

---

# *DOSTOIÉVSKI EM PODCAST: POTENCIALIDADES PARA UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA DA ESCUTA\**

## *DOSTOEVSKY IN PODCAST: POTENTIAL FOR AN AESTHETIC EDUCATION OF LISTENING*

---



### Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

### Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



### Fluxo da Submissão

Submetido em: 30/11/2021

Aprovado em: 30/03/2022

### Distribuído sob



Jean Carlos Gonçalves

[jeancarlosgoncalves@gmail.com](mailto:jeancarlosgoncalves@gmail.com)

Professor Associado da Universidade Federal do Paraná - UFPR, atuando no quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR - Mestrado e Doutorado - Linha de Pesquisa LiCorEs Linguagem, Corpo e Estética na Educação) e no Setor de Educação Profissional e Tecnológica - SEPT/UFPR. É, também, professor credenciado no quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande (PPGLetras/FURG - Linha de Pesquisa Língua(gem), Discurso e Ensino). Realizou estágio de Pós-Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (LAEL/PUÇSP), com bolsa PDJ/CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

### Resumo/Abstract

### Palavras-chave/Keywords

Este artigo tem como objetivo apresentar reflexões sobre as relações entre discurso teatral e dialogismo na obra *O sonho de um homem ridículo* (Dostoiévski, 1877) em sua versão para podcast, produzido pelo canal Rádio Trombeta em 2021 e disponível em diversas plataformas digitais. O texto situa a transposição da obra literária para o formato podcast, ao mesmo tempo em que apresenta potencialidades para uma educação estética da escuta.

Dostoiévski; Discurso teatral; Bakhtin e o Círculo.

This article aims to present reflections on the relationship between theatrical discourse and dialogism in *The dream of a ridiculous man* (Dostoevsky, 1877) in its podcast version, produced by Rádio Trombeta channel in 2021 and available on several digital platforms. The text situates the transposition of the literary work to the podcast format, at the same time that it presents the potential for an aesthetic education in listening.

Dostoevsky; Theatrical discourse; Bakhtin and the Circle.

---

\* Trabalho realizado com o apoio do CNPq.

### ***O sonho do homem ridículo* – uma introdução**

*O sonho de um homem ridículo* é um conto de caráter narrativo fantástico escrito por Fiódor Dostoiévski em 1877. A obra permite que o leitor adentre o mundo dostoiévskiano, conhecido por suas discussões a respeito do comportamento e do pensamento humanos, que consideram o viés social e humano por meio de personagens nunca distantes de uma reflexão sobre si e seus outros.

O conto fantástico tem, segundo Oliveira & Silva (2018), origem na menipeia, que é discutida por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013 [1963]) como gênero que dá o tom à toda a obra de Dostoiévski, sendo que, especificamente em *O sonho de um homem ridículo*, variedades da menipeia podem ser encontradas; é o caso da “sátira do sonho” e das “viagens fantásticas”, que funcionam como elementos utópicos na narrativa.

[...] a menipeia teria excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica. [...] Na menipeia, aparece, pela primeira vez, também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicomorais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio inconsciente, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura. (BAKHTIN, 2013, p. 133)

Bakhtin, no início de sua análise de *O sonho de um homem ridículo*, nos diz que, na menipeia, “o sonho é introduzido precisamente como possibilidade de outra vida totalmente diferente organizada segundo leis diferentes daquelas da vida comum (às vezes, diretamente como “mundo às avessas”)” (BAKHTIN, 2010, p. 169). Para o autor, a obra situa-se no que chama de *sonhos de crise*, variação também aplicada na dramaturgia (Shakespeare e Calderón de La Barca), que pode levar o homem a renascer ou renovar-se.

Em *O sonho de um homem ridículo*, Dostoiévski apresenta, com carga irônica e acessos a questões morais, aspectos que vão muito

além da abordagem fantasiosa que se espera do texto. O fantástico ganha uma proporção que ultrapassa os fenômenos de distanciação da realidade ou de um mergulho na ficção, como nos dizem Oliveira & Silva (2018). Os tons irônicos se mesclam ao universo onírico, desembocando em uma narrativa que aposta na evidente reflexão do homem sobre sua condição.

