VOZ E PONTO DE VISTA: escolhas políticas e narrativas na produção documental sonora[1]

VOICE AND POINT OF VIEW: Political and Narrative Choices in Audio Documentary Production

Eduardo Vicente[2]

***Resumo**: O presente texto busca oferecer um olhar sobre produções sonoras documentais – especialmente podcasts – a partir das perspectivas da "voz do documentário" (Nichols, 2010) e do "ponto de vista" da narrativa (Friedman, 2000). Tendo esses referenciais em conta, são discutidas as características de diferentes produções internacionais, partindo da tradição da National Public Radios (NPR), rede de emissoras públicas dos Estados Unidos identificada como a principal influência no desenvolvimento dos chamados podcasts narrativos de não ficção. A partir da NPR, são discutidas as diferentes possibilidades narrativas apresentadas pelas produções elencadas e oferecida uma reflexão sobre sua intencionalidade política. No percurso proposto, são priorizadas as contribuições de pesquisadores brasileiros da área de rádio documentário.*

***Palavras-Chave:** Rádio documentário. Podcast narrativo de não ficção. Documentário sonoro.*

***Abstract** This text seeks to offer a perspective on documentary audio productions—particularly podcasts—drawing primarily on the concepts of the "voice of documentary" (Nichols, 2010) and narrative "point of view" (Friedman, 2000). With these theoretical frameworks in mind, it examines the characteristics of a range of international productions, beginning with the tradition of National Public Radio (NPR), a United States public broadcasting network widely regarded as the principal influence on the development of so-called narrative nonfiction podcasts. From this starting point, the article discusses the different narrative possibilities embodied in the selected productions and offers a reflection on their political intentionality. The proposed approach prioritizes the contributions of Brazilian researchers in the field of radio documentary.*

***Keywords:** Radio documentary. Narrative podcast. Audio documentary.*

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos Radiofônicos. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.
[2] Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da ECA/USP.

1. Introdução

> De *This American Life* e WBEZ Chicago, esta é Serial.
> Uma história, contada semana a semana.
> Eu sou Sarah Koenig.[3]

É com essas palavras que Sarah Koenig inicia o primeiro episódio de *Serial*, o podcast criado por ela em 2014 e que, muito provavelmente, permanece até hoje como o mais influente já produzido. Conduzidos pela voz de Sarah, conhecemos a história de Adnam Syed, acompanhando, capítulo após capítulo, os esforços da narradora/investigadora para desvendar os detalhes ainda obscuros do crime pelo qual ele foi acusado e do julgamento que o condenou.

Serial surgiu como um derivado (*spin-off*) de *This American Life* (*TAL*), programa criado por Ira Glass, em 1985, para a emissora WBEZ, de Chicago, vinculada à National Public Radios (NPR), a rede de emissoras de rádio públicas dos Estados Unidos. Sarah, uma das produtoras de *TAL*, dotou *Serial* da fórmula narrativa única daquele programa. Porém, ao se afastar de seu modelo antológico (episódios com tema único), conduzindo a mesma história "semana após semana", Sarah transformou *Serial* no grande precursor da tradição dos chamados podcasts narrativos de não ficção.

Inspirados por *Serial* e, portanto, pelo referencial de *TAL*, foram desenvolvidos no Brasil podcasts que alcançaram grande impacto social. Casos, entre muitos outros, de *O Caso Evandro* (Ivan Mizanzuk, 2018), *Vozes: histórias e reflexões* (Gabriela Viana /Rádio CBN São Paulo, 2018), *Praia dos Ossos* (Radio Novelo, 2020) e *Prato Cheio* (O Joio e o Trigo, 2020), produções que ajudaram na constituição de uma vigorosa tradição brasileira nessa área[4]. Nelas, assim como em *Serial*, destaca-se a figura do narrador, apresentando e discutindo os acontecimentos ao longo de cada episódio.

Assim, é possível argumentar que a prática do *podcasting* permitiu, por um lado, a disseminação global de tradições radiofônicas locais – como a da NPR, dos Estados Unidos – possibilitando o desenvolvimento da linguagem dos podcasts para além da zona de influência das práticas e modelos radiofônicos de cada país. Por outro, é importante considerar que um referencial como o de *Serial* chega isolado de seu histórico de desenvolvimento e, nesse

[3] Do original: "From This American Life and WBEZ Chicago it's Serial. One story, told week by week. I'm Sarah Koenig". Disponível em https://genius.com/25019999?, acessado em 19/02/2026.
[4] Vale destacar que *Vozes* utiliza o modelo antológico, enquanto os demais citados seguem o serializado.

sentido, das outras modalidades de produção documental estabelecidas na tradição que o originou.

O presente texto busca oferecer um olhar não apenas sobre essa tradição, como também sobre outras possibilidades criativas para a produção documental sonora, considerando exemplos tanto do universo dos podcasts quanto do rádio. A seleção das produções e o foco da análise consideram, principalmente, o que Friedman (2000) define como o "ponto de vista" da narrativa.

Serial[5], como apontado no início desse texto, assume uma narrativa em primeira pessoa, protagonizada por sua criadora/apresentadora, que é o modelo mais frequentemente adotado pelos podcasts narrativos de não ficção. Mas, ainda que o uso dessa primeira pessoa seja bastante comum, veremos que ele pode se apresentar sob diferentes perspectivas. Além disso, outras possibilidades de narração podem ser adotadas, assim como outros personagens, além do jornalista/pesquisador, podem assumir o protagonismo da história.

