinado momento do programa inicial, ele indaga, por exemplo: “E como... quando que você percebeu que tava começando a ficar muito perigoso?”, em um tom baixo, que pode ser considerado como receoso ou, dependendo do referencial, até mesmo tímido. Fato é que a pergunta é feita com cuidado, o que já induz ao ouvinte o efeito de sentido de que o assunto é delicado. Mizanzuk, no papel de entrevistador, não é o único que engatilha o relato de determinados quadros de memórias de Lili; as filhas da entrevistada também intervêm e a auxiliam ou redirecionam sua narrativa, guiando a mãe a responder de acordo com a temática sugerida. Um exemplo é o trecho no qual Lili discorre sobre como sua família foi levada à força para um celeiro na Hungria e como a sua mãe, comovida por encontrar crianças conhecidas, saiu do local – o motivo para esta saída se torna um ponto de discussão entre entrevistador e entrevistadas.

IVAN: Por que elas, as crianças, tinham que ir?  
 LILI: Não tinha onde ficar mais, enlouqueceu, coitada. E o marido... tava no outro lugar, então, nós... nós levamos, pegamos as crianças.  
 STELA: Mas por que ela não podia ficar naquele lugar com as crianças? Tinha que ir no trem?  
 IVAN (NARRAÇÃO): Essa é a Stela, a outra filha de Lili.  
 LILI: Nós podíamos ficar...  
 STELA: Por que não puderam ficar lá com as crianças?  
 LILI: Não sei, minha mãe não quis, podíamos ficar...  
 STELA: Com as crianças também?  
 LILI: Eu acho que sim, não sei. Não tenho certeza. Depois, levaram-nos para... para... no, no trem... não se chama trem. Chama... ai,

como se chama? Esse onde o gado vai, vai... onde colocam o gado. Tem muitas, não sei quantas, acho que cinquenta, quantas delas vão, vão caber...

NOEMI: É, um trem... um trem de carga.

IVAN: Um trem de carga (PROJETO HUMANOS, 2015).

O diálogo no trecho acima traz, novamente, um sentimento de testemunho dos “bastidores” – ao invés de veicular somente as passagens em que a entrevistada descreve com clareza os acontecimentos que viveu, o narrador também opta por mostrar momentos em que a narrativa “agarra”, encontra obstáculos, precisa de ajuda para ser contada. Quando ouvimos essa conversa e testemunhamos a incerteza de Lili sobre detalhes de sua trajetória, podemos interpretar de acordo com nossa percepção. E as opções variam: seriam memórias difíceis de se lembrar? Doloridas para serem retomadas? Com detalhes distantes do presente? Algo que não foi fixado após o trauma? Independentemente do que interpretamos, nós compreendemos, em nível consciente ou não, a confiança que nos é depositada ao testemunhar um diálogo sobre um momento significativo da protagonista; somos lembrados de sua figura jovem, presa e vigiada por nazistas, e sua figura idosa, tentando retomar pormenores desses momentos dolorosos. Em ambos os cenários, ela está vulnerável – e a audiência tende a se compadecer. A escolha de mostrar estes trechos não é inocente; quando opta por isso, o narrador convoca uma partida entre os efeitos de real e os efeitos de sentido que deseja provocar na audiência – seja de comoção, compaixão, pena, tristeza, entre outros. Este tipo de estratégia é característica do sexto movimento de análise crítica da narrativa, que abrange as táticas comunicativas empregadas pela narração.

Fora a referência aos recursos descritos por Motta (2013), essas passagens que dão aos ouvintes uma brecha no processo de entrevista, bem como apresentam momentos delicados, seja de força ou de fragilidade, demonstram como o “Projeto Humanos” utiliza um dos tipos de aproveitamento possível para entrevistas, segundo Medina (2002). No caso, o adotado pelo *podcast* é o de perfil humanizado – nele, são permitidos que se aflorem traços, valores, sentimentos e comportamentos de quem está sendo entrevistado. O diálogo é mostrado à audiência de acordo com o repertório do entrevistador e depende da plataforma escolhida por ele para veicular a entrevista. No caso do *podcast*, o tom de voz em trechos significativos da fala, o uso de ambientação sonora ao fundo dos diálogos e a presença do silêncio são ferramentas características da plataforma escolhida, que contribuem para a formulação de um perfil humanizado da entrevistada principal da temporada.

O silêncio é, inclusive, usado por mais vezes neste âmbito de episódio narrativo – que abrange as experiências que Lili viveu na guerra – do que em qualquer outro momento da temporada. O recurso aparece no trecho em que Lili professa a frase que se tornou o título do primeiro programa: “Interessante que os iugoslavos não eram antissemitas, mas... eu não sei, o mal puxa o mal”. Após esta definição, há o silêncio. Entendemos que essa ausência de som é também uma técnica do narrador para causar um impacto no ouvinte, já que, por ser incomum que uma narrativa inteiramente baseada em áudio deixe um trecho em completo silêncio, o seu uso é impactante, algo difícil de ser ignorado. A sua inserção é proposital, deixando quase que imperativo que a audiência reflita sobre a frase que havia acabado de ser dita ou, no mínimo, perceba que ela carrega uma significação pesada; mesmo aqueles com um foco de atenção mais distraído correm o risco de serem pegos de surpresa na ausência total de ruído. É um desses casos que, como é afirmado em ditados populares, o silêncio fala alto.

É em outro momento pesado que o narrador escolhe encerrar o primeiro programa da temporada – seguindo as instruções propostas por Motta (2013) no primeiro movimento analítico, referente à composição do fio narrativo, observar como Mizanzuk formula esse encadeamento da narrativa revela sua intenção de gerar um anseio da audiência pelo o que será revelado no próximo programa. No encerramento de “O mal puxa o mal”, deparamo-nos com um *cliffhanger* – traduzida para o português, essa expressão significa “à beira do abismo” ou “precipício”. É um recurso conhecido por colocar um ou mais personagens em uma situação extrema que instiga uma reação forte no público, geralmente de expectativa, de surpresa ou de inquietação. Neste caso, ouvimos a protagonista e o narrador contarem, em conjunto, a atmosfera da chegada de Lili e sua família aos portões de Auschwitz. A entrevistada descreve um ponto de ataque da narrativa, que, como Motta (2013) descreve em seu sexto movimento de análise, são os momentos que induzem os maiores níveis de tensão na história. Lili fala sobre como sua mãe a escondeu embaixo do casaco a fim de evitar que fossem separadas nas filas que se formavam em frente ao campo de concentração. A tentativa não deu certo – Lili foi descoberta e colocada em um local diferente. Posteriormente, descobriu que a fila onde a mãe permaneceu foi a de pessoas enviadas diretamente para a morte, sem possibilidade de serem submetidas ao trabalho escravo ou redirecionamento para outro campo. “Mas você não viu mais ela? Foi a última vez que você viu sua mãe...”, o tom de Mizanzuk expressa tanto a sua pergunta, quanto a sua consciência do extermínio. Novamente, o tom é delicado, até mesmo frágil. O ouvinte o acompanha nesta constatação, confirmada a seguir pela sobrevivente: “Sim”. O paradeiro do pai também é indagado. “Eles... eles deixaram virar, mas, no fim, acho que ele ficou doente, ele... talvez mataram”,

responde Lili. A trilha sonora que acompanha a fala é abruptamente cortada logo em seguida, aumentando o tom de impacto – é mais uma forma do narrador ecoar para a audiência o sentimento predominante neste momento da narrativa.

Entre os episódios narrativos de “As filhas da guerra”, o mais carregado de pontos de ataque também é este primeiro, referente ao período da guerra. Analisar como os entrevistados e o próprio narrador descrevem a chegada até estes momentos de tensão na narrativa nos ajuda, como analistas, a identificar quais papéis cada pessoa acumula durante a temporada – esta parte diz respeito ao quinto movimento de análise crítica da narrativa descrito por Motta (2013), que abrange a caracterização de personagens. Mesmo em histórias ancoradas no real, é possível atribuir as funções de protagonista, herói, antagonista e anti-herói, entre outros. Alguns exemplos são os trechos em que Lili nos é apresentada, além de como a pessoa responsável por protagonizar a narrativa, como a heroína da mesma: “Bayern, 28 de maio de 1944. Ainda ontem, os húngaros ficaram à nossa volta. Hoje pela manhã, já vi um alemão. Depois eles eram mais e mais. Já não tínhamos medo. Estávamos prontos para o pior”. Nesta passagem do seu diário, a protagonista ainda estava acompanhada de sua família. Depois que perde o contato com seus entes queridos, em outro ponto da narrativa, a personagem toma uma atitude frente a uma situação de vida ou morte – Lili arriscou fingir estar entre as prisioneiras selecionadas para trabalhar na cozinha de Auschwitz, uma escolha que exige coragem, pois, se fosse descoberta, poderia ser enviada para a morte como punição. Ela conseguiu entrar – mas outra menina foi excluída em seu lugar, um ponto da narrativa que Mizanzuk escolhe retomar posteriormente. A entrada para a cozinha foi o que garantiu a sobrevivência de Lili, já que facilitou o acesso dela a uma fonte de alimento; mas não foi apenas em si mesma que a protagonista alega ter pensado enquanto estava alocada lá. Esse é mais um dos marcos da narrativa que ressaltam, se não o heroísmo, o altruísmo de Lili. “Tínhamos muitos conhecidos que passavam fome, não podíamos ficar inertes vendo isso”, afirma durante sua entrevista. Aqui, somos apresentados a mais uma faceta da vida de Lili enquanto prisioneira em Auschwitz: a de contrabandista de comida. Junto com suas primas, ela fazia com que alimentos passassem para o outro lado da cerca eletrificada. Se fosse pega por soldados, a morte era certa; se tocasse a cerca, seria o mesmo destino. “Mas eu não temia, não tinha medo da morte, por isso encarava tudo com frieza”. É a segunda vez que a sobrevivente afirma não ter temido morrer – além de ser uma constatação que pode ser interpretada como valentia pelos ouvintes, também pode induzir à reflexão sobre como, ao se deparar em circunstâncias extremas, Lili estabeleceu um tipo de sentimento diferente em relação à morte e aos motivos pelos quais valeria a pena encará-la. Constatar isso pode induzir

reações de respeito, tristeza, resignação, e até mesmo medo ou espanto na audiência – o importante é que os ouvintes não passam incólumes.

Ao invés de ser pega passando alimentos para outros prisioneiros, Lili conta que se entregou para a soldada nazista que descobriu o plano, com o objetivo de que apenas ela, e não todas as suas primas, fosse punida – mais um elemento que reforça a assimilação de sua pessoa como corajosa, digna de admiração. A resignação também pode ser um significado associado à Lili: ao ser transformada em prisioneira e separada de sua família, suas percepções sobre perigo e morte foram ressignificadas. Neste ponto do episódio, estamos mergulhados no movimento de análise relativo à construção de personagens; afinal, de acordo com Motta (2013), a maneira mais eficaz de reconhecer os personagens e como funcionam suas dinâmicas é quando, durante a narrativa, somos capazes de identificar quais ações realizadas por eles ditam o ritmo da história. A partir das suas atitudes e as consequências geradas por elas, enxergamos a personificação que o narrador apresenta à sua audiência.

Falando nele, é nesta altura da história que o narrador investe no suspense e na alimentação de expectativas pelo que está por vir na narrativa de “As filhas da guerra”: “Essa atividade de roubar comida da cozinha era extremamente perigosa, mas havia outros motivos para elas fazerem isso, além de ajudar os mais famintos”. O narrador responde qual seriam essas razões logo a seguir, exibindo um trecho da entrevista em que Lili afirma, mesmo após ter sido pega pelo contrabando, continuar a enviar alimentos para o outro lado da cerca no campo de concentração. Ela explica que, além de sentir fome, muitos prisioneiros estavam doentes com malária. Ao invés de consumir a comida roubada, eles podiam trocá-la por remédios. Assim que recebe essa justificativa, o entrevistador emenda a pergunta: “E eles ajudavam também?”. Em tom enfático, Lili responde: “Não!”. Ele insiste: “Eles não tinham nada para ajudar?”. Mais uma vez, testemunhamos a faceta bondosa de Lili: “Eles não tinham. Por isso a gente ajudou. Porque eles não tinham”. O altruísmo e coragem da sobrevivente ecoam mais uma vez nos ouvidos da audiência, consolidando-se como traços da protagonista. Este trecho é um dos exemplos, durante o episódio, que mostram um entrevistador ainda mais instigador, questionando as memórias de Lili – não no sentido de colocá-las em dúvida, mas sim buscando maiores detalhes para apresentar na história que deseja contar. Em outro trecho do segundo programa (intitulado “O trabalho liberta”), Mizanzuk aprofunda a discussão sobre a percepção e o sentimento da entrevistada sobre o que ela passou na guerra e os responsáveis por infringir sofrimento a ela. Lili guardaria ódio deles?

IVAN: Nunca guardou ódio?

LILI: Nunca. Especialmente ódio, não. Tristeza, sim. Mas ódio para... odiar para matar, ir lá, não ia conseguir.

IVAN: Mas outras prisioneiras tentaram? Num momento...

LILI: Mas que tentaram? Não tem. Ninguém tentou.

IVAN: Nunca tentaram se organizar e...

LILI: Não.

IVAN: Por que você acha que não?

LILI: E porque você acha essas... essas pessoas que vão agora no Iraque cortar cabeça (sic), eles se deixam? Por quê? Também a gente não sabe. Por quê? Se sabe que vai morrer, por que não se levanta e vai em cima dele? Também é para perguntar, né? (PROJETO HUMANOS, 2015).

Lili joga a reflexão para o entrevistador e ele, como narrador, repercute com a audiência. Esse eco é uma tática para engajar ainda mais os ouvintes; envolve-os em pensamento ou, no mínimo, em um breve questionamento. A técnica não é apenas reverberada, mas também executada diretamente para o público: em uma passagem do episódio, por exemplo, o narrador diz: “Talvez você se pergunte como que é possível alguém chegar nesse nível de apatia com outro ser humano”. As possíveis respostas são exemplificadas a seguir pelo próprio fio narrativo – desde a propaganda nazista de desumanização dos judeus até os campos de concentração, nos quais eram distinguidos somente por números, e não como indivíduos. Esse comportamento não era apenas comum entre os nazistas, como acabava sendo reproduzido pelos próprios judeus, que sentiam escapar sua humanidade por meio de constantes agressões, insultos e ameaças de morte. Um reflexo disto é apresentado na narrativa do segundo programa, encerrando o mesmo em outra espécie de *cliffhanger*, denotando mais um momento em que o narrador provoca uma suspensão na intriga da narrativa. Já com a guerra terminando e derrota iminente da Alemanha, Lili foi, junto com os prisioneiros sobreviventes, evacuada de Auschwitz, enquanto parte dos registros eram destruídos às pressas, em um processo detalhado na narrativa em um trecho de entrevista com Carlos Reiss. Paralelamente à fala provida de dados pelo especialista, Lili conta que, enquanto viajavam em condições desumanas em vagões, em meio à fome que assolava até mesmo os soldados nazistas, ela e outros companheiros pediram para morrer. Quando descreve isso, até o próprio entrevistador tenta confirmar o que acabou de registrar:

IVAN: Vocês pediram para...