Eu sou um homem ridículo. Agora eles me chamam de louco. Isso seria uma promoção, se eu não continuasse sendo para eles tão ridículo quanto antes. Mas agora já nem me zango, agora todos eles são queridos para mim, e até quando riem de mim – aí é que são mais queridos. Eu também riria junto – não de mim mesmo, mas por amá-los, se ao olhar para eles não ficasse tão triste. Triste porque eles não conhecem a verdade, e eu conheço a verdade. Ah, como é duro conhecer sozinho a verdade! Mas isso eles não vão entender. Não, não vão entender. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 91)

A ligação da obra dostoiévskiana com assuntos de ordem religiosa e relacionados à esperança aparece em *O sonho de um homem ridículo* primeiramente desencadeada pela decisão da personagem pelo suicídio, tomada a partir de fatores múltiplos, entre eles sua descrença com relação ao mundo. A questão da vida após a morte, por exemplo, que se insere no campo onírico, tem uma representação advinda do viés religioso. Deus tem uma presença como instituição na vida do personagem, o que abre espaço para que ele reflita sobre aspectos do destino do gênero humano como o paraíso terrestre, o pecado original e a expiação. É aí que aparecem, então, os dualismos que constituem a narrativa utópica: a) a verdade em contraposição ao caráter ilusório da literatura; b) poder (fazer, viver, criar) e não poder viver; c) princípio e fim como categorias humanas e das quais é impossível fugir.

Nesse contexto, tudo o que acontece em um planeta similar à Terra parece ser muito próximo da realidade. É em virtude de um encontro e depois de um sonho que o comportamento da personagem se modifica. Diálogo e sonho são o retrato da esperança que implica

um novo olhar para o mundo. E aí vale retomar a percepção de Bakhtin sobre as personagens de Dostoiévski e sua relação com a ideia da narrativa:

A todas as personagens principais de Dostoiévski é dado “pensar nas alturas e as alturas buscar”. Em cada uma delas “há uma ideia grandiosa e não resolvida”, todas precisam antes de tudo “resolver uma ideia”. E é, nessa solução da ideia, que reside toda a vida autêntica e a própria falta de acabamento dessas personagens. (BAKHTIN, 2010, p. 97)

Em *O sonho de um homem ridículo*, embora o suicídio esteja presente como mote de ação, a representação da narrativa apresentada pelo autor é de caráter essencialmente polifônico, especialmente por dar ao leitor o livre-arbítrio quanto à recriação de conceitos e análise dos comportamentos e das ações das personagens. Bakhtin nos fala do universalismo e concisão dessa obra e do seu “magnífico lacunismo artístico-filosófico”, que pode ser atestado pela “excepcional capacidade de Dostoiévski para perceber e sentir a ideia artisticamente” (BAKHTIN, 2010, p. 171).

Não centrado em uma análise do texto literário, tampouco em uma discussão sobre as formas como Bakhtin enfrenta a obra de Dostoiévski, o nosso artigo propõe reflexões sobre as relações entre o discurso teatral e o dialogismo em *O sonho de um homem ridículo* (Dostoiévski, 1877), tomando como materialidade enunciativo-discursiva a sua versão para o formato *podcast* de ficção (audiograma), produzido pelo canal Rádio Trombeta em 2021 e disponível em várias plataformas digitais. O texto subdivide-se em quatro partes que incluem, além desta introdução, uma segunda seção que apresenta o *podcast* como fenômeno estético sonoro travando diálogos entre o *podcast* de ficção (audiograma) e o discurso teatral; a terceira, dedicada a análise e discussão dos resultados, antecede as considerações finais.

### **Podcast, ficção e discurso teatral**

O *podcast* é um arquivo de áudio, em

formato digital, que pode ser disponibilizado em várias plataformas digitais. Há diversos conteúdos para *podcast*, cujos temas podem se apresentar de forma variável, abordando desde temas políticos, jornalísticos e científicos até os destinados à outros conteúdos do show business, como atualidades, humor e ficção. Os arquivos são publicados por meio do sistema *podcasting*, um padrão de feed RSS (Really Simple Syndication) distribuído em tempo real pela internet, o que faz jus ao nome *podcast* (PAZ, 2021), uma junção da sigla POD – *Personal On Demand* com a palavra *broadcast* que consiste na transmissão de sons e imagens por rádio ou televisão (GUIMARÃES, 2019).

Com o advento e permanência (até o momento por quase dois anos) da pandemia de Covid-19 é inegável o aumento no consumo de conteúdos disponibilizados pela internet, o que se justifica por fatores como o isolamento e o distanciamento social. A título de exemplificação, um estudo realizado pelo grupo Globo em parceria com o Ibope detectou que 57% dos brasileiros começou a ouvir *podcast* durante a pandemia e que 43% dos ouvintes consomem o formato frequentemente (três a quatro vezes por semana) (VILELA, 2021).