Para desenvolver esse debate, oferecerei, inicialmente, uma breve discussão sobre as tipologias do documentário visual e sonoro desenvolvidas, respectivamente, por Bill Nichols (2010) e Christophe Deleu (2013). A seguir, serão abordadas as categorizações de Norman Friedman (2002) para o "ponto de vista" da narrativa. Ainda que sejam voltadas para a área da literatura e, mais especialmente, para o campo da ficção, entendo que elas oferecem um interessante subsídio para uma reflexão acerca das produções sonoras documentais.

Uma vez estabelecido esse referencial, buscarei ilustrar as perspectivas desses autores a partir de exemplos de podcasts e documentários radiofônicos, elencando produções que se destacaram em diferentes países e momentos. O ponto de partida será o cenário dos Estados Unidos, partindo da tradição desenvolvida através da NPR. A escolha de exemplos internacionais se deve à intenção desse texto de oferecer um conjunto menos conhecido de obras, que ajude a ampliar nosso repertório de produções sonoras documentais num país onde essa tradição, apesar de notáveis exceções[6], jamais se consolidou dentro do meio radiofônico.

2. A "voz do documentário" em Bill Nichols

[5] *The Alibi*, o primeiro episódio de *Serial*, que será novamente citado mais adiante, pode ser acessado em https://open.spotify.com/episode/2ZRVxPgjm8aPRqYf1FA7WV.

[6] Destaco, entre outros, os trabalhos de Júlio de Paula, Lilian Zaremba, Marilu Cabañas, bem como os de emissoras como a BBC Brasil e as paulistanas Cultura FM e Eldorado (AM e FM).

Bill Nichols, em sua já clássica *Introdução ao Documentário* (2010), discute o desenvolvimento do gênero dentro do contexto cinematográfico, apresentando uma tipologia dos documentários visuais que gostaria de retomar brevemente. Duas contribuições de Nichols são relevantes para a presente discussão. Em primeiro lugar, o conceito formulado pelo autor de "voz do documentário". Na sua reflexão, a ideia de "voz" não se limita à trilha sonora ou, mais especificamente, à narração da obra em si, sendo definida como aquela que "fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme" (NICHOLS, 2010, p. 76). Essa lógica, portanto, refere-se, em grande medida, ao processo de edição da produção, ou seja, às escolhas dos realizadores sobre quais elementos sonoros e visuais estarão presentes na versão final da obra e de que forma a história, através desses elementos, será apresentada ao público. Ou seja, essa "voz" não é, necessariamente, a que será ouvida, mas a que organiza a obra e define o seu direcionamento.

Nesse sentido, o autor aponta duas perspectivas principais a partir das quais essa "voz" orienta o documentário. A "voz de Deus" ou "voz da autoridade", refere-se à construção na qual o documentarista "expõe seu ponto de vista de maneira explícita". Nesse contexto, ela "pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos" (NICHOLS, 2010, p. 78)[7].

Já na outra opção, temos a "voz da perspectiva", que "não fala conosco diretamente", deixando o ponto de vista do realizador implícito. Ainda que o efeito corresponda "menos a 'veja isto desta forma' do que a 'veja por si mesmo'", Nichols alerta que, também no caso da "voz da perspectiva", "não nos defrontamos com réplicas do mundo histórico isentas de valores. Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo" (NICHOLS, 2010, p. 79). Essa me parece uma mediação fundamental para a discussão dos documentários sonoros e,

[7] Aparentemente, a expressão "Voz de Deus" surge a partir da série radiofônica estadunidense *The March of Time*, veiculada entre 1931 e 1945. Segundo Irineu Guerrini Jr. (2016), a série dramatizava assuntos contemporâneos e era totalmente produzida em estúdio, com atores interpretando personagens reais. Ela foi, inclusive, uma das inspirações para a adaptação que Orson Welles para *A Guerra dos Mundos*, em 1938. A produção "contava com um 'narrador onisciente' – 'The Voice of Time'" (Guerrini Jr., 2016, p. 21) que, próximo do "narrador onisciente neutro" de Friedman, contextualizava e conectava diálogos e passagens da dramatização, descrevendo ambientes, antecipando consequência das decisões e discursos de personagens etc. Um episódio da produção – veiculado originalmente em 26/08/1935 e dedicado à crise entre Itália e Etiópia – pode ser ouvido em https://www.youtube.com/watch?v=13IHES9I6Ww.

principalmente, dos podcasts narrativos de não ficção, especialmente em sua relação com as perspectivas da objetividade e da imparcialidade, implícitas no discurso jornalístico.

A outra contribuição que Nichols oferece ao presente debate é a sua bem conhecida classificação dos documentários visuais em seis "modos", que os aproximam de diferentes movimentos e, em alguma medida, de diferentes momentos da história do cinema. Reproduzo, a seguir, uma descrição resumida das caracterizações propostas pelo autor (NICHOLS, 2010, p. 62/63) para cada modo:

a) *Modo expositivo*: "enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa", sendo aquele que "a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral" e no qual a "voz da autoridade" se torna mais evidente.

b) *Modo observativo*: "enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta". Nesse modo, por suas caracteristicas, a "voz da perspectiva" se estabelece como dominante.

c) *Modo participativo:* "enfatiza a interação entre cineasta e tema, interagindo com a câmera e o microfone" através de "entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto".

d) *Modo reflexivo:* "chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário". Com isso, busca ampliar "nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme".

e) *Modo performático:* "enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento", rejeitando "a objetividade em favor de evocações e afetos", enfatizando o "impacto emocional e social sobre o público".

f) *Modo poético:* "enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal", sendo apontado por Nichols como "muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda".

