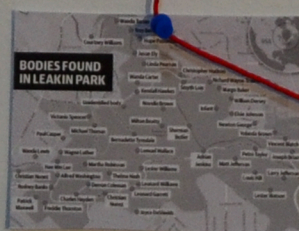
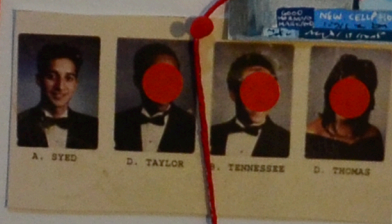


کیتھ لیگانس
Katie Liggins

이해민

PARA ALÉM DE UMA DÚVIDA RAZOÁVEL: *Serial* e a busca da verdade

Diogo Tognolo Rocha



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Diogo Tognolo Rocha

**PARA ALÉM DE UMA DÚVIDA RAZOÁVEL:
Serial e a busca da verdade**

Belo Horizonte
2018

Diogo Tognolo Rocha

**PARA ALÉM DE UMA DÚVIDA RAZOÁVEL:
Serial e a busca da verdade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Souza Leal

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Sônia Caldas Pessoa

Linha de pesquisa: Textualidades Midiáticas

Belo Horizonte
2018

301.16
R672p
2018

Rocha, Diogo Tognolo
Para além de uma dúvida razoável [manuscrito] : serial e a busca da verdade / Diogo Tognolo Rocha. - 2018.
147 f.
Orientador: Bruno Souza Leal.
Coorientador: Sônia Caldas Pessoa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Podcasters - Teses
3.Jornalismo - Teses I. Leal, Bruno Souza. II. Pessoa, Sônia Caldas. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Para além de uma dúvida razoável: *Serial* e a busca da verdade

Diogo Tognolo Rocha

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora:

Prof. Dr. Bruno Souza Leal
(Orientador - UFMG)

Profa. Dra. Sônia Pessoa Caldas
(Co-orientadora – FAFICH/UFMG)

8/ Profa. Dra. Geane Carvalho Alzamora
(FAFICH/UFMG)

Prof. Dr. Phellipy Pereira Jácome
(FAFICH/UFMG)

Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck
(PUC-MG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 11 de junho de 2018.

AGRADECIMENTOS

O percurso da pós-graduação é muitas vezes solitário e desafiador. Poder contar com amigos e colegas ao longo desse caminho fez com que a experiência fosse muito mais prazerosa. A todos que ajudaram com contribuições, seja na pesquisa, seja na amizade, meu muito obrigado.

Ao Bruno e a Sônia, que fizeram desses dois anos momentos de aprendizado e afeto. Obrigado pela paciência, pelos ensinamentos e pelo carinho com que sempre trataram meu trabalho e minha formação como pesquisador. Não poderia ter pedido por uma melhor dupla de orientadores.

Aos colegas do PPGCOM, especialmente os amigos da linha de Textualidades Midiáticas, Carol, Daniel, Ettore, Pedro, Sílvia, Thereza e Vitória. Aos professores, que tanto contribuíram para um olhar ao mesmo tempo mais amplo e mais minucioso. A Geane Alzamorra e Mozahir Salomão, que foram fundamentais em suas contribuições na qualificação, e ao Phellipy Jácome, que aceitou participar da banca de defesa. Agradeço ainda aos colegas do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais, que acompanharam este trabalho desde o início e ofereceram valiosas sugestões. Ao Felipe Borges, que continuou os anos de amizade e parceria nos estudos e escrita. Muito obrigado.

O percurso também só foi possível graças aos parceiros da Secretaria de Comunicação do CEFET-MG, que tornaram meus dias mais divertidos e estimulantes. André (que também realizou a revisão deste trabalho), Flávia, Gilberto, Luiz e Nívia: muito obrigado.

Aos antigos amigos que, mesmo com as separações impostas pela vida adulta, continuam sendo presenças importantes em tudo que faço. André, Érika, Gustavo, Mari, Pedro e Sara, obrigado.

Ao Xikão, que tão pacientemente acompanhou cada passo dessa pesquisa. Que me aconselhou nos momentos de incerteza e vibrou com cada certeza conquistada. Você é parte integrante de tudo que eu faço e eu não poderia estar mais feliz tendo você ao meu lado. Obrigado também pelo enorme trabalho na criação da capa dessa dissertação.

Aos meus pais, que entenderam os momentos de sumiço e que continuam a me apoiar.

RESUMO

Neste trabalho, temos como objetivo investigar como a verdade é apreendida por narradora e ouvintes no *podcast Serial*. O programa apresenta uma reinvestigação de um caso de assassinato, lançando dúvidas sobre o verdadeiro culpado pelo crime. Seus ouvintes também empreenderam uma busca própria pela verdade, fazendo com que *Serial* tenha se tornado um programa profícuo para analisar as relações de conhecimento que dele emergem. Entendemos esse fenômeno a partir de uma visada ampla que o põe em diálogo com outros gêneros e formatos, como o jornalismo, as histórias de detetive e as séries ficcionais de televisão. Nossa leitura de *Serial*, assim, não compreende apenas os episódios do *podcast*, mas o encara como um dos nós de uma rede textual constantemente refigurada pelo próprio programa e seus ouvintes. Para entender como narradora e ouvintes configuram um jogo pela vontade de saber, analisamos essas figuras a partir de suas acepções na literatura, fazendo as devidas adaptações para a análise de um produto em áudio, e colocando em discussão as mudanças objetivadas por *Serial* ser um produto que circula na internet de forma serializada. Com isso, buscamos discutir a busca pela verdade empreendida pelo *podcast* e a instauração da dúvida como elemento central, entendendo as estratégias que a narradora utiliza para se colocar como figura dotada de confiabilidade, e as ações realizadas pelos ouvintes, que buscam preencher e alargar as lacunas oferecidas por *Serial*.

Palavras-chave: *Serial*. *Podcast*. Narrador. Confiabilidade. Dúvida.

ABSTRACT

This work aims to investigate how truth is understood by the narrator and listeners of the *Serial* podcast. The show features a reinvestigation of a murder case, casting doubts about the real culprit of the crime. Its listeners have also undertaken a search for the truth, making *Serial* a fruitful program to analyze the knowledge relations that emerge. We understand this phenomenon from a broad perspective that puts it in dialogue with other genres and formats, such as journalism, detective stories and fictional television series. Thus, our reading of *Serial* does not only comprehend the podcast's episodes, but views it as one of the nodes of a textual network constantly refigured by the program itself and its listeners. To understand how the narrator and listeners establish a game for the willingness to know, we analyze these figures from their origins in literature, making the appropriate adaptations for the analysis of an audio product, and putting in discussion the changes made by the fact that *Serial* is a product that circulates on the internet, in a serialized way. With this, we seek to discuss the search for truth carried out by the podcast and the introduction of doubt as a central element, understanding the strategies that the narrator uses to put herself as a figure endowed with reliability, and the actions carried out by the listeners, who seek to fill and extend the gaps offered by *Serial*.

Keywords: *Serial*. Podcast. Narrator. Reliability. Doubt.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapeamento de <i>Serial</i>	46
Figura 2 – Fórum /r/serialpodcast no Reddit	47
Figura 3 – reprodução da capa do site de <i>Serial</i>	52
Figura 4 – Linha do tempo, mapa de pessoas e cronologia disponibilizadas por <i>Serial</i>	53
Figura 5 – Postagem do perfil de <i>Serial</i> no Facebook mostra a ordem do juiz que concedeu a Adnan um novo julgamento	55
Figura 6 – Recado de Hae Min Lee e especulações dos ouvintes.....	125

LISTA DE EPISÓDIOS DE *SERIAL* – 1ª TEMPORADA (2014)

Episódio 1 – *The Alibi* (“O Álibi”¹)

Episódio 2 – *The Breakup* (“O Término”)

Episódio 3 – *Leakin Park* (“Parque Leakin”)

Episódio 4 – *Inconsistencies* (“Inconsistências”)

Episódio 5 – *Route Talk* (“Conversa na Rota”)

Episódio 6 – *The Case Against Adnan Syed* (“O Caso Contra Adnan Syed”)

Episódio 7 – *The Opposite of the Prosecution* (“O Oposto da Acusação”)

Episódio 8 – *The Deal with Jay* (“O Acordo com Jay”)

Episódio 9 – *To be Suspected* (“Ser suspeitado”)

Episódio 10 – *The Best Defense is a Good Defense* (“A melhor defesa é uma boa defesa”)

Episódio 11 – *Rumors* (“Rumores”)

Episódio 12 – *What we Know* (“O que sabemos”)

¹ As traduções foram feitas pelo autor. Ao longo do trabalho usaremos os títulos originais, em inglês.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 UM MAPA PARA O CRIME: APRESENTAÇÃO DE SERIAL.....	13
1.1 O crime	13
1.2 O meio: <i>podcast</i>	18
1.3 A matriz: <i>This American Life</i>	25
1.4 Verdade e jornalismo	31
1.5 O (não) final: <i>pós-whodunit</i>	35
2 SONORIDADES EM REDE	43
2.1 Considerações metodológicas	44
2.1.1 Procedimentos	45
2.2 Em direção às redes.....	48
2.3 Visualidades e sonoridades	56
3 A NARRADORA	74
3.1 Individualizando Koenig	75
3.2 Primeira pessoa.....	83
3.3 Experiência e conhecimento	86
3.4 <i>Route Talk</i>	91
3.5 É preciso confiar para ter dúvidas.....	102
4 OUVINTES, FÃS, DETETIVES	106
4.1 <i>Who do you think I am?</i>	107
4.2 Lacunas e expectativas	111
4.3 Como ouvir <i>Serial</i> ?	116
4.4 Conclusão e aberturas.....	128
REFERÊNCIAS.....	133
PODCASTS CITADOS	140

SÉRIES TELEVISIVAS CITADAS141

POSTAGENS NO *REDDIT* CITADAS143

INTRODUÇÃO

“De *This American Life* e da WBEZ Chicago, este é *Serial*, uma história real contada semana a semana. Eu sou Sarah Koenig” (Episódio 2 – *The Breakup*, tradução nossa²). Assim, a jornalista e apresentadora do *podcast Serial* (WBEZ, 2014-presente) começou cada um dos doze episódios que compõem a primeira temporada do programa, lançada em 2014. Investigando o assassinato da jovem Hae Min Lee, em 1999, em Baltimore, nos Estados Unidos, o *podcast* tentou discutir a condenação, talvez injustificada, de seu ex-namorado, Adnan Syed. Julgado em 2000, ele foi considerado culpado pelas acusações de assassinato em primeiro grau, sequestro, falsa prisão e roubo. Pelos crimes, foi condenado à prisão perpétua e encontra-se atualmente na North Branch Correctional Institution, uma instituição de segurança máxima na cidade de Cumberland (Maryland). Para discutir essa condenação, o *podcast* empreendeu uma busca que passa por entrevistas, recuperação de áudios dos julgamentos, documentos, visitas ao local do crime, entre outras formas de investigação.

Consideramos *Serial* um fenômeno interessante, pelo seu alcance, por seus diálogos com outros formatos e pelo envolvimento de seu público. Um primeiro olhar sobre os seus números já demonstra essa relevância: *Serial* foi o *podcast* a atingir mais rapidamente a marca de 5 milhões de *downloads* no *iTunes* – diretório de *podcasts* da empresa *Apple* e um dos principais meios de disponibilização desses programas –, com uma média de 1,5 milhão de *downloads* por episódio (DREDGE, 2014). Ganhou prêmios, como o *Peabody Awards*, dedicado a experiências inovadoras em rádio, TV e meios eletrônicos por suas “[...] inovações na forma e no seu relato atraente e profundo sobre como culpa, verdade e realidade são decididos” (PEABODY, 2014, tradução nossa³). Também influenciou a criação de *podcasts* sobre crimes reais; para autores como Berry (2015) e Bonini (2015), *Serial* é expoente máximo de uma “era de ouro do *podcast*”. E, por fim, angariou o envolvimento de fãs, que buscaram, por conta própria, resolver o crime apresentado.

Tal envolvimento parte em muito do cenário no qual *Serial* se desenvolveu. O programa carrega a marca de outros fenômenos e gêneros. É um *podcast* de

2 “From This American Life and WBEZ Chicago, it’s *Serial*, one story told week by week. I’m Sarah Koenig”.

3 “innovations of form and its compelling, drilling account of how guilt, truth, and reality are decided”

jornalismo investigativo, com uma apresentadora que lembra uma detetive de um romance policial e uma narrativa que o coloca próximo dos seriados televisivos. Há nesse fenômeno, portanto, um diálogo mais amplo, que inclui suas relações com o caso real e o consumo dos fãs. Um fã de *Serial*, em geral, não consome apenas os episódios da série – ele pode ler notícias sobre o julgamento, acompanhar recapitulações do *podcast*, participar em fóruns *online* e acionar seu repertório particular. É um *podcast* que não prescinde das características do áudio para se construir e muito menos prescinde de um cenário contemporâneo de consumo, em que fãs podem se reunir na internet e tem um acesso facilitado a outros meios com os quais *Serial* dialoga.

Ao longo dos seus episódios, tanto a narradora de *Serial*, quanto seus ouvintes tentam preencher novas lacunas descobertas no caso e se lançam novas perguntas. Consideramos que são essenciais no programa a relação entre essas duas figuras textuais (e, no caso dos ouvintes, as extrapolações que podemos fazer para os ouvintes reais a partir da leitura de fóruns na internet). Ambos estão em um processo de busca da verdade: Adnan é de fato culpado ou foi preso injustamente? Afinal, quem matou Hae Min Lee? As perguntas buscam deslocar a certeza que o tribunal tinha conferido ao caso ao dar o veredito pela condenação de Adnan. Em *Serial*, parece que nada, inicialmente, está definido como verdade. Tudo pode ser questionado. É pedido que o júri norte-americano, ao condenar uma pessoa, baseie-se em provas “além de qualquer dúvida razoável”; em *Serial*, parece que esse princípio é difícil de ser aplicado.

Não por acaso, quase três anos depois do *podcast* e dezoito desde que o crime foi cometido, a história ainda não encontrou uma resolução. Na internet, grupos de fãs criaram petições pedindo pela liberdade de Adnan, traçaram mapas, gravaram vídeos na cidade onde o crime ocorreu e elaboraram complexos esquemas, em que detalham o que cada envolvido na investigação disse. Por que uma experiência em áudio angariou tanta atenção? Observamos o movimento e a criação de um *fandom* para algo que parece incongruente com o que entendemos do engajamento de fãs. Não estamos tratando de um seriado ficcional, um livro ou histórias em quadrinhos, estamos falando de fãs de uma investigação jornalística sobre um crime.

Com o foco nesses ouvintes e fãs, deslocamos nossa atenção para um elemento que é primordial na narrativa de *Serial* e que parece, em primeiro

momento, ser o responsável por organizar todas as instâncias e conduzir a história: sua narradora. *Serial* é narrado em primeira pessoa pela jornalista Sarah Koenig, que assume um papel central na narrativa. Tudo nos é apresentado pela ótica dela. Ouvindo o *podcast*, temos a impressão de estar ouvindo uma amiga nos contar sobre o caso.

Com todos esses elementos em mente, buscamos nesse trabalho investigar mais detalhadamente a relação entre narradora e ouvintes no *podcast Serial*, balizada pelas especificidades do áudio e o consumo do *podcast* em ambientes digitais. Nossa pesquisa busca responder a seguinte pergunta: como narradora e ouvintes mobilizam em *Serial* uma busca pela verdade? Como essas figuras se constroem, levando em consideração as especificidades do *podcast* e seu consumo em ambientes digitais?

Para organizar nosso movimento, estruturamos este trabalho em quatro capítulos. No primeiro, “Um mapa para o crime”, buscamos entender o cenário no qual *Serial* surgiu. Olhamos para o acontecimento jornalístico que deu origem a ele, as características do produto *podcast* e os diálogos estabelecidos por *Serial* com outros formatos e gêneros: o jornalismo, as histórias de detetive, os seriados de *true crime*. Nesses últimos, interessa-nos entender como a “verdade” é encarada por eles, o que nos dará subsídios para discutir, posteriormente, como esse tema aparece em *Serial*.

Em nosso segundo capítulo, “Sonoridades em rede”, buscamos discutir *Serial* como um produto sonoro e ampliar as bases que conformam seu texto. Para isso, discutimos a visualidade, conforme posta por Gonzalo Abril (2007; 2013), entendendo-a também como característica de produtos sonoros. Do autor nos aproximamos ainda da ideia de “redes textuais”, como aporte para deslocar o que entendemos como o “texto” de *Serial*. Assim, passamos a ver o *podcast* não apenas a partir de seus episódios, mas da rede textual configurada por ele. A discussão é feita também a partir de autores específicos do áudio, como Balsebre (2005), Arnheim (2005) e Mello Vianna, Vaz e Santos (2018).

O terceiro capítulo, “A narradora”, volta-se para a leitura dessa figura textual. Queremos entender como a jornalista Sarah Koenig porta-se como narradora no programa. Para além de sua caracterização, tendo como base os aportes da narratologia (MARGOLIN, 2009; DOLEŽEL, 1980; BAL, 2004) e da literatura (BENJAMIN, 1987; FERNANDES, 1996; SANTIAGO, 1989); o capítulo busca discutir

os aspectos de confiabilidade em Koenig: como ela se constrói como narradora confiável e como, mesmo assim, faz emergir a dúvida como elemento central.

Por fim, no nosso quarto capítulo, “Ouvintes, fãs, detetives”, procuramos cotejar o ouvinte projetado pelo programa com aquele real. Tomamos como base a atuação dos ouvintes de *Serial* no fórum *Reddit*, que, além de comentarem os episódios do *podcast*, empreenderam uma busca própria pela verdade sobre o caso de assassinato. Olhamos a figura do ouvinte a partir de autores como Eco (1986), Iser (1978; 1999), Jenkins (2013) e Mittell (2012; 2015), tentando entender essa nova configuração proporcionada pela internet e por um programa complexo como *Serial*.

1 UM MAPA PARA O CRIME: APRESENTAÇÃO DE *SERIAL*

Nosso primeiro olhar sobre o *podcast Serial*, busca dar conta de sua diversidade. Para além da história de um caso real de assassinato, *Serial* nos chama a atenção por todos os diálogos que estabelece. Entendemos que muito do discurso em torno do programa se centrou na ótica de outras expressões midiáticas e, para fazermos nossa leitura, consideramos essencial entender o cenário no qual um fenômeno como este pôde emergir. Buscamos, assim, neste capítulo circundar alguns dos diálogos estabelecidos pelo *podcast*. Começamos com uma explicação sobre o crime real que o deu origem, descrevendo a estrutura básica do *podcast* e suas regularidades. Em seguida, investigamos o produto *podcast* em si, tentando aproximá-lo e afastá-lo do rádio, ao descrever seus aspectos tecnológicos e narrativos. Olharemos mais detalhadamente para *This American Life* (WBEZ, 1995-presente), programa de rádio que deu origem a *Serial* e que apresenta muitas das características que são primordiais para o *podcast* por nós analisado. Passaremos a uma discussão sobre jornalismo e verdade e os diálogos com as histórias de detetives, desde os seus aspectos primordiais a experiências recentes, como os seriados de “true crime”, que tratam de crimes reais. Esses aspectos buscam dar conta dos fenômenos com os quais *Serial* dialoga e que serão importantes para discutir a relação entre narradora e ouvintes.

1.1 O crime

Serial é uma produção da estação WBEZ Chicago, também responsável pelo programa de rádio *This American Life* (*TAL*), do qual *Serial* é considerado um *spin-off* (programa derivado). Sua estreia aconteceu em 3 de outubro de 2014, com a transmissão do primeiro episódio pela rádio, dentro de *TAL*. Os episódios subsequentes foram disponibilizados apenas na forma de *podcast*: por *streaming* e *download* gratuito no *site* oficial, além do *feed* RSS próprio.

O nome *Serial* vem da serialidade proposta pelo *podcast*: cada temporada trata de uma história real, contada em episódios semanais. Para nossa pesquisa, nos voltamos à primeira temporada, por ser a que marcou *Serial* como um fenômeno que extrapola as fronteiras do áudio e permitiu o forte diálogo com os ouvintes. O programa conta, ainda, com uma segunda temporada, lançada em 2015, sobre a

deserção do soldado norte-americano Bowe Bergdahl enquanto servia ao exército no Afeganistão. Os capítulos buscam investigar seus motivos e detalhar as ações norte-americanas na guerra. A terceira temporada encontra-se em produção, mas não teve o seu tema divulgado. *Serial* deu origem também ao *podcast S-Town* (Serial Productions, 2017), sobre a vida de John B. McLemore na pequena cidade de Woodstock, Alabama. O programa teve todos os seus episódios lançados em 28 de março de 2017 e foi feito dentro da *Serial Productions*, iniciativa das produtoras de *Serial* Sarah Koenig e Julie Snyder e do produtor de *TAL* Ira Glass.

Para a primeira temporada, *Serial* resgata um caso real de assassinato nos Estados Unidos. Em 13 de janeiro de 1999, a estudante Hae Min Lee desapareceu na cidade de Baltimore, no estado de Maryland. A jovem, de 18 anos, era sul-coreana, mas residia nos Estados Unidos desde a infância. Cerca de um mês depois do seu desaparecimento, em 9 de fevereiro, seu corpo foi encontrado com marcas de estrangulamento em um parque local, chamado Leakin Park. Após uma denúncia anônima, as suspeitas recaíram sobre seu ex-namorado, o muçulmano descendente de paquistaneses Adnan Syed, que foi preso pelo crime e cumpre pena perpétua.

Para além da suspeita de um crime de gênero – a acusação era que Adnan ficou inconformado com o término do namoro –, Syed também foi incriminado a partir dos depoimentos de Jay. Amigo do jovem paquistanês – Jay vendia maconha para ele e os dois tinham relativa proximidade –, Jay afirmou que Adnan confessara o crime e pedira ajuda para enterrar o corpo. Os detalhes das confissões de Jay variaram ao longo dos seus diversos depoimentos para a polícia e para o tribunal, fato que, para *Serial*, coloca em dúvida a veracidade de suas informações. Jay não aceitou ser entrevistado pelo *podcast* e, como forma de preservá-lo, há poucas descrições que possam identificá-lo – nem o seu sobrenome é informado. Isso não impediu, no entanto, que grupos de fãs compartilhassem informações pessoais sobre ele.

As inconsistências de Jay são apenas o primeiro dos diversos elementos elencados que colocam em dúvida o veredito do tribunal. *Serial* se volta tanto para uma discussão da personalidade de Adnan e seu relacionamento com Hae (“será que ele teria ficado inconformado com o término do namoro? Adnan seria capaz de cometer um assassinato?”), como para a investigação de provas que ou não foram apresentadas no julgamento, ou contradizem aquelas que o foram.

O primeiro episódio, *The Alibi*, tem em seu nome uma das evidências que o programa coloca como uma das principais para a inocência de Adnan. Uma amiga do jovem, Asia McClain, afirma tê-lo visto na biblioteca no horário em que, de acordo com a acusação, ele estaria cometendo o crime. O álibi não foi perseguido pela advogada de defesa, Cristina Gutierrez. Outras evidências a favor de Adnan incluem a possibilidade de cometer o crime em tão pouco tempo (segundo a acusação, Adnan saiu da escola e matou Hae, em um estacionamento da loja Best Buy, em um intervalo de 21 minutos, pista que o *podcast* tenta provar refazendo o percurso de carro) e as dificuldades em se rastrear as chamadas de celular (a acusação usou registros do celular de Adnan para construir uma narrativa sobre onde ele estava a cada momento, a partir das torres de celular acionadas em cada chamada. O *podcast* ouve especialistas para entender se tais registros são confiáveis).

Todos esses elementos são chamados por *Serial* não apenas para dar um veredito sobre a inocência ou culpa de Adnan Syed. Assim, Sarah Koenig sintetiza⁴ no último episódio, *What we know*:

Sarah Koenig (*voice-over*): “Porque você, eu, o Estado de Maryland, baseados nas informações que temos diante de nós, eu não acredito que qualquer um de nós possa dizer o que realmente aconteceu com Hae. Como uma jurada, eu votaria para absolver Adnan Syed. Eu tenho que absolver. Mesmo se no fundo do meu coração eu acredite que Adnan matou Hae, eu preciso absolvê-lo. É isso que a lei requer do júri.” (Episódio 12 – *What we know*, tradução nossa)⁵.

A apresentadora procura fazer uma separação entre o que ela acredita e as provas que são objetivamente levantadas pelo tribunal, afirmando que essas últimas não são suficientes para condenar um homem à prisão perpétua. Koenig, ao decorrer dos episódios, questiona-se constantemente se Adnan é culpado ou não, mudando sua opinião a partir de novas pistas ou entrevistas. Mas, se ela, como narradora, admite não saber a verdade, há justamente um propósito de questionar o estatuto de outras narrativas, como a jurídica. Afinal, se *Serial* busca questionar a “verdade” apresentada pelo tribunal (“Adnan é culpado”), é porque o júri não se configura como portador de uma verdade inequívoca. Há, então, uma dimensão de

⁴ Os trechos do *podcast* aqui apresentadas foram retiradas de uma transcrição feita por fãs no fórum *Reddit*, disponíveis em: <https://goo.gl/LZOLPY>.

⁵ “Because you, me, the State of Maryland, based on the information we have before us, I don’t believe any of us can say what really happened to Hae. As a juror I vote to acquit Adnan Syed. I have to acquit. Even if in my heart of hearts I think Adnan killed Hae, I still have to acquit. That’s what the law requires of jurors.”

fundo do *podcast* que busca expandir esse caso circunstancial de assassinato, ao apresentar uma crítica aos sistemas judiciário e penitenciário norte-americanos. É marca do *podcast* uma articulação entre as esferas micro e macro. A partir de um caso específico, discute-se algo mais amplo, mais institucionalizado. Podemos perceber tal ampliação do caso narrado de forma mais clara na segunda temporada de *Serial*, em que o programa muda constantemente seu foco entre o caso circunstancial e uma discussão mais ampla sobre as implicações da guerra para os Estados Unidos.

A primeira temporada de *Serial* reúne todas as evidências na forma de entrevistas com os envolvidos no caso (Adnan conversa por telefone, da prisão, enquanto a maioria das outras fontes é entrevistada pessoalmente ou por telefone), gravações de depoimentos prestados à polícia e ao tribunal, leituras de documentos, entre outras. A cada episódio, novos aspectos do caso são desenvolvidos: o local onde o corpo foi encontrado, as narrativas apresentadas pela acusação e defesa, o relacionamento entre Adnan e Hae, as inconsistências nos depoimentos de Jay, entre outros.

Os doze episódios têm duração variada (estão entre 27 e 55 minutos), mas seguem estruturas similares. Cada capítulo é aberto com anúncios dos patrocinadores, uma recapitulação dos episódios anteriores e uma música de abertura. Em sequência, Koenig busca contextualizar o episódio e traçar os caminhos que ele irá seguir. A partir daí, são apresentadas todas as entrevistas e apurações que o compõem, sempre pontuadas por falas explicativas de Koenig. Ao fim, a jornalista novamente faz uma longa fala, em que sintetiza o episódio e se questiona sobre o que foi apresentado, dando uma chamada para o próximo capítulo. São tocados pequenos áudios do próximo episódio e os créditos do programa. Todos esses momentos são pontuados pelas dúvidas da apresentadora – elas são a propulsão para o desenvolvimento da narrativa. Ao apresentar as entrevistas, relatar acontecimentos passados ou apresentar novas provas, ela comenta suas impressões, apresenta suas dúvidas, relata as dificuldades na apuração. Tudo feito por meio de uma fala informal, em primeira pessoa.

O relato sobre o assassinato de Hae Min Lee chegou a Koenig por meio de Rabia Chaudry, advogada e amiga da família de Adnan, que busca provar sua inocência. Há uma intenção de Chaudry que pretendia, com o *podcast*, reverter o resultado desse julgamento. É interessante destacar que Chaudry produziu, após a

estreia de *Serial*, outro *podcast* tratando sobre o mesmo caso, chamado *Undisclosed* (audioBoom, 2015-presente). Reunindo uma equipe de advogados, ela trata das minúcias do caso, apresentando uma narrativa mais focada nos argumentos jurídicos. Com uma perspectiva abertamente a favor de Adnan, *Undisclosed* lançou uma primeira temporada com 28 episódios entre abril de 2015 e fevereiro de 2016, depois, portanto, que *Serial* encerrou sua temporada.

Tal programa deixa claro o caráter “em desenvolvimento” de *Serial* – afinal, ele trata de um caso real e ainda em andamento. Sarah Koenig termina o último episódio da primeira temporada (*What we know*) se questionando sobre a inocência ou não de Adnan Syed. “Só me diga os fatos, porque nós não tínhamos eles quinze anos atrás e continuamos não os tendo agora” (Episódio 12 – *What we know*, tradução nossa)⁶, afirma ela, na última frase do *podcast*, ao final de um longo processo de investigação. *Serial* não partiu apenas de uma apuração anterior à divulgação dos seus episódios, mas ela continuou ao mesmo tempo em que os episódios eram divulgados – por isso, informações que apareciam apenas citadas em um episódio poderiam ser descobertas como importantes para outros. O episódio 11, *Rumors*, é um bom exemplo disso. Koenig se dedica a apurar rumores que ouviu sobre Adnan desde o início da sua investigação, muitos deles surgidos após o programa começar a ser disponibilizado.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Por dois meses, eu tenho lidado com rumores sobre Adnan. Pessoas me dizendo “tem coisas que você não sabe sobre Adnan, coisas que você precisa saber para entender com quem você está lidando”. Essas informações vêm na forma de ligações telefônicas, muitas ligações, às vezes individuais, às vezes envolvendo mais pessoas.” (Episódio 11 – *Rumors*, tradução nossa)⁷.

Dessa forma, o *podcast* não se encerra com uma resolução final do caso: Adnan continua preso e os procedimentos jurídicos em andamento. Mesmo após o término da primeira temporada de *Serial*, fãs e produtores do *podcast* continuaram acompanhando o desenrolar do processo. Em fevereiro de 2016, uma apelação dos advogados de Adnan concedeu ao prisioneiro um novo julgamento. O argumento foi

⁶ “Just tell me the facts ma’am, because we didn’t have them fifteen years ago and we still don’t have them now.”

⁷ “For two months now I’ve been grappling with rumors about Adnan. People telling me, “there’s stuff you don’t know about Adnan, stuff you need to know to understand who you’re dealing with.” These communications came in the form of phone calls, many phone calls, sometimes one on one, sometimes conference calls.”

que sua defesa inicial não foi efetiva e provas como um registro das ligações do celular de Adnan foram usadas incorretamente. Essa última foi levantada por *Undisclosed*, a partir de informações apresentadas primeiramente em *Serial*. *Serial* também lançou três curtos episódios, em 2015, em que Sarah Koenig – que compareceu à sessão de apelação – narra os procedimentos. Nessas sessões, tanto *Serial*, quanto *Undisclosed* foram citados por testemunhas e advogados, mostrando uma complexificação das narrativas em torno do acontecimento.

Se *Serial* trata de pessoas reais, a relação dos fãs com elas também extrapola – na internet e na “vida real” – os áudios do *podcast*. Entrevistas com personagens-chave da narrativa e com os produtores, investigações por conta própria, levantamento de novos documentos pertinentes ao caso, tudo isso contribui para uma contínua renovação do interesse midiático em torno dos acontecimentos relatados em *Serial* e um entendimento de que, como o *podcast* afirma ao final de sua primeira temporada, “[...] com base nas informações que temos diante de nós, eu não acredito que nenhum de nós possa dizer o que realmente acontece com Hae” (Episódio 12 – *What we know*, tradução nossa)⁸.

Assim, *Serial* mostra-se emblemático para nós por dois motivos: representa um ponto alto do formato *podcast* – como veremos, autores como McHugh (2016) colocam o programa como expoente máximo daquilo que seria uma “era de ouro” do *podcast*, e também por extrapolar o nosso entendimento sobre *podcast*, ao flertar com outras experiências narrativas – como o jornalismo investigativo, as histórias de detetive e os seriados televisivos – e, com isso, propor outras experiências de espetatorialidade: seus ouvintes não apenas acompanham os episódios do *podcast*, mas se engajam em discussões e em uma investigação própria. Para entender os dois polos, voltamo-nos primeiro a uma discussão sobre o formato *podcast*, procurando traçar suas origens e dinâmicas fundamentais, para, então, refletir sobre como *Serial* faz uso dessas características.

1.2 O meio: *podcast*

Um dos primeiros usos do termo *podcast* foi em 2004, em um artigo do jornal *The Guardian* (HAMMERSLEY, 2004). Intitulada “Audible revolution”, a matéria

⁸ “[...] based on the information we have before us, I don’t believe any of us can say what really happened to Hae.”

caracteriza uma nova forma de produção de áudio para a internet, centrada principalmente nos Estados Unidos, feita por amadores e a partir de recursos baratos. “Podcasting” é, na verdade, apenas um dos termos usados pelo autor para tentar definir esse formato, que se pergunta se não deveríamos chamá-lo de “audioblogging” ou “GuerillaMedia”, fazendo referência a modelos até então mais consolidados na internet (como os *blogs*) ou a técnicas como o “marketing de guerrilha”, que dispensa a mídia tradicional.

Ao longo do texto, no entanto, a escolha do autor é por variações de “rádio online”. Seus exemplos citados são ou programas de rádio disponibilizados para *download* ou experiências que buscam ir justamente contra os formatos tradicionais de rádio. Assim, essa nova forma permitiria quebrar preceitos técnicos e de conteúdo das estações de rádio, como a não necessidade de se adequar a um tempo específico para o programa ou a possibilidade de se tratar temas que não seriam transmitidos em rádios comerciais. Hammersley cita o exemplo do programa semanal disponível para *download* *In Bed with Susie Bright*, que discute, por meio de uma “linguagem franca”, temas relacionados à sexualidade. Como aponta Hammersley, “[...] felizmente, por ser distribuído pela internet, o rádio por download não é sujeito a nenhuma regulação em sua programação. Nem há uma escassez no tempo de transmissão, anteriormente uma grande limitação para aspirantes a jornalistas de rádio”. (HAMMERSLEY, 2004, *online*, tradução nossa)⁹.

A liberdade dos produtores é acompanhada, para o autor, por uma liberdade de seus ouvintes: eles podem escutar os programas em qualquer horário e, dessa forma, “construir sua própria programação”. Ainda que em um cenário com menor prevalência das redes sociais, Hammersley diz de uma facilidade do contato entre ouvintes e produtores. Dessa forma, a internet, para o autor, parece se construir como local de possibilidades para o rádio: “Liberando os ouvintes do tempo e espaço, e permitindo que eles conversem com quem faz a programação é uma coisa: liberar os produtores é ainda melhor. Você consegue se safar com muito mais na internet.” (HAMMERSLEY, 2004, *online*, tradução nossa)¹⁰.

⁹ “Happily, being distributed via the internet, downloadable radio is not subject to any programming regulations. Nor is there a shortage of airtime, previously a major constraint on aspiring radio journalists.”

¹⁰ Liberating the listeners from time and place, and allowing them to talk back to the programme-makers is one thing: liberating the programme-makers is even better. You can get away with a lot more on the internet.”

Apesar da imprecisão terminológica de Hammersley, o termo que realmente ficou famoso para denominar tais transmissões foi *podcast*. A palavra, no seu uso em 2004, vem da junção entre o tocador de MP3 *iPod* e “broadcast” (transmissão). Sua cronologia esteve sempre acompanhada por desenvolvimentos tecnológicos. Já havia experiências de compartilhamento de áudio na internet, desde as décadas de 70 e 80 por meio de canais como o sistema BBS (*Bulletin Board System*), o Usenet e o IRC (VALIN, 2009). Mas elas seriam potencializadas por programas de compartilhamento *peer-to-peer* (P2P), como o Napster, mais focado em música, e *softwares* para gravação de emissões *online* contínuas de rádios. No entanto, o principal desenvolvimento que sedimentou a atual configuração de distribuição dos *podcasts* foi a criação do feed RSS.

Os *feeds* RSS servem como agregadores de conteúdo. Foram usados inicialmente por *blogs* para disponibilizar suas postagens em *sites* ou programas agregadores, como o extinto Google Reader, em que o usuário podia se cadastrar em diversos *sites* ou *blogs* e receber suas atualizações de forma automática. O protocolo, no entanto, não disponibiliza apenas texto verbal, mas também pode servir como forma de distribuir conteúdos em áudio e vídeo. Essa é a forma mais comum atualmente de circulação dos *podcasts*, que podem tanto ser ouvidos por *streaming*, *download* ou por meio de *softwares* especializados que utilizam *feeds* RSS para baixar novos episódios automaticamente. O mais conhecido destes é o *iTunes*, da empresa Apple, que, em 2005, introduziu o suporte nativo para o formato e criou um diretório de *podcasts*, contribuindo para sua popularização. *Serial* disponibiliza seus episódios tanto por um *feed* RSS, como tem em seu *site* um tocador para *streaming* e arquivos MP3 para *download*.

No percurso inicial dos *podcasts*, o termo rádio é retomado continuamente, como forma de explicar o novo formato. Muitas das primeiras experiências eram, afinal, formatos consagrados ou meras reproduções de emissões hertzianas. Entendemos que, pela força e influência do meio, uma pesquisa sobre *podcasts* não pode prescindir das características seminais da rádio. É, nosso objetivo, no entanto, não reduzir o entendimento do *podcast* apenas à matriz radiofônica. Zuculoto (2016) fala de um percurso dos estudos acadêmicos sobre o rádio que caminhou, por muito tempo, de forma conjunta com os estudos de jornalismo, e reivindica uma história própria do rádio e suas particularidades. Caminhamos em movimento semelhante, ao prezar pelas potencialidades do *podcast*, em estudos que levem em

consideração suas aproximações e distanciamentos com o rádio e as formas que ele pode acionar, como o jornalismo. O gesto é partilhado por Berry (2016), que afirma que o *podcast* faz emergir textos que são recebidos de modos diferenciados daqueles do rádio e, portanto, pedem por uma análise acadêmica particular. Segundo ele, o *podcast* é

[...] uma forma sonora em que as convenções e processos de produção apresentam uma coleção de textos que são sonoramente distintos e recebidos de forma diferente do rádio – ainda que emergjam do mesmo campo. Isto não quer sugerir que estudos de *podcast* não sejam parte dos estudos de rádio; é mais um argumento [...] pela emergência de um ramo de estudos de *podcast*... (BERRY, 2016, p. 18, tradução nossa)¹¹.

O autor cita *Serial* como exemplo para pensar que os *podcasts* podem compartilhar práticas com o rádio, mas tem um conjunto de técnicas, culturas, instituições e sistemas de distribuição que são próprios. Basta pensar na equipe de produção de *Serial*, que reúne jornalistas que trabalharam em *This American Life* e partem de uma linguagem similar à usada na rádio pública norte-americana, mas constroem uma história que não foi feita para ser transmitida pela rádio. Seu formato é específico para um *podcast*.

Apesar de *Serial* ter usado diversas técnicas radiofônicas, ele também reconheceu que o espaço que ocupa é diferente, por ser um que permite a seus produtores contar a história em seus próprios termos e não na forma estritamente estruturada demandada pela transmissão linear. (BERRY, 2016, p. 8, tradução nossa)¹².

Talvez seria mais produtivo, diz Berry, aproximar os *podcasts* de formatos e ferramentas próprias da internet, como o *YouTube* e a *Netflix*. Não por acaso, um programa mais recente como *S-Town* disponibilizou todos os seus sete episódios no mesmo dia, entendendo que esta é uma história feita para o *binge-watching* (ou *binge-listening*), forma de consumo consagrada pela *Netflix* com suas séries originais. O autor traça algumas características do meio que o aproximam de tais locais digitais: por não estarem em uma transmissão hertziana há um processo ativo

¹¹ “[...] an audio form where the conventions and production processes present a collection of texts that are sonically different and are treated differently from radio – even if they still emerge from the same business. This is not suggesting that a study of podcasting should no longer be part of radio studies; more that there is an argument [...] for the emergence of a branch of podcast studies...”

¹² “While *Serial* did deploy extensive radiogenic techniques, it also recognized that the space it occupied is different, being one that allowed the producers to tell the story in their own rather than in the highly structured form demanded by linear broadcasting.”

por parte do ouvinte de escolha do que escutar e de montagem da sua própria “programação”. Há programas dedicados a nichos específicos, no qual já há um engajamento anterior do ouvinte com tais assuntos. Por fim, Berry diz sobre o uso de fone de ouvido como uma das principais formas de se escutar *podcasts*: sem a distração proporcionada pelo rádio, o ouvinte teria um contato mais direto com o programa.

Poderia ser argumentado que, apesar de haver ocasiões em que um ouvinte liga o rádio para uma escuta atenta – tais como em uma peça dramática ou uma partida de futebol –, o rádio é em larga escala um meio desatento, um meio que entende que seu ouvinte faz outras coisas enquanto o escuta. Talvez por uma combinação entre a prevalência da fala no podcast e a natureza do meio como uma experiência selecionada pelo próprio ouvinte, baseada em experiências de nicho, é praticamente demandado que a escuta do podcast seja teórica e realmente diferente da escuta do rádio, principalmente do rádio musical. (BERRY, 2016, p. 13, tradução nossa)¹³.

Para Berry, um ambiente de escuta mais pessoal, combinado com um conteúdo que tem apelo imediato para o ouvinte, escutado onde e da forma como ele quer, contribui para criar um meio capaz de um nível maior de intimidade. Se o autor consegue explicar bem as dinâmicas tecnológicas que perpassam a escuta dos *podcasts*, consideramos que sua perspectiva é reducionista, ao trazer um foco excessivo para a tecnologia e apagar que dinâmicas similares já existiam em emissões hertzianas. Ao dizer dos fones de ouvido, por exemplo, consideramos que apenas o uso deles não garante uma escuta mais atenta. O próprio ambiente em fluxo da internet e possibilidades tecnológicas como acelerar a velocidade de reprodução, presente em muitos *softwares* dedicados a *podcasts*, podem contradizer o autor. Berry também parece descartar os modos diversos como o rádio já pôde ser escutado – do aparelho presente na sala de estar, ao rádio de pilha e *walkman*, com a possibilidade de gravação em fitas cassetes. A internet de fato potencializa algumas dinâmicas, mas, como veremos, a mobilização do ouvinte não depende apenas dela.

¹³ “One could argue that while there may be occasion when a listener turn to the radio for focused listening - such as a drama or a football match - radio is largely an inattentive medium, one that understands that listeners multitasks. It could be that a combination of the dominance of speech in podcasting and nature of the medium as self-selected experience based on niche experiences almost demands that podcast listening is both theoretically and actually different from radio listening, especially music radio.”

Autores como Bonini (2015) e McHugh (2016) trabalham de forma similar ao destacar as inovações proporcionadas pela tecnologia ao *podcast*, mas parecem reconhecer mais a influência do rádio. Ambos os autores caracterizam uma “segunda era” do *podcast*, na qual há uma maior popularidade do produto e uma distribuição que não depende apenas de grandes empresas. A “segunda era”, da qual *Serial* é um dos expoentes, é, para McHugh (2016, p. 67),

[...] uma explosão de formatos narrativos independentes, informados pelos valores editoriais e a expertise de produção do serviço público de mídia, e cada vez mais produzido por ex-produtores de rádios públicas norte-americanas, fundados por uma mistura entre patrocínio, doações de ouvintes e *crowdfunding*. (tradução nossa)¹⁴.