Além do aumento de ouvintes, ocorreu um acréscimo na criação de conteúdos em *podcast* (PAZ, 2021), sendo que uma de suas características consiste no fato de que o formato não possui uma estrutura fixa quando comparado a outras mídias consideradas tradicionais. Considera-se, ainda, que cada episódio pode ser realizado de diferentes maneiras e sob diversos ângulos. O *podcast* se configura, então, como produto híbrido e flexível, no qual cabe, também, o universo artístico-literário:

Essa potencialidade tornou o *podcast* uma criativa esfera para o campo literário, configurando-o como suporte de leitura em áudio, que absorve, ao mesmo tempo em que expande, a pulsação de outras linguagens artísticas. Tal liberdade se observa por meio do surgimento e popularização dos *podcasts* ficcionais. São narrativas inéditas em áudio que são produzidas e disponibilizadas, de forma assíncrona, nas platafor-

mas que abrigam essa mídia, a exemplo de Spotify, Deezer, Soundcloud, entre outras. (PINHO, LIMA, 2021, p. 2)

Na era de ouro do rádio no Brasil (1930-1950) a criação de narrativas acústicas minuciosamente planejadas foi, mais do que uma característica do produto radiofônico, responsável pelo surgimento de gêneros dramatúrgicos como o rádio teatro e a rádio novela. “O mundo mágico que o rádio proporcionava aos ouvintes era constituído de um universo sonoro tornado possível por profissionais que se especializaram na narrativa acústica, na arte de levar o ouvinte a criar imagens mentais, envolvendo-o e encantando-o.” (BRUCK, 2011, p. 20-21). Tais produções exigiam uma equipe composta por radioatores, cantores, instrumentistas e outros profissionais do som, cuja força sígnica que produziam foi diminuindo, aos poucos, com a chegada da televisão e a consequente perda de espaço, na grade radiofônica, para as grandes produções sonoras da época.

Com o *podcast*, um dos frutos do desenvolvimento recente da tecnologia, tornou-se possível a retomada e atualização da experiência estética acústica, o que possibilita que vislumbremos, por meio desse texto, uma educação estética da escuta. Por meio da digitalização no tratamento de sons e modernização nos procedimentos de precisão quanto à edição, a qualidade da narrativa sonora não depende mais de um imenso quantitativo de profissionais e, sim, da criatividade de produtores interessados em efeitos sonoros e na criação de complexidades acústicas.

Schlotfeldt e Rodighero (2017) apontam relações entre o *podcast* de ficção e o resgate do audiodrama, sendo que este último, com origem no rádio, ganha, agora, uma nova roupagem, a partir de suas adaptações para o ambiente *online*. Como categoria que permite a exploração da criatividade, o *podcast* de ficção pode encontrar, como no audiodrama “um pouco da magia que reveste a linguagem radiofônica formada por palavras, mas também por música, efeitos sonoros, ruídos e silêncio” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 86).

Como neste trabalho buscamos analisar

as relações entre o discurso teatral e o dialogismo no *podcast O sonho de um homem ridículo*, considerando os elementos de teatralidade que integram a obra em sua versão sonora, faz-se necessário ressaltar o aspecto expandido para o que denominamos discurso teatral, noção que temos enfrentado teoricamente pelas lentes de uma perspectiva dialógica.

No campo das artes cênicas, não é possível falar em discurso teatral sem citar, obrigatoriamente, três autores que se dedicaram ao tema: Jean-Pierre Ryngaert, professor de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, em sua obra *Introdução à análise do teatro* (RYNGAERT, 1995); Anne Ubersfeld, que foi professora do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, em *Para ler o teatro* (2010), especificamente no capítulo intitulado *O discurso teatral*, e Patrice Pavis, professor da Escola de Artes da Universidade de Kent (UK), especialmente no livro *A análise dos espetáculos* (2010). Embora se utilizem de perspectivas diferentes para delinear o que pensam sobre o discurso teatral, os estudos propostos por esses teatrólogos se debruçam, majoritariamente, sobre questões relacionadas à produção e análise do texto e/ou do espetáculo teatral.

Ryngaert (1995) aborda de forma bastante particular aspectos relacionados às possibilidades de análise do texto teatral. A concepção de texto tematizada pelo autor, no entanto, está mais atrelada às peças teatrais em sua forma escrita e é sobre estas materialidades que ele concentra seus interesses de análise.

Ubersfeld (2010) abre seu texto *O discurso teatral*, que integra a obra *Para ler o Teatro*, com a seguinte afirmação: “O que se entende por discurso teatral? Pode-se defini-lo como o conjunto de signos linguísticos produzidos por uma obra teatral” (p.157). A autora adverte que essa tentativa de definição é vaga e que “designa mais o conjunto dos enunciados do texto teatral que o discurso propriamente dito, enquanto produção textual” (p.157), mantendo uma ligação estreita com o campo da representação teatral, o que, a nosso ver, o reduz à uma abordagem para a análise da cena ou do que acontece em cena, no âmbito do espaço cênico.

