

DO PODCAST À TV: A QUALIDADE E A COMPLEXIDADE NARRATIVAS ADAPTADAS EM *HOMECOMING*

From podcast to TV: narrative quality and complexity adapted in Homecoming

Del podcast a la TV: calidad y complejidad narrativas adaptadas em Homecoming

Daniel Gambaro ¹

Nivaldo Ferraz ²

Thais Saraiva Ramos ³

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i27.14531

Resumo: Este artigo traça uma comparação entre o podcast *Homecoming* e sua adaptação para TV (Amazon Prime Video). Tem como objetivo demonstrar que questões de qualidade e complexidade narrativas, que marcam produções audiovisuais recentes e correspondem a novas práticas de audiência, como “maratonas midiáticas”, se replicam em peças sonoras que promovem imersão dos ouvintes; de modo circular, exemplifica como os podcasts podem servir como espaço de experiências narrativas a prospectar obras televisuais.

Palavras-chave: Adaptação Audiovisual. Podcast. Narrativa Complexa. TV de Qualidade. Imersão.

Abstract: This paper draws a comparison between the podcast *Homecoming* and its TV adaptation (Amazon Prime Video). It aims to demonstrate that issues of narrative quality and complexity, which mark recent audiovisual productions and correspond to new audience practices, such as “media marathons”, are established in sound products that allow for immersion of listening; circularly, it exemplifies how podcasts can serve as a space for narrative experiences to prospect televisual works.

Keywords: Audio-visual adaptation. Podcast. Complex storytelling. Quality TV. Immersion.

Resumen: Este artículo hace una comparación entre el podcast *Homecoming* y su adaptación televisiva (Amazon Prime Video). Pretende demostrar que cuestiones de calidad y complejidad narrativas, que marcan las producciones audiovisuales recientes y corresponden a nuevas prácticas de audiencia, como las “maratonas mediáticas”, se reproducen en productos sonoros que permiten la inmersión por la escucha; de modo circular, ejemplifica cómo los podcasts pueden servir como espacio de experiencias narrativas para prospectar obras televisuales.

Palabras-clave: Adaptación audiovisual. Podcast. Narración compleja. Televisión de calidad. Inmersión.

¹ Doutor, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, Brasil. d.gambaro@outlook.com | <https://orcid.org/0000-0003-0903-8788>

² Doutor, Centro Universitário Belas Artes, São Paulo – SP, Brasil. ferraznivaldo@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-0100-441X>

³ Mestra, Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, São Paulo - DF, Brasil. thaisramos@live.com | <https://orcid.org/0000-0002-8408-1594>

Introdução

Quando foi criado, em 2016, o podcast ficcional *Homecoming* mobilizou atenção suficiente de ouvintes e da crítica para ganhar uma nova temporada, em 2017 (Jarvey, 2017)⁴. Os criadores Eli Horowitz e Micah Bloomberg afirmavam à época que não se tratava de um radiodrama, e sim uma forma experimental de produção distribuída em podcasts, já que nenhum dos dois tinha experiência com esse modo de contar histórias (Fernandez, 2018). Ainda em 2016, a Gimlet Media, produtora por trás desse e de outros podcasts de sucesso – em especial, documentários – fechou um contrato com a Universal Cable Productions e o diretor Sam Esmail para adaptar a série em vídeo, ação bancada pelo serviço de *streaming* de vídeo Amazon Prime. O sucesso entre a crítica é tão positivo que ainda hoje, em 2023, a série televisual é redescoberta e ganha novos comentários positivos (Bisset, 2023).

Podcast e TV configuram, neste caso, dois lados da mesma moeda: o desenvolvimento tecnológico que possibilitou a existência de serviços de *streamings* tem alterado as configurações de acesso e consumo midiático. Segundo Vonderau (2015), mais do que a forma de transmissão de dados, são a agregação de conteúdo e sua capacidade de atrair assinantes que têm demarcado tanto a oferta como a produção contemporânea: trata-se, segundo o autor, de uma tendência tecno-social que reúne o aumento do escopo da cultura com a capacidade de classificar, agregar e recomendar conteúdo. Assim, dadas as facilidades de acesso e mobilidade de consumo midiático, os serviços de *streaming* de áudio e vídeo estão se tornando formas de referência para acesso a músicas, filmes e

⁴ O sucesso de uma série televisual ou de um podcast distribuído por *streaming* não é medido apenas em números absolutos de audiência. Em primeiro lugar, esses dados raramente são divulgados pelos serviços. Entretanto, é sabido que os serviços agregadores utilizam um conjunto amplo de dados (como volume de acessos, hábitos de consumo e perfil da audiência) para traçar estratégias para atrair ou reter assinantes de seus serviços (Vonderau, 2015; Gaw, 2021). Assim, decisões acerca da produção ou cancelamento de uma produção passam por uma aprovação “algorítmica”. Dessa maneira, é possível afirmar que tanto a série em áudio como em vídeo, ao serem renovadas para uma segunda temporada, foram um bem-sucedidas em atender aos parâmetros desejados pelos serviços de *streaming* que as distribuíram.

séries de TV. Isso implica, em grande medida, que se estabeleçam novas articulações das mídias na vida cotidiana, especialmente pela entrada de novos agentes a intermediar produtores e receptores (Montardo & Valiati, 2021).

Constituindo-se como um campo singular, em que a fruição se desloca de um espaço e tempo consagrados pelo rádio e pela TV via antena para outros, determinados pelos *smartphones* e pela conexão contínua à internet, é natural que produtos criados nesse contexto apresentem características estruturais similares, viabilizando transmutações de um formato a outro mais facilmente. De tal modo, temos como objetivo argumentar, a partir da análise de *Homecoming*, que características que marcam as criações televisuais contemporâneas (Mittel, 2015; Nascimento & Oliveira, 2021) – correspondentes a práticas culturais também recentes, como as “maratonas midiáticas” (Jenner, 2017; Montardo & Valiati, 2021) – podem se refletir na produção de podcasts de ficção; da mesma forma, estes podcasts passam a representar um campo importante para testes de fórmulas narrativas para séries de TV disponibilizadas pelos serviços de *streaming*.