Entre outros aspectos, Nichols enfatiza que os filmes podem "ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização" ou, ainda, "combinar harmoniosamente os modos" (NICHOLS, 2010, p. 63). Essa observação é importante por apontar a insuficiência de classificações muito rígidas, especialmente em relação a obras mais complexas. Ao longo das análises aqui desenvolvidas, as categorizações serão empregadas principalmente como uma forma de orientação do nosso olhar. É fundamental evitar uma rigidez classificatória que acabe prejudicando uma compreensão mais multifacetada da obra ou, ainda pior, a sua apreciação.

Mas uma vez estabelecidas essas conceituações mais gerais acerca do documentário no audiovisual, passaremos a uma discussão mais objetivamente vinculada à produção documental sonora.

3. O documentário radiofônico

Atualmente, já podemos contar com excelentes trabalhos de pesquisa voltados para a discussão, no Brasil, do documentário sonoro. E será através das obras de alguns desses pesquisadores que buscarei oferecer tanto uma breve aproximação dessa temática quanto parte significativa dos referenciais teóricos e exemplos sonoros que serão apresentados nesse texto. Destaco, especialmente, as contribuições de Ferraz (2016), Santos (2016), Guerrini Jr. (2016) e Detoni (2018).

No campo das definições teóricas do documentário radiofônico, por exemplo, Gustavo Nascimento dos Santos (2016), oferece-nos a contribuição de Christophe Deleu (2013), autor que adapta o quadro conceitual de Nichols ao contexto do rádio. Dentre as considerações de Deleu citadas por Santos, destaco a redução das categorias propostas por Nichols, para o contexto radiofônico, a apenas quatro. Ele descarta o "modo expositivo", uma vez que este, "não encontra expressão na forma radiofônica, já que no seu dispositivo, subentende-se a utilização de comentários sobre imagens" (SANTOS, 2016, p. 55), e funde o modo reflexivo ao poético, considerando que ambos procuram "explorar as qualidades estéticas do rádio para criação de um universo sonoro" (SANTOS, 2016, p.55/56). Quero também destacar, através de Santos, a proposta de Deleu de criar três subcategorias dentro do "modo participativo" – dos tipos "jornalístico", "crônica" e "biográfico ou autobiográfico" (Idem, p. 55) – além da

observação de que, nesse modo, "o produto final é percebido mais como um programa de rádio do que uma obra" (Idem, p. 55).

Essa última reflexão nos remete ao status um tanto dúbio do "documentário radiofônico", que fica entre a condição de obra autoral, derivada de seu vínculo com a tradição cinematográfica, e a de "trabalho jornalístico", produto integrado à grade de programação de uma emissora. Entendo que o surgimento de podcasts de não ficção acrescenta outra camada de complexidade a essa relação, tornando até difícil a categorização desses podcasts enquanto "documentários radiofônicos". De qualquer modo, é incontornável estabelecer a associação entre esses campos – documentário e jornalismo, rádio e podcast – não importando o grau de (in)dependência que consideremos existir entre eles.

Em relação ao referencial de Norman Friedman (2002), meu primeiro contato com ele se deu a partir dos trabalhos de Guerrini Jr. (2016) e Santos (2016). Retomo esse referencial considerando um universo de produções consideravelmente distinto do analisado por aqueles autores[8] que, vale acrescentar, realizaram suas pesquisas num momento em que o campo de produção de podcasts – especialmente no que se refere ao modelo narrativo de não ficção – encontrava-se ainda num estágio bastante inicial de desenvolvimento.

Friedman, como já apontado, desenvolve sua tipologia a partir da perspectiva da literatura, desenvolvendo uma categorização sobre os possíveis "pontos de vida" a partir dos quais a narrativa é desenvolvida. Reproduzo abaixo a lista de categorias e uma breve descrição de cada uma, conforme oferecidas pelo autor:

a) "Narrador onisciente intruso", que pode abordar a história a partir de qualquer um de seus ângulos e "é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como as de sua própria mente" (FRIEDMAN, 2002, p. 173), estando presente através de comentários que acompanham a narração;

b) "Narrador onisciente neutro", que se abstém de "intromissões autorais diretas" falando "de modo impessoal, na terceira pessoa" (FRIEDMAN, 2002, p. 174);

[8] Irineu Guerrini Jr. analisou "programas de rádio que dramatizavam fatos da realidade contemporânea", nos Estados Unidos e no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1970. Já Gustavo Nascimento dos Santos se dedicou à caracterização, história e desenvolvimento do documentário radiofônico a partir, especialmente, de sua relação com o cinema.

c) "'Eu' como testemunha", uma forma de narração na qual o autor renuncia à onisciência e oferece ao leitor apenas os seus "pensamentos, sentimentos e percepções" (FRIEDMAN, 2002, p. 176). Pela definição de Ligia Chiappini Moraes Leite, trata-se de "um 'eu' já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro" (LEITE, 1994, p.38).

d) "Narrador-protagonista", que se encontra "quase inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções" (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Mas, diferentemente do "'eu' como testemunha, ele tende, de acordo com Leite (1994) a ocupar um papel mais central na narrativa, como mobilizador de muitas das ações desenvolvidas.

e) "Onisciência seletiva múltipla", na qual desaparece a figura do "eu" narrador e a história vem "diretamente das mentes dos personagens" (FRIEDMAN, 2002, p. 177);

f) "Onisciência seletiva", em que o leitor fica "limitado à mente de um personagem" (FRIEDMAN, 2002, p. 178);

g) "Modo dramático", que se limita "em grande parte, ao que os personagens fazem e falam" (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Vale destacar que, das sete opções apresentadas, as primeiras quatro se referem à posição privilegiada de um narrador em primeira pessoa na apresentação da obra[9]. Destaco esse aspecto para frisar que mesmo o uso da primeira pessoa – que é, como veremos, uma regra geral no caso dos podcasts narrativos de não ficção – comporta importantes distinções. Em relação às categorias c) e d), entendo que é difícil avaliar até que ponto o apresentador é ou não protagonista da história em que se encontra envolvido. Em algumas produções, ele parece, inclusive, frequentemente oscilar entre esses dois papéis, limitando-se, em alguns momentos, a narrar o que vê, enquanto em outros, assume uma participação mais decisiva nos acontecimentos. Assim, ainda que seja definido, nas análises que se seguem, um "ponto de vista" predominante, é importante considerar essas oscilações.