Pavis (2010) apresenta uma ideia de discurso teatral que considera como textos outras materialidades que integram o espetáculo. Segundo o autor, esses textos são produtores de sentido sobre a encenação ou a partir da encenação, podendo ser enunciados pela equipe que integra a autoria do espetáculo, incluindo os próprios atores, ou pela recepção, caracterizada tanto por espectadores como pela crítica especializada, o que abre, então, um leque maior de possibilidades de compreensão da amplitude enunciativo-discursiva que pode ser abarcada no universo do discurso teatral.

Ao defender uma perspectiva expandida para a noção de discurso teatral, que é, também, dialógica, falamos de um conjunto de plataformas e eventos comunicacionais nos quais seja possível reconhecer elementos de teatralidade. Se pensarmos a partir das lentes medievianas: “Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação” (MEDVIEDEV, 2012, p. 199).

Por esse viés de enfrentamento teórico do que pode se constituir, hoje, enquanto discurso teatral, podemos aferir que não é só o espetáculo, então, que o contém. Esse discurso pode se fazer presente em diferentes esferas que se relacionam com a criação cênica ou não, consideradas, aí, tanto a análise de uma apresentação pública e sua receptividade quanto materialidades que não tenham sua origem no teatro, mas que contenham, em sua construção discursiva, elementos de teatralidade.

Concordamos com Thomaz (2016), para quem a teatralidade não necessariamente se sustenta sob a forma de uma encenação, como sugeriam os movimentos de vanguarda do início do século XX. A teatralidade parece não estar mais interessada em se opor à performance, da mesma forma que não depende mais da performatividade de sujeitos e objetos para que possa ser produzida. Teatralidade torna-se, assim, sinônimo de um discurso autônomo e extracotidiano, com seus próprios pactos e regras, constituindo e integrando discursos produzidos

no campo teatral ou não, com fins teatrais ou não. Também não é de interesse da noção de teatralidade qualificar quais temas são mais teatrais que outros, pois o seu descolamento do teatro *in situ* lhe permite operar teoricamente em campos comunicacionais distintos.

A significação, quando pensada a partir da presença do discurso teatral em uma materialidade discursivo-enunciativa, passa, então, a se constituir de diferentes partes/momentos/textos de um todo - cênico ou não, dando à análise uma característica *fragmentada*, porém, com certo grau de complementaridade entre esses fragmentos que, juntos, formam um projeto discursivo, teatral ou não, passível de análise por uma perspectiva dialógica. É o caso da materialidade discursivo-enunciativa que tomamos como objeto de discussão nesse artigo, um episódio de *podcast* que tem sua narrativa original no campo literário e, como literatura, não se pretende teatral (embora as relações entre a literatura dostoiévskiana e a teatralidade não possam ser menosprezadas, como veremos mais adiante). Cabe a nós, então, investigar de que forma tal materialidade pode provocar reflexões sobre as relações entre o discurso teatral e o dialogismo, objetivo maior desse estudo.

### ***O sonho de um homem ridículo em podcast***

O *podcast O sonho de um homem ridículo* foi publicado no canal Rádio Trombeta em várias plataformas digitais de áudio no dia 04 de agosto de 2021, e tem duração de 36 minutos. A descrição do *podcast* é a seguinte: “O sonho de um homem ridículo. Experiência sonora com a narração do conto *O sonho de um homem ridículo*, de Fiódor Dostoiévski. Interpretação e Edição: José Renato Forner”.

Nessa descrição, encontramos dois elementos de teatralidade que funcionam, ao mesmo tempo, como mobilizadores da escuta e como fatores de aproximação do *podcast* do universo teatral.

O primeiro deles é a categorização da obra como uma *experiência sonora*, o que dialoga com o campo da experiência teatral no que

tange à dimensão de sonoplastia que a constitui:

A definição das esferas da palavra, da música, do entorno acústico e dos seus respectivos desenhos objetivam, entre outros, explicitar o elevado grau de importância, potência, complexidade e fluidez que podem constituir os sons na cena teatral. (LIGNELLI, 2008, p. 4)

Já o segundo aspecto que caracteriza a obra como aglutinadora de elementos de teatralidade é a escolha da palavra *interpretação* como referência à narração do *podcast*. Se há interpretação, há um ator que lê o conto, e isso faz toda a diferença tanto na produção e execução do projeto discursivo quanto na sua recepção.