LILI: Para nos matar. E nós sentamos todo mundo assim, à volta, esperando para nos matar. Então o alemão sozinha (sic)<sup>45</sup> falou que “nós pedimos ajuda do (sic) Cruz Vermelha e eles prometeram que vão ajudar nós, trazer comida. Se não vai chegar, à noite, a gente mata vocês” (PROJETO HUMANOS, 2015).

Deixando essa narrativa em suspenso, o programa termina em um ponto de virada da narrativa, quando existem dois caminhos possíveis para o protagonista seguir. No caso de Lili, é a vida ou a morte. Ainda que seja óbvio que ela não tenha sido morta, é inevitável a curiosidade para saber como ela saiu viva desta situação – eis mais um efeito de sentido provocado com sucesso pelo narrador. Esta finalização também demonstra mais um retardamento de desfecho operado por Mizanzuk, que adia a conclusão do acontecimento para o próximo programa. Analisada por meio do primeiro movimento narrativo de Motta (2013), esse tipo de estratégia exemplifica como o encadeamento de sequências tem o intuito de gerar diferentes tipos de reações na audiência. Quando corta o ritmo da narração durante um momento tenso, a expectativa do narrador é clara: prender a atenção do ouvinte até a continuação chegar.

E, quando o momento chega – o início do terceiro programa da temporada, intitulado “A profecia” –, a audiência ainda recebe um recado informal do narrador antes de dar prosseguimento ao ponto de suspensão que deixou anteriormente. “Ei, pessoal. Aqui é o Ivan e, antes da gente começar este episódio, eu gostaria de agradecer às centenas de mensagens que eu tenho recebido com elogios ao “Projeto Humanos”, isso me deixa muito feliz”, ele expõe, sem ainda assumir formalmente o papel de narrador do programa. É mais um momento em que uma espécie de intimidade é estabelecida com o ouvinte, uma vez que sua presença e acompanhamento da temporada são reconhecidos pela própria pessoa responsável pelo *podcast*. Logo, nos deparamos novamente com um exemplo do contrato cognitivo descrito por Motta (2013): uma relação co-construída pelo ouvinte e pelo narrador que confere o efeito de real e, no caso do *podcast*, também provoca o efeito de interação. Mizanzuk prossegue:

Ah, e muitos de vocês têm me dito que gostariam de mandar um beijo ou dar um abraço na Lili. Então, eu vou fazer um pedido. Vão agora para o Twitter e mandem uma mensagem de carinho para sua filha, a Noemi, que foi responsável em publicar o diário da Lili. O Twitter da Noemi é @noemijaffe, com dois Fs, e utilizem também a

<sup>45</sup> Em algumas partes de seu relato, podemos perceber que Lili ainda carrega dificuldades linguísticas como, por exemplo, diferenciar e conjugar palavras no gênero feminino ou masculino.

#projetohumanos, tudo junto, pra que a gente possa acompanhar tudo que vocês tão falando. A gente tá curioso com isso. E a Noemi vai repassar tudo pra Lili, e tenho certeza que vocês vão fazer ela muito feliz. Vamos ao programa (PROJETO HUMANOS, 2015).

Este trecho é um exemplo do engajamento possível em *podcasts*, exercido fora do episódio em si. Com a proximidade proporcionada pela internet, a audiência está a um *tweet* de distância de falar diretamente com uma das personagens reais da narrativa contada no “Projeto Humanos”, e a interação é incentivada e bem-vinda. Novamente, o sucesso dessa interação é um reflexo da relação comunicativa estabelecida entre Mizanzuk e a audiência que acompanha a história; como resultado da articulação interna elaborada por ele, estabeleceu-se a possibilidade, para os membros do público que optarem por engajar neste caminho, de uma relação de confiança mútua. Enquanto outros meios limitavam essa interação que, por vezes, permanecia apenas no campo do imaginário, no caso dos *podcasts* ela pode ser concretizada por meio de troca de mensagens em outros meios de comunicação digital, que possibilitam a leitura e a resposta mais instantânea – uma que é realizada tão rapidamente que, mesmo entre um programa e outro da temporada, é possível que o narrador já se referencie ao tipo de retorno que está recebendo da sua audiência (o que, por sua vez, tem o potencial para motivar outros ouvintes a entrar em contato). É um ciclo retroalimentado de interação.

Após esta passagem direcionada aos ouvintes, o programa segue com uma ambientação sonora que ajuda a desanuviar o clima de informalidade estabelecido previamente e resulta na imersão da audiência na atmosfera intencional da história. Após o instrumental, a voz feminina que dramatiza as páginas do diário de Lili ecoa: “Primeiro de dezembro de 1944” – mais uma referencialidade temporal presente na narrativa. É hora de ouvir sobre como os prisioneiros de guerra, já alocados em outro campo, ficam sabendo da chegada dos soldados soviéticos a Auschwitz. Apesar da notícia, o sentimento descrito por Lili é de medo: “Isso significava que éramos gente demais. [...] Diziam que havia crematórios aqui também”. Encerrada a leitura deste trecho, mais uma vírgula sonora<sup>46</sup> e, então, a leitura de mais uma passagem com uma notícia crucial para a história da Lili, bem como para a da humanidade: “Dez de maio. Atravessamos a fronteira alemã. Estamos na Dinamarca. O alemão saltou do trem e grita: ‘Hitler morreu, o trabalho está concluído!’”. Agora, a vírgula sonora é o som de um tiro. Mizanzuk, já no papel de narrador, inicia formalmente o episódio e retoma a fala de Lili que encerrou o segundo programa – a que relata como ela e suas

<sup>46</sup> Um elemento específico de áudio que consiste em utilizar um curto clipe sonoro entre dois momentos da narrativa, seja para denotar uma separação entre eles, para ambientar o ouvinte ou fornecer um “respiro” ao fluxo da história (este elemento pode, inclusive, acumular mais de uma dessas funções).

companheiras pediram para ser mortas, pois já não aguentavam a fome, e uma oficial nazista respondeu que cumpriria o pedido, se a ajuda da Cruz Vermelha não chegasse até à noite.

A entrevista é reassumida, a partir deste ponto, logo após outra utilização do efeito sonoro de batidas pulsantes de coração, que é inserido tanto como uma vírgula sonora, quanto como uma forma de provocação de sentidos ao ouvinte (como apreensão, curiosidade, nervosismo, entre outros efeitos possíveis). No papel de entrevistador, Mizanzuk navega pelos relatos dos últimos momentos de Lili como prisioneira. Ela afirma que, com a noção de que a guerra acabaria e da aproximação de soldados norte-americanos, os nazistas quiseram ajudar os sobreviventes. “Porque eles também sofreram. Àquela hora, eles viram o sofrimento como a gente sofreu”, justifica. É importante destacar que esta é uma suposição da entrevistada que, embora a mesma acredite ser fidedigna, não é possível afirmar, com certeza, se estas de fato eram as intencionalidades dos soldados alemães. A seguir, Lili descreve a chegada da Cruz Vermelha e como ela, junto aos demais (agora ex) prisioneiros, recebeu cuidados.

Junto com o desfecho da saída de Lili de Auschwitz, o primeiro episódio narrativo da temporada identificado por esta análise também está prestes a se encerrar. Este episódio é, por fim, norteador pelo conflito da sobrevivência. Dentro deste contexto maior, vemos a forma como o narrador provoca efeitos de real, compõe a intriga base para a temporada, apresenta e dá sentido aos personagens (com atenção especial para Lili Jaffe, que se estabelece como protagonista da narrativa). Também é possível identificar conflitos secundários – o embate ideológico antissemita, a crise familiar gerada pela morte e separação de entes queridos, a luta para viver dentro do campo de concentração e, ao mesmo tempo, a resignação pessoal em relação à morte. No âmbito geral do episódio, somos apresentados a dois tipos principais de personagens: os heróis e os vilões, representados por perseguidos pelo regime nazista e por responsáveis por executar as ordens deste regime, respectivamente. Esses arquétipos de personagens serão repetidos ao longo da narrativa, mas as pessoas que os ocuparão serão variadas até o fim da temporada. Ainda que seja uma figura secundária, Carlos Reiss está alinhado ao lado heroico da narrativa – além de prover dados concretos que corroboram e contextualizam o que é narrado por Lili, ele revela que seus avós também foram judeus perseguidos e aprisionados durante a Segunda Guerra Mundial. De uma certa forma, Reiss é um legado de sobreviventes do conflito; um aspecto que é um dos pilares principais para o próximo episódio narrativo da temporada.

É bom ressaltarmos que os episódios narrativos, de acordo com o que é descrito por Motta (2013), embora detectáveis pelo conflito principal que os conduz, não estão claramente marcados e separados na narrativa dos programas de *podcasts* aqui analisados. É

preciso estar atento na sutil mudança de foco narrativo quando são abordados enfoques diferentes na história; exemplificamos isso a seguir, com trechos presentes no segundo programa da temporada, quando o episódio narrativo que é encabeçado pela sobrevivência na guerra ainda não foi concluído:

IVAN (NARRAÇÃO): Neste momento, eu noto a sua tatuagem<sup>47</sup>, já apagada com o tempo, mas ainda legível. Letras e números, A16334. Uma prática comum para controle de prisioneiros.

LILI: As crianças, quando eram pequenas, perguntaram: “O que é isso?”. E eu falei que era número de telefone...

IVAN: [RISOS]

LILI: Eu nunca quis contar. Mas isso era... era... quem entrou para trabalho foi tatuada...

IVAN: Mas como que tatuaram?

LILI: Assim... Não doía...

IVAN: Não doía?

LILI: Não.

IVAN: Porque essa doeu!

IVAN (NARRAÇÃO): Eu aponto para as tatuagens no meu braço esquerdo, que ocupam ele inteiro.

IVAN: Essas doeram! [RISOS]

LILI: Dói? Ah, é, você tem...

IVAN: É, eu tenho...

LILI: Dói?

IVAN: Doeu, para mim doeu! [RISOS]

LILI: Ah, mas também não é... não é esse pouquinho!

IVAN: Aham...

LILI: Tem muito! (PROJETO HUMANOS, 2015).

O narrador faz questão de, quando necessário, descrever para a audiência detalhes que não conseguem ser traduzidos pelo áudio – o tamanho de sua tatuagem e o momento no qual ele a mostra para Lili, por exemplo. O investimento é feito porque, por fazer questão de manter este trecho, é plausível assumir que, para o narrador, o trecho é precioso para a narrativa. Nele, vemos um momento descontraído, durante a discussão de um assunto que é tenso, delicado. Por isso, o entrevistador busca uma aproximação com a entrevistada: a intenção, muito provavelmente, é deixá-la mais confortável para conversar sobre a tatuagem que simboliza a violência sofrida por ela. Quando compartilha esse momento com os ouvintes, eles novamente se veem no papel de cúmplices. Notamos a justaposição de efeitos de sentido que o narrador desencadeia: enquanto a tatuagem foi idealizada para desumanizar

<sup>47</sup> Característica específica do campo de concentração de Auschwitz, as tatuagens eram feitas nos prisioneiros de guerra que passaram por lá, registrando-os e identificando-os por meio de números.

Lili – com o intuito de fazer com que ela passasse a ser reconhecida por um número, e não como uma pessoa –, a narrativa do *podcast* busca o caminho inverso, humanizando-a perante a sua audiência.

Após demonstrar essa interação expressiva entre ele e Lili, Mizanzuk insere o olhar da filha, Noemi Jaffe, sobre a dor da mãe. É aqui que notamos a mudança sutil, porém significativa, do enfoque da história. Estamos adentrando o território do segundo episódio narrativo.

#### 4.3.2. Segundo episódio narrativo: legado

Enquanto o primeiro episódio narrativo da temporada é majoritariamente centrado no conflito da luta por sobrevivência de Lili Jaffe, estabelecendo o embate entre a protagonista e os nazistas responsáveis pelo Holocausto, o segundo episódio narrativo tem como conflito principal a forma como Lili e seu marido, Aaron Jaffe, assimilam o trauma que viveram e transmitem seu legado para as novas gerações da família. O tipo de embate também muda: neste episódio, o confronto é feito entre as noções de rancor pós-guerra defendidas por Lili e as cultivadas por suas filhas, Noemi e Stela. Ressaltamos que, na análise de narrativas proposta por Motta (2013), conflitos não são necessariamente constituídos pelos extremos opostos – heróis e vilões –, mas também podem apresentar como ideias contrárias são construídas, por exemplo. É em volta do conflito que todo episódio narrativo gravita; por meio deles, abrem-se novos espaços para ações e sequências. Nesta seção, veremos como o narrador estrutura as personagens e suas diferenças de pensamentos.

O narrador nos apresenta vislumbres de como as filhas enxergam a história da mãe já no segundo programa do *podcast*, “O trabalho liberta”. No trecho da narrativa sobre a tatuagem que foi feita em Lili quando chegou a Auschwitz, a voz de Noemi Jaffe lê passagens do livro “O que os cegos estão sonhando?” que expõem como ela assimila a dor da mãe e digere o passado da sua família, ressignificando-o no presente.

O efeito de ver o número no braço dela já como parte de seu corpo e da composição de sua figura, tanto que ninguém o percebe mais, e o efeito de ver seu nome e o número escritos numa folha de registro do campo, grafados por um oficial nazista, é radicalmente diferente. Era como se a filha o estivesse vendo pela primeira vez, como se nunca soubesse que a mãe tinha um número tatuado no braço, nem mesmo que ela tivesse sido prisioneira. Então, aquela história que foi contada em casa, na sala, na cozinha, na infância, também está guardada em

registros oficiais, aconteceu de verdade? Tudo aquilo que foi contado, que tem dimensão de realidade somente dentro da imaginação de quem escuta e na lembrança de quem viveu, teve corpo, tamanho, volume, também nas mãos de um soldado? Ele escreveu o nome e o número dela? (PROJETO HUMANOS, 2015).

O que Noemi descreve acima é, efetivamente, a aplicação de um efeito de real em sua vida – como ela passou a assimilar como algo concreto, registrado, parte do trauma sofrido por sua mãe. Ao escolher a leitura deste trecho, o narrador faz com que a audiência reforce a interpretação de que os fatos narrados por Noemi são verdadeiros, “como se os fatos estivessem falando por si mesmos” (MOTTA, 2005).

