



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

Departamento de Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo

**JORNALISMO NARRATIVO EM PODCAST:
UMA ANÁLISE DA LINGUAGEM, DA MÍDIA E DO CENÁRIO**

Isabela Cabral Barbosa

Matrícula: 1213091

Rio de Janeiro

Novembro de 2015

Isabela Cabral Barbosa

**JORNALISMO NARRATIVO EM PODCAST:
UMA ANÁLISE DA LINGUAGEM, DA MÍDIA E DO CENÁRIO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da PUC-Rio, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dra^a Patrícia Maurício

Rio de Janeiro

Novembro de 2015

Sumário

Resumo	3
1 - Introdução	4
2 - A trajetória dos radiodocumentários e formatos especiais de não-ficção no rádio	8
3 - Podcasts e o lugar dos formatos não-ficcionais com storytelling nessa mídia	13
4 - O fenômeno Serial e a Era de Ouro dos Podcasts	18
5 - A linguagem das narrativas não-ficcionais em áudio de longo formato	27
5.1 - Entrevistas	29
5.2 - Cenas	31
5.3 - Sons	33
5.4 - Narração	35
5.5 - Música	37
5.6 - Estrutura e edição	38
6 - Analisando podcasts	
6.1 - Invisibilia	41
6.2 - Serial	49
7 - Conclusão	60
Referências bibliográficas	62
Anexo	64

Resumo

O podcast é uma mídia que permite a distribuição de informação em áudio por demanda. Em sintonia com as mudanças nas relações de poder do consumidor na era digital, o indivíduo é livre para consumir o conteúdo quando, onde e no dispositivo que desejar. O propósito deste trabalho é analisar um dos gêneros presentes nessa mídia: os programas não ficcionais de longo formato e alta produção, como documentários ou reportagens especiais em áudio. São variadas as possibilidades, mas, no geral, o objetivo é combinar informação e credibilidade jornalística com formas criativas e doses de subjetividade. Aproveitando-se dos recursos do áudio e de mecanismos de *storytelling*, realiza-se uma abordagem acessível, porém, não superficial de um assunto ou história, que pode ou não ser também voltada ao entretenimento. Existente em rádios de países do hemisfério norte há décadas, o modelo foi para o podcast e crescia estavelmente. Serial, um programa americano do tipo lançado em 2014, obteve enorme sucesso e, combinado a outros fatores, ajudou a alterar o cenário da mídia, a começar pelos Estados Unidos, onde o podcast passa por um ressurgimento criativo e econômico.

Palavras-chave: Podcast, Jornalismo narrativo, Storytelling, Serial, On demand.

1 - Introdução

Se o audiovisual e o texto encontraram novos modelos e meios de distribuição na internet, para o áudio não foi diferente, embora mais demorado. Existente há cerca de dez anos, o podcast, considerado uma mídia nova, é um programa em áudio cujos episódios são disponibilizados para *download* ou reprodução com determinada periodicidade, e podem ser escutados em qualquer aparelho, a qualquer momento. Ou seja, na era do consumidor ativo, é um conteúdo de natureza sob demanda. Nos Estados Unidos, um dos gêneros que ganharam maior popularidade entre os ouvintes de podcasts foi o que podemos chamar de documentário, especial (*feature*, em inglês)¹ ou grande reportagem. Enfim, produções não ficcionais em áudio de longo formato e alta produção, frequentemente com emprego de mecanismos de *storytelling*.

Esse gênero, com consideráveis variações, pode ser encontrado há décadas em rádios de várias partes do mundo, especialmente estações de rádio pública. Assim, frequentemente, foram essas instituições que levaram para a internet essas produções em áudio de técnica e narrativa sofisticadas que abordam a vida real. Para construir um episódio, produtores se valem de extensa pesquisa e utilizam recursos como entrevistas, gravações de acervo, efeitos sonoros, narrações, música, entre outras possibilidades de registros em áudio. Tudo, geralmente, na intenção de se aprofundar em um assunto e informar o ouvinte de maneira imersiva.

Programas assim começaram a ganhar espaço e fãs nas rádios americanas entre o final da década de 1990 e o início da década de 2000. Alguns deles, sem deixar de ser transmitidos nas rádios, passaram também a ser disponibilizados como podcasts a partir dos primórdios da mídia. É o caso de *This American Life*² e *Radiolab*³, referências na categoria. Desde 2005, de realizadores independentes - que viram no podcasting uma oportunidade - ou veículos estabelecidos, cada vez mais programas do gênero são lançados. Em um artigo de 2013, nesta passagem que continua bastante atual, a pesquisadora Virginia Madsen destaca essa ampliação, a ligação das novas com as velhas formas e a atemporalidade dos podcasts:

¹ O termo "feature" é usado para se referir a esse tipo de produção por muitos autores presentes na bibliografia, como John Biewen, Virginia Madsen e Mia Lindgren. Às vezes, como sinônimo de documentário e, em outras, com um significado mais amplo, abarcando também produções ficcionais e/ou mais artísticas.

² Programa semanal produzido pela empresa americana Chicago Public Media, que aborda os mais variados temas.

³ Programa quinzenal produzido pela New York Public Radio, que trata de ciência, filosofia e comportamento.

Today we are witnessing perhaps a greater expansion than ever before of creativity in reality radio forms - at least in terms of the numbers of producers making radio documentaries and as found on the internet. (...) What appear to be new forms reveal the continuity - even if it is fragmented - with this past life. This is enabled as programs demonstrate a newfound ability to linger on the internet: as podcasts, or as "radio on demand" (MADSEN, 2013, p. 137).⁴

O livro *Reality radio: telling true stories in sound*, uma das poucas obras a tratar do assunto, reúne 18 produtores de programas em áudio do tipo que relatam e refletem sobre suas experiências no trabalho. O que John Biewen, um dos organizadores, diz a respeito dos colaboradores do livro é uma amostra que pode ajudar a entender esses conteúdos:

Some of our essayists call themselves audio artists. They push the boundaries of journalism to the breaking point – okay, beyond the breaking point – in the service of an aesthetic vision but also in pursuit of a different (higher?) sort of truth. Others describe themselves primarily as storytellers, drawing mainly on the narrative power of the spoken word. Still others see themselves as journalists; on the surface, at least, they emphasize information over innovation. But the journalistic documentarians, too, give careful attention to form and, in fact, employ plenty of (conventionally sanctioned) artifice along the way (BIEWEN, 2010⁵).⁶

Para Biewen, doses de subjetividade e proximidade caracterizam programas do gênero, que ele costuma chamar de radiodocumentário. Os produtores reúnem palavras, sons e música e constroem, meticulosamente, uma experiência. Sem a possibilidade de exibir imagens, elas são evocadas. "A documentary takes longer to make than a news story. And sounds like it"⁷, afirma o autor (Biewen, 2010). Diante de um produto cultural de considerável complexidade, o presente estudo faz uma investigação e análise da natureza e linguagem de produções longas em áudio de não-ficção (geralmente acima de 30 minutos), para compreender quais e como os recursos narrativos são aplicados.

Consumidores, produtores e pesquisadores estão preocupados com as mudanças no consumo de conteúdo audiovisual e suas implicações financeiras, culturais e sociais. O mesmo

⁴ Em tradução livre: Hoje estamos presenciando talvez uma expansão maior do que nunca de criatividade nas formas de rádio de realidade - ao menos em termos dos números de produtores fazendo radiodocumentários e conforme encontrados na internet. (...) O que parecem novas formas revelam a continuidade - mesmo se fragmentada - com essa vida passada. Isso é ativado conforme programas demonstram uma capacidade recém-descoberta de persistir na internet: como podcasts ou como "rádio por demanda".

⁵ Como se trata de e-book, o livro não tem numeração das páginas.

⁶ Em tradução livre: Alguns dos nossos ensaístas se autodenominam artistas do áudio. Eles forçam as fronteiras do jornalismo até o ponto de ruptura - okay, além do ponto de ruptura - a serviço de uma visão estética, mas também em busca de um tipo de verdade diferente (maior?). Outros se descrevem principalmente como contadores de histórias, utilizando sobretudo o poder narrativo da palavra falada. Outros, ainda, se veem como jornalistas; na superfície, ao menos, enfatizam informação acima de inovação. Mas os documentaristas jornalísticos também dão atenção cuidadosa à forma e, na realidade, empregam bastante artifício (aprovado convencionalmente) no processo.

⁷ Em tradução livre: Leva-se mais tempo para produzir um documentário do que uma notícia. E assim parece.

para a música e a indústria fonográfica, que iniciou seu processo de transformações ainda mais cedo. Por outro lado, o conteúdo em áudio sob demanda (já excetuada a música por si só), uma descrição que cabe ao podcast, tem alcance menor, mas pesquisas já indicam que ele está se expandindo, especialmente em 2014. O fator mais aparente para tal foi o lançamento do podcast americano *Serial*, um programa de jornalismo investigativo sobre um crime cometido em 1999.

Em outubro de 2014, surgia o podcast mais popular de todos os tempos, o primeiro a sair realmente do nicho e alcançar um público mainstream. *Serial* inovou no formato, obteve a audiência de uma série de TV de sucesso, angariou fãs, chamou atenção da imprensa - inclusive a tradicional -, movimentou redes sociais e gerou debates. Foi um fenômeno, e o destaque do que foi declarada a Era de Ouro dos Podcasts. Em entrevista, o vice-presidente de programação da National Public Radio (NPR), Eric Nuzum, disse que há muitas lições editoriais e estratégicas para se tirar do sucesso de *Serial*, incluindo como ele apresentou novos ouvintes ao mundo dos podcasts e sua maneira única de contar uma história.⁸

Assim, depois de traçar a trajetória do gênero do documentário em áudio e afins, da mídia podcast e suas interseções, examina-se o cenário desse ressurgimento do *podcasting* à luz de *Serial* e outras condições. E, para explorar os mecanismos que regem a linguagem dessas narrativas em áudio hoje, faz-se uma análise do programa e também de outro novo podcast de sucesso, *Invisibilia*. Lançado em janeiro de 2015, ele é representativo do histórico recente da estética do gênero: foi amplamente comparado, nos artigos a seu respeito, aos populares e mais tradicionais *This American Life* e *Radiolab*.

No início de 2015, ao discutir o “mundo pós-Serial”, a jornalista cultural Sarah Larson fez a seguinte reflexão no *The New Yorker*:

I'd been thinking about audio storytelling for quite a while, but that night its power struck me in a new way. If “Serial” could humanize a murder case, without sensationalism, and begin to shed light on the criminal-justice system, and make millions of people engaged with it; if “The Giant Pool of Money” could make even me understand the mortgage crisis; if “Invisibilia” could explain, quite clearly, the neural components of blindness and vision to the average person, and make them thrilling, what else could a podcast do? Audio journalism is not just intimate but conducive to intense focus—in part because we tend to listen when we’re not looking at a screen. And now that public-radio talents are

⁸ ELLIS, Justin. Unseen forces: NPR looks to build a broader digital audience with its new show *Invisibilia*. NiemanLab, 8 jan. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/weHwZ4>. Acesso em 6 set. 2015.

being influenced by podcasts and creating new shows accordingly, journalistic rigor is being combined with freedom in ways we haven't considered before.⁹

⁹ LARSON, Sarah. "Serial," Podcasts, and Humanizing the News. The New Yorker, 20 fev. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/oFGzyK>. Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: Eu estava pensando sobre storytelling em áudio havia um bom tempo, mas naquela noite seu poder me atingiu de um novo modo. Se Serial podia humanizar um caso de assassinato sem sensacionalismo e começar a lançar luz sobre o sistema de justiça criminal, e fazer milhões de pessoas se envolverem com isso; se A Piscina Gigante de Dinheiro podia fazer até eu entender a crise hipotecária; se Invisibilia podia explicar, com bastante clareza, os componentes neurais da cegueira e visão para uma pessoa comum, e torná-los emocionantes, o que mais um podcast poderia fazer? O jornalismo em áudio não é apenas íntimo, mas condutor de foco intenso - em parte, porque tendemos a escutar quando não estamos olhando para uma tela. E agora que talentos da rádio pública estão sendo influenciados por podcasts e criando novos programas de acordo com isso por consequência, o rigor jornalístico está se combinando com liberdade de maneiras que não havíamos considerado antes.

2 - A trajetória dos radiodocumentários e formatos especiais de não-ficção no rádio

As narrativas em áudio de não-ficção e longo formato, que hoje povoam podcasts e se propagam pela internet no mundo todo, não apenas derivam dos programas de rádio das últimas duas décadas. A história do radiodocumentário começa no início do século XX e passa por diversas fases, com variações em suas formas e desenvolvimentos em vários países. Às vezes, como um gênero marginalizado: transmitido fora dos horários nobres e/ou em estações menos populares.

Nos primeiros anos, essas produções pareciam mais ficção, drama, com roteiros lidos ao vivo. Os acontecimentos eram ilustrados por dramatizações de atores. Por conta principalmente de limitações tecnológicas, até a década de 1960, vozes espontâneas eram raras. Um dos radiodocumentários mais antigos que se tem notícia é *Crisis in Spain*, de E. A. Harding, transmitido ao vivo no Reino Unido em 1931, além de revivido e gravado em 1938. Produzido pela National Programme, que foi uma estação de rádio da BBC, esse trabalho introduzia estatísticas, fatos e informação ao entretenimento e estabelecia as bases para a tradição desse tipo de montagem (Madsen, 2013, p. 127-128).

No Reino Unido, os documentários audiovisuais e aqueles para o rádio têm várias convergências em abordagens e assuntos. São unidos também - até hoje, aliás - pelo tempo que comprometem. São produtos de longa duração e tornar um projeto realidade exige bastante tempo e dedicação. De acordo com a pesquisadora australiana Virginia Madsen, há muitos exemplos de produções de rádio da primeira metade do século passado que podem ser entendidos como resultado de tal imersão em histórias reais. No entanto, estamos bem mais familiarizados com isso nos filmes documentários. Os feitos em áudio raramente são reconhecidos, lembrados ou estudados (Madsen, 2013, p. 128).

A produtora de rádio inglesa Olive Shapley foi uma das primeiras a sair dos estúdios em seus trabalhos para a BBC. Ela e seu time usavam uma van equipada com uma mesa de controle portátil conectada a um gravador de disco e microfones. Assim, todo um novo mundo estava se abrindo. Entre o fim da década de 1930 e o início da década de 1940, as pessoas começavam a

poder falar por si mesmas. Esses programas, que mostravam vidas de gente comum, chamaram a atenção de produtores americanos. “The advent of World War II brought a more urgent use of the documentary capacities of radio, with patient listening and local observation replaced by a new hybrid drama/documentary style aimed at persuasion”¹⁰, explica Madsen. Na época, numerosos programas desse gênero com histórias de um povo em tempo de guerra foram co-produzidos pela BBC e redes dos Estados Unidos (Madsen, 2013, p. 129).

Levou ainda algum tempo, porém, até os radiodocumentários conseguirem incorporar extensamente o uso de gravações externas. Os equipamentos primitivos eram muito desajeitados. Durante a Segunda Guerra, foi desenvolvida na Alemanha a tecnologia do gravador com fita magnética, mas seus impactos demorariam um pouco a se materializar. Nesse momento de transição, sinalizando o que estava por vir, foi realizado o projeto *One World Flight*, de 1947. Para uma série em 13 partes, o americano Norman Corwin viajou por vários países no mundo todo, por meses, capturando mais de 100 horas de áudio de depoimentos de vidas tocadas pela guerra, com novos gravadores de fita magnética e fiação aperfeiçoada. Em sua jornada, ele falou com autoridades e sobreviventes “comuns”, incluindo, por exemplo, o Papa em Roma e pequenos fazendeiros na Nova Zelândia. Alguns apontam Corwin como o criador de uma nova forma de rádio (Madsen, 2013, p. 130).

Conforme as possibilidades do gravador portátil se tornavam mais aparentes, uma nova geração do radiodocumentário emergia. Segundo Madsen, Laurence Gilliam, diretor da BBC Features Department antes e depois da guerra, foi um dos grandes responsáveis por desenvolver os alicerces da cultura desse gênero. A autora afirma: “Today this has become an international tradition of radio-making which in large measure we can now understand as indicating authored long format documentary styled programs made specifically for the audio medium.”¹¹ Com o impulso de Gilliam, o trabalho produzido na rede britânica abarcava uma variedade de formas que incluía panoramas, sonoras, retratos, informes, documentários históricos atuados e ensaios

¹⁰ Em tradução livre: O advento da Segunda Guerra Mundial trouxe um uso mais urgente das capacidades documentais do rádio, com escuta paciente e observação local trocada por um novo estilo de híbrido drama/documentário visando persuasão.

¹¹ Em tradução livre: Hoje isso se tornou uma tradição internacional de produção de rádio em que, em grande medida, podemos agora entender como indicação de programas autorais de estilo documentário de longo formato feitos especificamente para o meio do áudio.

poéticos. O que tudo isso tinha em comum: um predomínio de conexão com a realidade em vez de ficção (Madsen, 2013, p. 130).

Apesar de ter ficado mais conhecido por seus trabalhos audiovisuais, um produtor de destaque nessa área foi Denis Mitchell, na BBC. Em *Night in the City*, de 1955, ele expôs com uma colagem de entrevistas, sem narração, vivências de moradores de rua de Manchester. Outro que abriu precedentes, desta vez na Alemanha, foi Ernst Schnabel. Produzido menos de dois anos após a derrota do país, *Der 29. Januar* apresentava uma espécie de visão aérea de vidas em um dia inteiro de inverno em um local em ruínas. Mais tarde, essa peça foi traduzida para o inglês pela BBC. Ambos os trabalhos são bastante experimentais e exploram uma visão auditiva. Se aproximam de seus personagens, observam, utilizam sons ambientes e criam atmosferas envolventes. Mitchell e Schnabel foram influências para os profissionais que vieram depois (Madsen, 2013, p. 131-132).

Um importante avanço chegou com a invenção do suíço Stefan Kudelski, que criou um gravador portátil magnético realmente de qualidade alta e independente, sem necessidade de se manter conectado à eletricidade. A partir de 1957, seus aparelhos a bateria passaram a ser a escolha dos produtores de rádio e, mais notavelmente, de cinema. Com equipamentos mais modernos e práticos de fitas magnéticas, no começo da década de 1960, programas de rádio podiam ser editados e montados de modo similar aos filmes da época, como explica Madsen: “Complicated scenes, sound mixes, and sequences could be constructed with much greater control than had previously been possible in radio’s golden age. This also meant less focus on the written feature or using actors.”¹² Há produtores que dizem que se sentiam concorrentes da TV, produzindo o que chamavam de “filmes acústicos” (Madsen, 2013, p. 133-134).

A premiação Prix Italia lançou a categoria radiodocumentário em 1953, mas poucos países aderiram. Já nos anos 1970, esse número havia aumentado significativamente, com a maior parte da Europa, os Estados Unidos, a Austrália, o Japão e a China participando. Quando trabalhava na estação ABC Sydney, a australiana Kaye Mortley ficava fascinada com as produções europeias que chegavam. Ela afirma que as mensagens não eram feitas de texto em

¹² Em tradução livre: Cenas complicadas, combinações de som, e sequências podiam ser construídas com muito mais controle do que era possível anteriormente na era de ouro do rádio. Isso também significava menos foco no programa especial todo escrito ou no uso de atores.

particular, e sim de coisas que pertencem ao domínio do som. Mais tarde, Mortley foi trabalhar na França, no Atelier de Création Radiophonique (ACR), um espaço inaugurado em 1969 para tentar rejuvenescer o rádio em um momento de crise, reunindo pensadores, compositores e escritores. Surgia um rádio mais autoral, proporcionado por administradores dispostos a correr riscos. A equipe do ACR tinha oportunidade de construir criações de longo formato feitas de gravações diversas de vozes e sons naturais, formando cenas. Escrevia-se com o microfone (Madsen, 2013, p. 134-135).

Enquanto isso, repórteres em todo lugar se libertavam de estúdios isolados para capturar um pouco desse barulho e ar fresco. Nos EUA, as chances de renovação estavam nas rádios públicas. Em 1971, estreava na National Public Radio (NPR), organização sem fins lucrativos que produz e distribui conteúdo para rádios públicas nos EUA, o programa *All Things Considered*, que colocava seus ouvintes no meio da ação. Ainda mais sentido nos movimentos do cinema, era assim o espírito da época: sair do estúdio, fugir da narração voz de Deus, do roteiro e simplesmente escutar. Na NPR naquele tempo, a jornalista Deborah Amos conta que, atentos ao cenário internacional, eles ouviam radiodocumentários de muitos países. Ela foi responsável por *Father Cares: The Last of Jonestown*, de 1982, documentário que misturava o melhor da recentemente revitalizada tradição americana de reportagem com a nova onda de aspectos de especiais de rádio que apareciam na Alemanha e na França (Madsen, 2013, p. 136).

Além de produzir *All Things Considered*, nas décadas de 1980 e 1990, a NPR apresentava também trabalhos de produtores independentes, como Jay Allison e as Kitchen Sisters, que faziam “recortes de vida” geralmente narrados pelos próprios personagens. No fim dos anos 1990, entretanto, o espaço na rede americana de rádio pública para esse gênero estava diminuindo, em favor da busca por um público mais amplo e mais credibilidade como um canal de notícias. O que ainda restava, como o programa *Soundprint*, muitas vezes era confinado a horários ingratos da programação (Biewen, 2010).