O ator é o profissional que transmite ao outro a obra escrita. É, grosso modo, um co-autor, pois consegue dar vida a personagens retirados de textos escritos. Assim, o texto imprimido, composto por um grande número de letras, vocábulos e frases, transforma-se em um *continuum sonoro*, enriquecido por uma interpretação rica de nuances, conteúdo emocional, veracidade, entre outras características. (OLIVEIRA, 2004, s/p)

Tais elementos – *experiência sonora e interpretação* são, antes mesmo da escuta, eficientes na demonstração da presença e relação entre o discurso teatral e a perspectiva dialógica, já que estão em pauta, como categorias passíveis de análise, ao menos três planos expressivos que interessam a essa discussão: os efeitos sonoros da encenação, a narração (transposição da palavra escrita para a palavra falada) e a recepção discursivo-enunciativa (o ato do espectador).

Há que se considerar, primeiramente, a definição de efeito sonoro, sua vinculação ao campo estético e a forma como estes fatores se entrelaçam na materialidade analisada. Recorremos, para tanto, às ponderações de Pavis, em seu verbete *Sonoplastia*, que integra o Dicionário de Teatro:

a. Efeito de real: Graças a seu grande rea-

lismo, a sonoplastia executada nos bastidores imita um som (telefone, campainha, gravador, etc.) [...]. b. Ambivalência ou atmosfera: A trilha sonora reconstituiu um cenário sonoro ao evocar ruídos característicos de um determinado ambiente. c. Plano sonoro: Num palco vazio, um ruído cria um lugar, uma profundidade de campo, uma atmosfera por toda a duração de um plano sonoro [...]. d. Contraponto sonoro: A sonoplastia age como efeito paralelo à ação cênica, como um som off no cinema, o que impõe à ação cênica uma coloração e um sentido muito ricos. (PAVIS, 1999).

No *podcast O sonho de um homem ridículo*, todas as variáveis elencadas por Pavis podem ser encontradas no percurso dos 36 minutos de duração da obra, sendo que interessa-nos pensar, principalmente, a atmosfera sonora, que funciona como ambientação para que o texto literário chegue aos nossos ouvidos em seu formato dramático. A ação cênica que provoca, pelo imaginário sonoro, uma visualidade sensorial e fictícia, nos coloca em contato com o mundo dostoiévskiano por outra dimensão estética, que não a da leitura, desde os primeiros minutos de audição, quando somos convidados, por meio do som, a entrar na experiência, antes mesmo que a voz do ator comece a narrar o conto. Nos vemos envolvidos, então, em um processo de educação estética da escuta.

Nesse interim, é possível retomar a noção de ato estético que, como nos diz Faraco (2011, p. 23), a partir do pensamento de Medviédev, “opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores”. É, assim, pela possibilidade de dupla refração e interconstituição que a própria atividade estética (e também ética) se apresenta como diálogo responsável entre sujeito e mundo.

No *podcast* fica evidente que a experiência estética, como sinaliza Gumbrecht (2010, p. 55), é “uma interrupção inesperada no fluxo do cotidiano”, sendo que seu pressuposto se refere à manifestação de um sentimento que ultrapassa tanto as dimensões quanto os conceitos a partir dos quais enfrentamos o mundo / a vida – o que no universo de Dostoiévski aparece de forma perfeita, o que corrobora para que a sonoridade do *podcast* funcione como discurso

teatral, aproximando o ouvinte da posição de espectador e permite que, por meio de uma educação estética da escuta, seja possível pensar em um espectador-ouvinte.

A narração, neste trabalho analisada como a transposição da palavra escrita para a palavra falada, possui, além da peculiaridade de ser realizada pela perspectiva da interpretação teatral, o fato de estar acompanhada pelos efeitos sonoros mencionados anteriormente, o que dá à obra tons de teatralidade, ressignificando o que sabemos na literatura vigente sobre audiodrama e rádioteatro.

Sinisterra (2016) propõe a discussão sobre uma *teatralização da textualidade originária*, defendendo a posição de que existem textos de literatura com mais potencialidade teatral que outros; é o caso de textos que, quando os lemos, conseguimos acessar toda a sua teatralidade, como se pudéssemos vê-los num palco - uma espécie de *quadridimensionalidade*: “Sua leitura gera uma configuração espaçotemporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente” (SINISTERRA, 2016, p. 195).