Antes de falar sobre o que sentiu ao ver o registro, Noemi compartilha com os leitores – e agora, com os ouvintes – que o número que foi tatuado na mãe é A16.334. Explica também, em um tom mais informativo do que subjetivo, que “os judeus da série A foram presos a partir de maio de 1944. Foram contabilizados 20.000 homens e 29.354 mulheres. Dentre essas mulheres, portanto, ela era de número 16.334”. Após nos situar sobre os mecanismos de registro dos nazistas, ela retoma a narrativa para o seu âmbito pessoal, para a pele da sua mãe. Neste ponto, Noemi compartilha com a audiência o significado da marca em sua família: tatuar Lili foi para roubar-lhe o nome, a história, transformá-la em prisioneira. Marcá-la, neste contexto, foi uma forma não só de controlar a sua existência no campo, mas também de despojá-la de sua humanidade. Noemi prossegue em sua descrição, expõe seus sentimentos e racionaliza o próprio existir: “Aquilo que fica inscrito na carne, como as rugas, a flacidez, mas, acima de tudo, as tatuagens, adquire, dá à pessoa o sentido da existência. Ela existe porque tem essa marca, e tem essa marca porque existe”. Somos expostos ao processo da escrita doloroso e pesado de uma filha, que analisa, de forma distanciada, mas crítica, a perseguição sofrida pela mãe. A indignação atinge quem escuta, transformada em palavras e lidas por quem as escreveu. Ao proporcionar que a voz de Noemi seja a responsável por relatar este texto, o narrador está ciente de que, na voz de qualquer outra pessoa, a narrativa não teria o mesmo poder.

Ao compartilhar o relato do sentimento que sentiu ao ver aqueles números, como a tatuagem se tornou mais sólida e verdadeira quando testemunhou isso em sua viagem, a filha divide esta percepção com o ouvinte. Este, ciente da tatuagem de Lili, agora sabe também que os números da pele dela estão catalogados em documentos oficiais; é facilitada, assim, a associação da sua história com a realidade. A identificação deste efeito de real nos

remete, mais uma vez, ao sexto movimento de análise proposto por Motta (2013), referente às estratégias argumentativas da narrativa.

A construção e a representação das filhas de Lili na narrativa da temporada são especialmente trabalhadas no terceiro e no quarto programas, intitulados “A profecia” e “As filhas da guerra”, respectivamente. O terceiro programa também funciona como uma espécie de interlúdio, provendo um “respiro” entre os dois primeiros (mais focados na história de Lili durante a guerra) e os dois últimos programas da temporada (mais voltados para reflexões atuais sobre o Holocausto e suas consequências). Em “A profecia”, o narrador destrincha as memórias e o diário de Lili de forma prioritária ao longo do roteiro, sem ceder o mesmo espaço de antes para as entrevistas complementares. Também é neste episódio que fica ainda mais claro o fenômeno da narrativa híbrida, notoriamente presente no desenvolvimento do “Projeto Humanos”. O conceito também é elucidado por Motta (2013) em sua obra “Análise crítica da narrativa”. De acordo com o autor, podemos classificar como híbridas as narrativas que não são exclusivamente fáticas ou fictícias, mas sim uma espécie de mistura de ambas – uma combinação feita com o objetivo de envolver quem as consome (como é o caso do *podcast*, que almeja engajar seus ouvintes e convencê-los sobre a importância de suas histórias). Durante “A profecia”, o próprio Mizanzuk admite que o diário de Lili, por ser fruto do processo para lidar com o trauma que ela passou, é passível de conter tons de ficção – uma vez que, além de ser baseado em memórias de situações extremas vividas pela sobrevivente (o que abre espaço para fortes tons de emocionalidade), também é escrito posteriormente à maioria dos acontecimentos, já que Lili não tinha acesso a meios de registro enquanto estava aprisionada em Auschwitz. Para o narrador, essas nuances não prejudicam a história; pelo contrário, são parte da riqueza que a constitui.

Ao organizar o diário da mãe, Noemi tomou o cuidado de manter algumas dessas confusões de tempo que existem. Às vezes, os dias retrocedem. Outras horas, avançam muito rápido. E são essas incoerências que nos revelam melhor as cicatrizes deixadas pelos nazistas. Em Noemi, seu próprio processo de construção do livro foi influenciado por essas questões (PROJETO HUMANOS, 2015).

A passagem acima é uma das brechas em que podemos observar um dos fundos morais que rondam toda a temporada: a importância de se contar histórias. Nossa constatação é feita por meio do sétimo movimento de análise sugerido por Motta (2013), referente ao plano da estrutura profunda da narrativa. Este campo é composto pelas metanarrativas, que

são elementos que se constituem como os significados por trás da história, responsáveis por apontar qual é a lição que ela pretende passar ou, no mínimo, referenciar. No caso da narrativa proposta por Mizanzuk durante a primeira temporada do “Projeto Humanos”, seu próprio *podcast* se dedica ao resgate e a divulgação da história de Lili Jaffe, como já vimos anteriormente. Além disso, ao longo dos programas, outro preceito fixado e revisitado pelo narrador é sobre como é necessário, até mesmo para nossa própria sobrevivência, que contemos histórias. A criação e o compartilhamento de narrativas são atitudes que, ao longo da temporada, são apresentadas como viabilizadoras de sentimentos como o de compreensão, e fomentadoras de processos como o da cura. E não é apenas Lili que ilustra estes exemplos.

NOEMI: Lá em Auschwitz, tem uma vitrine de malas, tem vitrine de cabelo, vitrine de roupas, vitrine de objetos que os alemães tiraram dos judeus. E... tem uma vitrine de malas. E eu fiquei anotando os nomes que eu lia nas malas. E aí, eu comecei a inventar a história da dona de um nome que eu anotei. Svelenka Fanto, o nome que eu anotei, que eu não sei quem é essa mulher. Eu comecei a inventar a história dela (PROJETO HUMANOS, 2015).

Após ler um trecho de um texto com uma história imaginária sobre Svelenka Fanto, Noemi acrescenta: “Eu fui inventando a história [...]. Depois, eu mudo e digo que não foi nada disso, e começo a inventar outra coisa”. Aqui, o narrador introduz um ponto de ataque: Noemi afirma que, posteriormente, descobre que Svelenka existe e se surpreende ao, depois de pesquisá-la, ver que parte da vida da sobrevivente coincide com as narrativas imaginárias que escreveu sobre ela. A amiga que descobriu a existência da mulher junto com Noemi ainda sugeriu que elas se conhecessem pessoalmente. A filha de Lili, no entanto, recusou – quando contrastadas com o real e confrontadas com histórico de sofrimento ao qual foram submetidas, as narrativas sobre as pessoas que passaram por Auschwitz se tornaram dolorosas para Noemi. Segundo ela, o peso simbólico foi tamanho que, enquanto escrevia “O que os cegos estão sonhando?”, a autora também compôs outro livro, de um tom mais leve, para que, nas palavras dela, pudesse “aliviar” o processo de escrita do primeiro.

IVAN (NARRAÇÃO): Curiosamente, esse outro livro de que Noemi fala se chama “A verdadeira história do alfabeto”, no qual inventou biografia, histórias de vidas das letras A até Z. E daí, percebemos que inventar cura. Ao inventar as histórias daquelas prisioneiras anônimas, ela continuou o legado da mãe. Criar histórias é um exercício milagroso, possui o poder de ressuscitar vidas, às vezes de outros, muitas vezes as nossas (PROJETO HUMANOS, 2015).

O trecho acima também denuncia – ou melhor, deixa mais explícita – a intenção do “Projeto Humanos”, que é justamente o de contar histórias sobre pessoas reais, algo anunciado pelo próprio narrador em todos os episódios. Logo, quando nos deparamos com este mesmo narrador refletindo sobre essa temática, podemos encarar como um reforço sobre a intencionalidade que ele assume ao produzir e disponibilizar o *podcast*. A metanarrativa estabelecida reverbera significações abordadas anteriormente nesta dissertação, especialmente no capítulo sobre como o narrar é atrelado ao nosso existir – em passagens como a exemplificada, o narrador reforça essa noção ao explicar que, para ele, quando contamos nossas histórias, operamos uma espécie de milagre, pois elas são capazes de dar vida a nós, que as conduzimos, e a demais pessoas, que podem se inspirar ou se fortalecer por meio delas. Esse raciocínio faz sentido especialmente quando nos lembramos de que, ao narrar, construímos nossa realidade humana, seja a pessoal ou a coletiva. Contar histórias dá sentido à nossa existência, expandindo-a além da busca pela sobrevivência ou pela evolução biológica, e é o ato responsável pela construção e pela troca de significados que, quando ausentes, esvaziam nossas narrativas de sentido. E alguém sem narrativas, sem algo a sentir ou compartilhar, é alguém que precisa ser resgatado – concordamos com o narrador quando ele afirma, então, que é possível dar novo sentido à vida humana por meio da aplicação do modo de expressão mais antigo e universal da nossa raça.

Em seu papel de tecedor do fio condutor da história e, portanto, também o responsável por fazer com que ela incorpore sentido ao longo da trama, o narrador afirma que “o ritual de saber contar suas histórias para seus descendentes, a primeira geração após o trauma, foi um processo longo e doloroso”. Até aqui, percebemos que o ato de contar histórias apresenta várias facetas ao longo da temporada: é a construção de como os personagens e seus antagonistas entendem o mundo, é sinônimo de sobrevivência, é um meio de perpetuar um legado e, agora, é definido também como um processo lento e doloroso. Permeando tudo isso, no campo das metanarrativas, podemos notar mais aspectos da essência principal da própria temporada e do “Projeto Humanos” como um todo, em uma amplitude que pode ser (ou não) inteiramente premeditada: a de que contar histórias é uma forma não apenas de construir uma narrativa, mas de evocar, através dela, uma série de contextos históricos, sociais, políticos, ideológicos, sentimentais e, então, ressignificá-los, trazê-los à vida e permitir que sejam assimilados por uma nova audiência. Em um dos seus atos claramente intencionais, o narrador solidifica parte dessas intenções em uma passagem selecionada da entrevista complementar com o especialista em Holocausto, Carlos Reiss, transcrita a seguir:

Eu posso dizer para você que a necessidade de se contar essas histórias, de se externar essas coisas, que hoje em dia para a gente é tão... do ponto de vista educativo, tão natural, necessário, ela é uma formação dentro de um contexto dos anos 70. Fim dos anos 70 e início dos anos 80. Até esse período, os primeiros trinta anos pós Holocausto, foi de um processo lento, doloroso, difícil, de formação dessa memória coletiva (PROJETO HUMANOS, 2015).

O conceito de memória, trabalhado anteriormente neste trabalho, não é reduzido apenas ao ato de recordação, mas sim compreendido como campo de eterna disputa de significados. Quando é registrada, a memória dá sentido a uma determinada janela de tempo, atribui significação aos acontecimentos vividos. Registrá-la (seja em um museu, seja em um *podcast*) é, também, uma forma de divulgá-la para demais pessoas, expandindo os seus significados e garantindo que eles não sejam perdidos ou reescritos injustamente.

Até mesmo o nome do programa em que essa reflexão do narrador está inserida, “A profecia”, é inspirado em uma situação que Lili descreve durante sua entrevista, o qual Mizanzuk usa para ilustrar, mais uma vez, como histórias – inclusive as imaginadas, aquelas que não necessariamente estão atreladas à realidade, mas se constituem como uma possibilidade da mesma – são capazes de dar fôlego à vida.

IVAN: Tinha momentos no campo em que tinha alegria?  
 LILI: A gente fazia... um pouquinho... lembranças. A gente falava da comida, como a gente fazia, como foi. A gente falava isso.  
 IVAN: Você pode me contar um caso?  
 LILI: É... a gente ficou sentada em cima da cama [RISOS], e contava, minha mãe fazia... esse... de batata, assim...  
 NOEMI: Bolinho.  
 LILI: Bolinho de batata. A gente fazia assim, a gente falava como que se faz.  
 IVAN: Você e suas primas?  
 LILI: É. E com outros também. Tinha lá uma mulher que olhava na mão o que vai acontecer.  
 IVAN: Era uma cigana?  
 LILI: É. Ela começou ler minha mão e falar que você vai viajar longe e você vai ter três filhas [RISOS]. E aí, eu escrevi no livro isso (PROJETO HUMANOS, 2015).

Com as ferramentas descritas por Motta (2013) em seu primeiro movimento de análise, voltado para a composição da narrativa, percebemos um encaixe estrutural que o narrador executa ao revelar aos ouvintes um vislumbre do futuro de Lili, quando ela ainda

estava no campo, por meio de uma história elaborada por uma personagem secundária. Dessa forma, a sequência de encadeamento narrativa feita por Mizanzuk, que apresenta essa previsão quando já sabemos que ela se concretizou, reforça o próprio contrato cognitivo que o narrador estabelece com a audiência, bem como fortalece o “poder” das histórias. “Um amor construído a partir das ruínas de suas vidas. Uma nova vida no Brasil, muito longe de Auschwitz, com três filhas que vieram em seguida. A cigana que leu sua mão no campo, no fim, estava certa”, pontua o narrador. Mais à frente, já no quarto programa da temporada, a temática acerca do valor da construção de narrativas é retomada outra vez – agora, na fala de Stela Jaffe de Lima Forte, filha de Lili, em um trecho da entrevista em que recorda e racionaliza os comportamentos do pai, Aaron Jaffe.

Às vezes, eu penso como a nossa vida aqui é linear, redondinha, a gente mora aqui, fala o idioma, nasceu, cresceu, casou, teve filhos. De repente, [meu país] passaram por uma guerra, saíram de um país que falava o idioma, chegaram aqui sem entender porra nenhuma do que estavam fazendo, não sabia o que vão fazer da vida. [...] E aí, ele pariu uma filha, é um negócio, assim, surreal. [...] Ele contava histórias que eu nem entendia na época. Nem posso me lembrar pra te falar. Mas eu me lembro que ele contava muita história. Não era Branca de Neve, a história dele era a história do Tito<sup>48</sup>, era a história da Iugoslávia, era a história... não da guerra. Ele falava de como era a Iugoslávia antiga, da época que era um país só, né. Como era, como era o Tito, como era a monarquia. E aí, ele falava assim da guerra, que ele tinha muita raiva da Alemanha. Nós nunca tivemos nada alemão em casa, nem carro, absolutamente nada, nada. Isso era uma coisa... (PROJETO HUMANOS, 2015).

As atitudes de Aaron e sua forma de assimilar as experiências que viveu durante a guerra são percebidas pela audiência em um contraste com as de Lili, que apresenta tons de resignação e até mesmo de empatia em relação aos soldados nazistas, como visto na análise sobre o primeiro episódio narrativo da temporada. Até mesmo as filhas cresceram com experiências diferentes sobre a trajetória dos pais – a forma como abordam o trauma que eles viveram é crucial para a construção das suas personagens na narrativa do “Projeto Humanos”. Enquanto Stela relata que o assunto da guerra foi tratado como um tabu durante seu crescimento, quando os próprios pais ainda estavam se habituando à vida em um novo país e com os traumas vividos poucos anos antes, Noemi já nasceu e cresceu em uma dinâmica familiar diferente.