Não é a primeira adaptação de uma peça sonora em vídeo. Apenas como ilustração, podemos citar a bem-sucedida série da BBC, *O Guia do Mochileiro das Galáxias*, criada nos anos 1970 e adaptada para TV nos anos 1980, e em filme nos anos 2000. Entretanto, *Homecoming* parece inaugurar um momento em que a lógica de produção das narrativas complexas (Mittel, 2015) se torna uma referência que vai além da TV. Matéria do New York Times publicada em 2019 sinaliza a atenção que os produtores audiovisuais têm dado a podcasts para encontrar potenciais sucessos (Peiser, 2019).

Assim, o presente artigo descreve e analisa pontos relevantes da forma estética e narrativa do podcast *Homecoming* em comparação com sua adaptação televisual na Amazon Prime Video, para apontar como se deu a transmutação de uma obra e outra, fazendo circular os intertextos necessários

para manutenção da proposta discursiva da série original. Procura-se destacar as características que agregam sofisticação ao podcast e como a versão em vídeo, adaptando a complexidade narrativa à luz da criação de Sam Esmail, configura um produto que se alinha a discussões sobre “TV de qualidade” recorridas pelos serviços de *streaming* como legitimação de suas produções (Jenner, 2017; Machado, 2001).

Metodologia

Como metodologia, procedeu-se com a desconstrução das duas temporadas do podcast⁵ e da primeira temporada da série de TV⁶, analogamente ao que propõe Vanoye e Goliot-lété (1994) sobre a análise fílmica. Em resumo, isso implica realizar uma leitura da obra, dividi-la em fragmentos e, então, identificar os elementos constituintes para compreender suas funções naquele contexto. Primeiro, procedemos com a análise do podcast: todos os capítulos foram ouvidos em sequência duas vezes. Na primeira audição foram demarcados e anotados os momentos centrais para andamento do enredo e construção dos personagens – isto é, os fragmentos que seriam, então, analisados. Na segunda audição, foram destacados e listados os componentes de roteiros e os recursos de linguagem utilizados para compor a narrativa, em especial: qualidades do texto, interpretação dos atores, camadas de efeitos sonoros, presença (ou ausência) de música etc. As funções desses elementos e seus significados na peça sonora, foram, em seguida, interpretados à luz de bibliografia apropriada, como Balsebre (2007), Crook (1999) e Klippert (1980), entre outros que serão mencionados ao longo deste texto.

⁵ Cada temporada do podcast teve 6 capítulos, com durações entre 19 e 26 minutos. Fogem desse padrão apenas os dois últimos capítulos da segunda temporada: o quinto capítulo teve 31 minutos, e o 6º, 39 minutos.

⁶ A série de TV teve duas temporadas, mas apenas a primeira foi considerada na análise, pois a segunda traz um enredo que não é tratado no podcast. Os capítulos duram entre 25 e 33 minutos, com exceção do último, que tem 37 minutos.

Em seguida, realizamos a análise da série televisual com procedimentos semelhantes. Os dez capítulos da primeira temporada da série televisual foram assistidos também duas vezes e tiveram seus elementos anotados. A primeira observação, entretanto, ocorreu condicionada pelo que se conhecia do enredo, de modo que foram destacados não apenas os elementos constituintes da narrativa, mas também as transmutações e modificações em relação à obra original, destacando-se aquelas necessárias para melhor atender às necessidades desse outro meio (Balogh, 2005). Esses momentos compuseram os fragmentos a serem, então, desconstruídos. Na segunda leitura da obra televisual, foram destacados os recursos de linguagem audiovisual como, por exemplo: enquadramentos e angulações de câmera, técnicas de montagem, construção do campo sonoro, interpretação dos atores etc. Tal qual no caso do podcast, esses elementos foram, então, interpretados à luz das teorias do audiovisual, como Block (2010), Bordwell (2008), Chion (2011) entre outros.

Enquanto essa forma de análise permite destacar a “qualidade” técnica das produções, restava ainda necessário incluir um referencial sobre a complexidade narrativa de ambas as versões – algo que configura parte de nosso objetivo. Assim, os fragmentos selecionados a partir da primeira audição do podcast e da primeira visualização da série televisual foram submetidos a interpretação levando-se em conta as indicações de Mittel (2015) sobre narrativa complexa, Balogh (2005) a respeito de adaptações literárias e Saraiva e Cannito (2009) sobre técnicas de roteiro.

Breve comentário sobre as duas temporadas do podcast

Homecoming é uma obra de ficção que atravessa diferentes gêneros: o drama, a ficção científica e, principalmente, o *thriller*. Foram produzidas duas temporadas pela Gimlet Media, uma produtora de

podcasts estadunidense que, alguns anos depois, dado o sucesso de suas produções, foi adquirida pela empresa sueca Spotify em sua estratégia de expansão pelos podcasts (Sweney, 2019). Conforme entrevista dos criadores da série Eli Horowitz e Micah Bloomberg (Fernandez, 2018), a Gimlet nunca havia produzido uma obra ficcional antes, de modo que este drama sonoro inaugura uma nova era da empresa.