No *podcast* analisado, o fenômeno teatral se dá, como dissemos, desde os primeiros segundos, quando ouvimos efeitos sonoros antes mesmo do início da narração e fica, de certa forma, evidente, quando aos 14 minutos e 10 segundos ouvimos o som de uma gota d’água quando a referência textual faz alusão à gota caindo dentro do caixão, cena que acontece dentro do sonho da personagem principal do conto:

Sábato Magaldi, crítico brasileiro de reconhecida importância na área das artes cênicas nos lembrou do potencial teatral da obra dostoiévskiana:

Qualquer leitor menos desatento percebe a teatralidade dos romances de Dostoiévski. Não só pela importância dos diálogos em meio à narrativa. As personagens estão carregadas de uma dramaticidade que as situa em tensão violenta, prestes a explodir. [...] Apenas Shakespeare tem a intensidade da obra dramática de Dostoiévski. (MAGALDI, 2003, p. 123)

Nessa direção podemos aferir sentidos à

obra em sua versão para *podcast* que se relacionam diretamente com o discurso teatral. O encontro da personagem com a menina, que se constitui enquanto uma grande reviravolta no mote da ação da personagem, é envolto em uma sonoridade que insere o espectador-ouvinte na cena, a partir de processos de significação muito próximos da fruição cênica. É possível perceber a presença da menina, sua respiração e movimentação, bem como sua importância na trama, atestada pela própria personagem, que situa esse encontro como o motivo de mudança de ideia quanto à sua intenção de suicídio.

De modo também intenso, uma pausa na narrativa, que se estabelece entre os segundos 15h11s a 15h27, nos coloca em diálogo com a dramaticidade do texto dostoiévskiano. O efeito teatral coloca o espectador-ouvinte em uma relação de espera que mescla ansiedade e curiosidade quanto às próximas cenas que se formarão. Aí, a sonoridade ganha, também, uma dimensão ilustrativa da narrativa verbal, atuando ora como signo entrelaçado à ação literária, ora como auxiliar na construção do todo cênico-sonoro que se estabelece no *podcast*.

Para Trangtenberg (2008) é preciso que o som (musicalidade) empreenda significação aos diferentes ângulos cênicos para que possa participar da encenação por uma perspectiva integral, operando com as categorias de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena e, inclusive, na curva dramática. (idem, 2008, p. 23). Para o autor “O papel da música na criação teatral é muito mais amplo, ativo e criativo. Ele vai muito além da simples ‘meteorologia sonora’ (... criar um clima...), é sobretudo uma forma de expressão narrativa a partir do meio sonoro” (TRAGTENBERG, 2008, p. 40). O funcionamento da sonoridade como discurso teatral no *podcast O sonho de um homem ridículo* pode ser atestado, também, nos minutos finais, quando a música se encontra com a narrativa de modo a criar um final apoteótico, característico de uma dramaturgia cênica linear.

Cabe, nessa discussão, o conceito de sonoridade significante, abordado por Bakhtin

em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, escrito entre 1923/24:

Na música, todos os elementos composicionais significantes estão infiltrados e penetrados pelo lado acústico do som: se, na poesia, o autor que realiza a forma é um indivíduo falante, na música ele é aquele que emite o som de forma direta, mas que de modo algum toca piano, violino, no sentido do indivíduo que produz o som por meio do instrumento do movimento; a atividade criadora da forma musical é a atividade da própria sonoridade significativa, do próprio movimento valorizado em si. (BAKHTIN, 1993, p. 67)

Nessa direção, ao buscar recursos teatrais por uma perspectiva musical, a experiência sonora proposta pelo *podcast* ganha dimensões bastante eficazes quanto à sinestesia estética provocada pela escuta e alcançada na relação da obra com o espectador-ouvinte. A “sonoridade significativa” funciona, assim, na construção da arquitetura cênico-sonora, como memória afetiva: “Particularmente, salienta-se o sentimento de uma intensa atividade axiologicamente memorizante, o sentimento da memória emocional.” (BAKHTIN, 1993 p. 67), o que se relaciona diretamente com a recepção, com os sentidos acessados pelo espectador-ouvinte.

Quanto à recepção discursivo-enunciativa da obra, é preciso considerar que os *podcasts* podem ser ouvidos, hoje, em diferentes aparelhos, mas é impossível menosprezar a facilidade de audição em *smartphones*, o que nos permite pensar outras configurações de recepção, outros modos de aprender sobre espectralidade na cena contemporânea:

O lugar do espectador, está ligado à identidade e à alteridade, e é construído na experiência intersubjetiva do sujeito que presencia o evento teatral, não se limitando ao momento no qual ele ocorre, mas interligando experiências passadas e futuras (expectativas). Portanto, ainda que hajam alterações físicas no lugar, o local propriamente dito do espectador possui uma estabilidade. (CARNEIRO, 2017, p. 23)

O debate sobre a espectralidade, como sabemos, não se reduz ao campo das artes cênicas, e se expande a outras modalidades, incluídas aí a fotografia, as artes plásticas e, mais recentemente toda a gama de agrupamentos teórico-prático do que conhecemos como audiovisual. É possível, então, retomar as contribuições de Rancière (2008) para quem a emancipação do espectador passa pela promulgação de uma horizontalidade entre os saberes de quem produz e de quem assiste, ou no caso dessa pesquisa, ouve.