---

<sup>48</sup> Referência a Josip Broz Tito, um militar que liderou a resistência armada na Iugoslávia durante a Segunda Guerra Mundial e, após o conflito, ocupou os cargos de primeiro-ministro e de presidente do país.

STELA: A Noemi já cresceu ouvindo um pouco mais, porque eu tinha doze anos quando ela nasceu. [...] E aí, sim, meus pais tinham já... conseguiam verbalizar, pelo sentimento e pela língua, pelos dois. Era muito recente pra eles tudo aquilo, né. Acho que tinha que decantar um pouco a coisa, para você poder conseguir até falar a respeito.

IVAN (NARRAÇÃO): O que percebemos com esses relatos, então, é que nem mesmo os próprios sobreviventes tinham noção do que havia sido o Holocausto como um todo. Havia tanta dor, sofrimento e até dificuldades de comunicação, que apenas anos mais tarde que o assunto passou a ser debatido, mais inclusive pelos seus filhos e, especialmente, netos. Refletir sobre o tema tornou-se tarefa deles, gerando grandes diferenças de percepção emocional (PROJETO HUMANOS, 2015).

Antes de continuarmos a nos aprofundar na construção das personagens das filhas e a importância que elas carregam para a caracterização do segundo episódio narrativo do “Projeto Humanos”, é interessante ressaltarmos o uso da primeira pessoa do plural na fala do narrador (“percebemos que...”). Ao adotar essa conjugação, Mizanzuk articula internamente a narrativa para incluir os ouvintes em sua percepção, como se a audiência já endossasse a conclusão que o narrador tira e compartilha neste ponto da história. Anteriormente à esta passagem, a fala de Carlos Reiss, curador do Museu do Holocausto de Curitiba, também corrobora o entendimento que Mizanzuk assume junto com seus ouvintes, pois o entrevistado relata como sua própria família passou por um processo semelhante em relação a como relatar o trauma vivido pelos sobreviventes da guerra. Logo, quando adotamos as instruções de Motta (2013) sobre como notar a articulação interna elaborada pelo narrador, descritas em seu segundo movimento de análise, constatamos que, ao usar a primeira pessoa do plural em sua fala, Mizanzuk indica que sua percepção é a mesma de Reiss e, ainda, é próxima do que a sua audiência constatará enquanto acompanha a história. Assim, o narrador induz quais serão as assimilações de seus ouvintes, tecendo mais um fator da relação comunicativa e do contrato cognitivo estabelecido com eles.

Retomamos, então, para o quinto movimento narrativo estipulado por Motta (2013) a fim de compreender como as filhas de Lili são apresentadas para a audiência. Após inserir a fala de Stela sobre como ela percebeu a rejeição, e até mesmo a própria raiva que o pai sentia em relação às figuras associadas ao nazismo, o narrador coloca esse tipo de reação em contraste com o que observou do comportamento de Lili até o momento. Segue-se, então, um ponto crucial para identificarmos a oposição entre as personagens da história – e de que

forma essa divergência de ideias pauta o principal conflito do segundo episódio narrativo da temporada.

IVAN: Mas, por exemplo, sua mãe não guarda mágoa.

NOEMI: Eu guardo.

IVAN: Você guarda?

NOEMI: Eu guardo.

IVAN: Isso que eu quero saber.

NOEMI: Eu tenho até mágoa porque ela não tem mágoa.

IVAN: Eu imagino.

LILI: [RISOS]

NOEMI: Eu tenho raiva por ela. Eu guardo... Eu tenho... (PROJETO HUMANOS, 2015).

A discrepância entre os comportamentos de Lili e suas filhas, especialmente o de Noemi, é a parte central do conflito do segundo episódio narrativo da temporada. O próprio nome da mesma, bem como o título do quarto programa, “As filhas da guerra”, é uma alusão direta a essa disparidade de sentimentos.

STELA: Tem uma corrente em Israel que diz que quem sofreu mais com a guerra são os filhos da guerra, né. Isso... tem uma terapia, inclusive, que minha irmã, lá, uma época trabalhou essa terapia. Que os filhos da guerra é que sabem o que foi a guerra, né. Até porque, acho que quando a pessoa tá dentro da coisa, você não percebe a dimensão. Não tem a realidade do que foi. Você não tem a história (PROJETO HUMANOS, 2015).

Quando o narrador aborda Carlos Reiss sobre o termo “filhos da guerra”, o especialista abre um novo olhar sobre o assunto, explicando para os ouvintes a possibilidade de que os sobreviventes do Holocausto exerceram sua “vingança” de uma forma inusitada – como a intenção dos nazistas era dizimar os judeus e demais minorias, a resposta adotada pelas pessoas que sofreram em suas mãos foi, justamente, se multiplicarem: casar, formar famílias, gerar filhos. Reiss também oferece uma oportunidade para o narrador exercer, mais uma vez, a estratégia de construção de efeitos do real, pois fornece dados sobre o número de casamentos e nascimentos em campos de refugiados no pós-guerra, que era notável. “Pra alguns, inconscientemente, pra outros até conscientemente, ter filhos significava mostrar que o plano de extermínio daquelas pessoas, daquele povo, ele não foi consumado”, afirma o entrevistado. De acordo com esta interpretação, os “filhos da guerra” já nasceram como uma resposta, em nome de seus pais, aos horrores pelos quais eles passaram. Um sentimento

semelhante é observado por Mizanzuk em uma passagem da sua narração, durante a qual afirma que as três filhas de Lili e Aaron (Noemi, Stela e Jane) “se veem na obrigação de passar essa mensagem para gerações futuras”. Os “filhos da guerra” carregam como legado as histórias sobre a mesma.

O conflito de visões entre as gerações se constitui, então, como a estrutura principal do segundo episódio narrativo apresentado por esta análise, e é personificado por meio de Lili e suas filhas. No entanto, só porque estão em lados opostos desse embate de ideias não significa que Noemi e Stela assumem o papel de vilãs – quando observamos pela ótica proposta por Motta (2013) em seu quinto movimento de análise, focado no desenvolvimento de personagens, notamos que, enquanto Lili é a protagonista da história do “Projeto Humanos”, suas filhas se constituem como antagonistas neste âmbito da narrativa. Assim as classificamos pois a definição de antagonista é o mesmo que “opositor”. É preciso ressaltar, porém, que as filhas não são pintadas na história como adversárias da mãe, mas sim como pessoas que nutrem sentimentos e visões de mundo opostas às de Lili, gerando um conflito chamativo para a narrativa. Afinal, da mesma forma que não esperamos que uma pessoa que foi perseguida em uma guerra não apresente o sentimento de ódio em relação aos seus algozes (como é o caso de Lili), é também surpreendente que as filhas, que não vivenciaram as experiências traumáticas da mãe, assumam o sentimento de mágoa. O narrador estrutura a narrativa de forma a causar esses turnos impremeditados, com a intenção de produzir efeitos de sentido inesperados na audiência. Ele também compõe a história de forma a nos apresentar as estratégias argumentativas, previstas no sexto movimento analítico de Motta (2013), que corroboram a concepção de Noemi e Stela – como compreenderam o trauma ao longo do crescimento e como a dimensão do Holocausto foi absorvida por elas de uma forma diferente, mais distanciada da época em que ele, de fato, aconteceu. Contudo, mesmo que aprendam sobre a guerra com este distanciamento, é a proximidade familiar com vítimas do Holocausto que validam o rancor que “as filhas da guerra” sentem.

Ainda abordando os tipos de efeitos de sentido, notam-se a inflexão e os tons de voz durante as entrevistas, especialmente durante as falas acerca da guerra e como ela foi e ainda é assimilada. “Acho que eles sentem mais do que eu”, afirma Lili, com uma voz em um tom baixo, quebradiço, que pode implicar o sentido de fragilidade, vulnerabilidade. A oscilação em determinados pontos da entrevista também é evidente pelos áudios. O narrador opta por não cortar trechos em silêncio ou de respiro – nos quais podemos perceber, na ausência de palavras, sons emitidos pelos entrevistados que podem soar, dependendo da recepção dos ouvintes, como hesitação, frustração ou reflexão. É mais uma riqueza (e mais

uma estratégia) narrativa; fica a critério do ouvinte a interpretação e torna o diálogo ainda mais humanizado, com traços de conversas comuns, corriqueiras, carregadas de sinais narrativos que vão além da própria enunciação. Esse tipo de técnica – de deixar explícitos variações no discurso que expressam sentimentos, por exemplo – é utilizada para que o narrador induza diversos graus de comoção à audiência. Esses momentos mais recheados de subjetividade também auxiliam a audiência a “visualizar”, na ausência de imagens, como está se portando o entrevistado. Esses mesmos aspectos também evidenciam, mais uma vez, a natureza híbrida da narrativa tecida por Mizanzuk. Esse hibridismo, uma mistura do mundo fático com o subjetivo, é definido por Motta (2005) como uma tentativa do narrador em produzir uma vinculação da história ao mundo físico e, ao mesmo tempo, criar efeitos catárticos. Para o autor, trata-se de um jogo constante entre as intenções de quem narra e as interpretações dos receptores dessa narrativa.

Percebemos, então, com base nos artifícios elucidados por Motta (2013), que mesmo não sendo um exemplo de *podcast* feito no formato de “conversa de bar” (que nos projeta a sensação de estarmos ouvindo e participando de uma roda de amigos), o “Projeto Humanos” investe em outra forma de aproximação e inclusão do ouvinte. Como entrevistador, Mizanzuk coincide dois subgêneros de entrevista que, primordialmente, são voltadas para a compreensão do ser humano: o de entrevista conceitual e o de entrevista humanizada, apontados por Medina (2002). Ele está demonstrando uma curiosidade pelos conceitos e noções de seus entrevistados, empenhado em buscar dados que corroborem as experiências que lhe são narradas – e, ao mesmo tempo, também investe em apresentar as entrevistadas sem mostrar suas vivências pela ótica de espetáculo, evitando tratar suas histórias como algo chamativo, vinculado ao entretenimento. Pelo contrário: ele aprofunda a busca mais humanizada pelos significados que suas personagens trazem à tona, apresentando à audiência suas facetas mais corajosas, frágeis, bem-humoradas ou amedrontadas. No fim, o objetivo é claro: fazer com que os ouvintes enxerguem-se (ou melhor, escutem-se) nas palavras das entrevistadas; são convidados por elas e pelo narrador para formar um diálogo franco, do qual somos cúmplices e motivadores – afinal, a história delas está sendo contada com o objetivo de nos atingir, de causar nosso envolvimento. Ao nos apresentar aspectos particulares das entrevistadas, o narrador busca justamente este efeito.

Ao final do quarto programa da temporada, Mizanzuk fecha o roteiro com uma narração que, de certa forma, sintetiza duas características marcantes deste segundo episódio narrativo: ouvimos um trecho do diálogo entre Lili e Noemi, no qual esta última explica pacientemente quais seriam as diferenças entre uma pessoa ser perversa, má ou cruel. O

empenho da filha em ensinar algo à mãe, mesmo em um assunto no qual ela tem experiência (no caso, a perversidade humana), é destacado pelo narrador como um exemplo de como, através de narrativas, o ser humano está em processo constante de troca e aprendizado – além de, mais uma vez, colocar a audiência no papel de cúmplice da história, investindo em uma relação comunicativa aproximada aos ouvintes, estreitando o contrato cognitivo estabelecido com eles.

A filha que se esforça em explicar as diferenças sobre a maldade para a própria mãe, que presenciou o mal em pessoa. Como se pegassem sua mão e a acompanhassem pelos sentidos da vida que passou. Uma maneira de lidar com a própria herança que lhe foi dada. E, assim como Lili até hoje busca entender as diferenças entre os tipos de maldade, nós mesmos, como raça humana, parece que estamos constantemente aprendendo (PROJETO HUMANOS, 2015).

Este é o gancho para o terceiro e último episódio narrativo da história apresentada pela primeira temporada do “Projeto Humanos”.

#### **4.3.3. Terceiro episódio narrativo: aprendizado**

Este episódio narrativo é abordado somente no último programa da temporada, intitulado “O que aprendemos?”. Como esse próprio nome sugere, o olhar narrativo deste episódio é mais amplo, saindo do escopo pessoal (como é o caso do primeiro episódio, com foco nas experiências vividas pela protagonista) e familiar (como no segundo episódio, voltado para a relação entre a família Jaffe e a assimilação do trauma sofrido durante a guerra). Neste terceiro episódio, Mizanzuk situa o foco da intriga narrativa na realidade em que nós, como ouvintes, também estamos inseridos: trata-se de compreender como os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial são lembrados no século XXI e, mais especificamente, o perigo de correntes ideológicas que negam que o genocídio de minorias aconteceu durante a mesma. Sendo assim, a relação e as estratégias comunicativas apontadas por Motta (2013) são trabalhadas com ainda mais afinco neste episódio, pois, já que a audiência habita justamente a temporalidade à qual o narrador se referencia, o efeito de real é percebido mais claramente pelos ouvintes e o contrato cognitivo, de co-construção da verdade sobre as informações que são narradas, é ainda mais explícito. Ao inserir na história esta realidade compartilhada entre os personagens, o narrador e os ouvintes, Mizanzuk aumenta as

chances de a audiência tecer uma representação pessoal, vinculada ao cotidiano no qual está inserida, sobre os fatos que são apresentados na narrativa.

Além dos nazistas, que já se encaixavam como vilões na história da temporada, este episódio caracteriza outro tipo de personagem que também está alinhado ao espectro de vilania: os negacionistas. Tratam-se de pessoas que, como a denominação indica, negam que o Holocausto aconteceu, mesmo com a existência de provas cabais que atestam o contrário. Para introduzi-las na narrativa, Mizanzuk inaugura uma estratégia comunicativa inédita na temporada: narra uma história pessoal. Há, então, o pressuposto de uma certa intimidade com a audiência; quando alguém nos conta uma história referente à sua vida particular, existe a suposição implícita de uma afirmação de confiança. Motta (2005) classifica atitudes como essa como um desvio da relação entre o narrador e seu texto, fazendo com que o primeiro se relacione mais intensamente com o seu público. Trata-se de um “jogo entre as intencionalidades do narrador e as interpretações e reconhecimentos da audiência. [...] A atenção desloca-se do texto como unidade estática para a relação comunicativa intersubjetiva” (MOTTA, 2005, p. 12). Afinal, narrativas são feitas com um propósito – e expor algo do seu âmbito particular denota um sentido de cumplicidade com quem o escuta.