Mas a situação logo se reverteria. Em 1995, nascia *This American Life*, com Ira Glass, produzido pela WBEZ, uma estação de rádio pública de Chicago. Após cerca de 3 anos no ar, *TAL* reunia fãs e começava a tornar o ambiente seguro novamente para as narrativas ricas e lúdicas. *The Next Big Thing*, um programa ainda mais corajoso e eclético foi lançado em 1999

pela mesma estação. No livro *Reality Radio*, John Biewen diz que havia algo no ar, na cultura em geral, e na rádio pública em especial. “Estamos vivendo na era de ouro do radiodocumentário”, declarou Samuel G. Freedman, professor de jornalismo da Universidade de Columbia, ao jornal USA Today no fim de 2003. Biewen concorda e, em 2010, afirma: “Over the last couple of decades, a growing corps of radio makers has transformed nonfiction audio storytelling into a strikingly vibrant form of creative expression.”¹³ (Biewen, 2010)

Exemplo expressivo disso, citado tanto por Madsen quanto Biewen, é o *Radiolab*, programa da WNYC, de Nova York, que explora ciência e cultura em documentários repletos de som, música e recursos narrativos. A produção de Jad Abumrad e Robert Krulwich tem feito enorme sucesso desde 2002 e já é parte da nova realidade do radiodocumentário. Em 2007, passou a ser disponibilizado também pela internet, como podcast. *This American Life* é outro que hoje é ouvido por milhares via podcasting. Sem tirar o lugar da radiodifusão, a nova forma de distribuição está ajudando a expandir as possibilidades e o público desse gênero.

¹³ Em tradução livre: Durante as últimas duas décadas, um corpo crescente de produtores de rádio transformou o storytelling em áudio de não-ficção em uma forma inegavelmente vibrante de expressão criativa.

3 - Podcasts e o lugar dos formatos não-ficcionais com *storytelling* nessa mídia

A princípio, o podcast pode ser definido como um programa em áudio cujos episódios são disponibilizados para *download* e podem ser escutados em diversos tipos de dispositivos, a qualquer momento. Essa nova mídia, porém, tem mais algumas particularidades que podem ser entendidas por sua própria origem, em 2004. Na época, já havia a oferta de programas em áudio pela internet, mas sem nenhuma lógica de distribuição como conhecemos hoje. Houve algumas experiências mal-sucedidas de automatizar o processo de baixar os arquivos, normalmente por parte de empresas produtoras de conteúdo em busca de lucro. A profusão dos aparelhos portáteis reprodutores de áudio, especialmente no formato MP3, impulsionou essas ideias, até que a tecnologia RSS (*Really Simple Syndication*) deu certo para tal fim, dando origem ao podcast (Luiz, 2014).

Utilizado inicialmente apenas para textos - blogs, em especial, o *feed* RSS é um método de um programa agregador ser avisado toda vez que houver conteúdo novo de determinado produtor, podendo fazer *download* automaticamente. Ou seja, o conteúdo vai até o usuário, e não contrário. Dave Winer fez o RSS funcionar para arquivos de áudio em 2003, mas só em 2004 o empresário americano Adam Curry criou, a partir de um *script* de Kevin Marks, uma forma de transferir esses arquivos via RSS para o iTunes. O programa da Apple era o único modo de abastecer os iPods, os mais populares tocadores de mídia. Chamado de RSStoPod, o sistema ficou livre para o uso de qualquer programador, então logo ele estava também em outros agregadores, além do iTunes. (Luiz, 2014)

A nova forma de transmissão de dados ficou conhecida como podcasting, em referência às palavras iPod e *broadcasting* (transmissão pública e massiva de informações). O termo foi usado pela primeira vez pelo jornalista Ben Hammersley, no The Guardian, em 2004 (Luiz, 2014). Podcast, por sua vez, é o nome dado à mídia e ao coletivo dela. Em junho de 2005, a Apple tornou finalmente tudo oficial e adicionou uma ferramenta de podcasting ao iTunes. Mais de 3 mil podcasts ficaram disponíveis gratuitamente e, em apenas 2 dias, já havia mais de 1 milhão de pessoas inscritas nos programas (Madsen, 2009, p. 1196).

Segundo o pesquisador Pablo de Assis, o podcast é uma nova forma de vivenciar a comunicação auditiva. Uma experiência estética nova do som e do áudio, diferente daquela que o rádio ou mesmo a web rádio pode oferecer. Ele atribui a maioria dessas potencialidades ao advento da assinatura por RSS. A atemporalidade é uma das mais importantes características do podcast. Os programas têm vida longa, pois ficam disponíveis para *download* indefinidamente. Podem ser baixados e escutados pelo usuário a qualquer momento, quantas vezes ele quiser. O tempo, em vários sentidos, é questão flexível quando se trata de podcast. O ouvinte consegue “percorrer” um episódio e voltar para escutar algo de novo ou pular uma parte. Ao produtor de podcast, a periodicidade é opcional, já que, com o *feed* RSS, o usuário ficará sabendo quando houver conteúdo disponível (Assis, 2014). Do mesmo modo, o podcast pode ser ouvido onde a pessoa desejar, por meio de um smartphone, um iPod, um tablet, o aparelho de som do carro, um computador, entre outros dispositivos. Não existem os limites de uma grade de programação ou do alcance geográfico das ondas eletromagnéticas, como na radiodifusão. Ao consumidor, basta eleger um assunto de sua preferência ou qualquer outra motivação. Sobre essa nova dinâmica de poder no consumo de conteúdo em áudio, Assis afirma:

Esse exercício de liberdade que o podcast oferece é uma boa forma de mostrar ao usuário o poder de suas ações e decisões. Ouvir um podcast não é como ouvir uma rádio: “o que será que está passando?”, mas é uma ferramenta criativa: “vou ouvir o que eu quero” e quando quero. (ASSIS, 2014)

O consumo de podcasts tem crescido. De acordo com pesquisas conduzidas nos EUA pelo instituto Edison Research, em 2008, 9% dos americanos a partir dos 12 anos tinha escutado um podcast no último mês. Em 2010, essa parcela era de 12%; em 2012, 14%, em 2014, 15% e em 2015, 17%. Já os que haviam escutado um podcast alguma vez na vida eram 11% em 2006, 18% em 2008, 23% em 2010, 29% em 2012, 30% em 2014 e 33% em 2015. O estudo mede também a consciência sobre a mídia. Em 2006, apenas 22% da população do país tinham conhecimento dos podcasts; em 2008, 37%, em 2010, 45%, em 2012, 46%, em 2014, 48%, e em 2015, 49%.¹⁴

Para Virginia Madsen, apesar da mídia podcast ser um fenômeno frequentemente observado no domínio da tecnologia, do diálogo de mídia cidadã, da cultura de nicho *geek*, a

¹⁴ WEBSTER, Tom. The Infinite Dial 2015. Edison Research, 4 mar. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/wrCMpy>. Acesso em 6 set. 2015.

autora afirma que a explosão de seu consumo e reconhecimento deve ser visto como resultado de mais do que a produção de uma multidão de amadores. Desde meados de 2005, algumas das principais instituições de radiodifusão do mundo perceberam o potencial do podcast, especialmente em oferecer conteúdo de qualidade para uma grande audiência sem ou de baixo custo para a mesma. Assim, essas organizações têm contribuído com importantes participações e inovações no podcasting. A rede britânica BBC foi pioneira: devido ao apelo do próprio público, começou a fazer testes com o formato já em 2004. Considerado desafiador, o programa *In Our time*, apresentado por Melvyn Bragg, tinha, em média, 30 mil *downloads* por semana em 2005 (Madsen, 2009, p. 1201).

O que instituições como a BBC notaram foi que o podcast sinalizava não apenas a demanda por novos tipos de programação, mas também um apetite por novas formas de escutar. Essa fase inicial das grandes rádios públicas usando a mídia foi menos voltada para a criação de novos modelos de programas e mais para o aproveitamento das já expostas características da tecnologia de distribuição podcasting, como a possibilidade de acessar e ouvir os arquivos de áudio a qualquer hora, em qualquer lugar, em qualquer ordem, ao contrário do modo como funciona a radiodifusão, em sequência ou fluxo (Madsen, 2009, p. 1201). Com os podcasts, a produção dessas rádios pode atingir ouvintes além das fronteiras das nações e dos mercados de nicho.

Nos Estados Unidos, a NPR lançou seus primeiros podcasts em agosto de 2005. Em novembro do mesmo ano, 11 deles estavam já entre os 100 mais baixados do iTunes. (Madsen, 2009, p. 1203-1204) Em 2013, somando os programas de diversos temas e formatos, havia um total de 38 milhões de *downloads* por mês, em média.¹⁵ Instituições de produção e emissão de rádio pública devem continuar a ter papel chave, inclusive por possuírem recursos mais amplos e reputação de prover qualidade e independência de pensamento. Certos tipos de conteúdo típicos das rádios públicas, formas mais intensas de experiência auditiva e produções baseadas em *storytelling* não eram tão encontrados em outros lugares por razões financeiras ou técnicas e foram favorecidos pelo podcasting. Além disso, esses programas, como podcasts, podem ser

¹⁵ VOGT, Nancy, MATSA, Katerina. Public Broadcasting: Fact Sheet. PewResearchCenter, 29 abr. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/CQx2U2> Acesso em 6 set. 2015.

ouvidos com maiores níveis de atenção. (Madsen, 2009, p. 1205-1206) Madsen explica esse encontro da nova mídia de áudio com o gênero radiodocumentário e seus semelhantes:

With their maintenance of content-driven block programming and unique radiophonic forms such as the radio feature and documentary (abandoned or left unexplored by almost all of the commercials), PSB [public service broadcasting] radio has renewed opportunities to offer a diversity of distinct program packages for podcast - driven less by music than the voice. These will be eminently suitable for replay or re-auditioning, if only managers have sufficient faith in the power and pleasure to be had in an audio-only (acousmatic) form, especially in an age supposedly dominated by, and perhaps drowning in, images. [...] In the age of podcasting, we can imagine this kind of PSB programming to be ideally suited to this expanded, intimate yet exploded dissemination environment. (MADSEN, 2009, p. 1205-1206)¹⁶

O já citado *This American Life* é um dos exemplos mais significativos da nova era de disseminação dessas narrativas. Lançado em 1995 para o rádio, ele passou a ser disponibilizado também como podcast em 2006. Atualmente, além de alcançar 2,2 milhões de ouvintes por meio de mais de 500 estações, ele tem cerca de 1 milhão de *downloads* por semana.¹⁷ Os episódios de uma hora são como grandes reportagens em áudio e abordam assuntos variados do modo mais envolvente possível. Ao lado de *TAL*, em termos de popularidade nos últimos anos, está o também já mencionado *Radiolab*, que está sob o guarda-chuva da NPR. Em 2011, eram 1 milhão de pessoas escutando via rádio e 1,8 milhão via podcast.¹⁸ Aclamado pela crítica e pelo público por sua habilidade em traduzir ciência para leigos e por seu design de áudio, o *Radiolab* se define, no site, como um programa sobre curiosidade, em que o som ilumina ideias e as fronteiras borram entre ciência, filosofia e experiência humana.¹⁹

É ao podcasting, às facilidades de produção da era digital e ao uso das mídias sociais para divulgação que Julie Shapiro, curadora do Third Coast International Audio Festival, que acontece em Chicago desde 2000, atribui o aumento da audiência das narrativas de longo formato em áudio. Para ela, segundo entrevista concedida a Siobhan McHugh, é o que está

¹⁶ Em tradução livre: Com sua manutenção da programação em bloco guiada pelo conteúdo e formas radiofônicas únicas, como o especial de rádio e o radiodocumentário (abandonados ou inexplorados por quase todas as comerciais), o serviço público de radiodifusão renovou oportunidades para oferecer uma diversidade de pacotes de programas distintos para o podcast - movido menos por música do que pela voz. Esses serão eminentemente apropriados para repetição, se ao menos administradores tiverem fé suficiente no poder e prazer a se ter em formas exclusivamente em áudio (acusmáticas), especialmente numa era supostamente dominada por, e talvez se afogando em, imagens. (...) Na era do podcasting, podemos imaginar que esse tipo de programação da rádio pública seja ideal para esse ambiente de disseminação expandido, íntimo e explodido.

¹⁷ Disponível em: <http://www.thisamericanlife.org/about>

¹⁸ WALKER, Rob. On 'Radiolab,' the Sound of Science. The New York Times Magazine, 7 abr. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/CRWCwA> Acesso em 6 set. 2015.

¹⁹ Disponível em: <http://www.radiolab.org/about/>

fazendo esse tipo de conteúdo atraente mesmo em tempos dominados por séries de televisão. McHugh descreve a receita que muitos programas do gênero dessa nova onda nos EUA seguem: “telling real-life stories that combine serious journalism with compelling personal narratives, philosophical discourse and an irreverent but always engaging tone.”²⁰ Desse modo, eles vêm se tornando uma opção de informação e entretenimento para uma nova geração, conquistando cada vez mais seguidores.

²⁰ MCHUGH, Siobhan. A word in your ear: how audio storytelling got sexy. *The Conversation*, 1 dez. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/W6A7V4> Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: Contar histórias da vida real que combinam jornalismo sério com narrativas pessoais atraentes, discurso filosófico e um tom irreverente, porém, sempre cativante.

4 - O fenômeno Serial e a Era de Ouro dos Podcasts

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*²¹ surgiu em outubro com a proposta de contar e discutir uma história real ao longo de doze episódios, disponibilizados semanalmente.

A primeira temporada do programa traz o caso do assassinato da adolescente de descendência coreana Hae Min Lee, em 1999, em Baltimore. Ela estava desaparecida, até que o corpo foi achado em um parque da cidade por um estranho e, após investigações policiais, Adnan Syed, ex-namorado da garota, foi acusado de cometer o crime. Ele foi a julgamento e, principalmente por conta do depoimento de seu amigo Jay Wilds, foi condenado a prisão perpétua. Jay diz que Adnan planejou a morte de Hae e ele mesmo o teria ajudado a se livrar do corpo. No entanto, até hoje, Adnan, muçulmano filho de imigrantes paquistaneses, alega inocência. A equipe do programa de rádio e podcast *This American Life* já estava planejando algo nesses moldes quando uma advogada amiga da família de Adnan procurou a repórter Sarah Koenig com a história.

Esse formato serializado é uma novidade no podcast, porém a apresentação não é cronológica. Nos capítulos que duram de trinta minutos a uma hora e são organizados por temas, o ouvinte é guiado pela narração em primeira pessoa de Sarah. Para tentar descobrir o que está por trás do assassinato, ela entrevista pessoas envolvidas no caso e especialistas, lê trechos de documentos, grava suas visitas aos supostos locais do crime e apresenta gravações de tribunais e delegacias da época. Um entrevistado muito presente, inclusive, é o próprio Adnan, que faz contato da prisão via telefone. A jornalista e seu time fazem um tipo de jornalismo investigativo com bastante abertura de seus processos de produção para o público, que acompanha a jornada de perto. Além de contar detalhes da apuração, Koenig não hesita em expor suas inseguranças

²¹ Disponível em: <http://serialpodcast.org/>.

em certas situações e dúvidas quanto à culpa ou inocência de Adnan, conforme mostra evidências contraditórias.

Serial é o podcast mais bem sucedido de todos os tempos: até fevereiro de 2015, totalizava mais de 73 milhões de downloads²². "Unusual for both a podcast and a work of journalism, it has blossomed into a minor watercooler event, spawning the kind of multimedia chatter and analysis that often surrounds a prestigious HBO drama"²³, escreveu Stephanie Merry no Washington Post.²⁴ A repercussão, de fato, foi enorme e surpreendente, nos Estados Unidos e fora, nas novas e nas tradicionais mídias. Na imprensa, *Serial* apareceu em portais on-line, blogs, programas de TV, jornais e revistas. Nas redes sociais e fóruns houve muito debate, com opiniões divididas entre os fãs. Também houve paródia, houve a criação de um outro podcast dedicado ao *Serial*, houve gente juntando US\$ 25 mil para um fundo escolar em nome da vítima e outro grupo reunindo dinheiro para ajudar a desvendar o caso.²⁵

Muitos desdobramentos aconteceram na Justiça americana depois que o programa foi ao ar, de modo que em novembro de 2015 Adnan Syed ganhou uma moção para reabrir procedimentos pós-condenação. Na nova audiência, os dois elementos mais importantes que devem ser apresentados são descobertas motivadas pelo podcast. Outro fruto importante é o programa de TV baseado em *Serial* anunciado em setembro. O projeto, que é da Fox, vai focar mais na experiência de produção do podcast do que na história contada nele. Enquanto isso, os produtores de *Serial* trabalham na segunda temporada, que vai trazer outra história, não relacionada com a primeira.

Essa popularidade massiva pode ser atribuída principalmente à proximidade construída pela narrativa e ao formato que remete a um seriado de televisão. O podcast colocou a repórter Sarah como uma personagem, com a qual era fácil para o ouvinte se conectar. A suíça Mia Lindgren, pesquisadora da área de comunicação radicada na Austrália e autora da tese de doutorado *Journalism as research: developing radio documentary theory from practice*, acha que o sucesso tem bastante relação com a abordagem pessoal. "Ela é um ser humano na história,

²² BLATTBERG, Eric. The second coming of podcasts, in 4 charts. Digiday, 9 mar. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/kOanvW>

²³ Em tradução livre: Incomum tanto para um podcast quanto para um trabalho de jornalismo, cresceu até virar assunto de comentários no café da firma, gerando o tipo de bate-papo e análise multimídia que frequentemente rodeia um prestigioso drama da HBO.

²⁴ MERRY, Stephanie. 'Serial': An investigative journalism podcast becomes a cultural obsession. The Washington Post, Style Blog, 13 nov. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/rslHnG>

²⁵ MAFRA, Guga. "Serial" é o novo "Breaking Bad". *Brainstorm* 9, 17 dez. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/2f5Qzv>

compartilha preocupações, fala sobre como gosta do cara na prisão. Com o uso da primeira pessoa, senti como se estivesse na sala com ela. Ou como se estivesse no telefone, como amiga, com ela me contando o que estava acontecendo.” Para Lindgren, o estilo de conversação foi muito importante.²⁶

A serialização da trama - que contém um elemento de busca e descoberta - fez com que muitos ouvintes, a cada episódio, se tornassem ansiosos pelo próximo. “Não tínhamos ouvido uma série dessa forma. Nos lembrou muitos dramas da TV que podemos assistir”, diz Lindgren.²⁷ A comparação com as séries de televisão foi feita por inúmeros fãs, veículos e especialistas, a começar pela própria produção do programa. Ao anunciar o lançamento, Ira Glass, grande nome de *This American Life* e conselheiro editorial de *Serial*, escreveu: “Our hope is that it’ll play like a great HBO or Netflix series, where you get caught up with the characters and the thing unfolds week after week, but with a true story, and no pictures. Like House of Cards, but you can enjoy it while you’re driving.”²⁸ Dada a natureza da história, que tenta desvendar um crime, houve ainda a abertura para ampla discussão e especulação, especialmente para aqueles que acompanharam a estreia dos episódios semanalmente. A ética no jornalismo realizado em *Serial* foi também uma questão levantada. Esses diálogos gerados na rede e fora dela só ampliaram o alcance do podcast.

Serial foi o primeiro podcast a atingir uma audiência de massa. “It is arguably the medium’s first breakout hit”, disse David Carr no New York Times.²⁹ Porém, ele não pode levar todo o crédito pela explosão dessa mídia nos EUA a partir de 2014. *Serial* veio no momento certo. “The fundamentals have been there for a while, but ‘Serial’ has finally put a spotlight on it,” afirmou Jake Shapiro, chefe-executivo da Public Radio Exchange (PRX) ao Boston Globe.³⁰ Os fatores mais citados para ajudar a explicar essa era de ouro são: a inclusão de um aplicativo de podcasts nativo e não deletável pelo iOS 8, atualização de 2014 do sistema dos aparelhos

²⁶ Mia Lindgren em entrevista concedida em 3 de junho de 2015.

²⁷ Mia Lindgren em entrevista concedida em 3 de junho de 2015.

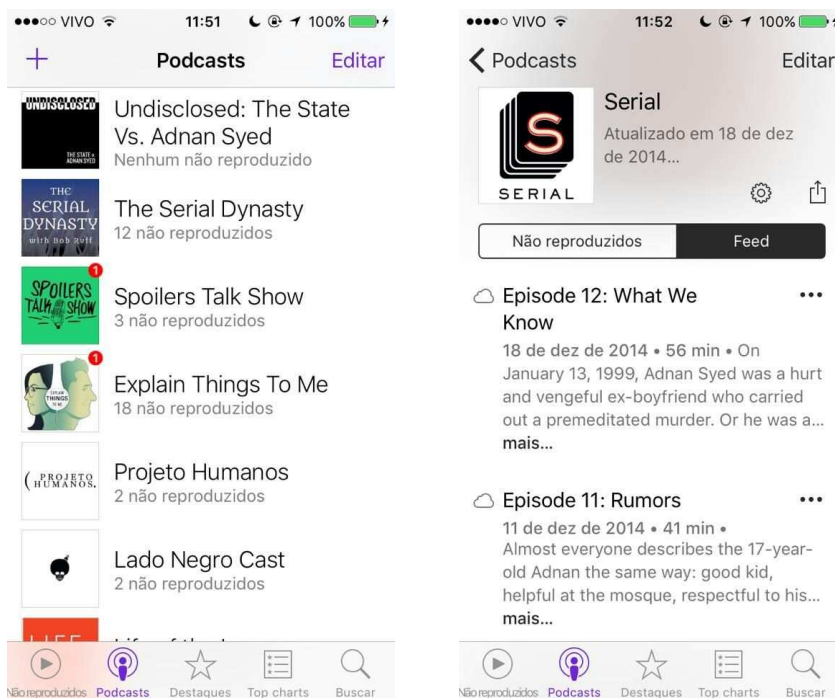
²⁸ GLASS, Ira. Announcing Serial. *This American Life*, 2 jul. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/i3MhaH> Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: Nossa esperança é de que será como uma grande série da HBO ou da Netflix, em que você se prende aos personagens e a coisa se desdobra semana a semana. Mas com uma história verdadeira e sem imagens. Como House of Cards, mas você pode usufruir enquanto está dirigindo.