Consideramos, ainda, as contribuições de Volóchinov quanto ao que define como comunicação estética e de que forma ela está atrelada ao mundo cotidiano, ao universo sócio-ideológico no qual é produzida:

O traço característico da comunicação estética consiste justamente em esgotar-se por completo na criação da obra artística e nas suas recriações constantes mediante a contemplação cocriativa, sem necessidade de outras objetivações. No entanto, é claro, essa forma peculiar de comunicação não é isolada: ela participa do fluxo único da vida social, reflete em si a base econômica comum, interage e troca forças com outras formas de comunicação (VOLÓCHINOV, 2019 [1926], p. 116,117)

No caso específico da materialidade escolhida para este trabalho, ao escutar o *podcast* nos relacionamos com elementos de teatralidade que o constituem, imersos em uma adaptação da literatura dostoiévskiana para o universo sonoro. Interessa-nos, por isso, o conceito de cronotopo, tal como discutido por Bakhtin, já que a relação entre espaço e tempo, na literatura, na cena e na vida se configura por meio da experiência valorativa que se dá entre o sujeito e o mundo. O fato de Dostoiévski figurar entre um dos interesses centrais de Bakhtin nos parece, então, absolutamente justificado, já que na ficção dostoiévskiana o caminho para o estudo do cronotopo encontra-se aberto e fértil, tanto na literatura em sua forma livresca quando em sua transposição para outros formatos artísticos, incluídos, aí, os sonoros, caso do *podcast O sonho de um homem ridículo*:



[...] numa obra, o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico, que só numa análise abstrata pode ser destacado do conjunto do cronotopo artístico. Na arte e na literatura, todas as noções de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional. [...] Contudo, a compleção artística viva (claro que também repleta de pensamento, mas não abstrato) nada separa e nada abstrai. Ela abrange o cronotopo em toda a sua integralidade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas de valores cronotópicos de diferentes graus e dimensões. (BAKHTIN, 2018, p. 217)

Desse modo, as relações entre discurso teatral e dialogismo se estabelecem de forma harmônica para que a obra *O sonho de um homem ridículo* em sua versão em *podcast* ganhe contornos de contemporaneidade, ao se aliar aos novos tempos e suas tecnologias, ao mesmo tempo em que preserva sua vinculação ao campo estético que a esfera artística-literária nos oferece há séculos.

### Considerações finais

é necessário eliminar o equívoco fundamental que pesa sobre o discurso teatral: *suas condições de enunciação* (seu contexto) *são de duas ordens, umas englobando as outras*: a. as condições de enunciação *cênicas*, concretas; b. as condições de enunciação *imaginárias*, construídas pela representação (UBERSFELD, 2010, p.160).

Este trabalho buscou olhar para a adaptação do conto literário *O sonho de um homem ridículo*, de Fiódor Dostoiévski, para *podcast*. O enfrentamento teórico e metodológico, sustentado pelos estudos do discurso teatral e da Análise Dialógica do Discurso se deu a partir de uma perspectiva que pudesse, mais do que analisar a obra, estabelecer diálogos entre o universo dostoiévskiano e as teatralidades contemporâneas, estas compreendidas em uma dimensão ampla, que extrapola o campo da produção teatral *in situ*.

O texto demonstra potencialidades para uma educação estética da escuta por meio da discussão da noção expandida de discurso teatral que, em relação com os estudos bakhtinianos,

pode nos auxiliar a compreender fenômenos cênicos das mais distintas ordens e esferas, caso do *podcast* analisado, que se autodenomina uma experiência sonora. A própria narração do texto literário se configura enquanto interpretação, ou seja, é assumidamente teatral, mesmo que não se configure enquanto encenação e não contenha elementos visuais objetivos. A visualidade se dá no universo imaginário, o que certamente geraria uma outra discussão.

As reflexões apresentadas neste artigo, que obviamente não se esgotam no corpo do texto, resultam de projetos de pesquisa apoiados pelo CNPq, que buscam responder questões vinculadas às relações entre a perspectiva bakhtiniana e o discurso teatral e/ou as artes do corpo (Produtividade em Pesquisa – PQ e Pós-Doutorado Sênior – PDS). Pensamos, assim, que a discussão proposta neste ensaio possibilita a ampliação do conhecimento na área, principalmente por colocar em evidência a atualidade da obra de Dostoiévski e sua potência no que tange à teatralidade e ao diálogo com diferentes comunidades discursivo-enunciativas. Além disso, destacamos a relevância inquestionável das adaptações dos textos literários dostoiévskianos para formatos artísticos, considerando especialmente a necessidade da proliferação de projetos artísticos diversos nos tempos sombrios em que vivemos.