A história pessoal contada é sobre o pai de Mizanzuk que, segundo o narrador, sempre se mostrou interessado pela área de História, com foco especial em guerras. Era comum, então, que pai e filho conversassem sobre este assunto, o que, eventualmente, incluía o tópico da Segunda Guerra Mundial. “O Holocausto sempre foi um dado histórico cujos pesos da documentação existente ressoava até em nós que supostamente não tínhamos nada a ver com isso”, pontua o narrador. O uso de um advérbio de dúvida, “supostamente”, já provoca um efeito de sentido baseado na ambiguidade; como apontado por Motta (2005), essa utilização denuncia uma espécie de estratégia de subjetivação do narrador, que, por meio de um significado semântico, orienta a narrativa para a direção que deseja. No caso deste episódio narrativo, o direcionamento almejado por Mizanzuk é passar a lição de que toda a sociedade tem, sim, uma relação com o Holocausto – pelo menos o dever de lembrá-lo e compreender sua magnitude, para que não existisse a possibilidade de algo parecido voltar a se repetir. Assim, quando diz que ele e o pai “supostamente” não têm a ver com o Holocausto, ele já introduz a incerteza sobre se essa constatação procede ou não.

Concluindo a narração sobre seu pai, Mizanzuk retoma uma lembrança de um evento que ocorre cerca de dez anos antes da produção do “Projeto Humanos”, em um fórum de uma comunidade da rede social “Orkut”. Em meio à uma discussão sobre o nazismo, o narrador se deparou pela primeira vez com alguém que alegava que o Holocausto não havia

acontecido. “A seguir, eu reproduzo trecho de um vídeo facilmente encontrado no *YouTube* que mostra um pouco do que estou falando. [...] E, se você nunca ouviu essa versão da história, se prepare”. A entonação alarmista desta última frase já indica ao ouvinte o tipo de expectativa que ele deve nutrir sobre o conteúdo que será apresentado; é mais uma estratégia de subjetivação que, como apontada por Motta (2005), tem por objetivo gerar diversos tipos e graus de comoção no público. A seguir, é introduzido outro exemplo de áudio complementar à narrativa (ou seja, uma produção sonora que não foi feita por Mizanzuk ou produzida para o “Projeto Humanos”), que ambienta os ouvintes, por meio de artifícios sonoros, em um clima de suspeita e apreensão. O principal causador desse efeito de sentido é a voz que narra o conteúdo complementar – ela é gerada artificialmente e emitida em tom robótico. Dessa forma, o anonimato de quem está por trás do áudio é mais garantido. Após apresentar alguns trechos desse material, narrador volta a falar diretamente com o ouvinte, mais uma vez oferecendo um aspecto particular seu: a opinião pessoal.

Na minha opinião, [teorias da conspiração] atraem por apenas um motivo: nos dão a sensação de que descobrimos alguma verdade oculta, que somos mais especiais, inteligentes e, portanto, melhores, mais lúcidos e iluminados. Estamos acima da humanidade. Mas, como geralmente brincamos em estudos históricos, as teorias da conspiração fazem tanto sentido que só podem estar erradas. Não é possível exigirmos bom senso ou lógica da humanidade (PROJETO HUMANOS, 2015).

Ao invés de conjugar sua narração na primeira pessoa do plural, ou qualquer outro indício de inclusão da audiência em sua percepção, como já foi feito anteriormente, o narrador opta por deixar claro que se trata de uma opinião particular, estreitando ainda mais o diálogo – e, por consequência, a relação comunicativa – com a audiência. Também na passagem acima, Mizanzuk fala sobre a estruturação de teorias conspiratórias. Com isso, novamente, a narrativa do *podcast* aborda o impacto do ato de contar histórias; o foco agora, porém, é como ele pode ser perigoso. Isso é exemplificado justamente por meio das teorias da conspiração, que se constituem como tentativas de encaixar eventos históricos em uma narrativa calculada que, para ser minimamente plausível, convenientemente ignora determinados aspectos a fim de constituir uma visão de mundo que serve ao interesse de quem a produz. Essa instância, portanto, é mais um exemplo sobre como narrativas não são geradas ingenuamente.

O alerta de Mizanzuk sobre as interpretações errôneas difundidas pela teoria negacionista do Holocausto também toca, mais uma vez, no plano moral e ideológico que está

por trás da narrativa do “Projeto Humanos” – ou seja, aborda o campo das metanarrativas, apontadas por Motta (2013) em seu sétimo movimento analítico. Na passagem exemplificada acima, o narrador afirma que esse tipo de interpretação acerca do genocídio ocorrido durante a guerra está errada, uma classificação que, além de posicioná-lo ideologicamente, está ancorada em evidências que comprovam a existência do Holocausto. Para ressaltar este último aspecto e demonstrar para a audiência que esse é um assunto que vai além de opiniões pessoais, o narrador introduz um novo personagem na narrativa: o historiador Filipe Figueiredo, cuja formação acadêmica o legitima como uma fonte confiável sobre eventos históricos.

Então assim... O, o problema, a origem do negacionismo... aí entra até um aspecto, um pouco, um discurso um pouco mais emocional, saindo um pouco aqui da mera análise empírica, alguma coisa assim... Mas ele tem um quê de mau-caratismo, porque é algo extremamente documentado, inclusive pelos próprios nazistas. Era algo feito de forma extremamente organizada. Então, o que não faltam são provas, são depoimentos, provas fotográficas, provas documentais, testemunhos. [...] Então, assim, como eu disse... até peço desculpa pelo discurso um pouquinho mais emotivo, mas é porque é algo que realmente me tira do sério. Porque, para mim, não é uma questão de debate intelectual. Debate intelectual é você debater, por exemplo, os efeitos da Segunda Guerra Mundial na atual região da Iugoslávia, que são sentidos até hoje porque é uma geração que ainda está viva. Isso é um debate intelectual. Você negar o que tá escrito, o que está na frente da sua cara, é questão de caráter (PROJETO HUMANOS, 2015).

Ainda que seja um especialista, a fala de Figueiredo é “contaminada” por emocionalidades – algo que faz o entrevistado até se desculpar com a audiência e demonstra o quão delicada, e ao mesmo tempo arriscada, é a abordagem negacionista acerca do Holocausto. Outra característica importante apresentada concomitantemente à fala de Figueiredo é o uso de uma trilha sonora ao fundo da mesma. O uso de músicas configura-se como uma técnica de argumentação narrativa, especialmente quando feito para aumentar o teor subjetivo de uma fala e ambientar a audiência no clima da entrevista. Esse tipo de técnica, descrita por Motta (2013) como parte de seu sexto movimento narrativo, é outro exemplo de uma estratégia de subjetivação. Uma vez inserida na narrativa, a música é entendida como um tipo de linguagem estética, através da qual o narrador constrói, intencionalmente, efeitos poéticos em sua audiência. O ritmo e a entonação musicais, por sua vez, cumprem seu trabalho de remeter os ouvintes a determinados estados de espírito – seja de

tristeza, espanto, medo ou alegria –, aumentando as chances de identificação do público com aquilo que está sendo narrado.

Outro efeito sonoro, desta vez, de edição e montagem de áudio, também é observado durante a fala de Filipe Figueiredo. Ao longo de sua entrevista, o historiador oferece dados comprovados sobre o Holocausto – algo que, por si só, se encaixa como “estratégias de linguagem cujo objetivo é repassar uma ideia de rigor e veracidade” (MOTTA, 2005, p.11). Em meio às respostas do entrevistado, de forma costurada (semelhante à estrutura de episódios anteriores, quando complementou falas diferentes como se estas estivessem em um diálogo), o narrador intercala trechos retirados do material negacionista narrado por uma voz anônima. Porém, ao invés de produzir uma sensação de conversa entre os dois tipos de materiais, desta vez, o sentido induzido é o de confrontação de argumentos – quando a explicação do historiador refuta ou ilustra algum comportamento que é observado no áudio do vídeo, o narrador expõe trechos que denotam estas relações, demonstrando como determinados argumentos não procedem, de acordo com sua fonte especializada.

Ainda sobre a temática do negacionismo – sua existência é o principal conflito deste episódio narrativo –, outro personagem secundário do *podcast*, o curador do Museu do Holocausto de Curitiba, Carlos Reiss, explicita que teorias da conspiração são, de fato, feitas baseadas em estratégias narrativas já vistas anteriormente.

A maior parte dessas teorias, elas se alimentam de algumas técnicas que vão existir já há muito tempo, e que tudo isso já tá documentado. O que eu estou querendo dizer com isso? Todos esses argumentos que são utilizados em favor da negação do Holocausto, muitas pessoas vão chamar isso de revisionismo. Isso não é revisionismo. Revisionismo é uma corrente legítima dentro da História. E isso não é revisionismo, isso é negacionismo. [...] Mais importante nesse momento é entender que as pessoas que negam o Holocausto, elas negam o Holocausto por um objetivo ideológico. Elas não negam o Holocausto pelo simples fato de negarem o Holocausto. Esse não é o fim, esse é um meio. Então qual é o objetivo final? [...] Para se chegar nesse fim – que é o antissemitismo, que é o ataque a uma determinada pessoa, um determinado grupo – se usam desse meio que é a negação do Holocausto. Pra finalizar, eu posso dizer, se o Holocausto não aconteceu, cadê a minha família? O que aconteceu com ela? Onde que ela tá? (PROJETO HUMANOS, 2015).

A fala de Reiss também conta com tons de emocionalidade; contudo, eles são apresentados de uma forma diferente da constatada na passagem com Figueiredo. Como o próprio Mizanzuk faz no início do quinto programa, Reiss também utiliza um exemplo

peçoal para, além de se aproximar da audiência, também causar um impacto na mesma. Lembrar aos ouvintes que parte da sua família foi assassinada durante o Holocausto tem um pesado significado simbólico e causa diferentes níveis de comoção no público que, querendo ou não, não passa ileso do questionamento do curador.

Depois de veicular as ponderações dos especialistas, Mizanzuk, por fim, estende a pergunta sobre o negacionismo para Lili Jaffe, que sentiu o Holocausto literalmente em sua pele. Sua resposta é condizente com os elementos de sua personalidade que nos foram apresentados ao longo da temporada: aparentemente, a sobrevivente não guarda rancor nem mesmo das pessoas que, deliberadamente, escolhem ignorar provas factíveis e negar o Holocausto. Imediatamente, logo após as colocações de Lili, Mizanzuk insere falas de Noemi e Stella – ainda no papel de antagonistas na narrativa – que, por sua vez, colocam suas percepções em contraste com as da mãe.

IVAN: O que você teria para dizer para estas pessoas?

LILI: Não quer acreditar, não acredita.

IVAN: Mas você passou por isso. Você não tem vontade de dizer “olha o meu braço, olha minha mãe, meu pai...”

LILI: Adianta discutir? Hoje, li na revista que tinha Holocausto branco contra preto. Ele escreve como que ele sente, quando vai no restaurante e não vê quase nenhum preto sentado no restaurante. Também chamam Holocausto. De falar que não só contra os judeus. Todos que são uma raça contra outra raça, é o tipo de Holocausto, né?

NOEMI: O Holocausto aconteceu, tá acontecendo...

IVAN: Por que você acha que as pessoas pensam isso?

NOEMI: Porque elas querem, elas precisam, porque o antissemitismo não acabou. As pessoas são muito ignorantes, né, isso que minha mãe falou. A religião parece que só serve pro fanatismo...

STELA: Ou as pessoas não conseguem acreditar que uma maldade tão grande possa ter acontecido...

NOEMI: Ah, não. Não acho, não é isso não. Acho que quem não acredita que houve tem algum interesse nisso. Não acho que existe ingenuidade, acho que é malícia (PROJETO HUMANOS, 2015).

Noemi Jaffe ecoa um dos princípios dos estudos narrativos, já abordado anteriormente nesta dissertação: o de que nenhuma narrativa é ingênua. Do ponto de vista teórico, isso não quer dizer, necessariamente, que há maldade em todas as criações de histórias – mas sim que nenhuma delas é criada sem um propósito, um motivo, um incentivo. O que Noemi faz é assumir que o pontapé inicial para as colocações negacionistas parte de um viés maldoso, devido aos motivos destrinchados ao longo do episódio.

Também é importante ressaltarmos que, mesmo que as filhas de Lili assumam os papéis de antagonistas de acordo com a história conduzida durante a temporada, não quer dizer que esta é a única forma de expressão das suas personagens narrativas. Exemplo disto é que, neste terceiro e último episódio narrativo, o conflito principal é configurado pelo embate entre os indivíduos que defendem o negacionismo e as pessoas que reconhecem a existência do Holocausto. Nesta última categoria, estão inseridas tanto Noemi e Stela, como também a própria Lili. Portanto, mesmo alimentando noções diferentes em relação ao trauma da guerra, todas as personagens da família Jaffe estão do mesmo lado quando se trata sobre o reconhecimento do genocídio de minorias executado durante a Segunda Guerra Mundial.

Quando o narrador deixa de lado a temática negacionista é para retomar uma questão levantada em episódios anteriores e que, segundo ele, o deixou curioso para saber mais durante a entrevista com Lili e sua família: trata-se da memória em que a sobrevivente descreve que mentiu para ser selecionada, junto com suas primas, para trabalhar na cozinha de Auschwitz – uma atitude que, por fim, salvou sua vida. Porém, quando ela optou por este caminho, outra menina, escolhida previamente, foi excluída de entrar para aquele posto de trabalho. Aqui, percebemos, com a ajuda do primeiro movimento de análise estipulado por Motta (2013), que, embora aborde a história principal de forma linear – o cotidiano antes da guerra, a perseguição, o aprisionamento em Auschwitz, a libertação e a reconstrução da vida em outro país –, o narrador estrutura o encadeamento da narrativa de forma a retomar um trecho específico da entrevista. Isto diz muito sobre a sua intenção; quando volta a abordar essa questão, qual será o efeito de sentido que busca provocar em sua audiência? A resposta vem a seguir.

Para tentar abordar esse momento – mais um que é delicado –, o narrador pergunta para Lili: “Se você pudesse voltar no tempo e encontrar a Lili lá no campo, o que você diria pra ela?”. A tática comunicativa é semelhante àquela que faz com os ouvintes, quando pede para que eles construam cenários em sua imaginação que correspondam à realidade expressa pela narrativa. Com a demora e reticência da entrevistada em responder, Mizanzuk tenta novamente, realizando novamente um exercício que já aplicou na audiência do programa – o de se colocar no lugar desejado para facilitar o desencadeamento da narrativa. “Imagina o que ela tá sentindo, você no passado, o que você estava sentindo naquela hora, como você estava...”. A negativa de Lili em responder persiste – ela afirma não saber o que poderia dizer. As filhas tentam ajudar; tanto Noemi quanto Stela reformulam a pergunta para a mãe. Ela mantém a negativa. Mizanzuk, então, suspende brevemente o trecho da entrevista para revelar para a audiência que havia uma pergunta que ele precisava fazer,

referente a uma parte da história de Lili que o impactou; é o momento da sua entrada para o trabalho na cozinha, quando uma atitude corajosa acabou resultando na exclusão de outra prisioneira deste posto. Será que Lili pensa naquela menina e no que pode ter acontecido com ela? A passagem que a sobrevivente responde essa questão é o último trecho da entrevista com a personagem principal da temporada e suas filhas.