²⁹ CARR, David. ‘Serial,’ Podcasting’s First Breakout Hit, Sets Stage for More. *New York Times*, 23 nov. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/j9zSjR> Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: É indiscutivelmente o primeiro grande hit deste meio.

³⁰ ADAMS, Dan. After ‘Serial,’ sponsors pour money into podcasts. *The Boston Globe*, 13 fev. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/Pfawop> Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: As bases já estavam lá havia algum tempo, mas Serial finalmente colocou os holofotes.

portáteis da Apple; o aumento da qualidade dos programas; e a crescente conectividade dos carros, seja diretamente à internet ou aos dispositivos que estão conectados a ela. Carr continua:

Podcasts have moved beyond being a nerd curio because all of the friction has been removed from the process, which used to require setting up RSS feeds or cutting and pasting web addresses into a browser. Now, with the advent of ever smarter smartphones, it has become one more push-button technology, allowing consumers to download an app and listen to audio programming at a time of their choosing.³¹



Telas do aplicativo Podcasts, do sistema móvel iOS.

A presença notória dos podcasts nos populares iPhones e iPads, além do surgimento de novos aplicativos de terceiros com funcionalidades complementares para os ouvintes tanto no iOS quanto no Android (o sistema do Google), foi muito significativa. O que tem também relação com o que o repórter Kevin Roose, na New York Magazine, descobriu ao questionar produtores de podcasts sobre os motivos do “renascimento”. Ele explica: "It's actually about cars. The secret to radio's success has always been the drive-time commuter. (...) Car-based listeners

³¹ CARR, op.cit. Em tradução livre: Podcasts deixaram de ser apenas uma curiosidade nerd porque toda o atrito foi removido do processo, que costumava exigir configurar feeds RSS ou cortar e colar endereços de internet em um navegador. Agora, com o advento de smartphones ainda mais inteligentes, se tornou mais uma tecnologia de apertar um botão, permitindo que os consumidores baixem um aplicativo e escutem à programação em áudio na hora que quiserem.

are captive, they tune in for long stretches at a time, and they're valuable to advertisers. (...) Now, though, cars are going online."³² A maioria dos carros vendidos nos Estados Unidos já reproduzem o áudio dos smartphones pelos alto-falantes e há uma estimativa de que metade dos vendidos em 2015 terão conexão direta com a web. Google e Apple já lançaram plataformas para esses fins: Android Auto e Apple CarPlay.³³

O conteúdo em áudio é uma oportunidade de consumo de informação e entretenimento para o indivíduo enquanto esse realiza outras atividades que não ocupam totalmente sua atenção e audição. É um tempo ocioso dos ouvidos que pode ser aproveitado. O rádio, é claro, vem cumprindo essa função há décadas. No entanto, a expansão das possibilidades proporcionada pelo fator *on demand*, pela distribuição e consumo por demanda via internet, foi trazida pelo podcasting e fomentada pelas condições previamente apresentadas. O audiovisual e o texto - filmes, programas de TV, jornais, revistas, portais, blogs e outros formatos que nasceram com a web - já têm esse benefício bem explorado há algum tempo e estão crescendo exponencialmente. Vide Netflix, serviço de *streaming* de conteúdo audiovisual que já reúne mais de 57 milhões de assinantes³⁴.

Segundo o veterano da rádio pública americana Alex Blumberg, que agora comanda a empresa de podcasts Gimlet Media, o rádio foi salvo da ruptura que aconteceu com as outras mídias e ficou preso no tempo. “Now that audio has moved to on-demand, people are really jumping in”³⁵, diz.³⁶ “Estamos saturados de telas. Pense na quantidade de meios de comunicação que têm investido em vídeo nos últimos quatro anos. É um consumo que funciona diferente daquele do podcast, em que é só colocar os fones e aproveitar sem ter que ficar olhando para uma tela”, refletiu o produtor Benjamin Walker no debate *Serial and the Podcast Explosion*, em uma universidade de Nova York.³⁷ No The Telegraph, Lauren Davidson afirma: “Radio is in

³² Em tradução livre: Isso tem a ver com carros. O segredo do sucesso do rádio sempre foi a hora da viagem de carro do dia-a-dia. Ouvintes de carro são cativos, sintonizam por longos períodos de uma vez, e são valiosos para anunciantes. Agora, no entanto, os carros estão ficando online.

³³ ROOSE, Kevin. What's Behind the Great Podcast Renaissance?. New York Magazine, 30 out. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/oVs8gt> Acesso em 6 set. 2015.

³⁴ SPANGLER, Todd. Netflix Tops 57 Million Subscribers in Q4 as U.S. Growth Slows. *Variety*, 20 jan. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/WSze4B> Acesso em 6 set. 2015.

³⁵ Em tradução livre: Agora que o áudio passou para sob demanda, as pessoas estão realmente embarcando.

³⁶ ROOSE, op.cit.

³⁷ Serial and the Podcast Explosion. Mesa-redonda do curso de mestrado Journalism+Design. Eugene Lang College The New School for Liberal Arts, Nova York, 6 fev. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/vjPljW>. Acesso em 6 set. 2015.

rude health, and audio - unlike video - can be consumed on the go. Spoken word was due for a resurgence.”³⁸ O jornalista Michael Sebastian faz a seguinte avaliação:

Since podcasting's inception around 2005, two speed bumps have slowed audience growth. The first all but disappeared when Apple put a podcast app that can't be removed on its iPhone. That helped flatten the second impediment: lack of mainstream appeal. When "Serial" became a sensation, mothers -- and likely grandmothers -- learned what a podcast was. "If 'Serial' came out in the bad days, it wouldn't have been a hit," said Andy Bowers, Slate's podcast chief. "It was the right moment for that.”³⁹

Para o vice-presidente de programação da NPR, Eric Nuzum, 2015 é o ano do podcast.⁴⁰ Com os 46 milhões (17% da população) de ouvintes americanos regulares da mídia estimados pelo instituto Edison Research, 7 milhões a mais do que no ano anterior, a afirmação, com a qual muitos profissionais da área concordam, faz sentido. De 2013 para 2014 o crescimento foi ainda maior: 7,8 milhões. Além disso, nota-se o aumento dos que já escutaram um podcast alguma vez de 30% em 2014 para 33% em 2015.⁴¹ "This is a great, golden moment. The popularity of Serial has shown this is not just a niche platform: this is a mainstream platform, and we should be treating it like that”⁴², declarou Nuzum.⁴³ É exatamente o que está fazendo a NPR, que, em janeiro de 2015, por exemplo, lançou o programa *Invisibilia* já considerando o podcasting tanto quanto o rádio,⁴⁴ e viu resultados - foram 28 milhões de *downloads* só nos dois primeiros meses.⁴⁵

Depois de *Serial*, a média de audiência dos outros programas na lista dos 20 podcasts mais baixados no iTunes é de 446 mil downloads únicos por episódio.⁴⁶ Walker diz que

³⁸ DAVIDSON, Lauren. How Serial shook up the podcasting industry. The Telegraph, 3 abr. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/CYRLCU> Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: O rádio vai mal de saúde, e o áudio - diferente do vídeo - pode ser consumido em movimento. Estava na hora do ressurgimento da palavra falada.

³⁹ SEBASTIAN, Michael. Will Podcast 'Golden Age' Unlock Brand Advertising Budgets?. Advertising Age, 25 fev. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/wXr6nU> Acesso em 6 set. 2015. Em tradução livre: Desde o início do podcasting por volta de 2005, dois obstáculos fizeram mais lento o crescimento da audiência. O primeiro desapareceu quando a Apple colocou no iPhone um aplicativo de podcast que não pode ser removido. Isso ajudou a achatar o segundo impedimento: falta de apelo com o grande público. Quando Serial virou uma sensação, mães - e provavelmente avós - aprenderam o que era um podcast. "Se Serial tivesse saído na época ruim, não teria sido um sucesso", disse Andy Bowers, chefe de podcasts do Slate. "Foi o momento certo para isso."

⁴⁰ BEAUJON, Andrew. How NPR Is Preparing for "The Year of the Podcast". Washingtonian, 30 dez. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/87w5AS> Acesso em 6 set. 2015.

⁴¹ WEBSTER, op.cit.

⁴² Em tradução livre: Este é um momento ótimo, de ouro. A popularidade do Serial mostrou que que essa não é apenas uma plataforma de nicho: é uma plataforma de grande público, e deveríamos estar a tratando assim.

⁴³ BEAUJON, op.cit.

⁴⁴ BEAUJON, op.cit.

⁴⁵ MALLENBAUM, Carly. The 'Serial effect' hasn't worn off. USA Today, 16 abr. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/HLo3i0> Acesso em 6 set. 2015.

⁴⁶ The New Media Show: State of Podcasting 2015. NABShow, 14 abr. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/nWf2i2> Acesso em 6 set. 2015.

conseguir um público de 50 mil em um ou dois anos já é algo incrível. Blumberg conta que esperava cerca de 100 mil ouvintes para o *StartUp*, podcast que expõe a própria trajetória do empreendimento Gimlet, até o fim do segundo ano, porém, a chegada da narrativa apresentada por Sarah Koenig aumentou os números de muita gente, incluindo os dele.⁴⁷ Com novos ouvintes ávidos por conhecer mais conteúdo semelhante, listas com recomendações de podcasts circulavam o tempo todo em grandes sites na época do auge de *Serial* e logo após o fim de sua primeira temporada.

Empreendimentos voltados para essa mídia também estão surgindo ou se expandindo. A começar por redes de podcasts, como a Gimlet Media, criada por Alex Blumberg, ex-produtor de *This American Life*, dedicada a conteúdo jornalístico com *storytelling* de alta produção. O que essas redes fazem é produzir uma variedade de programas, unidos sob seu guarda-chuva, sua marca, e monetizá-los. Os podcasts produzidos por instituições de rádio pública não podem lucrar, o que não é o caso aqui. Com 200 programas oferecidos nos mais diversos formatos e assuntos, a PodcastOne é ouvida 100 milhões de vezes por mês.⁴⁸ No primeiro semestre de 2014, nasceram as redes Infinite Guest, SoundWorks e Radiotopia.⁴⁹ Em novembro, foi a vez da Wolfpop, mais voltada para histórias com humor, iniciando com 13 podcasts.⁵⁰ Em fevereiro de 2015, o grupo Slate de publicações online majoritariamente em texto, que já realiza 15 podcasts, anunciou a rede Panoply. Além de criações próprias, eles fazem e continuarão a fazer parcerias com outros veículos, como o portal Huffington Post, o canal FX e a New York Times Magazine.

51

Essas empresas estão enxergando as oportunidades financeiras do áudio por demanda. Normalmente, o modelo é a disponibilização gratuita para o consumidor com a inserção de anúncios. A dinâmica econômica do podcast é bastante proveitosa: o custo de produção é baixo e o engajamento do público é alto. Trata-se de um ouvinte/consumidor de alto valor, pois presta atenção nos anúncios. Assim, a publicidade nesse meio costuma funcionar muito bem. O

⁴⁷ *Serial and the Podcast Explosion*, op.cit.

⁴⁸ GRIFFITH, Erin. 'Serial' is small. PodcastOne is building a podcasting empire. *Fortune*, 18 dez. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/BOKPsw> Acesso em 6 set. 2015.

⁴⁹ GREENFIELD, Rebecca. The (surprisingly profitable) rise of podcasts networks. *FastCompany*, 26 set. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/MWCbHA> Acesso em 6 set. 2015.

⁵⁰ JAMES, Becca. Paul Scheer launching a new podcasting network, Wolfpop. *AV Club*, 4 nov. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/4FbMFy> Acesso em 6 set. 2015.

⁵¹ Slate Group Announces Panoply, a Podcasting Network for Media Brands and Authors. *Slate*, 25 fev. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/GSFmo3> Acesso em 6 set. 2015.

jornalista David Carr, mediador do debate *Serial and the Podcast Explosion*, explica: “Tem a ver com a intimidade da mídia. É como se eu conhecesse o cara que está falando, como se fosse meu amigo.”⁵² Adam Sachs, CEO da empresa à qual pertence a rede de podcasts Earwolf e a rede de venda de anúncios nessa mídia Midroll, concorda que essas mensagens promocionais pagas soam mais como recomendações de um amigo. “Podcast ads work really well. That passive endorsement is really powerful”⁵³, diz.⁵⁴

Outro exemplo de como o público dos podcasts é dedicado e está disposto a gastar dinheiro até mesmo diretamente em função dos programas são os casos de *crowdfunding*, o financiamento coletivo pela internet. Blumberg conseguiu, dessa forma, 600 mil dólares para o programa *Planet Money*.⁵⁵ Benjamin Walker, do podcast *Theory of Everything*, tem uma história parecida: “Em novembro de 2014, queríamos levantar 240 mil dólares no Kickstarter, mas passamos disso e as pessoas não paravam de dar dinheiro. Acabamos com 620 mil.” Ele diz ainda que o Kickstarter, um dos mais populares serviços de *crowdfunding*, teve mais de 200 projetos de podcasts financiados com sucesso.⁵⁶

A procura dos podcasts pelos anunciantes e patrocinadores está crescendo bastante. Dan Adams, em fevereiro de 2015, escreveu no *Boston Globe*: “While the market for podcast sponsorships was steadily maturing before “Serial,” the show’s meteoric rise has prompted many more companies to shift ad dollars into the red-hot medium. Call it the ‘Serial effect.’”⁵⁷ No artigo, Adams cita uma empresa que, este ano, aumentou em quatro vezes o orçamento publicitário para podcasts e outra que tem procurado consultoria sobre como utilizar esse tipo de conteúdo para anunciar. “With more volume of credible storytelling, you’re going to see more brand advertisers”⁵⁸, disse Gian LaVecchia, da agência de mídia americana MEC.⁵⁹

Enquanto isso, outras iniciativas buscam alternativas para o modo de consumir e capitalizar os podcasts. Financiado em 5 milhões de dólares e originada da mesma start-up suíça

⁵² *Serial and the Podcast Explosion*, op.cit.

⁵³ Em tradução livre: Anúncios em podcasts funcionam muito bem. Esse endosso passivo é bastante poderoso.

⁵⁴ GREENFIELD, op.cit.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ *Serial and the Podcast Explosion*, op.cit.

⁵⁷ Em tradução livre: Enquanto o mercado de patrocínios para podcast estava amadurecendo continuamente antes de *Serial*, a ascensão meteórica do programa levou muito mais empresas a deslocar dinheiro de anúncio para a mídia aquecida. Pode chamar de “efeito *Serial*”.

⁵⁸ Em tradução livre: Com um volume maior de storytelling digno de confiança, veremos mais marcas anunciando.

⁵⁹ ADAMS, op.cit.

de onde saíram o Skype e o Spotify, o aplicativo Acast foi lançado em maio de 2015 com a proposta de ser uma plataforma gratuita de centralização de podcasts, para que usuários descubram e compartilhem programas. Ele também oferece conteúdo extra acompanhando o áudio, como vídeos e fotos, e coloca anúncios direcionados, baseado nos nichos que pode identificar.⁶⁰ “Acast takes podcasting to the next level by connecting listeners, creators and advertisers in a rich and interactive experience”⁶¹, diz o site oficial.⁶² Também em maio, o gigante de serviço de streaming online de música Spotify anunciou que vai passar a oferecer novos tipos de mídia. Entre eles, podcasts.⁶³

Desse modo, fica claro que o potencial cultural e econômico dessa mídia. Matthew Lieber, co-fundador da Gimlet Media declarou: "Creatively, we are entering a new golden age. In terms of the golden age of the business, we're just getting started."⁶⁴

⁶⁰ DAVIDSON, op.cit.

⁶¹ Em tradução livre: O Acast eleva o podcasting a outro nível ao conectar ouvintes, criadores e anunciantes em uma experiência rica e interativa.

⁶² Acast - make good stories great!. Disponível em: <http://acast.com/>

⁶³ CROOK, Jordan. Spotify Introduces Video Clips, Podcasts, And Activity-Based Playlists. TechCrunch, 20 mai. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/B1rgFS> Acesso em 6 set. 2015.

⁶⁴ SEBASTIAN, op.cit. Em tradução livre: Criativamente, estamos adentrando uma nova era de ouro. Em termos da era de ouro dos negócios, estamos apenas começando.

5 - A linguagem das narrativas não-ficcionais em áudio de longo formato

O gênero documentário - ou especial, ou grande reportagem, ou não-ficção de longo formato - produzido em áudio utiliza uma linguagem própria, com uma série de recursos em sua composição. Via radiodifusão ou podcasting, o objetivo é capturar e manter a atenção do público. Diferentemente da maior parte da programação do rádio e mesmo outros tipos de podcasts, essas produções têm espaço para maior profundidade na abordagem dos assuntos e, muitas vezes, o fazem com uma montagem de certo nível de complexidade e sofisticação. Essas narrativas unem ideias e experiências, conduzindo por meio do som a construção de imagens na mente do ouvinte, que acaba por ser um participante ativo do processo. Este é um campo em que informação e entretenimento, com frequência, se misturam.

A aceitação da subjetividade é parte do que distingue esses trabalhos. John Biewen (2010) argumenta que, nesta era pós-moderna, já devemos estar cientes de que não existe verdade absoluta e, muito menos, seria possível transportá-la no jornalismo. É isso que os produtores do gênero compreendem e reproduzem, sem receio. No entanto, muitos descrevem o que fazem exatamente como meio de alcançar algo verdadeiro, experiências humanas palpáveis. São coisas distintas. Os documentários em áudio tendem à pequena escala, ao íntimo, a uma proximidade dos sujeitos envolvidos, mesmo quando o tema é amplo (Biewen, 2010). Tony Barrell, um dos mais notáveis produtores de especiais de rádio na Austrália, na ativa desde a década de 1970, afirma que o som dá deixas esquivas, mas instantâneas à mente, e mexe com a subjetividade das pessoas. Esta é sua concepção de como as pessoas escutam esses programas:

Audio images can be arranged, heard, felt and understood in a non-literal, non-linear way. The mind engages in active listening, storing, ordering and even re-ordering audio material almost subconsciously, using the clues and patterns left by fragments, as well as solid expositions to create three-dimensional images that take involvement far beyond the common linear listening most radio demands and imposes (BARRELL, 2011, p. 298).⁶⁵

A relação entre os documentários em áudio e o imaginário é destacada por muitos profissionais da área. De acordo com o canadense Chris Brookes, que já produziu

⁶⁵ Em tradução livre: Imagens em áudio podem ser organizadas, ouvidas, sentidas e entendidas de um modo não literal, não linear. A mente se empenha em ouvir, guardar, ordenar e até mesmo reordenar ativamente o material em áudio quase subconscientemente, usando as pistas e padrões deixados por fragmentos, assim como exposições sólidas, para criar imagens tridimensionais que exigem envolvimento bem além da audição comum linear que a maior parte do rádio demanda e impõe.

radiodocumentários premiados internacionalmente e transmitidos em vários países, eles são ideais para estimular a imaginação e, assim, fornecer informações (Brookes, 2010). Allan Hall, que já recebeu prêmios por suas produções na BBC, tem ideias semelhantes. "Rather than being merely a platform for delivering information, radio production can be considered an "art" that exists in linear time, occupying a territory that lies somewhere between the concert hall and the cinema."⁶⁶ Cada ouvinte, com sua biblioteca visual individual, experimenta uma produção em áudio de modo único. Para Hall, o rádio é um meio tanto cerebral quanto emocional, e suas supostas limitações escondem um mundo de possibilidades (Hall, 2010). Barrell também acha que o efeito desses programas no ouvinte é comparável ao de um filme ou peça teatral, mas o apelo deriva da experiência auditiva direta.

Tudo isso passa pela trajetória do radiodocumentário, exposta no segundo capítulo do presente trabalho, até o momento atual, em que o gênero se faz presente na internet, por meio dos podcasts, carregando tradicionais características e ganhando novos contornos. O experiente radialista australiano afirma: "The art of constructing radio feature programs is experiencing a renaissance as podcasts reignite demand for this type of program" (Barrell, 2011, p. 295).⁶⁷ A pesquisadora Mia Lindgren explica que os EUA têm produzido podcasts muito envolventes e focados no entretenimento. Ela acredita que segurar a atenção do público é importante, mas a confiabilidade do material jornalístico também.

Os podcasts americanos fazem o que chamam de jornalismo narrativo. Acho que isso os tem tornado muito interessantes. Usam storytelling, técnicas bem fortes para contar histórias, e então misturam isso com jornalismo. Se você está escutando um documentário produzido por um jornalista em quem você confia, sabe que os argumentos desenvolvidos não são falsos, que pode confiar. É isso que é tão interessante com essa nova revolução do podcast. Os programas que são produzidos por jornalistas estão empregando maneiras mais criativas de fazer as pessoas escutarem.⁶⁸

O tom final de uma produção depende de muitos fatores, como estilo individual de quem faz, exigências de duração, público-alvo e cultura do país (Lindgren, 2011, p. 44). Para dar forma à realidade por meio de storytelling em áudio, vários elementos podem ser empregados. Não há

⁶⁶ Em tradução livre: Em vez de ser meramente uma plataforma para entregar informação, a produção do rádio pode ser considerada uma arte que existe em tempo linear, ocupando um território que fica em algum lugar entre o teatro e o cinema.

⁶⁷ Em tradução livre: A arte de construir programas especiais de rádio está vivendo um renascimento conforme os podcasts reascendem a demanda por esse tipo de programa.

⁶⁸ Mia Lindgren em entrevista concedida em 3 de junho de 2015.

regras fixas de como ou quais devem ser utilizados. Uma esquematização desses itens, porém, pode ajudar a compreender os processos envolvidos no gênero. Lindgren aponta cinco ingredientes principais identificados pela produtora e editora norueguesa Berit Hedemann. São eles: entrevista monólogo⁶⁹ com o personagem principal (em que as perguntas do entrevistador são cortadas na edição); cenas onde o entrevistado está interagindo com outras pessoas; sons que não são parte natural das cenas; narrador; e música. Hedemann afirma que, na maioria das vezes, pelo menos dois desses componentes estão presentes (Hedemann, Birit. Hør og Se. Kristiansand: IJ-forlaget, 2009 apud Lindgren, p. 50 - 51).