[9] Nas produções em áudio, a materialidade da voz – sotaque, inflexões e suas muitas outras possibilidades interpretativas – acrescenta, evidentemente, ainda mais camadas de significação ao texto e à presença do narrador.

4. A NPR e o surgimento de *This American Life*

Ao discutir o papel da National Public Radio, rede de emissoras públicas dos Estados Unidos criada em 1970, Márcia Detoni (2018) aponta que, no final daquela década, ela...

> já estava transmitindo uma grande variedade de documentários realizados por sua própria equipe ou por produtores independentes, entre eles Jay Allison, Scott Carrier e a dupla Davia Nelson e Nikki Silva, conhecida como *The Kitchen Sisters* (as irmãs da cozinha). Os quatro produtores notabilizaram-se, na época, por colocarem no ar histórias contadas por americanos comuns sem comentários de ligação entre as sonoras (DETONI, 2018, p. 33).

Assim, nesses seus primeiros anos, a NPR se notabilizaria pela produção de documentários sem a presença de um narrador. Detoni aponta como uma das produções pioneiras, a série *Sound Portrait*, criada por Keith Talbot, em 1972, "trazia as vozes da rua de uma forma bastante inusitada para a época" (DETONI, 2018, p. 32): Talbot, no processo de edição, retirava a sua participação na entrevista, produzindo um programa de aproximadamente 5 minutos que trazia apenas o depoimento do entrevistado, pontuado ocasionalmente por breves intervenções musicais[10]. Outro exemplo citado pela autora, é o de *Ghetto Life 101*[11], documentário produzido por David Isay, em 1993. Para a sua produção, Isay forneceu gravadores portáteis a dois adolescentes negros (LeAlan Jones e Lloyd Newman) que passaram a registrar o seu cotidiano em um bairro pobre e violento da periferia de Chicago. Eles entrevistaram "parentes, amigos, vizinhos e gravaram os próprios passos e opiniões durante dez dias" (DETONI, 2018, p. 34/35).

A edição final do documentário, conta com uma breve introdução de Isay e, na sequência, unicamente os áudios captados pelos dois adolescentes –narrações, depoimentos de entrevistados, conversas e os sons ambientes – apoiados, em algumas passagens, por música de fundo ou de ligação.

Seguindo o conceito de "voz do documentário", de Nichols, podemos afirmar que ambas as produções se valem da "voz da perspectiva", em que o ponto de vista do realizador fica implícito. Ao removerem sua voz da edição final de *Sound Portraits*, ou cederem o

[10] Um episódio do programa pode ser ouvido em https://vimeo.com/237824872.
[11] Disponibilizado em https://www.youtube.com/watch?v=mYuC_3lJCFE.

microfone aos adolescentes em *Ghetto Life*, os realizadores entenderam que as vozes dessas "pessoas comuns", que tradicionalmente não protagonizariam as produções, dariam um maior impacto emocional às obras, para além das estatísticas e estudos que poderiam ser invocados por especialistas, garantindo também uma maior identificação com os ouvintes. Ainda seguindo Nichols, entendo que ambas as produções podem ser enquadradas no "modo participativo" – mais próximas, respectivamente, das subcategorias "autobiográfico" e "jornalístico", propostas por Deleu. Já em relação à escolha do "ponto de vista", entendo que, seguindo a proposição de Friedman, *Portrait* é, naturalmente, o lugar do "narrador-protagonista", enquanto *Ghetto Life* oscila entre este e o "'eu' como testemunha", passando, em momentos como os dos diálogos entre os participantes, pelo "modo dramático".

Mas o ponto que gostaria de destacar, em relação a essas duas produções, é o da intencionalidade política. Para além das categorizações, ambas as produções têm a clara intenção de visibilizar personagens das classes populares. No caso de *Ghetto Life* especialmente, temos dois adolescentes – que, normalmente, figurariam como vítimas anônimas ou seriam culpabilizados como agentes da violência da periferia – protagonizando a narrativa. Nesse processo, o estranhamento causado acaba expondo e problematizando a relação de poder tradicionalmente estabelecida na emissão radiofônica, onde especialistas e apresentadores, dentro do estúdio, tendem a ocupar o lugar da "voz da autoridade" – para nos apropriarmos aqui da conceituação de Nichols – reproduzindo as assimetrias de poder da sociedade. É levando em consideração essa perspectiva política que gostaria, agora, de discutir o surgimento do programa *This American Life* e da tradição que se constituiu a partir dele.

Voltemos, para isso, ao relato de Márcia Detoni. Ela aponta que Ira Glass, produtor da emissora WBEZ de Chicago (vinculada à NPR), lançou, em 1995, seu "programa de uma hora de duração com relatos de pessoas comuns sobre acontecimentos que marcaram suas vidas" (DETONI, 2018, p. 37). Mas apesar de sua proximidade temática com as produções já descritas aqui, o programa trazia um diferencial fundamental:

> os relatos são fortemente centrados na narração, retomando a máxima do inglês Laurence Gilliam, criador do Departamento de Especiais da BBC, de que "os programas escritos com caneta são melhores que os escritos com o gravador". O script é meticulosamente redigido e elaborado e privilegia a palavra sobre os demais sons. A diferença é que o narrador, agora, se coloca como um contador de histórias. Não tem mais a impessoalidade solene da "voz de Deus", nem a postura objetiva do repórter (DETONI, 2018, p. 37).