IVAN: Você se sentiu culpada, por causa da menina que saiu?

LILI: Ah, isso tô pensando. Que... Por minha causa...

IVAN: Ela pode ter sobrevivido...

LILI: Sei lá...

IVAN: Ela pode ter sobrevivido.

LILI: É, pode ser que foi, sobreviveu. Eu acredito no destino. Você acredita? [RISADAS DAS FILHAS AO FUNDO]

IVAN: Acredito. Depois de conhecer você, eu não tenho dúvida. [RISADAS DOS PRESENTES SE MISTURAM]

NOEMI: Essa é a grande discussão entre nós duas. Ela acredita no destino, e eu, não.

IVAN: [RISOS]

LILI: Mas acho que tem sim. Ah, foi muita (sic) milagre, né. Muita coisa. Como... isso... isso, penso muitas vezes: como que aguentei o frio? Agora, estou agasalhada e sinto frio. E como que a gente sobreviveu? Isso, penso muitas vezes. Não dá pra acreditar, verdade, não dá. Sem... sem alimentar... Alimentação, um pedaço de pão duro que tínhamos que dividir para nós três. E a gente sobreviveu (PROJETO HUMANOS, 2015).

Interrompemos brevemente a descrição das últimas aparições de Lili e suas filhas na narrativa para ressaltar que, embora a tonalidade durante a maior parte do episódio narrativo seja pesada (tanto pela indignação, quanto pelo teor conspiratório), o narrador organiza o encadeamento da narrativa de modo que o programa – e a própria temporada – se encerre em um tom otimista, até mesmo esperançoso. Ele faz isso adentrando, mais uma vez, o campo da metanarrativa, descrito por Motta (2013) em seu sétimo movimento de análise. Este é o episódio no qual Mizanzuk mais toca neste campo. É sabido que toda narrativa possui um fundo moral e ético, mesmo as que alegam ter o maior nível de imparcialidade possível. Não é diferente com o “Projeto Humanos”. Nessa primeira temporada, os programas denotam, por meio dos principais episódios narrativos que constituem, uma série de preceitos morais, ideológicos, éticos e culturais. Seus significados simbólicos são constantemente evidenciados ao longo da história, como esta análise foi capaz de demonstrar. Ao fechar a entrevista com a personagem principal, Mizanzuk cita abertamente um elemento pertencente a esse plano: a

lição que podemos tomar por meio de uma história. Esta acaba sendo uma referência direta ao mundo metanarrativo que envolve a temporada e as narrativas construídas durante a mesma.

IVAN: Que lição você tirou de tudo isso?

LILI: Como?

IVAN: Qual lição você tirou?

LILI: É isso, que o destino...

IVAN: Que o destino... Você... não tem outra explicação...

LILI: É... Não tem outro jeito.

NOEMI: Eu acho que tem uma coisa que você sempre fala pra a gente. Que você fala que a gente consegue aguentar tudo, que tudo depende da força de vontade. Não é essa tua lição?

LILI: É isso agora. Mas esse é diferente. Esse parece um milagre

[SILÊNCIO]

LILI: Me largue!

IVAN: [RISOS] Vamos te largar, então. Eu acho que só tenho a agradecer, então. Obrigado. Você quer passar uma mensagem final? Um último comentário?

LILI: Para nunca acontecer, para ninguém.

IVAN: Você tem medo que aconteça de novo? Não com os judeus, mas de repente, com...

LILI: Ah, não acontece em Iraque a mesma coisa? Imagina, por causa que... que foi na escola, para matar alguém por causa que ela quer ir na escola. É, o chauvinismo é a pior coisa que tem.

IVAN: Você acha que a humanidade aprendeu alguma coisa?

LILI: Tem... Tem lugares que sim. Tem lugares que não. Mas esse... Esse religião muito forte é... Não é bom, não.

IVAN: Você, hoje, não é religiosa forte, então?

LILI: Não... Meu religião é a bondade. Eu gosto de dar. Isso... Isso eu acho religião. Mas para ser tão religioso para matar alguém, por causa que não é igual a ele, isso eu acho contra. Muito contra. (PROJETO HUMANOS, 2015).

O narrador ainda afirma: “A história de Lili e de tantos outros sobreviventes possui uma lição importante. Mesmo com tanto ódio no mundo, a vida, de alguma maneira, insiste em continuar.” Além de imbuir a audiência de esperança, o tom otimista é um exemplo de virada narrativa do episódio, pois esta reflexão do narrador acontece após os exemplos de crimes e massacres motivados pelo preconceito que perduram até o século XXI. Essa exemplificação é feita junto aos entrevistados complementares para servir como um alerta para a audiência – a ameaça de conflitos motivados por discriminações preconceituosas é mais viva e próxima do que imaginamos. No entanto, ao escolher não terminar a temporada com este aviso, o narrador opta por não deixar que um efeito de sentido associado ao

desânimo ou à tristeza seja o efeito final associado pelos ouvintes antes do encerramento do programa.

Já era noite quando eu saí do prédio, em Higienópolis. A rua estava tranquila e, apesar de já não ver mais famílias judias circulando, eu me sentia rodeado delas, como se os fantasmas daqueles que morreram agora me acompanhassem no caminho para o metrô. E até hoje eles me acompanham. Lembrando-me, diariamente, do privilégio que foi conversar com Lili e suas filhas. E também do dever que temos em transmitir essa mensagem. Nunca nos esqueçamos. Nunca (PROJETO HUMANOS, 2015).

A última narração retoma e sintetiza a força motriz do “Projeto Humanos”, que já havia sido explicitada anteriormente pelo próprio narrador: a importância de se contar histórias para registrá-las e perpetuá-las junto ao maior número de ouvintes possível, fortalecendo essas narrativas e tornando-as narrativas acessíveis a uma grande audiência. É preciso destacar que a forma que Mizanzuk escolhe para descrever o encerramento da história da temporada é uma clara utilização de estratégias de subjetivação. Por meio de seu detalhamento em primeira pessoa, não apenas somos convidados a observar a atmosfera física e concreta que rodeia o narrador, como também somos apresentados a vislumbres de suas lembranças e constatações pessoais. Quando romantiza a experiência de conversar com Lili e sua família, além da gratidão pela oportunidade de contar a história delas, Mizanzuk constrói efeitos poéticos junto à audiência, provocando, intencionalmente, efeitos de sentidos emocionais na mesma. Por meio da identificação dos ouvintes com as emoções narradas por Mizanzuk, eles são capazes de compreender o tema delicado abordado pela temporada, que envolve o trauma da protagonista, o legado gerado pelo mesmo e como nós, que consumimos essa narrativa, podemos atuar para que algo do gênero não se repita. Fazendo jus ao nome “Projeto Humanos”, seu narrador encerra sua participação fazendo aquilo que se propôs a concretizar desde o início: humaniza relatos fáticos para torná-los mais acessíveis.

Ao longo da análise dos programas de toda a primeira temporada, identificamos uma série de categorias de elementos que foram utilizados por Mizanzuk para compor a narrativa. São elas:

- a) Narração: fio condutor da narrativa, feita na voz de Ivan Mizanzuk;
- b) Entrevista principal: feita com Lili e suas filhas; Mizanzuk também participa, mas no papel de entrevistador principal em diálogo com as fontes, não de narrador;

c) **Música:** introduções, encerramentos, trilhas e vírgulas sonoras, incluindo sons ritmados que não contêm fala. Não conta as trilhas sonoras ao fundo das falas;

d) **Entrevistas complementares:** feitas com especialistas e em um tom mais informativo; Mizanzuk, novamente, quando aparece nestes trechos, está no papel de entrevistador, não de narrador;

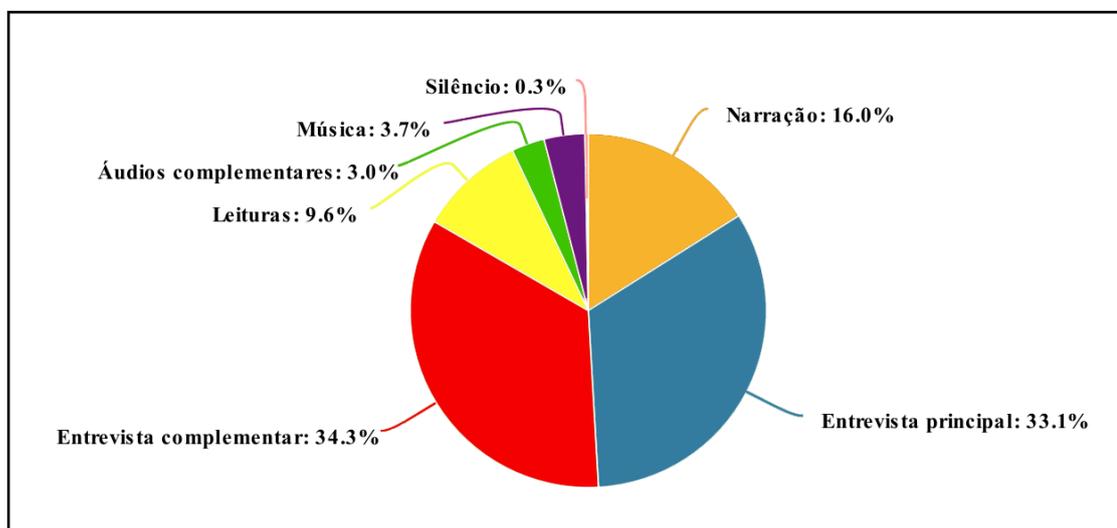
e) **Áudios complementares:** clipes sonoros retirados de materiais audiovisuais que não foram produzidos por Mizanzuk;

f) **Leituras:** incluem as dramatizações de trechos do diário de Lili Jaffe, feitas por uma convidada como se fosse a própria sobrevivente narrando sua história, e também as leituras feitas por Noemi Jaffe de seus próprios textos autorais, escritos para o livro “O que os cegos estão sonhando?”;

g) **Silêncio:** quando a narrativa entra em suspensão.

No gráfico abaixo, ilustramos quanto tempo ocupou cada uma das categorias de elementos narrativos utilizados por Mizanzuk ao longo da temporada.

Gráfico 15 – Qual parcela de tempo cada elemento narrativo ocupa em relação à duração completa da temporada “As filhas da guerra”



Fonte: Elaborado pela autora.

Os cinco programas da temporada somam, no total, cerca de três horas e cinquenta e cinco minutos. Uma surpresa constatada no gráfico acima é a realidade de que, ao todo, o tempo dedicado às entrevistas complementares (com os especialistas Carlos Reiss e Filipe Figueiredo) é maior do que a duração total das falas de Lili Jaffe e suas filhas, Noemi e Stela. Enquanto as entrevistas com Reiss e Figueiredo somam, aproximadamente, uma hora e vinte

minutos (34,3% do tempo completo da temporada), a entrevista com a personagem principal e sua família ocupa cerca de uma hora e quinze minutos de duração (33,1%). A narração de Mizanzuk ocupa quase a metade disso, durando em torno de trinta e sete minutos (16%). Isso demonstra como, apesar das interjeições do narrador serem frequentes, suas narrações tendem a ser breves, curtas, seguindo uma tendência de contextualizar as falas e “costurar” umas nas outras, de modo que façam sentido.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe uma verdade comum às coisas narradas pelo ser humano, desde uma pintura rupestre ilustrada na parede de alguma caverna, até um *tweet* com cerca de 140 caracteres: todas elas são feitas com um propósito. Não existem narrativas ingênuas, ainda que elas sejam feitas, aparentemente, de uma forma neutra. Isso é fato pois, para ganhar sentido, todas elas precisam ser intermediadas pelo ser humano e, ao fazer esse caminho para existir, são contaminadas pelas concepções e pelos significados construídos, de maneira particular ou coletiva, pela pessoa que a traz à vida. É como se uma narração puxasse a outra – quando nos expressamos, estamos assimilando e argumentando sobre nossa visão de mundo, estendendo nossa percepção ao próximo. Por meio das narrativas, construímos nossa noção de pertencimento, compreendemo-nos e adicionamos elementos à nossa cultura, à moral, aos costumes, à política e às crenças. O legado humano e suas instituições são filhos legítimos do ato de narrar. É uma ilusão, então, tratar as narrativas como despidas da intenção de provocar efeitos de sentido.

Posto isto, notamos a existência de uma associação comum entre o ato de contar histórias (que nada mais é do que uma das formas de propagar narrativas) e palavras como arcaico, primitivo, antigo, feito em volta de uma fogueira ou no colo de uma avó. Essa noção não existe à toa, como abordado no primeiro capítulo deste trabalho – desde o início do registro histórico da humanidade, até onde a tecnologia possível alcança estudar, é sabido que, por onde passa o ser humano, passa também seu rastro de histórias. O nome do *podcast* analisado nesta dissertação não poderia, então, ter um nome mais adequado: “Projeto Humanos”.

Como observado ao longo desta pesquisa, seja resgatando a contação oral de histórias ou a linguagem já propagada pelos programas de rádio, o *podcast* é uma das tecnologias inventadas que perpetua e reinventa a arte da narrativa. E são fartas as formas de perpetuar esta arte em plataformas de áudio, seja pelo som familiar e cativante de um narrador ou uma narradora, pelos sons de fundo e as vinhetas para situar os ouvintes, ou, até mesmo, pela ausência de qualquer barulho; como foi possível constatar, até mesmo o silêncio pode ser um aliado na hora de contar uma história, seja para denotar uma pausa, uma mudança de assunto ou momento tenso, de reflexão. A entonação da voz, o seu ritmo e sua afinação contam como parte da narrativa, são parte da sua construção desde seus ciclos, pontos de virada, criação de personagens e o estabelecimento de uma relação com o ouvinte, seja esta de fascínio, confiança, apreensão, curiosidade, medo ou aversão.

Para estudar estes aspectos e compreender como podem ser organizados como estratégias, é preciso compreender uma série de conceitos que permeiam o estudo das narrativas. Este empenho é realizado ao longo de todo o trabalho, mas especialmente aprofundado no segundo capítulo, dedicado à importância do registro, estudo e percepção do ato de narrar. Nesta parte, definimos os campos da memória, da história oral e da arte da entrevista, que serão brevemente retomados para contextualizar os frutos da análise.