5.1 - Entrevistas

A entrevista é não apenas um dos elementos diretamente presentes na composição de um documentário em áudio, mas também um método de coletar o conteúdo (Lindgren, 2011, p. 59) que será exposto de outras formas, como por narração. De acordo com Hedemann, a entrevista tem três propósitos diferentes: criar imagens na mente do ouvinte, de modo que ele possa visualizar o que está acontecendo; contar a história, ajudando na compreensão de seu desenvolvimento; e fazer o entrevistado refletir sobre os eventos, para que o ouvinte acompanhe como o entrevistado entende e processa o que aconteceu (Hedemann apud Lindgren, p. 72). Entrevistas para esses formatos longos têm algumas particularidades. Elas permitem uma abordagem menos presa a fórmulas, com espaço para uma conexão pessoal genuína entre entrevistador e entrevistado, da qual podem fluir histórias pessoais profundas e inesperadas (Lindgren, 2011, p. 64).

Atingir esse ponto em que uma pessoa compartilha com um completo estranho fatos e pensamentos significativos e interessantes, porém, não é tão simples. As similaridades de uma entrevista com uma conversa, a que temos no dia-a-dia, podem disfarçar a complexidade envolvida nessa interação que, por maior que seja a preparação prévia ou o envolvimento na hora, é artificial em algum nível (Lindgren, 2011, p. 62). Em primeiro lugar, dedicar muito

⁶⁹ No radiojornalismo brasileiro, são as chamadas “sonoras”.

tempo é necessário. Lindgren diz que não é incomum gastar mais de uma hora em uma entrevista para esse tipo de produção.⁷⁰ Davia Nelson e Nikki Silva levam isso ao extremo. Conhecidas como The Kitchen Sisters e criadoras de programas de rádio premiados nos EUA, elas levam duas horas, em média, mas já chegaram a dezesseis ao longo de dias ou meses (Nelson, Silva, 2010).

These epic conversations are contemplated, then cut, recut, distilled to their essence. (...) The pieces become highly composed-writing with other peoples' words. We are committed to never altering the spirit or intent of what someone says, but we do cut the hell out of them (NELSON, SILVA, 2010).⁷¹

A entrevista é o ponto fundamental do trabalho de Nelson e Silva. Elas fazem documentários sem narração alguma. Segundo as produtoras, as pessoas falam por meio delas e vice-versa. Ao realizar uma entrevista, elas têm um tópico específico, mas seguem também os caminhos que surgem, sentam próximas à pessoa, mantêm contato visual e não desligam o microfone até saírem pela porta. (Nelson, Silva, 2010) É como Lindgren destaca: “Memorable interviews result not from the interviewer’s active direction of the interview but from a preparedness to listen intensely and to follow the interviewee’s lead”⁷² (Lindgren, 2011, p. 63). Ira Glass, produtor e apresentador do popular *This American Life*, conta que procura explorar o assunto das mais variadas formas, mas, muitas vezes, é nos momentos menos esperados que consegue as melhores falas. Ele pede para seu entrevistado explicar, geralmente em ordem cronológica, em detalhes o que houve e o que as pessoas disseram, e expande ou comenta alguns pontos que chamem atenção. “And then there’s the part of the interview - really, it can be interspersed throughout the interview - where I look for the Big Ideas”, diz Glass. São as reflexões do personagem principal sobre os eventos contados, parte crucial de um programa junto com a história em si, segundo ele (Glass, 2010).

Uma entrevista gravada preserva uma conversa para uso presente e futuro, ou seja, ela pode servir para acessar e examinar experiências e memórias. Segundo o estudioso da história oral Alessandro Portelli, fontes orais “tell us not just what people did, but what they believed

⁷⁰ Mia Lindgren em entrevista concedida em 3 de junho de 2015.

⁷¹ Em tradução livre: Essas conversas épicas são contempladas, e então cortadas, recortadas, destiladas a sua essência. (...) As peças se tornam composições sofisticadas escritas com palavras de outras pessoas. Estamos comprometidas a nunca alterar o espírito ou intenção do que alguém diz, mas de fato os editamos pra caramba.

⁷² Em tradução livre: Entrevistas memoráveis resultam não da condução ativa que o entrevistador dá à entrevista, mas de uma predisposição para ouvir intensamente e seguir o entrevistado.

they were doing, and what they now think they did.”⁷³ Para Lindgren, o mesmo pode ser dito sobre o personagem principal de um radiodocumentário (Lindgren, 2011, p. 67). Assim, saber escutar seus entrevistados é parte muito importante do trabalho do produtor do gênero. Não há, entretanto, forma definitiva de conduzir uma entrevista. Cada profissional tem seu estilo e cada caso tem suas particularidades (Lindgren, 2011, p. 68), conforme exemplificado por Glass, Nelson e Silva. A pesquisa feita com antecedência, essencial para se aprofundar em uma história, vai ajudar a informar essa questão.⁷⁴

Podcasts e programas de rádio eficientes mostram o que está acontecendo em vez de explicar. “When you tell people something they forget it, but when you show it to them, make them imagine it in their own minds, they remember it” (Carrier, 2010). A fala dos entrevistados pode ser uma das responsáveis por atingir essa construção de imagens sonoras. Um modo de fazer isso é pedir a eles que descrevam o que estão fazendo, e não perguntar como se sentem. A maneira de abordar o entrevistado faz toda a diferença. Jad Abumrad conta uma situação que uma repórter do *Radiolab* passou ao entrevistar um médico. Ela queria saber sobre um som que ele disse ter ouvido, então disse: “Dr. Schenk, rewind in your mind back to the moment you first heard that sound and describe it without using past tense.”⁷⁵ De acordo com Abumrad, com uma simples mudança de tempo verbal, o entrevistado logo entrou em “*storytelling mode*” (Abumrad, 2010).

5.2 - Cenas

A cena é definida como uma gravação da realidade, o espaço em que o personagem interage com outras pessoas, se desenvolve em frente aos ouvidos do público e é colocado em contexto. Não há intervenção de um entrevistador. “A scene can be a fight between a married couple, the sounds from a bustling maternity ward, or an audience at the football finals.”⁷⁶

⁷³ Em tradução livre: Não nos dizem apenas o que as pessoas fizeram, mas o que acreditam que estavam fazendo, e o que agora pensam que fizeram.

⁷⁴ Mia Lindgren em entrevista concedida em 3 de junho de 2015.

⁷⁵ Em tradução livre: Dr. Schenk, rebobine sua mente até o momento em que você ouviu pela primeira aquele som e o descreva sem usar o pretérito.

⁷⁶ Em tradução livre: Uma cena pode ser uma briga entre um casal, os sons de uma maternidade agitada, ou o público nas finais do futebol.

Lindgren compara a um filme hollywoodiano: elas são usadas para mostrar ações, da mesma forma. Segundo Barrell, enquanto o que é revelado em uma entrevista é, sobretudo, reflexivo e orientado ao passado, gravar conversas, interações entre as pessoas em tempo “real”, proporciona resultados mais naturais e interessantes. “Joking, arguing, fighting, anything that does not start with the response ‘well, er, basically...’ Life as it is happening is harder to record, but it is more graphic and may minimise the need for production studio artifice. Maybe”⁷⁷ (Barrell, 2011, p. 301).

Quem também enxergou uma relação entre as cenas do radiodocumentário e do cinema foi a americana Scott Carrier. Estudante do audiovisual no início da década de 1980 e interessada em produzir filmes documentários voltadas para a observação, ela afirma: “The world was happening all around me, and it needed to be recorded or it would be lost, but I could not afford the tools to do it.”⁷⁸ Então ela foi para o rádio. Inspirada pelas produções das Kitchen Sisters no já mencionado programa *All Things Considered*, ela se deu conta de que poderia fazer o que queria sem uma câmera. Elas gravavam cenas culturais, como um torneio de golfe ou uma convenção de Tupperware, e uniam tudo em uma história, sem narração (Carrier, 2010).

Lindgren observa que a autenticidade deve ser uma preocupação do produtor do documentário em áudio ao gravar uma cena. Ele deve se questionar: “are scenes spontaneous real-life events and what are the ethical ramifications if a producer intervenes in the development of scenarios by directing people as actors?”⁷⁹ A presença de alguém gravando de duas ou mais pessoas irá, sem dúvidas, impactá-las. Há boas chances de que elas mudem seus comportamentos. Para Lindgren, porém, isso não é necessariamente anti-ético, pois no mundo atual, saturado pela mídia, a maioria dos ouvintes entende as implicações básicas de ter um evento registrado (Lindgren, 2011, p. 52-53).

Com o projeto *Radio Diaries*, o produtor Joe Richman não enfrenta exatamente essa problemática. Ele e sua equipe deixam pessoas gravando suas próprias vidas por cerca de um ano. Nos EUA, prisioneiros, guardas, aposentados vivendo em asilos, um imigrante ilegal, um

⁷⁷ Em tradução livre: Brincar, discutir, brigar, qualquer coisa que não comece com a reação ‘bem, é, basicamente...’ A vida enquanto acontece é mais difícil de gravar, mas é mais gráfica e pode minimizar a necessidade de produção de artifícios de estúdio. Talvez.

⁷⁸ Em tradução livre: O mundo estava acontecendo à minha volta, e precisava ser registrado ou então seria perdido, mas eu não podia pagar pelas ferramentas para fazer isso.

⁷⁹ Em tradução livre: As cenas são eventos espontâneos da vida real? Quais são as ramificações éticas se um produtor intervém no desenvolvimento de cenários ao dirigir as pessoas, como atores?

juíz e adolescentes de todo tipo já coletaram horas de cenas, sons, conversas e pensamentos noturnos. “The real magic is when they record things happening on tape, when conversation or scene or action unfolds in a way that lets the listener experience life along with the diarist.”⁸⁰ Richman diz que alguns poucos momentos verdadeiros e íntimos indicam o caminho certo. De acordo com ele, a “poesia do dia-a-dia” aproxima o ouvinte das pessoas envolvidas em uma questão social importante, mas que pode estar distante, abstrata (Richman, 2010).

People feel differently about an issue - AIDS, prison, immigration - when it affects someone they know and love. (...) How do you turn a statistic into a real person? How do you make listeners love or understand your characters the way you do? How do you bring the audience into the story and let them experience it for themselves? The key lies in the poetry of the everyday. A cough in the courtroom, a soft knock on a prison wall, a teenager's prayer as she looks in the mirror. The stuff on the edges (RICHMAN, 2010).⁸¹

5.3 - Sons

As produções em áudio de longo formato possuem uma “mistura elétrica de som” distinta de quaisquer outras, segundo o autor Hugh Chignell. Ele diz que elas exploram as qualidades sonoras e a diversidade do rádio, da fala, da música e uma variedade de outros sons, tanto artificiais como naturais (Chignell, apud Lindgren, 2011, p. 55). No campo dos podcasts e programas de rádio, é claro, tudo é som. Esta nomenclatura, entretanto, se refere aos sons que não são fala, palavra falada. É possível dividi-los nas categorias de sons naturais (*wild sound* ou *actuality*, em inglês) e efeitos especiais. Os primeiros são gravações da vida real, como as sirenes da polícia chegando em uma cena do crime ou os aplausos ao fim de um espetáculo. Já os efeitos especiais são sons produzidos em estúdios, que o produtor pode criar ou usar os disponíveis para venda ou até mesmo gratuitamente em bibliotecas de som. Os passos de uma pessoa ou batidas na porta - sons pontuais - por exemplo, podem ser gerados assim (Lindgren, 2011, p. 53).

⁸⁰ Em tradução livre: A mágica de verdade é quando eles gravam as coisas acontecendo, quando a conversa ou a cena ou a ação se desdobram de um modo que deixa o ouvinte experimentar a vida junto com o diarista.

⁸¹ Em tradução livre: As pessoas têm percepções diferentes sobre uma questão - AIDS, prisão, imigração - quando ela afeta alguém que conhecem e amam. (...) Como você transforma uma estatística em uma pessoa real? Como faz ouvintes amar ou entender seus personagens da mesma forma que você? Como traz o público para dentro da história e o deixa experimentá-la por si mesmo? A chave está na poesia do cotidiano. Uma tossidela no tribunal, uma batida suave na parede da prisão, a oração de uma adolescente enquanto ela olha para o espelho. As coisas nas margens.

“Nenhum som é inocente”, portanto, deve ser utilizado com cuidado, de acordo com Alan Hall (2010). Eles não são apenas plano de fundo para entrevistas e narração, como se pode pensar. Os sons carregam significados e têm a capacidade de mover os ouvintes entre o passado, o presente e o futuro, e de onde estão para o outro lado da cidade ou do mundo. Eles podem ser aplicados com finalidades mais informativas e objetivas, mas podem também - e, segundo muitos profissionais da área, devem - ser aproveitados alegoricamente, nos mais variados níveis. Os sons podem servir como atalhos, de modo que o pio de uma coruja significa noite, sirenes indicam drama e trauma e tic-tac de um relógio representa a passagem do tempo (Lindgren, 2011, p. 55). Um som pode ter conexão com algo maior, mais complexo, na narrativa em questão. Para Hall, por mais que conscientemente o ouvinte não reconheça, ele absorve esses significados. Assim, o som é uma chave de acesso ao inconsciente humano.

In crafting radio features, the producer is using sound not only for its everyday, informational qualities [...] but for its metaphoric qualities. These are musical, poetic, or even balletic. Sound has the capacity to take the listener out of the everyday by making images dance across the imagination. Sound offers a kind of portal through which a deeper, often inarticulate, consciousness can be glimpsed. It is with incidental and ambiguous sound that we can drill bore holes into the deeper recesses of consciousness (HALL, 2010).⁸²

Jad Abumrad, do *Radiolab*, conta que é obcecado por gravar sons mundanos de descoberta: o “ding” do elevador na entrada de um prédio, a caminhada pelo corredor, batidas na porta e até os ruídos do microfone conforme o repórter arruma o gravador. Ele explica: “It reminds people listening (and us) that this isn’t a BBC-style ‘presentation’ in which we’re engaged. We’re not standing at a podium or across the street from the action and holding our nose - we’re right in thick of it, and we don’t know the answers”⁸³ (Abumrad, 2010). Ou seja, esses sons transmitem exatamente o espírito do programa.

O silêncio também deve ser considerado. Pausas no áudio podem conter tanta informação quanto qualquer tipo de som. Elas constroem expectativas, suspense, alguma reação no ouvinte.

⁸² Em tradução livre: Na elaboração de especiais de rádio, o produtor está usando o som não só por suas qualidades informacionais cotidianas (...) mas por suas qualidades metafóricas. Essas são musicais, poéticas e até baléticas. O som tem a capacidade de tirar o ouvinte do cotidiano ao fazer imagens dançarem pela imaginação. O som oferece uma espécie de portal através do qual uma consciência mais profunda, frequentemente inarticulada, pode ser espiada. É com som incidental e ambíguo que podemos perfurar e adentrar os esconderijos mais profundos da consciência.

⁸³ Em tradução livre: Faz as pessoas ouvindo (e nós) lembrarem que essa não é uma apresentação estilo BBC com a qual estamos comprometidos. Não estamos de pé em um pódio ou do outro lado da rua em relação à ação tampando o nariz. Estamos bem no meio dela, e não sabemos as respostas.

A hesitação de um político antes de responder uma pergunta controversa certamente vai levantar questionamentos na mente de quem está escutando essa entrevista. Ou o que se chama de silêncio pode não ser exatamente tão silencioso, mas sim sons ambientes pouco notáveis, mas que identificam um local. O silêncio ou “barulho atmosférico” de uma igreja é diferente do de uma floresta (Lindgren, 2011, p. 56).

Desse modo, o som ou sua ausência controlam o tempo, o espaço e as sensações dentro das narrativas. Segundo Lindgren, essa capacidade única de mesclar sons diferentes para fabricar significado e fazer o público reagir emocionalmente é fundamental para a arte de fazer radiodocumentários (Lindgren, 2011, p. 55).

5.4 - Narração

Os principais objetivos da narração são: conectar os diferentes elementos que compõem de um enredo; descrever pessoas e lugares; e apresentar fatos e informações - como hora, local, nome e atribuição dos entrevistados. O narrador pode ainda, de acordo com Lindgren, estabelecer expectativas no ouvinte ao avançar no roteiro (Lindgren, 2011, p. 56). A narração deve estar sempre bem integrada ao resto do material, ser uma parte da estrutura, escrita conforme ela é montada (Barrell, 2011, p. 302). Qualquer um pode assumir o papel do narrador em um radiodocumentário ou podcast de *storytelling*, mas normalmente é o próprio produtor quem lê seu roteiro (Lindgren, 2011, p. 56). A gravação pode ser feita em estúdio ou no local da ação, "ao vivo", com descrições das cenas (Barrell, 2011, p. 302).

Quanto ao texto da narração, ele deve ser claro e, como os outros componentes, sempre que possível, evocar imagens. O experiente e premiado jornalista da rádio pública americana Alex Chadwick relembra três grandes princípios básicos do rádio: “Shorter is better” - frases curtas são fundamentais, pois as pessoas têm memórias e intervalos de atenção curtos; “Write as you speak” - emular a oralidade, já que o propósito é ser ouvido; “Plain and straight” - o ideal é ser simples na expressão, com linguagem clara e palavras que importam, e evitar termos

complexos ou com significado impreciso.⁸⁴ Além disso, Lindgren afirma que o discurso deve ser dirigido ao ouvinte individual, para criar um senso de intimidade (Lindgren, 2011, p. 83).

O valor da narração quando há a necessidade de transmitir ao ouvinte uma quantidade muito grande de informações ou detalhes é destacado por Barrell:

Investigative documentary, based on reportage, may demand other knowledge of events, contemporary or historical, names of many people, understanding of legal procedures, and judgment about conflicting accounts of events or evidence. When there is a great deal of detailed background material like this to absorb, remember: relate and make sense of it in condensed form (LINDGREN, 2011, p. 83).⁸⁵

Já o uso desse recurso em produções mais experimentais pode ser problemático. Se o produtor apresenta o que está por vir no início e, depois, suas inserções são apenas pela obrigação de manter um padrão e continuar assinalando e elucidando pontos, a narração pode se tornar intrusiva e enfadonha. "It can preempt the capacity for the material to speak directly to the listener. It may be necessary, but it can also be a failure of nerve"⁸⁶, diz Barrell (2011, p. 302-303).

Há muitas possibilidades de tipos de narrador. Hedemann explica que ele pode ser grandioso como um deus que enxerga todas as partes do programa e lê as mentes dos participantes, ou pequeno e astuto como uma voz interior que sussurra. Pode ser formal ou informal, cheio de humor ou sério, crítico ou amigável, quase invisível e objetivo ou muito notável, dominante e subjetivo. Tudo depende do que é adequado a cada caso, pois o importante é servir à narrativa (Hedemann, apud Lindgren, p. 57).

Produtores contemporâneos do gênero, às vezes, incluem a si mesmos nas histórias como personagens importantes, dispensando o tradicional distanciamento do narrador. Biewen avalia: "These trends toward the DIY documentary and the self-narrated story are important innovations in pursuit of an old, old impulse - to explore human experience in all its naked complexity"⁸⁷ (Biewen, 2010). Segundo Lindgren, a presença de um narrador próximo e conversador é uma das

⁸⁴ CHADWICK, Alex. Alex Chadwick's manifesto on writing. Transom, 14 abr. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/tXyZRH>

⁸⁵ Em tradução livre: O documentário investigativo, baseado em reportagem, pode exigir outro conhecimento dos eventos, contemporâneo ou histórico, nomes de muitas pessoas, entendimento de processos legais, e julgamento sobre relatos de eventos ou evidências conflitantes. Quando há uma grande quantidade de material detalhado de fundo assim para absorver, lembre: relacione e faça sentido disso de forma condensada.

⁸⁶ Em tradução livre: Ela pode prevenir a capacidade do material de falar diretamente com o ouvinte. Pode ser necessário, mas pode também ser falta de coragem.

⁸⁷ Em tradução livre: Essas tendências ao documentário 'faça você mesmo' e à história narrada em primeira pessoa são inovações importantes na busca pelo velho, velho impulso de explorar a experiência humana em toda a sua complexidade despida.

maiores mudanças dos radiodocumentários para os atuais podcasts e o que está atraindo muita gente. "Ele fala com o ouvinte como se fosse um amigo. Pode contar sobre como foi difícil fazer o programa. Esse tipo de narrador faz o que chamamos de abordagem confessional, em que compartilha a execução do programa conforme ele é feito", explica.⁸⁸ Por outro lado, outros, como as Kitchen Sisters, dispensam a própria narração e compõem documentários em áudio com uma colagem de outros itens. Formam o fio narrativo de um programa por meio da montagem realizada com as entrevistas e as cenas.

Dois dos programas de rádio e podcasts americanos do tipo mais populares dos últimos tempos, *This American Life* e *Radiolab*, rejeitam o chamado narrador "voz de Deus". Essa medida, aliada à inclusão de falhas e considerações criam, como refletiu o produtor Abramrad, um senso de transparência, "conscientemente deixando as pessoas enxergarem fora do enquadramento". A produtora australiana Claudia Taranto, no entanto, é crítica quanto a esse modelo dos EUA. Ela afirma que a técnica de *storytelling* americana pesa demais na utilização da narração, de modo que os ouvintes são segurados pela mão e guiados, de modo a assegurar que eles saibam exatamente onde estão (Lindgren, McHugh, 2013, p. 104-107).

5.5 - Música

Enquanto a inclusão de música na construção dessas produções não é obrigatória, ela é frequentemente feita, pois essa é uma ferramenta poderosa e pode produzir efeitos muito positivos, se usada com cuidado. A música funciona como pano de fundo, como pausa para reflexão, como pontuação entre ideias ou como valorização para elevar o impacto emocional ou evocar emoções. Assim como o elemento do som, ela tem a capacidade de criar um senso de tempo e espaço (Lindgren, 2011, p. 58). Todavia, Hall alerta para o fato de que esse recurso traz muito sentimento, muitas associações e, assim, o risco de trivializar ou sentimentalizar a informação (Hall, 2010).