This American Life se consolidou como um dos mais importantes programas da NPR e chegou, em janeiro de 2026, ao seu 878º episódio. Atualmente, segundo seus responsáveis, o programa...

> alcança mais de 3 milhões de ouvintes a cada semana, por meio do podcast e de mais de 500 emissoras públicas de rádio. Também estamos no rádio no Canadá e na Austrália. Recebemos diversos prêmios, incluindo oito prêmios Peabody – além de um para *Serial* e um para *S-Town*, produzidos por nossos colegas – e o primeiro Prêmio Pulitzer já concedido a um programa de rádio ou podcast" (T. do A.).[12]

Posteriormente, Ira Glass descreveria *TAL* nos seguintes termos:

> As histórias que produzimos são realmente centradas nos personagens; elas seguem a mesma estrutura, uma estrutura literária, que um texto de ficção poderia seguir. A narrativa precisa de um personagem, alguém com quem você se identifique, que interaja com outros personagens de maneira muito específica; e há conflito, transformação e desfecho (embora nem sempre haja, necessariamente, um desfecho). Esses elementos são inerentes à história: os personagens mudam, amadurecem e aprendem algo novo e surpreendente. (ABEL; GLASS, 2012, p. 03, T. do A.).[13]

Em outro momento, ele afirmaria que os ouvintes gostam de histórias que transmitem "the feeling that the reporter or host is our intelligent and interesting substitute, showing interesting and fun ideas, people and perspectives that we have never heard before" Michael McCauley (2005, p. 128)[14].

Efetivamente, são muitos os episódios de *TAL* em que o próprio narrador/jornalista se apresenta como o principal personagem da história. Ou seja, aquele com o qual nos identificamos (nossa versão "inteligente e interessante") e que acaba, nas palavras de Glass, "amadurecendo e aprendendo algo novo e surpreendente".

[12] Do original" reaches more than 3 million listeners each week, via podcast and 500+ public radio stations. We're also on the radio in Canada and Australia. We've won all sorts of awards, including eight Peabody Awards—plus one for *Serial* and one for *S-Town*, made by our co-workers—and the very first Pulitzer Prize ever awarded to a radio show or podcast". Disponível em https://www.thisamericanlife.org/about, acessado em 17/02/2023.
[13] Do original: "The stories that we do are really character-driven, that they follow the same structure, a literary structure, that a fiction story might. The story needs one character, a character that you identify with, who interacts with others characters in a very specific way, and there's conflict, change, and resolution (and not necessarily always the resolution part) inherent to the story and the characters change and they grow and they learn something new, and surprising".
[14] "a sensação de que o repórter ou apresentador é o nosso substituto inteligente e interessante, apresentando ideias, pessoas e perspectivas instigantes e divertidas que nunca ouvimos antes". (T. do A.)

Para ilustrar as descrições de Glass, elegi *Act V*, 218º episódio de *TAL* lançado em 09/08/2002[15]. Ele consta da lista de episódios recomendados no site do programa[16]. *Act V* foi produzido por Jack Hitt, que acompanhou "um grupo de detentos de uma prisão de segurança máxima enquanto ensaiavam e encenavam uma montagem do último ato de Hamlet"[17].

O episódio se inicia com um prólogo, apresentado por Ira Glass[18], que traz trechos de diferentes montagens de Hamlet (profissionais e amadoras), que estavam sendo apresentadas em diferentes lugares naquele momento. Na sequência, Glass introduz Jack Hitt, que passa a apresentar sua história. Há um uso intensivo de música e uma constante alternância entre as narrações de Hitt e as falas dos diferentes entrevistados. A produção do episódio consumiu muito tempo, seis meses apenas para as visitas ao presídio e a gravação dos depoimentos. Para que a frequência semanal de *TAL* possa ser mantida, é necessário que os episódios sejam produzidos simultaneamente, em todo o país, por uma ampla equipe de colaboradores.

A música é frequentemente utilizada como um "significante de emoção" (Gorbman, 1987) fugindo de qualquer ideia de distanciamento e neutralidade. Também as narrações de Hitt fogem do padrão, por exemplo, de *The March of Time*, que se limitam a oferecer um contexto aos acontecimentos e falas. Em *Act V* o tom, como já apontava Detoni, é muito mais do "contador de histórias". A própria história, evidentemente, não corresponde à cobertura de um fato jornalístico de maior destaque, colocando-se no contexto dos "relatos de pessoas comuns" destacado pela autora.

É importante entender de que modo, ao se assumir como o personagem principal da história – "narrador-protagonista" ou "'eu' como testemunha" – Jack Hitt consegue destacar os relatos dessas pessoas e a relevância de suas vozes. Ainda no início do episódio, ele aponta para o caráter amador da produção e as dificuldades que alguns dos prisioneiros encontram

[15] O episódio e sua transcrição podem ser acessados em https://www.thisamericanlife.org/218/transcript. Apresento *Act V* apenas como um entre muitos possíveis exemplos de *TAL* nos quais a figura do narrador é destacada. Escolhi o episódio também por ser de um momento ainda anterior ao surgimento do podcast, em que *TAL* era voltado exclusivamente para a veiculação radiofônica.
[16] Disponível em https://www.thisamericanlife.org/recommended, acessado em 12/02/2026
[17] Do original: "a group of inmates at a high-security prison as they rehearsed and staged a production of the last act of Hamlet". Disponível em https://www.thisamericanlife.org/recommended/hour-long-stories, acessado em 17/02/2026.
[18] Ira Glass normalmente apresenta um prólogo do episódio, retornando depois no início do segundo bloco e no final, quando apresenta os créditos. Os episódios são frequentemente produzidos por diferentes realizadores, de diferentes regiões dos Estados Unidos. Assim, a presença de Glass nesses momentos serve tanto para demarcar sua relação com o programa como para dar uma maior unidade aos episódios.