A história é contada em *multiploting*, isto é, a técnica narrativa em que se alternam diferentes linhas de tempo e/ou espaço. Na primeira temporada, são duas linhas do tempo. Na primeira, (presente) a assistente social Heide Bergman (Catherine Keener) está tratando o soldado Walter Cruz (Cris Isaac) dentro de um projeto chamado *Homecoming*, desenvolvido por uma empresa de biotecnologia chamada *Geist*. O programa deveria reabilitar soldados que sofreram traumas em missões ao redor do mundo. O conflito central dessa história é que Heide e Walter acreditam que o tratamento, que envolvia sessões de terapia e a administração de uma droga, deveria levar esses ex-combatentes à vida civil. Entretanto, o plano da *Geist* – personalizados pelo chefe direto de Heide, Colin Belfast (David Schwimmer), e pela diretora Audrey Temple (Amy Sedaros) – era enviar os soldados de volta ao combate, anulando as memórias dos eventos traumáticos que tinham vivido. Na segunda linha do tempo, que ocorre alguns anos depois, Heide Bergman é investigada por um agente da polícia, Thomas Carrasco (David Cross), que persegue uma denúncia de maus-tratos em *Homecoming*. Heide trabalha agora como garçone em um restaurante, vive com a mãe, e não se lembra de nada que aconteceu no passado. É assediada por Carrasco e Colin. Este, ao lado de Audrey Temple, atua para evitar um escândalo com o projeto e, conseqüentemente, com a *Geist*.

Os eventos que ligam as duas temporadas mostram que Heide, ao descobrir os planos de Colin em provar a eficácia da droga para vendê-la ao Departamento de Defesa do governo dos Estados

Unidos, toma a decisão de proteger Walter Cruz e evitar que ele retorne a combate: administra uma dose extra da droga em um almoço, e ela mesma toma uma dose significativa, o que os deixa incapacitados. Na esteira dessa conclusão, a segunda temporada é voltada para o acirramento da investigação de Carrasco, à decisão de Heide Bergman em encontrar Walter Cruz para protegê-lo, e à tentativa de Colin de chegar primeiro ao ex-soldado para, assim, salvar seu emprego, mesmo que isso custe a vida de algumas pessoas. A narrativa *multiploting* se desdobra a partir das várias investigações que ocorrem paralelamente em busca do paradeiro de Walter Cruz.

É possível afirmar que as cenas são construídas em quatro camadas de som significativa. A primeira é a performance dos atores, que constroem uma sensualidade (Lopez-Vigil, 2004) entre si e com os ouvintes por meio de entonação, respiração e pausas. O diálogo é naturalista, com menos vocabulário e mais trocas sensíveis entre os personagens que, em geral, demonstram desníveis de intencionalidade em cada cena, enriquecendo-as (Crook, 1999). Os diálogos são carregados de emoção e promovem uma experiência sensorial complexa, catalisada nas intensidades, volumes e ritmos que caracterizam as vozes (Balsebre, 2007). Se, conforme nos ensina Zumthor (2018) entendermos que a performance dos atores dá carnalidade às palavras sem corpo da mídia sonora, encontraremos no trabalho singular de Keener, Isaac e Schwimmer os elementos que fazem repercutir, no corpo do ouvinte, as emoções que as personagens sentem. Essa primeira camada se complementa na segunda, os sons de um *foley* bem construído, acompanhando movimentos que os ouvintes, algumas vezes, precisam reconhecer (como, p.ex., passos em uma fuga, pratos e talheres que uma personagem utiliza etc.). Terceira camada, as cenas são preenchidas de efeitos sonoros a compor o ambiente (Balsebre, 2007), muitas vezes com algum valor simbólico – como um aquário presente nas conversas que ocorriam na sala de Heide Bergman, sinalizando o ambiente fechado em que as

personagens se encontravam. Por fim, é muito comum, em cenas intensas, ruídos oriundos de outros objetos que, como quarta camada a sobrepor as falas entrecortadas e hesitantes dos atores, exigem do ouvinte maior esforço de compreensão.

Para dar verossimilhança à primeira temporada, o tempo presente é desvendado a partir da recuperação de gravações das sessões de terapia de Cruz com Heide, bem como de supostos grampos telefônicos. Essas gravações são simuladas a partir de elementos sonoros recorrentes: equalização do áudio e uso de efeitos sonoros narrativos⁷ (como as teclas de um gravador de voz, ou uma porta abrindo), e efeitos sonoros descritivos e expressivos, como o já mencionado aquário. O principal apelo ao envolvimento na primeira temporada é o tom íntimo das conversas entre assistente e soldado, como se o ouvinte espreitasse escondido dentro da sala.

Na segunda temporada, o convite a ouvir ininterruptamente é ditado pelo ritmo das cenas: a alternância *multiploting* é marcada por transições sofisticadas – por exemplo, em uma conversa ao telefone, saímos do ponto de vista de um personagem para o ponto de vista do outro com a equalização da voz e transformação dos cenários, de modo gradual; uma música intensa marca os finais e inícios de cenas. Em todos os casos, os efeitos sonoros servem, como anotam Pongs (1980) e Klippert (1980), para adicionar realismo à cena, complementando a forma naturalista da locução que, seguindo Tim Crook (1999) a respeito da linguagem do drama radiofônico, ativa uma outra dimensão do som, a imaginação do ouvinte. Tal sofisticação no uso de técnicas da linguagem sonora, ao produzir paisagens significantes em toda a obra, leva à cumplicidade dos ouvintes com os personagens centrais. As imagens criadas na mente de cada ouvinte garantem a imersão de quem escuta, isto é, a “sensação

⁷ Os efeitos sonoros são narrativos quando auxiliam a condução da história, representando ações de personagens ou objetos, e descritivos, quando permitem ao ouvinte compreender os contextos em que as cenas se desenvolvem. Essa teoria é bem desenvolvida por autores como Balsebre (2007), e recuperada por Silva (1999)

de se transportar e estar presente no ambiente narrado, como se fizesse parte dele” (Santos, 2022, p.72).