⁸⁸ Mia Lindgren em entrevista concedida em 3 de junho de 2015.

O produtor Simon Elmes afirma que a música deve, sempre que possível, se desenvolver organicamente do material, para ser algo realmente integrado. Segundo ele, ela tem o papel de fazer a transição de um humor para outro (Lindgren, 2011, p. 58). Jonathan Mitchell, profissional que já trabalhou nas trilhas sonoras de programas como *This American Life* e *Radiolab*, diz que se há uma boa razão para adicionar música, “one that springs organically out of the story you’re telling, that gives it deeper meaning, resonance, and clarity”⁸⁹, ficará claro inclusive qual tipo de música utilizar. Outras vezes, a melhor escolha musical é não usar música alguma. Algumas histórias são mais efetivas apenas com a voz. Também a música não vai adiantar para tornar melhores falas desinteressantes ou esconder ruídos da gravação.⁹⁰

A música pode ser uma ferramenta poderosa para criar uma atmosfera e evocar algum estado de espírito. “Cavalcada das Valquírias”, de Richard Wagner, por exemplo, é facilmente associada à guerra, e o “Lamento de Dido”, de Henry Purcell, logo lembra morte. Ela pode também sublinhar e dar ênfase (Lindgren, 2011, p. 58). “People don’t want to be told what to feel... but they do want to be told what to pay attention to”, diz Abrumrad (2010). A música pode acelerar ou tornar mais lenta uma narrativa e pode evocar movimentos (Lindgren, 2011, p. 58). O premiado produtor Andy Mills afirma: “Whether your character is literally moving or being emotionally moved, music can be the best way to go beyond mere words and deep into their experience.”⁹¹

5.6 - Estrutura e edição

Por meio da edição e da montagem de uma estrutura, a narrativa toma forma. O processo de “mergulhar” nas horas de gravação que a apuração desse tipo de produção proporciona, escutar e selecionar as melhores partes para o produto final pode ser muito diferente de profissional para profissional. Alguns, mais experientes, o descrevem como algo quase acidental.

⁸⁹ Em tradução livre: Uma que brota organicamente da história que você está contando, que dá a ela significado, ressonância e clareza mais profundos.

⁹⁰ MITCHELL, Jonathan. Using Music: Jonathan Mitchell. Transom, 14 jan. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/slsrhd>

⁹¹ MILLS, Andy. Using Music: Andy Mills. Transom, 10 abr. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/U3K0aF>. Em tradução livre: Esteja seu personagem se movendo literalmente ou sendo emocionalmente movido, a música pode ser a melhor forma de ir além de meras palavras e mais a fundo na experiência dele.

Outros, mais como uma questão de eliminação. O autor Jurgen Hesse faz uma lista de critérios úteis: bom senso - esse trecho faz sentido para o ouvinte?; relevância - é relevante para o tema geral?; consistência - os argumentos e afirmações são consistentes?; articulação - o orador fala bem?; coerência - as frases se conectam ou há lacunas?; honestidade - a fala parece crível, honesta?. (Lindgren, 2011, p. 77-78). Vale notar que essas não são regras, apenas possibilidades.

A organização do material coletado na produção de um programa é um dos maiores desafios do processo. De acordo com Brookes, “keeping a listener’s attention through a long-form documentary means not just delivering information but thinking about story mechanics: how to structure and present that information over the length of the program.”⁹² (Brookes, 2010). Há, é claro, infinitas formas de contar uma história. Glass gosta de estruturar suas narrativas no *This American Life* simplesmente com duas partes básicas: “There’s the plot, where a person has some sort of experience. And then there are moments of reflection, where this person says something interesting about what’s happened”⁹³ (Glass, 2010). Ações e conclusões, uma dupla que se repete algumas vezes nos episódios.

Os produtores americanos Rob Rosenthal e Bradley Campbell explicam um método de storytelling chamado ABDCE, sigla em inglês para ação, *background*, desenvolvimento, clímax e final. Primeiro, o personagem é apresentado em uma cena, em ação. Em seguida, para criar um *cliffhanger*, ou seja, deixar o público em suspense por um instante, oferece-se um pouco de contexto. Retorna-se então para a narrativa, que avança, até algum momento de conflito, se houver - e é recomendável que tenha. Por fim, tem-se a conclusão.⁹⁴ Esses procedimentos lembram bastante os passos citados por Lindgren ao descrever o uso de dramaturgia - tal qual a de peças teatrais - nos radiodocumentários, em uma referência à Pirâmide de Freytag: “beginning (setting the scene and giving some context), rising drama (character and story development), climax of story (representing a change), falling action (mopping up after climax), then finally resolution (the end)”⁹⁵ (Lindgren, 2011, p. 79).

⁹² Em tradução livre: Manter a atenção do ouvinte durante um documentário longo significa não apenas entregar informação, mas pensar na mecânica da história: como estruturar e apresentar essa informação ao longo da duração do programa.

⁹³ Em tradução livre: Tem a ação, em que uma pessoa tem alguma experiência. E então tem os momentos de reflexão, em que essa pessoa diz algo interessante sobre o que aconteceu.

⁹⁴ ROSENTHAL, Rob. My Kingdom For Some Structure. HowSound podcast, Transom, 27 mar. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/Oc25d9>

⁹⁵ Em tradução livre: Começo (estabelecer a cena e dar algum contexto), elevação do drama (desenvolvimento de personagem e história), clímax da história (representar uma mudança), queda da ação (limpeza depois do clímax), e então finalmente resolução (o final).

Outra perspectiva para a montagem de uma não ficção de longo formato em áudio é trazida por Hesse, que propõe a seguinte ordenação: teaser, introdução, primeira premissa, segunda premissa, debate, balanço e conclusão (Lindgren, 2011, p. 81). Já Hedemann identifica uma série de elementos que poderão despertar no ouvinte satisfação e expectativa desejáveis: um personagem principal que gera identificação; desejo do personagem por algo; esperança dele; obstrução da esperança; e conflito com um antagonista ou local (Hedemann, apud Lindgren, p. 79 - 80). Barrell, por sua vez, é mais arrojado e sugere arriscar com a estrutura e a apresentação. Torcer o fio que conduz a narrativa. Para ele, a estrutura pode ser circular, com a conclusão alcançada, às vezes, antes do fim do argumento.

Creating a structure for a feature can be a methodical process. You record and assemble things according to a script that defines every element exactly as it would with a play written in dialogue. Newspapers and magazines use headlines and breakouts, a novelist introduces characters with nuances, rather than straightforward explanations. Poetry is both direct and allusive. The radio feature can be all that and more (BARRELL, 2011, p. 300).⁹⁶

Seja qual for a abordagem, o objetivo, é claro, é manter o ouvinte atento e interessado o tempo todo. Na mixagem, a edição final, é que o documentário em áudio fica pronto. Alguns, nesse ponto, ainda mexem na estrutura e, para outros, é só o momento de encaixar os sons, a trilha e ajustar transições. De qualquer forma, é quando é possível escutar e testar como a produção vai soar. Segundo Lindgren, isso pode ser essencial para um documentário sobressair, tanto quanto sua qualidade dramática, qualidade de informações ou boa captura de áudio. “It is more often about the relationship between music and other sounds; about the transition between different sounds; and about the rhythm of the piece”⁹⁷ (Lindgren, 2011, p. 84-85).

⁹⁶ Em tradução livre: Criar uma estrutura para um especial pode ser um processo metódico. Você grava e monta as coisas de acordo com um roteiro que define cada elemento, exatamente como seria em uma peça teatral escrita em diálogo. Jornais e revistas usam manchetes e anúncios, um romancista introduz personagens com nuances, em vez de explicações diretas. Poesia é tanto direta quanto alusiva. O especial de rádio pode ser tudo isso e mais.

⁹⁷ Em tradução livre: Geralmente é mais sobre a relação entre a música e os outros sons, sobre a transição entre diferentes sons, e sobre o ritmo da obra.

6 - Analisando podcasts

6.1 - Invisibilia

A proposta de *Invisibilia*⁹⁸ é examinar as forças intangíveis que dão forma ao comportamento humano, como ideias, crenças e emoções, explorando conceitos da neurociência e da psicologia. Produzido pela NPR, o podcast lançou os seis episódios de sua temporada piloto entre janeiro e fevereiro de 2015, e também foi ao ar no rádio. Como *Serial*, foi o mais baixado do iTunes americano⁹⁹, no período. Novos episódios estão previstos. A cada programa, que dura cerca de uma hora, as repórteres Lulu Miller e Alix Spiegel abordam um tema diferente. Elas consultam especialistas, fazem pequenas experiências com pessoas na rua ou seus colegas de trabalho, debatem e apresentam duas ou mais histórias ilustrativas. Música e efeitos sonoros são presenças constantes. Tudo com tratamento de curiosidade, tom de deslumbramento com as descobertas e otimismo.

Invisibilia é um produto da mistura de informação e entretenimento. Miller e Spiegel fazem jornalismo científico e cultural com *storytelling* sofisticado, apresentando histórias inusitadas e flertando com processos da ficção. As ideias de diversas áreas da ciência são esclarecidas de maneira muito descomplicada e talvez sem a precisão que um produto mais especializado requereria, mas aparentemente a preocupação aqui é introduzir discussões significativas a leigos e o foco está em impressionar e divertir. A aceitação da subjetividade está presente, assim como o acesso a experiências humanas palpáveis. A validade do programa como reportagem, como produção jornalística, pode ser questionada por uma visão mais tradicional, mas os dados e explicações obtidos por meio de apuração estão lá e, mesmo tendendo à defesa de uma mensagem, as repórteres são céticas e apontam outros pontos de vista.

A busca pela composição de imagens na mente do ouvinte é forte. As cenas das narrativas são cuidadosamente desenhadas via narração, entrevistas, efeitos sonoros, música. Em *Invisibilia*, esses elementos são altamente integrados e, assim, juntos dão tangibilidade ao roteiro. Há uma montagem bastante dinâmica, em que narração (fala roteirizada das apresentadoras) e

⁹⁸ Disponível em: <http://www.npr.org/programs/invisibilia/>

⁹⁹ VERNASCO, Lucy. 'Serial' Addicts: Meet Invisibilia, Your New Podcast Fix. The Daily Best, 22 jan. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/5QqPeh>

entrevista (fala dos entrevistados) são intercalados constantemente, também com inserções de música e sons. Há também no conjunto as cenas, momentos de ação “em tempo real”, embora, na maioria das vezes, com presença das repórteres. A mixagem do áudio é precisa, de alta produção, o que contribui para a harmonia da narrativa e o tom final, que têm ritmo.

As entrevistas de *Invisibilia* cumprem os objetivos citados por Hedemann: construção de imagens, desenvolvimento da narrativa e reflexão sobre os acontecimentos. A maioria delas manifesta a especificidade típica dos formatos especiais, longos, de storytelling em áudio. Elas são realizadas com personagens - ou seja, nesse caso, as pessoas cujas histórias ilustram e ajudam a explicar os conceitos dos programas - e proporcionam depoimentos mais profundos, com memórias e reflexões pessoais muitas vezes intensas. As histórias geradas são cheias de nuances e momentos de conexão entre entrevistador e entrevistado e, potencialmente, ouvinte.

O episódio 3, *How to Become Batman*, que examina os efeitos das expectativas nas pessoas, traz Daniel Kish, um homem cego que desenvolveu sozinho uma forma diferente para enxergar ao não aceitar as limitações impostas pelas expectativas da sociedade para deficientes visuais. Kish nem possui globos oculares, mas sua atividade cerebral da área correspondente à visualidade é enorme e, graças à ecolocação, as imagens que ele forma em sua mente, exceto pelas cores e texturas, são comparáveis às da visão periférica de uma pessoa comum. Ao fim desse programa, a repórter Miller conversa com o homem enquanto eles escalam uma árvore juntos. No topo, ele conta que nunca se importou muito com afeto, amor, e acha a ideia de intimidade física perturbadora. “What most people find to be the meaning of life absolutely creeps me out. I was never that interested in closeness as a kid. I wasn't really a lap sitter. I didn't like holding hands. I didn't really like hugs”¹⁰⁰, diz. Nesse momento, Kish, o incrível cego que vê, “super-herói” que já apareceu em vários veículos, vai além e se mostra humano, falho.

Há também entrevistas com especialistas. Tratando-se de um programa que pretende simplificar a ciência (mas não banalizá-la), boa parte da explanação fica por conta na narração das apresentadoras, mas também ouvimos trechos das entrevistas com neurocientistas, psicólogos, psiquiatras e outros tipos de pesquisadores e profissionais. No episódio 1, *The Secret*

¹⁰⁰ Em tradução livre: O que a maioria das pessoas considera o significado da vida absolutamente me apavora. Nunca me interessei em proximidade quando era criança. Não gostava muito de sentar no colo. Não gostava de segurar as mão de alguém. Não gostava de abraços.

History Of Thoughts, que aborda o relacionamento que o ser humano estabelece com seus pensamentos, o psicólogo Jonathan Shedler explica, com exemplos, a visão de Freud. No 5, *The Power of Categories*, a pesquisadora Laura Case conta sobre o estudo do qual participou, relativo a variação de gênero, para ajudar a esclarecer o caso de Paige Abendroth, personagem da vez e alguém que oscila entre os gêneros masculino e feminino.

A narração é feita em dupla, por Spiegel e Miller, que têm vozes parecidas e fáceis de confundir - detalhe que elas mesmas destacam, brincando. Aliás, é este o teor da narração em *Invisibilia*: humor, intimidade, conversação e informalidade. As narradoras procuram se aproximar do ouvinte, a quem se dirigem individualmente, às vezes usando um “*my friend*”, e fazem perguntas provocativas. Presentes na maior parte do tempo, elas conduzem os episódios e guiam o ouvinte por cada parte das histórias de vida, das ideias científicas e das reflexões. Conectam elementos do enredo, fazem descrições e apresentam informações, exatamente conforme os objetivos do narrador referidos por Lindgren. Não são o chamado narrador “voz de Deus”, onisciente, e sim algo mais como duas amigas que estão descobrindo um mundo de novidades com o público. Já que, diante das coisas surpreendentes, elas se mostram maravilhadas. A narração das jornalistas é um dos itens importantes na composição de imagens.

A música é um aspecto de destaque em *Invisibilia*, pois alguma trilha instrumental está presente na maior parte do tempo dando tom à narrativa, ao fundo, ou em pausas da fala, como pontuação. Ela acompanha as emoções que se quer imputar aos momentos, como alegria, tristeza ou surpresa, por exemplo, ou algo mais abstrato. Às vezes pode aparecer com associações específicas, como quando, no episódio 3, o tema do Batman é usado ao fundo ao falarem da missão que Daniel Kish assumiu de salvar pessoas cegas das baixas expectativas da sociedade. Há também o uso de músicas com letra e conhecidas pela maioria das pessoas, mas essas, quando surgem, estão demonstrando alguma situação pela qual o personagem passou com aquela canção. Trechos do áudio de filmes, reportagens de telejornais ou programas e comerciais de TV são empregados do mesmo modo.

O programa é também frequentemente ambientado por sons. Provavelmente alguns efeitos sonoros de estúdios e outros, naturais. Eles são de grande valor para mexer com a

imaginação do ouvinte e concretizar as histórias, com locais, objetos e ações mais claros. São utilizados tanto para finalidades informativas quanto metafóricas.

Um mecanismo usado várias vezes em *Invisibilia* para demonstrar uma questão é uma espécie de “povo-fala”, em que diversas pessoas não identificadas respondem a alguma pergunta - um tipo de experimento social. Pode ser sem local determinado, em algum lugar específico ou nas próprias instalações da NPR, com os colegas de trabalho das apresentadoras. Esse recurso é mais uma forma de criar um laço com o ouvinte e estimular que ele reflita junto. O primeiro episódio é aberto assim: “So we're going to start with a very simple question - what were you just thinking?”¹⁰¹, diz Spiegel. E seis respostas seguem, enquanto as repórteres comentam em narração.

No início do terceiro, elas levam um rato para a NPR, pedem que o descrevam e questionam: “Do you think that the thoughts that you have in your head - OK? - the private thoughts that you have in your head could influence how that rat moves through space?”¹⁰² Várias pessoas, como esperado, negam. Após o desenvolvimento dos argumentos do programa, que inclui a história de Daniel Kish, ao fim, elas retornam a essas pessoas: “All right, skeptical NPR employees, who formerly doubted that expectations could make a rat run a race through a maze, do you think if we changed our expectations blind people could come to see?”¹⁰³ E as respostas se tornam positivas.

A seguir, a transcrição de alguns trechos de episódios de *Invisibilia* que exemplificam o que foi exposto anteriormente sobre os elementos de contrução dessas narrativas, como operam e a relação entre eles. Do episódio 3:

*(sons de pássaros, passos, vozes e barulhos de floresta ao fundo de todo o trecho)*¹⁰⁴

LULU MILLER (narração): Well, it starts deep in the woods in Southern California with me and a man named Daniel Kish. We've been hiking for hours and we are just sitting down in the dirt to take a break.

MILLER: Could we look at your eyes?

DANIEL KISH: In terms of them being out?

MILLER: Yeah.

KISH: Yeah.

¹⁰¹ Em tradução livre: Vamos começar com uma pergunta bem simples - no que você estava pensando?

¹⁰² Em tradução livre: Você acha que os pensamentos que você tem na sua cabeça, ok, os pensamentos privados que você tem na sua cabeça poderiam influenciar como esse rato se movimenta?

¹⁰³ Em tradução livre: Certo, funcionários céticos da NPR, que previamente duvidaram que as expectativas poderiam fazer um rato correr através de um labirinto, vocês acham que, se mudássemos nossas expectativas, pessoas cegas poderiam enxergar?

¹⁰⁴ Os efeitos sonoros foram descritos por mim entre parênteses e com grifo.

MILLER (narração): And then in a somewhat surreal gesture, Daniel pulls down his lower eyelids and removes his eyes.

KISH: OK.

MILLER (narração): They're prosthetic, of course, and they clink a little bit as he hands them over to me.

MILLER: That's so cool.

MILLER (narração): Two of the most beautiful hazel-blue eyes I've ever seen, in the palm of his hand.

MILLER: Can I hold them?

KISH: Yeah.

MILLER: OK. Wow, they are so lifelike. Does it feel odd to not have them in?

KISH: Yes.

MILLER: Oh, it does?

KISH: Oh, yes.

MILLER: OK.

MILLER (narração): Daniel's eyes had to be removed when he was just a toddler because of cancer.

KISH: Retinoblastoma, which is basically eye cancer.

MILLER (narração): And yet he's the one who's led me on this hike deep into the woods. So how does he do it?

KISH: I think we've passed what I was looking for.

MILLER (narração): Well, he's got a cane and a hiking stick. But mainly, he clicks. *(estalos de língua)*

KISH: You press the tongue on the roof of the mouth. *(estalos de língua)*

MILLER: Is it kind of like (clicking)?

KISH: You're creating a vacuum. *(estalos de língua)*

MILLER (narração): He clicks with his tongue as a way of understanding where he is in space. This is basically what bats do, echolocation, as the scientists call it. It's like sonar. From the way those clicks bounce off the things in the environment, *(sequência rápida ritmada de sons - possivelmente uma bola leve quicando no chão)* Daniel gets a sort of sonic representation of what's around him.

KISH: So here (clicking) I can sense trees poking up. *(estalos de língua)*¹⁰⁵

No fragmento, há uma mistura de cena, narração, entrevista e sons. Uma cena se desenvolve e se movimenta na floresta, ambientação dada pelos sons e pelas de Kish e de Miller. Apesar de presente naquele momento, a repórter também narra a situação, com um texto simples e direto, apropriado ao áudio. Ela apresenta o personagem, explica a história e a condição dele e

¹⁰⁵ Adaptado da transcrição disponível em: <http://goo.gl/8hXBVH>. Em tradução livre: Miller: Bem, começa na floresta profunda no Sudeste da Califórnia comigo e um homem chamado Daniel Kish. A gente está fazendo uma trilha por horas e sentamos na terra pra descansar./ Podemos ver seus olhos?/ K: De modo que eles estejam pra fora?/ M: Sim./ K: Sim./ M: E então, num gesto um tanto surreal, o Daniel puxa suas pálpebras e remove os olhos./ K: Ok./ M: Eles são próteses, é claro, e tilintam um pouco enquanto ele os entrega pra mim./ M: Isso é tão legal./ Dois dos olhos castanhos azulados mais belos que eu já tinha visto, na mão da mão dele./ M: Posso segurá-los?/ K: Sim./ M: Ok. Uau, eles são tão vívidos. É estranho não estar com eles no lugar?/ K: Sim./ M: Oh, é?/ K: Oh, sim./ M: Ok./ Os olhos do Daniel tiveram que ser removidos quando ele era pequeno por causa de um câncer./ K: Retinoblastoma, que é basicamente câncer de olho./ M: E ainda assim foi ele quem me guiou nessa trilha nas profundezas da floresta. E então, como ele faz isso?/ K: Acho que passamos o que eu estava procurando./ M: Bem, ele tem uma bengala e uma vara para trilhas. Mas sobretudo, ele clica./ K: Você pressiona a língua no céu da boca./ M: É tipo (clicando)?/ K: Você está criando um vácuo./ M: Ele clica com a língua como uma forma de entender onde ele está no espaço. Isso é basicamente o que morcegos fazem, colocação, como os cientistas chamam. É como um sonar. A partir da maneira como esses cliques rebatem nas coisas no ambiente, o Daniel capta uma espécie de representação sônica do que está em volta dele./ K: Então aqui (clicando) eu sinto árvores aparecendo.

dá suas impressões. As falas de Miller sobre os olhos protéticos são descritivas e adjetivas. É possível, por meio do conjunto, visualizar a caminhada dos dois e os arredores, a interação entre eles, perceber a extensão da habilidade de Kish e compreender a ideia de ecolocação humana. O tom é de tranquilidade e deslumbramento.