para compreender e decorar o texto. Também ressalta que já assistiu *Hamlet* "uma dúzia de vezes", inclusive em versões que se tornaram célebres. Mas conclui:

> Mas a verdade é que essa produção era diferente. Por se tratar de uma peça sobre um homem refletindo sobre um crime violento e suas consequências, encenada por criminosos violentos que vivem essas consequências. Depois de conviver com esse grupo de atores condenados por seis meses, eu descobri algo. Eu não sabia absolutamente nada sobre Hamlet". (T. do A.) [19]

Com essa passagem, creio que ele define o "mote" a partir do qual o episódio é conduzido, trazendo os depoimentos dos prisioneiros e suas reflexões sobre a relação entre o dilema de Hamlet e os de suas próprias vidas. Nesses termos, a presença central desse narrador funciona como ponte de ligação entre o ouvinte e esses personagens. A postura de Hitt também exemplifica uma importante característica apontada por Ira Glass para as suas produções, a de que nelas os personagens "mudam, amadurecem e aprendem algo novo e surpreendente" com a história. Ao declarar que descobriu que "não sabia absolutamente nada sobre Hamlet", Hitt evidencia o seu aprendizado a partir do contato com a história que está trazendo aos seus ouvintes. Esse é um aspecto fundamental: o jornalista/especialista é influenciado por seus entrevistados, tornando-se seu aprendiz e, portanto, saindo da tradicional posição de poder mencionada anteriormente. Os prisioneiros são vistos além de sua dimensão mais óbvia e têm a sua humanidade e individualidade reafirmadas.

Também se destaca o vínculo dessas produções ao referencial do jornalismo narrativo (*new journalism*), através tanto dos relatos mais subjetivos, quanto do uso de elementos sonoros não verbais, especialmente música. Retomando a discussão que Nivaldo Ferraz estabelece em relação a esse tema, podemos afirmar que uma produção como *Act V* aproxima "o jornalismo de rádio da arte radiofônica e do rádio como meio de expressão, em que se pode compor narrativas com palavra, som, música e silêncio" (FERRAZ, 2016, p. 188).

Desse modo, ainda que o termo "podcast narrativo" tenda a ser utilizado atualmente de forma mais abrangente, descrevendo praticamente todo podcast que recorra à utilização de um ou mais narradores e à roteirização e edição de material previamente gravado, é importante ressaltar sua origem e seu vínculo com as características apontadas por Glass, especialmente

[19] Do original: "But the truth is, this production was different. Because this is a play about a man pondering a violent crime and its consequences performed by violent criminals living out those consequences. After hanging out with this group of convicted actors for six months, I did discover something. I didn't know anything about *Hamlet*". Disponível em https://www.thisamericanlife.org/recommended, acessado em 12/02/2026.

em relação ao papel e trajetória dos personagens. Mas gostaria agora de apresentar outros programas documentais surgidos a partir do referencial de *TAL*.

5. O modelo "antológico"

Por manter o mesmo modelo antológico de *TAL*, *Radio Ambulante*, programa criado em 2011 por Daniel Alarcón, talvez se apresente como um herdeiro mais fiel do que *Serial* de sua tradição. *Radio Ambulante* também segue o modelo de produção colaborativa, com equipes atuando de forma simultânea nos Estados Unidos e em toda a América Latina para manter o fluxo de episódios. Chegando à sua 15ª temporada em 2026, o programa se mantém como a principal produção da NPR falada em espanhol:

> Com mais de 300 episódios produzidos em mais de 20 países, somos o podcast de jornalismo narrativo mais ambicioso da região. Oferecemos um retrato sonoro do continente e de qualquer lugar onde se fala espanhol (T. do A.)[20].

Nos dois episódios dessa produção analisados em texto anterior (VICENTE; SOARES, 2021), a conexão com a tradição de *TAL* se apresenta de forma bastante clara. Em *Las Hijas de Maria Senhorinha*[21], de 13/02/2018, primeiro episódio de *Radio Ambulante* voltado para o Brasil, a escritora e documentarista espanhola Isabel Cadenas viaja a Noiva do Cordeiro, no interior de Minas Gerais, movida por uma *fake News*, difundida mundialmente, que apontava a comunidade como uma "vila habitada apenas por mulheres, desesperadas por homens" (T. do A.)[22]. Ao longo do episódio, Isabel – "narradora-protagonista" falando frequentemente no tempo presente da história – interage com os moradores locais, destacando as características singulares da comunidade e chegando à conclusão de que "tinha viajado para o Brasil para salvar essas mulheres do jugo do olhar machista, e o resultado foi que tinha caído numa armadilha"[23]. Com isso, ela demarca a mudança de sua personagem e afirma a sua admiração pela inteligência e habilidade com que a

[20] Do original: "Con más de 300 episodios producidos en más de 20 países, somos el podcast de periodismo narrativo más ambicioso de la región. Ofrecemos un retrato sonoro del continente y de cualquier lugar donde se habla español". Disponível em https://radioambulante.org/sobre-nosotros, acessado em 18/02/2026.
[21] O episódio, acompanhado de sua transcrição traduzida para o português, pode ser acessado em https://radioambulante.org/transcripcion/traducao-as-filhas-de-maria-senhorinha-2.
[22] Do original: "all-woman village desperate for men". Disponível em https://radioambulante.org/transcripcion/traducao-as-filhas-de-maria-senhorinha-2., acessado em 18/02/2026.
[23] Disponível em https://radioambulante.org/transcripcion/traducao-as-filhas-de-maria-senhorinha-2., acessado em 18/02/2026.

comunidade enfrentou e, de alguma maneira, reverteu a seu favor, a situação adversa representada pela notícia falsa.