Comparação com a série na Amazon Prime Video

Segundo relatos de Sam Esmail, seu interesse em dirigir a série para a Universal Cable Productions/Amazon Prime não veio de imediato, mas apenas após ouvir repetidas vezes o podcast. Só então ele percebeu um potencial de adaptação que não seria uma transcrição *ipsis litteris* da forma narrativa em áudio. Assim, propôs a Horowitz e Bloomberg um *thriller* psicológico inspirado no estilo de diretores como Alfred Hitchcock e Brian de Palma (Ito, 2018), o que confere um ar um tanto atemporal à série – uma mescla de figurinos, trilhas musicais e cenários que remetem a diferentes épocas. Apesar da forte marca autoral de Sam Esmail, algumas similaridades foram mantidas na série da Amazon em relação ao podcast. Em ambos os produtos o “tempo da história” e o “tempo do discurso” são misturados, e cabe ao ouvinte e ao espectador interpretá-los: as pequenas partes da história contam simultaneamente presente e futuro, e desenharam a psicologia dos personagens.

A confiança na audiência é maior no podcast com transições de tempo e espaço dadas apenas pelos ambientes sonoros, pois a série de TV usa alguns artifícios para demarcar cada espaço e tempo: no presente em que trabalha para a *Geist*, quando Heide (Julia Roberts) tem uma visão maior do que ocorre, o quadro é aberto; no tempo futuro, após perder a memória, o diretor Sam Esmail usa um quadro fechado. No último episódio da série, utiliza-se o fechamento do campo visual (um recurso de edição, com a inclusão de tarjas pretas nas laterais) para demonstrar a perda de memória de Heide. Conforme Bruce Block (2010, p.13), “o espaço é um componente visual complexo” e o desafio é

retratar nosso mundo (um mundo tridimensional) e fazer com que o resultado pareça convincente. Ao fechar o quadro, o diretor passa a operar quase sempre com espaços “planos” e “limitados”. A proporção da tela tem impacto não apenas na construção da narrativa, mas também na forma como ela é apresentada. As linhas das molduras ajudam na representação de espaços mais fechados ou abertos, dependendo da sensação que se quer passar ao público.

As linhas das molduras no quadro fechado são tão fortes que as imagens são visualmente trancadas ou fechadas por elas (Block, 2010), conseguindo provocar uma sensação “claustrofóbica”. Todas as cenas em que Heide aparece trabalhando no restaurante, ou se encontra com Thomas Carrasco (Shea Whigham) e Colin Belfast (Bobby Cannavale), são sempre presas e ancoradas nos objetos que o espectador vê naquele momento, sem qualquer visão maior ou informações que podem ajudar o público a entender por que a personagem age de forma evasiva. Enquanto no áudio a hesitação na voz de Catherine Keener induz o ouvinte a compreender que Heide sofre de perda de memória, o que a incapacita de entender a situação por completo, apenas esse recurso interpretativo não funcionaria tão bem no vídeo. Ou seja: temos uma representação visual que conota a falta de perspectiva da personagem de Julia Roberts. Para David Bordwell, “na fotografia ou cinema, o quadro exclui muito mais do que inclui e, dentro do quadro, a composição, a cor e todas as técnicas de cada linguagem concorrem para ressaltar as qualidades mais pertinentes à trama” (Bordwell, 2008, p.63). Já nas cenas em que Heide é assistente social, de quadro mais aberto pela proporção da tela, o espaço narrativo é construído para além das linhas da moldura da tela (Block, 2010).

A versão televisual da narrativa se torna mais *autoconsciente* (Bordwell, 2008; Mittel, 2015), isto é, mais inclinada a lançar mão de recursos que fogem do naturalismo para reforçar a carga dramática. O podcast é uma mídia que valoriza a conversa, por meio de uma colagem de gravações, telefonemas

e material de vigilância mesclados a cenas de diálogos presenciais, tornando o ouvinte um “bisbilhoteiro”. No vídeo, essa sensação de observar escondido é traduzida pelo uso corriqueiro de câmera solta, na mão, que perde a referência de tempos em tempos e se denuncia, tanto pelos enquadramentos inusitados (como um plano geral vertical, de cima para baixo, impossível em qualquer circunstância comum), quanto pela textura suja e pelo quadro reduzido no tempo presente (Block, 2010). Olmedo-Salar e López-Villafranca (2019), ao analisar a adaptação, afirmam que a imagem contribui para, do ponto de vista sintático, gerar no espectador uma sensação constante de paranoia e intriga. Filtros de cores, cenografia e vestuário variam entre a contemporaneidade do século 21, os anos 1970 e os anos 1950, isto é, o momento de produção dos diretores de referência de Esmail. Na análise de Hoover (2020), a arquitetura e o mobiliário que remete à metade do século passado faz alusão às ansiedades representadas pela guerra fria, em geral o contínuo monitoramento e vigilância especialmente a potenciais “comunistas”.