Esses novos programas estão marcados pela profissionalização da produção e facilidades nas tecnologias de distribuição e consumo. Seus formatos, no entanto, têm raízes em experiências bem anteriores no rádio. Zeman (2017) fala de dois formatos principais nos *podcasts* – o *talk-show* e o *narrativo* ou *storytelling*. O *talk-show*, de forma similar à sua contrapartida televisiva ou formatos radiofônicos de mesmo nome, tem como elemento principal a entrevista – a cada edição o apresentador conversa com um novo convidado. Como exemplos, podemos citar *podcasts* como *WTF with Marc Maron* (WTF, 2009-presente) e *Nerdist* (Nerdist Podcast Network, 2010-presente).

O foco de McHugh, no entanto, está no formato narrativo, no qual podemos localizar *podcasts* como *Serial*, *This American Life*, *The Mystery Show* (Gimlet, 2015) e *Radiolab* (WNYC, 2002-presente). O formato mistura a presença forte de um narrador, o relato de um caso real, o uso de trilhas e paisagens sonoras e um texto que foge do jornalismo factual. Para McHugh, o formato estaria muito mais próximo de um documentário cinematográfico, pela investigação, em geral em profundidade, de um tema, mas com fortes influências de experiências ficcionais. Podemos perceber suas origens nas primeiras “*radio features*” na BBC, nos anos 1920 e 1930.

Estes eram trabalhos audiofônicos imaginativos que misturavam “realidade” (som ambiente, gravado fora do estúdio) com informações geralmente narradas por atores de forma que, como aponta Madsen, elas “frequentemente soavam mais como drama radiofônico do que como o que

¹⁴ “[...] the boom in independent narrative formats informed by the editorial values and production expertise of public service media, and produced increasingly by breakaway former US public radio producers, funded through a mixture of sponsorship, listener donations and crowdfunding.”

consideramos hoje como ‘documentário’.” (MCHUGH, 2016, p. 67, tradução nossa)¹⁵.

Então, trilhas sonoras e a narração dramática de atores, recursos sonoros que inicialmente seriam mais identificados com a ficção, contribuíam para criar produtos únicos. Nesse início, mesmo tecnologias hoje predominantes, como o gravador portátil, representaram mudanças – ele permitia uma maior reprodução do “mundo real” no rádio, usando seus ambientes e sons para construir narrativas bem peculiares. Um exemplo são os “filmes acústicos” (“*acoustic films*”), prevalentes na Europa na década de 1970 e que têm no produtor alemão Peter Braun um dos seus expoentes. Tais produções combinam

[...] estruturas narrativas ou dramatúrgicas bem afiadas, contação de histórias através de “cenas” sonoras e sons misturados; em geral, eles mostram uma coreografia de conteúdo fortemente autoral ou um estilo de produção individual comparável com aqueles associados a um diretor cinematográfico. (MCHUGH, 2016, p. 68, tradução nossa)¹⁶.

Nos Estados Unidos, as principais influências vieram da *National Public Radio* (NPR), rádio pública atualmente retransmitida por cerca de 900 emissoras e que firmou o formato de “radiodocumentário” – menos “poético” que na Europa, usando uma abordagem mais factual. As paisagens sonoras, por exemplo, perdem o caráter mais onírico para assumir um uso que se aproxima do documental: o som quer registrar o mundo em que vivemos. Nos Estados Unidos, tal formato continua tendo um importante lugar nas transmissões hertzianas, ao contrário do Brasil, em que o radiodocumentário está, em geral, restrito ao ambiente acadêmico, emissoras educativas e redes sociais.

Uma característica importante do radiodocumentário norte-americano é a narração. Como coloca McHugh (2016), esses documentários refletem a jornada de seu produtor ou narrador. Para além do assunto que será abordado no documentário, tais programas são marcados pelo foco na pesquisa realizada pelo documentarista, que aparece, muitas vezes, em primeira pessoa.

¹⁵ “These were imaginative audio works that blended ‘actuality’ (ambient sound, recorded outside the studio) with narrated information usually delivered by actors, so that as Madsen points out, they ‘often sounded more like radio drama than what we today consider ‘documentary’.”

¹⁶ “[...] well-honed narrative structure or dramaturgy, storytelling through sound ‘scenes’ and melded sounds; overall, they show a strong authorial choreography of content or individual producer style comparable to that associated with a film director.”

Lindgren (2014) afirma que a rádio pública é o meio ideal para o florescimento desse tipo de documentário. Como vemos em Mendel (2000), na rádio pública americana não há necessidade de aderência a um modelo comercial preocupado com uma grande audiência, e os programas são guiados por preceitos educativos e culturais. Traçando exemplos mais recentes, Lindgren caracteriza tal formato como próprio dos Estados Unidos, tendo como características fortes a particularização de seu apresentador e um foco na história a ser contada:

[...] este tipo de rádio “construído”, focado em histórias em que uma mistura de palavras roteirizadas, sons, entrevistas, materiais de arquivo e música são usados para criar uma narrativa, tem experimentado o que tem sido descrito como uma renascença. (LINDGREN, 2014, p. 63, tradução nossa)¹⁷.

Se o percurso parece colocar *podcasts* narrativos como *Serial* bem próximos daquilo que já é realizado na rádio hertziana, entendemos que há, sim, características particulares dos *podcasts* que não tornariam produtiva a simples equiparação com o rádio. Uma forma de entender tal disputa é olhando mais atentamente para o programa de rádio que deu origem a *Serial*, *This American Life*.

1.3 A matriz: *This American Life*

This American Life (TAL) vai ao ar em rádios públicas norte-americanas desde 1995 – já em 1999, 332 estações o transmitiam, número que ultrapassa 500 atualmente, com apresentações também em rádios de países anglófonos, como Canadá, Reino Unido e Austrália. Com cerca de 2,2 milhões de ouvintes a cada episódio semanal, o programa também disponibiliza seus episódios sob a forma de *podcast*, tendo uma audiência adicional de mais 2,4 milhões de pessoas (ABOUT..., s.d.). Em 2017, mais de 600 episódios já haviam sido lançados, que deram origem a um programa de TV, produzido entre 2006 e 2008 pelo canal Showtime, e filmes, como as comédias *Unaccompanied Minors* (2006) e *Sleepwalk with me* (2012), baseados em histórias narradas em TAL.

Em geral, seus episódios reúnem diversas histórias reais, em torno de um mesmo tema. Como o programa coloca em seu *site*:

¹⁷ “this type of 'built' radio, focusing on stories where any mix of scripted words, sounds, interviews, archival materials and music is used to create a narrative, is experiencing what has been described as a renaissance.”

Isto é porque um tema faz com que pareça ter uma razão para sentar e escutar uma história sobre um concurso em que todo mundo fica de pé ao redor de um caminhão até que apenas uma pessoa permaneça de pé... ou sobre um homem adulto tentando convencer seu amigo cético que não apenas ele escutou a melhor mensagem de telefone do mundo, mas também que ela é sobre A Pequena Sereia... ou um homem obcecado pelas Cataratas do Niágara, mora a minutos de distância das Cataratas, escreve e pensa sobre as Cataratas todo o tempo, mas não consegue visitar as Cataratas porque, como ele diz, “eles estragaram as Cataratas”. (RADIO..., s.d., tradução nossa)¹⁸.

Além de histórias reais, produzidas e narradas em primeira pessoa por repórteres, *TAL* também apresenta peças de comediantes, memórias e ensaios. Grande parte dos segmentos são histórias de interesse humano, ou que colocam um único personagem como centro. Como apontam Lindgren e McHugh (2013, p. 104, tradução nossa):

TAL frequentemente privilegia o narrador em primeira pessoa, apelando à audiência através de uma escrita vernacular sobre enigmas da vida real e caprichosamente trabalhado como um clássico modelo teatral de três atos fortemente roteirizado, mas que parece espontâneo.¹⁹

TAL foi criado por Ira Glass, que narra a introdução de cada episódio. Com uma grande participação na produção e edição de cada capítulo, Ira Glass se tornou uma figura conhecida na rádio pública norte-americana e suas características de voz e narração se tornaram a marca de um tipo específico de rádio e *podcast* (FISHER, 1999; LINDGREEN, 2016). As narrações em *This American Life* são marcadas por uma alta estilização, que busca simular uma fala íntima e descompromissada. Assim, o que o rádio tradicionalmente retira, está presente em *TAL*:

[...] engolindo saliva, estalando os lábios, deslizando sobre as sílabas, rindo. O que os locutores geralmente descartam para produzir um som suave e autoritário, não só é deixado na transmissão, como é manipulado,

¹⁸ “That’s mostly because a theme makes it seem like there’s a reason to sit and listen to a story about a contest where everyone stands around a truck for days until only one person is left on their feet... or a grown man trying to convince a skeptical friend that not only has he heard the world’s greatest phone message, but that it’s about the Little Mermaid... or a man who’s obsessed with Niagara Falls, lives minutes from the Falls, writes and thinks about the Falls all the time, but can’t bring himself to actually visit the Falls because, as he says, ‘they’ve ruined the Falls’.”

¹⁹ “*TAL* often favours the first-person narrator, deriving its audience appeal from vernacular writing about real-life conundrums and whimsy crafted as a classic three-act theatrical model with a tightly scripted spontaneous feel.”

destacado, acentuado para adicionar significado, para ser parte da escrita. (FISHER, 1999, p. 43, tradução nossa)²⁰.

Juntamente com a narrativa em primeira pessoa, *TAL* busca, assim, colocar o ouvinte próximo aos acontecimentos, como se um amigo nos contasse sobre o que aconteceu com ele. Há uma

[...] sensação de facilidade, informalidade e acesso direto, não filtrado. Você está experimentando, a embalagem te diz, algo que não é embalado, algo cru. Você é o árbitro supremo da verdade, porque o som não é polido, ou melhor, não soa polido das formas como conhecemos da TV e do rádio. (FISHER, 1999, p. 43, tradução nossa)²¹.

Lindgren (2014), ao descrever a influência de modelos similares a *This American Life* em rádios australianas, afirma que a forma de narração norte-americana contrasta com um tom de voz devagar, claro, formal e autoritário que marca muitas produções e com um estilo mais “introspectivo” que caracteriza a rádio australianas ABC RN.

Assim, ainda que o programa apresente casos extremos (*TAL* tem episódios dedicados a histórias de bebês trocados na maternidade, uma investigação sobre o governo de Putin na Rússia, um ladrão que escalava prédios e ficou conhecido como o “Homem-Aranha de São Francisco” ou uma discussão sobre as restrições a imigrantes no governo Trump); todos estes nos são apresentados como possibilidades próximas, seja por alguém que de fato as viveu ou que conversou e investigou quem conhece sobre o assunto. Pela fala descompromissada, temos a impressão de estarmos inseridos na narrativa.

Mas, afinal, o que separa uma produção radiofônica como *This American Life* de um *podcast* como *Serial*? Ambos seguem estruturas narrativas similares (as características da voz, o uso de trilhas e paisagem sonora são bastante similares nas duas produções), mas há algumas diferenças: *Serial* não tem uma estrutura em “blocos”, como *TAL*, que precisa encontrar espaços na narrativa para intervalos comerciais. *Serial* também é estruturado em diversos episódios, enquanto em *TAL*

²⁰ ...swallowing saliva, smacking their lips, sliding over syllables, giggling. What broadcasters usually discard to produce a smooth, authoritative sound is not only left in, but manipulated, highlighted, accented to add meaning, to be a signifier, to be part of the writing

²¹ sense of ease, informality and direct, unfiltered access. You are, the packaging tells you, experiencing something unpackaged, something raw. You are the ultimate arbiter of truth, because the sound is not polished, or, rather, it does not sound polished in the ways we know from TV and radio.

cada episódio traz uma história que se encerra naquele mesmo capítulo. Se formos pensar nos seriados televisivos, *TAL* se aproximaria de uma estrutura episódica, enquanto *Serial* estaria próximo ao que Jason Mittell (2015) chama de uma narrativa complexa. Ainda que o autor esteja falando de seriados ficcionais televisivos, o esforço de produção e as dinâmicas de recepção apontadas por ele podem ser ampliadas para outros produtos, como o *podcast*. Mittell pensa a complexidade narrativa como um modo narrativo distinto, que pode ser visto na junção entre características estruturais dos seriados e sua circulação e produção na internet. Citando Bordwell, Mittell (2015, p. 17) diz que um modo narrativo é “um conjunto de normas historicamente distintas de construção e compreensão narrativa’, um conjunto que cruza gêneros, criadores específicos e movimentos artísticos para criar uma categoria coerente de práticas” (tradução nossa)²². Assim, é importante pensar que as dinâmicas estruturais e industriais da narrativa complexa devem ser interconectadas. Mudanças no consumo e nas tecnologias levam a mudanças estruturais da narrativa, afinal.

Chamamos tais dinâmicas estruturais de um modo de narrar que não adere nem apenas a um modelo episódico (em que cada episódio conta uma história fechada, sem repercussões nos próximos) nem a um modelo serial (em que os acontecimentos são cumulativos e conta-se uma história ao longo da temporada ou da série).

Em seu modo mais básico, a complexidade narrativa *redefine formatos episódicos sob a influência da narrativa serial* – não necessariamente uma completa fusão entre formas episódica e serial, mas um equilíbrio mutável. A televisão complexa emprega uma diversidade de técnicas seriais, com a suposição subjacente de que uma série é uma narrativa cumulativa que se constrói ao longo do tempo, em vez de retornar a um estado estacionário de equilíbrio ao final de cada episódio. (MITTELL, 2015, p. 18, tradução nossa)²³.

Mittell cita para exemplificar o conceito séries criadas a partir dos anos 2000 como *Lost* (ABC, 2004-2010), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Veronica Mars* (UPN/The CW, 2004-2007) e *Arrested Development* (Fox, 2003-2006; Netflix, 2013-

²² “[...] a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension’, one that crosses genres, specific creators, and artistic movements to forge a coherent category of practices.”

²³ “At its most basic level, narrative complexity *redefines episodic forms under the influence of serial narration* – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance [...] Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode.”

presente). Mas é necessário, no entanto, não tomar a complexidade narrativa como algo novo surgido a partir da internet, e sim entender que suas raízes já estavam em outros tempos e até em outros meios – folhetins, por exemplo –, já traziam a estrutura serial. Não é possível negar, porém, que as dinâmicas de circulação impulsionadas pela internet têm um impacto na construção e apreciação dos seriados televisivos.

Retomando *Serial*, para contrastá-la com *This American Life*, é interessante olhar para a sua circulação. Os episódios da primeira temporada de *Serial* foram disponibilizados semanalmente, às quintas-feiras pela manhã. Ainda que não estejamos falando de uma rádio hertziana, ou uma emissão televisiva, com horário marcado, a recorrência e regularidade na disponibilização em uma mesma faixa temporal, criaram dinâmicas que se repetiam semana a semana. De forma similar aos seriados televisivos norte-americanos, cada episódio dava origem a *recaps* (recapitulações) em *sites* dedicados ao entretenimento e televisão. Fãs se reuniram em fóruns, comentaram em mídias sociais e aguardavam com ansiedade o lançamento do próximo capítulo. O *site* oficial do *podcast*²⁴, antecipando tal engajamento com o programa, disponibilizou, nos dias entre cada episódio, conteúdos extras, como fotos, mapas, fac-símiles de documentos importantes na trama (como a carta redigida por Asia McClain e um recado de Hae a seu então namorado Don), linhas do tempo e infográficos, além de postagens semanais que procuravam expandir ou explicar melhor detalhes dos episódios.

Grande parte do conteúdo criado a partir do *podcast*, no entanto, não esteve em seus canais oficiais. Um dos principais pontos de conversa entre os fãs de *Serial* é o fórum *Reddit*. O *Reddit* é uma rede social em que é possível criar comunidades de discussão em torno de tópicos que variam de política, tecnologia, esportes a produtos midiáticos, como filmes, seriados e *podcasts*. O subfórum *serialpodcast*²⁵ reúne mais de 52 mil usuários e nele os fãs tanto aprofundam a análise de cada episódio – é possível encontrar transcrições de todas as falas e discussões sobre os envolvidos no caso como se fossem personagens de uma série – quanto sobre o caso em si – há documentos do tribunal não revelados pelo *podcast*, especialistas discutindo aspectos técnicos do caso, entre outros. Os fãs produzem vídeos, mapas e compartilham *links* para artigos sobre *Serial*.

²⁴ <https://serialpodcast.org/>

²⁵ <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/>

A ação dos fãs de *Serial*, então, aciona não apenas o texto de cada episódio, mas a ampla rede configurada pelo *podcast* e pelo caso real de assassinato. Com isso, surgiram diversos produtos midiáticos que buscam ampliar a história, como documentários (*Adnan Syed: Innocent Or Guilty?*, exibido pelo canal de TV *Investigation Discovery*), livros (*Confessions of a Serial Alibi*, uma narrativa em primeira pessoa escrita por Asia McClain) e outros *podcasts* – programas que comentam tanto o caso, como *Undisclosed*, quanto o *podcast Serial* em si, como *Slate’s Serial Spoiler Special* (Panoply Network, 2014-presente) e *The Serial Serial* (The A.V. Club, 2014-presente).

Pensando nessa forma de produção, circulação e consumo de *Serial*, nos parece que a separação entre “*podcast*” e rádio deve levar em consideração suas características tecnológicas e de circulação. Entendemos que a narrativa sonora do *podcast* deve aos formatos já consagrados da rádio, mas, para nós, a diferenciação entre as duas se faz muito mais pela forma de circulação de seus produtos.

Mesmo o rádio hertziano é atravessado hoje por dinâmicas caras à circulação em ambientes multimidiáticos. Marcelo Kischinhevsky (2012a; 2012b; 2016) apresenta o conceito de “rádio expandido” para pensar em novas configurações empreendidas pelas emissoras na internet. Em síntese, o autor afirma que

O rádio encontra-se hoje expandido. Transborda para mídias sociais e microblogs, que potencializam seu alcance e a circulação de seus conteúdos, muitas vezes substituindo a entrada no ar de ouvintes ao vivo por telefone e redesenhando as formas de apropriação pela audiência. (KISCHINHEVSKY, 2012a, p. 137).

Assim, mesmo tendo como ponto principal o conteúdo em áudio, muitas emissoras fazem uso de outros processos midiáticos, como redes sociais digitais, entendo que o consumo do rádio se espalha para um cenário digital que permite e pede por narrativas multimidiáticas e multiplataformas (KISCHINHEVSKY, 2016). O cenário do rádio expandido seria importante ainda pela participação mais efetiva do ouvinte, que não precisa esperar pela chancela da produção – um ouvinte pode interpelar o locutor em redes sociais, postar sobre o conteúdo ouvido em seus próprios canais etc.: “Não apenas ouvimos, mas, sobretudo, escutamos o rádio em suas múltiplas plataformas e estabelecemos, cada vez mais, um rico *falar sobre* os conteúdos radiofônicos, amplificado e reverberado pelas mídias sociais.” (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 104).

Fica clara, então, a influência mútua entre os dois produtos (*podcasts* e programas de rádio) em um cenário que cada vez mais permite o intercâmbio entre esses dois – basta olhar para *sites* de emissoras como a NPR norte-americana, que elenca uma série de *podcasts* entre suas produções, ou para emissoras brasileiras como a CBN, que disponibiliza trechos de seus programas veiculados na rádio para *download* e assinatura como *podcast*.

Nossa escolha ao longo deste trabalho, no entanto, é pelo termo *podcast* e por um entendimento de que se trata de algo particular, principalmente no fenômeno em que analisamos. Não negamos as fronteiras cada vez mais borradas entre os dois polos, mas acreditamos que o *podcast* constrói narrativas distintas daquelas veiculadas pela rádio e possibilita formas de escuta particulares. Olhando para *This American Life*, vemos que ainda que o programa seja disponibilizado para *download* e possua páginas na internet em que expande a narrativa apresentada na rádio, sua produção é orientada para um consumo, se não hertziano, pelo menos único. O programa não está fortemente interessado nos outros usos que serão feitos por seus ouvintes a partir da narrativa – isso não é estimulado e, analisando fóruns e grupos de fãs, vemos que de fato não há uma grande produção dos ouvintes em torno do programa. Já o *podcast*, como vimos em *Serial*, tem sua existência intimamente vinculada ao uso de outras plataformas (como *blogs* e *sites*) e à participação ativa dos ouvintes. Entendemos, assim, que a definição entre *podcast* e rádio não deve estar centrada apenas nas formas de produção, mas deve considerar as suas condições de circulação, consumo e apropriação. Claro que tais esferas não se encontram separadas, e o diálogo estabelecido a partir da disponibilização na internet dos *podcasts* traz novos elementos à sua produção. O que procuramos fazer, aqui, no entanto, é entender os *podcasts* a partir das suas características narrativas (marcadamente devedoras dos programas radiofônicos) e do seu consumo, compreendendo que a internet traz novos elementos que são decisivos para sua caracterização.

1.4 Verdade e jornalismo

Um dos principais diálogos estabelecidos por *Serial* é com o jornalismo. Koenig, afinal, é uma repórter e o programa pode ser compreendido como uma

narrativa jornalística serializada. Tratando de um crime, o programa pode ser encarado como uma busca pela “verdade” sobre esse assassinato.

Nessa seção, buscamos entender o jornalismo a partir de um discurso que busca legitimá-lo a partir de ideais de objetividade e uma função que o colocaria como portador de uma verdade. Phellipy Jácome (2015, p. 13) aponta que existe uma forma de entender as narrativas jornalísticas

[...] por sua suposta capacidade de reproduzir o real, como se existisse um mundo fixo e apreensível para além da linguagem. Esse tipo de perspectiva é hegemônico em manuais de redação, códigos de ética jornalística e princípios editoriais, sendo também recorrente em muitas teorias que apregoam a existência de uma fórmula jornalística, isto é, um modo de ser ideal que desemboca em estratégias textuais.

O mundo estaria, assim, fixável e facilmente transponível para a linguagem das páginas dos jornais, ondas do rádio ou imagens na televisão. O trabalho do jornalista seria juntar as peças para dizer do que aconteceu – o “o quê”, “quando”, “quem”, “como”, “onde” e “por quê” apareceriam como lugares de certeza. É nesse ponto que surgem metáforas caras aos veículos jornalísticos: espelho do real, bússola para o leitor, retrato, conforme apontadas por Manna (2016), ao dizer de um percurso histórico das noções de mediação jornalística. Se a defesa de uma objetividade irrestrita encontra desafios, os veículos continuam, no entanto, reafirmando um “ideal” de objetividade e um entendimento do mundo e dos “fatos” como locais de segurança.

Nos Estados Unidos, a *National Public Radio* (NPR), em manual de ética voltado a seus jornalistas, afirma a importância da técnica jornalística para se atingir um lugar privilegiado de apreensão do mundo. O documento apresenta regulações ao trabalho dos jornalistas que busquem garantir a objetividade e imparcialidade. Segundo a rádio,

Nosso propósito é buscar a verdade. Uma verificação diligente é crucial. Nós tomamos um grande cuidado para garantir que as afirmações de fatos no nosso jornalismo sejam corretas e apresentadas em contexto. Na nossa reportagem, nós questionamos rigorosamente as afirmativas que encontramos e as premissas que trazemos. Nós dedicamos nossos recursos e habilidades para apresentar a versão mais completa da verdade que possamos entregar, colocando o maior valor na informação que coletamos e verificamos. (NPR, sem data, *online*, tradução nossa)²⁶.

²⁶ “Our purpose is to pursue the truth. Diligent verification is critical. We take great care to ensure that statements of fact in our journalism are both correct and in context. In our reporting, we rigorously challenge both the claims we encounter and the assumptions we bring. We devote our resources and

Para isso, o documento dedica seções à imparcialidade, independência e precisão, destacando problemas como o conflito de interesses – “nós informamos nossos supervisores e trabalhamos com eles para evitar mesmo a aparência de conflito de interesses” (NPR, s.d., *online*, tradução nossa)²⁷. Em todo o manual, o discurso recorrente é de uma regulação profissional para que a “verdade” possa prevalecer.

Tal objetividade e um valor de verdade são chamadas pelo jornalismo como locais de legitimação, que garantiriam seu papel de informar, seu poder e sua função democrática, como mostra Michael Schudson (1978) em um percurso histórico do discurso sobre a objetividade no jornalismo. Não é objetivo do autor, nem nosso, defender ou criticar a objetividade em termos estritos, mas entender por que este é um ideal tão caro ao jornalismo. O caminho percorrido por Schudson passa por momentos-chave na história do jornalismo, como a emergência do realismo, a ascensão do *New York Times*, a crise na confiança nos fatos no período pós-Primeira Guerra e os novos formatos narrativos na década de 1960. Nenhum deles explica de forma isolada o ideal da objetividade, mas todos compõem um quadro que ajuda a entender o discurso que o jornalismo faz sobre si.

Sobre o realismo, Schudson destaca o surgimento no discurso uma metáfora da lente, do gesto de observar – sinais de um entendimento de um mundo exterior que é apreensível pelas narrativas literárias e jornalísticas. Mesmo entendendo não se tratar de uma função mimética, uma representação fiel e completa da realidade, ainda assim há nesse pensamento uma visão da realidade como fenômeno exterior e concreto. O jornalismo seria, então, o lugar de olhar para essa realidade, uma “janela para o mundo” que se abriria para os leitores dos jornais.

A partir dos anos 1920, Schudson aponta a emergência das relações públicas e da propaganda de guerra como locais que nebulam a relação dos jornalistas com os fatos – relações públicas, pelo borramento das fronteiras entre notícia e propaganda, e propaganda de guerra, pela admissão de que o governo escondia informações da imprensa. A dúvida nos fatos não vem apenas do jornalismo, mas de

our skills to presenting the fullest version of the truth we can deliver, placing the highest value on information we have gathered and verified ourselves.”

²⁷ “[...] we inform our supervisors and work with them to avoid even the appearance of conflicts of interest”.

outros campos, como as ciências sociais, que passam a criticar a ideia de uma separação estrita entre fatos e valores.

Há um movimento, então, de um crescente entendimento da subjetividade como parte da prática jornalística. Schudson apresenta algumas táticas, como a assinatura das matérias – que abertamente apresentam a figura do repórter como fator fundante na construção daquele relato – e a especialização – entendendo que um repórter especializado em um único campo teria mais autoridade para falar sobre ele e ser mais crítico em relação a suas fontes.

Além disso, duas tradições ganham força nos anos 60, deslocando os ideais de objetividade: o *new journalism*, ou novo jornalismo, e o jornalismo investigativo. O primeiro surge de um crescente entendimento de que a atividade do repórter em si deve ser problematizada e que sua experiência apurando deve ser incluída em seu relato. Já o jornalismo investigativo, para Schudson, teve grande impacto nas *hard news*, encontrando seu ápice na vida pública com a descoberta do *Watergate*, e os livros e filmes que surgiram a partir do caso, como *Todos os homens do presidente*.

Melo (2015, p. 2), em revisão bibliográfica sobre o jornalismo investigativo, aponta para três definições correntes: “O jornalismo investigativo é aquele que desvenda ou revela o oculto/a verdade escondida”; “O jornalismo investigativo é aquele que denuncia desvios e causa indignação moral”; “O jornalismo investigativo é um pleonasma/um rótulo”. O modelo surgiria, então, como resposta aos ideais de objetividade, não para se contrapor diretamente, mas de forma a entender que a atividade corrente dos jornalistas não dá conta de desvendar completamente a verdade. Seria preciso um trabalho mais minucioso e ativo por parte do jornalista em direção a esse desvendamento.

Hunter e Hanson (2013), em manual publicado pela Unesco direcionado a jornalistas investigativos, buscam contrapor o modelo à cobertura habitual. Segundo os autores, trata-se de uma cobertura que depende de uma busca ativa do repórter. É ele quem deve reunir e gerar os materiais que serão base para sua narrativa, buscando expor ao público aquilo que está oculto – seja deliberadamente, seja escondido em um grande volume de dados e fatos. Se na cobertura convencional, os fatos podem ser apresentados de forma “pura”, o jornalismo investigativo precisaria partir dessa objetividade para construir uma narrativa que tenha impacto direto no mundo, mesmo que para isso precise acionar a subjetividade do repórter.

A cobertura convencional de notícias visa a criar uma imagem objetiva do mundo como ele é. A cobertura investigativa utiliza materiais objetivamente verdadeiros – ou seja, fatos que qualquer observador razoável concordaria que são verdadeiros – visando à meta subjetiva de reformar o mundo. Ela não é uma licença para mentir por uma boa causa. Ela é uma responsabilidade, para que a verdade seja aprendida de modo que o mundo possa mudar. (HUNTER; HANSON, 2013, p. 8).

Os autores destacam que é necessário um engajamento pessoal dos repórteres, que podem oferecer um juízo de valor ou veredito sobre a história. A personalidade, aí, serve como meio para se atingir uma “verdade” sobre o mundo; verdade que estava oculta e é descoberta pelo trabalho subjetivo e intenso de um repórter. Por todo o manual, somos apresentados a um trabalho jornalístico que em muito se assemelha a um detetive. O “método” é reiterado, como num passo a passo para que o repórter seja capaz de atingir a “verdade”. Termos como “hipótese” e “dedução” são usados para dizer de um olhar constante sobre a realidade e os sucessivos testes até que ela se revele.

Há no jornalismo investigativo uma crítica ao jornalismo “rotineiro” – a investigação em detalhes seria muito mais apta que as matérias escritas no dia a dia para se chegar a uma verdade. O jornalismo investigativo, no entanto, não questiona os pressupostos com os quais o jornalismo tradicional trabalha. Em ambos, há a ideia de que existe uma “verdade dos fatos” que é possível de ser alcançada – e este seria o papel do jornalista.

Parece-nos, então, que um discurso que o jornalismo usa para se legitimar é colocar-se como local de desvendamento de uma “verdade”, objetivo também caro ao trabalho do detetive, conforme visto na literatura. A associação já é clichê: por trás do trabalho de ambos, jornalista e detetive, estaria uma busca pela verdade, pela junção das peças que possam dizer de uma realidade concreta do mundo.

1.5 O (não) final: pós-*whodunit*

A busca pela verdade é elemento básico das histórias de detetive na modalidade do *whodunit*. A fórmula é explicada por W. H. Auden (2012) a partir de sua definição vulgar “quem foi”. Trata-se de um quebra-cabeça construído ao longo da narrativa, em que as pistas são paulatinamente apresentadas e testadas até que uma solução final seja alcançada. A fórmula básica, segundo Auden (2012, p. 46), é esta: “[...] ocorre um homicídio; há muitos suspeitos; todos os suspeitos, à exceção

de um, que é o homicida, são eliminados; o homicida é preso ou morre”. Sob esse esquema, diversas histórias ficcionais se construíram. Da obra precursora de Edgar Allan Poe, *Os crimes da rua Morgue*, às clássicas figuras de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, ou Hercule Poirot, de Agatha Christie, vários autores usaram estruturas parecidas: chegamos ao final do livro sabendo o culpado, o motivo, o local e a arma do crime. A fórmula encontra posteriormente espaço no cinema, em obras de autores como Alfred Hitchcock, e em seriados detetivescos, ou procedurais, que tratam a fórmula a partir de visadas científicas ou jurídicas, como *True Detective* (HBO, 2014-presente), *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015), *Law and Order* (NBC, 1990-2010) e *Bones* (Fox, 2005-2017).

Na fórmula básica, o *whodunit* se presta a construir um conhecimento ou desvelar uma verdade, conforme posto por Vera Figueiredo (2013).

O crime como enigma a ser decifrado está presente na literatura pelo menos desde a tragédia grega e talvez se possa dizer que toda narrativa busca elucidar o grande crime que consistiu no encobrimento de uma verdade primeira: narra-se para imprimir sentido ao caos dos acontecimentos, para tentar resolver o enigma do mundo. (p. 3).

Nesse sentido, histórias como essas continuam exercendo fascínio pelo jogo que estabelecem entre o que é revelado e o que é ocultado. A capacidade de conhecer é o que costura a trama dessas histórias. Para Figueiredo (2013, p. 3), “[...] o gênero policial parte sempre, em última instância, de uma indagação sobre a possibilidade de conhecimento e é a própria trama ficcional que suscita a reflexão epistemológica”.

Ernst Bloch (2012), ao apontar para as características do romance policial, traça três estratégias, estreitamente relacionadas: a criação do suspense, vindo dos sucessivos “palpites”; que aponta para o “desmascaramento e revelação”; que leva a acontecimentos que devem ser arrancados do seu estado “pré-histórico, não narrativo”. Sobre esse último, o autor afirma:

Aconteceu alguma coisa antes da primeira palavra do primeiro capítulo, mas ninguém sabe bem o quê e, aparentemente, nem mesmo o narrador. Há um vago ponto, ainda por reconhecer, sobre o qual convergem as cargas sucessivas de eventos posteriores; um crime, habitualmente o homicídio, precede o início. Em todas as outras formas narrativas, aventuras e desventuras desenrolam-se perante o leitor onnipresente. Aqui, pelo contrário, o leitor está ausente quando ocorre o crime, crime este que, apesar de prontamente levado à sua casa, evita a luz do dia e permanece nos bastidores da história. Ele tem de ser trazido à luz, e este processo é o

seu tema exclusivo. O evento obscuro nem sequer é apresentado num prelúdio, pois é inapresentável enquanto não houver um trabalho de reconstituição, de investigação e procura de provas. (BLOCH, 2012, p. 87).

A revelação é também chamada por Auden (2012, p. 47), que diz que o modelo padrão da história policial é aquele em que o público não sabe a verdade. Apenas o homicida sabe e cabe ao detetive descobrir e revelar o que este homicida tenta esconder. Nas histórias clássicas de detetive, este é o jogo que explica o fascínio que provocam: leitores tentam descobrir, antes da última página, quem é o culpado.

A figura do detetive é destaque na análise de Tzvetan Todorov (2006), que diz de um duplo movimento proposto pelos romances de enigma: eles tratam tanto da história do crime, quanto a história da investigação. Nessa segunda, o narrador se permite ser revelado – os processos de investigação são explicitados e, com eles, lança-se luz sobre as próprias formas narrativas.

Se na narrativa policial clássica, a figura do detetive é quem irá atuar como o vetor dessa construção de conhecimento, revelando as pistas que, nós, leitores, ainda não sabemos, em *Serial*, o papel parece ser representado de forma claudicante por sua narradora. Apresentamos, aqui, aspectos iniciais de uma aproximação de *Serial* com as histórias de detetive, entendendo que a relação só poderá ser mais bem traçada quando analisarmos a figura de seu narrador.

Logo no primeiro episódio, Sarah Koenig vai rechaçar o título de investigadora, mas ela parece admitir que seu método é similar ao de um detetive: “E eu não sou uma detetive ou investigadora particular. Eu não sou nem mesmo uma repórter policial. Mas, sim, todo dia deste ano eu procurei descobrir o álibi de um garoto de 17 anos” (Episódio 1 – *The Alibi*, tradução nossa)²⁸. Como numa narrativa policial, todas as provas passam pelo crivo de Koenig e nos são apresentadas a partir do olhar e das inferências traçadas por ela.

Começamos o *podcast* sem acesso ao crime que lhe deu origem. Como em uma história policial, *Serial* vai buscar lançar luz sobre este acontecimento que ainda é vago. Seguindo o modelo de Todorov, poderíamos, inclusive, ampliá-lo para pensar em três histórias: a do crime, a do inquérito inicial e a da busca atual de Koenig, que questiona tanto a história do crime, quanto o inquérito.

²⁸ “And I’m not a detective or a private investigator. I’m not even a crime reporter. But, yes, every day this year, I’ve tried to figure out the alibi of a 17-year-old boy.”

Assim, em *Serial*, o assassinato, que nos é inacessível, precisa ser reconstruído, por meio das sucessivas provas e evidências levantadas pela narradora. É por isso que ela irá atrás de documentos, gravações de depoimentos e fará entrevistas com as pessoas envolvidas na investigação: uma tentativa não só de reconstruir aquele crime não visto por nós, mas, e este é um dos pontos no qual *Serial* se destaca, uma tentativa de reconstruir a investigação que pretendeu dar o crime por resolvido.

Serial se constrói como uma espécie de “pós” *whodunit*. Em seu primeiro episódio, já temos todas as informações principais: o culpado do assassinato de Hae Min Lee é Adnan Syed, devido ao seu ciúme e por não aceitar o término do relacionamento. Ela foi morta estrangulada, em seu carro. O que os episódios seguintes vão fazer é destrinchar cada um desses aspectos, mostrando que, talvez, a resolução desse crime não seja tão fácil. O *whodunit* já foi feito pela polícia e pela justiça, e o que o *podcast* vai fazer reconstruí-lo, desconstruindo e reabrindo a pergunta: *who did it?*

Ao contrário do *whodunit* clássico, em que a resolução final dá o caso por encerrado, em *Serial* o processo é mais inconstante e não há em sua resolução um clímax em que o culpado é revelado. Ao dizer das falhas do inquérito inicial, o *podcast* abre a possibilidade de sua não resolução e complexifica sua relação com o ouvinte. Não se trata mais, portanto, de um detetive que revela a verdade, mas um jogo atualizado a todo o momento entre narradora e ouvintes pela vontade da verdade.

Por ser um caso real, em andamento, a última página não é por nós vislumbrada. *Serial* estreou em 2014, próximo a programas similares, na vertente do “true crime”, como os documentários seriados *Making a Murderer* (Netflix, 2015-presente), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (HBO, 2015), as ficcionalizações de casos reais, como *American Crime Story* (FX, 2016-presente), e a produção própria de canais de TV, como o *Investigação Discovery* – que desde 2008 nos Estados Unidos se tornou um berço da empresa para esse tipo de programa –, que se dedicam a desvendar crimes reais não solucionados. Para críticos como France (2016), Lyons (2016) e Bonn (2016), o sucesso do “true crime” vem justamente da possibilidade de seguir as pistas e descobrir também o crime. A fascinação aumenta em comparação a histórias de autores como Agatha Christie e Conan Doyle, porque o detetive não é aquela figura que irá guiar nossos passos.

Pelo contrário, e pela atuação dos fãs na internet, poderemos conseguir descobrir antes dele.

Estamos aí diante de dois tipos de programas: há aqueles que buscam trazer uma nova luz sobre casos já consagrados, como *The Jinx*, *American Crime Story* (em sua primeira temporada com o subtítulo *The People v. OJ Simpson*), ou mesmo a segunda temporada de *Serial* (ainda que esta não trate de um crime). Há também aqueles que investigam histórias que anteriormente não receberam grande atenção midiática. São crimes “comuns”, portanto, como *Making a Murderer* e a história de Adnan Syed e Hae Min Lee em *Serial*.

The Jinx, por exemplo, busca comprovar as suspeitas de que o milionário Robert Durst foi o culpado pelo desaparecimento de sua esposa e pelas mortes de duas pessoas. A história já havia sido tema de um filme ficcional antes (*Entre segredos e mentiras*, dirigido por Andrew Jarecki, que também criou *The Jinx*) e, pela celebridade de seu protagonista, já estava no imaginário norte-americano. De forma similar, *The People v. OJ Simpson: American Crime Story* reconta um assassinato e seu posterior julgamento, extremamente midiáticos, em que o jogador de futebol americano O.J. Simpson foi acusado de matar sua ex-mulher.

Há ainda aqueles fenômenos que tratam de pessoas e casos anônimos. *Making a Murderer* fala sobre a condenação injustificada de Steven Avery, em uma pequena cidade de Wisconsin. Quando evidências de DNA o exoneraram do crime e Avery processou o Estado pela condenação, ele foi novamente preso por um assassinato, levantando suspeitas de uma fraude por parte da polícia. Após a estreia da série, espectadores criaram uma petição no *site* da Casa Branca para que o então presidente norte-americano, Barack Obama, perdoasse Avery e seu primo Brendan Dassey, também preso pelo mesmo crime (LEGASPI, 2016). O movimento foi semelhante ao realizado por fãs de *Serial* que criaram petições e campanhas para libertar Adnan Syed.

Parece haver nesses produtos uma curiosidade de se ver a vida dessas pessoas reais. Principalmente nesse último grupo, que trata de casos “comuns”, “ordinários”, a fascinação poderia vir justamente da cotidianidade. Esse fascínio, no entanto, é parte de um cenário mais amplo que não dialoga apenas com as histórias de crimes. A jornalista e pesquisadora britânica Rosalind Coward (2013), ao fazer um percurso do que ela chama de jornalismo subjetivo e confessional, afirma que há uma preocupação constante em diversos âmbitos da cultura com noções como

subjetividade e identidade. Isso, por um lado, ajuda a explicar uma tendência do jornalismo a incluir relatos pessoais e, por outro, caracteriza uma sociedade marcada pela fascinação com *reality shows* e com o voyeurismo, explícito em locais como *blogs* e *vlogs* em que os usuários contam sobre suas próprias vidas. Segundo a autora, um “[...] grande valor é dado a quem viveu experiências *de verdade*, nos relatos daqueles que experienciaram diretamente. Real é a palavra do momento – vidas reais, experiências reais, conforme vistas na explosão da *reality TV*” (COWARD, 2013, p. 240, tradução nossa)²⁹.

Tanto a violência, quanto o voyeurismo fazem parte da atração ao que autores como Bruzzi (2016) caracterizam como o gênero “true crime”. A autora afirma que o gênero encontra uma revitalização recente, desde a estreia da minissérie francesa *Morte na escadaria* (Canal+, 2004), encontrando em *Serial* e *Making a Murderer* seus exemplos mais bem acabados e mais bem-sucedidos. O desafio nesses produtos, para Bruzzi, é transportar casos judiciais não ficcionais – que têm em seus cerne evidências e pessoas reais – para produtos que buscam o entretenimento. A autora diz que há em tais seriados, filmes e *podcasts* um forte diálogo entre entretenimento e realidade – seja pelo uso de características típicas da ficção, como trilhas sonoras, seja pela própria criação de elementos ficcionais, como as reconstituições que aparecem em *The Jinx*, ou mesmo pela forma como consumimos tais produtos. Bruzzi lembra que nós, como espectadores, não consumimos apenas documentários, ou apenas seriados ficcionais, ou apenas jornalismo. Nosso modo de olhar o “true crime” encontra, então, ecos em outros formatos. Como em *Serial*, o *podcast* é apenas em um dos elementos consumidos por seus ouvintes, que podem encontrar na literatura policial, no jornalismo ou em matérias sobre o caso real, elementos que os ajudem a entender ou que, pelo menos, possam estabelecer diálogos com o que é apresentado na história.

Para Karl Erik Schøllhammer (2013), que analisa a presença da violência e do crime na literatura e nas artes brasileiras, um cenário de prevalência da violência ajuda a explicar nossa vontade de vê-la representada – é, afinal, uma forma de lidar com o crime que nos assusta.

²⁹ “[...] great value is placed on having lived through *actual* experiences, on the accounts of those who have experienced things directly. Real is the word of the moment – real lives, real experiences as witnessed in the explosion of ‘reality TV’.”

Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 7).

A representação se complexifica quando falamos de casos reais e principalmente naqueles ainda em desenvolvimento. Nestes, Bruzzi (2016, p. 255) afirma que há uma “*jurificação da audiência*”: “[...] um dos muitos perigos de séries de crime “*following-the-action*” [é] que elas frequentemente deixam para a audiência tirar suas próprias conclusões nas questões de veracidade e confiabilidade” (tradução nossa)³⁰.