Já em *Mais Médicos*, episódio de 23/11/2018 dedicado ao programa do governo brasileiro que trouxe médicos cubanos ao país, o narrador e protagonista da narrativa é Alioski Ramirez, um desses médicos, é não a jornalista espanhola Carola Solé, produtora do episódio. É a partir da voz de Alioski que acompanhamos sua saga – desde a saída de Cuba, passando por Venezuela e Brasil – e às mudanças que o levarão à decisão pelo exílio no Brasil[24]. Já Carola Solé e Daniel Alarcón[25] assumem, em geral, a perspectiva do "eu onisciente intruso", comentando e contextualizando diferentes passagens das falas de Alioski.

Em ambos os episódios, temos um frequente e interessante uso da música, sempre a partir de trilhas especialmente compostas para os episódios, e o uso de efeitos sonoros e, especialmente em *Mais Médicos*, de gravações de arquivo[26]. Como em *TAL*, também não é a "voz de autoridade" que move os episódios, e sim a "voz da perspectiva".

Dentro do modelo antológico, também merecem menção produções posteriores de Isabel Cadenas, a realizadora e apresentadora de *Las Hijas de Maria Senhorinha*. Em *De eso no se habla*, podcast que lançou na Espanha, em 2020, Isabel dedica toda a primeira temporada a episódios de tema único, descrevendo sua produção como "um podcast narrativo de não ficção, a meio caminho entre a crônica, o ensaio e o documentário, que procura unir os pontos entre os silêncios pessoais e os silêncios coletivos".[27]

Os "silêncios" do podcast são representados "por histórias reprimidas, especialmente de mulheres (refugiadas, encarceradas), e/ou pelo contexto político repressivo da ditadura franquista (1939-1975)" (VICENTE, 2023). Isabel atua como a narradora que, a partir de uma perspectiva feminista, busca também destacar as trajetórias dessas "pessoas comuns". Em dois episódios da primeira temporada ela, inclusive, utiliza o mesmo procedimento de David Isay, transferindo microfones e gravadores às suas depoentes e editando os episódios exclusivamente

[24] O episódio, com a transcrição traduzida para o português, está disponível em https://radioambulante.org/transcripcion/traducao-mais-medicos-em-portugues.
[25] Alarcón, emulando o papel de Ira Glass em *TAL*, normalmente introduz o episódio, a retomada do segundo bloco e retorna com o encerramento e os créditos.
[26] Análises mais detalhadas da produção são fornecidas em Vicente e Soares (2021).
[27] Do original: "un podcast de no ficción narrativa, a medio camino entre la crónica, el ensayo y el documental, que trata de unir los puntos entre los silencios personales y los silencios colectivos". Disponível em: https://deesonosehabla.com/el-proyecto/, acesso em: 18/02/2026.

a partir desses registros[28]. Isabel mantém, assim, também uma forte proximidade com o sentido político que mobilizou a tradição da NPR.

6. O modelo serializado

O modelo serializado – assumido, como o próprio nome destaca, por *Serial* – é, evidentemente, o mais bem sucedido junto ao público, tendo se tornado o mais frequente entre os podcasts narrativos de não ficção[29]. Como ele se destina a uma discussão mais aprofundada de determinado assunto, tende a sair do âmbito das histórias de "pessoas comuns", dedicando-se normalmente a eventos (crimes, acidentes, movimentos sociais e políticos, entre outros), assuntos de interesse mais geral (histórico, político, cultural, ambiental, científico, artístico...) e/ou a personalidades que, por diferentes motivos, tornaram-se mais conhecidas do público.

No que se refere às suas principais características – uso de efeitos e música, edição, ponto de vista da narrativa etc. – elas se aproximam das produções antológicas já discutidas, tendendo a privilegiar, de um modo geral, mais a perspectiva do "narrador-protagonista" do que a do "'eu' como testemunha". Essa distinção é importante por apontar para o papel mais ativo desempenhado pelo realizador no desenvolvimento da narrativa, para o seu mergulho mais aprofundado no tema.

Exemplificando esse "mergulho", Sarah Koenig afirma, no primeiro episódio de *Serial,* que "No último ano, passei cada dia útil tentando descobrir onde um estudante do ensino médio esteve por uma hora depois da aula, em um dia de 1999 — ou, se quisermos ser técnicos quanto a isso, e aparentemente eu quero, onde um estudante do ensino médio esteve por 21 minutos depois da aula, em um dia de 1999." (T. do A.).[30].

O formato serializado tende também a nos aproximar mais da figura do narrador/investigador que, assumindo o papel de seu "substituto inteligente e interessante", tende a ter um maior importante no engajamento do ouvinte, que deve acompanhá-lo ao longo

[28] Isso acontece em *Seis barrotes* (https://www.deesonosehabla.com/podcast/episodio-5-seis-barrotes/), onde uma encarcerada registra seu cotidiano numa prisão feminina espanhola; e em *Jadiya* (https://www.deesonosehabla.com/podcast/episodio-2-jadiya/), onde esse papel é assumido por uma jovem pastora de cabras de um campo de refugiados no Marrocos.

[29] Com várias das produções nesse modelo tendo recebido, inclusive, adaptações para o streaming de vídeo.