Como apontado por Delgado (2010), definir a memória é algo tão difícil e, ao mesmo tempo, tão antigo, que mesmo civilizações passadas enxergam como uma espécie de sexto sentido. Semelhante ao que constatamos ao definir o que são narrativas, a memória é outra noção que não consegue – e nem deve – ser amarrada a apenas um conceito, de uma forma fechada, concluída, finita. Ela está em constante reforço e construção, compartilhada entre as pessoas e ressoantes nas recordações pessoais de cada um. Testemunhamos exemplos disso ao longo da temporada, especialmente por meio de Lili, a principal entrevistada. Através da narração de suas memórias, a sobrevivente do Holocausto traz novamente à tona os traumas que sofreu, constitui significado ao legado que deixa para as gerações que a seguiram e permite contrastes narrativos interessantes, que destacam sua história entre as demais – a curiosa constatação de que Lili não nutre rancores pelos nazistas, enquanto suas filhas assumem um forte sentimento de mágoa em relação a eles, é um dos conflitos que guiam a narrativa, configurando-se como um aspecto chamativo ao ponto de inspirar o nome da temporada. É navegando nos caminhos marcados em sua memória que Lili, então, é guiada – e nos guia – pela temporalidade de sua existência.

A história oral é outro campo que remete à nossa ancestralidade, definida como tão antiga quanto a própria história por Paul Thompson (1998), um dos seus principais teóricos. Como ele mesmo afirma, seus métodos admitem a existência de heróis não apenas entre os que lideraram movimentos, mas também entre aqueles que, em sua maioria, permanecem anônimos. Além da história de Lili chegar até nós por meio da oralidade, colocando-nos em contato direto com as vozes que permeiam a narrativa, também é isto que testemunhamos ao longo de “As filhas da guerra”: a narrativa de Lili, uma entre as milhares aprisionadas e torturadas pela guerra, é imortalizada e nos permite vislumbres de seu heroísmo, desde o ato de sobreviver – a maior resistência possível dentro de um campo de concentração – até as atitudes ativamente pensadas para beneficiar e ajudar seus próximos. Lili diz não temer a morte, arrisca a vida para dar comida a prisioneiros doentes e, por fim, ainda se compadece de seus algozes. É por meio do registro oral de sua fala que temos, em

primeira mão, seu relato mediado pelo narrador e vozes complementares à narrativa da sobrevivente.

Também é necessário relembrarmos que um dos principais propósitos da história oral é chamar a atenção para outros enfoques de investigação que não utilizem apenas as fontes clássicas e oficiais. De acordo com a metodologia da história oral, a valorização de histórias de vida, especialmente a de narrativas pessoais de indivíduos à margem do protagonismo histórico, é essencial para a compreensão de acontecimentos, inclusive os traumáticos. A narrativa de “As filhas da guerra”, embora dê espaço para a história de uma sobrevivente do Holocausto – que, como muitos outros, compartilha os horrores que viveu para gravar suas memórias na história, a fim de que crimes semelhantes não se repitam no futuro –, algo relativamente comum em narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial, também abre espaço para fontes não tão normalmente ouvidas, que são os filhos daqueles que sobreviveram aos campos de concentração. Como explicitado anteriormente, este é um dos diferenciais – entendemos que, inclusive, é o principal – da história contada pelo “Projeto Humanos”. Seu narrador, portanto, atém-se (de forma consciente ou não) às práticas da história oral, que ganha importância por ser construída a partir de pessoas.

Por fim, também foi necessário um maior entendimento sobre as dinâmicas de entrevista para observarmos, com maior completude, o fio narrativo tecido pelo *podcast*. Compreendemos que, ao escolher a entrevista como método de aproximação e diálogo com os personagens da história, o narrador dispõe à sua audiência a articulação subjetiva dos próprios entrevistados, possibilitando a identificação dos ouvintes com aqueles que concedem suas falas. Quando nos fornece acesso às vozes dos personagens – e aos tons possíveis que elas podem ter, desde apreensão, tristeza, medo ou bom-humor –, o narrador humaniza os entrevistados perante os ouvintes que, interpelados pela presença inegável das subjetividades carregadas pela fala humana, veem-se convocados a melhor compreender as pessoas que levam aquela história até eles.

Ainda no campo de entrevistas, como constatamos ao final da análise do quinto episódio, podemos perceber que Mizanzuk faz uso dos estilos de entrevista conceitual e humanizada para compor a história da temporada. Enquanto o primeiro tipo se destaca pela curiosidade informativa, o que se manifesta pela busca de mais de uma fonte sobre a temática dos episódios para complementar e ancorar a narrativa de Lili na realidade, o segundo tipo é, como o nome sugere, um investimento no aprofundamento dos aspectos humanos dos entrevistados, dando espaço para o afloramento de traços subjetivos e emocionais dos mesmos. As duas formas estão presentes em “As filhas da guerra”, coexistindo em sua

narrativa. Nas classificações estipuladas por Medina (2002) como formas para se aproveitar uma entrevista, também é possível percebermos as mesmas características listadas neste parágrafo, desta vez representadas pelos subgêneros de perfil humanizado e de coleta de olhares variados sobre acontecimentos.

Aproveitando o tópico do olhar sob os acontecimentos da narrativa, consideramos, também, os variados perfis de narração que Mizanzuk assume ao longo da temporada. O narrador do “Projeto Humanos” oscila entre o uso da primeira e da terceira pessoa. Quando na primeira, pode se configurar como narrador protagonista (quando descreve suas ações ou memórias pessoais, por exemplo), ou como narrador observador (quando compartilha detalhes que o ouvinte não pode testemunhar devido à restrição visual do áudio, ou quando tece observações sobre determinadas falas ao longo do episódio). Entre as categorias de tons que podem ser adotados em primeira pessoa, Mizanzuk também se encaixa em mais de um: ele assume o tom objetivo (quando não faz comentários e lista objetivamente uma série de fatos; no *podcast*, acontece, principalmente, na narração de fatos históricos); o tom interpretativo (como o próprio nome sugere, quando o narrador se descreve presente na própria narrativa ou reflete sobre os desdobramentos da mesma); ou o tom impressionista (quando a narração imprime tons de subjetividades, como emocionalidades, por exemplo).

Já no âmbito da terceira pessoa, o narrador do *podcast* assume, como já explicitado anteriormente, as nuances de uma onisciência interpretativa. Esse gênero é caracterizado por um narrador participante da própria narrativa, que tece comentários referentes ao nível externo (suas percepções compartilhadas coletivamente, comportamentos visíveis, entre outros) e interno (relações familiares, noções e histórias pessoais, por exemplo) dos entrevistados. Mizanzuk faz justamente isto, inserindo-se na história que deseja contar – desde a descrição de detalhes visuais das entrevistas de que participa, até os comentários que atribuem significações às experiências vividas pelos personagens, seja de perigo, apreensão, coragem ou esperança

Uma vez retomados, os conceitos descritos acima nos auxiliam a situar determinados elementos narrativos. No entanto, para a realização mais completa do estudo proposto por esta dissertação, utilizamos a metodologia da análise crítica da narrativa. Como proposta por seu idealizador, Motta (2013), essa análise é usada como uma espécie de instrumento interpretativo e, por meio dela, são revelados os processos de representação e construção da realidade feitos pelo narrador. Esta revelação é, portanto, o norte principal da análise deste trabalho.

O que nos move, como audiência – ou, até mais amplamente, como seres humanos – a acompanhar a história que nos é apresentada por Mizanzuk? A resposta que esta análise traz visa a evidenciar quais são os métodos utilizados pelo narrador, sejam eles resgatados ou criados para a plataforma específica de *podcast*, que provocam e sustentam o interesse dos ouvintes pela história de Lili Jaffe.

Durante a imersão nos episódios de “As filhas da guerra”, passando pela análise de encadeamento do roteiro, pela estruturação dos áudios e até mesmo pela interação fora do âmbito sonoro do *podcast*, observamos que a história é contada pelo narrador em três grandes episódios narrativos. Esses episódios são definidos por Motta (2013) como as unidades temáticas da narrativa; cada um deles agrupa, de forma semanticamente coesa, os principais conteúdos que pautam a história como um todo. Nesta etapa de análise, constatamos que a primeira temporada do “Projeto Humanos” configura-se em três episódios narrativos: o primeiro, sobre sobrevivência; o segundo, sobre legado; e o terceiro, sobre aprendizado. Como é feita a estruturação destes episódios ao longo da narrativa indica as estratégias semânticas do próprio narrador: como ele construiu os sentidos em cada uma dessas etapas, quais são os papéis funcionais destas unidades básicas e de que forma eles se conectam à história.

Para caracterizar esses episódios, é preciso identificar quais são os conflitos dramáticos. É em torno deles que o episódio se organiza, pois são eles que provocam a expectativa necessária para manter o interesse na narrativa. Também são chamados de “*frames cognitivos*”, já que, por meio deles, o narrador organiza a realidade que constrói para a audiência.

O primeiro episódio narrativo da temporada, por exemplo, é norteado pelo conflito de sobrevivência da protagonista, Lili Jaffe, perseguida por nazistas e aprisionada no campo de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial. Já o principal *frame* cognitivo do segundo episódio é o legado da guerra – como Lili e seu marido, Aaron Jaffe (também sobrevivente da guerra), aprendem a transmitir memórias e significados sobre o trauma que sofreram, e de que forma essa herança simbólica dos pais afeta suas filhas. O terceiro e último episódio narrativo é composto pelo conflito sobre o que aprendemos com o Holocausto – se existe o perigo que algo semelhante aconteça, mesmo nos dias de hoje, e quais lições podemos tirar da vivência que Lili e sua família teceram ao longo da história.

É também por meio do reconhecimento de quais são esses conflitos e em quais episódios narrativos eles se encaixam que podemos perceber como são construídos os personagens da história. São eles que, como apontado por Motta (2013), realizam os

enfrentamentos da narrativa, são responsáveis pelas ações da história e guiam, por consequência, o desenvolvimento do enredo. No caso de “As filhas da guerra”, temos cinco categorias de personagem: protagonista, antagonista, heroína, vilão e secundário. Lili Jaffe é a personagem que acumula duas funções: exerce tanto o papel de protagonista, quanto de heroína da narrativa. Suas filhas, Noemi e Stela, são apresentadas por meio de uma ótica antagonista, já que suas percepções, crenças e noções se opõem às da mãe em alguns pontos cruciais da história. Os vilões são representados por dois tipos de personagens: os nazistas, no passado, e os negacionistas, no presente. Já os personagens secundários são as fontes ouvidas por Mizanzuk para complementar e corroborar a narrativa, fornecendo dados e informações que a situam em nossa realidade. E, no caso da construção de narrativa da primeira temporada de Projeto Humanos, também é possível observar outro tipo de figura que, embora não prevista por Motta (2013), é passível de reconhecimento: o narrador-personagem. Ao longo da história, a figura de Mizanzuk se apresenta como um dos participantes da história, literalmente inserido na construção da mesma e empenhado em buscar uma conexão com quem consome a narrativa.

Além da produção de efeitos de sentido e de real, utilizados em abundância e destacados ao longo da análise, determinadas escolhas do narrador se destacam ao longo da história e são dignas de consideração após o estudo completo do objeto desta dissertação. Como observamos, o narrador utiliza com frequência estratégias de objetivação e subjetivação, provocando, por meio delas, efeitos de real e efeitos poéticos, respectivamente.

Os efeitos de real são obtidos a partir de uma série de fatores que os ancoram em nossa realidade – desde a própria identificação de Mizanzuk e todas as suas fontes como pessoas existentes, até a evocação de datas, locais e episódios históricos que reconhecidamente aconteceram. Sendo assim, a identificação da audiência é ainda mais presumível; utilizando efeitos de real que são observados em demais narrativas, como a jornalística, Mizanzuk promove a interpretação dos fatos narrados como verdades.

Porém, ainda que utilize abertamente estes recursos, o narrador de “Projeto Humanos”, bem como próprio nome indica, investe, majoritariamente, na humanização da narrativa que pretende contar. Dessa forma, utiliza os efeitos poéticos para causar diferentes graus de comoção e interesse em sua audiência. Efeitos de sentido como tristeza, espanto, esperança, indignação e pesar são frequentemente evocados durante a narrativa. Ademais, o narrador cita, com frequência, elementos que remetem ao campo das metanarrativas, que tocam o fundo moral e imaginário compartilhado entre os ouvintes. Por meio de uma abordagem dramática dos episódios da narrativa, a audiência é remetida a determinações

históricas e constrói imaginários afetivos que envolvem as personagens. A história contada por Mizanzuk deixa transparecer narrativas ainda mais profundamente arraigadas em nossa sociedade. No caso de “As filhas da guerra”, trata-se de uma lição sobre como perseguições ideológicas, religiosas e políticas são perigosas e não devem ser repetidas. Ao longo da história, vários campos metanarrativos que remetem a esta ideia principal são tecidos – o antissemitismo, o judaísmo, ideologias que duvidam ou se posicionam contra o Holocausto, entre outros.

O posicionamento do narrador neste campo simbólico é claro durante toda a narrativa: alinhado à sua protagonista, Mizanzuk afirma abertamente que conta a história de Lili para não deixar que a narrativa dela caia no esquecimento. A consequência almejada pelo narrador é a de que o resgate e a perpetuação dessas memórias dificultem o surgimento de um cenário propício para o acontecimento de algo semelhante ao Holocausto. Mizanzuk é enfático em demonstrar seu apreço pela oportunidade de contar a história de Lili – chega a dizer que é um privilégio – e não esconde sua admiração pela protagonista. Ao longo da análise, percebemos que o entusiasmo do narrador é evidente em outros aspectos. Exemplos disso são os encadeamentos dos episódios narrativos, bem como os conflitos e construções de personagens dentro deles, que são narrados de forma a privilegiar as emoções, tanto as do narrador, quanto as dos entrevistados; testemunhamos as opiniões próprias dos envolvidos, as percepções de mundo, sentimentos particulares e tons de vozes afetados por comoções. Até mesmo o silêncio é deixado intacto pelo narrador. Durante as entrevistas, ele também opta por não manter um distanciamento de suas fontes, revelando momentos em que demonstra respeito, e até mesmo carinho e admiração por elas.

A própria quantidade de fontes também é uma demonstração das prioridades do narrador; mesmo com apenas duas pessoas entrevistadas além de Lili Jaffe e sua família (o curador do Museu do Holocausto, Carlos Reiss, e o historiador Filipe Figueiredo), o tempo de participação dessas fontes complementares ultrapassa o da entrevista com a protagonista e suas filhas. No caso de Reiss e Figueiredo, ambos também são tocados pela temática do Holocausto; enquanto o curador também tem familiares que passaram por campos de concentração, Figueiredo chega até mesmo a se desculpar pela emoção que demonstra ao desconstruir o discurso negacionista. Isso demonstra que, para o storytelling almejado por Mizanzuk, a preferência não é por uma variedade de fontes de áreas diferentes, ou suficientemente distanciadas no âmbito pessoal em relação ao assunto abordado – coisas que são características comuns ao rigor jornalístico. A prioridade é como apresentar a narrativa da forma mais envolvente possível para os ouvintes.