A narrativa de tribunal parece ser ideal para esses produtos, na medida em que ela pode ser tratada de forma linear, até que culmine no veredito do juiz. O que muitos desses produtos fazem, no entanto, é abrir as possibilidades desse final e colocar as informações como ambíguas: talvez nós nunca saberemos quem matou Hae Min Lee, se Steven Avery é de fato culpado em *Making a Murderer* ou se Kathleen Peterson realmente caiu sozinha da escada (*Morte na escadaria*). Abre-se aí quase um *Você decide* para os espectadores desse programa ou, como Bruzzi (2016, p. 274) coloca, uma atitude contemporânea, “[...] já que vivemos em uma era onde a televisão factual está sempre nos pedindo para decidir, votar, chegar a uma conclusão sobre se alguém é um bom cantor ou qual celebridade deveria ser eliminada do programa” (tradução nossa)³¹.

Tais programas se dirigem a nós, então, como se fôssemos membros do júri. Todas as informações – muitas conflitantes – nos são apresentadas, sem que um veredito final seja dado sobre elas.

Serial, como muitos outros destas séries de “true crime”, é orientado primeira e principalmente em direção ao jurado, em direção a como é ter que chegar a uma decisão com base em evidências nebulosas e frequentemente conflitantes. Uma mudança cultural importante tem tomado lugar, exemplificada mais claramente em *Serial* (...), que é um ingrediente vital na receita do gênero “true crime”: o que nós, a audiência/os jurados/as pessoas na rua pensamos sobre os fatos e a narrativa que nos é apresentada. (BRUZZI, 2016, p. 274, tradução nossa)³²

³⁰ “[...] one of the many dangers of following-the-action crime series [is] that so often leave their audiences to make up their own minds on questions of veracity and trustworthiness”.

³¹ “[...] as we live in an era when factual television is forever asking us to decide, vote, make up our minds on whether someone is a good singer, which celebrity should leave the jungle”.

³² “[...] like so many of these true crime series, is orientated first and foremost towards the juror, towards what it is like to have to reach a decision on muddy and frequently conflicting evidence. An important cultural shift has taken place, exemplified more clearly in *Serial* [...] which is that a vital

Bruzzi cita Carol Clover para dizer que tais produtos apenas extrapolam aquela que já é função do júri popular nos tribunais: trazer para a decisão pessoas comuns, entendendo que elas, mais do que especialistas ou advogados, são mais aptas para o entendimento da verdade. Não se trata, então, de uma forma de espectralidade passiva, mas uma que articula uma constante “busca pela verdade” por parte dos espectadores ou ouvintes.

Em todo esse percurso, tentamos desatar alguns dos nós que compõem a intrincada rede traçada por *Serial*. Como produto midiático complexo, entendemos que *Serial* faz referência a outros gêneros e atua frente a uma diversidade de modos de espectralidade. Esses modos configuram maneiras particulares de se lidar com a verdade e são essenciais para uma leitura que leve em consideração a complexidade do texto articulado por *Serial* que, como veremos no nosso próximo capítulo, se expande para além do áudio e dos episódios do *podcast*.

2 SONORIDADES EM REDE

Como caracterizamos em nosso primeiro capítulo, o *podcast Serial* é um fenômeno típico de um cenário digital, em que uma diversidade de produtos e referências convergem na sua produção e consumo. Parece que o definir, então, deve levar em consideração aspectos muito mais amplos que a simples duração de cada um de seus episódios. Como unir uma visada que amplie nosso olhar para o *podcast*, entendendo-o ao mesmo tempo como um produto sonoro? De que forma o áudio dialoga com todos esses outros aspectos? É a partir desses questionamentos que estruturamos nosso movimento neste capítulo, buscando discutir o que entendemos como o “texto” de *Serial*. Como nosso olhar para tal produto é conformado? Com isso, partimos de Gonzalo Abril (2007; 2013), em direção a autores como Balsebre (2005), Arnheim (2005) e Mello Vianna, Vaz e Santos (2018), entre outros, para discutir e ampliar a própria noção de texto que *Serial* nos parece deslocar.

Gonzalo Abril se apresenta, em um primeiro momento, como uma escolha que desperta atenção por não estar ligada diretamente ao áudio. Em *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira* (2007) e *Cultura visual, de la semiótica a la política* (2013), obras que guiarão nossas discussões, o autor está empenhado em discutir a visualidade. Um uso aparentemente contraditório para uma pesquisa que se volta à discussão de um produto sonoro. Como veremos, no entanto, a cultura visual, conforme definida por Abril, não se restringe apenas ao que chamamos comumente de “imagens”. Nem é esse o nosso ponto de chegada: a discussão de visualidade em Abril nos é cara para um entendimento do que é texto e nos propela a uma ampliação do nosso entendimento de redes textuais.

Nosso percurso deste capítulo, então, buscamos chegar a uma proposta de leitura para *Serial* que envolva entender o programa a partir de uma textualidade ampliada, que não se restrinja aos episódios do *podcast*. Para começar, faremos algumas considerações metodológicas que explicam como o *podcast* foi por nós encarado.

2.1 Considerações metodológicas

A partir deste capítulo, desenvolvemos nossa leitura de *Serial*, recorrendo sempre a exemplos do *podcast* para tensionar as teorias apresentadas. Antes de prosseguirmos, cabe destacar como esse percurso foi conduzido e as diretrizes que o guiaram. Objetivamos realizar um estudo de caso a partir de *Serial*. Temos como base uma detalhada análise do *podcast* – e dos indícios que dele emergem – para fazer inferências e traçar comentários sobre a narrativa, o papel do narrador, a linguagem do *podcast* e as relações de conhecimento que emergem desse fenômeno.

Escolhemos, então, trabalhar com as propostas de José Luiz Braga (2008), que coloca o campo da comunicação como lugar privilegiado para a realização de estudos de caso. Nesse sentido, buscamos fazer um estudo aprofundado de um fenômeno específico, de forma a tensionar a teoria. Nosso movimento caminha de forma similar ao que propõe Braga (2008):

o estudo de casos singulares; a busca de indícios que remetem a fenômenos não imediatamente evidentes; a distinção entre indícios essenciais e acidentais; o tensionamento mútuo entre teoria e objeto; o trabalho de articulação entre indícios selecionados; e a derivação de inferências. (p. 78).

Trata-se, então, de uma caracterização cuidadosa do fenômeno, fazendo um levantamento de quais aspectos seus são essenciais para a discussão teórica que buscamos promover. Não se trata de partir apenas de teorias *a priori*, nem de trabalhar o fenômeno descolado de um questionamento crítico, mas de entender o mundo em que ele pode ocorrer, “[...] através de um tensionamento triangular entre situação empírica, bases teóricas e problema de pesquisa” (BRAGA, 2008, p. 81). Entendemos, com isso, que a figura do pesquisador é fundamental na seleção dos indícios relevantes e na elaboração de inferências a partir deles. Nosso movimento busca conjugar uma análise dos aspectos textuais do *podcast*, com aquilo que está no entorno dele, como outros fenômenos comunicativos, como o jornalismo e as séries de televisão. O que isso quer dizer é que nosso fenômeno analisado não é apenas os episódios de *Serial*, mas sim *Serial* dentro de um contexto específico de produção e consumo. Os procedimentos que destacamos a seguir não buscam

restringir nossa leitura, mas dar subsídios para que ela dê conta de um fenômeno complexo como *Serial*, e dê conta de uma leitura em rede como a que propomos.

2.1.1 Procedimentos

Nossa escuta de *Serial* teve como base os episódios baixados de seu *site* oficial em 20 de dezembro de 2016. Observamos que os arquivos são frequentemente atualizados no *site* para trocar os anúncios publicitários veiculados no início e no fim de cada episódio, ou para se acrescentar informações sobre outros programas da mesma produtora de *Serial*, como a inclusão, em 2017, de *teasers* de *S-Town* antes de cada capítulo. Não há, no entanto, mudanças realizadas no conteúdo dos episódios em si.

Para guiar nossa escuta, realizamos um mapeamento de cada um dos doze episódios da primeira temporada. Tal mapeamento teve como base a transcrição dos episódios feita por ouvintes e disponibilizada no fórum *Reddit*³³. A partir deles, criamos uma tabela, dividindo cada episódio em cenas, a partir de seu núcleo temático, como forma de organizá-los. A tabela conta com oito colunas (Imagem 1) – tempo inicial (minutagem), resumo, transcrição, recursos narrativos, elementos audioverbais, postura do narrador e mobilização do ouvinte. O objetivo desta divisão foi organizar a escuta dos episódios e traçar os indícios que consideramos essenciais para nossa pesquisa.

³³ Disponível em https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/384uxs/serial_podcast_season_1_episode_guide_transcripts/. O *download* dos arquivos de transcrição foi feito em 20 de dezembro de 2016.

Figura 1 – Mapeamento de *Serial*

+ 1 The Alibi 2 The Breakup 3 Leakin Park 4 Inconsistencies 5 Route Talk 6 The case against Adnan Syed 7 The opposite of prosecution 8 The deal < >

Episódio n. 1: The Alibi
 Lançado em 03/10/14

Sinopse: It's Baltimore, 1999. High school senior, disappears after school one day. Six weeks later detectives arrest her classmate and ex-boyfriend, Adnan Syed, for her murder. He says he's innocent - though he can't exactly remember what he was doing on that January afternoon. But someone can. A classmate at Woodlawn High School says she knows where Adnan was. The trouble is, she's nowhere to be found.

TEMPO INICIAL	RESUMO	TRANSCRIÇÃO	PERSONAGENS	RECURSOS NARRATIVOS	ELEMENTOS AUDIOVISUAIS	POSTURA DO NARRADOR	MOBILIZAÇÃO DO OUVINTE
00:00	Anúncio. Não é o mesmo anúncio utilizado em outros locais onde é possível baixar o podcast, nem mesmo o que estava presente para download no site oficial anteriormente - eles trocam os anúncios de tempos em tempos?	Locutora: Support for Serial comes from Rocket Mortgage by Quicken Loans. With Rocket Mortgage you can get approved for a mortgage in minutes, using your phone or tablet. This complete online process uses cutting edge technology making getting a mortgage more convenient than ever before. You no longer have to deal with the frustration of digging through stacks of financial documents. Now, you can safely share bank statements and pay stubs at the touch of a button. Info at quickenloans.com/serial .	-	-	Apenas fala	-	Direcionamento direto ao ouvinte ("you"). Até mesmo por ser um anúncio, há uma tentativa de individualizar esse ouvinte e se dirigir diretamente a ele.
00:37	Música de abertura	Automated voice This is a Global-Tel link prepaid call from Adnan Syed an inmate at a Maryland Correctional facility... Sarah Koenig: From This American Life and WBEZ Chicago, it's Serial, one story told week by week. I'm Sarah Koenig.	Adnan Syed Locutora do telefone da prisão Sarah Koenig (V.O.) Sarah Koenig	-	Música-tema da série	-	Ouvimos o mesmo que Sarah ouviu ao receber uma ligação de Adnan. Em certa medida, isso também nos coloca em contato mais "direto" com ele.
01:03	Sarah Koenig narra	Sarah Koenig	Sarah Koenig	V.O.	Música-tema da série	Primeira narração. A narrativa	"So if you want to not be technical"

Fonte: Elaborado pelo autor.

Além das escutas iniciais para se conhecer o programa e de escutas específicas para construção do mapeamento, realizamos também alguns exercícios para observar aspectos individuais do *podcast*: fizemos escutas conjuntas entre o autor e os orientadores deste trabalho, escutas de trechos específicos para observar elementos como trilhas sonoras e voz, entre outros.

Na escrita deste trabalho, traduzimos as citações do *podcast* e de comentários sobre *Serial* de forma a manter os aspectos coloquiais das falas de Koenig, dos entrevistados e dos ouvintes. Um documento intitulado *Perguntas Mais Frequentes (Frequently Asked Questions)*³⁴, produzido por ouvintes e disponibilizado no *Reddit*, também foi de grande uso para as descrições e análises aqui feitas. O documento conta com uma descrição detalhada de cada pessoa envolvida na narrativa de *Serial*, bem como *links* para documentos pertinentes ao caso.

Como veremos, não consideramos os episódios de *Serial* como elementos isolados. Por isso, tentaremos sempre cotejar o que aparece nos áudios com elementos disponibilizados no *site* do *podcast*, com apropriações feitas por fãs e comparando com outros produtos aos quais *Serial* faz referência. Acompanhamos a discussão sobre o *podcast* em *sites* como *Vulture*³⁵, *The A.V. Club*³⁶ e *Slate*³⁷, além de escutarmos *podcasts* que trazem recapitulações dos episódios e novas

³⁴ Disponível em: <<https://docs.google.com/document/d/11g0WsTbSCt4EJwLX5ok6YCc6dbh91xJEESo7G6jq2EU/edit>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

³⁵ Disponível em: <<http://www.vulture.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

³⁶ Disponível em: <<https://www.avclub.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

³⁷ Disponível em: <<https://slate.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

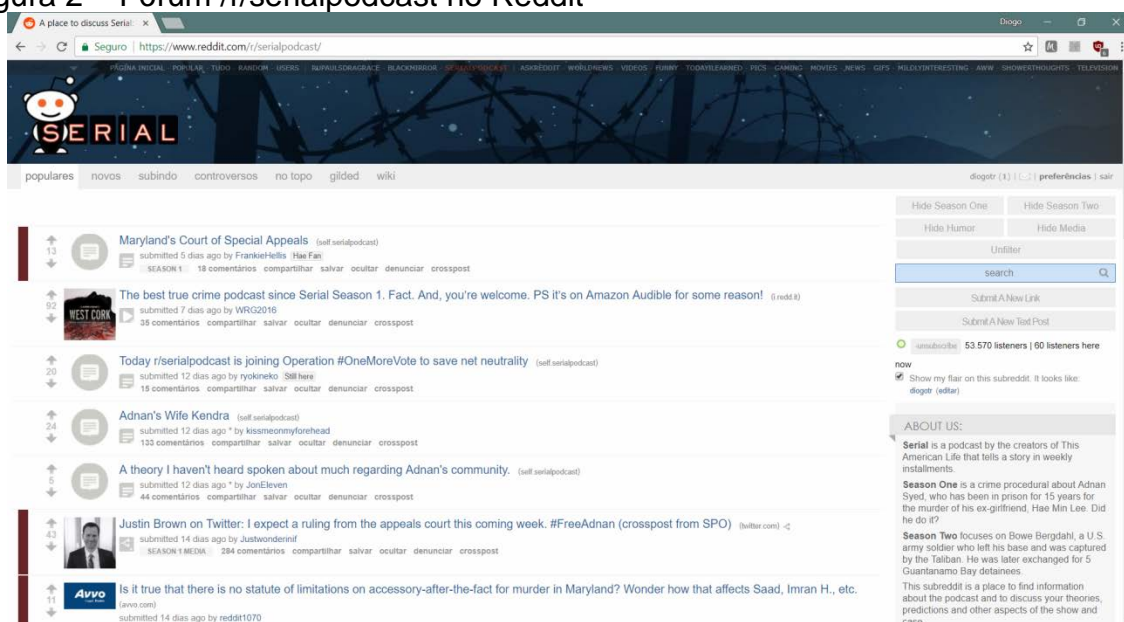
investigações sobre o caso, como *Slate's Serial Spoiler Special*, *The Serial Serial* e *Undisclosed*.

Dedicamos ainda um olhar atento ao *Reddit*. O *Reddit* é uma rede social composta por fóruns, nos quais os usuários podem criar discussões e compartilhar *links*. O *site* foi criado em 2005 e, em fevereiro de 2018, tinha cerca de 234 milhões de visitantes únicos. Segundo o *site Alexa*, que analisa os números de acesso a outros endereços na internet, o *Reddit* é quarto *site* mais acessado nos Estados Unidos e o sexto no mundo (REDDIT.COM..., 2018).

O *Reddit* é composto por subfóruns, identificados pelo comando */r/* (o de *Serial*, então, é também chamado de */r/serialpodcast*). Os temas desses fóruns variam de assuntos como política, notícias, tecnologia, cidades a produtos como séries de TV, filmes e *podcasts*. Os usuários podem se inscrever nos fóruns e uma seleção das postagens deles compõem a página inicial do *Reddit*.

Nas postagens, os usuários podem acrescentar *links*, que são destacados na página inicial do fórum, ou compor as mensagens apenas com textos verbais. Não é possível acrescentar imagens diretamente no fórum, apenas na forma de *links* para *sites* externos. Os usuários podem, ainda, votar nas publicações e comentários, por meio dos botões de *upvote* e *downvote*. Aqueles com mais votos são destacados no *site*.

Figura 2 – Fórum */r/serialpodcast* no *Reddit*



Fonte: Captura de tela (SERIALPODCAST, 2018)

O fórum */r/serialpodcast* possuía, em março de 2018, mais de 53 mil ouvintes inscritos. As postagens, como em qualquer fórum do *Reddit*, podem ser organizadas por marcadores. Para organizar nossa leitura, escolhemos três marcadores: *Season one discussion*, dedicado às postagens sobre os episódios da primeira temporada de *Serial* e investigações sobre o caso de assassinato; *Season one media*, em que os participantes colocam *links* para conteúdos externos ao *Reddit*, sejam matérias sobre *Serial*, ou conteúdos criados por eles; e *Meta*, em que os usuários discutem o próprio fórum e sua relação com o *podcast*. Para ajudar na seleção das postagens dentro dessas categorias, utilizamos aquelas consideradas mais relevantes pelos usuários, por meio da função de votação.

2.2 Em direção às redes

Nossos aportes metodológicos dizem de um entendimento de *Serial* que não se restringe aos episódios do *podcast*. Isso é informado pela concepção de texto em Gonzalo Abril (2007), que considera que este não é composto apenas de seus elementos internos. O sentido do texto, para o autor, remete tanto um espaço de práticas sociodiscursivas, quando a um universo semântico-simbólico. Sobre as práticas sociodiscursivas, Abril afirma ser esta a dimensão pragmática do texto, entendida de forma ampla, e não apenas restringindo-o ao uso e à comunicação das expressões linguísticas, explicando-o apenas por suas condições lógicas. Trata-se de um âmbito, então, no qual se entende a que o texto serve, qual o uso é feito dele.

Há ainda, para Abril, uma ligação do texto a um universo semântico-simbólico, também entendido de forma ampla. Pensando o sentido do texto nesse campo, somos levados a entender seus pressupostos culturais e as formas coletivas de organização do sentido. Por essa perspectiva, os limites e o estatuto de objetividade dos textos tornam-se lugar de problema.

Abril caracteriza uma tradição literária, em que há uma forte influência da matriz cultural iluminista do livro, que entende o texto como entidade homogênea, bem definida e com considerável autonomia formal e semântica (ABRIL, 2007, p. 82). Abril se funda nos pensamentos de Bakhtin para começar a deslocar esse entendimento. A teoria bakhtiniana trouxe um entendimento dos textos como frequentemente atravessados por outros, trazendo a noção de intertextualidade. Assim, passa-se de uma metáfora da ilha (na qual o texto é uma grande unidade

homogênea, bem delimitada) para entendê-lo como arquipélago (em suas conexões com outras unidades e no translado entre elas). Uma metáfora ainda mais útil, no entanto, é a de rede textual.

Mais do que pensar em um texto estável, cercado por diversos outros textos, o pensamento de Bakhtin traz a noção de texto como processo. Abril o define como “[...] um processo, uma transformação de sobreposições, hibridizações e osmose, entre fragmentos textuais prévios, linguagens e perspectivas sociosemióticas, de tal modo que a problemática intertextual e a intratextual se sobreponham” (ABRIL, 2007, p. 82, tradução nossa)³⁸. Se já entendemos como nosso olhar sobre o texto é modalizado por uma série de fatores, fica mais fácil entender que o próprio texto é em si modalizado e perpassado por diversas influências. Fora do texto e dentro do texto são categorias que já não parecem fazer mais sentido.

Com tal pensamento, começa-se a criticar inclusive uma ideia de “objetividade” do texto, entendendo que ela é provisória. A objetividade e identidade do texto são sustentadas por práticas textuais que o atualizam e dinamizam e são, como a visão, resultado de uma atividade histórica e intersubjetivamente mediada. Assim, retomando Peirce, tal identidade do texto é um resultado sempre provisório do trabalho de seus múltiplos interpretantes (ABRIL, 2007, p. 83).

Se a identidade do texto é provisória, a rede composta por ele também não é fixa. Rede textual é, para Abril, uma estrutura relacional em permanente reconstituição. A rede em sua totalidade dá sentido a cada um dos nós que a constituem, mas cada nó é também responsável por constituir e deslocar essa rede. Se pensarmos em algum gênero, por exemplo, como a literatura policial, vemos que cada livro que compõe este gênero é determinado pela rede mais ampla da literatura policial. Porém, é função do livro em particular definir o que é literatura policial, deslocá-la e apresentar novas possibilidades a esse gênero.

Os limites dos textos e das redes textuais são, então, provisórios. Defini-los é um trabalho momentâneo e que é feito muito mais a partir das práticas sociais de leitura e das condições particulares daquela leitura, do que de propriedades estáticas ou permanentes dos textos. Abril olha os textos a partir de um quadro que

³⁸ “[...] un proceso, un devenir de solapamientos, hibridaciones y ósmosis, entre fragmentos textuales previos, lenguajes y perspectivas sociosemióticas, de tal modo que la problemática intertextual y la intratextual vienen en gran medida a superponerse.”

procura unir uma dimensão pragmática e uma dimensão semântica, sendo o nível pragmático composto por duas práticas: uma prática discursiva e uma social.

Sobre a prática discursiva, Abril retoma a análise do discurso. Na perspectiva de Maingueneau, a prática discursiva é um sistema de relações que regula os “[...] locais institucionais das diversas posições que pode ocupar o sujeito da enunciação” (ABRIL, 2007, p. 89, tradução nossa)³⁹. Ela se define, para Abril, por momentos/contextos de emissão, circulação e recepção. Não se trata de entender esses processos como separados, ou lineares, mas como processos intimamente relacionados. “Em outras palavras, uma prática discursiva supõe a conjunção de uma diversidade de condições, em níveis distintos da atividade social, cujo desenvolvimento histórico não é necessariamente uniforme.” (ABRIL, 2007, p. 90, tradução nossa)⁴⁰. As práticas discursivas não são, então, separadas daquelas sociais. Sobre as práticas sociais, Abril define-as como macrossociológicas – há uma trama complexa de atividades e esferas institucionais que perpassam os textos: econômicas, políticas, tecnológicas, culturais.

Por fim, há uma dimensão semântica do texto, que engloba o universo de significado e universo simbólico. Retomando Ardévol e Muntañola, Abril diz que os universos de significado se articulam a um nível mais profundo (o simbólico), que diz não só da produção e circulação de significados, mas das suas relações, vínculos e mediações. O universo simbólico seria, então, justamente uma estrutura mais profunda que abarca os universos de significado de uma dada sociedade. Nele estão, por exemplo, suas cosmologias e mitologias, os símbolos de uma identidade coletiva.

O universo simbólico é “a matriz de todos os significados objetivados socialmente e subjetivamente reais”. Desde a memória coletiva, até a biografia de um indivíduo, desde o sentido do histórico até os sonhos, as fantasias e as experiências marginais “são vistos como eventos que ocorrem dentro desse universo”. (ABRIL, 2007, p. 93, tradução nossa)⁴¹.

³⁹ “[...] emplazamientos institucionales de las diversas posiciones que puede ocupar el sujeto de enunciación”.

⁴⁰ “En otras palabras, una práctica discursiva supone la conjunción de una multitud de condiciones, en distintos niveles de la actividad social, cuyo desarrollo histórico no es necesariamente uniforme.”

⁴¹ El universo simbólico es “la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales”. Desde la memoria colectiva hasta la biografía de un individuo, desde el sentido de lo histórico hasta los sueños, las fantasías y las experiencias marginales “se ven como hechos que ocurren dentro de ese universo”.

É pensando em todas essas dimensões que fica difícil considerarmos o texto como unidade autônoma e olharmos para ele apenas por uma perspectiva que o reduza a seus elementos internos – como vimos em Abril, o fora do texto e o dentro do texto não são lugares separados e estáticos.

[...] os assuntos exteriores do texto repercutem sempre em suas estruturas e processos internos. Para começar, pelas operações de produção de interpretação socioculturalmente determinadas que os tornam eficazes, além de aparecer representados neles sobre as formas enunciativas dos pontos de vistas, das focalizações, dos modos de qualificar ações, tempos e espaços, etc. Para continuar, pela atualização de categorias, representações e relações simbólicas que cada texto particular leva a cabo, remetendo reflexivamente ao andaime simbólico da sociedade, mas sem nunca esgotar as possibilidades de expressá-lo em sua (nem como uma) totalidade. (ABRIL, 2007, p. 97, tradução nossa)⁴².

Nessa perspectiva, Abril combate uma visão imanentista do texto, que o considera apenas em seus aspectos internos e como unidade separada de outros textos. O autor adota uma posição chamada exoimanetismo crítico, que entende que as práticas sociais e discursivas representam, de uma só vez, o interior e o exterior do texto. Não se trata de ver o texto como um mero reflexo das práticas sociais. É, na verdade, uma mútua troca, em que textos e práticas compõem em conjunto.

Olhando para Gonzalo Abril, torna-se difícil dizer de *Serial* olhando apenas para os seus episódios, restringindo-os ao que chamaríamos do *texto* de *Serial*. Por isso, nosso movimento até agora foi de sempre cotejar *Serial* com outras experiências textuais e culturais, entendendo que um ouvinte desse *podcast* não o consume de forma isolada de outros produtos culturais, mas que aciona sempre outros nós da intrincada rede constantemente tecida pelo *podcast*.

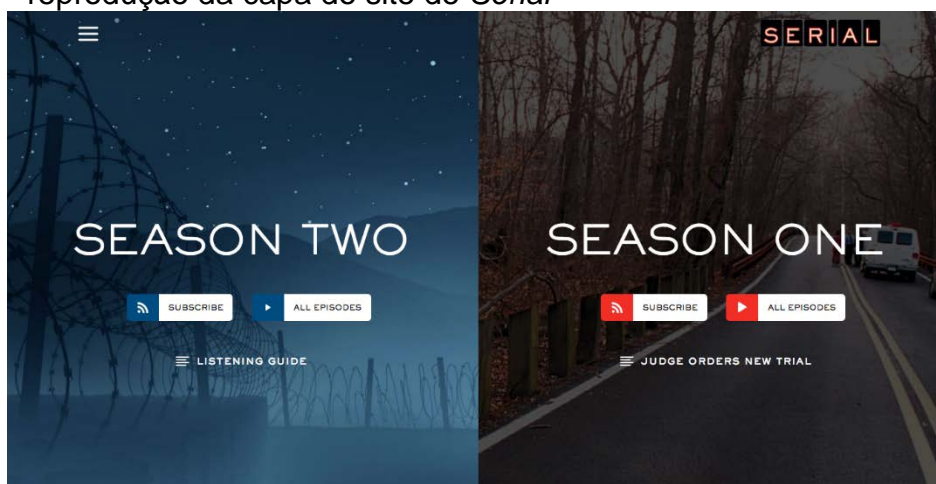
Vemos a rede articulada por *Serial* a partir de duas óticas: uma em que o *podcast* dialoga com produtos e formatos que se constituíram historicamente (como o jornalismo investigativo, as séries televisivas e as histórias de detetive); e uma que diz dos diferentes produtos que coexistem com *Serial* e no qual seu ouvinte pode transitar. Se em nosso primeiro capítulo o olhar se debruçou sobre essas primeiras

⁴² “[...] los asuntos exteriores del texto repercuten siempre en sus estructuras y procesos internos. Para empezar, por las operaciones de producción y de interpretación socioculturalmente determinadas que los hacen efectivos, además de aparecer representados en ellos bajo las formas enunciativas de los puntos de vista, las focalizaciones, los modos de cualificar acciones, tiempos y espacios, etc. Para continuar, por la actualización de categorías, representaciones y relaciones simbólicas que cada texto particular lleva a cabo, remitiendo reflexivamente al andamiaje simbólico de la sociedad, pero sin agotar nunca las posibilidades de expresarlo en su (ni como una) totalidad.”

formas, aqui, olhamos para a configuração da rede textual de *Serial* desta segunda maneira.

Os episódios de *Serial*, além de serem disponibilizados em *feeds* RSS, foram publicados no *site* do programa (serialpodcast.org), com *links* para essas publicações postadas nos perfis em redes sociais do programa, como *Facebook* e *Twitter*.

Figura 3 – reprodução da capa do site de *Serial*

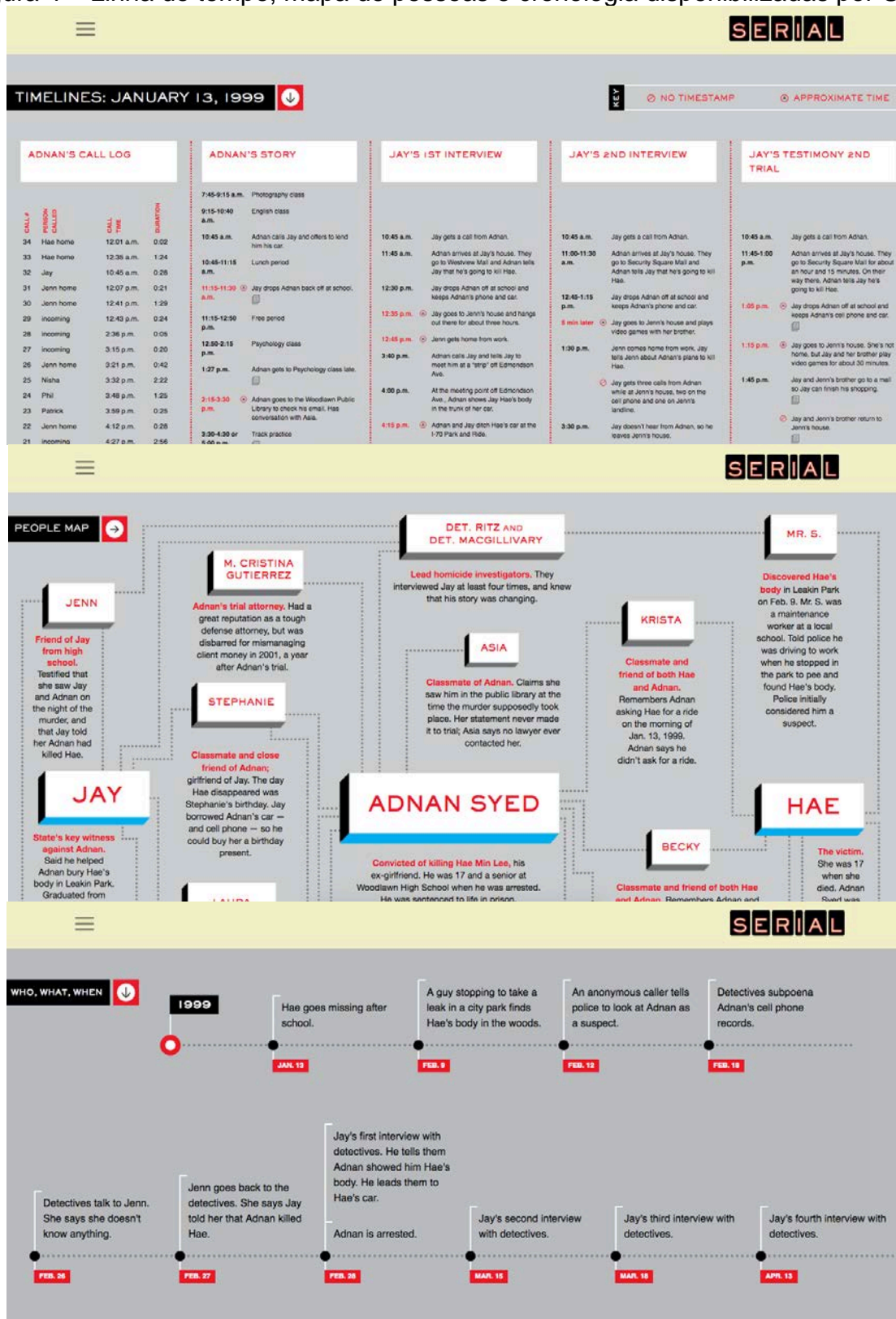


Fonte: Captura de tela (SERIAL..., 2018)

No *site* do programa (Figura 3), começamos a ver de que maneiras a narrativa busca dialogar com elementos externos ao áudio. Cada capítulo é acompanhado por uma pequena descrição, e por diversos “conteúdos relacionados”. No primeiro episódio, por exemplo, a seção traz sete publicações: um *fac-simile* da carta escrita por Asia McClain a Adnan; uma declaração de Asia ao júri; uma planta da loja Best Buy, indicando onde poderia estar o telefone público do qual Adnan ligou para Jay; um mapa da Best Buy desenhado por Jay. Todos se relacionam a elementos citados durante o episódio. Três deles merecem destaque (Figura 4): o primeiro é uma linha do tempo com os possíveis eventos de 13 de janeiro de 1999 (data em que Hae foi assassinada). Ela é estruturada em cinco colunas, detalhando as diferenças entre os depoimentos de Jay, Adnan e o que foi descoberto a partir dos registros das ligações do celular de Adnan. O segundo é um mapa das pessoas envolvidas na narrativa. Com Adnan no centro, o gráfico traça as relações dos outros personagens com ele e suas principais funções na história. Por fim, o *site* de *Serial* apresenta uma linha do tempo geral (chamada de “Who, What, When”), com

os acontecimentos entre 13 de janeiro de 1999 (desaparecimento de Hae) e 6 de junho de 2000 (Adnan é condenado à prisão perpétua).

Figura 4 – Linha do tempo, mapa de pessoas e cronologia disponibilizadas por *Serial*



Fonte: Montagem do autor com capturas de tela do site de *Serial* (SERIAL..., 2018)

Há ainda no *site* uma série de postagens em um *blog*, realizadas ao longo da exibição da temporada. Em 28 de outubro, após a disponibilização do quinto episódio, a produtora Dana Chivvis publica "Why It Can't be the 3:15 Call". No texto, ela detalha o que o episódio apresentou sobre a ligação supostamente feita por Adnan a Jay.

Alguns ouvintes experientes apontaram que, se você olhar para o registro de ligações de Adnan, há um ligação recebida às 3:15. Então essa não poderia ser a ligação do "vem me buscar, estou na Best Buy"? Nós pensamos nisso também, mas há um bom motivo para não ser esta a ligação. (Nós também pensamos em explicar isso no episódio 5, mas decidimos que já havíamos esgotado a atenção de todo mundo com a complexidade da explicação sobre os registros do celular). (CHIVVIS, 2014, tradução nossa)⁴³.

Dando uma resposta direta a questionamentos feitos por ouvintes, ela explica porque a ligação feita às 15h15 não é a teorizada pelos fãs. Essa explicação não foi feita durante o *podcast* e aparece apenas nessa postagem no *site*.

Nós não conseguimos colocar todos os detalhes intrigantes dessa história no nosso *podcast*, então vamos usar esse espaço para escrever sobre alguns das outras reviravoltas que aparecem enquanto estamos apurando. Nós não temos uma função de comentários aqui, mas, por favor, fale o que você achou na nossa página no Facebook ou pelo Twitter, ou nos mande um email. (CHIVVIS, 2014, tradução nossa)⁴⁴.

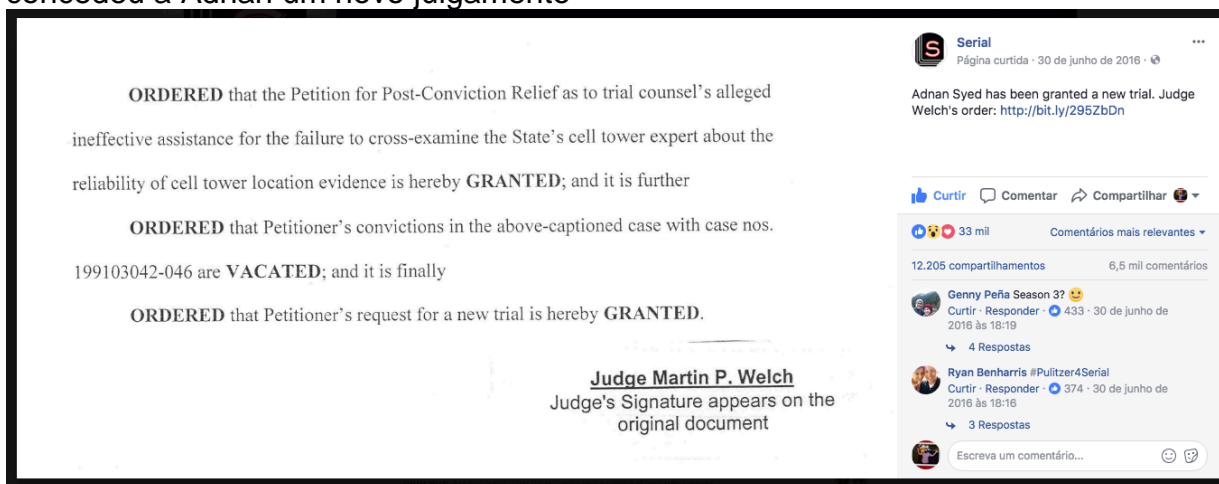
Há ainda textos feitos após o fim da temporada, em que novas evidências são levantadas ou que acontecimentos recentes são discutidos⁴⁵. O contínuo acompanhamento do caso também é feito por *Serial* em seus perfis de redes sociais. Em 30 de junho de 2016, quando um juiz concedeu a Adnan o direito a um novo julgamento, o fato foi destacado pelo *podcast* (Figura 5).

⁴³ "Some savvy listeners have pointed out that if you look at Adnan's call log, there's an incoming call at 3:15. So couldn't that be the come-and-get-me-I'm-at-Best-Buy call? We thought about this too, but there's a good reason why it can't be. (We also thought about explaining all this in Episode 5, but decided we'd probably exhausted everyone's attention span for the intricacies of cell phone records.)"

⁴⁴ We can't possibly fit all the intriguing details of this story into our podcasts, so we'll use this space to write about some of the other twists and turns that come up as we're reporting. We don't have a commenting feature here, but please tell us what you think on our Facebook page or via Twitter, or send us an email."

⁴⁵ Cf: <https://serialpodcast.org/posts/2014/12/stragglers> e <https://serialpodcast.org/posts/2015/10/waranowitz-he-speaks>

Figura 5 – Postagem do perfil de *Serial* no Facebook mostra a ordem do juiz que concedeu a Adnan um novo julgamento



Fonte: Captura de tela (ADNAN, 2016)

Temos, então, uma narrativa em *Serial* que extrapola o áudio, mas que o tem como elemento central. A rede constantemente reorganizada na qual *Serial* atua tem como ponto central sua sonoridade – todos os elementos internos que compõem cada capítulo do *podcast* e a história que eles contam. Há, no entanto, um rico percurso que pode ser feito ao se ouvir o *podcast*, que inclui todos os elementos disponibilizados pelo programa, as criações feitas pelos fãs, os acontecimentos em curso e outros formatos aos quais *Serial* faz referência. Se o áudio é central, ele não pode ser, nunca, isolado do que está entorno dele.

Retomamos, assim, o entendimento de Kischinhevsky (2014) sobre rádio expandido. Ao tentarmos traçar definições sobre o produto *podcast*, apontamos o entendimento do autor de um tipo de produção sonora que encontra ecos em redes sociais e outras formas de distribuição que permitem novas formas de engajamento. O termo “rádio expandido” utilizado por Kischinhevsky busca caracterizar as mudanças tecnológicas pelas quais o rádio passou que alterariam a sua dinâmica hertziana. O autor usa o termo entendendo que a radiodifusão sonora é uma linguagem, independente de seu suporte ou forma de mediação tecnológica. A tecnologia surge como pano de fundo para transformações econômicas e culturais que remedeiam a radiofonia. Segundo Kischinhevsky, tais conteúdos circulam em um complexo midiático que inclui a produção de conteúdos em texto, áudio, vídeo e fotografia, que seguem novas rotinas de produção, distribuição e consumo.

Propôs-se a noção de que o rádio é hoje um meio expandido, que não se limita às ondas hertzianas, integrando um complexo industrial de radiodifusão que abarca ainda a TV por assinatura, as *web radios*, o *podcasting* e serviços de *rádio social* – mídias sociais que têm no intercâmbio de áudio seu principal ativo. (KISCHINHEVSKY, 2014, p. 148).

As novas configurações trazem mudanças importantes para a produção e consumo desses produtos. Frente, por exemplo, à lógica do *broadcasting* do rádio hertziano, temos possibilidades maiores de produção de conteúdos sonoros por pessoas comuns, formatando programas de nicho. Tem-se também uma dinâmica que não se prende à temporalidade do rádio, permitindo escutas assíncronas, por meio do *download*. Por fim, temos uma participação do ouvinte que é franqueada por novos canais. Como vimos no capítulo 1, com Kischinhevsky, há uma possibilidade maior de interação entre ouvintes e emissoras, bem como dos ouvintes entre si, a partir de mídias sociais e *microblogs* que, não necessariamente, precisam da moderação da emissora.

No entanto, buscamos ir além de uma noção de rádio expandido que se centra muitas vezes nas dinâmicas tecnológicas. Mais do que rádio expandido, interessa-nos entender uma “textualidade expandida”, que permite dar conta de fenômenos como *Serial*. Mesmo centrados no áudio, *podcasts* como *Serial* acionam outras esferas e se constituem como um texto muito mais complexo. Se olharmos, por um lado, para recursos como a trilha sonora, a paisagem sonora, o uso da voz, e, por outro, para textos visuais, vídeos, gráficos e outros tipos de produção, é porque entendemos que a relação entre esses elementos não é de mera complementaridade, mas de uma profunda interconexão. Com Leal (2018, p. 23), concordamos que “[...] um texto não é simplesmente um produto, um resultado final de uma prática sociodiscursiva historicamente situada, mas algo que emerge em seu desenrolar, na multimodalidade e multidimensionalidade desses processos”.

2.3 Visualidades e sonoridades

A rede textual constantemente reorganizada por *Serial* não diz apenas de uma abertura para outros formatos e possibilidades – não diz apenas do que está além do *podcast*, mas também ajuda a entender as características do áudio que o compõem. Retomamos Gonzalo Abril (2007), com o objetivo de entender uma

cultura visual, conforme definida pelo autor, e como a noção de visualidade ajuda a entender a sonoridade de *Serial*. Assim, o autor define a visualidade:

O visual não é só certa “substância de expressão”, mas é em si mesmo um campo de sentido intersubjetivamente construído e um espaço de pensamento. [...] A extensão do visual não alcança apenas os objetos textuais explorados tradicionalmente pela semiótica da imagem, especialmente no contexto da comunicação de massas, ou pela iconologia, na história da arte, mas também a experiência visual em quaisquer de suas formas antigas e modernas, excepcionais ou cotidianas. (ABRIL, 2007, p. 18, tradução nossa)⁴⁶.

Entender a visualidade não deve, então, se restringir aos elementos mais imediatamente trazidos pela visão. Para Gonzalo Abril, a análise de “textos visuais” (termo que, como veremos, o autor prefere a “imagem”) deve levar em consideração uma visada que conjugue uma perspectiva semiótica com os processos culturais. Eles devem ser pensados em seu contexto de produção e de consumo, e as marcas visuais que enxergamos neles também devem ser analisadas em seus processos históricos. Ou seja, tomemos o nosso olhar para uma pintura como exemplo. O que analisamos nela não está apenas em suas cores, seus traços, nos objetos representados iconicamente. Nosso olhar passa também pelas formas que a sociedade condiciona tal olhar. Estamos em um museu quando olhamos para ele? O que conhecemos do artista que o pintou? O quadro faz referência a alguma outra imagem que conhecemos? Conseguimos encaixá-lo em alguma escola ou estética específica? O que o momento histórico da pintura ou do nosso olhar pode dizer sobre ele? Os questionamentos podem ser ampliados para pensar em produtos mais contemporâneos, como os seriados televisivos, por exemplo. Em qual canal ele é veiculado? A que ele faz referência? Em que as tecnologias de produção e consumo influenciam? Entender que os textos visuais estão inseridos em um cenário mais amplo, que são dialogam com a sociedade, é vital para sua análise.