O próximo trecho é do episódio 2, *Fearless*, que fala sobre medo. Lilianne Mujica-Parodi é uma neurocientista entrevistada no episódio que explicava sobre a existência de feromônios de alarme em animais, substâncias químicas que transferem medo. Observação: aqui as falas de Miller são todas narração.

LULU MILLER: Do humans emit some sort of chemical fear that could change the humans around them?

LILIANNE MUJICA-PARODI: And that led to a whole series of experiments where, unfortunately, we had to make people afraid.

(grito)

MUJICA-PARODI: And skydiving was the way to do that.

MILLER: She collected the sweat of very terrified people as they jumped out of an airplane for the first time ever. (gritos ao fundo) And then she took this fear sweat and wafted it into the noses (*fungadela*) of other people lying down in fMRIs...

MUJICA-PARODI: And what we saw is that the fear center of the brain lit up.

MILLER: And their cognitive abilities changed, too. She showed the fMRI people really fast images of faces.

MUJICA-PARODI: Then it turns out that the alarm pheromone increases the accuracy with which you're able to determine whether someone is aggressive or not.

MILLER: And by the way, none of these brain changes occurred when she instead wafted in harmless exercise sweat (*fungadela*) collected from those same skydivers.

MUJICA-PARODI: It activated in response to the fear sweat, but not the exercise sweat.

(entra música instrumental tema do filme Halloween)

MILLER: That is so spooky.

MUJICA-PARODI: It's profound.

MILLER: Your brain responds to disembodied particles of fear, meaning, you know when you get a kind of bad feeling about a person or a place?

UNIDENTIFIED CHILD #2: Mommy, I want to go home.

MILLER: That could be real information you are detecting at the chemical level.

Which makes me sort of start to picture the world differently, as though there's this sort of mist of emotions waiting out there that can change you depending on where you happen to step.

MUJICA-PARODI: I think that is the part that bothers people. That makes people nervous about the whole concept of free will.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Adaptado da transcrição disponível em: <http://goo.gl/l6UNBs>. Em tradução livre: Miller: Os humanos emitem algum tipo de substância química do medo que poderia alterar os humanos ao redor deles?/ Mujica-Parodi: E isso levou a toda uma série de experimentos em que, infelizmente, tivemos que deixar as pessoas com medo./ E pular de paraquedas foi a forma de fazer isso./ M: Ela coletou o suor de pessoas aterrorizadas enquanto elas pulavam de um avião pela primeira vez. E aí ela pegou esse suor do medo e soprou nos narizes de outras pessoas deitadas em máquinas de ressonância magnética./ M-P: E o que vimos é que o centro do medo do cérebro acendeu./ M: E as habilidades cognitivas deles mudou também. Ela mostrou imagens bem rápidas de rostos para as pessoas da ressonância./ M-P: Acontece que o feromônio de alarme aumenta a precisão com que você consegue determinar se alguém é agressivo ou não./ M: E aliás, nenhuma dessas alterações no cérebro ocorreram quando ela usou suor inofensivo de exercício coletado dos mesmos paraquedistas./ M-P: Foi ativado em resposta ao suor do medo, mas não o suor do

Narração da repórter e entrevista com uma especialista explicam um experimento que expressa a ideia de que o sentimento do medo pode ser passado de pessoa para pessoa. Os sons de grito, a música que remete a um filme de terror ao fundo e a fala solta de uma criança assustada são mais signos do tema medo. Na passagem, fica claro o misto de ciência e apelo emocional que caracteriza *Invisibilia*.

O próximo recorte é da segunda metade do episódio 1, que conta a história de Martin Pistorius, homem que ficou doente e entrou em estado vegetativo aos 12 anos de idade. Quatro anos depois, ele se viu acordado, porém, ainda sem qualquer capacidade motora ou de fala - para seus familiares e cuidados, era como se nada tivesse acontecido. Vivendo por anos preso dentro do próprio corpo, ele ficou deprimido e começou a recusar o engajamento com seus pensamentos. Diz que os deixava flutuar. Observações: a voz de Pistorius é artificial e, mais uma vez, as falas que se referem a Miller são de narração.

(música instrumental ao fundo)

MARTIN PISTORIUS: You are powerless.

LULU MILLER: But instead of allowing himself to feel the sting of these thoughts...

MARTIN PISTORIUS: I sit for hours each day staring blankly into space.

MILLER: Though there was one thought he'd allow himself to engage and savor.

MARTIN PISTORIUS: I prayed and wished with all my might to die.

MILLER: So that, my friend, was his experience of letting thoughts go.

(som de tic tac de relógio)

MILLER: Though, occasionally there were these things...

(áudio do programa de TV "Barney and Friends")

UNIDENTIFIED ACTOR: (As Barney) You can always count on having a fun day when you spend it with the people you love.

MILLER: ...These things that provided a kind of motivation, like "Barney."

(áudio do programa de TV "Barney and Friends")

UNIDENTIFIED ACTOR: (As Barney, singing) I love you. You love me.

MARTIN PISTORIUS: I cannot even express to you how much I hated Barney.

(áudio do programa de TV "Barney and Friends")

UNIDENTIFIED ACTOR: (As Barney, singing) We're a happy family.

MILLER: See, since all the world thought that Martin was basically a vegetable, they would leave him propped up in front of the TV watching "Barney" reruns hour after hour, episode after episode, day after day.

(áudio do programa de TV "Barney and Friends")

UNIDENTIFIED CHILDREN: (Singing) John Jacob Jingleheimer Schmidt.

exercício./ M: Isso é tão assustador./ M-P: É profundo./ M: Seu cérebro responde a partículas desincorporadas de medo, ou seja, sabe quando você tem um mau pressentimento sobre uma pessoa ou um lugar?/ Criança não identificada: Mamãe, quero ir pra casa./ M: Essa poderia ser informação real que você está detectando em um nível químico. O que meio que me faz começar a imaginar o mundo diferentemente, como se houvesse esse misto de emoções esperando lá fora, que podem mudar você dependendo de onde você por acaso passar./ M-P: Acho que isso é parte do que incomoda as pessoas. Deixa as pessoas tensas quanto a todo o conceito de livre arbítrio.

MILLER: And one day, he decided he'd had enough. He needed to know what time it was because if he could know what time it was, he could know when it would end and, specifically, how much closer he was to his favorite moment in the day.

(entra música instrumental ao fundo)

MARTIN PISTORIUS: Simply to make it to when I was taken out of my wheelchair and that for a brief moment, the aches and pains in my body could subside.

MILLER: Now, the problem was that Martin was rarely seated near a clock. So he calls upon these old allies - these thoughts - to help him carefully study the lengths of the shadows.

MARTIN PISTORIUS: I would watch how the sun moved across the room or how a shadow moved throughout the day.

MILLER: And he begins to match what he sees with little bits of information he's able to collect - what he hears on the television, a radio report, a nurse mentioning the time. It was a puzzle to solve, and he did it. Within a few months, he could read the shadows like a clock.

MARTIN PISTORIUS: Yes, I can still tell the time of day by the shadows.

MILLER: It was his first semblance of control. Simply knowing where he was in the day gave him the sense of being able to climb through it.

MARTIN PISTORIUS: Yes.

MILLER: And this experience ultimately led him to start thinking about his thoughts differently.

MARTIN PISTORIUS: I think your thoughts are integrated - connected and part of you.

MILLER: He realized that they could help him, and so he starts listening to them again.

MARTIN PISTORIUS: I'd have conversations with myself and other people in my head.

MILLER: And if a particularly dark thought came up...

MARTIN PISTORIUS: You are pathetic, powerless.

MILLER: ...He'd try to contend with it. Like one time, shortly after having the drool wiped from his chin by a nurse...

MARTIN PISTORIUS: You are pathetic.

MILLER: He happened to notice a song playing on the radio.

MARTIN PISTORIUS: Whitney Houston was singing the "Greatest Love Of All." In the song, she says, no matter what they take from me, they can't take away my dignity.

(música "Greatest Love of All", de Whitney Houston)

WHITNEY HOUSTON: (Singing) They can't take away my dignity.

MARTIN PISTORIUS: I sat there and thought, you want to bet?

MILLER: (Laughter).

(música "Greatest Love of All", de Whitney Houston)

HOUSTON: (Singing) Because the greatest...

MILLER: The point is reengaging with his thoughts transformed his world. Life began to have purpose.

MARTIN PISTORIUS: Oh, absolutely. I would literally live in my imagination, sometimes to such an extent that I became oblivious to my surroundings.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Adaptado da transcrição disponível em: <http://goo.gl/HaZcmR>. Em tradução livre: Pistorius: Você está impotente./ Miller: Mas em vez de se deixar sentir o ferrão desses pensamentos.../ P: Eu fico sentado por horas todo dia olhando para o nada./ M: Entretanto, havia um pensamento com o qual ele se deixava engajar e saborear./ P: Rezava e desejava com toda minha força morrer./ M: Então essa, meu amigo, foi a experiência dele de deixar os pensamentos./ M: Porém, ocasionalmente havia essas coisas.../ Ator não identificado: (como Barney) Você sempre sabe que vai ter um dia divertido quando está com as pessoas que ama./ M: ...Essas coisas que ofereciam um tipo de motivação, como Barney./ Ator não identificado: (como Barney, cantando) Eu te amo. Você me ama./ P: Não consigo nem expressar o quanto eu odiava o Barney./ Ator não identificado: (como Barney, cantando) Somos uma família feliz./ M: Veja, já que todo mundo pensava que o Martin era basicamente um vegetal, eles o deixavam escorado na frente da TV assistindo reprises de Barney hora após hora, episódio após episódio, dia após dia./ Criança não identificada: (cantando) John Jacob Jingleheimer Schmidt./ M: Até que um dia ele decidiu que estava farto. Ele precisava saber que horas eram, pois se pudesse saber as horas, saberia quando iria acabar e, especificamente, o quão perto ele estava do seu momento favorito do dia./ P: Simplesmente chegar a quando eu era tirado da minha cadeira de rodas e por um breve momento, as aflições e dores do meu corpo podiam diminuir./ M: Agora, o problema era que Martin raramente ficava sentado próximo a um relógio. Então ele chama

Muitos blocos de construção da narrativa em áudio estão presentes nesses minutos: narração didática da repórter, entrevista visceral do personagem principal, som de um relógio - indicando passagem de tempo, trechos de uma música e de um programa de televisão, trilha sonora instrumental ora dramática ora triunfante. Tudo isso integrado no roteiro e edição ágeis típicos do programa. Formam-se as imagens de Pistorius deitado em seu quarto abandonado com as reprises de TV, observando as sombras para saber as horas, ou tendo a saliva limpa do rosto pela enfermeira. O anúncio de que a série infantil Barney era uma motivação, para logo o personagem surpreender ao dizer que odiava aquilo, assim como o humor negro autodepreciativo do trecho com a música de Whitney Houston são pequenos momentos perspicazes que contribuem na atratividade do *storytelling* para o ouvinte.

6.2 - Serial

Conforme exposto no capítulo 4, a primeira temporada do podcast *Serial* apresenta e tenta entender o assassinato da adolescente Hae Min Lee, ocorrido em 1999, na cidade americana de Baltimore, pelo qual Adnan Syed, ex-namorado da garota, foi condenado a prisão perpétua. Adnan tenta até hoje provar sua inocência. Nada nesse caso é simples: não há evidências claras nem testemunhas definitivas, poucas coisas se encaixam, muitas pessoas estão envolvidas de alguma forma. Uma miríade de fatores se emaranham nessa história. Movidos pela questão principal “Adnan é inocente ou culpado?”, é exatamente montar esse quebra-cabeça a tarefa

esses velhos aliados - esses pensamentos - para ajudá-lo a cuidadosamente estudar o comprimento das sombras./ P: Eu assistia como o sol se movia através do quarto ou como uma sombra se movia ao longo do dia./ M: E ele começa a combinar o que vê com pedaços de informações que conseguia coletar - o que ouvia na televisão, um informe de rádio, uma enfermeira mencionando o horário. Era um puzzle para resolver, e ele resolveu. Dentro de poucos meses, ele podia ler as sombras como um relógio./ P: Sim, ainda sei ver as horas pelas sombras./ M: Foi a primeira aparência de controle dele. Simplesmente saber onde estava no dia dava a ele a sensação de conseguir atravessá-lo./ P: Sim./ M: E essa experiência acabou o levando a começar a pensar diferente sobre seus pensamentos./ P: Penso que seus pensamentos estão integrados - conectados e parte de você./ M: Ele se deu conta de que eles poderiam ajudá-lo, e aí começa a escutá-los novamente./ P: Eu conversava comigo mesmo e outras pessoas na minha cabeça./ M: E se um pensamento particularmente obscuro emergisse.../ P: Você é patético, impotente./ M: ...Ele tentava rivalizar com ele. Como uma vez, logo depois de ter a saliva limpa do queixo pela enfermeira.../ P: Você é patético./ M: Ele notou uma música tocando no rádio./ P: A Whitney Houston estava cantando “Greatest Love of All”. Na música, ela diz: não importa o que tirem de mim, eles não podem tirar minha dignidade./ P: Eu estava sentado lá e pensei: quer apostar?/ M: (risos)/ O ponto é, voltar a engajar com seus pensamentos transformou o mundo dele. A vida começou a ter propósito./ P: Oh, absolutamente. Eu literalmente vivia na minha imaginação, às vezes num nível que eu me esquecia do que estava a minha volta.

tanto da repórter Sarah Koenig quanto do ouvinte. E é como se os dois fizessem isso juntos, em uma combinação de *storytelling* com jornalismo investigativo ou uma espécie de *New Journalism* serializado em áudio.

A narrativa que o público acompanha em *Serial* não é linear, e nem teria como ser. Em primeiro lugar, o centro é um crime que ninguém sabe ao certo como aconteceu - o ponto é desvendar o que houve. Assim, qualquer fragmento obtido que possa revelar alguma coisa é examinado por sua vez. Em seguida, vêm a investigação e o julgamento referentes ao crime realizados naquela época. Por fim, está a apuração do caso - crime, investigação e julgamento - feita no presente pelo programa, encabeçada pela repórter e narradora Koenig, que expõe todos os seus passos. Portanto, há, na verdade, vários níveis de narrativa se sobrepondo.

Além das já indicadas, as pessoas que aparecem no podcast, seja em entrevistas, registros antigos ou apenas mencionadas, incluem (mas não se limitam a): o colega de Adnan e testemunha-chave para sua condenação Jay Wilds; a aluna da escola de Adnan Asia McClain, que poderia ser um álibi; vários amigos de Jay, Adnan e Hae com quem eles tiveram contato no dia do crime; o novo namorado de Hae; a namorada de Jay; o homem que descobriu o corpo em circunstâncias duvidosas; a advogada de defesa Cristina Gutierrez; os promotores de justiça da acusação; os detetives da polícia que lideraram as investigações; frequentadores da mesma mesquita que Adnan; membros do júri; advogados especialistas de um projeto de inocentação de pessoas condenadas erroneamente e um detetive particular. Koenig têm acesso às informações por meio de relatórios policiais, gravações de áudio dos depoimentos colhidos pela polícia, gravações de áudio dos julgamentos, documentos com registros telefônicos e, por fim, as entrevistas e visitas aos locais relacionados ao crime que ela faz. Essas listas dão uma dimensão do podcast.

Com o espaço de 12 episódios para desenvolver um assunto, *Serial* é a expressão máxima do trabalho de pesquisa profunda que os documentários em áudio costumam exigir e da habilidade de comunicar isso de modo acessível, apesar do volume e complexidade das informações. A estrutura da temporada se caracteriza por uma organização por temas. Por exemplo, o episódio 2 aborda o namoro e o término de Adnan e Hae; o 3, as circunstâncias em que o corpo foi encontrado e quem encontrou; o 5, as rotas e linhas do tempo do dia do crime nas

versões da promotoria e de Jay; o 6 faz um balanço de todas as evidências circunstanciais existentes contra Adnan; o 10 mostra qual foi a defesa legal do rapaz e os problemas com a mesma. São separações de aspectos do caso que não necessariamente têm uma lógica ou unidade, porém, vão aos poucos desenhando a narrativa e, no fim das contas, fazem sentido para o ouvinte.

O item crucial para a clareza e o poder de engajamento do programa, no entanto, é a narradora. Serial é todo permeado pela narração de Sarah Koenig. A exemplo do que diz Barrell sobre o valor da narração em documentários de reportagem investigativa, que trabalham grandes quantidades de informações e detalhes, a repórter conecta os elementos da narrativa e conduz o público, ponto a ponto. Koenig dá explicações, apresenta e descreve pessoas e lugares - evocando imagens, faz balanços de informações e provoca reflexões. A seguir, algumas amostras dessas funções. Este é um trecho de narração do primeiro episódio:

Almost 15 years ago, on January 13, 1999, a girl named Hae Min Lee disappeared. She was a senior at Woodlawn High School in Baltimore County in Maryland. She was Korean. She was smart, and beautiful, and cheerful, and a great athlete. She played field hockey and lacrosse. And she was responsible. Right after school she was supposed to pick up her little cousin from kindergarten and drop her home. But she didn't show. That's when Hae Lee's family knew something was up, when the cousin's school called. About a month later, on February 9, Hae's body was found in a big park in Baltimore, really a rambling forest. A maintenance guy who said he'd stopped to take a leak on his way to work discovered her there. He'd noticed a bit of her black hair poking out of a shallow grave.¹⁰⁸

O próximo, da narração do episódio 2:

I've come across dozens of bits of evidence like this. Information that could either mean one thing, or perhaps its opposite depending on who's talking. Adnan's cellphone, for example, he bought it just two days before Hae disappeared. The state tried to show that was all part of his plan. That he needed the phone to carry out the murder. But Adnan says he wanted the phone so that he could call girls unfettered. And he was proud of the phone. He'd worked hard at his job as an E M T to pay for it. Oh and the job! The State would argue that because he was an E M T Adnan would have known how to strangle someone, and would have had the training to revive them if he wished.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Em tradução livre: Quase 15 anos atrás, em 13 de janeiro de 1999, uma garota chamada Hae Min Lee desapareceu. Ela estava no último ano do colégio Woodlawn High School, em Baltimore, Maryland. Ela era coreana. Era inteligente, bonita, alegre e uma grande atleta. Ela jogava hóquei em campo e lacrosse. E era responsável. Logo depois da escola ela deveria buscar seu primo no jardim de infância e deixá-lo em casa. Mas ela não apareceu. Foi quando a família soube que alguma coisa estava acontecendo, quando a escola do menino ligou. Cerca de um mês depois, no dia 9 de fevereiro, o corpo de Hae foi encontrado em um enorme parque em Baltimore, uma floresta desconexa, na verdade. Um cara da manutenção que disse que parou pra fazer xixi a caminho do trabalho a descobriu lá. Ele tinha notado um pedaço do cabelo preto dela saindo de uma cova rasa.

¹⁰⁹ Em tradução livre: Eu me deparei com dúzias de pedaços de evidência como essa. Informação que ou poderia significar uma coisa, ou talvez o oposto, dependendo de quem está falando. O celular do Adnan, por exemplo, ele comprou apenas dois dias

E este do episódio 5:

He says, 'I told them the truth, I did not show them a location that was true.' As oxymoronic as it sounds, I think I see what he is saying. Yes, I told some lies, but I told the truth. Overall, I told the truth. There are parts of Jay's story that make no sense, where it seems like there must have been more going on than he's saying. But here's what's also the truth, you can say the same thing about Adnan's story too.¹¹⁰

Ela faz tudo de forma intimista, em tom quase de conversa, e ainda, com frequência, deixa suas próprias impressões. Investida no caso, ela expressa seus pensamentos e sentimentos diante das pessoas e das descobertas que faz, e compartilha dúvidas e preocupações. Seja no texto de narração ou quando está interagindo com outras pessoas em entrevistas ou cenas. Assim, cria uma relação com o ouvinte, que é convidado a se sentir mais do que um mero observador.

No primeiro episódio, por exemplo, Koenig diz:

And the second thing, which you can't miss about Adnan, is that he has giant brown eyes like a dairy cow. That's what prompts my most idiotic lines of inquiry. Could someone who looks like that really strangle his girlfriend? Idiotic, I know.¹¹¹

No sexto:

I see many problems with the state's case. But then, I see many problems with Adnan's story too. And so I start to doubt him, I talk to him and talk to him, and I start to doubt my doubts. And then I worry that I'm a sucker that I don't know. That's the cycle.¹¹²

Além da questão principal que move a narrativa, outras também se põem. São muitas as perguntas ao longo do desenvolvimento do programa, mas algumas das que podemos citar logo depois da primeira: Se Adnan não matou Hae, quem foi? Com tantas incoerências em suas versões, qual é o papel de Jay nisso tudo? Em que ele mentiu e em que falou a verdade? Por quê?

antes da Hae desaparecer. O Estado tentou mostrar que era tudo parte do plano dele. Que ele precisava do telefone para executar o assassinato. Mas Adnan diz que ele queria o telefone para ligar pra garotas sem restrições. E ele estava orgulhoso do celular. Ele tinha trabalhado duro como técnico de emergência médica para pagar por ele. Ah, e o trabalho! O Estado argumentaria que, por ser trabalhar na emergência médica, o Adnan saberia como estrangular alguém e teria o treino para revivê-lo se quisesse.

¹¹⁰ Em tradução livre: Ele diz: "Eu contei a verdade para eles, não mostrei a eles um local que era verdadeiro." Por mais pareça um paradoxo, acho que entendo o que ele está dizendo. Sim, contei algumas mentiras, mas eu falei a verdade. No geral, eu falei a verdade. Há partes da história de Jay que não fazem sentido, em que parece que deve ter acontecido mais coisa do que ele está dizendo. Mas aqui está o que também é verdade: você pode dizer o mesmo da história do Adnan também.