A série na TV é menos “vococêntrica” que o podcast, apesar de os diálogos ainda guardarem grande importância (Olmedo-Salar & López-Villafranca, 2019). A música, praticamente ausente no podcast, acrescenta valor e emoção à cena, num jogo em que é poucas vezes “empática” e, muitas vezes, “anempática”, fazendo aparecer “a trama mecânica dessa tapeçaria emocional e sensorial” (Chion, 2011, p.15). Primeiro, há que se notar a desnaturalidade da cena: mesmo quando é mostrada uma gaita, objeto emocional entre Walter Cruz (Stephan James) e seu amigo Shryer (Jeremy White), pouco ouvimos do som desse instrumento. Há um uso constante de música sintetizada – por exemplo, nas sequências iniciais de cada episódio, em cenas relevantes para a psicologia dos personagens e, de forma mais comum, em momentos de tensão. Essa música eletrônica se torna discordante das cenas em dois aspectos: nunca é diegética, apesar de se fazer notar brutalmente; acrescenta uma

camada significativa, ao descolar qualquer referência temporal que se teria com a estética visual. Conforme cresce a tensão em direção ao clímax da história, o campo sonoro ganha complexidade nos dois últimos episódios: distorções em som se tornam mais comuns, bem como a adição de ecos – uma antecipação da revelação final, da perda de memória – e uma presença de ruídos, quase sempre diegéticos, que são bruscamente cortados. Trata-se, como se percebe a partir de Chion (2011) uma tentativa bem-sucedida de sustentação temporal da cena pelo som (ou, nesse caso, da representação da memória fragmentada de Heide, agora em reconstrução).

No podcast, o “ouvir entre paredes”, a escuta escondida, é marca fundamental para criarmos o vínculo com Heide Bergman– por meio da presença de Walter Cruz na primeira temporada, e sua ausência na segunda. O ouvinte se alinha com a exasperação de alguém que, sem memória, confronta seu passado, e isso é tudo sustentado na voz de Catherine Keener. Na TV, o alinhamento do espectador com Heide exige um trabalho cuidadoso de figurino, trilha musical, planos fechados de Julia Roberts e algumas cenas adicionais. No quinto capítulo da série em vídeo (metade da temporada), Heide vai a um centro comercial e visita uma loja de departamentos, onde experimenta maquiagens. Na sequência, ela está em seu carro, removendo o batom que delineava sua boca, pouco antes de entrar em *Homecoming*, numa clara demonstração de que não deve se sentir bela. Essa cena adicional, que promove um mergulho na psicologia da personagem ao permitir a compreensão de sua dinâmica interior, isto é, de suas características psicológicas (Seger, 2006), foi adicionada à TV como forma de dar mais textura à Heide, já que as conversas entre ela e Walter são reduzidas na TV em comparação ao podcast.

Outro exemplo da substituição está nas histórias contadas por Walter Cruz que, na voz de Oscar Isaac, são detalhadas e naturais, tornando longos trechos de diálogo um convite à contemplação. No

vídeo, um dos mandamentos é a fragmentação do corte (Ferreira, 2004; Machado, 1997). Uma cena importante, quando Walter e Shryer fogem de *Homecoming* e visitam uma pequena vila, é *contada* por Cruz no áudio, enquanto na TV é *vivenciada* pelos personagens, e literalmente vemos o desenrolar, sem nos darmos conta que essa pode ser apenas a versão imaginada por Walter Cruz, e não um evento que as personagens efetivamente viveram. No áudio, precisamos confiar nas palavras declamadas pelo ator, com suas pausas e desvios, elementos garantidores de autenticidade.

A série televisual é a adaptação apenas da primeira temporada do podcast, com uma mudança significativa do final que, ironicamente, remete ao último capítulo da segunda temporada em áudio. Personagens como Audrey Temple são minimizados, enquanto outros ganham espaço (Thomas Carrasco e Shryer) ou são incluídos – é o caso de Pam, chefe de Carrasco. Tal qual as duas cenas citadas acima, outros momentos foram criados apenas para a série televisual, como uma visita da mãe de Walter à *Homecoming*, antecipando o encontro entre ela e Heide. Como afirma Sid Field em seu famoso manual de roteiro, “a adaptação é definida como a habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste’ – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação” (Field, 2001, p.174). Balogh (2005) é mais detalhista em sua análise sobre a transposição (naquele caso, das obras literárias para TV, mas que podemos estender a este exemplo), ao defender que certas obras realizam a “transmutação”, isto é, uma operação intertextual que preserva a similaridade entre dois textos diferentes, mas num grau de fidelidade que não impacte a autonomia da obra onde se concretiza a adaptação (no nosso caso, a série em vídeo na Amazon Prime Video). Assim, os acréscimos de cenas e de personagens, que acabam por desvendar elementos ocultos no podcast, servem para reforçar as intencionalidades discursivas que se perderiam no caso de uma tradução literal: o clima de paranoia contra o governo, o

pseudo-relacionamento entre Heide e Walter etc.

Outro mandamento das narrativas, na imagem são oferecidas “pistas” (Saraiva & Cannito, 2009): objetos que, destacados em um momento, sinalizam acontecimentos futuros. Como mostram estudos de Mittel (2015), a narrativa complexa desenvolve seus personagens a partir de enigmas: pequenos eventos se somam e ajudam a moldar o que conhecemos deles. Esses eventos-enigmas são, muitas vezes, recuperados do passado, em um trânsito temporal que não obedece à cronologia e podem causar desorientação. Um exemplo é o medicamento que provoca esquecimento, administrado na comida: há várias referências a isso no vídeo, com direito a *close* no abacaxi que é tema do segundo capítulo. No áudio, somos obrigados a confiar essas pistas a nossas lembranças de breves menções a “medicamento” e “cafeteria”, ditas de modo descomprometido e, portanto, com bem menos ênfase do que o que ocorre no vídeo.

Homecoming flerta com o dispositivo aparente em sua narrativa, mas de modos distintos na versão sonora e na versão televisual. Enquanto o podcast busca a imersão (Santos, 2022), recriando um naturalismo que justifica a percepção de dispositivos técnicos em praticamente todos os sons inseridos nos episódios – como o gravador de voz – a versão televisual busca legitimidade e verossimilhança pela *mise-en-scène*. Essa estrutura cinematográfica, aplicada a uma série de TV, usa um repertório rico em técnicas que visam desenvolver a sensibilidade, a fim de aprofundar a experiência da recepção do audiovisual pelo público. “A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera.” (Bordwell, 2008, p.33). O dispositivo é aparente não enquanto equipamento de gravação e reprodução, e sim pela estética da série que lhe garante complexidade, marca das produções contemporâneas de TV.