A escolha de Abril por “texto visual” e não termos como “imagem”, “signos” ou “representações” visuais parte desse cenário. Em sua análise, Abril inspira-se na semiótica peirciana não para entender o que os textos visuais “significam”, mas

⁴⁶ “Lo visual no es sólo cierta 'sustancia de la expresión', sino en sí mismo un ámbito de sentido intersubjetivamente construido y un espacio de pensamiento. [...] La extensión de lo visual no alcanza sólo a los objetos textuales explorados tradicionalmente por la semiótica de la imagen, sobre todo en el contexto de la comunicación de masas, o por la iconología, en el de la historia del arte, sino también a la experiencia visual en cualquiera de sus formas antiguas y modernas, excepcionales o cotidianas.”

investigar os meios pelos quais atribuímos significados aos textos, ou entendemos os processos de significação que intervêm em nosso conhecimento. Para isso, devemos considerar os textos visuais não como unidades estáticas. A interpretação, em Peirce, é um deslocamento de uma rede interpretativa – é um momento em que o intérprete intervêm em um fluxo de uma semiose ilimitada. De forma similar, então, “[...] os textos visuais deverão ser vistos também como formas fluidas, dinâmicas, nunca plenamente determinadas, em redes textuais movediças no tempo da história e nos espaços da cultura.” (ABRIL, 2007, p. 19, tradução nossa)⁴⁷.

É nesse sentido que Abril adota o que ele chama de “metodologia visual crítica”, voltada a pensar os textos visuais em termos de significação cultural, práticas sociais e relações de poder nas quais os textos estão envolvidos. Para alcançarmos os processos de significação, devemos entender a cultura no qual o texto visual é produzido e consumido. Os textos visuais, afinal, são produzidos por relações de poder, mas também as articulam e as desafiam.

Nosso olhar, ao encontrar um texto visual, é matizado, portanto, por todos esses aspectos culturais e históricos que dizem da forma como aqueles textos são tradicionalmente recebidos. Mas é também um jogo com as formas tecnológicas com as quais convivemos e os olhares que elas pressupõem e criam. Abril convoca Benjamin para pensar as tradições que domesticam o olhar:

Walter Benjamin, e muitos outros críticos posteriores, acrescentaram que o olho contemporâneo tem sido adestrado pela tecnologia, primeiro pela fotografia e o cinema, logo pelo vídeo, depois pela imagem digital e pela realidade virtual, com efeitos tais que também se tornou um órgão epistêmico, estético e moral da modernidade. (ABRIL, 2007, p. 22, tradução nossa)⁴⁸.

De forma a sintetizar tal pensamento, Abril retoma seus pensamentos sobre a maneira como devemos levar em consideração as condições histórico-culturais de produção, distribuição e consumo ou recepção dos textos visuais. Em primeiro lugar, diz Abril, devemos ler contextualmente, isto é, interpretar os textos visuais a partir das instituições, práticas, modelos textuais e entornos técnicos em que tais textos

⁴⁷ “[...] los textos visuales han de verse también como formas fluyentes, dinámicas, nunca plenamente determinadas, en redes textuales movedizas en el tiempo de la historia y en los espacios de la cultura.”

⁴⁸ “Walter Benjamin, y tras él otros muchos críticos posteriores, añadirían que el ojo contemporáneo ha sido adiestrado por la tecnología, primero la de la fotografía y el cine, luego por el vídeo, después por la imagen digital y la realidad virtual, con efectos tales que ha devenido también en un órgano epistémico, estético y moral de la modernidad.”

são criados e intercambiados. Há de se, também, interpretar esses textos reflexivamente, ou seja, entender os efeitos que eles produzem sobre seu próprio contexto. Por fim, devemos interpretar o texto discursivamente, entendendo que ele foi produzido por um sujeito (seja individual ou coletivo, autorreferente ou não), que atua sobre o texto de forma a dirigi-lo a destinatários reais ou virtuais. Em todas essas esferas, é importante entendermos que Abril não considera o texto como apenas verbal, visual ou sonoro. A expressão “texto visual” diz de uma predominância de um elemento visual em relação a outros, sem que com isso tenhamos textos com apenas um destes elementos.

Para Abril, tal experiência visual predominante nos textos, é uma síntese de três dimensões: aquela ligada diretamente ao visual, a do olhar e a da imagem. O nível visual, segundo Abril, corresponde diretamente ao ato perceptivo, nosso encontro com um objeto. Mas se refere também à estética, às operações de sensibilidade (*aisthesis*), uma esfera da experiência sensível. O nível do olhar já traz uma intencionalidade à visão – traz-se os elementos do desejo, do afeto, e também do hábito e do comportamento institucionalizado. Por fim, o nível da imagem, remete, para Abril, à representação, a uma ordem do imaginário.

Como em Peirce, essas categorias não representam uma sequência temporal, mas formas de organizar os níveis de percepção e interpretação, podendo acontecer de forma simultânea e não claramente definidas na prática. O encontro com os textos visuais também não acontece de forma isolada.

Como dizem Walker e Chaplin, uma vez que os sinais atravessam a retina deixa de fazer sentido falar do “visual” isoladamente, pois não existem olhos na mente que vejam imagens visuais sem relação com a informação proveniente de outros sentidos, nem com o conjunto de conhecimentos e a memória do sujeito. O campo perceptivo da visão se organiza sinopticamente [...], mas também a experiência visual se integra sinestésicamente com outras experiências sensoriais. (ABRIL, 2007, p. 36, tradução nossa)⁴⁹.

O exemplo mais claro seria o cinema, em que percepções visuais e auditivas combinam-se na produção de sentido. Mas podemos pensar também nas formas

⁴⁹ “Como dicen Walker y Chaplin (2002: 37), una vez que las señales traspasan la retina deja de tener sentido hablar de 'lo visual' aisladamente, pues no existen ojos en la mente que vean imágenes visuales sin relación con la información dimanada de los otros sentidos, ni con el conjunto de los conocimientos y la memoria del sujeto. El campo perceptivo de la visión se organiza sinópticamente [...], pero también la experiencia visual se integra sinestésicamente con otras experiencias sensoriales.”

históricas de apresentação de pinturas, fotos, desenhos, acompanhadas por textos verbais, ou experiências em ambientes digitais, na qual uma diversidade de elementos pode coexistir. Temos que pensar nosso olhar aos textos visuais balizado, então, por dois campos: os diversos outros textos que coexistem e sentidos que são acionados juntamente àquele texto visual; as formas históricas, tecnológicas, sociais e culturais que condicionam nosso olhar.

O visual compreende também aquilo que não se vê, o que se crê, o que é imaginado. Novamente, o cinema se firma como um exemplo claro, mas é algo que também pode ser expandido para outros produtos que se configuram a partir de uma sucessão temporal, como as próprias formas sonoras. No cinema, nosso olhar sobre uma cena é balizado por todas as anteriores e posteriores. Remete também ao fora de campo, a um exterior imaginário que não é estritamente correspondente ao que foi visto. O invisível, em Abril, surge sempre como um correlato da visualidade. Aquilo que vemos é sempre informado pelo que não vemos – e, nesse ponto, a noção de rede textual, de pensar os textos de forma mais ampla, ajuda a esclarecer. Se vivemos em uma sociedade marcada pela cultura visual, os diferentes textos visuais que circulam ajudam a compor as redes de significado de cada texto.

Nesse sentido, Abril retoma a ideia de imaginário, não como capacidade apenas de textos visuais específicos, mas como o que se constitui como modo socializado de ver.

O imaginário – se lê em Selva e Solá – “é o mundo da imaginação, constituído por objetos criados pela ‘consciência imaginante’”, que é também capaz de representar como presente o ausente, mas também de produzir mundos irrealis, pois seguindo ensinou Bachelard, a imaginação, mais que de formar imagens, é a faculdade de deformá-las e mudá-las, até mesmo torná-las aberrantes. (ABRIL, 2007, p. 60, tradução nossa)⁵⁰.

Em um aspecto mais compartilhado, podemos pensar no imaginário social que, conforme coloca Castoriadis, é um modo de constituição do mundo e da identidade de determinada sociedade: “Os imaginários são, pois, expressões da criatividade e do sentido inovador das sociedades, especialmente no que diz

⁵⁰ “El imaginario – se lee en Selva y Solá (2004: 131) – ‘es el mundo de la imaginación, constituido por objetos creados por ‘la conciencia imaginante’, que es capaz de representar como presente lo ausente, pero también de producir mundos irrealis, pues según enseñó Bachelard, la imaginación, más que de formar imágenes, es la facultad de deformarlas y cambiarlas, incluso de tornarlas aberrantes.”

respeito à gênese de novas instituições.” (ABRIL, 2007, p. 60, tradução nossa)⁵¹. Assim, temos textos visuais e modos de ver que são compartilhados pela sociedade, representando seus desejos e medos.

Entendendo “imagem” em toda a sua espessura cognitiva, experiencial e prática, o imaginário é, enfim, um repertório heterogêneo de imagens, compartilhado por uma sociedade ou por um grupo social, é o espaço das objetivações da imaginação coletiva. O imaginário compreende representações, evidências e pressupostos normativos implícitos que configuram um modo de “imaginar” o mundo, as relações sociais, o próprio grupo, as identidades sociais, os fins e aspirações coletivas, etc. É o campo da imaginação reprodutiva e criativa de uma comunidade ou de um grupo social. (ABRIL, 2007, p. 62, tradução nossa)⁵².

Entendemos nesse percurso uma complexificação dos textos visuais e de nosso olhar sobre eles. Há, portanto, em Abril, uma visão que inclui – conforme a semiótica – nossas experiências e conhecimentos anteriores, mas que também parte de uma visão socializada e cultural, através de modos de ver historicamente situados e tecnologicamente mediados. É um olhar que passa por uma série de regulações, modalizações e construções, que incluem um imaginário coletivo, intencionalidade, dimensões de afeto e desejo.

Ainda que o autor esteja falando de textos visuais, a comparação com textos sonoros não nos parece tão despropositada. Também o som promove visualidades – não apenas no sentido de fazer referência a e criar imagens mentais, mas no sentido de promover a apreensão, de fazer saber determinados temas. Em uma sociedade marcada pela cultura visual, a visualidade é aquilo que nos permite compreender. *Serial*, ao trazer um texto sonoro sobre o assassinato de Hae Min Lee, promove uma compreensão sobre o assunto. Essa visualidade está vinculada a uma textualidade – faz referência a uma série de outros textos que também tratam de assassinatos e se inscreve em uma rede textual composta por elementos típicos do rádio e do *podcast*. Os textos sonoros também nos chegam por meio de formas sonoras historicamente situadas – por isso, nosso percurso histórico sobre o *podcast* leva em consideração o rádio. O que escutamos como um programa de notícias na

⁵¹ “Los imaginarios son, pues, expresiones de la creatividad y del sentido innovador de las sociedades, sobre todo en lo referido a la génesis de nuevas instituciones”

⁵² “Entendiendo 'imagen' en todo su espesor cognitivo, experiencial y práctico, un imaginario es, en fin, un abigarrado repertorio de imágenes compartido por una sociedad o por un grupo social, el espacio de las objetivaciones de la imaginación colectiva. El imaginario comprende representaciones, evidencias y presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de 'imaginarse' el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc. Es el ámbito de la imaginación reproductiva y creativa de una comunidad o de un grupo social.”

rádio, por exemplo, é construído ao longo do tempo e frente aos outros programas na emissora. Vinhetas, paisagens sonoras, trilhas, todos são elementos que condicionam formas culturais de construção de sentido no som. De forma semelhante, a tecnologia também atua sobre nossa interpretação do som – se a fotografia, por exemplo, trouxe novas camadas de sentido à imagem, as gravações digitais e as possibilidades de remixagem também trazem novos elementos para nossa percepção. A maneira como consumimos tais produtos, seja por meio de fones de ouvido, escutando um arquivo mp3, ou ouvindo um programa ao vivo em uma emissora de rádio, no trânsito, também são pontos de conformação destes textos.

Entendemos que o texto de *Serial* é composto por sonoridades que criam visualidades e se inscrevem em uma textualidade. Para dizer dos elementos mais imediatamente sonoros, partimos da definição de Armand Balsebre (2005) sobre a linguagem radiofônica. Segundo o autor, o rádio tem uma linguagem específica por se organizar como um conjunto sistemático de signos que permite a comunicação, e por se constituir a partir de um uso social e cultural. A partir de Abraham Moles, Balsebre traça quatro sistemas expressivos que constituem a natureza estrutural da mensagem sonora: a palavra, a música, o ruído ou efeito sonoro e o silêncio. Olharemos para como cada um destes se apresenta em *Serial*.

A voz é o elemento mais imediatamente percebido em *Serial*, principalmente a de sua narradora, a jornalista Sarah Koenig. Por apresentar o programa, que se funda fortemente na narração, a voz de Koenig ocupa grande parte dos episódios de *Serial*. Koenig tem uma voz clara, bem enunciada, e apresenta seus argumentos de forma pausada. O estilo é similar ao usado em *This American Life* e outros programas da emissora norte-americana NPR. Artigo do jornal *The New York Times* (WAYNE, 2015) classifica esse estilo como a “voz da NPR”, usada em diversos programas que se centram em um narrador em primeira pessoa, com uma narrativa semi-informal. “Além de uma linguagem mais solta, o locutor usa diversas pausas e, particularmente no final das frases, uma inflexão enfática.” (WAYNE, 2015, tradução nossa)⁵³. Tais características são frutos de uma narração fortemente roteirizada para simular uma espontaneidade e autenticidade. Goffman (2008) afirma que o locutor se porta de maneiras diferentes no rádio a depender do formato do programa. O

⁵³ “[...] in addition to looser language, the speaker generously employs pauses and, particularly at the end of sentences, emphatic inflection.”

autor diz que “[...] a tarefa crucial do locutor é produzir um efeito de fala espontânea e fluente” (GOFFMAN, 2008, p. 306). O objetivo é que a audiência entenda essa fala como de autoria do locutor e se identifique com ele.

Em *Serial*, a narradora constrói essa espontaneidade ao não se furtar de deixar transparecer suas emoções pela voz. Ela hesita, se coloca dúvidas, mostra surpresa e irritação. Isso é acentuado nas entrevistas, quando o tom de voz se torna ainda mais informal, e nos momentos em que ela relata seus pensamentos e dúvidas, colocando-se diretamente em primeira pessoa. No episódio 2, *The Breakup*, isso é facilmente percebido no trecho "Isto é o máximo de angústia que Hae mostra sobre o assunto. Quando eu li, eu pensei ‘uau, isso não parece bom para Adnan’” (Episódio 2 – *The Breakup*, tradução nossa)⁵⁴. Há uma mudança no tom de voz, que se mostra muito mais relaxado e informal quando Koenig relata seu pensamento.

Balsebre (2005, p. 330), dizendo do locutor no rádio, afirma que, ao ler um texto, ele “[...] tenta reproduzir uma naturalidade, uma certa intimidade para eliminar o efeito distanciador”. Afirma ainda que a “[...] fala do locutor ao microfone é percebida pelo ouvinte como 'real' e 'presente' e proporciona uma relação de empatia e identificação” (p. 331). A caracterização da voz no rádio como dotada de uma intimidade é recorrente entre muitos autores. Funcionando como uma metonímia, a voz do locutor abre espaço para que o vejamos em sua corporalidade e sua totalidade. Para Rudolf Arnheim (2005), a voz é a essência do rádio, por se apresentar como um meio sonoro em sua totalidade. Diferente de outros lugares, como a escrita, a voz colocaria o locutor próximo de nós.

No rádio, este efeito é ainda mais forte do que na literatura, porque na narrativa escrita participamos da cena apenas de forma indireta, através da intermediação do escritor. Não somos testemunhas diretas como nos tornamos ao sentarmos em frente do alto-falante e ouvirmos uma pessoa falando sobre alguém de quem não sabemos nada ainda. O rádio torna a pessoa viva e presente diante de nós através de sua voz, ou de alguma outra maneira, sem termos que saber nada a respeito dela. Isto torna a situação excitante. (ARNHEIM, 2005, p. 76).

A voz abre novas potencialidades, como afirma Mello Vianna (2014, p. 231). A autora afirma que a voz é mais espontânea, mais natural que o escrito e, retomando

⁵⁴ “This is the most distressed Hae gets on the topic. When I read it, I thought ‘whoa. This does not look so good for Adnan’.”

a pesquisadora espanhola Antón, diz que a voz do locutor humaniza as palavras, por sugerir a imagem de uma pessoa com corpo, estética e caráter. A voz, então, remete a um corpo, pessoalizando o texto de modo peculiar e distinto daquele apresentado pela palavra impressa.

Não por acaso, essa sensação de proximidade e intimidade é recorrente em comentários de fãs sobre o programa, que se perguntam se Sarah Koenig pode ser uma narradora confiável, se ela está apoiando Adnan ou não⁵⁵. A sensação de intimidade contrasta com um jornalista supostamente imparcial, que garantiria a autenticidade daquele relato.

Voltando à linguagem radiofônica de Balsebre, podemos traçar outras características de *Serial*. Sua trilha sonora também apresenta funções importantes no programa. Começamos nossa audição pela música-tema. Em *Serial*, ela assume um lugar similar ao da abertura de um programa de TV. Começamos o episódio com Ira Glass, criador de *This American Life*, dizendo “*Previously on Serial*” (“Anteriormente, em *Serial*”), frase também usada em seriados televisivos para sinalizar um bloco de cenas dos episódios anteriores. Em *Serial*, tais cenas são, em geral, apenas falas dos entrevistados, sem um grande contexto ou momentos explicativos de Koenig. Quando Sarah Koenig aparece, é na condição de personagem, sem nos dar explicação sobre aquelas falas, ou porque elas se conectam. Esses trechos nos lembram o que já foi discutido, ao mesmo tempo em que aumentam o mistério, por nos trazer informações incompletas ou inconclusivas.

Durante essa recapitulação, começamos a ouvir a música-tema do programa. Composta por Nick Thorburn, ela é intitulada “Bad Dream (the Theme)” no *site* do programa⁵⁶ e na plataforma Soundcloud⁵⁷, em que o compositor disponibiliza toda a trilha de *Serial*.

A música é entrecortada por uma voz robótica que diz “Esta é uma ligação pré-paga da Global Tel Link de Adnan Syed, um presidiário em uma instituição correcional de Maryland” (tradução nossa)⁵⁸. O nome “Adnan Syed” é pronunciado pelo próprio, respondendo ao chamado do telefone da prisão. Em sequência Sarah Koenig nos apresenta o programa, dizendo “De *This American Life* e da WBEZ

⁵⁵ Como exemplo conferir https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/3yfxuo/why_are_people_on_this_sub_so_concerned_with_sks/

⁵⁶ <https://serialpodcast.org/music>

⁵⁷ <https://soundcloud.com/islands/sets/music-for-serial>

⁵⁸ “This is a Global Tel Link prepaid call from Adnan Syed an inmate at a Maryland Correctional facility.”

Chicago, este é *Serial*, uma história real contada semana a semana. Eu sou Sarah Koenig” (tradução nossa)⁵⁹. A trilha continua nos primeiros momentos da narração inicial de Koenig, em que ela apresenta o que o episódio trará.

O tema de Thorburn torna-se um modo de identificar o programa. Não à toa, é constantemente utilizado em paródias e ganhou remixes⁶⁰. As notas iniciais no teclado são a deixa para que o programa construa sua identidade sonora. Ao final dos episódios, quando Sarah Koenig sintetiza o que foi apresentado e abre os questionamentos para o próximo episódio, a trilha é usada para marcar o “*Next time, on Serial*” (“No próximo episódio, em *Serial*”). Já ao escutarmos o tema, sabemos que o programa se encaminha para seu ápice e conclusão.

Variações do tema aparecem também ao longo do programa e na trilha sonora são intitulados como “*Still Dreaming (the Theme) II*” e “*Still Dreaming (the Theme) III*”. No episódio 6, *The case against Adnan Syed*, Cathy, amiga de Adnan e Jay, descreve um encontro com os dois, no dia em que Hae Min Lee fora morta. Destacando que Adnan estava inquieto, mostrando um comportamento estranho, Cathy conta sobre uma ligação que o suspeito recebeu.

Cathy: “Claramente, você podia perceber que alguma coisa estava acontecendo, alguma coisa que não era boa, e sim, era um comportamento estranho pra qualquer um. Eu acho que isso é algo que eu sempre lembrei. Como ele disse isso, como ele estava, quando ele disse. Ele definitivamente estava em pânico. [INÍCIO DA MÚSICA-TEMA] Ele com certeza estava preocupado e eu posso imaginar que se eu estivesse naquela posição, era isso que eu estaria dizendo ao telefone para o meu melhor amigo. Você sabe, “meu deus, o que eu vou fazer? Eles vão vir falar comigo. O que eu devo dizer?” Você sabe, tentando inventar uma história muito rápido.” (Episódio 6 – *The case against Adnan Syed*, tradução nossa)⁶¹.

A variação “*Still Dreaming (the Theme) II*” aparece também no segundo episódio, *The Breakup*. Nele, Sarah Koenig lista as várias hipóteses para o motivo

⁵⁹ “From This American Life and WBEZ Chicago it’s *Serial*. One story told week by week. I’m Sarah Koenig.”

⁶⁰ Há versões que mesclam o tema de *Serial* com músicas do rapper The Notorious B.I.G. (<https://www.youtube.com/watch?v=nYZXIFpNgLo>) e da cantora Miley Cyrus (<http://www.funnyordie.com/articles/482049ca5f/serial-ball>).

⁶¹ “Clearly you could tell something was going on, something was going on [that] wasn’t good, and yeah, it was just strange behavior for anybody. I think that’s been the one thing I’ve always remembered. Like how he said it, how he looked, when he said it. He’s definitely panicked. He’s definitely worried and I could imagine if I was in a position that’s what I would’ve been saying on the phone to my best friend. You know, “my god, what am I gonna do? They’re gonna come talk to me. What am I supposed to say?” You know, trying to come up with some story quickly.”

do crime. A primeira é uma investigação sobre o relacionamento entre Adnan e Hae, tentando descobrir se ele era possessivo em relação a ela.

Becky Cline: “Era um relacionamento adolescente, bobo, do ensino médio. Eu lembro de muitas brincadeiras e muito, você sabe, andar de mãos dadas, braços em torno do outro. Eu não lembro de nenhum, [INÍCIO DA MÚSICA] nada estranho, nada que me chamasse a atenção.”

Sarah Koenig (voice over): “Eles saíram juntos durante todo o verão antes do último ano do ensino médio. Eles se encontravam depois do trabalho e dirigiam por aí. Eles tinham dezessete anos. Eles estavam apaixonados. Eles eram ativos. Eles transavam em qualquer horário e em qualquer lugar possível. Às vezes em motéis ou no carro ou no parque ou na casa ou apartamento de outras pessoas. Às vezes eles brigavam e rapidamente faziam as pazes. Algumas vezes, Hae terminou o relacionamento, mas pedia Adnan de volta depois de um ou dois ou três dias.” [SOBE SOM] (Episódio 2 – *The Breakup*, tradução nossa)⁶².

Nos dois casos, a música pontua momentos importantes da narrativa, chamando a atenção do ouvinte para as novas informações reveladas. A música-tema aparece ao longo dos episódios de *Serial*, como um *leitmotiv*, termo atribuído ao compositor Richard Wagner e que se relaciona ao uso recorrente de uma determinada melodia, de forma a criar vínculos a eventos, personagens ou ideias em uma trama. O conceito é frequentemente retomado no estudo do audiovisual e “[...] se expande para abarcar músicas inteiras, elementos sonoros diegéticos e não-diegéticos, além de músicas com vários tipos de modulações rítmicas” (VENANCIO, 2012, p. 12). A repetição do piano característico da música-tema de *Serial* é, assim, forma de criar uma identificação. Não por acaso, a segunda temporada de *Serial* usa uma nova versão da trilha como sua abertura. As mesmas notas no piano ganham o acompanhamento de trompas e instrumentos de sopro e são apresentadas juntamente com trechos de noticiários sobre a história do soldado Bowe Bergdahl.

O tema, então, busca acompanhar a mudança temática da temporada, colocando-se como uma abertura para os sentidos e temas que virão. O trabalho é similar ao realizado em alguns seriados televisivos, como *Transparent* (Amazon Video, 2014-presente) e *Top of The Lake* (SundanceTV, 2013-presente), que, a

⁶² “Becky Cline: Just a silly, teenage, high school relationship. I remember a lot of teasing and a lot of, um, you know hand holding, arms around each other. I don’t really remember any, anything weird or anything stands out.”

Sarah Koenig: “They hung around all that summer before senior year. They’d meet up after work and drive around. They were seventeen. They were in love. They were active. They’d have sex whenever and wherever possible. Sometimes at motels or the car or at a park or at other people’s houses or apartments. Sometimes they’d fight and then they’d quickly make up. A couple of times, Hae called it off but then would ask for Adnan back after a day or two or three.”

cada temporada, apresentam variações de sua abertura, não apenas nas imagens, mas na música, como forma de marcar os temas que serão trabalhados ao longo dos episódios.

Além da música-tema, *Serial* conta com diversos outros momentos em que as narrações e entrevistas são acompanhadas por uma trilha original composta por Thornburn e pelo músico Mark H. Philips. No episódio 9, *To be suspected*, a música aparece baixa, sutil. Estamos em um momento em que a narrativa se coloca fortemente do lado de Adnan – Koenig se identifica com o prisioneiro ao relatar os seus primeiros depoimentos e dias na prisão.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Frequentemente quando Adnan conta histórias sobre essa época, [INÍCIO DA MÚSICA] ele foca em algum momento pequeno quando alguém foi gentil com ele.”

Adnan Syed: “Tinha alguém usando roupas simples, ele colocou sua cabeça pela porta e disse ‘ei, cara, tenha fé’. Para mim, isso pareceu um encorajamento, ele não estava dizendo isso para me assustar nem nada.”

Sarah Koenig (*voice-over*): “É isso, essa é a história completa. Mas ele me falou desse cara várias vezes. Também falou da mulher branca que estava dirigindo o carro que levou ele para o centro. Ela foi educada. Teve o vice-xerife que parecia o Judd Hirsch e deu a ele uma barra de chocolate. O professor da oitava série, cujo nome ele não se lembra, que escreveu a ele uma carta. Eu posso imaginar que você focaria nessas gentilezas e elas ficariam marcadas em sua mente para sempre.” (Episódio 9 – *To be suspected*, tradução nossa)⁶³.

A música aparece ainda com um ar soturno, entre o melancólico e o misterioso, como quando, no primeiro episódio, *The Alibi*, Sarah Koenig apresenta pela primeira vez o caso que irá investigar, dando as principais informações sobre a morte de Hae Min Lee.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Esse é o caso em que eu estive trabalhando. Quase 15 anos atrás, em 13 de janeiro de 1999, uma garota chamada Hae Min Lee desapareceu. Ela estava no último ano da Woodlawn High School, no condado de Baltimore, Maryland. Ela era coreana. Ela era esperta, e bonita, e alegre, e uma ótima atleta. Ela jogava hóquei em campo e

⁶³ Sarah Koenig (*voice-over*): “Often when Adnan tells stories about this time, he zeros in on some small moment when someone was kind to him.”

Adnan Syed: “There was someone in plain clothes, he stuck his head in the door and he said “hey man, just have faith.” To me it came across as an encouragement, he wasn’t saying it to taunt me or anything [...]”

Sarah Koenig (*voice-over*): “That’s it, that’s the whole story. But he’s mentioned this guy to me multiple times. Also, the white lady who was driving the cruiser that took him downtown. She was polite. There was the sheriff’s deputy who looked like Judd Hirsch who slipped him a candy bar. The eighth grade teacher whose name he can’t remember who wrote him that nice letter. I can imagine how you’d seize these kindnesses and that they’d nestle into your brain forever.”

lacrosse. E ela era responsável. [INÍCIO DA MÚSICA] Logo depois da aula, ela iria buscar sua prima no jardim de infância e deixá-la em casa. Mas ela não apareceu. Foi aí que a família de Hae Lee sabia que algo estava acontecendo, quando a escola da prima ligou. Cerca de um mês depois, em 9 de fevereiro, o corpo de Hae foi encontrado em um grande parque de Baltimore [...] Umás duas semanas depois disso, então seis semanas desde que ela desapareceu, o ex-namorado de Hae, um cara chamado Adnan Syed, foi preso pelo assassinato dela. Ele está preso desde então.” [SOBE SOM] (Episódio 1 – *The Alibi*, tradução nossa)⁶⁴

Em apenas um momento, *Serial* usa uma trilha não instrumental. No episódio 2, *The Breakup*, ouvimos a música “All My Life”, da banda K-Ci & JoJo. A música é citada por Hae em seu diário, como sendo a trilha da vez em que ela e Adnan dançaram pela primeira vez, em um baile da escola.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Então, na noite do baile, ela escreve, sobre Adnan. “Eu juro, ele é o cara mais doce. Deixe eu te contar por que. Ele foi o príncipe do baile e como a Stephanie era a princesa, eles tradicionalmente teriam que dançar juntos, com a minha música, “All My Life”, da K-Ci & JoJo. Eu tentei agir naturalmente, fingir que não tinha ciúmes, mas aquilo me incomodou. Dez segundos depois, adivinha quem dançou comigo, e não com Stephanie? Adnan!” (Episódio 2 – *The Breakup*, tradução nossa)⁶⁵.

Para além da citação de direta de Hae, a música diz de um momento de romance adolescente. Um respiro em meio à narrativa de um crime, em que escutamos a vítima sonhar com um romance.

Em todos estes exemplos, percebemos uma característica fundamental de *Serial*. Seu uso de trilha sonora reforça os sentidos que a narrativa quer nos colocar e, de forma didática, além de permitir que acompanhemos Koenig em sua investigação. Se em determinada cena, Adnan nos é apresentado como um preso injustificado, a música realça seus sentimentos. Se ele cai em contradições, o áudio

⁶⁴ “Here’s the case I’ve been working on. 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. [INÍCIO DA MÚSICA] 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 [...] A couple weeks after that, so six weeks after she first went missing, Hae’s ex-boyfriend, a guy named Adnan Syed, was arrested for her murder. He’s been in prison ever since.”

⁶⁵ Sarah Koenig (*voice-over*): “So prom night she writes about Adnan. I swear he’s the sweetest guy. Let me tell you why. He was prom prince and Stephanie was prom princess and traditionally they’re supposed to dance together, to my song, K-Ci & JoJo’s ‘All My Life.’ I tried to act natural and unjealous, but it did kinda bother me. Ten seconds later, guess who danced with me, and not with Stephanie? Adnan!”

nos coloca um sentido de mistério e dúvida. Se Koenig apresenta informações importantes, a música chama a nossa atenção para aquele ponto.

O uso da música, obviamente, não atua de forma isolada em *Serial*. Podemos olhar para ele em um aspecto mais amplo de uma “paisagem sonora” construída pelo *podcast*.

Mello Vianna, Vaz e Santos (2018) partem do conceito de “paisagem”, originário da Geografia para pensar em paisagens textuais, entendendo-as como compostas de imagens, sons, tipografia ou outros elementos que constituem textualidades. Da Geografia, entendemos a paisagem como um espaço ligado à nossa percepção, passível de interferência. Partindo de Denilson Lopes, os autores caracterizam a paisagem como

[...] a porção de uma área cujos sentidos da percepção de quem a observa consegue ver, escutar e sentir e alcançar de um determinado ponto de vista. Paisagem, portanto, pode ser considerada ainda como objeto de consumo, domínio da intervenção e atividades humanas. (MELLO VIANNA; VAZ; SANTOS, 2018, p. 114)

Do conceito, podemos traçar dois lugares de interesse: a paisagem surge como um espaço historicamente situado, que possui identidade e individualidade, e que existe em inter-relação. O geógrafo Carl Sauer (1998 apud MELLO VIANNA; VAZ; SANTOS, 2017, p. 115) é retomado para caracterizar a paisagem como dotada de uma identidade “[...] que é baseada na constituição reconhecível, limites e relações genéricas com outras paisagens, que constituem um sistema geral”. Extrapolando para pensar as paisagens textuais, Mello Vianna, Vaz e Santos afirmam que “dentro do relevo há uma ecologia textual própria, de forma que cada texto/relevo compõe uma unidade dentro de uma unidade de sentido maior e mais ampla” (p. 116). Eles citam o exemplo da paisagem textual das capas de jornais, vistas em bancas de revistas ou exibidas em conjunto em telas. Cada uma traz sua individualidade, que permite o reconhecimento e a diferenciação delas sobre as outras. “No entanto, a capa de jornal faria parte de uma paisagem maior formada pelas demais capas de jornais, tal como uma cadeia de montanhas. A paisagem, portanto, possui uma unidade e faz parte de um contexto mais amplo”. (MELLO VIANNA; VAZ; SANTOS, 2018, p. 116).

É nesse sentido que entendemos a paisagem sonora. O termo foi criado por Murray Schafer, na década de 1960, e se refere às sonoridades que nos rodeiam e que conformam paisagens situadas no tempo e no espaço. No rádio, as paisagens

de cada programa se inserem uma paisagem textual mais ampla, conformada pela programação da emissora em que é veiculado. Performance da voz, trilha musical, efeitos sonoros, tratamento técnico e silêncio constituem os relevos da paisagem, conforme apontado por Mello Vianna, Vaz e Santos. José e Sergi (2008) comparam a paisagem sonora à descrição em um texto escrito. Ambas compõem o ambiente para que o personagem possa desenvolver uma ação

Em *Serial*, podemos pensar na paisagem composta por todos os seus elementos sonoros: além da trilha sonora e a voz de Koenig, o som ambiente, uso e materialidade das gravações.

Situamo-nos próximos a Mello Vianna (2009), no entendimento da capacidade do rádio de produção de imagens a partir de seus elementos sonoros. Ao analisar peças publicitárias na rádio, a pesquisadora parte da conceituação de imagens sonoras, entendidas como a imagem que se constrói na tela imaginativa do ouvinte a partir de sons e elementos acústicos. Seriam imagens multissensoriais, que podem sugerir sentidos “[...] mediante essa associação da interpretação do locutor, da trilha e dos efeitos sonoros com o repertório do ouvinte”. (MELLO VIANNA, 2009, p. 47).

Serial cria diversas imagens sonoras, ao não retirar das situações de entrevista ruídos e sons que compõem o ambiente no qual Koenig e seus entrevistados estão. No episódio 3, a narradora e o repórter Justin George vão ao escritório do procurador do Estado de Maryland para ver as fotos da cena do crime. A gravação acompanha as reações dos dois ao verem as fotos, que relatam a dificuldade de se enxergar o corpo de Hae em meio às folhagens, levantando, então, a suspeita de que o homem que alertara a polícia já sabia que havia um corpo ali. Ouvimos não apenas as falas, mas podemos, por meio do som, reconstruir a cena. Gavetas sendo abertas, papéis sendo mexidos, conversas ao fundo. Mesmo durante a narração em *off* de Koenig, a gravação da visita continua sendo apresentada, com todos os seus ruídos. O capítulo continua com a visita dos dois, juntamente com a produtora de *Serial* Dana Chavis ao Leakin Park, local onde o corpo fora encontrado. O objetivo deles é medir a distância até a estrada e comprovar a alegação de Mr. S (o homem que encontrou o corpo) de que ele teria visto Hae acidentalmente enquanto procurava um lugar para urinar. Justin George conta seus passos, seus pés fazem barulho ao pisar nas folhas, carros passam ao fundo, o vento sopra. A gravação não é tão clara quanto o *voice over* de Sarah Koenig.

Ao longo dos episódios, a materialidade dos aparatos de gravação fica evidente. A voz de Sarah Koenig soa muito mais clara durante sua narração do que durante suas entrevistas. Nestas, as falas são atravessadas pelo mundo que as rodeia e os diferentes aparatos de gravação se fazem presentes. O uso que Serial faz das gravações de arquivo mostra isso. As gravações recentes, provavelmente realizadas em meios digitais têm qualidade superior às gravações de arquivo, realizadas em fitas magnéticas. Muitos dos depoimentos prestados à polícia ou as sessões do tribunal em 1999 são apresentadas com chiados. Em alguns momentos, Koenig inclusive ressalta esse aspecto, seja repetindo informações inaudíveis na gravação:

Detetive: “Jay, por que Adnan chamaria você?”

Jay: “Eu sou o elemento criminoso de Woodlawn.”

Sarah Koenig (voice-over): “‘Eu sou o elemento criminoso de Woodlawn’, ele diz.” (Episódio 4 – *Inconsistencies*, tradução nossa)⁶⁶.

Ou destacando a escolha de certos áudios em detrimento de outros:

Sarah Koenig (voice-over): “A polícia gravou duas entrevistas com Jay. E eu vou tocar para vocês a segunda, de algumas semanas depois, só porque a qualidade do som é muito melhor.” (Episódio 1 – *The Alibi*, tradução nossa)⁶⁷.

A materialidade também se faz presente nas entrevistas realizadas com Adnan Syed. Ele conversa com Koenig por meio do sistema de telefone da prisão. Ele liga para a jornalista, que escuta a mensagem tocada na abertura do programa, tendo um limite de trinta minutos para a ligação. Essa situação gera diversas interrupções nas conversas entre os dois.

Adnan Syed: “Mas isso não é legal, porque agora você está falando que você pode usar os registros do celular quando isso me beneficia...” [CORTE BRUSCO NA FALA DE ADNAN E TOQUE DO TELEFONE] [PAUSA]

Sarah Koenig (voice-over): “Esse foi o corte de 30 minutos. Adnan ligou de volta.” (Episódio 5 – *Route talk*, tradução nossa)⁶⁸.

⁶⁶ Detetive: Jay, why would Adnan call you?

Jay: I'm the criminal element of Woodlawn.

Sarah Koenig (voice-over): I'm the criminal element of Woodlawn, he says.

⁶⁷ Sarah Koenig (voice-over): The police recorded two taped interviews with Jay. And I'm going to play you the second one from a couple weeks later, only because the sound quality is much better.

⁶⁸ Adnan Syed: “But that’s not cool though, because now what you’re saying is that you can use the cell phone records when it benefits me...”

Sarah Koenig (voice-over): “That was the 30 minutes cut off. Adnan called back.”

A escolha por manter momentos como esse, que fogem do esperado e trazem interrupções na narrativa, mostra uma vontade de *Serial* de nos apresentar um ambiente em sua completude. Isso fica claro no exemplo anterior e em diversos outros que ajudam a compor como é a vida de Adnan na prisão. Sabemos disso não apenas pelo que ele nos conta, mas por todos os sons e interferências que atravessam suas falas.

Adnan Syed: “Sempre tem esse momento em que eu visualizo a rota, é simplesmente – oh, estou me preparando para ir, certo. Desculpa. Ei, preciso ir. Tchau.”

Sarah Koenig: “OK, tchau!”

Sarah Koenig (voice-over): “Isso acontece às vezes. Os guardas aparecem, e você precisa parar, no meio da frase.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁶⁹.

Todos esses exemplos conformam uma sonoridade que é muito particular deste *podcast* e servem a dois usos: ajuda a criar uma definição do que é o programa, sua identidade – de forma similar a uma capa de jornal frente a todas as outras na banca; mas serve também para criar imagens sonoras e “transportar” o ouvinte para o lado dos acontecimentos. A sonoridade de *Serial* busca nos colocar próximo a Koenig e suas descobertas. Quando ouvimos os momentos dispensáveis da entrevista, nos deparamos com o inesperado (como as interrupções na ligação de Adnan); mesmo quando ouvimos o ambiente que rodeia Koenig (as folhas e o riacho no Leakin Park), podemos construir imagens sonoras que colocam tais ambientes como realidades próximas a nós. É um movimento duplo: se recursos como a edição e a música revelam uma construção de *Serial* sobre a realidade, de forma a acentuar emoções, a paisagem sonora busca simular um apagamento da mediação. É como se não estivéssemos diante de uma edição fortemente construída, mas como se ouvíssemos o que de fato aconteceu. Em ambos os casos, a sonoridade de *Serial* busca propor sentidos a seus ouvintes.

Esses elementos sonoros dizem também de um aspecto mais amplo. Se como vimos nas apropriações de Gonzalo Abril sobre a visualidade e fazendo uma aproximação com a ideia de sonoridade, temos uma audição de *Serial* que não se

⁶⁹ Adnan Syed: “There’s always this moment where I visualize the route, it’s just-- Oh hey, we’re getting ready to go, right. Sorry. Hey, I gotta go. Alright bye.”

Sarah Koenig: “Okay bye!”

Sarah Koenig (*voice-over*): “That happens sometimes. The guards come by and you’re just done, mid-sentence.”

encerra na análise isolada de cada um desses aspectos. Voz, trilha e paisagem sonora são elementos que nos surgem não apenas por meio da percepção do som, mas são influenciados pelo nosso entendimento do que é o *podcast*, pelas tecnologias que medeiam nossa relação com o produto e pelos momentos de produção e consumo. Se com Abril deslocamos um entendimento pacificado do nosso olhar, é porque a própria definição do que é o “texto” dos produtos analisados se torna mais complexa. O som em *Serial* promove imagens, não apenas no sentido de imagens sonoras, mas dando a ver aspectos do caso – trata-se de um fazer compreender, que é auxiliado pela circulação em ambiente *online*.

3 A NARRADORA

A partir deste capítulo, começamos a nossa leitura em torno de dois aspectos importantes para se entender *Serial*: sua narradora e seus ouvintes. Consideramos que ambos são centrais para a dinâmica comunicacional do programa e materializam de modos distintos e complementares a vontade de saber que marca este *podcast*. De um lado, temos um elemento estrutural da narrativa (a narradora), que estabelece as bases para que os ouvintes (o outro lado), reais, atuem sobre ela. Em ambos os casos, o que está presente é um constante jogo de certezas e questionamentos a partir da pergunta em torno da qual a primeira temporada de *Serial* se estrutura: Adnan é culpado ou não? Sarah Koenig, como narradora, tenta organizar os elementos da narrativa e, ao analisá-los, faz emergir uma abertura para mais questionamentos; os ouvintes, por sua vez, atuam em movimento complementar, ao entrar nas aberturas proporcionadas pelo programa em busca de mais respostas.

O que guia nosso capítulo é a tese de que a narradora de *Serial* opera em um movimento, à primeira vista, paradoxal: ela se constitui como narradora confiável, justamente para colocar a desconfiança, ou a dúvida, como elemento central. Ela quer que confiemos nela para que duvidemos das informações acerca do caso.

Para olhar para a narradora, voltamo-nos primeiro às caracterizações dessa figura textual a partir da narratologia (MARGOLIN, 2009; DOLEŽEL, 1980; BAL, 2004). O movimento não é exaustivo, mas um aporte para que pensemos qual o papel dessas marcas textuais no *podcast*. Qual o sentido e a que serve uma narradora em primeira pessoa como a que constrói Sarah Koenig? Destacando alguns aspectos dos atributos do narrador (como seu conhecimento, confiabilidade, relação ao que é narrado e papéis projetados), procuramos olhá-lo também a partir do jogo com o eu estabelecido pelo seu uso da primeira pessoa (COWARD, 2013; SERELLE, 2009) e as relações de experiência e conhecimento ali constituídas (BENJAMIN, 1987; FERNANDES, 1996; SANTIAGO, 1989). Procuramos sintetizar todos esses lugares com um olhar mais detalhado para um episódio específico de *Serial*, o capítulo 5, *Route Talk* e, por fim, discutir como Koenig constrói sua confiabilidade a partir de Ricoeur (1997).