¹¹¹ Em tradução livre: E a segunda coisa que você não tem como deixar de reparar no Adnan é que ele tem olhos castanhos escuros gigantes, como uma vaca leiteira. É isso que provoca minhas linhas de investigação mais imbecis. Alguém com essa cara realmente poderia estrangular sua namorada? Imbecil, eu sei.

¹¹² Em tradução livre: Vejo muitos problemas com a ação do Estado. Mas aí eu vejo muitos problemas com a história do Adnan também. E então começo a duvidar dele, converso com ele e converso com ele, e começo a duvidar minhas dúvidas. E aí me aflijo e acho que sou uma pateta por não saber. Esse é o ciclo.

Por que Adnan não é capaz de explicar certos pontos da acusação que vão contra ele? Questionamentos como esse aguçam a curiosidade do ouvinte episódio a episódio e o fazem desejar o próximo, com mais dados que possam ajudá-lo a entender tudo isso e amenizar a pilha de incertezas que se faz tão presente em *Serial*.

Não que resolver o caso e chegar a uma resposta definitiva sobre o que aconteceu no dia da morte de Hae Min Lee dentro do cronograma do programa seja um objetivo plausível. Por mais que o podcast se pareça com uma série ou novela criminal, trata-se da vida real. Trata-se de jornalismo. Um que se volta, em boa dose, para o consumo como entretenimento. Entretanto, é o processo de reportagem o que se expõe a todo momento. Com o estilo de apresentação de Koenig, abandona-se a pretensão de objetividade tradicional ao noticiário, aceita-se a subjetividade - na linha do que é feito com frequência nesse gênero de narrativa em áudio - e persegue-se um desenvolvimento detalhado. Em vez de resultados, vemos procedimentos.

No episódio 8, o ouvinte acompanha toda a tentativa de entrevistar Jay e, no 1, a busca pela testemunha Asia. No 7, ele ouve desde o início do contato da repórter com a diretora de um projeto de inocentação de condenados injustamente até o desenvolvimento do trabalho do time de advogados especialistas no caso. Na reconstituição dos supostos passos de Adnan ao cometer o assassinato na rota e dentro do tempo considerados pela promotoria, feita no episódio 5, admite-se que a primeira tentativa deu errado. Os registros telefônicos do celular de Adnan na época são consultados, exibidos e analisados em diversos momentos. Essa abertura, que inclui um exame minucioso das informações, um aparente esforço para cobrir todas as perspectivas possíveis e não se deixar levar por nenhum lado em particular, tem potencial para gerar no público um senso de transparência e motivos para confiar no que é posto.

Mas o podcast, sem dúvidas, tem aproximações com as formas da ficção. Mais especificamente, uma ficção em série, com o uso, a cada episódio, de recapitulação no início e um teaser do que está por vir no final; os mistérios que circundam a narrativa; as reviravoltas que a revelação de algumas informações propiciam; os contornos dados às principais pessoas envolvidas, os personagens; os conflitos deles e da própria Koenig; os conflitos entre essas pessoas; a estruturação crescente de segmentos de história. Conforme explora cada minúsculo detalhe do caso e faz descobertas ou tira conclusões, a repórter vai até Adnan e verifica o que ele

tem a dizer, então o ouvinte acompanha as reações dele. A experiência, para o público, por esses e outros aspectos, pode ser análoga a de um drama criminal. Demonstrações de boa parte disso já pode ser vista no que foi exposto até aqui, e seguem mais alguns exemplos.

Depois do episódio 3 quase inteiro que explica as circunstâncias em que o corpo foi encontrado por um homem que chamam de Mr. S, analisa se a versão dele faz sentido e se não há chance de ele ter algo a ver com o crime, a narradora faz uma revelação:

Consider for a moment, if Mr. S was just trying to relieve his bladder in peace that February day, minding his own business, and then he sees this terrible, sad sight and he does the right thing. Tells the cops. Shows them where she's buried. Well how horrible now that they're so suspicious of him, that they're considering that maybe either he did it or he knows who did. How terrifying for Mr. S. After all, he seems like a nice, quiet guy, cooperative. Doesn't appear to be a brandy drinker. Again, I can only go by the reports and files, but my guess is the reason the cops are holding on to Mr. S as a suspect, is because Mr. S has a little bit of a record, which isn't necessarily a big deal. But, and here's the part of the story where you'll understand why I'm not using name, Mr. S is a streaker. And not the frat party kind. The freaky kind. He's got indecent exposure charges, to borrow a phrase from Adnan's defense attorney, under circumstances that 'bizarre' doesn't even begin to define.¹¹³

No episódio 6, conta-se que Adnan recebeu uma ligação não identificada enquanto estava na casa de uma amiga de Jay no dia da morte de Hae. Depois de Koenig falar com ela, que afirma que ele agiu de modo estranho ao atender o telefone, ela o questiona.

SARAH KOENIG: The next time I talked to Adnan, I told him how Cathy still remembered all this stuff, how shady the whole scene was for her. And he said that on a bunch of levels, what Cathy had to say didn't hold much water with him. First of all, if someone had called him to warn him the police were about to call, why would he then answer the phone when the police called?

ADNAN SYED: I mean, if I was expecting the police to call me I probably wouldn't have answered my phone then. I could have just turned the phone off or something--¹¹⁴

¹¹³ Em tradução livre: Considere por um momento, se o Sr. S estava simplesmente tentando aliviar sua bexiga em paz naquele dia de fevereiro, na sua, e aí ele tem esta visão terrível e triste e faz a coisa certa. Chama a polícia. Mostra a eles onde ela está enterrada. Bem, que horrível agora que eles estão com tantas suspeitas dele, que eles estão considerando que talvez ele tenha cometido o ato saiba quem fez. Que apavorante para o Sr. S. Afinal, ele parece um cara legal, quieto, cooperativo. Não parece ser um bebedor de conhaque. De novo, só posso me basear nos informes e documentos, mas meu palpite é que os policiais estão mantendo o Sr. S como um suspeito é porque o Sr. S meio que tem uma ficha, o que não é necessariamente grande coisa. Mas, e aqui é a parte da história em que você vai entender porque eu não estou usando o nome dele. O Sr. S é um exibicionista. E não do tipo de festas. O tipo esquisito. Ele tem acusações de exposição indecente - pra pegar emprestada uma frase que o advogado de defesa do Adnan usou - sob circunstâncias que 'bizarro' nem começa a descrever.

¹¹⁴ Em tradução livre: Koenig: Na vez seguinte em que falei com Adnan, disse a ele como Cathy ainda lembrava todas aquelas coisas, o quão suspeita toda a cena era para ela. E ele disse que em um monte de níveis, o que a Cathy tinha para dizer não valia muita coisa para ele. Para começar, se alguém tivesse ligado para ele para avisar que a polícia estava prestes a ligar, por que então ele iria atender o telefone quando a polícia ligou?/ Adnan: Quero dizer, se eu estivesse esperando a polícia me ligar, eu provavelmente não teria atendido meu telefone. Eu poderia simplesmente ter desligado o telefone ou algo assim...

Na visão de que cena é ação entre personagens sem intervenção de um entrevistador, se seguirmos pela leitura razoável de que Koenig, além de repórter/narradora/entrevistadora é também uma personagem, podemos assim chamar os momentos em que ela e mais alguém da produção fazem visitas a locais pertinentes ao caso. Na maioria das vezes, são lugares em Baltimore, diretamente ligados ao crime. Essas situações fazem parte da visão por dentro da investigação que caracteriza o programa. Há, por exemplo, as já mencionadas reconstituições do episódio 5 e uma visita ao Leakin Park, onde o corpo da vítima foi encontrado, no 3. Em passagens como essas, constroi-se uma visualidade, uma formação de imagens, por meio da paisagem sonora e das descrições.

Do episódio 5, quando Koenig a repórter Dana Chivvis iniciam a tentativa de reproduzir a suposta rota de Adnan no crime:

(sons de trânsito)

SARAH KOENIG (narração): We're at Woodlawn High School, Wednesday afternoon. After school announcements.

(anúncio da escola ao fundo) If you're a senior and you want to apply for local scholarships, you need to go to the counseling office--

(som de sinal de colégio)

KOENIG: Okay then, last bell.

(sons de movimentação de pessoas)

KOENIG (narração): More than a thousand students fill the halls just like Adnan described in his letter. We figure Hae gets in her car quickly. She's in a hurry.

KOENIG: Okay. It is now 2:17. The bell rang at exactly 2:15, say the fastest she could have gotten to her car is two minutes. So that's giving the State the benefit of the doubt, right? If she's really hustling, maybe she can get to her car in say two minutes? ¹¹⁵

O outro tipo de cena que *Serial* apresenta também não é facilmente categorizado como tal. Trechos de gravações reais, da época do crime e sua investigação, feitas nas entrevistas policiais e nos julgamentos são bastante usados. Muitas vezes é só uma pessoa falando, mas em outras ouvimos conversas e confrontos entre detetive e suspeito ou advogado e depoente. Essas cenas são reveladoras e importantes para dar concretude à história. E ainda o aspecto antigo, cheio de ruídos, do áudio, acrescenta significado, cria uma certa atmosfera.

No episódio 4, em um dos depoimentos de Jay:

¹¹⁵ Em tradução livre: Koenig: Estamos no colégio Woodlawn High, em uma quarta-feira. Depois dos avisos da escola./ Ok então, último sinal./ Mais de mil alunos enchem os corredores, exatamente como Adnan descreveu em sua carta. Imaginamos que Hae entra no carro rapidamente. Ela está com pressa./ Ok. É 2:17 agora. O sinal tocou exatamente às 2:15. Digamos que o mais rápido que ela poderia ter chegado no carro é dois minutos. Então isso é dando ao Estado o benefício da dúvida, certo? Se ela realmente está apressada, talvez ela possa chegar ao carro dela em, vamos dizer, dois minutos?

DETECTIVE MACGILLIVARY: When you are driving off the parking lot. Why don't you stop your car, and say, call the police and say "someone has just committed a murder. There's a body in the trunk of a car?"

JAY WILDS: Um, I was just scared and I didn't really think, like-like how it is.

DETECTIVE: Who are you afraid of if you make an anonymous phone call and you give a description of her car? You give them the tag number of her car...

JAY: Can we stop for a second?

DETECTIVE: Yes.

JAY: Can you stop that?

DETECTIVE: If you have any questions, you can ask me on tape.

JAY: I don't understand this line of questioning.¹¹⁶

Neste trecho mostrado no oitavo episódio, a advogada de Adnan, Christina Gutierrez, interroga Jay, tentando derrubar sua credibilidade.

JAY WILDS: I was not telling them everything, no.

CHRISTINA GUTIERREZ: What you were telling them were lies. Were they not?

JAY: Some.

GUTIERREZ: So the answer to my question is "yes, I was not telling the truth," is it not?

PROMOTOR: Objection.

JUÍZ: Sustained.¹¹⁷

Na maior parte do tempo, não há música, mas esse recurso é utilizado. A trilha sonora é original e toda instrumental. Ela aparece para destacar algumas partes, aparece como pontuação e como pausa para reflexão. Com menos frequência, de pano de fundo mais longo de uma narração. Vez ou outra pode ser mais sentimental, mas costuma ser empregada com parcimônia e integração. Presente na abertura, no encerramento e, de vez em quando, no meio dos episódios, há uma música tema que se torna marcante.

Com as entrevistas realizadas na produção de *Serial*, esbarra-se nos problemas da intenção de veracidade e, além disso, da confiabilidade da memória. Tratam-se, afinal, de acontecimentos de mais de 15 anos atrás. O podcast mesmo indica essa dificuldade no logo no início do primeiro episódio. Então o ouvinte é levado a avaliar esses fatores enquanto escuta os entrevistados. As entrevistas que Koenig faz com a maioria das pessoas são mais pontuais e não são sobre suas vidas, então não chegam a grandes profundidades. Ela fala com muitos amigos e

¹¹⁶ Em tradução livre: Detetive: Quando você está dirigindo saindo do estacionamento, por que você não para o seu carro e, digamos, liga pra polícia e diz "alguém acabou de cometer um assassinato. Tem um corpo no porta-malas de um carro"?/ Jay: Hm, eu estava assustado e não pensei direito, tipo tipo como é./ D: De quem você tem medo se você fizer uma ligação anônima e der uma descrição do carro dela? Der a placa do carro.../ J: Podemos parar por um segundo?/ D: Sim./ J: Você pode parar com isso?/ D: Se você tiver alguma pergunta, você pode me perguntar na gravação./ J: Não entendo essa linha de interrogatório.

¹¹⁷ Em tradução livre: Jay: Eu não estava dizendo tudo para eles não./ Gutierrez: O que você estava dizendo para eles eram mentiras. Não eram?/ J: Algumas./ G: Então a resposta para minha pergunta é "sim, eu não estava dizendo a verdade", não é?/ Promotor: Objeção./ Juíz: Mantido.

colegas de classe da vítima, do acusado e dos suspeitos, com os detetives, membros do júri e outros, como já citado anteriormente. Há também entrevistas com especialistas, que servem para olhar para o caso sob uma luz profissional. Advogados, um detetive particular e um psicólogo são consultados.

Mas a entrevista que mais se sobressai, é claro, é a de Adnan. Ao longo de meses, por horas e mais horas, a repórter conversou com ele por telefone diretamente da prisão. Em um episódio, ela diz que, ao todo, passou mais tempo falando com ele do que já falou a vida inteira com alguns de seus próprios amigos. Desse modo, houve espaço de sobra para aprofundamento, envolvimento, desenvolvimento detalhado dos eventos e reflexões íntimas.

No episódio 6, há esta troca entre Koenig e Adnan:

SARAH KOENIG: But you know what Adnan? The people who have told me that they think either they sort of after a long time came to the conclusion that you were guilty or that-- or kinda like, "I don't know, maybe, I never really--" they all at some point in the conversation almost everybody has said, "well the Adnan I knew didn't do it. Like the guy I knew, couldn't have do it." But maybe--

ADNAN SYED: What the hell does that even mean? I'm not like a different-- I wasn't--

KOENIG: (interrupts) (pause) No, go ahead.

ADNAN: No, no, I'm sorry. I was just thinking-- I don't even know what that means.

KOENIG: So what they're saying is, "maybe there was another guy in there that I just never-- knew." You know? Like everybody has a deep, dark-- you know maybe--

ADNAN: No! They don't! No they-- not everyone has the ability to do something cruel and heinous like this. This isn't like, you know, yell at the bank teller for-- yell at the waiter for getting the order wrong or something like that, because it's not like they're saying it was a crime of passion. They're saying this was a plotted out--

KOENIG: No, I know.

(Adnan and Sarah speaking on top of each other)

ADNAN: It insults me to my core, man, you know what I mean? It used to. Not-- I don't care now. You know what I'm saying--¹¹⁸

A entrevista continua, nessa mesma linha, por mais alguma tempo. Ao falar com ele no dia seguinte, a repórter retorna ao assunto:

¹¹⁸ Em tradução livre: Koenig: Mas quer saber, Adnan? As pessoas que me disseram que acham que ou eles depois de muito tempo chegaram à conclusão de que você era culpado ou que tipo 'não sei, talvez, eu nunca realmente...', eles todos, em algum ponto da conversa, quase todos disseram 'bem, o Adnan que eu conheci não fez aquilo. O cara que eu conheci não poderia ter feito'. Mas talvez.../ Adnan: Que raios isso sequer significa? Eu não sou tipo diferente... Eu não era.../ K: Não, vá em frente./ A: Não, não, desculpe. Só estava pensando... Nem sei o que isso significa./ K: Então o que eles estão dizendo é 'talvez houvesse outro cara ali que eu nunca conheci'. Sabe? Tipo, todo mundo tem algo profundo, obscuro... sabe, talvez.../ A: Não! Eles não estão! Não, eles... Nem todo mundo tem a capacidade de fazer algo cruel e hediondo como isso. Isso não é tipo, sabe, gritar com o caixa do banco, gritar com o garçom por ter errado o pedido ou alguma coisa assim. Porque não é como se eles tivessem dizendo que foi um crime passional. Eles estão falando que foi planejado.../ K: Não, eu sei./ (Adnan e Sarah falando um em cima do outro.)/ A: Insulta meu âmagô, cara, sabe o que quero dizer? Costumava. Não... Eu não me importo mais agora. Sabe o que estou dizendo...

KOENIG: And so, I was a little bit like taken aback, and I still like I guess feel a little taken aback that like... what do you think I don't know? About you.

ADNAN: To be honest with you, it kinda- I feel like I want to shoot myself, if I hear someone else say, I don't think he did it cause you're a nice guy, Adnan. So I guess kinda, you know, cause you wouldn't know that, but I hear people say that to me over the years and it just drives me crazy. I would love someone to hear, I would love to hear someone to say, I don't think that you did it because I looked at the case and it looks kind of flimsy. I would rather someone say, Adnan, I think you're a jerk, you're selfish, you know, you're a crazy SOB, you should just stay in there for the rest of your life except that I looked at your case and it looks, you know, like a little off. You know like something's not right.¹¹⁹

O trecho a seguir é do episódio 9, quando abordam o fato de que Adnan não testemunhou no julgamento, já que a advogada assim o aconselhou.

ADNAN SYED: It was very-- I would say, probably the most stressful thing in my life. It's kind of cliched to say, going through a trial, but more so sitting there for so long, for so many days and weeks knowing that this jury is sitting there looking at me and ultimately they're going to be the ones to make the decision. I gotta sit up straight, it was like a trial within the trial in a sense. That was really struggle right there. There was sometimes where it was so unbelievable what was being said, I used to just look down. I would just literally be scribbling on a piece of paper, acting like I was taking notes. I just didn't know what else to do and it was going on for so long. It's just so frustrating because you want to keep interrupting and say "Hold on! But that's not true, that's not the reason why I got a phone! I didn't make that phone call. That's not me telling my parents I'm going to somewhere but I'm going to the club. That doesn't mean that it's indicative of my desire to commit murder or something," but it's just that you never get a chance to speak. You never get a chance to say anything. That's just the most frustrating thing in the world.

SARAH KOENIG (narração): I wanna let Adnan talk now. Not so much about what happened the day of the crime, I feel like we've been over that already, but just about what it was like to be him throughout this case. What it's like now to be locked up for so long. On the night of February 10, 1999, Aisha had broken the terrible news to to Krista about Hae's body being found. Krista then called Adnan who ran over to Aisha's, she lived very close to Adnan and then Krista joined them there, Stephanie came over too. They all sat there at Aisha's kitchen table crying.

ADNAN: Yeah it was just a complete shock. No way did I, and I'm pretty sure they didn't either, imagine that she would turn up, dead, murdered, her body would be found. So, no. I never ever considered that. I'm pretty sure they didn't even think something bad happened, so we just kinda thought it was some, just some explanation. Hae was somewhere. With her father in California or with her new boyfriend, who knows? So, no.

¹²⁰

¹¹⁹ Em tradução livre: Koenig: Então, eu fiquei meio surpresa, e eu ainda tipo acho que estou um pouco surpresa que tipo... O que você que eu não sei? Sobre você./ Adnan: Para ser honesto com você, meio- fico com vontade de me matar, se escuto alguém dizer 'não acho que ele fez isso porque ele é um cara legal, Adnan'. Acho que, sabe, porque você não saberia disso, mas eu escuto as pessoas me dizerem isso há anos e isso me deixa louco. Eu adoraria que alguém ouvisse, adoraria ouvir alguém dizer 'não acho que você fez isso porque eu olhei o caso e parece inconsistente'. Eu preferiria que alguém dissesse 'Adnan, te acho um babaca, você é egoísta, sabe, você é maluco (soluça), você deveria ficar aí pelo resto da sua vida. Mas eu olhei o seu caso e parece meio estranho. Sabe, como se tivesse algo errado.'

¹²⁰ Em tradução livre: Adnan: Foi bem... Eu diria, provavelmente a coisa mais estrelante da minha vida. É meio clichê dizer, passando por um julgamento, mas mais ainda ao sentar lá por tanto tempo, por tantos dias e semanas, sabendo que esse júri está sentado lá me olhando e, no fim das contas, são eles quem vão tomar a decisão. Tenho que sentar reto. Era como um julgamento

A extensa aparição de Adnan, a ampla voz concedida a ele em *Serial*, levanta algumas questões éticas, como lembra Lindgren. Especialmente em comparação a outros interessados, independente das razões - Jay, por exemplo, se recusou a dar entrevista no ar e apenas conversou brevemente com as repórteres, que repassaram o pouco que ele tinha a dizer - Adnan teve bastante espaço para se explicar e criar empatia. Também segundo a autora, coloca-se uma preocupação sobre um possível elemento de exploração de vidas reais e um evento bem grave para propósitos de entretenimento. São pontos complexos, mas que fogem do escopo deste trabalho.