Transmutação da qualidade narrativa à TV de qualidade

Podemos nos referir ao podcast *Homecoming* como uma “narrativa complexa”, que, nos moldes desenhados por Mittel (2015) sobre a TV, corresponde a novas práticas culturais. Segundo o autor, por um lado, as pessoas estão mais dispostas a acompanhar uma trama que exige mais tempo, atenção e dedicação; por outro, mentes criativas têm feito convergir quatro elementos: a consistência de um *mundo ficcional* e a evolução contínua dos *personagens* ocorre pela acumulação de *eventos*, como percebidos pelos espectadores, nem sempre obedecendo a uma *temporalidade* linear. Ao seguir essa mesma lógica, o podcast, como anota o crítico Charley Locke (2017) para a Wired, pode provar a viabilidade de uma história por uma fração do custo de um piloto de TV. Para compreender o alcance desses processos, é preciso esmiuçar um pouco mais as lógicas de produção e consumo que caracterizam essas novas práticas culturais indicadas por Jason Mittel.

Uma primeira marca das produções é ênfase em capítulos, e não episódios, na divisão da série: enquanto episódios apresentam começo, meio e fim, os capítulos respondem pelo arco narrativo alongado e contínuo, uma estratégia comum nos seriados televisuais diurnos na TV estadunidense e nas nossas telenovelas – herdados, por sua vez, da tradição das radionovelas. Durante um longo tempo, a produção de séries de TV nos Estados Unidos privilegiou a estrutura em episódios – séries de grande alcance de público e de crítica, como *Arquivo X* e *Law & Order*, representam bem essa forma de construção. Ao definir um universo narrativo em que se desenvolvem histórias curtas, finalizadas em um ou, no máximo, dois episódios, essa estrutura permitia que o telespectador perdesse um episódio e, sem prejuízos à compreensão da trama, seguisse assistindo a série nas semanas seguintes. A partir do início dos anos 2000, entretanto, isso começa a mudar e o arco narrativo longo se fez mais e mais

presente em cada unidade. Em capítulos, uma longa história é contada um pouco a cada unidade, exigindo o acompanhamento contínuo dos espectadores.

A valorização de capítulos no lugar de episódios é, segundo Mittel (2015), uma das transformações no hábito de assistir TV contemporaneamente, fortalecida pelos serviços de streaming que permitem consumir várias partes em sequência, sem intervalos – o *binge watching*. A prática de “maratonar” um conteúdo se estrutura principalmente na década de 2000 com a compra de boxes de DVDs de séries televisuais, mas é com a inauguração do serviço de *streaming* da Netflix que esse modo de consumo se torna referência, sendo acompanhado quase simultaneamente pela Amazon Prime (Jenner, 2017). A publicação de todo o conteúdo de uma vez “ensina” o espectador essa forma de consumo e cria novos hábitos e rituais de acesso à mídia, incorporando-se às rotinas diárias (Montardo & Valiati, 2021). A estrutura em capítulos, com seus ganchos bem marcados ao final de cada capítulo, contribui para a maratona. Além disso, argumenta Mittel (2015), as narrativas podem se tornar mais complexas porque os elementos interdependentes entre as unidades são facilmente rememorados, ou facilmente recuperados em uma segunda audiência.

É importante notar que a construção em capítulos no podcast⁸ permite maratonar as unidades, pois apresenta estratégias similares às daquelas dos *streamings* de vídeo, como a revelação de detalhes de forma progressiva entre os capítulos e uma busca incansável por finalizações (Rooney, 2018). Segundo Santos (2022), um podcast narrativo pode usar estratégias literárias (como ganchos) e acústicas (a construção de uma paisagem sonora) para potencializar a imersão nas histórias, forjando intimidade por meio de sua estrutura. Outro fator, como comentamos anteriormente sobre o podcast, é o grau de

⁸ Não obstante as unidades do podcast serem referidas, nos serviços de *streaming* de áudio, como episódios, o arco narrativo de *Homecoming* é estruturado em capítulos.

sofisticação perseguido na obra (o que Horowitz e Bloomberg chamaram de “experimental”), explorando profundamente os recursos sonoros disponíveis.

Mesmo que, originalmente, cada capítulo do podcast *Homecoming* tenha sido lançado com um hiato de uma semana, sua forma capitular e imersiva torna a narrativa menos cansativa, permitindo a reprodução da lógica de audiência *on-demand* caracterizada pela “maratona” de vários episódios em sequência (Dowling, 2019). Ainda segundo Dowling, o *binge listening* advém de uma estrutura narrativa e experiência textual distintas da que seria obtida em meios de transmissão instantânea, como o rádio. Ou seja: podemos adjudicar que o grau de sofisticação narrativa obtido em *Homecoming*, mesmo que devedor a uma longa tradição de produções radiofônicas, viabiliza-se por causa do modelo de produção e distribuição dos podcasts, consequentemente tornando mais natural sua transmutação em uma obra televisual.