3.1 Individualizando Koenig

Todo o percurso em *Serial* gira em torno do olhar da jornalista Sarah Koenig. É ela quem conduz os episódios, faz as entrevistas e apresenta todas as informações relacionadas ao caso, por meio de uma fala em primeira pessoa. Já no primeiro episódio, *The Alibi*, é a partir de como Koenig descobriu o caso que nós, ouvintes, também conhecemos ele.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Eu fiquei sabendo dessa história há mais de um ano, quando recebi um e-mail de uma mulher chamada Rabia Chaudry. [...] Rabia escrevia para mim, porque, há muito tempo, eu era uma repórter no Baltimore Sun, e ela viu algumas matérias que eu escrevi sobre uma famosa advogada de defesa em Baltimore, que tinha sido expulsa da ordem dos advogados por mau uso do dinheiro de um cliente. Essa advogada é a mesma pessoa que defendeu Adnan, o último julgamento de destaque dela, aliás. [...] Rabia perguntou se eu poderia, por favor, dar uma olhada no caso de Adnan. Eu não recebo e-mails como esse todos os dias. Então eu pensei, claro, por que não?” (Episódio 1 – *The Alibi*, tradução nossa)⁷⁰.

Por Sarah Koenig se apresentar em primeira pessoa, usamos ao longo desse trabalho seu nome de forma intercambiável com a palavra “narradora”. Entendemos que esse papel é por ela ocupado a partir dos apontamentos narratológicos de Uri Margolin (2009). O autor toma o termo narrador como a posição de fala intratextual, a partir do qual o discurso narrativo origina e do qual as referências a entidades, ações e eventos narrativos são feitas. É também um lugar que não deve ser confundido com a figura do autor, ainda que possamos imaginar o narrador como uma pessoa de carne e osso, que age sobre a história.

Através de um processo duplo de transferência metonímica e antropomorfização, o termo narrador é então usado para designar o ocupante textualmente projetado presumido dessa posição, o produtor hipotético do discurso corrente, o agente individual que serve como a resposta para a pergunta de Genette *qui parle?* [quem fala?] O narrador, que é estritamente uma categoria textual, deve ser claramente distinguido do autor que, obviamente, é uma pessoa real. (MARGOLIN, 2009, p. 351, tradução nossa)⁷¹.

⁷⁰ “I first heard about this story more than a year ago when I got an email from a woman named Rabia Chaudry. [...] Rabia was writing to me because, way back when, I used to be a reporter for the Baltimore Sun, and she'd come across some stories I'd written about a well-known defense attorney in Baltimore who'd been disbarred for mishandling client money. That attorney was the same person who defended Adnan, her last major trial, in fact. [...] Rabia asked if I would please just take a look at Adnan's case. I don't get emails like this every day. So I thought, sure, why not?”

⁷¹ “Through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphization, the term narrator is then employed to designate a presumed textually projected occupant of this position, the hypothesized producer of the current discourse, the individual agent who serves as the answer to Genette's

Assim, ainda que façamos referência ao nome de Sarah Koenig, não queremos com isso dizer que narradora e pessoa são iguais, mas marcar de forma constante o tensionamento operado por ela ao se apresentar em primeira pessoa. O que olhamos aqui não deixa de ser um papel textual, ainda que os próprios ouvintes, em comentários na internet, levantem dados biográficos da pessoa Sarah Koenig para discutir aspectos relacionados à sua narração em *Serial* ou ao seu trabalho como jornalista, por exemplo. O uso da primeira pessoa por Koenig é, inclusive, primordial para descrever a antropomorfização e individualização do narrador conforme apresentadas por Margolin. A narradora de *Serial* pede a todo o tempo que a encaremos como uma pessoa – ela diz “eu” e conta sobre os lugares que esteve. Não por acaso, sua voz é elemento central do programa. Como já vimos em Balsebre (2005) e Mello Vianna (2014), a voz sugere a presença de um corpo e este é a todo o tempo aludido no relato de Koenig, como quando ela visita espaços como o Leakin Park e a Woodlawn High School.

A voz, no entanto, não é o único elemento que permite a construção de uma narradora singular. Uri Margolin parte de tipologias estabelecidas por Seymour Chatman e Lubomír Doležal para traçar características textuais que conformam os diferentes tipos de narrador. Esses elementos permitem, por exemplo, diferenciar um narrador que assume uma postura distanciada em relação ao mundo narrativo de um narrador que é fácil e fortemente identificado ao longo da narrativa, assumindo uma posição mais próxima em relação ao que é narrado. Para o autor, uma das principais formas de se entender essa individualização do narrador é olhar para as falas que vão além de uma estrita descrição de fatos individuais. O narrador acrescenta descrições do ambiente, resumos temporais, descrições sobre o que os personagens não fizeram, disseram ou pensaram, ou ainda explicações, interpretações e julgamentos das ações e personagens reportados? (MARGOLIN, 2009) Se o narrador foge da mera descrição distanciada de fatos, é porque estaríamos diante de uma figura textual que pode ser mais individualizada. É mais fácil, nessa perspectiva, caracterizar o narrador que nos dá aportes sobre a sua figura, do que aquele que é meramente uma voz onisciente e distanciada.

question *qui parle*? The narrator, which is a strictly textual category, should be clearly distinguished from the author who is of course an actual person.”

Também é possível observar a linguagem utilizada pelo narrador que permite entender de que forma ele se porta frente à narrativa. Margolin diz do uso de pronomes na primeira ou segunda pessoa, que indicam a presença de quem originou o discurso e a inscrição de para quem se dirige a narração, aspectos que não estão presentes no discurso em terceira pessoa. Há ainda o uso de um discurso nos três principais tempos verbais, com destaque para o tempo presente, que indica a situação corrente de comunicação a partir da qual todos os eventos narrados serão ordenados. Se pensarmos em um texto que usa puramente a narração em terceira pessoa no passado, temos uma narrativa que pode não se vincular diretamente a um presente específico, mas diz apenas de uma indicação de eventos que já ocorreram. Nessa perspectiva, o autor aponta também para o uso de referências deícticas, ou seja, referências ao contexto situacional, de tempo e espaço, por meio de palavras como “agora”, “aqui”, “ultimamente”.

Entender todos esses aspectos linguísticos é importante, pois é a partir da maneira como o narrador constrói o seu mundo que nós, leitores ou ouvintes, poderemos acessá-lo. Doležel (1980), falando de textos ficcionais, afirma que o narrador não simplesmente se refere a um mundo, mas é responsável, por meio de seus atos de fala, por construir aquele mundo. Assim, a maneira como o narrador se porta em relação ao mundo por ele criado vai impactar na relação que o leitor ou ouvinte tem com esse mundo. Nesse sentido, Margolin especifica alguns aspectos da relação do narrador (entendido metonimicamente como figura humana) com seu mundo construído. Destacamos quatro: grau e tipos de conhecimento possuídos, confiabilidade, atitudes em relação ao que é narrado (direto, irônico, simpático etc.), papel projetado (MARGOLIN, 2009).

O primeiro deles, conhecimento, é de fundamental importância para se pensar *Serial*. Como coloca Margolin, se é possível identificar um narrador no discurso, todas as informações sobre a história narrada originam dele, incluindo os discursos diretos dos personagens. Se temos um narrador em terceira pessoa, no tempo passado, anônimo, o discurso pode ser distanciando e seu conhecimento autoritário, de forma a não poder ser questionado. Se o narrador é personalizado, seu conhecimento já pode encontrar limites, dúvidas; ele pode saber mais ou menos que seus personagens, e também pode se constituir como figura não confiável. Mieke Bal (2004) fala desse aspecto com base no conceito de focalização, entendido como a relação entre os elementos presentes na narrativa e a visão a partir da qual eles

são apresentados. Seria uma relação triádica entre “[...] visão, agente que vê, e aquilo que é visto” (BAL, 2004, p. 46, tradução nossa)⁷². Mieke Bal diz de um imbricamento de visões que pode ser apresentado em frases como “A diz que B vê o que C está fazendo”. O exemplo retomado pela autora é *Pelos olhos de Maise*, obra de Henry James contada a partir da percepção de uma criança de oito anos. Todos os objetos e elementos do mundo diegético nos são apresentados a partir de uma visão infantil, causando dúvidas e estranhamentos a princípio. Está em jogo, então, um modo específico de visão que conduz a narrativa. A focalização é também entendida em termos de relações de conhecimento e “[...] pode ser definida como uma seleção ou restrição da informação narrativa em relação à experiência ou ao conhecimento do narrador, dos personagens ou de outras entidades, mais hipotéticas, do mundo diegético” (NIEDRHOFF, 2009, p. 115, tradução nossa)⁷³.

Margolin apresenta como segundo aspecto do narrador individualizado sua confiabilidade. Segundo o autor, narradores personalizados podem ser entendidos pelo leitor como não confiáveis, ou seja, que apresentam informações falsas em relação ao mundo diegético. Essa relação de confiança pode ser estabelecida por elementos paratextuais e intertextuais ou quando o narrador está dentro de um gênero comumente codificado como não confiável. Podemos entender também o narrador como não confiável em textos que trazem múltiplos narradores e visões conflitantes sobre os mesmos fatos, ou em narrativas realistas, que apresentam quebras entre o que entendemos como o mundo “real”, extratextual, e aquilo que o narrador nos apresenta.

O movimento de jogar com o conhecimento e as relações de confiança do narrador é bem comum em narrativas de detetive, em que nós, leitores, dependemos do conhecimento que o narrador nos apresenta para conseguirmos descobrir o culpado. Na narrativa detetivesca tradicional, podemos confiar no narrador, mesmo quando ele é em primeira pessoa. Margolin lembra, no entanto, de um exemplo que foge a essa tradição e, justamente por isso, nos causa surpresa. Em *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, o narrador não revela informações cruciais e, ao fim do livro, descobrimos que ele é o assassino.

⁷² “[...] vision, agent that sees, that which is seen”.

⁷³ “[...] may be defined as a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld”.

Margolin diz ainda da atitude em relação ao que é narrado, que vai se manifestar na maneira como os personagens e eventos são retratados. Estamos diante de qualificadores como neutro x julgador, envolvido x distanciado, cínico, sentimental, curioso, confuso, entre outros. (MARGOLIN, 2009). Por fim, o autor destaca o papel de narrador projetado, ou seja: como a imagem desse narrador é representada textualmente?

O narrador é apresentado como um repórter [...] que atesta a verdade das suas asserções em relação ao que é narrado? Ou como um editor que transmite e atesta a existência anterior ou a autenticidade de documentos [...] que ele apresenta? [...] Ou como um autor-fabricador, um contador de histórias engajado na invenção de histórias, talvez com uma atitude brincalhona? Ou talvez como um contador oral... (MARGOLIN, 2009, p. 362, tradução nossa)⁷⁴.

Conseguimos, a partir de todas essas características, traçar marcas da narração em *Serial* que permitem individualizar a sua narradora. Temos, afinal, uma narração em primeira pessoa, fortemente individualizada. Koenig frequentemente diz “eu”, relembra seu lugar como repórter e se coloca como o centro da narrativa. Como apontamos, o narrador designa a posição de fala no texto a partir do qual os outros elementos (personagens, locais, eventos...) são postos em articulação. Koenig, ao apresentar os elementos que compõem a história do crime, age como o ponto a partir do qual eles são conectados. É ela que, constantemente, apresenta os entrevistados, descrevendo a função deles na história: “Esta é Aisha Pittman. Ela estava no programa Magnet também. Hae era a melhor amiga dela” (Episódio 2 – *The Breakup*, tradução nossa)⁷⁵.

Ao apresentar novas evidências, é também função da narradora colocá-las em contexto.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Mas nenhuma dessas discrepâncias dá, nem para mim e imagino que nem para os policiais, tanta pausa quanto esta próxima. Essa é a mãe do que os policiais chamam de inconsistências de Jay. É sobre onde Adnan mostrou a ele pela primeira vez o corpo de Hae no porta-malas do carro. Este trecho é da primeira entrevista gravada: Jay diz que Adnan ligou para ele por volta das 15h45, dizendo ‘venha me buscar’”.
Jay: “Eu busquei ele na avenida Edmondson e ele, ahn, abriu o porta-malas e...”

⁷⁴ “Is the narrator presented as a reporter [...] who vouches for the truth of his assertions regarding the narrated? Or as an editor or publisher transmitting and vouching for the prior existence and/or authenticity of the documents [...] he is presenting [...]? Or as an author-fabricator, a storyteller engaged in the invention of stories, perhaps with a playful attitude? Or maybe as an oral teller...”

⁷⁵ “That’s Aisha Pittman. She was in the magnet program too. Hae was her best friend.”

[...]

Sarah Koenig (voice-over): “Agora escute o que ele disse em 15 de março.” (Episódio 4 – *Inconsistencies*, tradução nossa)⁷⁶.

Em sua narração, Koenig traz ainda elementos não imediatamente importantes para a narrativa. São momentos em que ela conversa com seus entrevistados, comenta aspectos do espaço em que está, ou dá sua opinião em relação aos entrevistados e ao caso. Ao apresentar seus entrevistados, por exemplo, a narradora frequentemente inclui descrições do local onde eles estão. Como um programa sonoro, essa descrição não é feita apenas pela fala da narradora, mas é também construída pelo uso de paisagens sonoras, incluindo sons ambientes que dão uma dimensão do que aquele espaço representa. No episódio 7, *The opposite of prosecution*, Koenig nos apresenta o Innocence Project, organização que busca exonerar pessoas condenadas injustificadamente por meio de exames de DNA. A iniciativa é comandada por Deirdre Enright, que decide analisar o caso de Adnan. Koenig não apenas descreve o escritório, como ouvimos diversos sons que nos permitem inferir como é esse espaço.

Sarah Koenig (voice-over): “Eu fui até Charlottesville para ver como eles estavam indo. Este é o som de uma clínica de direito se preparando para considerar um novo caso.”

[Sons do escritório. Em primeiro plano, uma máquina e papeis sendo mexidos]

Sarah Koenig (voice-over): “Este é o scanner, escaneando loucamente. Ele é operado por qualquer pessoa que Deirdre consiga agarrar, seus estudantes, geralmente. Alguns de seus filhos vêm até o escritório, ela faz com que uma de suas filhas fique escaneando.” (Episódio 7 – *The opposite of prosecution*, tradução nossa)⁷⁷.

Por vezes, a maneira como Koenig apresenta os eventos não é restrita a informações factuais. Elas são marcadas por opiniões, impressões, informações que não têm uma fonte precisa. Ao apresentar Hae Min Lee pela primeira vez, por

⁷⁶ Sarah Koenig (voice-over): “But none of these discrepancies gives me or, I think, the cops as much pause as this next one. This is the mother of what the cops call Jay’s inconsistencies. It’s about where Adnan first showed him Hae’s body in the trunk of a car.

Here’s from taped interview number one: Jay says Adnan called him about 3:45 p.m. saying ‘come pick me up.’”

Jay: “I went to pick him up from off of Edmondson Avenue at a strip and he, uh, popped the trunk open and...”

[...]

Sarah Koenig (voice-over): “Now, listen to what he said on March 15.”

⁷⁷ Sarah Koenig (voice-over): “I went down to Charlottesville to see how they were getting along. Here is the sound of a law clinic getting ready to consider a new case. That’s a scanner, scanning its little scanner heart out. It’s manned by anyone Deirdre can grab, her students mostly, a couple of her kids come by the office, she gets one of her daughters scanning.”

exemplo, Koenig destaca que ela era “inteligente e bonita e alegre, e uma ótima atleta. [...] E ela era responsável” (Episódio 1 – *The Alibi*, tradução nossa)⁷⁸. Ou então, ao falar de Adnan, Koenig tenta entender o que ele estava pensando e julgar suas ações, apresentando suas interpretações. No episódio 9, *To be suspected*, assim a narradora descreve uma carta que Adnan escreveu à amiga Krista.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Eu fiquei perplexa. Ele parece relaxado nessa carta. Este é um jovem que está prestes a ser sentenciado a passar a vida na prisão. Ele sabe que é isso que vai acontecer. É a sentença obrigatória para esse crime. Esse crime, claro, foi matar Hae, a melhor amiga de Krista. Nesse momento prenhe, que pode mudar sua vida, ele está escrevendo uma carta a Krista, discutindo se uma foto que ele viu numa revista parece com Hae. Ele está sendo indiferente, ou algo assim? Isso é estranho?” (Episódio 9 – *To be suspected*, tradução nossa)⁷⁹.

Momentos em que Koenig julga o que acabou de apresentar são importantes na construção do *podcast*. A narração final dos episódios, por exemplo, é momento comum em que Koenig sintetiza o que foi apresentado, apresentando também suas opiniões e teorias sobre isso, antes de dar uma chamada para o próximo episódio.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Por que ele faria isso? Por que ele falaria aos policiais que estava esperando uma carona e, depois de ficar claro que Hae estava desaparecida, mudaria sua história? Talvez as garotas estivessem pensando sobre um dia diferente. Ou talvez Adnan se confundiu quando falou com o primeiro policial. Ou talvez ele realmente pediu uma carona para Hae naquele dia, mas se esqueceu. Ou talvez ele esteja mentindo. Eu não sou uma detetive, mas considero isso um alerta. O que eu não sei é se isso é um pequeno alerta, que ele simplesmente se confundiu, e daí. Ou então se é um grande alerta. Como se ele estivesse escondendo algo. Mais sobre isso na próxima semana.” (Episódio 2 – *The breakup*, tradução nossa)⁸⁰.

Em *Serial*, Koenig também estabelece uma interessante relação temporal com os eventos narrados. O programa foi feito em 2014, com Koenig assumindo fortemente essa data como o presente das situações que narra. O assassinato, no

⁷⁸ “[...] she was smart, and beautiful, and cheerful, and a great athlete. [...] And she was responsible.”

⁷⁹ Sarah Koenig (*voice-over*): “I found this perplexing. He seems relaxed in the letter. This is a kid who is about to be sentenced to life in prison. He knows that’s what’s about to happen. It’s the mandatory sentence for his conviction. That conviction, of course was for killing Hae, Krista’s good friend. In this pregnant, life changing moment, he’s writing a letter to Krista, about whether this photo he saw while flipping through a magazine looks like Hae. Is it too nonchalant or something? Is it creepy?”

⁸⁰ Sarah Koenig (*voice-over*): “Why would he do that? Why would he tell the first cop he’s expecting a ride and then once it’s clear Hae is missing change his story? Maybe the girls thinking of a different day. Or maybe Adnan misspoke when he talked to that first cop. Or maybe he did ask Hae for a ride at some point that day, but he’s forgotten. Or maybe he’s lying. I’m not a detective but I consider this a red flag. What I don’t know is this a teeny tiny red flag like he just got confused and so what? Or is this like a great big flapping in the breeze red flag? Like maybe he’s hiding something. More next week.”

entanto, ocorreu em 1999, com o julgamento de Adnan se estendendo até 2000, além dos diversos outros desenvolvimentos que aconteceram desde então. Por serem acontecimentos espalhados pelo tempo e espaço, a narração de Koenig serve como a instância ordenadora e o presente (2014) como o eixo a partir do qual olharemos para esse caso. Logo no primeiro episódio, por exemplo, a narradora conta da sua busca por Jerrod, que poderia auxiliá-la na identificação de um álibi para Adnan.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Então havia o mistério do namorado de Asia, e seu amigo Jerrod. Durante todo o inverno e primavera, toda vez que fui para Baltimore, eu fui à casa da mãe de Derek, procurando ele, e para a loja onde Jerrod trabalha. E então, finalmente —”

Sarah Koenig: “Certo, então você é Jerrod Johnson?”

Jerrod Johnson: “Sim, eu sou.”

Sarah Koenig: “Você não sabe como eu estou animada de estar conversando com você. Eu estive te procurando por, tipo, quatro meses.”

Jerrod Johnson: “O que eu fiz?”

Sarah Koenig: “Você não fez nada. Mas nós estamos esperando que você talvez se lembre desse momento. Em 13 de janeiro de 1999, você se lembra, por algum milagre, de ter ido até a biblioteca pública de Woodlawn, próximo da Woodlawn High School para buscar Asia McClain com seu amigo Derek?”

Jerrod Johnson: “Eu não tenho ideia. Asia McClain. Isso é uma pessoa ou um livro?”

Sarah Koenig: “É uma pessoa.”

Jerrod Johnson: “Não, não me lembro.”

Sarah Koenig (*voice-over*): “Esqueça Jerrod. Derek era minha última esperança. Eventualmente, eu consegui encontrá-lo em casa. Considerando que eu o acordei, ele foi extremamente cortês. Ele me mostrou uma foto dele e de Asia, todos elegantes. Eles namoraram durante maior parte do último ano da escola.” (Episódio 1 – *The Alibi*, tradução nossa)⁸¹.

Colocando o momento de divulgação do episódio, em 2014, como o presente da narrativa, Koenig coloca os momentos anteriores a isso (nesse caso, a busca por

⁸¹ Sarah Koenig (*voice-over*): “Then there was the mystery of Asia's boyfriend, Derek, and his friend Jerrod. All winter and spring, every time I went to Baltimore, I went to Derek's mom's house looking for him, and to Jerrod's window tinting business. And then finally —”

Sarah Koenig: “All right, so you're Jerrod Johnson.”

Jerrod Johnson: “Yes, I am.”

Sarah Koenig: “You don't know how excited we are to be talking to you. I've been looking for you for, like, four months.”

Jerrod Johnson: “What did I do?”

Sarah Koenig: “You didn't do anything. But we were hoping maybe you remembered this moment. On January 13, 1999, do you have any memory, by any miracle, that you went to Woodlawn public library branch near Woodlawn High School to pick up Asia McClain with your friend Derek?”

Jerrod Johnson: “I have no idea. Asia McClain. Is that a person or a book?”

Sarah Koenig: “It's a person.”

Jerrod Johnson: “No, no recollection of it.”

Sarah Koenig (*voice-over*): “Scratch Jerrod. Derek was my last hope. Eventually I caught him at home. Considering I woke him up, he was exceedingly courteous. He showed me a photo of Asia and him all dressed up. They dated most of senior year.”

Jerrod) como um passado recente, fazendo referência ainda, constantemente, aos acontecimentos de 1999. Estamos, em *Serial*, diante de uma história que percorre 15 anos. É só a partir da narração de Koenig que conseguimos nos orientar e fazer as ligações que nos sugerem os fatos espalhados por meio desses anos e dos diversos depoimentos e pistas.

A narradora em *Serial* surge, assim, como ponto primordial para a construção narrativa. Conhecemos o caso a partir dela e é sempre caminhando em conjunto que descobriremos cada nova pista, cada novo personagem desse extenso acontecimento. Sarah Koenig, como figura textual, é uma narradora particularizada e fortemente identificada com a pessoal real. Ela está próxima à narrativa que conta e, nós, ouvintes, ficamos também próximos dos acontecimentos a partir dos conhecimentos que ela nos repassa.

3.2 Primeira pessoa

A narração em *Serial* é fortemente marcada pelo uso da primeira pessoa e cabe destacar como esse uso dialoga com o jornalismo. Entendemos com Fontcuberta e Borrat (2006) o jornalismo como um sistema – elemento de uma totalidade complexa, composta por partes em interrelação. O conceito é importante para entender os aspectos que estão ligados ao autor e o narrador no jornalismo. Fontcuberta e Borrat afirmam que narrar é uma experiência cotidiana. Para os autores, narrar é, a partir da interação, um modo de conhecer. No caso específico da narrativa jornalística, elas se constituem como “narrativas da realidade”. Os fatos, para os autores, passam a ser jornalísticos quando a eles são dados significados e contextos, a partir da transformação em relato por um autor. Sobre esse relato pesam valores, crenças e ideologias. Se o jornalismo é feito a partir dos relatos, Fontcuberta e Borrat entendem que seus narradores ultrapassam o jornalista que os escreve. Temos, na verdade, uma série de atores que agem e contribuem para o que é relatado. Fontes da informação e atores da interação noticiável são, afinal, a base que compõem os relatos jornalísticos.

Mesmo entendendo essa rede que configura o narrador jornalístico, não queremos com isso dizer que não há uma importância significativa do autor deste relato. Ainda que ele possa não ser um autor individual (Fontcuberta e Borrat nos lembram que não há apenas o jornalista que assina a matéria, mas uma série de

outras figuras nas instituições jornalísticas), é só a partir de sua seleção que conhecemos a realidade. Como os autores afirmam, a partir das colocações de Paul Veyne sobre a historiografia, a narrativa jornalística é um relato de acontecimentos, e esses acontecimentos tal como são narrados são construção do narrador.

O narrador no jornalismo tradicional torna-se difícil de ser individualizado, por apagar suas marcas, por meio do uso da terceira pessoa. Como se não houvesse um “eu”, não haveria espaço para subjetividades ou parcialidades que pudessem abalar a confiabilidade do jornalismo. No jornalismo, ainda que tradicionalmente se opte pela terceira pessoa, não faltam exemplos de narrativas em primeira pessoa, que usam o artifício justamente para se investir de confiabilidade.

Serial se enquadra em uma longa sequência de produtos jornalísticos que fazem uso da primeira pessoa, como as retomadas por Rosalind Coward (2013) dentro do que ela chama de “jornalismo subjetivo e confessional” (*subjective and confessional journalism*). Estão abrigados nesse termo tanto narrativas em que o repórter se coloca em primeira pessoa, quanto narrativas de interesse humano focadas em um personagem. “Artigos de opinião escritos por personalidades vívidas, matérias baseadas em experiências reais em primeira pessoa, revistas se dirigindo aos seus ouvintes de forma íntima, colunas de confissão...” (COWARD, 2013, p. 1, tradução nossa)⁸² – todos esses são lugares em que a primeira pessoa se constitui como principal ponto da narrativa.

No Brasil, Márcio Serelle (2009) diz de uma “guinada subjetiva” do jornalismo, retomando a preocupação de Beatriz Sarlo.

A recuperação do “eu” em narrativas jornalísticas contemporâneas, embora estas sejam, ainda, manifestações um tanto pontuais para constituírem tendência, concebe um modo de relação com a circunstância em que o sujeito, implicado naquilo que conta, confere ao relato o efeito de verdade principalmente pelo testemunho, desvelando, pela assunção da subjetividade e da afetividade, filigranas do outro, que normalmente escapam à percepção objetiva, e, por vezes, reivindicando, de modo engajado, a intervenção na realidade imediata. (SERELLE, 2009, p. 34).

Tem-se, então, um modo de produção que permitiria revelar o que a percepção objetiva não é capaz de dizer, e uma perspectiva que busca intervir na realidade que retrata. Isso está presente nos primeiros jornais, abertamente

⁸² “Opinion pieces written by vivid personalities, articles based on first-person real-life experiences, magazines addressing their readers in intimate terms, confessional columns...”

partidários, até os tabloides – que “[...] exploravam pessoas reais” (COWARD, 2013) –, ou mesmo na ascensão da reportagem brasileira no final do século XIX. Serelle lembra João do Rio e os relatos de Euclides da Cunha para o *Estado de S. Paulo*, que traziam uma “nota lírica” e apresentavam o mundo pela ótica de seus escritores.

Tais táticas não representavam – e não representam – necessariamente uma quebra com os construídos ideais de objetividade propostos pelas instituições jornalísticas. Coward (2013, p. 13) diz que o jornalismo confessional está “[...] frequentemente interpretando um papel crucial no engajamento dos leitores e por vezes ajudando a reforçar a crença na objetividade” (tradução nossa)⁸³. A primeira pessoa constitui-se, assim, como modo retórico de dar legitimidade ao relato: posso dizer isso – e é verdade – porque vivi ou testemunhei tal fato. Como colocam Leal e Lage (2015, p. 67), o uso da primeira pessoa busca um efeito de copresença do narrador e dos acontecimentos relatados. Há nesses casos uma “retórica testemunhal” nos relatos que serve para a sua autenticação.

O uso da primeira pessoa é, em muitos casos, marcado pela associação ao testemunho, chamado por Serelle (2009) para marcar a guinada ocorrida a partir da década de 1970 que deu voz àqueles excluídos do discurso. Retomando Sarlo e os testemunhos de casos-limites, como de sobreviventes da *Shoah* ou de regimes totalitários, o autor aponta para a dificuldade ética de se questionar esses testemunhos, que se convertem em valor de verdade. Tais testemunhos são

[...] discursos blindados, pois portadores de uma verdade que é eticamente insuportável questionar, não se prestando à análise, mas servindo como matéria-prima para narração dos eventos e mesmo como peças, em tribunais, para julgamentos que visam possibilitar a instauração dos regimes democráticos. Todavia, como assinala Sarlo, os relatos em primeira pessoa são discursos, e, como tais, devem também ser analisados. (SERELLE, 2009, p. 39).

Assim, o uso da primeira pessoa e dos testemunhos no jornalismo converte-se em recurso que busca construir um efeito de real ou de verdade, trazendo à história narrada uma construção que a permite colocar como verdadeira. Não se trata dos casos extremos apresentados por Sarlo, mas uma retórica cujo efeito seria “[...] a legitimação do relato, à medida que vincula o corpo do repórter-narrador ao

⁸³ often playing a crucial role in engaging readers and sometimes helping reinforce beliefs in objectivity

acontecimento por meio das marcas enunciativas *eu estive lá, eu vi, eu ouvi, eu vivi, ou mesmo eu sobrevivi*. É um jogo de *fazer-creer...*” (LEAL; LAGE, 2015, p. 79).

O uso da primeira pessoa em *Serial* parece abrir aí um caminho de legitimação. A narradora diz da verdade não só porque conversou com quem presenciou os fatos, mas porque ela mesma se inclui neles. Ainda que ela não os tenha vivenciado em 1999, sua busca atual a coloca no centro dessa narrativa e, nesse sentido, torna-se mais difícil de ser questionada. Afinal, se Koenig teve contato com os fatos – como ela reitera diversas vezes pelo uso da primeira pessoa –, ela teria autoridade para falar sobre eles.

3.3 Experiência e conhecimento

A narração em primeira pessoa de Koenig constantemente sugere a presença de seu corpo nos acontecimentos narrados. Tudo, afinal, é visto sob a ótica dela e suas visitas aos locais importantes para a narrativa ou o contato com as pessoas envolvidas no caso de assassinato são decisivos para que acompanhem a investigação que ela propõe em *Serial*. A presença de seu corpo produz uma experiência de mundo: é possível que ela diga o que apreendeu do caso por estar ali naquele lugar. Como aponta John Dewey (2010), a experiência é resultado da interação entre um ser e o mundo em que ele vive, e ocorre continuamente, pois tal interação é inerente ao processo de viver. Por termos um corpo, estamos sujeitos a uma constante afetação pelas ações e objetos do mundo, e podemos produzir um conhecimento ao colocarmos em discurso o que vivemos a partir de tais experiências. A experiência implica, então, um duplo movimento: padecer e agir (LANA et al., 2014).

Experiência e conhecimento aparecem, tradicionalmente, em diversas análises da figura do narrador na literatura. O modo com que um narrador experiencia o mundo, seja o mundo “real”, seja o mundo diegético da narrativa apresentada, produz conhecimentos de ordem diferente; e isso irá impactar nas relações de autoridade e confiabilidade estabelecidas na narrativa.

Em seu seminal ensaio *O narrador*, Walter Benjamin (1987) afirma que a narrativa está intimamente ligada à oralidade e à capacidade de intercambiar experiências. Não por acaso, o autor traça duas figuras que seriam exímios narradores: o camponês sedentário, que conhece intimamente a sua sociedade, e o

marinheiro comerciante, que, em suas viagens, vê o que está além do mundo em que vive. São pessoas, então, que têm contato com relatos e com a experiência de outros. Essas vivências são repassadas sob a forma de narrativas, com um forte senso prático.

Ao longo do seu diagnóstico, é recorrente a imagem por parte de Benjamin da narrativa como algo manual, tecido pela mão de artesãos dessas histórias.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Experiência e narrativa caminham, assim, lado a lado, com a vida do narrador benjaminiano sendo decisiva para os relatos que ele conta. Trata-se, afinal, de um narrador de carne e osso, uma pessoa real, que usa a narrativa para se relacionar com aqueles que estão à sua volta. A partir das experiências que vive, esse narrador adquire uma autoridade e pode repassar seu conhecimento por meio das narrativas que conta.

Tais apontamentos se diferem do que autores como Ronaldo Costa Fernandes (1996) e Silviano Santiago (1989) analisam, partindo das formas narrativas desprezadas por Benjamin: o romance e a informação. Esses autores estão pensando no narrador como figura textual, instância que organiza o texto e que não deve ser confundida com o autor ou com uma pessoa real. Ainda assim, Fernandes e Santiago expandem as relações de experiência e conhecimento presentes na narrativa de Benjamin.

Olhemos, então, para como Ronaldo Costa Fernandes (1996) caracteriza o narrador do romance. Segundo o autor, o estatuto do narrador está ligado à relação que ele estabelece com seus leitores. Cria-se um pacto entre ele e seu leitor, que vai ser destrinchado na maneira como o narrador revela seu conhecimento. As relações de conhecimento são uma grande marca do narrador para Fernandes, que afirma que o estatuto do narrador é o de quem conhece. Os distintos narradores são diferenciados pela maneira como eles revelam esse conhecimento. Nossa leitura, assim, se dá sempre com uma vontade de saber o conhecimento que aquele narrador nos revelará. Não se trata, necessariamente, de um conhecimento como

aquele nos moldes de Benjamin, com seu aspecto prático e necessariamente vindo da experiência direta. O narrador do romance pode jogar com diferentes pontos de vista, trazer um conhecimento que se esgote naquela história ali contada, sem que isso seja um problema. Fernandes afirma que o narrador do romance está ligado à visão e ao conhecimento: o narrador pode estar próximo ao que conta, ou narrar com indiferença.

Mas o que o romance traz de novo para o narrador? Para Fernandes, o romance vai exigir um narrador mais complexo.

Se o herói do romance é um herói problemático, degradado, o narrador do romance também é um narrador em conflito. Ele não expressa o “eu” lírico, ele não conta com brevidade e intensidade um caso, ele não vive em harmonia com o mundo que expressa; existe agora uma tensão entre a totalidade e a frustração por não alcançá-la, existe a insegurança da narração [...] existe, por fim, um autor que tem consciência de que o papel do narrador não é o de mero contador de histórias, que a função dele e o modo de contar a história podem transformar radicalmente a obra de arte. [...] [O] autor do romance sabe que o papel do narrador não se compõe apenas do estilo, mas do ponto de vista. (FERNANDES, 1996, p. 16).

Fernandes entende que o modo de contar do narrador e seu ponto de vista são importantes, e essenciais, para a construção do romance. Parece haver aí uma “tomada de consciência” do narrador – ele entende seu lugar e seus desafios, em um movimento que vai ser ampliado pelo narrador pós-moderno, conforme apresentado por Silvano Santiago.

Com o autor, vemos dois modos de narrar a história. Ele se pergunta “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Se o primeiro diz de uma vivência e se aproxima do narrador benjaminiano, no segundo, estamos diante de uma informação sobre uma pessoa, e o narrador se aproxima do jornalista. Ainda que Santiago esteja falando de textos ficcionais, o modo de construção jornalística se mostra caro para o autor.

O que o autor entende como o narrador pós-moderno é aquele que quer se colocar de fora da ação narrada. Como um repórter ou espectador, ele narra ao que assiste, não aquilo no qual atua. É desse lugar que viria sua sabedoria. No narrador pós-moderno, coloca-se em questão, então, o olhar e a autenticidade de seu relato.

Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro.

Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação? (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Em certo sentido, afirma Santiago, o narrador pós-moderno é ficcionista. A autenticidade de seu relato não vem do que ele narra – como viria, por exemplo, de quem narra o que viveu. Ela surge, na verdade, como um produto da lógica interna do relato. Assim, o “[...] narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem”. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Se os três autores nos apresentam figuras de narrador diferentes, que são marcadas historicamente e encontram, nas diferentes formas de narrativas, lugares de potência, podemos considerar que nos três há dois aspectos do narrador que se sobressaem, de forma igual: o narrador se constrói como lugar de conhecimento e de olhar. É por meio do narrador que adquirimos um conhecimento – seja em um aspecto prático, como pensado por Benjamin, ou mesmo uma informação ou um saber sobre os personagens de um romance. A forma como o narrador constrói e dá a ver o seu olhar vai impactar na maneira como ele repassa tal conhecimento a nós.

Em *Serial*, a narradora, como já vimos, é a instância que organiza esse conhecimento. É ela que vai acionar as entrevistas, apresentar as provas e evidências do caso. Sarah Koenig tem, por vezes, um movimento fortemente descritivo, em que apresenta todas as minúcias do caso narrado. Ela descreve os locais importantes para a história, seus personagens e suas ações. Seu movimento procura fazê-lo de forma didática – cada nova pessoa envolvida na trama é claramente apresentada, os áudios são contextualizados.

Pela forma de produção de *Serial*, com a história sendo constantemente apurada à medida que os novos episódios eram disponibilizados, Sarah Koenig simula descobrir as novas informações “em tempo real”. Enquanto ela narra, somos levados a crer que ela não sabe os desdobramentos seguintes do caso; então, todo o *podcast* é um constante jogo de descoberta e construção de um conhecimento. Não obstante, esse conhecimento pode ser contradito. Se *Serial* simula um “tempo real”, o que é apresentado em episódios posteriores pode contradizer o que foi dito anteriormente ou trazer novas facetas inesperadas.

No episódio 11, *Rumors*, Sarah Koenig se dedica a apresentar rumores que ouviu sobre Adnan desde que o *podcast* começou a ser disponibilizado. Muitos

desses comentários foram enviados para a produção do programa por pessoas que discordavam de aspectos da personalidade do suspeito apresentados em *Serial*.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Por dois meses eu tenho lutado com rumores sobre Adnan. Pessoas me dizendo ‘tem coisas que você não sabe sobre Adnan, coisas que você precisa saber para entender com quem você está lidando’. Esses comentários vêm na forma de ligações telefônicas, várias ligações, às vezes individualmente, às vezes com várias pessoas. [...] Algumas dessas pessoas eu já tinha conversado durante minha primeira rodada de apuração para essa história, mas quando a série começou e elas escutaram como Adnan estava sendo retratado, uma nova rodada de ligações começou.” (Episódio 11 – *Rumors*, tradução nossa)⁸⁴.

Nenhum dos rumores diz explicitamente sobre o crime, mas eles buscam construir uma personalidade de Adnan Syed que é, por vezes, conflitante com o que foi apresentado no programa. O principal rumor apresentado por Sarah é a história de que Adnan roubava dinheiro da mesquita que frequentava com sua família. Ao longo dos outros episódios, Koenig também faz outras referências a assuntos já apresentados anteriormente e que, agora, ganham novos desenvolvimentos. É um movimento constante de novas descobertas, de ampliação do conhecimento já compartilhado com os ouvintes.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Antes de irmos para o episódio de hoje, onde deixarei Adnan falar por um tempo, eu quero passar para vocês algumas novas informações que eu descobri nessa última semana. Três coisas que aprendi. Primeiro, lembram de Laura, a antiga Laura Estrada Sandoval, a que perguntou “então quem fez isso, porra?” no último episódio? Ela era amiga de Stephanie e de Jay e de Adnan. Eu estava conversando com Laura no telefone outro dia e ela mencionou alguma coisa sobre a Best Buy, então eu perguntei para ela se eu podia começar a gravar.” (Episódio 9 – *To be suspected*, tradução nossa)⁸⁵.

Há, então, um movimento no *podcast* de constante construção do conhecimento, mas entendendo que ele não é estanque. Isso é feito por uma

⁸⁴ Sarah Koenig (*voice-over*): “For two months now I’ve been grappling with rumors about Adnan. People telling me, “there’s stuff you don’t know about Adnan, stuff you need to know to understand who you’re dealing with.” These communications came in the form of phone calls, many phone calls, sometimes one on one, sometimes conference calls. [...] Some of these people I’d already talked to during my first round of reporting for this story, but then once the series started and they heard how Adnan was being portrayed, a new round of phone calls began.”

⁸⁵ Sarah Koenig (*voice-over*): “Before we get to today’s episode where I’m going to let Adnan talk for a while, I want to run by you some new information I’ve learned in the past week. Three things I’ve learned. First, remember Laura, the former Laura Estrada Sandoval the one who asked “well then who the fuck did it?” in the last episode? She was friends with Stephanie and with Jay and with Adnan. I was talking with Laura on the phone the other day and she mentioned something about Best Buy and so I asked her if I could start taping.”

intensa tematização do olhar na narrativa. Como dissemos, todos os aspectos de *Serial* são apresentados pela ótica de Sarah Koenig. Por vezes, ela deixa isso explícito em sua narração, ao descrever problemas na apuração ou maneiras como o programa encontrou para descobrir determinados assuntos. Durante o episódio 9, *To be suspected*, por exemplo, Sarah detalha as dificuldades encontradas para falar com a família de Hae, que não aceitou ser entrevistada pelo *podcast*.

Sarah Koenig (voice-over): “Por muitos, muitos meses, nós tentamos entrar em contato com a família de Hae, para dizer a eles que estávamos fazendo essa história, e com a esperança de que eles quisessem falar com a gente sobre Hae. Nos meus mais de 20 anos como repórter, eu nunca tentei tanto encontrar alguém. Cartas, em inglês e coreano, ligações, redes sociais, amigos de amigos de amigos, dois detetives particulares, pesquisadores que falam coreano, pessoas batendo de porta em porta em três estados, ligações para a Coréia do Sul. Nós nunca recebemos retorno deles. Eu descobri alguns dias atrás que eles sabem o que estamos fazendo; meu melhor palpite é que eles não querem fazer parte disso, o que eu respeito.” (Episódio 9 – *To be suspected*, tradução nossa)⁸⁶.

Dessa forma, *Serial* constantemente mostra o que está envolvido na criação desse *podcast*. Tudo isso serve para marcar a posição da narradora como uma figura intimamente ligada aos desenvolvimentos que nos são apresentados. Ela esteve ali (e aí, é percebida como a pessoa real) e, portanto, pode falar sobre o que aconteceu. Koenig experienciou esses acontecimentos, seu corpo esteve presente nos locais. Como veremos, em sequência, no entanto, esse “estar presente” é algo que confere a ela autoridade, mas não como forma de encerrar as dúvidas. Ao sempre mostrar os “bastidores” de sua apuração, a narradora assume que seu conhecimento é uma construção, nos moldes de Santiago, ainda que esteja fortemente presente nos acontecimentos, não atuando como mera observadora.

3.4 *Route Talk*

Para amarrar nossa discussão sobre a narradora em *Serial*, escolhemos olhar em profundidade para *Route Talk*, quinto episódio da primeira temporada. O

⁸⁶ Sarah Koenig (voice-over): “For many, many months we tried to contact Hae’s family, to tell them we were doing this story, and in hopes that they might want to talk to us about Hae. In my twenty plus years of reporting, I have never tried harder to find anyone. Letters, in English and in Korean, phone calls, social media, friends of friends of friends, two private detectives, Korean-speaking researchers, people knocking on doors in three different states, calls to South Korea. We never heard back from them. I learned a few days ago that they know what we’re doing; my best guess is that they want no part of it, which I respect.”

episódio nos chama a atenção por dedicar grande parte de sua duração a conversas entre Koenig e a produtora Dana Chivvis, enquanto as duas percorrem lugares importantes para a narrativa. A narradora surge nele fortemente individualizada e sua presença nos espaços é importante para o capítulo.