Enfim, frente a tudo que já foi apresentado, a primeira temporada de *Serial* se mostra capaz de fisgar o ouvinte emocionalmente e intelectualmente. Um trabalho de jornalismo, *storytelling* e investigação que merece atenção, inclusive para uma discussão de suas possíveis falhas.

dentro do julgamento, em certo sentido. Foi uma luta ali. Houve algumas vezes em que era tão inacreditável o que estava sendo dito que eu só olhava para baixo. Eu ficava literalmente apenas rabiscando em um pedaço de papel, agindo como se eu tivesse tomando notas. Eu simplesmente não sabia o que mais fazer e estava demorando tanto. É tão frustrante, porque você quer ficar interrompendo e dizer 'Espera aí! Mas isso não é verdade, não foi essa a razão para eu ter comprado um telefone! Eu não fiz aquela ligação. Esse não sou eu dizendo para os meus pais que eu vou a um lugar mas eu vou ao clube. Isso não significa que é um indicativo do meu desejo de cometer assassinato ou algo assim'. Mas é que você nunca tem a chance de falar. Você nunca tem a chance de dizer nada. É a coisa mais frustrante do mundo./ Koenig: Quero deixar Adnan falar agora. Não tanto sobre o que aconteceu no dia do crime, sinto que já passamos por isso, mas apenas sobre o que foi ser ele ao longo desse caso. Como é agora estar trancado por tanto tempo. Na noite de 10 de fevereiro de 1999, Aisha tinha dado a terrível notícia para Krista sobre o corpo de Hae ter sido achado. Krista então ligou para Adnan, que correu para a casa de Aisha. Ela morava muito próxima de Adnan. E então Krista se juntou a eles lá. Stephanie também foi. Todos eles se sentaram na mesa da cozinha de Aisha chorando./ A: Sim, foi um choque completo. De jeito nenhum eu ia imaginar, e tenho certeza de que eles também não, que ela iria aparecer morta, assassinada, seu corpo seria achado. Então, não, eu nunca nem considerei aquilo. Estou certo de que eles nem pensaram que alguma coisa ruim tinha acontecido. Então simplesmente meio que achamos que era alguma, apenas alguma explicação. Hae estava em alguma lugar. Com o pai dela na Califórnia ou com seu novo namorado, quem sabe? Então, não.

7 - Conclusão

Desde meados do século passado, um modo cativante de transmitir informações e contar histórias reais vem ocupando as margens da programação de estações de rádio de vários países, o Brasil não sendo um deles. Sem um nome definitivo, esse gênero de conteúdo em áudio pode ser definido como um formato longo de narrativa não-ficcional. Documentário ou *feature*, nas rádios, eram títulos bastante usados, mas nem sempre. O ponto é que vê-se atualmente, principalmente nos Estados Unidos, uma produção na internet que é continuidade da estética, linguagem e base em pesquisa extensa desses trabalhos. Às vezes, também de quem produz. Trata-se de um segmento de podcast. Vale notar, porém, que programas assim se mantêm também presentes em rádios públicas e, não raro, os mesmos são distribuídos das duas formas.

Diante de uma lógica cultural e informacional em que o consumidor deseja cada vez mais poder de escolha, essa mídia jovem que é o podcast, surgido há dez anos, foi a resposta do áudio e, estimulado por avanços tecnológicos, veio crescendo. Ao proporcionar uma maneira de obter por demanda conteúdos que são aproveitados em momentos em que manter-se olhando para uma tela ou para o papel não é possível ou conveniente, o podcast se mostra uma oportunidade de consumo de informação e entretenimento. A diversidade de formatos é enorme e as possibilidades de temas são inúmeras. No gênero discutido, realiza-se um tratamento acessível e, ainda assim, não superficial dos assuntos, que pode ou não ser mais voltado para a diversão. O áudio é íntimo e propício ao foco.

Os podcasts vinham expandindo alcance, entretanto, não chegavam a públicos massivos. Até que, em 2014, isso mudou com o lançamento de *Serial*. A conjuntura era boa para a mídia: a conectividade dos carros havia aumentado bastante e o sistema operacional dos dispositivos móveis da Apple incluiu um aplicativo obrigatório de podcasts. O programa americano foi o estopim para a declaração de uma Era de Ouro por entusiastas e especialistas. Com uma história de crime intrigante em série contada por uma narradora deveras próxima, dezenas de milhões de pessoas prestaram atenção. Agora, o potencial financeiro da mídia está crescendo conforme mais anunciantes se interessam nas características que a fazem uma eficiente plataforma publicitária,

especialmente para nichos. Nesse cenário, surgem redes, aplicativos e serviços para podcasts, além da promessa de, enfim, levar de uma vez por todas essa nova mídia ao grande público.

Invisibilia, exemplar ainda mais recente, e *Serial* são bem diferentes e demonstram algumas das capacidades do *storytelling* investidas nesse tipo de podcast. O foco pode ser na informação, na ludicidade, na emoção, o que for, há ferramentas para tal via som - um meio de estímulo da imaginação e evocação de imagens. Se adequadamente utilizadas, bons resultados de narrativa podem ser alcançados. Programas como esses apresentam a potencialidade de produções com credibilidade jornalística e modos criativos de engajamento do ouvinte.

Referências bibliográficas

- ABUMRAD, Jad. No holes were drilled in the heads os animals in the making of this radio show. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- ASSIS, Pablo de. O Feed e a Fidelização do Podouvinte. In: LUIZ, Lucio (org.). Reflexões sobre o podcast. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2014, edição e-book Kindle.
- BARRELL, Tony. Torque radio: the radio feature. In: AHERN, Steve (Org.). Making radio: a practical guide to working in radio in the digital age. 3ª ed. Crows Nest: Allen & Unwin, 2011.
- BIEWEN, John. Introduction. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (Org.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- BROOKES, Chris. Are we on the air? In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- CARRIER, Scott. That Jackie Kennedy Moment. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- GLASS, Ira. Harnessing luck as an industrial product. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- HALL, Allan. Cigarettes and dance steps. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- LINDGREN, Mia, MCHUGH Siobhan A. Not dead yet: emerging trends in radio documentary forms in Australia and the US. Australian Journalism Review, n. 35 (2), 2013. Disponível em: <http://goo.gl/wW0dkN>
- LINDGREN, Mia. Journalism as research: Developing radio documentary theory from practice. Tese (Doutorado em Filosofia) - Murdoch University, Perth, 2011. Disponível em: <http://goo.gl/SjVPS9>
- LUIZ, Lucio. A história do podcast. In: LUIZ, Lucio (org.). Reflexões sobre o podcast. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2014, edição e-book Kindle.

- MADSEN, Virginia. Your ears are a portal to another world: the new radio documentary imagination and the digital domain. In: HILMES, Michele, LOVIGLIO, Jason (ed.). Radio's new wave: Global sound in the digital era. New York: Routledge, 2013.
- MADSEN, Virginia. Voices-cast: a report on the new audiosphere of podcasting with specific insights for public broadcasting. ANZCA09 Communication, Creativity and Global Citizenship, Brisbane, 2009.
- NELSON, Davia, SILVA, Nikki. Talking to strangers. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.
- RICHMAN, Joe. Diares and detritus: one perfectionist's search for imperfection. In: BIEWEN, John, DILWORTH, Alexa (ed.). Reality radio: telling true stories in sound. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, edição e-book Kindle.

Anexo

Entrevista com Mia Lindgren

Mia Lindgren é chefe da Escola de Mídia, Filme e Jornalismo da Faculdade de Artes da Universidade Monash, na cidade de Melbourne, na Austrália. Ela leciona e realiza pesquisas em diversas áreas do jornalismo. *Journalism as research: developing radio documentary theory from practice* foi sua tese de doutorado. Fez estudos sobre estilos de narrativa americanas e como elas estão influenciando produtores australianos de rádio, produziu documentários em áudio e publicou artigos acadêmicos sobre o tema.

Transcrição da entrevista realizada no dia 3 de junho de 2015:

No rádio, o que é um documentário? E um feature? Há ainda outras denominações utilizadas para gêneros afins?

É um pouco difícil de classificar o que é o quê. Países diferentes têm maneiras diferentes de explicar o que são as categorias. Aqui na Austrália, bem, eu penso num documentário como algo que é não-ficcional, então significa que transmite verdade, a realidade, e que está sobretudo alinhado com o jornalismo, no sentido de investigar um assunto para contar uma história. No rádio, não significa que tem que ser chato, porque às vezes isso parece bem chato, sabe - evidências documentais. Não quero dizer dessa forma. Está mais próximo do que podemos considerar uma reportagem. Enquanto isso, um feature pode ser descrito como mais próximo da arte ou menos regido por regras jornalísticas. Pode conter componentes ficcionais. Mas, na realidade, algumas histórias ficam em algum lugar no meio desse espectro. É bem difícil dizer é exatamente isso ou aquilo. Acho que temos um grande misto de técnicas.

Ao dizer "radiodocumentário" em seus trabalhos, você está se referindo necessariamente a um produto de rádio ou mais a um gênero, de forma que o termo

independe do meio de distribuição? Ou seria outra coisa? Como o podcasting, desde seu nascimento há pouco mais de dez anos, mexeu com a produção e distribuição de programas nesses moldes?

Se você está pensando nos podcasts americanos, os que são mais populares, como This American Life, eles, em muitos casos, são programas que são também transmitidos via rádio. O This American Life, por exemplo, vai ao ar em um número de estações nos EUA e em outros países de língua inglesa, como a Austrália. Então aqui podemos ouvir no rádio ou acessar como um podcast. Em muitos aspectos, é a mesma coisa ou pode ser a mesma coisa. Nem todos os podcasts são transmitidos no rádio, mas a maioria dos programas de rádio são também compartilhados como podcast - se isso faz sentido. Então esse é o primeiro passo para sua pergunta. O segundo passo é acerca do que é radiodocumentário. Eles existem há bastante tempo. Têm sido comuns no mundo que fala inglês. Então você pode achá-los na BBC, por exemplo. A Austrália os tem tido há muito tempo. Eles não precisam preencher um programa inteiro. Podem ter 20 minutos, 50 ou 15. Depende se o documentário tem a duração inteira do programa e, às vezes, é esse o caso. Mas documentários são frequentemente diferentes de programas de rádio, de forma que um programa de rádio pode ser de música, por exemplo, e aí tem um apresentador que coloca música pra tocar, talvez faz algumas entrevistas - mas não é altamente produzido. O que normalmente significa ou categoriza um documentário é que ele é altamente produzido. Então o repórter ou o produtor ou o jornalista, seja lá como quiser chamá-lo, terá coletado materiais, saído e feito entrevistas, colhido sons em uma estação de trem ao fazer um documentário sobre pessoas que cometem suicídio pulando na frente de trens, por exemplo. Ele pode entrevistar o maquinista, alguém que perdeu outra pessoa por suicídio. Pode gravar sons do trem de dentro dele ou da estação. E ele volta e editar todos esses diferentes sons em uma narrativa que se torna o documentário.

Em sua tese, são citados cinco elementos que podem compor o documentário em áudio: cena, música, som, narrador e entrevista. Qual é a função da cena e como ela opera?

Primeiro devo dizer que um documentário não necessariamente têm dois, três, quatro ou cinco componentes. Todo documentário é diferente. Mas a cena é uma forma de pensar sobre contar a história de uma pessoa, por exemplo, sem realmente entrevistá-las. Também pode ser chamada de ‘actuality’. Se você está fazendo um documentário - só inventando algo aqui - sobre mulheres jovens jogando futebol, você pode fazer entrevistas com jogadoras, comentaristas, um psicólogo. Essas são todas as entrevistas para a história. Mas você também vai querer imaginar, quase ver a ação acontecendo. Então você gravaria uma cena da garota jogando futebol, talvez no vestiário, talvez quando elas estivessem prestes a entrar no campo ou quando fossem chutar a bola. num filme de Hollywood, você teria muito tempo pra ver as pessoas de fato fazendo coisas e isso pode ser descrito como cena.

Em que situações a música é usada e quais efeitos os produtores estão buscando ao fazer esses usos?

Música é frequentemente usada para transmitir emoções. Pode ser também como um ponto de repouso entre duas partes da narrativa. Por exemplo, se você estava ouvindo sobre algo emocionalmente muito forte, alguém falando sobre o impacto de perder uma criança, por exemplo, pode haver música ao fundo desse segmento e ela continua depois que a entrevista termina, como uma maneira para o ouvinte refletir e pensar sobre o que ele acabou de ouvir. Mas o principal propósito da música tende a ser sentimental. É tipo um atalho, uma linguagem rápida para transmitir emoções, que as pessoas entendem instantaneamente.

Quanto aos sons, que diferenças há entre utilizar efeitos especiais (sons produzidos em estúdios) e sons gravados na "vida real"? No geral, qual é a importância desse item para essas produções?

Se você pensar em storytelling em áudio, não tem representação visual. A única forma pelo qual entendemos uma história em áudio é pelo que ouvimos. Então formamos imagens em nossas cabeças, nossa imaginação, para “ver” sobre o que é a história. E para ver, para o ouvinte

imaginar, você precisa de ajuda. Voltando à história sobre as jogadoras de futebol, o som do chute da bola indicaria logo que aquilo é sobre futebol. Poderia haver som de torcida quando alguém faz um gol. Isso imediatamente faz uma imagem de que estamos em um campo de futebol e alguém marcou um gol. Isso é um tanto similar à música, de certa forma. Sons representam a realidade e nos fazem enxergá-la, de uma forma. Ao escutar, podemos saber como se parece.

Quais funções pode cumprir a narração? Seja mais tradicionalmente ou menos. E eliminar o uso do narrador, que efeito gera?

Essa é uma pergunta complexa, porque o narrador tem muitos papéis diferentes. E diferentes culturas têm diferentes tradições em como entra o narrador. Ele pode ser o jornalista nos dizendo as partes da história que não são captadas nas entrevistas, por exemplo. Na história das jogadoras de futebol, pode ser eu como jornalista pintando um quadro com minhas palavras, dizendo algo como “é o início de uma manhã de domingo, o sol acabou de nascer. em minha frente, as garotas de 12 anos treinam...” Então pode ser explicando o que está acontecendo. Mas o narrador pode também ser um personagem na história, alguém que faz parte dela, e isso é mais usado em features. Se torna uma voz abstrata que pode nos ajudar a entender a história. Porém, pode haver histórias sem narrador, em que o jornalista a desenvolve reunindo todos os diferentes componentes do documentário - entrevistas, sons, música, cenas - no que vira uma narrativa, do início ao fim. Não é necessário ter um narrador que nos diz o que está acontecendo. Então o papel do narrador geralmente é ficar perto para ajudar os ouvintes a entender o que se passa. A maior mudança que vimos nos podcasts é que, em muitos deles, o narrador é muito pessoal e conversador. Ele fala com o ouvinte como se fosse um amigo. Podem falar sobre como difícil fazer esse programa. Fazem o que chamamos de abordagem confessional, em que compartilham a execução do programa conforme fazem o programa. Isso se tornou bastante atrativo para muitos ouvintes, esse estilo mais pessoal, em que parece que você está escutando um amigo.

Como a entrevista destinada a estes formatos longos pode ser diferente da entrevista do jornalismo do dia a dia?

É muito sobre a pesquisa que o jornalista faz antes da entrevista. Se você quiser ir mais a fundo na história de uma pessoa, então precisa saber bastante sobre ela antes de começar. Além disso, em vez de cobrir as informações básicas de uma notícia - o quê, quem, quando, como, por quê - em vez dessas respostas factuais bem simples, você pode querer fazer, na verdade, uma entrevista index pessoal, em que você pede pra alguém falar sobre sua vida, lembrar um certo evento que aconteceu. Não é incomum gastar mais de uma hora em uma entrevista para um radiodocumentário.

Quais outros elementos, ingredientes desse gênero, também podem ser mencionados?

Documentários mais criativos podem envolver alguma dramatização. Então, se você está fazendo um documentário sobre o passado, algo histórico, em que você pode não ter o som da época, você pode criar o que pareça uma paisagem sonora de Melbourne em 1820, por exemplo. Não registros em áudio dessa época, mas há fotografias que mostram que havia cavalos na rua. Sabemos como era, então, como produtores, podemos recriar esse ambiente por meio do som. Isso pode tornar as coisas mais interessantes do que ter apenas vozes.

Na hora de dar forma ao conjunto de tudo isso, na edição, no roteiro, na montagem e na mixagem, qual é geralmente o processo?

É bem difícil ter uma resposta clara, pois cada história é diferente. É um processo muito criativo. Pra mim, é - eu fico escutando na minha cabeça como quero que a história comece, por exemplo. Com frequência, você tem uma boa ideia antes mesmo de começar um documentário de qual é a história que quer contar e já sai procurando por sons e entrevistas. E aí você volta e pode ter mais material do que planejava. O primeiro passo é escutar tudo. Muitos produtores

tomam nota conforme escutam a esse material. Então você o coloca no programa de edição e começa a moldar o documentário. Costumo dizer aos meus alunos para começar com um trecho forte. Você quer sugar o ouvinte direto pra dentro da história para que ele se mantenha com você, interessado. São muitas, muitas horas dando forma. Às vezes eu volto ao começo e mudo algo, volto a outra parte. É preciso ouvir com extremo cuidado. Você pede para que colegas escutem para te dar ideias. Mas, no fim das contas, é uma atividade criativa. Às vezes, sai algo fantástico e outras algo não tão bom.

Esses programas, ao empregarem recursos normalmente associados à ficção e, muitas vezes, intencionarem mexer com as emoções do público, se distanciam do jornalismo? Em que medida é informação e em que medida é entretenimento?

É uma pergunta muito boa, é muito relevante. Os podcasts que estamos ouvindo, especialmente dos Estados Unidos, são muito bons em focar em fazer documentários que são muito bons de escutar. Então eles focam muito em entretenimento. E eu acho que isso é muito importante, pois você quer que as pessoas escutem, que as pessoas se envolvam e não desliguem, não parem de escutar. Se um documentário for chato, as pessoas vão parar de escutar. Mas, ao mesmo tempo, é importante saber que você pode confiar na história como está sendo contada, e é aí que entra o jornalismo. Se você está escutando um documentário produzido por um jornalista em quem você confia, você sabe que não é falso, não é inventado. Os argumentos que estão sendo desenvolvidos por meio do documentário são corretos, reais. Então a confiança é bastante importante. Os podcasts americanos fazem o que chamam de jornalismo narrativo e storytelling. Acho que isso tem os feitos muito interessantes. Eles usam storytelling, técnicas bem fortes para contar histórias, e então misturam isso como jornalismo. Então sabemos que podemos confiar no que estão dizendo. É isso que é tão interessante com essa nova revolução do podcast. Que os programas que são produzidos por jornalistas estão empregando maneiras mais criativas de fazer as pessoas escutarem.

Em 2014, o podcast Serial teve uma popularidade incomum e mexeu com esse universo. Por que ele fez tanto sucesso?

Muitos já refletiram e escreveram sobre o Serial. Eu achei que o estilo que a produtora Sarah Koenig usou para contar a história foi realmente atraente. Ela é um ser humano na história, ela compartilha preocupações, fala sobre como ela gosta do cara na prisão... mas como jornalista, na verdade, ela deveria poder gostar dele? E se ele cometeu o crime? Então acho que é bastante popular por causa dessa abordagem pessoal, em que ela rapidamente se tornou uma amiga do ouvinte. Essa é uma razão. E a outra acho que é porque não tínhamos ouvido uma série dessa forma. Nos lembrou de muitos dramas da televisão que podemos assistir e de repente pudemos ouvir isso no rádio e na forma de podcast. As pessoas podiam baixar todos ao mesmo tempo e ouvir por horas, que foi o que eu fiz. Ouvi os primeiro sete episódios de uma vez enquanto estava dirigindo, estava em uma viagem de carro bem longa aqui na Austrália. Ouvi um episódio depois do outro, e nunca tinha feito isso em nenhum contexto de rádio. Isso é diferente. É como assistir House of Cards ou qualquer outro programa na Netflix. Foi muito atrativo pra mim.

Além do fato de ser serializado, em termos de linguagem e estrutura narrativa, o Serial é inovador? Quais são suas principais particularidades?

Sim. Penso que o Serial mudou muita coisa. Ele testou quantos detalhes os ouvintes podem realmente aguentar, o quanto de detalhe conseguimos ouvir sem nos entediarmos. E fizeram isso muito bem, porque se você prestar atenção, foi incrivelmente detalhado. Foi forense, foi bem pesquisado, foi produzido de forma interessante, com uma narrativa em primeira pessoa - o que nos fez sentir como se estivéssemos lá junto com a Sarah conforme ela contava a história. Senti como se estive na sala com ela. Ou como se estivesse no telefone com ela, como amiga, com ela me contando o que estava acontecendo. Então esse estilo de conversação é muito importante. Mas, ao mesmo tempo, também tenho preocupações sobre a ética do Serial, e muitos outros também. Porque, diferente de House of Cards ou muitos dramas da Netflix, que são

ficcionais e assistimos sabendo disso, esse programa, o Serial, foi sobre pessoas reais. Eram vidas e mortes de pessoas reais que estávamos escutando e eu me preocupo que haja um elemento de exploração dessas pessoas pelo propósito história. E muita gente teve essa preocupação. E nem todo mundo foi ouvido no programa também. Algumas vozes foram mais ouvidas que outras, o que significou que foi muito fácil começar a gostar do Adnan, por exemplo, na prisão.

O que o fenômeno Serial, com seus números de audiência, quantidade de fãs engajados no online e no offline e repercussões na imprensa, representa para o gênero?

Acho que é um desenvolvimento muito positivo. Acho que colocou o storytelling em áudio no mapa, ajudou a ensinar pessoas que podem nunca ter ouvido muito rádio. Aumentou o “alfabetismo do áudio”, especialmente para uma geração mais jovem de ouvintes, que podem nunca ter ouvido essa forma de rádio antes. Então fico bastante feliz que tivemos o Serial. É maravilhoso estarmos tendo tantos debates sobre isso. O fato de que você está vindo até mim pra perguntar é parte disso. Então estou bastante animada com o futuro do storytelling em áudio, graças ao que estamos escutando por meio dos podcasts americanos.

Mudanças já são visíveis nesse cenário desde então? Quais?

Acho que podemos esperar que os ouvintes voltem para as novas temporadas de Serial. Estou interessada no que significam as diferenças entre jornalistas contando esses tipos de histórias e quaisquer outras pessoas que possam se considerar storytellers. Pois notei que a maioria desses podcasts americanos que escutamos são produzidos por jornalistas. Na Austrália, muitos são produzidos por pessoas que não são jornalistas. Elas se julgam contadoras de histórias. Talvez haja uma diferença quando se fala de ética e confiança. Se eu, como ouvinte, posso confiar na narrativa. Acho que veremos mais discussões sobre isso no futuro. É uma área bem interessante.