### Referências

- BARBOSA FILHO, André. *Gêneros radiofônicos: os formatos e os programas em áudio*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010. p.13-70.

- BRAIT, Beth.; AMORIM, Marília. Ver com palavras. In: *Delta: Documentação de estudos em linguística teórica e aplicada*. V. 36. N 3. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1678-460X2020360301>> Acesso em 29 nov 2021.
- BRUCK, Mozahir S. *Um novo estatuto para a escuta radiofônica*. Logos (UERJ Impresso), v. 18, n. 2, p. 20-30, 2011.
- CARNEIRO, Leonel M. A construção do espectador teatral contemporâneo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 20-47, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p11-38>> Acesso em 20 jan. 2021.
- GUIMARÃES, João V. O rádio no CCSP e no Brasil: técnicas, gravações, podcasts. In: *Centro Cultural São Paulo*. 2019. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/09/o-radio-no-ccsp-e-no-brasil-tecnicas-gravacoes-podcasts/>> Acesso em 29 nov 2021.
- LIGNELLI, Cesar. Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral. In: *Anais do V Congresso da ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. V. 9, N. 1. 2008. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1606>> Acesso em 25 nov 2021.
- MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MEDVIÉDEV, Pável N. *O método formal nos estudos literários: Introdução Crítica a uma Poética Sociológica*. Trad. Sheila Camargo Grillo & Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- OLIVEIRA, Joaquim H. C; SILVA, Carlos Antonio P. O ser consciente e onírico em "O sonho de um homem ridículo", de Dostoiévski. *Conhecimento & Diversidade*, [S.l.], v. 10, n. 21, p. 137-147, nov. 2018. ISSN 2237-8049. Disponível em: <[https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento\\_diversidade/article/view/3530](https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento_diversidade/article/view/3530)>. Acesso em: 12 out. 2021.
- OLIVEIRA, Domingos. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro.. In: Jane Celeste Guberfain. (Org.). *Voz em Cena Volume I*. 1ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2004, v. 1. Disponível em: <<http://www.profala.com/arttf77.htm>> Acesso em 27 nov 2021.
- PAZ, Eduarda. A importância do podcast para produzir e divulgar conteúdos. In: *Revista Arco – Jornalismo científico e Cultura*. UFSM: Santa Maria, 2021. Disponível em: < <https://www.ufsm.br/midias/arco/podcast/>>. Acesso em 20 nov 2021.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PINHO, Livia C. F.; LIMA, Elisabeth G. Ler com os ouvidos: as narrativas ficcionais no podcast "O Contador De Histórias" In: *Anais do XVII ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*. UFBA: Salvador, 2021. Disponível em:< <http://www.cult.ufba.br/enecult/edicao-2021-xvii-enecult/>> Acesso em 20 out 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SCHLOTFELDT, Gabriela; RODIGHERO, Mateus M. A Relação do Podcast com o Audiodrama no Caso do Programa “Welcome to Night Vale”. In: *Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2017.
- SINISTERRA, José S. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É realizações Editora, 2016.
- SOARES, Fabio M.; KASTRUP, Virgínia. A experiência do espectador: recepção, audiência ou emancipação. In: *Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 965-985, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/19422>> Acesso em 03 out. 2021.
- THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre Teorias e Práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309-

330, Aug. 2016 . Disponível em < <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>>

Acesso em 20 out. 2021.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAN HOOFF, Elke. Lockdown is the world's biggest psychological experiment - and we will pay the price. In: *World Economic Forum*, 2020. Disponível em: <<https://www.weforum.org/agenda/2020/04/this-is-the-psychological-side-of-the-covid-19-pandemic-that-were-ignoring/>>.

Acesso em: 25 set. 2021.

VIANA, Luana. Áudio imersivo em podcasts: o recurso binaural na construção de narrativas ficcionais. In: *Estudos em Jornalismo e Mídia*, V. 17, n. 2. UFSC: Florianópolis, 2020. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/65869>> Acesso em 13 out 2021.

VILELA, Luiza. Brasil é o 5º no ranking mundial de crescimento na produção de podcasts. In: *Consumidor moderno*. São Paulo, 2021. Disponível em: < <https://www.consumidormoderno.com.br/2021/07/23/podcasts-modelo-pandemia-brasil/>> Acesso em 16 out 2021.

VOLÓCHINOV, Valentin. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica [1926]. In: VOLÓCHINOV, V. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 32, 2019. pp. 109-146.

### Como Citar:

GONÇALVES, J. C. Dostoiévski em podcast: potencialidades para uma educação estética da escuta. *Revista Cerrados*, 31(58). p. 77-87. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.40974> .