O episódio começa com um desafio de Adnan para Sarah Koenig. Em uma carta escrita pelo prisioneiro, ele detalha a linha do tempo criada pelo Estado para justificar sua condenação. Ele teria, entre 14h15 e 14h36, ou seja, num período de 21 minutos, saído da Woodlawn High School, dirigido até o estacionamento da loja Best Buy, cometido o crime e ligado para Jay para ajudá-lo a enterrar o corpo. Segundo Syed, o tempo é pouco para todo esse percurso, citando como obstáculos a dificuldade de se sair da escola ao fim do período em tão pouco tempo (os corredores ficam lotados de alunos e para sair do estacionamento é necessário esperar a partida dos ônibus escolares). Adnan se pergunta, então, como seria uma “reconstituição” desse crime.

Adnan Syed: “Eu sempre – no fundo – eu sempre – eu via na TV em programas como Dateline ou Nightline onde alguém tenta reconstituir o crime. Tem um momento em que alguém fala ‘você quer sabe? Esse crime não poderia ter sido cometido por causa desses fatos’. Eu sempre tenho esse momento em que eu visualizo a rota...” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁸⁷.

É exatamente este o objetivo do episódio, em que Sarah Koenig, juntamente com Dana Chivvis, refazem de carro o percurso que levou ao crime, bem como o percurso de carro supostamente realizado por Adnan e Jay após o assassinato. Como pano de fundo está o objetivo de tentar entender se os depoimentos de Jay (marcados pelas inconsistências apresentadas no episódio anterior) podem ser confiáveis para dar um veredito.

Grande parte do episódio é dedicada às conversas gravadas no carro entre Sarah Koenig e Dana Chivvis. Enquanto visitam os locais, elas marcam o tempo e conversam sobre o caso, apresentando teorias, lembrando o que foi dito no julgamento ou descrevendo o que estão vendo. Além dessas conversas, o episódio reúne entrevistas por telefone com Adnan e áudios dos julgamentos, que comentam

⁸⁷ **Adnan Syed:** I’ve always-- in my heart-- I’ve always like- - I’ve seen it on TV before like on Dateline or Nightline where someone tries to reenact the crime. There’s a moment where there’s someone like “you know what? This crime could not have been committed according to this set of facts.” There’s always this moment where I visualize the route...

sobre os aspectos destacados por Koenig e Chivvis. Como narradora, ao lidar com os diferentes elementos apresentados, é Koenig que vai traçar as conexões entre eles e acionar cada elemento à medida que for relevante para a construção dessa história. Quando, ao visitarem o Patapsco Valley State Park, lugar que Jay e Adnan teriam ido após o crime, Dana lê trechos dos relatórios da polícia sobre o que os jovens teriam feito naquele parque; Sarah Koenig, narrando em estúdio, leva a história para um depoimento gravado de Jay, em que ele descreve a visita. Se a edição de *Serial* reúne elementos dos mais diversos, é apenas pelo papel da narradora que eles são costurados e fazem sentido para nós, ouvintes. É pela voz dela que sabemos também o que é relevante ou não na história, como no momento em que, ao discutir o teste dos registros de celular, apresentados pela acusação, Koenig diz “[...] dos quatro locais de teste que eles falam sobre, um é um teste que Waranowitz fez em um lugar chamado Gelston Park, que eu nem vou explicar, porque é praticamente irrelevante para nossa história”. (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁸⁸.

Há, no episódio, uma atuação de Sarah Koenig que não se resume à narração, gravada em estúdio. Nos momentos de conversa entre Koenig e Chivvis, o episódio inclui sons ambientes: conversas na escola, o sinal que indica o término das aulas, a porta batendo quando Koenig sai do carro, ou a seta ligada do carro enquanto elas dirigem. Muitas vezes, a narração de Koenig, em estúdio, é sobreposta a esses momentos e a essa paisagem sonora. Estamos próximos às duas jornalistas, acompanhando todos os momentos.

Chivvis e Koenig conversam sobre o caso e o percurso feito por elas – “**Dana Chivvis:** OK. Então eu comecei às – são 14:51, e nós estamos virando à direita, saindo do estacionamento da Best Buy, na av. Belmont” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁸⁹ – e traçam teorias. Mas, durante todo o percurso, a conversa é feita de modo casual e descontraído. Em um momento, Sarah Koenig se questiona sobre a visita de Adnan e Jay a um parque, afirmando que ela não faz sentido. Dana, aparentemente, comenta sobre algo visto na estrada, sem dar muita atenção para o monólogo de Koenig.

⁸⁸ “[...] of the four site tests they do talk about, one is a test Waranowitz does in a place called Gelston Park, which I’m not even going to explain because it’s basically irrelevant to our story.”

⁸⁹ “Dana Chivvis: Okay. So I started it at – it’s 2:51, and we’re making a right out of the Best Buy parking lot onto Belmont Ave.”

Sarah Koenig: “É, isso parece absurdo. São três – digamos que é entre 15h45 e 15h50 agora, no mundo deles. Se eu sou Adnan e preciso ser visto no treino, eu estaria desesperado agora que eu preciso voltar para o treino para ter um álibi. Então de onde vem esse ‘ah, vamos dirigir até o outro lado da cidade para ir a um parque fumar um baseado?’ Fume no seu carro! Tinham outros lugares que você teria parado o carro para fumar rapidamente, se é isso que precisava acontecer.”

Dana Chivvis: “Tem uma promoção de camarão no Crab Crib.”

Sarah Koenig (voice-over): “Às vezes eu acho que Dana não está me escutando.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹⁰.

O momento, aliás, deu origem a uma série de *memes* feitos pelos fãs de *Serial* e a loja descrita por Chivvis teve um aumento nas suas vendas. (ANDREWS, 2015). Para os ouvintes, esses momentos descontraídos ajudam a compor o quadro que nos permite identificar com Koenig.

Nesse episódio, pela constante justaposição entre as vozes de Koenig gravadas “ao vivo”, seja no carro, seja conversando com os entrevistados, e aquela roteirizada, gravada em estúdio, fica claro algo também presente em outros episódios. Koenig parece transitar entre dois papéis, que refletem na própria forma como sua investigação é conduzida e apresentada para nós. Ela assume tanto o papel de narradora quanto de personagem de *Serial*. Se, por um lado, como narradora, Koenig é dotada de um conhecimento que repassará a nós ouvintes, figura, portanto, de autoridade e credibilidade, como marcada por sua voz clara, pausada e incisiva na narração em estúdio; por outro, Koenig também assume papel de personagem, enquanto conversa com seus entrevistados e visita os locais relevantes à história. Nesses momentos, sua postura é mais relaxada, brincalhona. Acompanhamos mais de perto o que ela descobre – e aí, Koenig não é superior, mas igual a nós, ouvintes. Descobrimos com ela. É em situações assim que surgem momentos como essa conversa com Will, colega de Adnan em seus treinos de atletismo:

Will: “É difícil lembrar dessa única interação.”

Sarah Koenig: “Você quer dizer que eu deveria ter te perguntado quinze anos atrás?”

⁹⁰ Sarah Koenig: “Yeah, this just seems absurd. It’s three-- say it’s between 3:45 and 3:50 now in their world. If I’m Adnan and I need to be seen for track, I’m freaking out right now, that I need to get back for track to have an alibi. So what’s this ‘oh, lets just drive halfway across the county to go to a state park to smoke a blunt?’ Just smoke in your car! It just seems like there had to be other places you could have pulled over for a quick smoke, if indeed that’s what needed to happen.”

Dana Chivvis: “There’s a shrimp sale at the Crab Crib.”

Sarah Koenig (voice-over): “Sometimes I think Dana isn’t listening to me.”

Will: “Talvez cinco. Eu teria lembrado. Oh, cara, isso é difícil de lembrar. Meu Deus, eu nem sabia que eu era parte de nada até você ter me contado isso. Tipo, ninguém nunca me contatou ou nada.”

Sarah Koenig: Verdade?”

Will: “Sim, sim.”

Sarah Koenig: “Então os policiais – nenhum policial ligou para você e disse ‘Adnan estava no treino naquele dia?’ Nenhum advogado...”

Will: “Não!”

Sarah Koenig: “Nenhum advogado ligou e disse ‘Adnan estava no treino naquele dia?’”

Will: “Eu não me lembro.”

[...]

Sarah Koenig: “Ah, então você não consegue resolver o crime para nós!”

Will: “Queria poder, meu Deus!” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹¹.

Por mais que Koenig esteja atuando como jornalista, tentando descobrir uma informação, sua fala é marcada pela descontração. Obviamente, tal distinção narradora e personagem não é absoluta. Como já dissemos, mesmo a narração em *off* de Koenig é marcada pela informalidade, pelos seus questionamentos e uso da primeira pessoa. Ao sempre usar a primeira pessoa e se referir a um “eu”, Koenig faz com que essas duas figuras, ou esses seus dois lugares de fala em *Serial*, se mesquem.

Eles são, para nós, indícios também da maneira como a investigação em *Serial* é apresentada. A narradora nunca se coloca como detetive ou alguém que está ali para dar o caso por resolvido. Por isso mesmo, suas investigações são marcadas, por um lado, por um intenso escrutínio dos mínimos detalhes e, por outro, de certa subjetividade e falta de rigor. Koenig, afinal, não é uma especialista. Antes de nos apresentar o percurso de carro, por exemplo, ela admite que esta é a segunda tentativa gravada por ela e por Chivvis, porque, “[...] sendo sincera, na primeira vez nós erramos. Na segunda vez, no entanto, nós fomos como uma

⁹¹ Will: “It’s hard to remember that one interaction.”

Sarah Koenig: “You mean I should have asked you fifteen years ago?”

Will: “Maybe five, I would have remembered. Oh man, that’s hard to remember. Gee whiz, I didn’t even know that I was a part of anything until you just told me that. Like, no one ever contacted me about anything.”

Sarah “Koenig: Really!”

Will: “Yeah, like, yeah.”

Sarah Koenig: “So the cops-- No cops ever called you and said, ‘was Adnan at track that day?’ No attorneys –”

Will: “No!”

Sarah Koenig: “No attorneys ever called and said, ‘was Adnan present at track practice that day?’”

Will: “I don’t remember any of that.”

[...]

Sarah Koenig: “Right. Ah! So you can’t solve this crime for us.”

Will: “I wish I could, oh my goodness!”

máquina”. (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹². Ao longo do episódio, as duas cronometram o tempo decorrido no percurso, mas sempre com uma certa abertura para diferentes possibilidades. A saída de Hae e Adnan da escola deve ter tomado dois minutos – “Se ela estiver com pressa, talvez consiga chegar no carro em, digamos, dois minutos?” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹³ –, e o tempo do assassinato deve ser de no mínimo um minuto e meio, porque “[...] estrangulamento manual geralmente leva alguns minutos” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹⁴. Não por surpresa, o final do primeiro percurso (entre a escola e o estacionamento da Best Buy) é inconclusivo.

Sarah Koenig: “Um, dois, três, quatro, cinco. Pare.”

Dana Chivvis: “Vinte e dois.”

Sarah Koenig: “Vinte dois minutos e meio.”

Dana Chivvis: “Sim.”

Sarah Koenig: “Espera. Vamos ser precisas.”

Dana Chivvis: “Vinte e um – vinte...”

Sarah Koenig: “Vinte e dois minutos e dois segundos. É, nós fizemos em vinte e dois minutos e dois segundos. [...]”

Sarah Koenig: “Certo. [pausa] Eu não sei.”

Dana Chivvis: “Quer dizer, parece que, sim, poderia ser feito. Mas parece forçado.”

Sarah Koenig (*voice-over*): “Realmente parece forçado porque não há espaço para erros. Nenhuma pausa. Os ônibus, a viagem, o estrangulamento. Mover o corpo. A ligação. Tudo teria que acontecer o mais rápido possível para a ligação de 14h36 funcionar. Mas é possível. Ou pelo menos, não é impossível, que é o que Adnan estava dizendo naquela primeira carta.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹⁵.

Há, então, por um lado, um cuidado excessivo (Koenig conta o tempo que Adnan gastaria para discar o telefone de Jay, por exemplo), mas que é marcado, por outro lado, por uma falta de método. No fim, não importa ser excessivamente preciso

⁹² “[...] full disclosure, the first time we screwed it up. The second time, though, we were like a machine”.

⁹³ “If she’s really hustling, maybe she can get to her car in say two minutes?”

⁹⁴ “Manual strangulation usually takes a few minutes.”

⁹⁵ Sarah Koenig: “One, two, three, four, five. Stop it.”

Dana Chivvis: “Twenty-two.”

Sarah Koenig: “Twenty-two and a half minutes?”

Dana Chivvis: “Yeah.”

Sarah Koenig: “So wait. Let us just be precise about it.”

Dana Chivvis: “Twenty-one – Twenty –”

Sarah Koenig: “Twenty-two minutes and two seconds. Yeah we just did it in twenty-two minutes and two seconds. [...]”

Sarah Koenig: “Right. (pausa) I don’t know.”

Dana Chivvis: “I mean, it seems like, yeah it could be done. But it seems far fetched.”

Sarah Koenig (*voice-over*): “It does seem far fetched because there’s no room for any errors. Any pauses even. The buses, the drive, the strangulation. The moving of the body. The call. They all have to happen as quickly as they possibly can for the 2:36 call to work. But, it is possible. Or at least not impossible, which was what Adnan was saying in that first letter.”

– o que a narradora quer nos mostrar é um percurso questionador, que nos traz dúvidas. Ou seja, o que importa mais são as perguntas que Koenig faz e não as respostas que encontra.

Isso fica evidente em dois assuntos discutidos no episódio: a presença de um telefone público na loja Best Buy, por meio do qual Adnan teria ligado para Jay, e os registros do celular de Adnan, usados pela promotoria para corroborar os depoimentos de Jay.

Sobre o telefone público, Koenig pausa a discussão sobre o percurso de carro para discutir a existência ou não desse telefone na Best Buy:

Sarah Koenig (*voice-over*): “Então, nós saímos do carro, e andamos até onde achamos que a cabine telefônica ficava, de acordo com um desenho feito por Jay aos policiais. Não há nenhuma cabine telefônica lá agora.

[início da música]

Eu quero pausar aqui e falar sobre esse telefone por um momento. Estranhamente, nós não conseguimos confirmar sua existência. Os funcionários da Best Buy que eu conversei não se lembram de existir uma cabine telefônica antigamente. Eles acharam uma foto da loja, de 2001, sem nenhum telefone, apesar de muitos telefones públicos terem sido desativados entre 99 e 2001. Eles olharam as plantas da loja, de quando ela foi construída em 1995, e nada. O gerente também disse que não há um registro do contrato entre a Best Buy e qualquer companhia telefônica naquela loja. Nós checamos com o serviço público de Maryland. Nós checamos com a operadora Verizon. Nenhum conseguiu achar registros daquela época.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹⁶.

O resultado é inconclusivo. Apesar de não conseguir confirmar se ele de fato estava lá, nenhuma das fontes consultadas por ela afirma categoricamente que não havia um telefone público. Todo o caso apresentado até agora nesse episódio depende da existência desse telefone público. É dele que Adnan teria ligado para Jay, às 14h36, para pedir ajuda para enterrar o corpo.

A própria definição dessa ligação às 14h36 também vem de outra evidência contestada por *Serial*. A promotoria conseguiu estabelecer essa linha do tempo a

⁹⁶ Sarah Koenig (*voice-over*): “Then, we get out of our car, and walk over to where we think the payphone was. According to a sketch Jay made for the cops. There’s no phone booth there now.

[início da música]

I just want to pause here and talk about this phone booth for a minute. Weirdly, we have not been able to confirm its existence. The Best Buy employees I talked to did not remember a payphone back then. We spoke to the landlord at the time and to the property manager, they had no record of a payphone. They dug up a photo of the store, from 2001, no phone booth or payphone, though lots of public phones did come down between ‘99 and 2001. They looked up the blueprints for the store when it was built in 1995, nothing. The manager also said there is no record of a service agreement between Best Buy and any payphone company at that store. We checked with the Maryland public service commission. We checked with Verizon. Neither could track down records from that far back.”

partir dos registros do celular de Adnan, que mostravam as ligações feitas e recebidas e os horários em que aconteceram. A primeira dúvida vem dos próprios registros: eles mostram apenas para quem Adnan ligou. No caso das ligações recebidas, o registro mostra apenas o horário, mas não o número do telefone de quem ligou. A identificação dessas chamadas depende então da narrativa que a promotoria construiu e, por diversas vezes, ela é questionada por *Serial*. A ligação recebida às 14h36 (Jay estava com o celular de Adnan nesse momento) é estabelecida pela acusação como a ligação que Adnan teria feito na Best Buy, mas sem evidências que comprovem isso.

O outro ponto de dúvida apresentado por Koenig é em relação ao registro das torres de celular. A promotoria apresentou um relatório que descrevia qual a torre acionada em cada chamada feita ou recebida pelo celular de Adnan. A ideia é que pela localização dessas torres se poderia descobrir onde Adnan e Jay estavam. Tal discussão foi feita no tribunal com o auxílio do depoimento do especialista Abraham Waranowitz, que testou as localizações e produziu um relatório para o julgamento.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Eu estou tentando muito não te entediar agora, mas eu quero falar sobre os registros do celular por um segundo, porque eu quero saber se o Estado usou os registros de celular no julgamento de Adnan com precisão e de forma justa. Os registros realmente corroboram a história de Jay? Você pode ter visto recentemente algumas matérias sobre como as evidências de celulares não são tão confiáveis quanto acreditávamos. O Washington Post publicou uma história em junho, por exemplo, com o título ‘Especialistas afirmas que o uso de registros de celulares por oficiais da lei podem ser imprecisos.’” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹⁷.

Koenig se coloca nesse momento, novamente, como uma pessoa leiga.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Porque eu sou, tecnologicamente falando, uma idiota, eu pedi para Dana descobrir se ‘o especialista que testemunhou no julgamento apresentou a tecnologia com precisão e de um jeito que ainda se sustenta?’ Então Dana mandou esse testemunho emocionante para dois professores de engenharia, um da Purdue, e outro da Universidade de Stanford.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)⁹⁸.

⁹⁷ Sarah Koenig (*voice-over*): “I’m going to try very hard not to bore you right now, but I do want to talk about cell records for a sec, because I want to know whether the State used the call records accurately, and fairly at Adnan’s trial. Do the records really corroborate Jay’s story? You might have seen some recent reports about how cell phone evidence isn’t as reliable as it was once cracked up to be. The Washington Post ran a story in June, for instance, with the headline, ‘Experts Say Law Enforcement’s Use of Cell Phone Records Can Be Inaccurate’.”

⁹⁸ Sarah Koenig (*voice-over*): “Because I am technologically speaking, a moron, I asked Dana to find out ‘did the cell expert who testified at trial present the technology accurately in a way that still holds

A piada de Koenig (se chamando de “tecnologicamente, uma idiota”) e a chamada aos especialistas colocam a narradora nesse lugar próximo aos ouvintes: precisamos daqueles que de fato entendem sobre o assunto para nos passarem esse conhecimento. O resultado é, novamente, inconclusivo. Os testes de Waranowitz apresentados ao tribunal são legítimos, baseados em conhecimentos científicos. Eles não podem, no entanto, serem usados para traçar com precisão onde Adnan e Jay estavam. No *podcast*, terminamos com essa dúvida. Mas é interessante destacar que novos desenvolvimentos surgiram nesse caso após o término da primeira temporada de *Serial*. Já com a publicação do episódio, o *site* de *Serial* foi atualizado com a publicação de um mapa das torres de telefonia e uma tabela com o registro das localizações⁹⁹, além de um texto em que Dana Chivvis detalha a tecnologia por trás do registro das ligações¹⁰⁰. Em 15 de outubro de 2015, quase um ano, então, após a divulgação do *podcast*, uma postagem de Sarah Koenig intitulada “Waranowitz! Ele fala!” (“*Waranowitz! He Speaks!*”) detalha o que a jornalista chama de o mais interessante desenvolvimento no caso que ela viu. Waranowitz tinha acabado de prestar um depoimento dizendo que, por uma falha, não viu que o registro das ligações dado pela operadora AT&T continha o aviso de que ligações recebidas pelo celular não podem ser consideradas confiáveis para localização. Durante todo o texto, Koenig destaca o quanto esse desenvolvimento é importante, por ter servido de base para a narrativa traçada pela promotoria. Ainda assim, ela afirma “[...] enquanto eu acho este um desenvolvimento incrivelmente surpreendente, ele também é, para mim, inconclusivo”. (KOENIG, 2015, tradução nossa)¹⁰¹.

Quase todas as investigações e desenvolvimentos no caso do assassinato de Hae Min Lee apresentados em *Serial* podem ser descritos como inconclusivos. O episódio realiza uma profunda investigação em alguns dos principais aspectos do caso. No entanto, contrário a uma narrativa jornalística tradicional, que procuraria enquadrar todos esses acontecimentos e dar a eles uma ordem, um sentido de completude; aqui, eles nos aparecem como fragmentos de um mundo em caos,

up?’ So Dana sent this gripping testimony to two different engineering professors, one at Purdue, and one at Stanford University.”

⁹⁹ Disponível em: <<https://serialpodcast.org/posts/2014/10/maps-and-logs>>.

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://serialpodcast.org/posts/2014/10/more-than-you-ever-wanted-to-know-about-cell-tower-technology>>.

¹⁰¹ “Because while I find this an incredibly surprising development, it’s also, to me, inconclusive.”

sobre o qual não podemos afirmar nada categoricamente. Ao fim do capítulo, Koenig se questiona sobre o que todas as evidências levantadas representam para Adnan.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Eu não estou tentando ser trivial aqui. Eu não acho que nós devemos achar que Jay deveria ter uma linha do tempo clara como cristal. Como ele poderia lembrar de cada uma das idas e vindas daquele dia, seis semanas depois? No entanto, se o Estado está dizendo, Adnan Syed é culpado porque temos essa testemunha e a história dele é corroborada pelos registros do celular, bem, o que eu vejo é que você tem essa testemunha, mas a história dele mudou ao longo do tempo, muitas vezes significativamente, e você tem esses registros das ligações, mas eu não acho que eles são tão rígidos como você está dizendo. Porque, na maior parte, eles não exatamente se alinham à narrativa da sua testemunha. Há momentos chave, quando eles confirmam a versão dele naquela noite. Mas e o resto do dia?” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)¹⁰².

Koenig se questiona constantemente, sem nunca dar respostas definitivas sobre o que acha. De fato, os depoimentos de Jay, olhando em uma perspectiva macro, por um lado, fazem sentido e incriminam Adnan. Por outro lado, a cada nova olhada para esses elementos, novas perguntas surgem e deslocam as certezas que tínhamos até então.

Todo percurso de Koenig é uma constante construção do conhecimento que ela irá nos repassar. Se o narrador é aquele que transmite um conhecimento, o de Koenig encontra-se fragmentado e, assumindo-se também como personagem dessa história, ela tentará descobri-lo conosco, ouvintes. Não é nunca um percurso que se pretende autoritário, de dizer o que aconteceu, mas um que simula uma constante descoberta. O olhar de Koenig, como narradora, quer muitas vezes se equivaler ao nosso olhar na condição de ouvintes. É como se o tempo todo ela nos dissesse “eu não sei” e, por isso, se constitui como uma narradora confiável. Nós, ouvintes, também não sabemos e, por isso, acreditamos nessa narradora que é didática, mas também é confusa, por não conseguir se decidir sobre o que o conhecimento que ela levantou significa.

¹⁰² Sarah Koenig (*voice-over*): “I’m not trying to be petty here. I don’t think we should hold Jay to some crystal clear timeline. How could he possibly remember each twist and turn and phone call from that day, six weeks later? However, if the state is saying, Adnan Syed is guilty because we have this witness and his story is backed up by cell records, well, what I see is, you have this witness but his story has shifted, rather significantly over time and you have these call records, but I don’t think they’re as iron-clad as you’re making them out to be. Because, for the most part, they don’t exactly align with your witness’s narrative. There are key moments, when they do support his version of that night. But what about the rest of the day?”

São interessantes dois momentos do episódio, em que Koenig reflete sobre a sessão do tribunal em que o especialista Waranowitz testemunhou. No primeiro, ouvimos uma série de interações entre o promotor Kevin Urick, a advogada de defesa Cristina Gutierrez, a juíza e Abraham Waranowitz. Waranowitz responde diversos questionamentos da acusação, sempre com poucas palavras e após Gutierrez tentar barrar as perguntas. Koenig apresenta o segmento afirmando, ironicamente, que este é um dos momentos mais emocionante das sessões.

Promotor Kevin Urick: “Qual o efeito, se há, da marca dos celulares no funcionamento da rede sem fio da AT&T?”

Cristina Gutierrez: “Objeção!”

Juíza: “Rejeitada. Se você sabe.”

Abraham Waranowitz: “Depende da qualidade do telefone.”

Promotor Kevin Urick: “Como ela pode afetar?”

Cristina Gutierrez: “Objeção!”

Juíza: “Rejeitada, e, novamente, se você sabe.”

Abraham Waranowitz: “Performance ruim.”

Promotor Kevin Urick: “Como?”

Cristina Gutierrez: “Objeção!”

Juíza: “Nesse ponto, eu vou conceder, e Sr. Urick, a não ser que você esteja preparado, estabeleça uma base –”

Sarah Koenig (voice-over): “Sério. A maior parte é ainda mais entediante que isso.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa¹⁰³)

Em outro momento, *Serial* nos apresenta um pequeno trecho de Waranowitz, confirmando que as torres de celular corroboram as afirmações de Jay; informação crucial para a condenação de Adnan. Koenig novamente assume uma postura irônica.

Sarah Koenig (voice-over): “Waranowitz confirma isso com um testemunho fascinante, que soa assim.”

Abraham Waranowitz: “Sim.” (Episódio 5 – *Route Talk*, tradução nossa)¹⁰⁴.

¹⁰³ Prosecutor Kevin Urick: “What, if any, effect does the brands of cell phone’s have on the functioning of the AT&T wireless network?”

Cristina Gutierrez: “Objection!”

Judge: Over ruled. “If you know.”

Abraham Waranowitz: “Depends on the quality of the phone.”

Prosecutor Kevin Urick: “How might that affect it?”

Cristina Gutierrez: “Objection!”

Judge: “Overruled, and again, if you know.”

Abraham Waranowitz: “Poor performance.”

Prosecutor Kevin Urick: “How so?”

Cristina Gutierrez: “Objection.”

Judge: “At this point, I’m going to sustain and Mr. Urick unless you are prepared lay a foundation –”

Sarah Koenig (voice-over): “Seriously. Most of it is more boring than that.”

¹⁰⁴ Sarah Koenig (voice-over): “Waranowitz confirms this with riveting testimony that sounds like this.”
Abraham Waranowitz: “Yes.”

Nos dois casos, há um descompasso entre a história do tribunal e a história apresentada em *Serial* por Sarah Koenig. Se no tribunal, as informações são entediantes, os depoimentos longos, as tecnicidades inúmeras, em *Serial*, a narradora constrói algo que é mais empolgante. Não é, então, uma mera reinvestigação, uma tentativa de se constituir como um novo tribunal. O que se busca é contar uma nova história, que parte do áudio, que parte da circulação na internet, que parte do engajamento construído com os ouvintes. Koenig parece nos dizer isso ao justificar nesses momentos as escolhas feitas por *Serial*. Se no tribunal “a maior parte é ainda mais entediante que isso”, em *Serial* o mesmo não acontece pois há o trabalho de uma narradora em organizar e encadear essas informações e construir uma história que se pretende engajante e verdadeira. Justifica-se, novamente, o olhar da narradora. É só por termos acompanhado o movimento dela que essa história faz sentido e é interessante.

3.5 É preciso confiar para ter dúvidas

Por vezes, Sarah Koenig parece se aproximar de um “narrador não confiável”, por colocar a dúvida como elemento central da narrativa. Para Paul Ricoeur (1997), as noções de “narrador digno de confiança” ou “não digno de confiança” são fundamentais para entender os pactos de leitura estabelecidos na ficção: “A questão de ‘reliability’ está para a narrativa de ficção assim como a prova documentária está para a historiografia.” (RICOEUR, 1997, p. 275). Ricoeur está falando sobre ficção e historiografia, campos que se distanciam da narrativa jornalística de *Serial*. Tentamos, no entanto, fazer aproximações com o filósofo, na medida em que suas noções de leitura e representação, bem como a presença dos tempos ficcionais e historiográficos na narrativa de Koenig, são caros para o *podcast*.

Ricoeur traz, em *Tempo e narrativa* (1997), uma discussão sobre o ponto em que se cruzam o tempo da ficção e o tempo da história, tentando entender as relações de referencialidade nesses dois campos. O autor põe em questão o conceito de “realidade” aplicado ao passado, trazendo de forma correlata uma crítica ao conceito chamado por ele de ingênuo de “irrealidade”, aplicado às projeções da ficção.

Para fugir dos problemas da representação, Ricoeur traz o conceito de representância ou lugar-tenência, entendidos a partir da ideia de que

[...] construções da história têm a ambição de ser reconstruções que respondem à demanda de um face-a-face. Além disso, entre a função de representância e o face-a-face que é o seu correlato, discernimos uma relação de dívida, que coloca os homens do presente diante da tarefa de restituir aos homens do passado – aos mortos – o que lhes é devido. (RICOEUR, 1997, p. 274).

A representância é colocada, assim, por Ricoeur, como uma referência indireta, entendendo que o passado não pode ser diretamente observável. Podemos dizer dele apenas rememorando-o. A função de representância tem seu paralelo na ficção, segundo Ricoeur, atuando esta como relevante e transformante em relação à prática cotidiana:

[...] relevante no sentido de que revela características dissimuladas, mas já delineadas no coração de nossa experiência praxica; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida diferente. (RICOEUR, 1997, p. 274).

Assim, a noção de narrador digno de confiança, por um lado, surge como ponto essencial, pois a ficção não dispõe de provas materiais sobre o que relata. É só a partir de um narrador que se mostra confiável que o leitor ou ouvinte pode estabelecer um pacto de que as informações naquela narrativa são “verdadeiras” em relação ao mundo do texto. Na narrativa criminal tradicional, o narrador digno de confiança surge como o lugar de certeza, que nos permite que acompanhemos as pistas e descubramos o culpado. É também um papel prestado pelo jornalismo tradicional que, mesmo se baseando em provas documentais ou relatos que devem ser dignos de confiança, necessita de um narrador preocupado com um compromisso ético em revelar a “verdade”.

Por outro lado, o narrador não digno de confiança instaura a dúvida como elemento central da narrativa.

Ao contrário do narrador digno de confiança, que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças e falsos temores acerca não só dos fatos relatados como também das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens, o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar. (RICOEUR, 1997, p. 281).

As expectativas são quebradas e o jogo com o leitor ou ouvinte não está apenas no conhecimento que é relatado, mas em entender a figura desse narrador e o estatuto das informações que ele nos revela. Segundo Ricoeur, o pacto de leitura é estabelecido também a partir do grau em que o narrador é digno de confiança ou não.

Para Doležel (1980; 1997), como já vimos, o mundo narrativo é criado por ação do narrador e, por isso, este precisa se constituir como uma figura dotada de autoridade, produzindo atos de fala que autentiquem tal mundo. Tal autoridade pode ser concedida pelas convenções do gênero narrativo e se encontra, para Doležel, facilmente identificada em narradores oniscientes em terceira pessoa. Em geral, tais narradores têm sua autoridade garantida pela convenção, enquanto outros tipos de narradores, como aqueles “subjetivos”, ou em primeira pessoa, têm de garantir ao longo do texto estratégias que permitam que o leitor ou ouvinte acredite em sua autoridade. (DOLEŽEL, 1997, p. 90).

Em *Serial*, não podemos dizer que Sarah Koenig ocupa necessariamente um lugar de uma narradora não digna de confiança. Pelo contrário, ela pede que confiemos nela e todas as suas estratégias são formas de criar uma relação de proximidade e cumplicidade com os ouvintes. O uso da primeira pessoa, a revelação dos bastidores da apuração, a confissão de suas opiniões e sentimentos: todas são formas de criar a confiança. É, no entanto, uma confiança que caminha para uma dúvida.

Sarah Koenig usa de diversas estratégias do jornalismo tradicional. Ela faz uma rigorosa apuração dos fatos, procurando confrontar os vários lados de um mesmo acontecimento. Ela realiza entrevistas em profundidade e conversa com especialistas. Se no jornalismo tradicional esses recursos são acionados para cravar certezas, em *Serial*, as mesmas marcas são utilizadas para trazer a dúvida. O “eu apurei”, “eu estava aqui”, “eu refiz o caminho” servem, no fim, para dizer que a verdade não pode ser conhecida. Koenig atua como uma narradora que duvida do mundo e, ao fazer isso, duvida das convenções e dos modos de saber e deixa com que o ouvinte também viva e perceba essa dúvida. A dúvida trazida por *Serial* não é a do desconhecimento. É justamente por Sarah Koenig apurar profundamente o caso, que ela duvida dele e percebe a incerteza que está em seu cerne e que não se resolverá com o fim da narrativa, ou com o veredito do júri.

Em todo seu percurso, o que Sarah Koenig vai fazer é construir uma imagem de uma narradora dupla, que é tanto narradora, quanto personagem, que é alguém que sabe, ao mesmo tempo, sobre o que tem dúvidas. Sua oralidade cria uma narradora que dialoga diretamente com seu ouvinte. A voz traz uma dimensão de um “eu” que nos conta de forma próxima à sua vivência – trata-se de um narrador que conta suas experiências. Em *Serial*, tal vivência também dialoga com a relação de credibilidade, que é marcada por um compartilhamento dos saberes. A narradora se apresenta inicialmente como alguém que não sabe. Mas, à medida que os episódios avançam, ela vai descobrindo novas informações e nós, ouvintes, partilhamos esse gesto e a tomamos como uma figura ambígua. Ela tanto é superior a nós – na medida em que é uma figura textual que tece a narrativa e nos repassa esse conhecimento –, quanto uma figura que poderia ser um de nós – afinal, se Koenig revela seu saber aos poucos em um passo a passo, eu, ouvinte, também poderia fazer o movimento dessa narradora e desvendar o crime. A forma de se colocar da narradora diz de um movimento que busca dar autenticidade à sua busca. Por que ela seria mais válida que a verdade jurídica? Um primeiro ponto seria a admissão em *Serial* de que o *podcast* não consegue revelar toda a verdade e que esta é também construída e passível de ser questionada. Seu movimento quer nos dizer a todo o momento que não teremos respostas fáceis (tanto que terminamos a temporada sem descobrir o culpado), mas que as dúvidas levantadas são cruciais para entender a realidade – mais do que as respostas, o importante são as perguntas. Koenig produz um narrador em primeira pessoa que busca a confiabilidade de seus ouvintes, de modo a gerar dúvidas sobre o processo de Adnan. Não por acaso, o engajamento dos ouvintes em torno do *podcast* comprova essa importância das dúvidas e do questionamento em torno de uma vontade de saber, conforme veremos em nosso próximo capítulo.

4 OUVINTES, FÃS, DETETIVES

Em seus doze episódios, a primeira temporada de *Serial* angariou cerca de 40 milhões de *downloads*, uma marca rara para um *podcast* (ROBERTS, 2014). O número é um dos primeiros indicativos da forte atenção que o programa recebeu. A atuação de seus ouvintes não se resumiu apenas à escuta dos episódios, mas originou um extenso engajamento com a narrativa, com a criação de grupos de fãs que discutiam cada detalhe e cada nova pista apresentada por *Serial*. Neste capítulo, voltamo-nos a essas pessoas, entendendo – conforme vimos com Ricoeur (1997) – que a narrativa só se completa no momento de sua leitura e que diferentes modos de narrar vão, então, conformar diferentes tipos de leitores e ouvintes. Uma narradora complexa como Koenig, que joga com a desconfiança, a dúvida e a descoberta, vai criar figuras complexas de ouvintes, que também trabalham sobre a mesma ótica. Como aponta Ricoeur (1997),

[n]esse aspecto, a afirmação de que o autor cria seus leitores parece carecer de uma contrapartida dialética. A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio desconfiado, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo. (p. 282).

Ou seja, se falamos da atuação da narradora, é fundamental entender também os ouvintes. Anteriormente, falamos sobre a narradora como categoria textual, mas, agora, nos voltamos à apreensão dos ouvintes reais. A construção da narradora em primeira pessoa e sua superposição com a pessoa de Sarah Koenig parecem estimular também uma superposição entre o ouvinte projetado pela narrativa e aquele ouvinte real. Entendendo que *Serial* circula na internet e é calcado em um caso real, ainda em andamento, justificamos nosso olhar para a atuação dos ouvintes reais. O que tentamos fazer neste capítulo, então, é colocar todas essas esferas em diálogo, para entender como os ouvintes de *Serial*, exemplificados pelo fórum *Reddit*, lidam com a vontade de saber que marca o *podcast*. Procuramos, primeiro, caracterizar como é a relação proposta por Sarah Koenig com os ouvintes em *Serial*. Entendemos que há no programa uma espécie de projeção de quem seria esse ouvinte, com o uso de técnicas que dizem do lugar esperado para ele. Em segundo lugar, olhamos também de que maneira autores como Iser (1978; 1999),

Jenkins (2006; 2013) e Mittell (2015) vão entender esse lugar de recepção. O movimento permite discutir como os ouvintes se organizam no fórum Reddit, atuando a partir das lacunas e expectativas criadas pelo *podcast*.

Precisamos entender que a relação entre narradora e ouvintes em *Serial* é mais complexa que um simples direcionamento direto a quem está ouvindo. Em diversos programas de rádio ou *podcasts*, o ouvinte pode se fazer ouvir pelo envio de sugestões, comentários e participações no ar. É o que Pessoa (2016) chama de uma cultura participativa do ouvinte, que pode ser acionado pelas emissoras para ocupar papéis semelhantes ao do pauteiro, entrevistado, repórter ou comentarista. Há um estímulo a essa participação, que é solicitada no ar e nas redes sociais. *Serial*, por sua vez, não traz uma participação direta do ouvinte no ar, mas circula em um cenário de uma cultura de séries (SILVA, 2014), fazendo forte uso dos elementos associados aos seriados televisivos. Assim, a participação do ouvinte, ainda que não estimulada diretamente pelo *podcast*, acontece nas redes sociais. Veremos, em sequência, a partir de Mittell (2015) e Jenkins (2006; 2013), como essa cultura participativa se faz presente em *Serial*. Mas, primeiramente, olharemos para como o ouvinte é projetado pelo *podcast*, antes de partirmos para tentar entender os ouvintes reais.

4.1 *Who do you think I am?*

Em *Serial*, são pontuais os momentos em que Koenig faz referência a um “você”¹⁰⁵. Há momentos, por exemplo, que se busca localizar o público que acompanha o *podcast*. No episódio 2, *The Breakup*, entendendo que o formato de um *podcast* serializado ainda é novo, Koenig explica ao ouvinte as particularidades de *Serial* e como escutá-lo. A explicação se faz ainda mais necessária se considerarmos que o primeiro episódio de *Serial* foi disponibilizado no *feed* de *This American Life* (TAL), um programa de forte tradição no rádio e cujos episódios são

¹⁰⁵ Em nossas traduções de trechos de *Serial*, optamos por traduzir o termo “you” pelo singular “você”, mesmo entendendo que a palavra também pode se referir ao plural “vocês”. Na narração de Koenig não há marcas que permitam inferir se ela se refere a um singular ou plural, mas optamos pelo singular para manter a intimidade proposta pela narradora que se faz ver em outros momentos do *podcast*.

independentes dos outros. Com o lançamento, TAL disponibilizou um vídeo em que Ira Glass explica como escutar um *podcast*¹⁰⁶.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Nós estamos no episódio dois. Você provavelmente escutou o episódio um em *This American Life*, ou pelo nosso website, SerialPodcast.org, mas se você não o fez, pare. Volte ao começo. Nós estamos contando essa história em ordem, a história de Hae Min Lee [...] Então, para continuar de onde paramos no último episódio, você escutou como a promotora contou a história desse assassinato no julgamento de Adnan.” (Episódio 2 – *The Breakup*, tradução nossa)¹⁰⁷.

Koenig assume um tom didático, que busca localizar o ouvinte na narrativa de *Serial*, bem como localizá-lo em relação a esse produto – busca explicar o que é um *podcast*, como escutá-lo etc.

Em outros momentos, a referência a um “você” serve para dialogar com o “eu” posto por Koenig. Nos momentos em que a narradora adota um tom “confessional”, admitindo suas opiniões e dúvidas, o “você” surge como uma marca de oralidade que busca individualizar a narradora. No episódio 10, *The best defense is a good defense*, Koenig discute com Shamim Rahman, a mãe de Adnan, a ideia de que ele teria sido condenado por preconceito contra muçulmanos. Sua opinião é de que apenas isso não explicaria a condenação – e pelo uso do “você”, a narradora pede que tenhamos a mesma postura.

Shamim Rahman: “Claro, sim, eu acredito também, sim. Porque era fácil de direcionar, você sabe. Para eles virem e pegarem ele. Nós ainda não sabemos porque eles estão fazendo, mas, de novo, é discriminação. Porque nós somos muçulmanos, e somos minoria nesse país. Então, é por isso que eles pegaram Adnan.”

Sarah Koenig: “Eu não sei, eu digo...”

Sarah Koenig (*voice-over*): “Você consegue me ouvir não acreditando nela, né? A noção de que os policiais e promotores nesse caso agiram por um sentimento anti-muçulmano, por racismo, e só por racismo. Isso eu acho muito difícil de acreditar. E eu ainda não acredito nisso, por sinal.” (Episódio 10 – *The best defense is a good defense*, grifo nosso, tradução nossa)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.thisamericanlife.org/extras/how-to-listen-to-a-podcast-with-ira-and-mary>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

¹⁰⁷ “We’re at episode two. You probably heard episode one on This American Life, or through our website, SerialPodcast.org, but if you haven’t, stop. Go back to the beginning. We’re telling this story in order, the story of Hae Min Lee [...] So to pick up where we left off, last episode, you heard how the prosecution told the story of this murder at Adnan’s trial.”

¹⁰⁸ Shamim Rahman: “Of course, yes, I believe too, yes. Because it was easy to target, you know. For them to come and pick him up. We still don’t know why they’re doing it, but again it’s discrimination. Because we are Muslim, and we are minor in this country. So, that’s why they took Adnan.”
Sarah Koenig: “I don’t know, I mean –”

Há ainda alguns poucos momentos em que Koenig se refere a ouvintes reais, que escutaram *Serial* e entraram em contato com a produção portando novas informações sobre o caso. O exemplo acontece no já citado episódio 11, *Rumors*, em que Koenig relata *e-mails* e ligações que recebeu com informações de ouvintes sobre Adnan, e em um instante do episódio 9, *To be suspected*, em que Koenig conversa com uma colega de Hae Min Lee, que afirma ter encontrado com a jovem em um horário que a acusação afirma que ela já estava morta.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Eu conversei com uma mulher chamada Summer. Ela frequentou a Woodlawn, ela tem escutado o *podcast* e me mandou um email porque ela ouviu essa parte em que ela disse ter começado a balançar a cabeça, negando. Ela disse, se o Estado afirma que Hae estava morta às 2:36...”

Summer: “É impossível. É impossível. Eu digo, tipo, é impossível. Não é, de nenhuma maneira ela estava na Best Buy às 2:36.” (Episódio 9 – *To be suspected*, tradução nossa)¹⁰⁹.