Sabendo da paixão do narrador pela sua história, compreendemos que a plataforma de divulgação de conteúdo escolhida para divulgá-la foi uma excelente opção: os podcasts. Como comprovado no capítulo deste trabalho dedicado a eles, por meio de pesquisas, os programas de podcasts são difundidos no Brasil principalmente por meio de indicações feitas pela própria comunidade de ouvintes. Sendo assim, conquistar a audiência não é importante apenas para que ela continue acompanhando a narrativa, mas também para atrair ainda mais público ao longo (ou até mesmo depois) do andamento da história.

E não é apenas com os ouvintes que é estabelecido um diálogo no decorrer da narrativa; o próprio narrador recebe comentários sobre ela, como é evidenciado em trechos dos programas do “Projeto Humanos” em que Mizanzuk cita o conteúdo de mensagens direcionadas a ele sobre as personagens da história (demonstrando, inclusive, afeição pelas mesmas). Ao mencionar esses comentários em seus programas, o narrador não apenas confere um senso de reconhecimento à sua audiência, como incentiva possíveis novas interações por parte dos ouvintes, que, motivados pela vontade de também aparecer durante a narrativa da temporada, enviam mensagens durante sua divulgação.

Sendo assim, o podcast resgata uma série de recursos narrativos (vistos tanto no rádio quanto no jornalismo literário, por exemplo) e ressignifica-os quando os insere em um novo contexto digital, disponível para qualquer pessoa com acesso à internet, que pode revisitar o conteúdo e reproduzi-lo quando e onde quiser. Por estar em constante experimentação, as potencialidades possíveis dentro da plataforma ainda estão em reconhecimento e em expansão. No entanto, por estar inserido em uma plataforma digital, já podemos observar que o podcast também aumenta a abrangência dessas estratégias de uma forma que não é inédita para outras mídias na internet, mas não era possível anteriormente em plataformas que precederam o podcast, como o rádio. Agora, em um ambiente online, a interação entre narrador e audiência acontece rapidamente, com o fluxo de comentários e interações podendo acontecer, até mesmo, simultaneamente ao consumo do conteúdo. Porém, o ideal não seria apenas envolver o ouvinte, mas que ele também ficasse engajado a ponto de falar sobre o programa para demais potenciais ouvintes. Como o número de engajamentos que podcasts como o “Projeto Humanos” pode contabilizar não é o foco deste trabalho, mas sim sua capacidade de reproduzir estratégias narrativas, o que podemos concluir neste trabalho é que a plataforma de podcasts é capaz de executar táticas de envolvimento e comoção da audiência – e guarda um potencial ainda fértil de estudo.

Em suma, compreendemos, então, que precisamos estudar narrativas para sabermos como melhor contá-las – e que esta análise é de interesse para o campo da

comunicação quando, principalmente, ajuda os fornecedores de conteúdo a se situarem em novas plataformas e tecnologias, como é o exemplo do *podcast*. Adventos comunicativos como este, que ainda se encontra em desenvolvimento e pode atingir novos patamares de expansão, trazem novos desafios técnicos e subjetivos para a conservação e divulgação da arte de se contar histórias. Um dos aspectos definitivamente constatados por esta pesquisa é o de que, ainda que estejamos frente a uma tecnologia recente e ainda não amplamente explorada, isso não quer dizer que uma plataforma não possa ressignificar técnicas já conhecidas, como as vistas pela história oral ou pelas narrativas radiofônicas, e reverberá-las com um novo alcance e engajamento para determinados tipos de público. Paradoxalmente, o ambiente digital se mostra um terreno fértil para propagar a tradição mais humana de todas: a de contar histórias.

Como dito na introdução desta dissertação, nenhum de nós sabe quando contamos nossa primeira história. O que compreendemos, especialmente após todo o caminho percorrido na estruturação deste trabalho e aprofundamento da análise, é que o mesmo é verdade quando a situação é inversa: nós também não sabemos quando será a última história que contaremos. Por mais que possamos querer, é impossível definir qual seria ela, pois, depois que escapam de nossos lábios, dedos ou gestos, as narrativas se entranham em outras pessoas, fazem morada em suas memórias e são ressignificadas em legados inusitados, que, com nosso consentimento ou não, serão passados para frente. Contar histórias, além de ser um dos mecanismos responsáveis pela nossa evolução, é também um meio para o ser humano se fazer imortal. Não existe uma narrativa derradeira, se a mesma foi capaz de provocar sentidos em uma pessoa sequer. E, justamente por ser nossa morada infinita, entendemos que todos e quaisquer movimentos para compreender, valorizar e catalogar formas de tecer narrativas são estudos válidos.

## REFERÊNCIAS

ABPOD. **O que é podcast?** 2015. Disponível em: <<http://abpod.com.br/o-que-e-podcast/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

ALBERTI, Verena. O que documenta a fonte oral?: Possibilidades para além da construção do passado. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA ORAL, 2., 1996, Belo Horizonte. **Anais...** . Rio de Janeiro: Fgv Cpdoc, 2010. p. 1 - 13.

\_\_\_\_\_, Verena. História oral: a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: FVG, 1990.

ALEXANDER, Bryan. **The new digital storytelling**: Creating narratives with new media. Santa Barbara: Praeger, 2011.

ARISTÓTELES. **A política**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ASSIS, Pablo de; LUIZ, Lúcio. O *Podcast* no Brasil e no Mundo: um caminho para distribuição de mídias digitais. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul, RS, 2010. **Anais...** Caxias do Sul: Intercom, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0302-1.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

BALTHAZAR, Glória Maria; THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. História oral, memória e narrativas ressignificadas: Um testemunho de resistência ao golpe de 1964. In: Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais, 9., 2016, Ouro Preto. **Anais...** . Ouro Preto: Ecomig, 2016. p. 1 - 19.

BARASCH, Alixandra; BERGER, Jonah. *Broadcasting and Narrowcasting: How Audience Size Affects What People Share*. **Journal Of Marketing Research**, Carolina do Norte, v. 51, n. 3, p.286-299, jun. 2014.

BARBOSA, Isabela Cabral. **Jornalismo narrativo em podcast**: uma análise da linguagem, da mídia e do cenário. 2015. 71 f. Trabalho de conclusão de curso - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

*DICTIONARY, Cambridge. Storytelling*. 2019. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/storytelling>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARD, Orson Scott. **Xenocídio**. São Paulo: Devir, 2009.

CBN; ABPOD. **Relatório analítico – PodPesquisa 2018**. 2018. Disponível em: <[http://abpod.com.br/wp-content/uploads/2018/12/podpesquisa\\_2018\\_relatorio\\_analitico\\_abpod\\_cbn.pdf](http://abpod.com.br/wp-content/uploads/2018/12/podpesquisa_2018_relatorio_analitico_abpod_cbn.pdf)>. Acesso em: 21 jan. 2019.

CID, Maurício. **#DiaDoPodcast 2016 Como foi?** 2016. Disponível em: <<https://mundopodcast.com.br/artigos/diadopodcast-2016-como-foi/>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

CUNHA, Karenine Miracelly Rocha da; MANTELLO, Paulo Francisco. **Era uma vez a notícia: storytelling** como técnica de redação de textos jornalísticos. *Comunicação Midiática*, Bauru, v. 9, n. 2, p.56-67, maio/agosto 2014.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 6., 2002, São Paulo. **Anais...** . São Paulo: Associação Brasileira de História Oral (ABHO), 2003. p. 9 - 25.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUARTE, Pedro. **Podcast Brasil**. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/podcast-brasil>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006. 168 p.

FARIA, Nídia Sofia. **Jornalismo literário**: um olhar histórico para o gênero e suas características. 2010. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cp/210>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

FERREIRA, Marieta de Moraes; FRANCO, Renato. **Aprendendo história**: Reflexão e ensino. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Orelha. In: JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando?** São Paulo: Editora 34, 2012. p. 1-2.

GLASS, Ira. **Cannes recebe o criador da ‘febre’ dos podcasts**. 2017. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,cannes-recebe-o-criador-da-febre-dos-podcasts,70001853035>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

GONÇALVES, Rainer. **A Língua Árabe: História da Língua Árabe**. 2018. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/arabe/a-lingua-arabe.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

HAMMERSLEY, Ben. **Audible revolution**. 2004. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: Uma breve história da humanidade**. Porto Alegre: L&PM, 2015. 462 p.

JAVORSKI, Elaine. **Radiojornalismo: do analógico ao digital**. Curitiba: Intersaberes, 2017.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2013.

JUSTAMAND, Michel. As comunicações e as relações sociais nas pinturas rupestres. **Anuario de Arqueología**, Rosario, v. , n. 7, p.51-65, jan./dez. 2015.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Cultura da portabilidade: Novos usos do rádio e sociabilidades em mídia sonora. **Observatorio (obs\*)**, Lisboa, v. 3, n. 1, p.223-238, jul./set. 2009.

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

LEWIS, Daniel J.. **The audacity to podcast**. 2014. Disponível em: <<https://mundopodcast.com.br/artigos/daniel-j-lewis/>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

LIMA, Edvaldo. **Páginas Ampliadas**. São Paulo: Manole, 1993.

LOPES, Leo. **Podcast: guia básico**. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015. 128 p.

LUIZ, Lucio. Breve história do podcast no Brasil e no mundo. In: LOPES, Leo. *Podcast: guia básico*. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015. p. 25-87.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: O diálogo possível*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MEIER, Bruno. *Todas as estações*. 2015. Disponível em: <<https://mundopodcast.com.br/artigos/podcasts-revista-veja>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

MIRO, Thiago. *2015 está sendo o ano do podcast, finalmente*. 2015. Disponível em: <<https://mundopodcast.com.br/artigos/2015-ano-do-podcast/>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_, L. G. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2005.

MIZANZUK, Ivan. *Extra – Sobre Lili Jaffe - Projeto Humanos*. 2015. Disponível em: <<https://www.projetohumanos.com.br/as-filhas-da-guerra/s01extra>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MUSSE, Christina Ferraz; MUSSE, Mariana Ferraz. Memórias ressignificadas: as narrativas de Super 8 na Web 2.0. *Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul*, v. 13, n. 26, p.99-115, jun./dez. 2014.

NETWORK, National Storytelling. *What Is Storytelling?* 2019. Disponível em: <<https://storynet.org/what-is-storytelling/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

NÓBREGA, Zulmira et al. *Podcast “Mamilos”: Uma nova forma de fazer jornalismo?*. In: Simpósio Internacional Sobre Jornalismo Em Ambientes Multiplataforma, 2., 2015, João Pessoa. *Jornalismo em Ambientes Multiplataforma*. João Pessoa: Coleção Âncora Jornalismo, 2015. p. 296 - 319.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. *Vygotsky – Aprendizado e desenvolvimento: Um processo sócio-histórico*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2010. 116 p.

ONGARO, Viviane. **Análise crítica das mídias e suas narrativas**. Curitiba: Intersaberes, 2018. 232 p.

PADRIM. **Projetos mais apadrinhados**. 2018. Disponível em: <<https://www.padrim.com.br>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

PODCAST, Dia do. **O que fazer no #DiadoPodcast?** 2016. Disponível em: <<https://diadopodcast.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

PROJETO HUMANOS: O mal puxa o mal [S01E01]. [Locução de]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 10 ago. 2015. *Podcast*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/projetohumanos/o-mal-puxa-o-mal/>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

PROJETO HUMANOS: O trabalho liberta [S01E02]. [Locução de]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 17 ago. 2015. *Podcast*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/projetohumanos/o-trabalho-liberta>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

PROJETO HUMANOS: A profecia [S01E03]. [Locução de]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 24 ago. 2015. *Podcast*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/projetohumanos/a-profecia>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

PROJETO HUMANOS: As filhas da guerra [S01E04]. [Locução de]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 31 ago. 2015. *Podcast*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/projetohumanos/as-filhas-da-guerra>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

PROJETO HUMANOS: O que aprendemos? [S01E05]. [Locução de]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: Projeto Humanos, 7 set. 2015. *Podcast*. Disponível em: <<https://soundcloud.com/projetohumanos/o-que-aprendemos>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

RAGUSEA, Adam. **Three ways podcasts and radio actually aren't quite the same**. 2015. Disponível em: <<https://current.org/2015/07/three-ways-podcasts-and-radio-actually-arent-quite-the-same/>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

RESENDE, Vitor Lopes. A narrativa transmidiática: conceitos e pequenas dissonâncias. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM CIBERCULTURA, 7., 2013, Curitiba. **Anais...** . Curitiba: Abciber, 2013. p. 1 - 11.

SILVA, Amanda Tenório Pontes da. A vida cotidiana no relato humanizado do perfil jornalístico. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p.403-412, jul./dez. 2010.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**: esboços para um conceito. 2006. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1048.PDF](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1048.PDF)>. Acesso em: 21 jul. 2018.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem**: Notas Sobre a Narrativa Jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

STRICKLAND, Ashley. **The earliest drawing in history**: A hashtag found in South Africa. 2018. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2018/09/12/world/ancient-hashtag-drawing-south-africa-study/index.html>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

TAHAN, Malba. Apresentação. In: GALLAND, M.. **As Mil e uma Noites**: Volume 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 11-14.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

VANSINA, J. **A tradição oral e sua metodologia**. 2013. Disponível em: <<http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

WORCMAN, Karen. **Escutar para transformar**. 2016. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/explore/blogs/blog-karen-worcman/escutar-para-transformar>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

**ANEXO A – Acesso ao *podcast* “O mal puxa o mal” e sua transcrição**Figura 4 – QR Code para “O mal puxa o mal”<sup>49</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

---

<sup>49</sup> Link também acessível pelo endereço: <<http://bit.ly/omalpuxaomal/>>.

**ANEXO B – Acesso ao *podcast* “O trabalho liberta” e sua transcrição**Figura 5 – QR Code para “O trabalho liberta”<sup>50</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

---

<sup>50</sup> Link também acessível pelo endereço: <<http://bit.ly/otrabalholiberta>>.

**ANEXO C – Acesso ao *podcast* “A profecia” e sua transcrição**Figura 6 – QR Code para “A profecia”<sup>51</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

---

<sup>51</sup> Link também acessível pelo endereço: <<http://bit.ly/projetohumanosaprofecia>>.

**ANEXO D – Acesso ao *podcast* “As filhas da guerra” e sua transcrição**Figura 7 – QR Code para “As filhas da guerra”<sup>52</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

---

<sup>52</sup> Link também acessível pelo endereço: <<http://bit.ly/filhasdaguerra>>.

**ANEXO E – Acesso ao *podcast* “O que aprendemos?” e sua transcrição**Figura 8 – QR Code para “O que aprendemos?”<sup>53</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

---

<sup>53</sup> Link também acessível pelo endereço: <<http://bit.ly/oqueaprendemos>>.