Como demonstra a análise da série da Amazon Prime Video, a complexidade narrativa de *Homecoming*, de certa forma “testada” no podcast, é um dos fatores que permitem relacionar a série ao conceito de *qualidade em TV*. Segundo nos ensinou Arlindo Machado (2001, p.25) trata-se de um conceito “elástico e complexo” em que “constrangimentos industriais” não inviabilizam a inovação e a criação artística diferenciada. A arte televisual (replicada pelos serviços de streaming) é feita com “meios, recursos e demandas” da época, no interior de “modelos econômicos e institucionais” vigentes (p.24), e não inviabiliza a atuação de mentes criativas – como a do diretor Sam Esmail. Pois no modelo econômico instituído pelos serviços de *streaming* de vídeo, em complementação ou substituição às lógicas da programação televisual, implementa-se num primeiro momento a busca por textos “de qualidade”, isto é, complexos e com sofisticação técnica (Jenner, 2017) sob um discurso de

“renovação” – ainda que, como analisam Castellano e Meimaridis (2021), colados em modelos de produção já estabelecidos e ofertados ao lado de obras mais simples.

Para além do enredo e da estrutura narrativa, *Homecoming* da Amazon Prime precisava corresponder também esteticamente à qualidade implementada no áudio. Se, no original, são mobilizados recursos na construção de uma paisagem sonora naturalista, na direção de diálogos e de *foley* que dão verossimilhança às cenas montadas a partir de gravações e telefonemas, na série televisual Sam Esmail utiliza um arcabouço de recursos técnicos que, ainda hoje, conquista a crítica especializada: “cada quadro é uma pintura”, afirma a crítica de TV da Cnet Jennifer Bisset (2023). Isso foi possível porque, após comprar os direitos da série, Esmail procurou Julia Roberts que impôs, como condições para atuar, que os criadores liderassem o roteiro e que Esmail dirigisse todos os episódios daquela primeira temporada, o que acabou conferindo certa unidade na forma dos capítulos.

O engajamento com a história, tanto pela trama em si como pela qualidade técnica, é importante para “segurar” espectadores de uma série televisual: promove um relacionamento intenso entre receptor e produto que reedita práticas similares àquelas dos fãs radicais de uma obra (Jenner, 2017; Nascimento & Oliveira, 2021). A satisfação pelo consumo “compulsivo” gera valor de utilidade ao serviço de *streaming* de vídeo, algo importante para a fidelização de assinantes. No caso dos podcasts, por outro lado, a lógica por trás da distribuição de produções como *Homecoming* é um pouco distinta, dada sua disponibilidade em diferentes serviços ao mesmo tempo. No entanto, é importante anotar o investimento da Apple Podcasts durante a segunda temporada⁹, que aproveitou o sucesso da série para impulsionar a plataforma de livros iBook com material complementar escrito pelos criadores do podcast. Passados anos desde o lançamento, a série continua disponível a novos ouvintes ou espectadores que,

⁹ Antes, portanto, de a Gimlet Media ser comprada pelo Spotify.

por sua vez, poderão se engajar em “maratonas”. Em última instância, isso significa que o tempo e atenção gastos com entretenimento estão alocados naqueles serviços e não nos concorrentes.

Conclusões

A partir da descrição analítica de fragmentos das versões podcast e série televisual de *Homecoming*, este trabalho objetivou demonstrar como as produções dramáticas no meio sonoro são influenciadas por padrões das formas narrativas seriadas complexas dos *streamings* de vídeo, podendo, assim, servir para prospectar produções de qualidade na TV. Sustenta-se que o sucesso da versão televisual se deveu a uma grande adaptabilidade do podcast, de modo que sua transmutação guardou a essência discursiva do meio sonoro. Além disso, segundo Olmedo-Salar e López-Villafranca (2019), destaca-se que os grandes serviços de *streaming* de vídeo estão percebendo que a criação sonora de ficção tem projeção diante de uma audiência que busca experiências que ativem outros sentidos além da visão.

Dadas as limitações de espaço, não foi possível realizar, neste trabalho, uma análise mais detalhada da série em podcast – tarefa a ser cumprida em outro artigo. Contudo, devemos assinalar, ainda que brevemente, que a eficácia das peças sonora e televisual em servir como obras de referência é devedora, além da forma narrativa complexa e do domínio técnico de captação e montagem, às poderosas interpretações que sustentam a relação com os ouvintes e espectadores. O afastamento (Diderot, 1979) de Catherine Keener no áudio, e de Julia Roberts na TV, são fundamentais aos discursos políticos que subjazem na trama – tópico explorado mais detalhadamente em análise da série conduzida por Hoover (2020).

O sucesso da série na plataforma de vídeos se comprova com a produção de uma segunda temporada, totalmente descolada do podcast, apesar de produzida pela mesma Gimlet Media. Essa segunda temporada não foi objeto de análise neste trabalho. Pelas razões aqui apresentadas, afirmamos que *Homecoming* é um referencial importante para entendermos as potencialidades artísticas e discursivas apresentadas pelos serviços de *streaming*, enquanto renovação do campo de produção e distribuição de conteúdo.

Ambas as produções se inserem em um cenário mais complexo, demarcado por transformações no ecossistema midiático contemporâneo que, dada a mobilidade e facilidade de acesso, permite novas práticas de audiência. No caso dos podcasts, destaca-se que a ubiquidade do consumo pode facilitar a dedicação a peças sonoras que demandam atenção mais concentrada do que a audiência secundária instituída pelo rádio como o conhecemos. Já no caso dos serviços de *streaming* de vídeo, a associação de seu acesso com momentos de lazer orienta a prática da maratona de mídia. Não por acaso, durante os recentes anos de consolidação de serviços como a Amazon Prime e a Netflix, esses tentaram associar seus discursos à ideia de produção de qualidade, definindo padrões que, como demonstramos, “contaminam” a produção sonora. Essa lógica permanece atualmente, mas começa-se a perceber um maior equilíbrio entre essa busca por qualidade, que demanda mais investimentos em produções, e a certeza de audiência. Assim, reforça-se que o exemplo de *Homecoming* pode servir como parâmetro para se imaginar que o campo de produção de podcasts narrativos é promissor para o desenvolvimento de narrativas complexas.