Koenig parece reconhecer em alguns momentos que os ouvintes não estão apenas acompanhando o caso pelo *podcast*, mas também tentando descobrir a verdade por conta própria. Ela nunca cita diretamente o *Reddit*, ou outros fóruns do gênero, mas reconhece que a vontade de saber marca todas as relações estabelecidas pelo *podcast*.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Então, Laura disse que não há uma cabine telefônica na Best Buy. Summer diz que “de jeito nenhum” Hae estava na Best Buy às 2:36. *Combine isso, se você quiser, com informações antigas* de Asia McClain que disse que viu Adnan por volta das 2:30, 2:45 na biblioteca pública de Woodlawn. *Podemos todos concordar* que o que quer que tenha acontecido com Hae provavelmente não envolveu a ligação de 2:36 daquela cabine telefônica dizendo “Venha me pegar, estou na Best Buy”? *Eu não sei você*, mas eu cansei de considerar que isso é verdade, essa ligação das 2:36. *Se você quiser especular comigo por um segundo, se nós suspeitarmos* que não havia uma cabine telefônica na Best Buy, isso significa que o crime talvez não aconteceu lá. O amigo de Jay, Chris, disse que ele ouviu que o crime aconteceu no estacionamento da biblioteca. *Mas eu preciso dizer, se você acha que* a Best Buy é um lugar muito público para cometer um assassinato, *você deveria ver* a biblioteca depois da

Sarah Koenig (*voice-over*): “You can hear me not believing her, right? The notion that the cops and prosecutors in this case were driven by anti-Muslim feeling, by racism, and by racism alone. That I found very hard to believe. And I still don’t believe that by the way.”

¹⁰⁹ Sarah Koenig (*voice-over*): “I talked to a woman named Summer. She went to Woodlawn, she’s been listening to the podcast and she emailed me because when she heard this one part she said she started shaking her head. She said, if the State is saying Hae Lee was dead by 2:36 –”

Summer: “It’s impossible. It’s impossible. I mean, like, I mean it’s just impossible. It’s not, there’s no way that she was at Best Buy at 2:36.”

escola, cheia de crianças.” (Episódio 9 – *To be suspected*, grifos nossos, tradução nossa)¹¹⁰.

Koenig faz referências a acontecimentos já apresentados em *Serial* e entende que os ouvintes, como detetives, estão fazendo inferências a partir das pistas levantadas e buscando, com ela, descobrir a verdade. Toda a fala pede que os ouvintes compartilhem da mesma leitura dos fatos e hipóteses que a narradora levanta.

A interpelação explícita de Koenig aos ouvintes parece exercer três funções: um didatismo – como se a narradora falasse diretamente para nós, explicando cada passo da investigação –, um diálogo – quando Koenig confessa suas dúvidas e opiniões diretamente a nós –, e uma convocação para que o ouvinte olhe os acontecimentos do mesmo modo que Koenig.

No entanto, se esses momentos somados podem parecer volumosos, eles ocupam, na verdade, uma pequena parte da duração do *podcast*. Em contraste a outros programas em que o narrador ou apresentador lê comentários dos ouvintes, toca trechos de áudios enviados para o programa ou faz menção direta ao que está sendo discutido na internet, em *Serial*, o foco recai apenas em Sarah Koenig. Consideramos que a relação com os ouvintes se dá de forma muito mais implícita. Pelas características da narradora discutidas em nosso capítulo anterior, consideramos que a relação de intimidade é proposta pelos papéis ocupados por Koenig, que varia entre narradora e personagem em *Serial*. Ao ocupar esses papéis, Koenig transita entre uma postura de se colocar como igual a nós ouvintes (assumindo não saber) e uma posição de especialista, na qual ela é uma voz autorizada a falar sobre a investigação. Se ela reconhece que o ouvinte está na busca pela verdade, ela pede para ser reconhecida também como investigadora. Narradora e personagem, bem como ouvintes e investigadores, são papéis que se confundem na maneira como Koenig se coloca. É a partir do embate entre esses

¹¹⁰ Sarah Koenig (*voice-over*): “So, Laura says no phone booth at Best Buy. Summer says “no way no how” Hae was at Best Buy at 2:36. Combine that if you want with old information from Asia McClain who says she saw Adnan at around 2:30, 2:45 at the Woodlawn Public Library. Can we all agree that whatever happened to Hae probably didn’t involve a 2:36 p.m. call from that phone booth saying “Come and get me I’m at Best Buy”? I don’t know about you but I’m done considering that it’s true, this 2:36 thing. If you want to speculate with me here for a second, if we suspect that there wasn’t a phone booth at Best Buy, that means the crime maybe didn’t happen there. Jay’s friend Chris said he heard the crime happened in the parking lot of the Woodlawn Public Library. But I gotta say, if you think the Best Buy is too public a place to commit a murder, you should see the library after school, swarming with kids.”

lugares que os ouvintes irão engajar com o *podcast*. Mais do que uma resposta a algo estipulado pela instância produtora, a relação dos ouvintes com *Serial* parte das lacunas deixadas pela narradora/personagem e pelo cenário no qual esse programa é lançado. Se Koenig tem dúvidas a todo o momento e finaliza o programa com uma abertura para diversas possibilidades, fica a cargo dos ouvintes tentar preencher tais vazios e buscar uma possível verdade final.

4.2 Lacunas e expectativas

Em *Serial*, a história apresenta uma série de lacunas, mas não necessariamente por falta de uma investigação. As lacunas em *Serial* são o lugar que dizem da sua abertura para diversas possibilidades: não podemos saber quem é o assassino, pois a verdade é mais complexa. Tais aberturas estão lá para deixar a dúvida, mas é também a partir delas que a atuação dos ouvintes se intensifica. Wolfgang Iser (1999) usa o mesmo termo “lacunas” para dizer de algo similar: o texto, segundo o autor, contém lacunas, espaços vazios, pré-estruturados, e que são a porta de entrada para a atuação dos leitores. O autor reforça a importância do não dito na criação de um mundo do texto. Segundo Iser (1999, p. 106),

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta.

Assim, o mundo do texto é construído não apenas por aquilo que é dito, mas pelo que não está presente no texto. O leitor é incentivado a completar as lacunas e assim criar um mundo do texto mais completo. Segundo Iser, é também por isso que o leitor pode estruturar o passado histórico para compreender um texto ficcional: ao preencher os lugares vazios, ele consegue recuperar a situação histórica à qual o texto se referia.

Em Iser, o sentido do texto surge a partir da leitura. Cabe ao leitor agir sobre o texto – uma atividade, em certa medida, controlada pelas lacunas projetadas pelo autor. O leitor vai completar as lacunas, mas também vai ser afetado pelo texto. O movimento, para Iser, é de uma constante descoberta. Há uma relação entre mostrar e ocultar, que vai se desenrolando ao longo da obra. O leitor ou ouvinte

muda de percepção e progride em suas descobertas à medida que sua compreensão da obra vai se modificando, “[...] uma vez que cada novo elemento empresta uma nova dimensão aos elementos antecedentes, à medida que os repete, contradiz ou desenvolve” (ISER, 1999, p. 185). Basta pensar na progressão das histórias de detetive, em que cada nova pista é um passo para que o leitor reconfigure o mundo do texto e descubra novas facetas e novas lacunas na história apresentada. É uma espécie de, conforme retomado por Ricoeur (1997, p. 288), jogo entre as expectativas modificadas e as lembranças transformadas. O leitor está sob um “ponto de vista viajante” que viaja no mundo do texto à medida que a leitura vai avançando.

Para Iser, assim, um dos elementos centrais na relação do texto com o leitor é a descoberta. Na sua negociação com o texto, ele descobre uma nova realidade. Completando as lacunas que o texto oferece, o leitor pode compor esse mundo e agir sobre ele.

O leitor descobre o sentido do texto, tendo a negociação como o ponto de partida; ele descobre uma nova realidade através de uma ficção que, pelo menos em parte, é diferente do mundo com o qual ele está acostumado; e ele descobre as deficiências inerentes nas normas prevalentes e no seu próprio comportamento restrito. (ISER, 1978, p. xiii, tradução nossa)¹¹¹.

A leitura surge, então, como um lugar de descoberta sobre o mundo do texto, mas também lugar de afetação do leitor – ao completar as lacunas do texto, ele pode também refletir sobre o seu próprio mundo “real”.

No caso de Iser, estamos falando de um papel textual – um leitor que é projetado pelo texto. É a preocupação do autor entender um “leitor implícito” que pode ser compreendido a partir dessas características. O que fenômenos como *Serial*, no entanto, permitem é cotejar esse leitor projetado pelo texto com aquele real, que deixa seus rastros na internet e permite dar a ver como a leitura se completa. Retomamos, com isso, Jason Mittell e Henry Jenkins para pensar uma cultura contemporânea de consumo de produtos midiáticos fortemente dependente da internet e das relações que dela emergem. Já mostramos em Mittell (2012; 2015) que estamos diante de mudanças tecnológicas que impactam a narrativa televisiva. Os programas são criados tendo em vista a prática dos fãs de reassistir e dissecar

¹¹¹ “The reader discovers the meaning of the text, taking negotiation as his starting-point; he discovers a new reality through a fiction which, at least in part, is different from the world he himself is used to; and he discovers the deficiencies inherent in prevalent norms and in his own restricted behavior.”

cada episódio, no espaço entre a exibição de um capítulo e o próximo. Os ouvintes de *Serial* estão acostumados a circular por esse ambiente midiático, em que os ganchos deixados entre cada capítulo são espaço de discussão. Mittell aponta uma dinâmica de consumo que não se encerra no produto televisivo, mas se estende para outros textos que, sejam criados pela produção, sejam gerados pelos fãs, mantêm o engajamento constante.

Tal engajamento é parte de uma lógica seriada, em que os episódios são lançados semanalmente, havendo um espaço entre os capítulos e as temporadas propício para a criação dos fãs; para o autor, é nessa lacuna que está a experiência serializada.

A temporalidade seriada é, portanto, alojada principalmente no âmbito do tempo de tela, através da recepção material da transmissão da televisão, o que permite o consumo regular e ritualístico das séries, que compõem o centro de sua experiência. Além disso, e de forma importante, estas lacunas permitem aos espectadores continuar seu engajamento com uma série, entre os episódios, participando em comunidades de fãs, lendo críticos, consumindo paratextos e teorizando sobre os capítulos futuros... (MITTELL, 2015, p. 27, tradução nossa)¹¹².

Mittell escreve *Complex TV* entre 2012 e 2013, no início da popularização do *streaming* pela *Netflix*. O autor, no entanto, reconhece que o consumo das séries não se dá apenas sincronicamente à exibição na televisão, mas é justamente a capacidade proporcionada pela tecnologia (desde o VHS) de reassistir que dá vazão a criação dos fãs. Ele detalha também costumes como o lançamento das séries em DVD, que permite assistir todos os episódios de uma única vez¹¹³, e cria novos sentidos para as produções. O autor diz de uma propriedade das séries atuais, denominada por ele de *rewatchability*; são séries em que é necessário assistir mais de uma vez para entender sua trama ou desvendar seus mistérios. Basta pensar na atuação de fãs de *Lost* que pausavam cenas para entender elementos que eram mostrados apenas por segundos na tela.

¹¹² "Serial temporality is thus lodged primarily within the realm of screen time through the material reception contexts of television broadcasting, which enables the regular and ritualistic consumption of a series that lies at the core of the serial experience. Additionally and importantly, these gaps allow viewers to continue their engagement with a series in between episodes, participating in fan communities, reading criticism, consuming paratexts, and theorizing about future installments..."

¹¹³ Hoje diríamos sobre o *binge-watching*, popularizado pela *Netflix* e por seu costume de lançar todos os episódios de suas séries originais no mesmo dia. Em 2017, *Serial* lançou uma produtora própria, *Serial Productions*, e seu primeiro programa, *S-Town*, que teve todos os seus sete episódios disponibilizados em 28 de março.

Henry Jenkins (2006; 2013) trabalha em postura similar, ao analisar exemplos de produtos ficcionais e *reality shows*, que são campo profícuo para a atuação dos fãs. Consideramos que algumas das dinâmicas apresentadas pelo autor são similares às aquelas observadas na atividade de ouvintes de *Serial* no *Reddit*. Ao descrever um grupo de fãs do seriado *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991; SHOWTIME, 2017) em um fórum *online*, Jenkins (2006) mostra como as tecnologias – mesmo as já ultrapassadas, como o VHS – foram primordiais para o relativo sucesso da série. Segundo os fãs, “[v]ocê consegue imaginar se *Twin Peaks* tivesse saído antes do VHS ou sem a internet? Seria um inferno! [...] Gravar o programa fez com que fosse possível tratá-lo como um manuscrito, se debruçar sobre ele e decifrá-lo” (JENKINS, 2006, p. 120, tradução nossa)¹¹⁴.

O constante jogo que a série promove é recebido pelos fãs não apenas como uma forma de descobrir os mistérios que a série propõe (como o *whodunit* que abre o programa, “Quem matou Laura Palmer?”). É também um modo de destrinchar os episódios, indo além do texto base da série, para entender seus próprios mecanismos. Há uma relação dúbia com as respostas. Se para alguns o interesse está no enigma – “Eu não me importo com quem matou Laura Palmer. Eu simplesmente gosto do enigma” (JENKINS, 2006, p. 121, tradução nossa)¹¹⁵ –, outros continuam voltando às pistas como formas de desvelar uma verdade, podendo as respostas da série não serem satisfatórias: “No entanto, a discussão na internet constantemente se centrou na busca por respostas das questões narrativas. O volume se intensificou a cada vez que parecia que a série estava prestes a revelar um de seus muitos segredos.” (JENKINS, 2006, p. 122, tradução nossa)¹¹⁶. Um exemplo claro é *Lost*, conforme apontado por Mittell (2015). Para muitos fãs, a conclusão da série, que privilegiou uma resolução emocional para os personagens, não trouxe respostas significativas para os enigmas que o programa se esforçou em construir ao longo de suas seis temporadas. O desapontamento é amplificado pelo esforço empreendido pelos fãs na criação e teste de suas teorias, que assumiram um aspecto importante – e público – na transmissão da série. Não se trata mais de apenas tentar descobrir o culpado em um livro de mistério antes de o autor revelá-lo,

¹¹⁴ “Can you imagine *Twin Peaks* coming out before VCRs or without the net? It would have been Hell! [...] Video-recording has made it possible to treat film like a manuscript, to be pored over and deciphered.”

¹¹⁵ “I don’t care who killed Laura Palmer. I just love the puzzle.”

¹¹⁶ “Yet the net discussion consistently centered on the search for answers to narrative questions. The volume intensified each time it appeared that the series was about to unveil one of its many secrets.”

mas atuar em algo que Jenkins afirma ser similar à comunidade de conhecimento ou inteligência coletiva de Pierre Lévy.

A formulação de tais teorias é uma resposta lógica para um mistério, parte da recepção típica de qualquer *whodunit*, no entanto raramente o consumo de um mistério aconteceu de forma tão pública. A tecnologia da internet permite que o que antes era mediação privada tenha se tornado a base para a interação social. (JENKINS, 2006, p. 124, tradução nossa)¹¹⁷.

Trazer uma discussão de um âmbito privado para uma interação social pública é justamente um dos aspectos que está na base da primeira temporada de *Serial*. Antes da estreia do *podcast* só é possível encontrar notícias sobre o acontecimento em jornais da cidade de Baltimore, como o *Baltimore Sun*, no qual Koenig trabalhou. Para além do circuito da Woodland High School e daqueles diretamente envolvidos no caso, poucos se dedicavam a discutir a condenação de Adnan.

O cenário muda com a estreia do *podcast* e todos os procedimentos jurídicos posteriores passam a ser escrutinados pela mídia e por ouvintes de *Serial*. Descobrir “quem matou?” parou de ser tarefa apenas de detetives, policiais e juízes, mas passou a ser realizado por pessoas comuns que encontraram no *podcast* um produto midiático “viciante”. Os *recaps* dos episódios eram disponibilizados com teorias sobre o que de fato aconteceu, chegando a situações cômicas, como avisos de *spoiler* ao traçar teorias sobre o caso (ENGEL, 2014) – como se a realidade não fosse nada além de um futuro episódio da série.

Muito desse trabalho dos fãs se deve à própria estrutura do *podcast*. Em cada episódio, terminamos com um gancho – a promessa no encerramento do episódio 4 de que saberemos como a justiça corroborou o que Jay disse ou uma discussão sobre a possibilidade de Adnan ser um psicopata ao fim do episódio 10. O *Next time, on Serial* é o ponto de partida para que os sete dias entre a disponibilização de cada episódio sejam preenchidos por especulações e investigações. No encerramento do capítulo 11, por exemplo, Koenig, citando uma carta de Adnan, diz: “Nesse ponto ele escreveu ‘não me importa como a sua história me retrata, culpado ou inocente. Eu só quero que tudo termine’”. E terminará. Na próxima semana. Último episódio de

¹¹⁷ “The formulation of such theories is the logical response to a mystery, part of the typical reception of any *whodunit*, yet rarely has the consumption of a mystery been conducted in such a public fashion. The technology of the net allows what might previously have been private mediation to become the basis for social interaction.”

Serial” (Episódio 11 – *Rumors*, tradução nossa)¹¹⁸. Para os fãs, a semana foi de especulação sobre o que esse “terminará” representaria: descobriríamos o culpado? Adnan ou outra pessoa confessou? O *Innocence Project* descobriu evidências para exonerar Adnan? Ou então não teríamos uma conclusão satisfatória? A história continuaria na segunda temporada de *Serial*? (_ADNANYMOUS_, 2014).

De fato, o episódio final não trouxe uma verdade definitiva, o que não impediu a continuação da investigação dos fãs. Brincando que a segunda temporada do programa deveria ser sobre a própria investigação do *Reddit* (CISCO54, 2015), os ouvintes não se prenderam apenas aos ganchos deixados pelo *podcast*, mas continuam transitando nos diversos outros textos acionados pela rede de *Serial*: matérias jornalísticas sobre o caso, documentos conseguidos por meio de leis de acesso à informação, relatórios de especialistas em redes de celulares ou de juristas.

É interessante notar o quanto a configuração narrativa de *Serial* foi propícia para esse movimento dos fãs. A disponibilização semanal, em episódios que contavam com recapitulações e ganchos para a próxima semana, além da admissão dos produtores de que a investigação ainda estava em curso – todos são elementos que colaboram para um programa que se apresenta como se fosse em “tempo real” e que impulsiona a vontade de descobrir a verdade.

Assim, temos em *Serial* ouvintes acostumados a certo tipo de narrativa midiática, que encontra sua circulação principal na internet. São ouvintes que também acompanham outros programas, que fazem referências a eles, que tentam preencher suas lacunas por meio de debates na internet, e que se apropriam do texto original para criar sentidos próprios. Se como coloca Jenkins, a partir de Eco, “[...] nenhum filme pode ser experimentado com olhos virgens; todos são interpretados à luz de outros filmes” (JENKINS, 2013, p. 144), na internet esse movimento é escancarado, com constantes relações intertextuais a partir de uma única obra. O texto de *Serial* não se esgota, para os ouvintes, nos episódios do *podcast*, mas é composto por todas as relações traçadas a partir daí, numa intrincada rede textual.

4.3 Como ouvir *Serial*?

¹¹⁸ “At this point he wrote ‘it doesn’t matter to me how your story portrays me, guilty or innocent. I just want it to be over.’ It will be. Next time. Final episode of *Serial*”

Em nossas leituras dos comentários de ouvintes no *Reddit* encontramos diversas posições conflitantes sobre o programa e um olhar em que cada ouvinte faz emergir referências diversas a partir das quais ouve *Serial*. Todo o percurso dos ouvintes no *Reddit* é uma constante apropriação do *podcast*, atuando a partir de e recriando os nós da extensa rede textual configurada por *Serial*. Como aponta Jenkins (2014, p. 33), os fãs se engajam a partir das leituras particulares que eles fazem, individualmente e em grupo.

Fãs, como outros consumidores da cultura popular, lêem intertextualmente bem como textualmente, e o prazer deles vêm das justaposições particulares que eles criam entre o conteúdo de um programa específico e outros materiais culturais. (JENKINS, 2014, p. 33, tradução nossa)¹¹⁹.

Para organizar nosso movimento, destacamos três aspectos que se sobressaíram na diversidade de postagens analisadas. Procuramos nesta seção, então, destacar como os ouvintes encaram *Serial*, fazendo referências a outros gêneros e formatos; como eles analisam a atuação da narradora Sarah Koenig; e como os ouvintes lidam com as pistas e respostas levantadas pelo programa ou sugeridas pelos próprios ouvintes.

Destacamos que o programa é entendido frequentemente sob a lógica de conteúdos jornalísticos, mas, ainda mais comum, encarado como um seriado ficcional ou uma história de detetive. No *Reddit*, o ouvinte *avscube* sintetiza o pensamento ao dizer:

Claro, nós todos sabemos que a história é verdade, mesmo tendo aqueles que às vezes esquecem da sensibilidade da situação, mas o jeito que é entregue e o jeito que nós consumimos isso semana após semana são praticamente idênticos ao fanatismo explosivo que programas serializados como *Game of Thrones*, *Homeland*, ou *The Walking Dead* atualmente fomentam. (AVSCUBE, 2014, tradução nossa)¹²⁰.

Grande parte do que será discutido posteriormente – a busca por uma investigação própria, além do *podcast*, por exemplo – tem como base uma forma de

¹¹⁹ Fans, like other consumers of popular culture, read intertextually as well as textually and their pleasure comes through the particular juxtapositions that they create between specific program content and other cultural materials.

¹²⁰ Of course, we all know the story is true, even though there are those who sometimes forget the sensitivity of the situation, but the way it's delivered and the way in which we consume it week after week are practically identical to the explosive fanaticism that serialized shows like *Game of Thrones*, *Homeland*, and *The Walking Dead* currently stir up

consumo que é similar ao de programas ficcionais serializados. Semana após semana, o capítulo é exibido, *sites* dedicados à cultura publicam recapitulações (*recaps*), ouvintes discutem o que aconteceu e traçam teorias para o próximo episódio, ouvindo novamente o capítulo já disponibilizado e procurando por conteúdos em outras mídias. *avscube* continua, fazendo paralelos entre as situações vividas por diversos “personagens” de *Serial* (ele defende o uso do termo, mais associado com a ficção, pela forma como a história de *Serial* é apresentada e consumida). Adnan Syed começando um clube de café da manhã na prisão “[...] soa como se tivesse sido tirado de um roteiro de *Orange is the New Black*” (AVSCUBE, 2014, tradução nossa)¹²¹. A investigação incansável da repórter Sarah Koenig seria similar à da personagem Zoe Barnes em *House of Cards* (NETFLIX, 2013-presente): “As táticas sombrias de Frank Underwood em D.C. ainda seriam um material intrigante sem Zoe Barnes – mas quando ela foi sugada, as coisas ficaram muito mais interessantes” (AVSCUBE, 2014, tradução nossa)¹²².

A impressão é compartilhada em postagens que comparam o *podcast* a programas como a série *Rectify* (SUNDANCETV, 2013-2016), em que um homem é condenado injustamente (NAMESAKEGOGOL, 2014), ou com *The Wire* (HBO, 2002-2008), série também passada em Baltimore (HEREFORTHEFRUITLOOPS, 2014). Sobre essa, os ouvintes afirmam que entender as características de Baltimore nos anos 90 – a série de David Simon é frequentemente elogiada por seu realismo – ajuda a construir um cenário mais amplo para o assassinato de Hae Min Lee. Como se pergunta o ouvinte *HerefortheFruitLoops*, “[...] obviamente nós não podemos tirar conclusões fazendo referências um ao outro, mas isso pode ajudar a construir nosso ponto de vista?” (HEREFORTHEFRUITLOOPS, 2014, tradução nossa)¹²³. O criador de *The Wire* também trabalhou como repórter do *Baltimore Sun* e parte dos casos apresentados na série são inspirados em acontecimentos observados por ele em seu ofício. Não por acaso, “[...] para mim parece que a história de adnan e hae poderia facilmente ser uma trama b ou c durante a temporada 4” (HEREFORTHEFRUITLOOPS, 2014, tradução nossa)¹²⁴.

¹²¹ “[...] sounds way too much like it’s been stripped off an *Orange is the New Black* script.”

¹²² “Frank Underwood’s dark antics in D.C. would still have been gripping material without Zoe Barnes—but once she really got sucked in, things got all the more interesting.”

¹²³ “Obviously we can’t draw conclusions by referencing one to the other, but can it help shape our point of view?”

¹²⁴ “[...] to me it feels like adnan and hae’s story could easily have been a b or c plot during season 4.”

O consumo de um programa semanal, com ganchos entre cada capítulo, parece estimular essa visão que o trata como um seriado ficcional. A cada semana sabemos mais sobre os envolvidos no caso e eles nos parecem personagens, que se desenvolvem ao longo da narrativa. Entendendo que esses ouvintes estão acostumados a consumir outros produtos, vemos que *Serial* é frequentemente entendido sobre a lógica deles. *Serial*, assim, parece um seriado ficcional pela visão dos ouvintes por dois motivos: sua estrutura serializada – que permite um constante desenvolvimento dos seus acontecimentos e “personagens”, deixando ganchos entre os capítulos – e sua circulação na internet, ao lado de programas de gêneros diferentes.

No *Reddit*, *Serial* também é comparado com a cultura dos *reality shows* – *CynicalGirl* cita Judge Judy e se pergunta “[...] quanto o julgamento como forma de entretenimento contaminou o sistema criminal e judicial e talvez teve um papel na condenação de Adnan Syed” (CYNICALGIRL, 2014, tradução nossa)¹²⁵ –, ou mesmo entendendo as origens de *Serial* em narrativas jornalísticas longas, como *A sangue frio* (KANDISMITH, 2014). Há nessas comparações um entendimento de *Serial* como um produto de mídia. Assim, os ouvintes procuram discutir a construção narrativa do *podcast* e, como veremos a seguir, colocam Sarah Koenig como a figura que dá direção ao programa.

Ao agendar o lançamento do *podcast* para que o episódio 9 saia na semana antes do feriado de Ação de Graças, o feriado pode criar uma pausa narrativa, permitindo que o ouvinte reflita sobre o que eu estou convencido que nós vamos olhar para trás e ver como um primeiro ato. O que o próximo ato vai fazer é mudar o roteiro inteiramente. Vai mostrar que todas as questões anteriores eram pistas falsas ou então irrelevantes. (HUNYTON, 2014, tradução nossa)¹²⁶.

Em todos esses lugares, os ouvintes do *Reddit* funcionam como exemplo de uma “cultura da recapitulação” (*recap culture*), conforme colocada por críticos televisivos. Como aponta o escritor Roy Peter Clark (2016), tal cultura é exemplificada pela vontade de assistir a conteúdos midiáticos, ler sobre eles e conversar. Não é uma postura passiva, mas um forte engajamento com aquilo que

¹²⁵ “[...] how much trial as a form of entertainment has contaminated the criminal justice system and perhaps played a part in the conviction of Adnan Syed.”

¹²⁶ “By scheduling the podcast releases so that number 9 falls on the week before Thanksgiving, the intervening holiday can create a narrative break, allowing the listener to stew over what I am convinced we will look back upon as the first act. What the next act will do is flip the script entirely. It will show all of the previous questions to be red herrings or otherwise irrelevant.”

se consome. O movimento é mais observável em produtos ficcionais, mas está presente na exibição de cerimônias de premiação, eventos esportivos e até acontecimentos jornalísticos recorrentes.

Serial se torna, então, para os ouvintes, uma espécie de “obsessão”. Sua estrutura serializada e semanal, aos moldes de um programa televisivo de narrativa complexa, permite que ele seja estudado e destrinchado a cada episódio. Há na postura dos ouvintes um constante embate entre entender *Serial* como uma história real e entendê-lo como um produto de entretenimento midiático. Para alguns, o programa se constrói como um *whodunit*, ou é visto por meio de um arco narrativo, em que o interessante é discutir o que Koenig apresentou nesse episódio e especular o que virá em sequência. Para outros, o *podcast* é apenas um ponto inicial para a investigação de um crime real – mais do que descobrir o que o próximo capítulo do programa contará, o importante é descobrir o que o próximo capítulo da “vida real” contará. Entender *Serial* como um produto de entretenimento ou como produto jornalístico, que diz da realidade, é um embate também entre as diferentes formas de se entender a postura de Sarah Koenig: personagem, narradora, jornalista ou detetive?

No *Reddit*, o ouvinte *ryokineko* se questiona sobre a ética jornalística envolvida no *podcast*, procurando discutir como a postura de Sarah Koenig influencia a apreensão do programa.

Você consideraria isso jornalismo narrativo ou jornalismo de imersão – ou alguma coisa completamente diferente? Se sim, isso contribui para os seus pensamentos sobre como a informação foi apresentada? SK estava mais livre para colocar seus próprios pensamentos e restrições? Você acha que ela conseguiu ser objetiva? Isso era necessário para o *podcast* ser bem sucedido? para ela duvidar de si mesma e investigar? Não ter certeza e ter seus pensamentos de forma pública, em vez de privada e lançar um produto mais bem acabado? Isso fez com que nós nos engajássemos mais? (RYOKINEKO, 2016, tradução nossa)¹²⁷.

O debate no tópico se expande para pessoas que consideram *Serial* “[...] um exercício em *storytelling*, em vez de jornalismo puro” (INDEGO_RAINBOW, 2016,

¹²⁷ “Would you consider this narrative journalism or immersion journalism-or something else entirely? If so, does that contribute at all to your thoughts about how the information was presented? Was SK freer to inject her own thoughts and reservations? Do you feel like she was able to be objective? Was this required for the podcast to be so successful? for her to second guess herself and investigate? To be unsure and to have the thoughts publicly rather than having them privately but coming out with a polished finished product? Did that cause us to feel more engaged?”

tradução nossa)¹²⁸ ou “[...] um produto de mídia feito brilhantemente, bem produzido e com valor de entretenimento, mas não uma peça confiável de jornalismo, sob a qual podemos basear qualquer tipo de decisão séria” (BG1256, 2016, tradução nossa¹²⁹). Em outras postagens, alguns ouvintes assumem um lugar que entende o jornalismo como impossível de se separar de uma parcialidade. *gradstudent4ever* compara *Serial* com *This American Life* e os trabalhos do documentarista Frederick Wiseman para dizer que “[...] jornalismo é contação de histórias e sempre foi, e o estilo que Koenig usa em *Serial* não é novo nem especialmente controverso” (GRADSTUDENT4EVER, 2015, tradução nossa)¹³⁰.

Em todos os casos, a figura de Sarah Koenig surge como ponto principal na apreensão do *podcast*. Os ouvintes entendem que, mais do que a história de Adnan, o que vemos ali é a história de Sarah Koenig investigando. Por isso, muitos dos julgamentos feitos sobre o programa resultam em julgamentos sobre a postura de Koenig.

Serial foi interessante porque, de um ponto de vista narrativo [sic], não era a história de Adnan estar na prisão. Isso era crucial para a história, claro, mas Adnan não era o protagonista da história, Sarah era. Muito da história é contado da perspectiva dela, o que ela pensa, o que ela sente... nós removemos peças de evidência baseados inteiramente no peso da incredulidade dela (ela acha que o recado de “vou matar” é sem sentido, então isso é descartado) e no fim das contas, o final da história não é uma questão de “ele fez ou não” mas se ela consegue se convencer de um ponto de vista ou de outro. (RYOKINEKO, 2016, tradução nossa)¹³¹.

As opiniões e sentimentos da narradora são constantemente reiterados como uma crítica ao programa (ele não seria jornalístico por ter uma forte parcialidade, ou não sabemos todas as informações porque Koenig está protegendo Adnan), ou como forma de elogiá-lo e diferenciá-lo de outras propostas similares.

Eu acho que expressar as emoções sobre o caso é um dos motivos que *Serial* foi simplesmente mais bem feito que *MaM* [*Making a Murderer*], que negou ter qualquer tipo de viés na produção, *Serial* foi bom parcialmente

¹²⁸ “[...] an exercise in storytelling rather than pure journalism”

¹²⁹ “[...] a brilliantly done piece of media with great production and entertainment value, but not a piece of reliable journalism upon which to base any kind of serious decision.”

¹³⁰ “Journalism is storytelling and has always been, and the style Koenig uses in *Serial* is neither new nor especially controversial.”

¹³¹ “*Serial* was interesting because from a narrative viewpoint it wasn't the story of Adnan being in prison. That was crucial to the story, certainly, but Adnan wasn't the protagonist of the story, Sarah was. So much of the story is told from her perspective, what she thinks, what she feels... we remove pieces of evidence based entirely on the weight of her incredulity (she thinks the 'will kill' note is pointless so out it goes) and ultimately the ending of the story isn't a matter of 'did he do it or not' but whether or not she can convince herself one way or another.”

porque você geralmente sabia onde o viés estava, e podia fazer suas próprias decisões informadas sobre o caso, baseada nesses viés. Seres humanos são inerentemente opinativos, é melhor expor essas opiniões e checa-las no processo (INDEGO_RAINBOW, 2016, tradução nossa)¹³².

Numa discussão sobre a segunda temporada, por exemplo, o ouvinte *HEisaTRAITOR* aponta que o principal motivo para não ter gostado tanto, é que a participação de Koenig é mais restrita. Se na primeira temporada todas as entrevistas são conduzidas por ela, na segunda, o principal personagem, o soldado Bowe Bergdahl, é entrevistado pelo cineasta Mark Boal. Assim, em muitos momentos, Koenig está apenas relatando uma entrevista feita por um terceiro, e “[...] é difícil sentir uma conexão (à la Adnan e SK) quando estamos escutando ela falar sobre a entrevista de outra pessoa” (HEISATRAITOR, 2015, tradução nossa)¹³³. A proximidade construída por Koenig com seus entrevistados e ouvintes mostra, então, um constante embate sobre os lugares que Koenig e, conseqüentemente, o *podcast* ocupam. Por um lado, ela assume fortemente o lugar de narradora, responsável por ordenar e construir a história, sendo então figura de confiabilidade, e o *podcast* se aproximando do jornalismo. Por outro, ela parece uma personagem, que não sabe as informações e está muito próxima de nós, ouvintes – uma história muito mais de entretenimento, em que acompanhamos uma história em primeira pessoa, recheada de sentimentos e parcialidades. Nesse último lugar, ela é vista tanto como confiável – por se confessar a nós, entendemos qual é o seu viés –, como aparece para outros ouvintes como um aspecto em demérito do programa: sua apresentadora não possui todas as respostas, é falível e, portanto, não conseguirá resolver para nós o enigma. A partir desse ponto, muitos ouvintes no *Reddit* consomem o *podcast* para além de uma mera reação entre gostar ou não do programa. A comunidade que se cria em torno dele procura olhar para o que está além de *Serial*. Afinal, se Koenig também pode ser falha, ou tem um conhecimento incompleto, próximo a um de nós, por que também não podemos resolver o caso no lugar dela?

¹³² “[...] expressing their emotions about the case I think one of the ways *Serial* was simply better made than *MaM* is that they denied any type of bias in the production, *Serial* was great partially because you knew generally what the bias was, and you could make your own informed decisions on the case based on those biases. Humans are inherently opinionated, better to expose those opinions and fact check them in the process.”

¹³³ “It is hard to feel a connection (ala Adnan and SK) when we are hearing her talk about someone else's interview.”

Mais do que discutir o *podcast*, então, o subfórum de *Serial* no *Reddit* se tornou um espaço para investigar o assassinato de Hae Min Lee. Partindo das pistas apresentadas pelo *podcast*, os ouvintes também buscaram preencher as lacunas deixadas na investigação original e mesmo as lacunas deixadas por Koenig em *Serial*.

O movimento é similar ao destacado por Henry Jenkins (2013) em sua análise da atuação de fãs do *reality show Survivor* (CBS, 2000-presente). Jenkins mostra que os fãs se constituíram como comunidades de conhecimento, utilizando uma “inteligência coletiva”, nos termos de Pierre Lévy, para descobrir as locações e participantes de cada edição do programa. *Survivor*, afirma o autor, é perfeito para a circulação na internet, pois, assim, pode ser dissecado, analisado e debatido.

Na internet, argumenta Pierre Lévy, as pessoas subordinam sua expertise individual a objetivos e fins comuns. “Ninguém sabe tudo. Todo o conhecimento reside na humanidade”. A inteligência coletiva refere-se a essa capacidade das comunidades virtuais de alavancar a expertise combinada de seus membros. O que não podemos saber ou fazer sozinhos, agora podemos fazer coletivamente. (JENKINS, 2013, p. 56).

Nessa atuação, as comunidades de ouvintes ou fãs se constituem como “detetives”, unindo seus conhecimentos individuais para descobrir informações em conjunto. Ela não é restrita a *reality shows* ou programas serializados como *Serial*. Como aponta McDermott (2015), ainda no fim do século XIX, leitores de um jornal se interessaram pelo assassinato de uma vítima desconhecida e, impulsionados pelas matérias publicadas, tentaram descobrir a identidade do homem que depois se descobriu ser William Guldensuppe. O próprio *Reddit* esteve envolvido em um caso recente, em que participantes de um subfórum dedicado a notícias (*/r/news*) espalharam fotos de dois homens identificados erroneamente como os responsáveis por um atentado durante a maratona de Boston. A identificação se deu depois que os usuários analisaram fotos do evento e investigaram perfis na internet.

Assim como Koenig, os ouvintes parecem estar à vontade para transitar em diversos papéis. Eles são detetives, mas, antes, seguem os passos de uma apuração jornalística. Muitos tomam para si a postura de especialistas: estatísticos, engenheiros, advogados – cada um comenta uma parte do programa e dá novos *insights* que poderiam fazer avançar a investigação. Um ouvinte especialista, que reivindica a autoridade conferida a Koenig, deseja fazer parte da construção

conjunta que pode apresentar resultados mais esclarecedores para a investigação. Pela atuação coletiva, ouvintes conseguiram levantar novas provas e expandir os conteúdos publicados no *podcast*, inclusive fazendo uso de recursos na internet que extrapolam o áudio. O *Reddit* é, afinal, um fórum organizado principalmente pelas postagens em textos verbais, e com a possibilidade de inclusão de *links* redirecionando para imagens, vídeos ou qualquer tipo de conteúdo postado em outros *sites*.

Os ouvintes se debruçaram, então, em imagens que o *podcast* apenas mencionou, como um bilhete escrito por Aisha Pittman e Adnan, discutindo a relação entre este e Hae Min Lee. O bilhete, com destaque para uma anotação de Adnan que diz “I’m going to kill” (*Eu vou matar*), é então esmiuçado pelos ouvintes, que tentam entender a caligrafia e decifrar palavras rabiscadas e desenhos pela página. No *podcast*, o bilhete é apresentado com outras pistas contra Adnan, no episódio 6, *The case against Adnan*.

Sarah Koenig (*voice-over*): “Eles escreveram anotações para o outro no verso. Aisha de lápis, Adnan de caneta. Eles estavam brincando, fazendo piadas com Hae, fazendo piadas com eles mesmo, era tudo uma bobagem. Mas então, no topo da página, está escrito “Eu vou matar”. De caneta. Eu conversei com Aisha sobre isso.”

[...]

Sarah Koenig (*voice-over*): “A polícia achou o bilhete quando investigaram a casa de Adnan. Mas, que sabe sobre isso, né? Parece um detalhe que você acharia numa história de detetive brega.” (Episódio 6 – *The case against Adnan*, tradução nossa)¹³⁴.

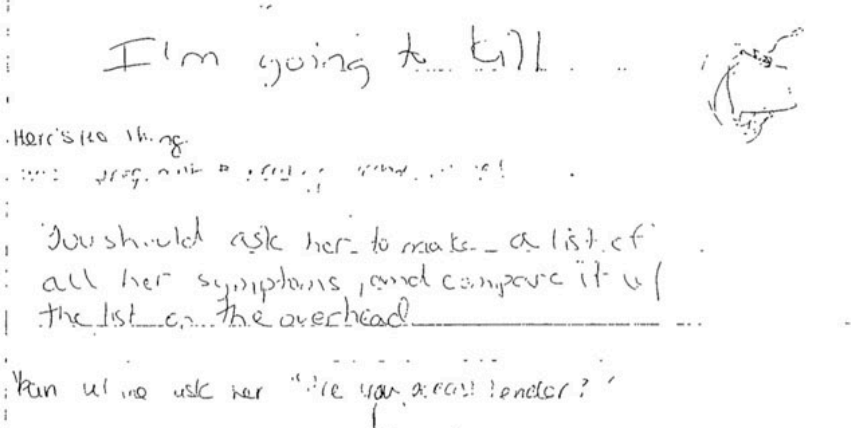
Se no *podcast* ouvimos apenas as impressões de Aisha e a análise de Sarah Koenig, descartando a pista como algo insignificante, para os ouvintes no *Reddit* a descoberta (acompanhada pela foto que permite ver detalhes não aparentes no *podcast*) é muito mais decisiva (Figura 6).

¹³⁴ “Sarah Koenig (*voice-over*): they had written notes to each other on the back. Aisha in pencil, Adnan in pen. They were joking, making fun of Hae, making fun of themselves, it’s all just silliness. But then, at the top of the page it says, “I’m going to kill.” In pen. I talked to Aisha about it.”

[...]

Sarah Koenig (*voice-over*): “Police had found the note when they searched Adnan’s house. But, who knows about that one, right? Seems like a detail you’d find in a cheesy detective novel.”

Figura 6 – Recado de Hae Min Lee e especulações dos ouvintes



The image shows a handwritten note on a piece of paper. The text is written in cursive and includes the phrase "I'm going to kill..." followed by a small drawing of a person's head. Below this, it says "Here's the thing..." and "You should ask her to make a list of all her symptoms, and compare it w/ the list on the overhead." At the bottom, it says "Can we use her 'I'm your...?'..."

Below the note is a screenshot of a forum discussion with 143 comments. The comments are as follows:

- [-] **ChariBari** 212 pontos 3 anos ago
<http://cdn.meme.am/instances/500x/55801511.jpg>
 permalink embed salvar give gold
- [-] [deleted] 22 pontos 3 anos ago
 Easily the best use of that meme I have ever seen
 permalink embed salvar pai
- [-] **Jpatmc** 2 pontos 3 anos ago
 So the note is about Hae thinking she was pregnant and nice guy Adnan joking about her tripping into the clinic and having an abortion.
 permalink embed salvar pai give gold
- [-] **flashboy131** 25 pontos 3 anos ago
 I'm a bad typer but here is the front side, as best I could read it.
 XXXXXXXX
 ok, here it goes... I'm really getting annoyed that this situation is going the way it is. At first, I kinda wanted to make this easy, for me & for you. You know, people break up ALL THE TIME! Your life is NOT going to end. You'll move on and I'll move on. But, apparently, you don't respect me enough to accept my decision, I really couldn't give damn about whatever you wanna say. With the way things have been since 7:45a.m., this morning. Now I'm more certain that I'm making the right choice. The more fuss you make, the more I'm determined to do what I gotta do. I really don't think I can be in a relationship like we had. Not between us, but mostly about the stuff around us. I seriously DID expect you to accept, although not understand. Ill be busy today, tomorrow, and probably till Thursday. I <got?> other things to do, better than give you any hope that we'll get back together, I really don't see that happening. <Especially?> now. I NEVER wanted to end, this like this, so hostile+cold. But I really don't know what to do. Hate me if you will. But you should remember that I could never hate you.
 permalink embed salvar give gold
- [-] **shmodocast** 36 pontos 3 anos ago
 From reading Hae's letter, it seems like Adnan was being more mope-y and annoying/nagging, rather than cruel or hateful.
 People have made much of the "hostile and cold" phrase, but from her note, it's pretty clear that Hae is referring to

Fonte: Captura de tela (THOUSANDSHIPZ, 2014)

Os ouvintes também podem ver fotografias tiradas por outros ouvintes na cidade de Baltimore ilustrando perspectivas do caso que em *Serial* são compostas apenas pela descrição em áudio e em alguns poucos conteúdos postados no site oficial. A visualização permite fazer inferências que corroboram ou contradizem o que o programa apresentou. O ouvinte *cat_morgue*, responsável por um desses grupos de fotos, afirma que o estacionamento da Best Buy, local onde supostamente aconteceu o crime, “[...] era muito mais isolado que eu imaginei quando escutei o

podcast” (CAT_MORGUE, 2014, tradução nossa)¹³⁵. As fotos também servem como ponto de partida para a discussão sobre a existência do telefone público na Best Buy – tampas de tomadas na parede indicariam a presença de uma conexão ali, e os ouvintes se debatem sobre essa pista.

InnocenceProjectJD: “Com certeza poderiam ter telefones público ali, mas é mais possível que fossem máquinas de venda ou de jogos. Eu costumava ver essas nos lobbys/vestíbulos da Best Buy.”

OhHeSteal: “Pode ser. Mas por que instalar essas tomadas tão no alto? Na postagem original onde isso foi descoberto, alguém tirou uma foto do carpete debaixo desses dois lugares. Há uma marca que é muito similar ao contorno de um telefone público e a pessoa que começou essa postagem conhecia alguém que trabalhou lá e confirmou a existência de telefones públicos naquela época. Mas Adnan aparentemente estava esperando em uma CABINE telefônica, no lado de fora da loja. Completamente diferente.

gts109: “Espera, havia marcas de telefones públicos também? Uau. Simplesmente uau. Isso cria grandes problemas para Serial se for verdade.” (OHHESTEAL, 2014, tradução nossa)¹³⁶.

O fórum é ainda lugar de descoberta e discussão de novas evidências. O ouvinte *Pappy_John* (2015) traz para o *Reddit* uma postagem feita no blog *EvidenceProof*, criado por um professor de Direito da Universidade de South Carolina para discutir as provas levantadas no caso. Na publicação, parte de uma série discutindo o relato de autópsia de Hae Min Lee, o professor detalha os ferimentos causados ao corpo de Hae antes de sua morte. A publicação traz um *link* para uma cópia do relatório de autópsia e citações de depoimentos no tribunal. O assunto não foi apresentado em *Serial*. No *Reddit*, as evidências servem para discutir como Hae teria sido atacada. Os ferimentos dizem de alguém que foi atacada no carro, fora dele, em um acesso de raiva, ou algo premeditado?

Em todos esses casos, o *Reddit* mostra-se como um lugar que intensifica a vontade de saber que marca *Serial*. Pelo fórum, os ouvintes podem expandir as informações apresentadas pelo *podcast*, seja questionando-as, ou descobrindo novas. *Serial*, assim, ocupa um lugar muito particular num cenário contemporâneo

¹³⁵ “Was a lot more secluded than I had envisioned when listening to the podcast.”

¹³⁶ *InnocenceProjectJD*: “There certainly could have been payphones there, but it's just as likely that there were vending machines/games. I have commonly seen those in Best Buy lobby/vestibules.”

OhHeSteal: “Could be. But why install the outlets so high? In the original thread where this was brought up, someone took a photo of the carpet below these two spots. It has a patch that is pretty similar to the footprint of a pay phone and the person starting the thread knew someone who worked there and confirmed the existence of payphones back then. But Adnan was apparently waiting in a phone BOOTH outside of the store. Completely different.”

gts109: “Wait, there were footprint marks for pay phones too? Wow. Just wow. This creates major problems for Serial if true.”

dos *podcasts*. Sua narrativa é jornalística, discute um caso real e tem uma forte relação com uma referencialidade no mundo real. No entanto, a forma de se contar essa história, em capítulos semanais, e sua circulação primordialmente na internet criam dinâmicas interessantes de serem observadas e muito próximas dos seriados ficcionais. Nada nessa relação é novo: histórias jornalísticas já foram contadas de forma serializada antes. Se a internet não inaugura tais dinâmicas, ela pelo menos amplia as possibilidades de consumo e relação com esse produto.

Como vimos no capítulo 3, Sarah Koenig trabalha com a lacuna e a dúvida como elementos centrais de *Serial*. Não interessa nessa história jornalística dar ordem ao mundo, enquadrar os fatos a partir de uma ótica de certeza – no fim, não importa nem as respostas para as perguntas que Koenig faz. As próprias perguntas já são suficientes para deslocar o lugar de certeza que tínhamos. Dissemos que Koenig, ao procurar fechar as lacunas na investigação, acaba por, paradoxalmente, alargá-las. Olhar todos os ângulos de um mesmo fato não se constitui como garantia para descobrir uma verdade final. No *Reddit*, a atuação é similar – Koenig deixa lacunas em *Serial* e os ouvintes, ao procurar fechá-las, abrem novos caminhos de investigação e novas possibilidades.

Nesse cenário, os ouvintes, acostumados a certo tipo de conteúdo midiático na internet, feito para ser destrinchado e discutido, podem usar o *podcast* como um ponto de partida. O ouvinte de *Serial* vai completar o texto à medida que escuta cada novo episódio, mas também à medida que investiga por outros meios. *Serial* parece ocupar para eles um lugar dúbio: o foco dos ouvintes é o *podcast* ou o acontecimento? Ou seja, interessa discutir o que o programa nos apresentou, sua estrutura narrativa, as expectativas para o próximo episódio? Ou o que interessa é discutir o assassinato de Hae Min Lee e a condenação de Adnan Syed? Os ouvintes transitam entre esses dois lugares e borram suas fronteiras. A investigação própria é feita ao mesmo tempo em que se discute a construção do programa. Sarah Koenig é vista como personagem dessa história tanto quanto Adnan e Hae.

Por essa dualidade na forma de se encarar o programa, o texto de *Serial* para os ouvintes não se esgota no *podcast*. Ele é lido a partir da chave de seriados de televisão, de histórias jornalísticas e de livros de detetive. Mas é também composto pelos *links*, vídeos e imagens compartilhados por outros ouvintes, por matérias jornalísticas, pelas evidências recuperadas, pela própria investigação realizada. *Serial* é o assassinato, é a narração de Koenig, é a investigação dos ouvintes.

4.4 Conclusão e aberturas

Em 11 de dezembro de 2014, foi lançado o penúltimo episódio da primeira temporada de *Serial*. Em seus momentos finais, Sarah Koenig nos promete que na semana seguinte o programa terminaria – ela não promete diretamente uma resolução para o caso, mas parece ter sido essa a expectativa dos ouvintes na semana que separou um episódio de outro. Desde paródias que mostram Koenig preocupada com o desvelamento no roteiro final¹³⁷, notícias que traçavam as pontas soltas que o episódio final deveria amarrar¹³⁸ e diversas postagens no *Reddit* que especulavam como a história iria se resolver. Depois de 15 anos do assassinato, seria um *podcast* o responsável por *fazer justiça*?

A expectativa nessa semana mostrou-se sempre dúbia entre a dificuldade de se acreditar que *Serial* traria uma resolução para o caso, e uma vontade de que o programa nos revelasse finalmente a verdade sobre esse mistério. Os ouvintes ficaram entre fechamentos e aberturas: provavelmente não saberemos a verdade, mas a “queremos”.

Esse percurso representa um pouco o que a nossa pesquisa buscou fazer. Um programa complexo como *Serial* não pode ser encerrado a partir de uma única pesquisa. O que buscamos fazer agora é, como Koenig, olhar novamente para o que foi apresentado e, mais do que tirar conclusões a partir disso, lançar novas perguntas, discutir e abrir para novas possibilidades.

Serial se configurou como um *podcast* jornalístico serializado. Isso permitiu com que ele fosse acompanhado por seus ouvintes como uma série ficcional de televisão. Os acontecimentos nos vão sendo revelados aos poucos, com reviravoltas e ganchos entre os episódios. Não por acaso, Adnan Syed, Hae Min Lee, Jay e até Sarah Koenig parecem e são tratados pelos ouvintes como personagens. Os ouvintes de *Serial* se sentem próximos à história narrada – pela serialidade proposta, em que a cada semana conhecemos mais as pessoas envolvidas, e pela atuação, que parece colocar os ouvintes também como elemento primordial da narrativa.

¹³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gww53yFfMnl>>.

¹³⁸ Disponível em: <<http://www.vulture.com/2014/12/5-loose-threads-the-serial-finale-must-tie-up.html>>.

Esse movimento dos ouvintes constitui pista evidente de uma cultura participativa. Apesar das raras chamadas diretas e interpelações com o uso de estratégias como o “você”, ou outras expressões que acionem os ouvintes no ar, todas essas ações que relacionamos no *Reddit* dão conta da independência do ouvinte. Ele se relaciona com a narrativa de modos que dizem mais do que escutar. Eles se unem em ambientes digitais para debater, questionar, ouvir de novo. Eles se colocam como investigadores (apuradores), elaboram teorias para os próximos episódios. Os ouvintes aqui se sentem realmente empoderados, nos termos de Pessoa (2016), e chegam até a defender o uso de termos como “personagens” porque entendem que se trata de uma série com características narrativas que talvez extrapolem o jornalismo. Os ouvintes entendem, inclusive, que eles próprios são personagens e agentes dessa história – que talvez não seja apenas a história do *podcast Serial*, mas do acontecimento real. Eles atuam sobre ela e reivindicam uma posição de tanto destaque quanto a de Koenig. A atuação dos ouvintes simultaneamente borra as fronteiras de gêneros e formatos – ao promoverem associações com textos de qualidades diversas –, mas também procura estabelecer distinções, ao tentar entender se *Serial* seria um produto jornalístico ou não. Essa “cultura participativa” conforme vista em *Serial* opera, então, para além das fronteiras tradicionais dos produtos midiáticos, ao mesmo tempo em que anseia por entendê-los, entender suas configurações e, assim, seus limites.

Serial se destaca, então, por ser um produto em áudio que extrapolou as fronteiras dessa linguagem. Basta pensarmos, por exemplo, em seu uso da visualidade. *Serial* faz referências a imagens e, como produto sonoro, constrói imagens visuais, mas não apenas. Os ouvintes podem percorrer outros caminhos na internet e se engajar com *Serial* também por meio de imagens: ouve-se os acontecimentos no *podcast* e procura-se imagens sobre ele. Especificamente, *Serial* parece superar uma ideia talvez reducionista do rádio expandido. *Serial* não se constrói apenas como um produto em áudio que ganha circulação em outros ambientes: mas sua narrativa é fortemente reconfigurada por tal circulação. *Serial* só faz sentido para muitos ouvintes a partir dos outros meios com os quais dialoga. Só faz sentido a partir do momento em que também é investigado no *Reddit* ou discutido em *sites* sobre cultura ou a partir do momento em que se procura imagens e vídeos para completar a narrativa. O áudio ocupa um lugar dúbio – é essencial para a construção narrativa de *Serial* (fazemos questão da importância da voz de

Koenig para a construção de uma intimidade com os ouvintes); mas *Serial* só ganha tal projeção e sentido para os ouvintes quando extrapola o áudio.

Nesse processo dos ouvintes, a forma de se lidar com a verdade difere. Para Koenig, ela é difícil de se obter – nunca saberemos a verdade por completo, mas apenas fragmentos que podem nos apontar em algumas direções. O que interessa mais no percurso do *podcast* são as dúvidas levantadas – é mais importante deslocar as certezas que o tribunal impôs, mesmo que, ao final do caminho, não se chegue a uma nova *verdade*.

Mas, para parte dos ouvintes ela parece assumir um caráter possível. É possível chegar a uma verdade, após um longo processo de investigação – se alguns concordam com Koenig que uma verdade inequívoca não existe, para outros, ela apenas não foi alcançada ainda. As dúvidas levantadas por Koenig são constantemente reinvestigadas e os ouvintes apontam para novos caminhos não sugeridos pela narradora: eles poderiam ser a chave para a resolução e, mais do que o *podcast*, a ação dos ouvintes seria determinante para descobrir a verdade.

Essa forma de lidar com a verdade se relaciona com as inovações que *Serial* traz para o jornalismo. Mais do que fechar o universo narrado em sentidos determinados, ou dar sentido aos acontecimentos dispersos, *Serial* busca focalizar todos eles, sem entender que isso servirá a uma verdade ou para construção de um *fato* definido. *Serial* é jornalismo, mas não se pretende diretamente como “espelho do mundo”, ou como instituição que dará sentido a ele. Se o encararmos como uma história de detetive, *Serial* parece fugir do mero *whodunit* que é esperado quando começamos sua temporada. Construindo-se como uma espécie de *pós-whodunit*, *Serial* está muito mais interessado em revelar as falhas da investigação inicial e menos em se constituir como uma nova investigação ou julgamento que dará o veredito. Em todos esses momentos, *Serial* mostra uma forma de lidar com o conhecimento. Ele é sempre construído e constantemente questionado. O que sabemos no primeiro episódio é muito diferente do que sabemos no último, mas não a partir de um movimento linear. Esse conhecimento é construído aos poucos por Koenig e é sempre passível de ser repensado – uma informação dada no primeiro capítulo pode ser tida como falsa ou incompleta a partir de uma nova informação do segundo episódio. Os ouvintes vão ampliar esse movimento, entendendo que mesmo o conhecimento de *Serial* é incompleto e questionável. Pela complexidade do caso, a investigação apresentada em *Serial* e a própria postura da narradora

tomam iniciativas que estão para além da apuração jornalística. A investigação dos ouvintes, por um lado, complementa a de Koenig, mas, por outro, se coloca em tensão com a dela, e até mesmo coloca a dela em xeque na medida em que podem descobrir algo propiciado por uma inteligência coletiva no diálogo no *Reddit*.

Serial, assim, é um produto em áudio que circula em ambientes digitais diversos e dispersos, com textos audioverbovisuais produzidos pelos próprios ouvintes ou encontrados por eles. O ouvinte se movimenta em outras direções inspirados pela escuta mas não se limita a ela. O ouvinte propõe caminhos e tenta antecipar informações na tentativa de mostrar que não só “lê o texto” ou ouve o *podcast*, mas torna ação a sua leitura/escuta que acontece “além” do texto. Em todos esses movimentos, por vezes conflitantes, *Serial* se mostra ainda mais aberto a lacunas. O programa não revela toda a “verdade” sobre o caso de assassinato – e isso nem seria possível como o próprio *podcast* admite –; os ouvintes, apesar de se engajarem em uma investigação por vezes muito mais detalhada que a de Koenig, também chegam a mais perguntas que respostas.

Não por acaso, o último episódio de *Serial* termina com uma admissão das suas lacunas.

Sarah Koenig (voice-over): “O que nós temos? O que sabemos? Não o que pensamos que sabemos, o que sabemos? [...] Não é o bastante, para mim, para mandar ninguém para a prisão perpétua, muito menos um garoto de dezessete anos. Porque você, eu, o Estado de Maryland, baseados na informação que temos diante de nós, eu não acho que ninguém pode dizer com certeza o que aconteceu com Hae. Como uma jurada, eu votaria para absolver Adnan Syed. Eu tenho que absolver. Mesmo se no fundo do meu coração eu ache que Adnan matou Hae, eu ainda tenho que absolver. É isso que a lei requer dos jurados. Mas eu não sou uma jurada, então como um ser humano qualquer, o que eu penso? Se você me pedir para jurar que Adnan Syed é inocente, eu não conseguiria fazê-lo. Eu tenho dúvidas. Eu não gosto que as tenho, mas eu tenho. [...] Agora, mais de um ano depois, eu sinto vontade de balançar todo mundo pelos ombros, como um policial agravado. Não me diga que Adnan é um bom garoto, não me diga que Jay estava assustado, não me diga quem pode ter feito uma ligação de cinco segundos. Só me diga os fatos, porque nós não tínhamos eles quinze anos atrás e não os temos agora.” (Episódio 12 – *What we know*, tradução nossa)¹³⁹.

¹³⁹ Sarah Koenig (voice-over): “*What do we have? What do we know? Not what do we think we know, what do we know? [...] It’s not enough, to me, to send anyone to prison for life, never mind a seventeen-year-old kid. Because you, me, the State of Maryland, based on the information we have before us, I don’t believe any of us can say what really happened to Hae. As a juror I vote to acquit Adnan Syed. I have to acquit. Even if in my heart of hearts I think Adnan killed Hae, I still have to acquit. That’s what the law requires of jurors. But I’m not a juror, so just as a human being walking down the street next week, what do I think? If you ask me to swear that Adnan Syed is innocent, I couldn’t do it. I nurse doubt. I don’t like that I do, but I do. [...] Now, more than a year later, I feel like shaking everyone by the shoulders like an aggravated cop. Don’t tell me Adnan’s a nice guy, don’t tell*”

Se a verdade parecia ser atingível, um ano depois de investigação em *Serial*, e mais de três anos de investigação pelos ouvintes, ela se encontra talvez até mais incompleta – pelas dúvidas lançadas, parece haver ainda mais lacunas.

Encontramos lacunas também nas formas de se encarar o *podcast*. Muito do que discutimos centra-se na comparação com seriados ficcionais televisivos e histórias de detetive, mas precisamos nos lembrar de que *Serial* é uma história jornalística – e o que implica termos um caso real de assassinato consumido como se fosse uma história de ficção? Chama a nossa atenção o tipo de engajamento que *Serial* gerou, de forma que parece incongruente: o que significa ser fã de uma narrativa jornalística? Quais as implicações éticas de um fenômeno como esse para o jornalismo? No *Reddit*, o irmão de Hae Min Lee publicou uma postagem criticando o *podcast* e a atuação dos ouvintes.

[...] desculpa mas eu não vou responder nenhuma pergunta porque... PARA MIM ISSO É A VIDA REAL. Para vocês ouvintes, é um outro mistério de assassinato, drama criminal, outro episódio de CSI. Vocês não estavam lá para ver sua mãe chorando toda noite, tendo um ataque do coração quando recebeu a notícia de que o corpo tinha sido achado, ter que ir para o tribunal praticamente todo dia por um ano, vendo sua mãe chorando, desmaiando. Vocês não sabem o que passamos. Principalmente vocês que estão exigindo uma resposta da nossa família ou organizando encontros... vocês são repugnantes. Vocês deveriam se envergonhar. Eu rezo para que vocês não tenham que passar pelo que passamos e ter sua história divulgada para 5 milhões de ouvintes. (BROTHEROFHAE, 2014, tradução nossa)¹⁴⁰.

Serial promove diálogos e permite um consumo altamente intertextual, mas cabe a nós questionar o que um *podcast* como esse aponta para o jornalismo investigativo. O que as configurações proporcionadas pela internet impactam na investigação e no consumo de narrativas jornalísticas? Como a verdade sobre o assassinato, essas nos são perguntas ainda nebulosas.

me Jay was scared, don't tell me who might have made some five second phone call. Just tell me the facts ma'am, because we didn't have them fifteen years ago and we still don't have them now."

¹⁴⁰ "[...] sorry I won't be answering any questions because... TO ME ITS REAL LIFE. To you listeners, its another murder mystery, crime drama, another episode of CSI. You weren't there to see your mom crying every night, having a heartattck when she got the new that the body was found, and going to court almost everyday for a year seeing your mom weeping,crying and fainting. You don't know what we went through. Especially to those who are demanding our family response and having a meetup... you guys are disgusting. SHame on you. I pray that you don't have to go through what we went through and have your story blasted to 5mil listeners."

REFERÊNCIAS

- ABOUT us. **This American Life**, sem data. Disponível em: <<https://www.thisamericanlife.org/about>>. Acesso em: 01 mai. 2017.
- ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**: mirar lo que nos mira. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- ABRIL, Gonzalo. **Cultura visual, de la semiótica a la política**. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.
- ADNAN Syed has been granted a new trial. **Facebook**, 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/serialpodcast/photos/a.764881813571535.1073741828.638065176253200/1111167515609628/>>. Acesso em: 19 abr. 2018.
- ANDREWS, David. 'Serial' fans find there's still a shrimp sale at the Crab Crib. **The Baltimore Sun**, 2015. Disponível em: <http://www.baltimoresun.com/features/baltimore-insider-blog/bal-serial-shrimp-sale-crab-crib-20150209-story.html>. Acesso em: 22 dez. 2017.
- ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio**: textos e contextos – Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2005.
- AUDEN, Wystan Hugh. O vicariato culpado: notas sobre a história policial, por um viciado. In: SAMPAIO, Maria de Lurdes; VILAS-BOAS, Gonçalo (Orgs.). **Ficção policial**: antologia de ensaios teórico-críticos. Porto: Afrontamento, 2012.
- BAL, Mieke. Dispersing the gaze: focalization. In: _____. **Looking in**: the art of viewing. Londres: Routledge, 2004.
- BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio**: textos e contextos – Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERRY, Richard. A golden age of podcasting? Evaluating *Serial* in the context of podcast histories. **Journal of Radio & Audio Media**, n. 22, v. 2, p. 170-178, 2015.
- _____. Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'. **The Radio Journal** – International Studies in Broadcast & Audio Media, v. 14, n. 1, p. 7-22, 2016.
- BLOCH, Ernst. Perspectiva filosófica sobre o romance policial. In: SAMPAIO, Maria de Lurdes; VILAS-BOAS, Gonçalo (Orgs.). **Ficção policial**: antologia de ensaios teórico-críticos. Porto: Afrontamento, 2012.

BONINI, Tiziano. The 'Second Age' of Podcasting: reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium. **Quaderns del CAC**, n. 41, v. XVIII, p. 21-30, 2015.

BONN, Scott. Why we are drawn to true crime shows. **Time magazine**, 2016. Disponível em: <<http://time.com/4172673/true-crime-allure/>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 73-88, 2008.

BRUZZI, Stella. Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary. **Law and Humanities**, v. 10, n. 2, 2016.

CHIVVIS, Dana. Why It Can't be the 3:15 Call. **Serial podcast**, 2014. Disponível em: <<https://serialpodcast.org/posts/2014/10/why-it-cant-be-the-315-call>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

CLARK, Roy Peter. Spoiler alert: we live in a recap media culture. Here's how to write a good one. **Poynter**, 2016. Disponível em: <<https://www.poynter.org/news/spoiler-alert-we-live-recap-media-culture-heres-how-write-good-one>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

COWARD, Rosalind. Introduction. In: _____. **Speaking personally: the rise of subjective and confessional journalism**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

DEWEY, John. Ter uma experiência. In: _____. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DREDGE, Stuart. Serial podcast breaks iTunes records as it passes 5m downloads and streams. **The Guardian**, 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2014/nov/18/serial-podcast-itunes-apple-downloads-streams>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

DOLEŽEL, Lubomír. Truth and authenticity in narrative. **Poetics Today**, v. 1, n. 3, 1980.

DOLEŽEL, Lubomír. Mímesis y mundos posibles. In: DOMÍNGUEZ, Antonio Garrido (Org.). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco, 1997.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ENGEL, Pamela. Redditors Are Trying To Solve A Murder That's At The Center Of The Wildly Popular 'Serial' Podcast. **Business Insider**, 12 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/the-best-theories-about-the-serial-podcast-2014-11>>. Acesso em: 05 mai. 2017.

EVERETT, Cristina. *S-Town* producer Julie Snyder: Don't call it the next *Serial*. **Entertainment Weekly**, 31 mar. 2017. Disponível em: <<http://ew.com/podcasts/2017/03/31/s-town-julie-snyder-dont-call-it-serial/>>. Acesso em: 05 mai. 2017.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 7-29

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O gênero policial como máquina de narrar. **Dispositiva** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, v. 2, 2013.

FISHER, Marc. It's a wonderful life. In: **American Journalism Review**, jul./ago. 1999.

FONTCUBERTA, Mar de; BORRAT, Héctor. **Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción**. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

FRANCE, Lisa Respers. Jon Benét and Hollywood's true crime obsession. **CNN**, 2016. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2016/09/12/entertainment/jonbenet-ramsey-celeb-death/>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

GOFFMAN, Erving. A fala do rádio – um estudo dos percursos dos nossos erros. In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Orgs.). **Teorias do rádio** – Vol. II. Florianópolis: Insular, 2008.

HAMMERSLEY, Ben. Audible revolution. **The Guardian**, 2004. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>>. Acesso em: 06 mai. 2017.

HUNTER, Mark Lee; HANSON, Nils. O que é jornalismo investigativo? In: HUNTER, Mark Lee (Org.) **A investigação a partir de histórias: um manual para jornalistas investigativos**. Paris/Montevidéu: Unesco, 2013.

ISER, Wolfgang. **The implied reader**. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1978.

_____. A interação entre texto e leitor. In: _____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

JÁCOME, Phellipy. **Fissuras no espelho realista do jornalismo: a narratividade crítica de Barcelona**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2015.

JENKINS, Henry. "Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?": alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery. In: _____. **Fans, Bloggers, and Gamers**. Nova York: NYU Press, 2006.

_____. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2013.

_____. Textual Poachers. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (org.). **Fan Fiction Studies Reader**. Iowa: University of Iowa Press, 2014.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Julio. Murray Schafer e a paisagem sonora. In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Orgs.). **Teorias do rádio: textos e contextos** – vol. II. Florianópolis: Insular, 2008.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Radiojornalismo comunitário em mídias sociais e microblogs: circulação de conteúdos publicados no portal RadioTube. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012a.

_____. Rádio social: mapeando novas práticas interacionais sonoras. **Revista Famecos**, v. 19, n. 2, mai./ago. 2012b.

_____. Compartilhar, etiquetar: interações no rádio social. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 11, n. 30, abr. 2014.

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

KOENIG, Sarah. Waranowitz! He Speaks! **Serial podcast**, 2015. Disponível em: <<https://serialpodcast.org/posts/2015/10/waranowitz-he-speaks>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

LANA, Lígia et al. Experiência. In: FRANÇA, Vera Veiga et al. (Orgs.). **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS)**: trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – PPGCom – UFMG, 2014.

LEAL, Bruno Souza. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (org.). **Textualidades Midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018.

LEAL, Bruno; LAGE, Igor. A retórica testemunhal em narrativas da Trip, TPM e Rolling Stone. **Brazilian Journalism Research**, v. 1, n. 1, p. 64-81, 2015.

LEGASPI, Althea. White House Responds to ‘Making a Murderer’ Petition. **Rolling Stone**, 07 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/tv/news/white-house-responds-to-making-a-murderer-petition-20160107>>. Acesso em: 05 mai. 2017.

LINDGREN, Mia. “This Australian life”: the Americanisation of radio storytelling in Australia. **Australian Journalism Review**, v. 36, n. 2, 2014.

_____. Personal narrative journalism and podcasting. **The Radio Journal - International Studies in Broadcast & Audio Media**, vol. 14, n. 1, 2016.

LINDGREN, Mia; MCHUGH, Siobhan A. Not dead yet: emerging trends in radio documentary forms in Australia and the US. **Australian Journalism Review**, v. 35, n. 2, 2013.

LYONS, Joseph D. Here’s what your true crime obsession says about you, according to experts. **Bustle**, 2016. Disponível em: <<https://www.bustle.com/articles/185455-heres-what-your-true-crime-obsession-says-about-you-according-to-experts>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

MANNA, Nuno. **Jornalismo e o espírito intempestivo**: Fantasmas da mediação jornalística da história, na história. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

MARGOLIN, Uri. Narrator. In: HÜHN, Peter (et al.) (Orgs.). **Handbook of Narratology**. Berlin/Nova York: Walter de Gruyter, 2009.

MCDERMOTT, Nathan. Serial's crowdsourced sleuthing isn't new. **Columbia Journalism Review**, 2015. Disponível em: <https://www.cjr.org/analysis/serial_and_crowdsourced_sleuthing.php>. Acesso em: 08 mai. 2018.

MCHUGH, Siobhán. How podcasting is changing the audio storytelling genre. **The Radio Journal** – International Studies in Broadcast & Audio Media, v. 14, n. 1, p. 65-82, 2016.

MELLO VIANNA, Graziela V. G. **Imagens sonoras no ar**: a sugestão de sentido na publicidade radiofônica. 2009. 347f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MELLO VIANNA, Graziela V. G. Elementos sonoros da linguagem radiofônica: a sugestão de sentido ao ouvinte-modelo. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 227-240, jun. 2014.

MELLO VIANNA, Graziela; VAZ, Paulo Bernardo; SANTOS, Humberto. Sobre texto visual, som e imagem: novas paragens para as paisagens textuais. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Orgs.). **Textualidades Midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018.

MELO, Seane Alves. De que jornalismo investigativo estamos falando? In: ENCONTRO DA COMPÓS, 42., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: Compós, UnB/UCB, 2015.

MENDEL, Toby. Features of public service broadcasting organisations. In: _____. **Public Service Broadcasting**. A comparative Legal Survey. Kuala Lumpur: UNESCO, Asia Pacific Institute for Broadcasting Development, 2000. Disponível em: <http://www.unesco.org/webworld/publications/mendel/jaya_index.html>. Acesso em: 01 mai. 2017.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Revista Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

_____. **Complex TV**: The poetics of contemporary television storytelling. Nova York: New York University Press, 2015.

NIEDRHOFF, Burkhard. Focalization, In: HÜHN, Peter et al. (Org.). **Handbook of narratology**. Nova York: Walter de Gruyter, 2009.

NPR Ethics Handbook. s.d. Disponível em: <<http://ethics.npr.org/>>. Acesso em: 17 set. 2017.

PEABODY Awards, 2014. Disponível em: <<http://www.peabodyawards.com/award-profile/serial>>. Acesso em: 06 mai. 2017.

PESSOA, Sônia Caldas. O empoderamento sutil do ouvinte no radiojornalismo: os desafios de uma cultura além da escuta. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, XVI, GP Rádio e Mídia Sonora, 2016. **Anais...** São Paulo, 2016.

RADIO show. **This American Life**, sem data. Disponível em: <<https://www.thisamericanlife.org/about>>. Acesso em: 01 mai. 2017.

REDDIT.COM traffic, demographic and competitors. **Alexa Internet**, 2018. Disponível em: <<https://www.alexa.com/siteinfo/reddit.com>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: _____. **Tempo e narrativa** – Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

ROBERTS, Amy. The 'Serial' podcast: By the numbers. **CNN**. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2014/12/18/showbiz/feat-serial-podcast-btn/index.html>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHUDSON, Michael. **Discovering the news**: a social history of American newspapers. Nova York: Basic, 1978.

SERELLE, Marcio. Jornalismo e guinada subjetiva. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, ano VI, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2009.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, n. 27, jun. 2014.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VALIN, Allan. A história dos compartilhadores de arquivos. **Tecmundo**, 05 jun. 2009. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/torrent/2203-a-historia-dos-compartilhadores-de-arquivos.htm>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

VENANCIO, Rafael. Cinema e a pragmática musical: a ação linguística do leitmotiv fílmico. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR, 4., 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Musicom, USP, 2012.

WAYNE, Teddy. 'NPR Voice' Has Taken Over the Airwaves. **The New York Times**, 24 out. 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/10/25/fashion/npr-voice-has-taken-over-the-airwaves.html>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZEMAN, Nicholas B. Audio. In: _____. **Storytelling for Interactive Digital Media and Video Games**. Boca Raton: CRC Press, 2017.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. A história do campo acadêmico do rádio no Brasil: registros referenciais para uma proposta de roteiro de percurso. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, 16., GP Rádio e Mídia Sonora, 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2016.

PODCASTS CITADOS

Radiolab. Produção: Simon Adler, Brenna Farrell, Dylan Keefe, Matt Kielty, Annie McEwen, Latif Nasser, Kelsey Padgett, Arianne Wack, Molly Webster, Jamie York. Estados Unidos: WNYC, 2002-presente. Disponível em: <<http://www.radiolab.org/>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

Serial. Produção: Sarah Koenig, Julie Snyder, Dana Chivvis, Emily Condon. Estados Unidos: WBEZ, 2014-presente. Disponível em: <<https://serialpodcast.org/>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

Slate's Serial Spoiler Special. Produção: Sam Dingman. Estados Unidos: Panoply Network, 2014-presente. Disponível em: <<https://www.panoply.fm/podcasts/slatesserialspoilerspecials>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

S-Town. Produção: Brian Reed, Julie Snyder. Estados Unidos: Serial Productions, 2017. Disponível em: <<https://stownpodcast.org/>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

The Mystery Show. Produção: Starlee Kine. Estados Unidos: Gimlet, 2015. Disponível em: <<https://www.gimletmedia.com/mystery-show>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

The Nerdist Podcast. Produção: Katie Levine. Estados Unidos: Nerdist Podcast Network, 2010-presente. Disponível em: <<https://nerdist.com/podcasts/nerdist-podcast-channel/>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

The Serial Serial. Produção: Stephen Holliger, Mandana Mofidi. Estados Unidos: The A.V. Club, 2014-presente. Disponível em: <<https://www.avclub.com/c/the-serial-serial>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

This American Life. Produção: Ira Glass, Elna Baker, Susan Burton, Ben Calhoun, Zoe Chace, Dana Chivvis, Sean Cole, Neil Drumming, Karen Duffin, Stephanie Foo, Chana Joffe-Walt, David Kestenbaum, Miki Meek, Jonathan Menjivar, Brian Reed, Robyn Semien, Alissa Shipp, Nancy Updike. Estados Unidos: WBEZ, 1995-presente. Disponível em: <<https://www.thisamericanlife.org/>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

Undisclosed. Produção: Rabia Chaudry, Colin Miller, Susan Simpsons. Estados Unidos: audioBoom, 2015-presente. Disponível em: <<http://undisclosed-podcast.com>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

WTF with Marc Maron. Produção: Marc Maron, Brendan McDonald. Estados Unidos: WTF, 2009-presente. Disponível em: <<http://www.wtfpod.com/>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

SÉRIES TELEVISIVAS CITADAS

American Crime Story. Criação: Ryan Murphy. Produção: Larry Karaszewski, Scott Alexander, Brad Falchuk, Brad Simpson, Nina Jacobson, Dante Di Loreto, Ryan Murphy, Alexis Martin Woodall, Tom Rob Smith, Daniel Minahan. Estados Unidos: FX, 2016-presente. (42 min. aprox.)

Arrested Development. Criação: Mitchell Hurwitz. Produção: Brian Grazer, Ron Howard, David Nevins, Mitchell Hurwitz, Jim Vallely, Troy Miller. Estados Unidos: Fox, 2003-2006; Netflix, 2013-presente. (22 min. aprox.)

Bones. Criação: Hart Hanson. Produção: Hart Hanson, Barry Josephson, Stephen Nathan, Ian Toynton, Carla Kettner, Jonathan Collier, Michael Peterson, Randy Zisk, Kathy Reichs, Emily Deschanel, David Boreanaz, Gene Hong. Estados Unidos: Fox, 2005-2017. (43 min. aprox.)

Breaking Bad. Criação: Vince Gilligan. Produção: Vince Gilligan, Mark Johnson, Michelle MacLaren. Estados Unidos: AMC, 2008-2013. (50 min. aprox.)

CSI: Crime Scene Investigation. Criação: Anthony E. Zuiker. Produção: Anthony E. Zuiker, William Petersen, Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Kenneth Fink, Naren Shankar, Danny Cannon. Estados Unidos: CBS, 2000-2015. (43 min. aprox.)

House of Cards. Criação: Beau Willimon. Produção: David Fincher, Kevin Spacey, Eric Roth, Joshua Donen, Dana Brunetti, Andrew Davies, Michael Dobbs, John Melfi, Beau Willimon, David Manson, John David Coles, Robin Wright. Estados Unidos: Netflix, 2013-presente. (50 min. aprox.)

Law and Order. Criação: Dick Wolf. Produção: Dick Wolf, William M. Finkelstein, Arthur Penn, Peter Jankowski, Matthew Penn, Nicholas Wootton, Fred Berner. Estados Unidos: NBC, 1990-2010. (42 min. aprox.)

Lost. Criação: Jeffrey Lieber, J.J. Abrams, Damon Lindelof. Produção: J. J. Abrams, Damon Lindelof, Bryan Burk, Carlton Cuse, Jack Bender, Jeff Pinkner, Stephen Williams, Edward Kitsis, Adam Horowitz, Jean Higgins, Elizabeth Sarnoff. Estados Unidos: ABC, 2004-2010. (42 min. aprox.)

Making a Murderer. Criação: Laura Ricciardi, Moira Demos. Produção: Laura Ricciardi, Moira Demos, Lisa Nishimura, Adam Del Deo. Estados Unidos: Netflix, 2015-presente. (60 min. aprox.)

Morte na Escadaria. Criação: Jean-Xavier de Lestrade. Produção: Allyson Luchak, Denis Poncet. França: Canal+, 2004. (45 min. aprox.)

Orange is the new black. Criação: Jenji Kohan. Produção: Jenji Kohan, Liz Friedman, Sara Hess, Tara Herrmann. Estados Unidos: Netflix, 2013-presente. (50 min. aprox.)

Rectify. Criação: Ray McKinnon. Produção: Ray McKinnon, Melissa Bernstein, Mark Johnson. Estados Unidos: SundanceTV, 2013-2016. (50 min. aprox.)

Survivor. Criação: Charlie Parsons. Produção: Charlie Parsons, Mark Burnett, Jeff Probst. Estados Unidos: CBS, 2000-presente. (43 min. aprox.)

The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst. Criação: Andrew Jarecki. Produção: Jason Blum. Estados Unidos: HBO, 2015. (45 min. aprox.)

The Wire. Criação: David Simon. Produção: David Simon, Robert F. Colesberry, Nina Kostroff Noble, Karen L. Thorson, Ed Burns, Joe Chappelle, George Pelecanos, Eric Overmyer. Estados Unidos: HBO, 2002-2008. (57 min. aprox.)

Top of the Lake. Criação: Jane Campion, Gerald Lee. Produção: Emile Sherman, Iain Canning, Jane Campion, Philippa Campbell. Austrália, Reino Unido, Nova Zelândia: SundanceTV, 2013-presente. (45 min. aprox.)

Transparent. Criação: Jill Soloway. Produção: Jill Soloway, Andrea Sperling. Estados Unidos: Amazon Video, 2014-presente. (30 min. aprox.)

True Detective. Criação: Nic Pizzolatto. Produção: Steve Golin, Richard Brown, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Scott Stephens, Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto. Estados Unidos: HBO, 2014-presente. (55 min. aprox.)

Twin Peaks. Criação e produção: Mark Frost e David Lynch. Estados Unidos: ABC, 1990-1991; Showtime, 2017. (47 min. aprox.)

Veronica Mars. Criação: Rob Thomas. Produção: Joel Silver, Rob Thomas, Diane Ruggiero, Jennifer Gwartz, Danielle Stokdyk. Estados Unidos: UPN/The CW, 2004-2007. (42 min. aprox.)

POSTAGENS NO REDDIT CITADAS

ADNANYMOUS - It's Over... Next time on Serial... . In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 11 dez. 2014. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2oyv2p/its_over_next_time_on_serial/> Acesso em: 20 abr. 2018.

avscub - I watch too much TV, so for me Serial has turned into a crime drama that we're all a part of. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 17 dez. 2014. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2pljw1/i_watch_too_much_tv_so_for_me_serial_has_turned/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

bg1256 – Re: Let's talk about 'Serial' as a Podcast. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 7 jun. 2016. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/4mv96u/lets_talk_about_serial_as_a_podcast/d3ze3f4/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

brotherofhae - I am Hae's brother - Do not AMA. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 18 nov. 2014. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2mmldf/i_am_haes_brother_do_not_ama/> Acesso em: 21 abr. 2018.

cat_morgue – Re: Cruised around the Woodlawn area on Sunday and decided to visit some important locations. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 2 dez. 2014. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2o04j8/cruised_around_the_woodlawn_area_on_sunday_and/cmij2xf/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

cisco54 - Serial Season II should be about Reddit attempting to solve Serial Season I. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 26 set. 2015. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/3mgtew/serial_season_ii_should_be_about_reddit/> Acesso em: 20 abr. 2018.

CynicalGirl – Episode 8: Judge Judy and the cultural phenomenon of reality TV. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 14 nov. 2014. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2m8kwq/episode_8_judge_judy_and_the_cultural_phenomenon/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

gradstudent4ever – Re: Journalism vs. Storytelling vs. Reddit... which is better?. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 29 set. 2015. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/3ms1xm/journalism_vs_storytelling_vs_reddit_which_is/cvhnii0/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

HEisaTRAITOR – Why we all really don't like Season 2 as much as Season 1. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 23 dez. 2015. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/3xysag/why_we_all_really_dont_like_season_2_as_much_as/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

HerefortheFruitLoops – Serial and The Wire. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 31 dez. 2014. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2qy1sg/serial_and_the_wire/>.
Acesso em: 04 mar. 2018.

Hunyton – Narrative arc: The first 9 episodes were a set up, and it's all about to blow up. We've been given Thanksgiving to stew on it, on purpose. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 26 nov. 2014. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2nfgsn/narrative_arc_the_first_9_episodes_were_a_set_up/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

Indego_rainb0w – Re: Let's talk about 'Serial' as a Podcast. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 7 jun. 2016. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/4mv96u/lets_talk_about_serial_as_a_podcast/d3z83ao/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

kandiSmith – Serial might not have an ending, but what it is starting is huge. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 15 nov. 2014. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2mdp39/serial_might_not_have_an_ending_but_what_it_is/cm3dxmt/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

namesakegogol – Anyone find the TV show 'Rectify' similar to this real life incident?. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 8 dez. 2014. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2olq3h/anyone_find_the_tv_show_rectify_similar_to_this/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

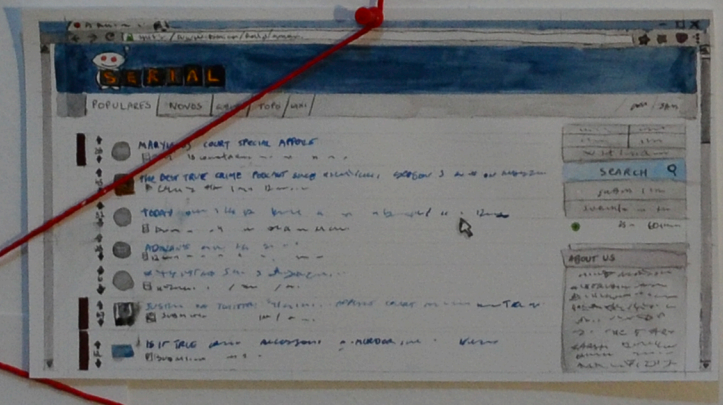
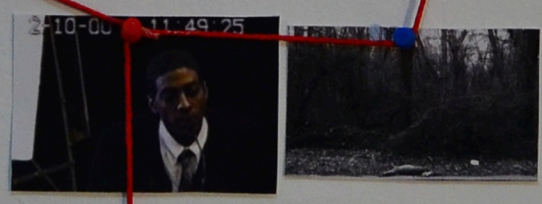
OhHeSteal – Re: Cruised around the Woodlawn area on Sunday and decided to visit some important locations. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 2 dez. 2014. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2o04j8/cruised_around_the_woodlawn_area_on_sunday_and/cmixzy1/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

Pappy_John – EvidenceProf Blog: The Head Injuries. Not while in the driver's seat?. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 16 fev. 2015. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2w2x1m/evidenceprof_blog_the_head_injuries_not_while_in/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

ryokineko – Let's talk about 'Serial' as a Podcast. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 6 jun. 2016. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/4mv96u/lets_talk_about_serial_as_a_podcast/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

thousandshipz- The "I'm going to kill" note. In: serialpodcast. [online]. **Reddit**, 30 out. 2014. Disponível em: <
https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/2ktd1h/the_im_going_to_kill_note/>
> Acesso em: 20 abr. 2018.

Ex-boyfriend is charged in teen's killing
Body of victim at Woodlawn High School in Loudon Park
18-year-old was strangled
Faculty of the High School says she was killed
near Woodlawn, police



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Orientação:
Bruno Souza Leal
Sônia Caldas Pessoa

Belo Horizonte
2018