Referências

- 21 Balogh, A. M. (2005). *Conjunções, disjunções, transmutações: Da literatura ao cinema e à TV*. Annablume; ECA-USP.
- Balsebre, A. (2007). *El lenguaje radiofónico* (5ª ed.). Cátedra.
- Bisset, J. (2023, março 1). More people need to watch amazon's superb thriller tv series. *CNET*.
<https://www.cnet.com/culture/entertainment/more-people-need-to-watch-amazons-superb-thriller-tv-series/>
- Block, B. (2010). *A narrativa visual: Criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais* (2ª. ed.). Elsevier.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Papirus.
- Castellano, M., & Meimaridis, M. (2021). A “televisão do futuro”? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. *MATRIZes*, 15(1), 195–222. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v15i1p195-222>
- Chion, M. (2011). *A audiovisual: Som e imagem no cinema*. Texto & Grafia.
- Crook, T. (1999). *Radio drama: Theory and practice* (e-book). Routledge.
- Diderot, D. (1979). *Textos escolhidos* (M. de S. Chauí & J. Guinsburg, Trans.). Abril Cultural.
- Dowling, D. O. (2019). *Immersive longform storytelling: Media, technology, audience*. Routledge.
<https://www.routledge.com/Immersive-Longform-Storytelling-Media-Technology-Audience/Dowling/p/book/9781138595422>
- Fernandez, M. E. (2018, novembro 9). *How Homecoming made the jump from podcasting to prestige tv*. Vulture.
<https://www.vulture.com/2018/11/homecoming-creators-eli-horowitz-micah-bloomberg-interview.html>
- Ferreira, S. (2004). A estética da repetição na televisão. *Revista Líbero*, VII(13/14), 87–95.
- Field, S. (2001). *Manual do Roteiro*. Objetiva.
- Gaw, F. (2022). Algorithmic logics and the construction of cultural taste of the Netflix Recommender System. *Media, Culture & Society*, 44(4), 706–725. <https://doi.org/10.1177/01634437211053767>
- Hoover, V. (2020). The missing narrator: Fictional podcasting and kaleidosonic remediation in gimlet's *homecoming*. *Journal of Radio & Audio Media*, 29(2), 256–273. <https://doi.org/10.1080/19376529.2020.1762195>
- Ito, R. (2018, outubro 26). In 'homecoming,' a sound experiment becomes something to see. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2018/10/26/arts/homecoming-julia-roberts-tv-podcast.html>
- Jarvey, N. (2017, julho 19). 'Homecoming' podcast debuts second season with companion novel. *The Hollywood Reporter*.
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/homecoming-podcast-debuts-season-2-1022397/>

- Jenner, M. (2017). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304–320. <https://doi.org/10.1177/1367877915606485>
- Klippert, W. (1980). Elementos da peça radiofônica. Em G. B. Sperber (Org.), *Introdução à peça radiofônica* (p. 11–110). EPU.
- Locke, C. (2017, julho 20). Where is Hollywood looking for the next hit? Podcasts. *Wired*. <https://www.wired.com/story/podcasts-getting-tv-adaptations/>
- López-Vigil, J. I. (2004). *Manual urgente para radialistas apaixonados*. Paulinas.
- Machado, A. (2001). *A televisão levada a sério* (2ª ed.). Editora SENAC São Paulo.
- Machado, A. (2007). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Papyrus.
- Mittel, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.
- Montardo, S. P., & Valiati, V. A. D. (2021). Streaming de conteúdo, streaming de si? Elementos para análise do consumo personalizado em plataformas de streaming. *Revista FAMECOS*, 28(1), e35310. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.35310>
- Nascimento, R. da S., & Oliveira, F. C. R. M. (2021). Binge-Watching de Séries: Quando o guilty pleasure vira padrão de consumo. *revista Fronteiras: estudos midiáticos*, 23(3), 27–41. <https://doi.org/10.4013/fem.2021.233.03>
- Olmedo-Salar, S., & López-Villafranca, P. (2019). Análisis comparativo de ‘podcasts’ y series televisivas de ficción. Estudio de casos en España. *Index Comunicación*, 9(2), 183–213. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Analis>
- Peiser, J. (2019, janeiro 1). In the race for content, Hollywood is buying up hit podcasts. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/01/01/business/media/podcasts-hollywood-tv-shows.html>
- Pongs, H. (1980). Cinema e rádio. Em G. B. Sperber (Org.), *Introdução à peça radiofônica* (p. 113–115). EPU.
- Rooney, M. (2018). QUEER OBJECTS AND INTERMEDIAL TIMEPIECES: *Reading s-town* (2017). *Angelaki*, 23(1), 156–173. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2018.1435392>
- Santos, P. C. P. dos. (2022). *A criação de ambientes através do som: Caminhos imersivos no podcast de storytelling ficcional “Contador de Histórias”*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto]. <http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/16034>

Saraiva, L., & Cannito, N. (2009). *Manual de roteiro: Ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. Conrad Editoras do Brasil.

Seger, L. (2006). *Como criar personagens inesquecíveis*. Bossa Nova.

Silva, J. L. O. A. da. (1999). *Rádio: Oralidade mediatizada*. Annablume.

Sweney, M. (2019, fevereiro 6). Spotify buys podcast firms Gimlet and Anchor. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/technology/2019/feb/06/spotify-buys-podcast-firms-gimlet-and-anchor-streaming-profits-musi>

Vanoye, F., & Goliot-lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papyrus.

Vonderau, P. (2015). The politics of content aggregation. *Television & New Media*, 16(8), 717–733.

<https://doi.org/10.1177/1527476414554402>

Zumthor, P. (2018). *Performance, recepção, leitura* (Kindle). UBU.