[30] No original: "For the last year, I've spent every working day trying to figure out where a high school kid was for an hour after school one day in 1999-- or if you want to get technical about it, and apparently I do, where a high school kid was for 21 minutes after school one day in 1999". Transcrição de *The Alibi*, primeiro episódio de *Serial*, disponível em https://genius.com/25019999?, acessado em 19/02/2026.

dos diversos episódios da história. Mas essa relação entre ouvinte e apresentador é também um importante ponto de contato entre rádio e podcast e não se restringe, evidentemente, aos podcasts narrativos de não ficção, ou mesmo aos serializados entre estes. Também nos casos de *TAL* e *Radio Ambulante*, antológicos e produzidos por diferentes realizadores, vimos a constante presença dos criadores dos programas (Ira Glass e Daniel Alarcón, respectivamente) na apresentação dos episódios. E, claro, há podcasts narrativos de não ficção no modelo serializado que se resumem a poucos episódios, enquanto outros renovam seus temas ao longo de diferentes temporadas – propondo, evidentemente, relações bastante distintas entre seus ouvintes e apresentadores.

De qualquer forma, a questão central na discussão sobre a relação entre apresentador e público passa, evidentemente, pelo "uso social" do podcast, ou seja, pelo sentido político estabelecido através da "voz do documentário". Como eles normalmente não tem o foco nas "histórias de pessoas comuns" que, segundo Marcia Detoni, caracterizou a tradição da NPR, é importante também refletir sobre suas motivações e sobre o modo de apresentação dos temas propostos. O podcast narrativo voltado à discussão de um crime busca o impacto (sensacionalista) junto ao público ou a reflexão sobre uma questão social relevante – feminicídio, preconceitos diversos, contradições do sistema legal, poder econômico, violência policial etc.? O personagem/apresentador valoriza a história e seus personagens ou o foco acaba se concentrado principalmente em sua personalidade? A "voz do documentário" se mantém como "perspectiva" ou se deslocou, ainda que de modo sutil, para uma "voz da autoridade"?

7. O documentário radiofônico

Mais distantes do referencial da NPR, gostaria de concluir essa apresentação de produções sonoras documentais com dois trabalhos internacionais que expressam interessantes abordagens do "ponto de vista" da narrativa.

O primeiro deles é o documentário radiofônico francês *Qui a connu Lolita?* [31], de 2009, produzido por de Anouk Batard e Mehdi Ahoudig com o apoio de ARTE Radio, projeto francês criado em 2002 que apoia e estimula a atuação de novos realizadores no campo da produção sonora. Gustavo Nascimento dos Santos (2016) analisou detidamente esse trabalho, vencedor

[31] Disponível em https://www.arteradio.com/son/qui-a-connu-lolita.

do Prix Europa 2010 de melhor documentário. Em sua apresentação da obra, Santos destaca como ele é construído: "diversas entrevistas, montadas sem intervenção de um narrador, compõem um painel descritivo e analítico do misterioso caso de Lolita e suas duas filhas, encontradas mortas no seu apartamento na periferia de Marselha" (SANTOS, 2016, p. 63).

Santos classifica o ponto de vista narrativo como o da "onisciência seletiva múltipla", considerando que as diferentes entrevistas nos oferecem visões parciais sobre o acontecimento. Ao mesmo tempo, é possível argumentar que, pela ausência de um narrador, a história também se desenvolve através do "modo dramático", limitando-se ao que os "personagens fazem e falam" (FRIEDMAN, 2002, p. 178), ainda que seja em entrevistas aos documentaristas. Somos supreendidos, ao longo da história, por interrupções inesperadas nas entrevistas, pelos sons do ambiente, pelo fluxo de pessoas e veículos, enfim, pela "paisagem sonora" do mundo onde Lolita vivia.

Acompanhando esses sons, não explicados por uma voz narrativa, as vozes às vezes distantes, os silêncios constrangidos permeando as respostas sem convicção de alguns dos entrevistados – religiosos, autoridades, vizinhos – percebemos toda uma estética cuidadosamente construída a partir de uma ideia de não-presença, de um vazio que funciona como uma metáfora da invisibilidade de Lolita e suas filhas, cujo desaparecimento não foi percebido por semanas, até a constatação de que se encontravam mortas em sua moradia[32].

O segundo é *El's Story*, documentário de 2008 produzido por Natalie Kestecher e vinculado à Australian Broadcasting Corporation, ABC, a rede de rádios públicas da Austrália. Em *El's,* Natalie nos apresenta a história de uma garota que sofre de mutismo seletivo e, mesmo assim, situa essa personagem como a principal da história, sua "narradora/protagonista". Transcrevo, a seguir, o trecho inicial do documentário:

> "Natalie Kestecher: O que as pessoas presumem quando conhecem você? O que elas presumem a seu respeito?
> [digitando]
> Natalie Kestecher: Provavelmente, sim.
> [digitando]
> El: [lido por Pia Miranda] Introdução. Meu nome é El e tenho 26 anos. Esses são meus dados, mas será que isso realmente é uma introdução a quem eu sou? Tenho certeza de que há muitos jovens de 26 anos no mundo chamados El. Alguns escrevem como eu, com E e l; outros escrevem com E, l, l, e; mas o que me torna diferente de todos esses outros Els por aí é que eu tenho uma doença. Chama-se mutismo seletivo e, aliás, a voz que você está ouvindo não é a minha, mas as palavras são." (T. do A.).[33]

[32] Aparentemente, Lolita tirou as vidas de suas filhas e a própria.
[33] Do original:

Conclusão

El's Story funciona como uma interessante e poderosa metáfora não apenas das amplas possibilidades oferecidas pela linguagem sonora para o desenvolvimento de produções documentais, como também dos extraordinários caminhos pelos quais o compromisso com a visibilização dos dramas, lutas e desafios enfrentados pelas "pessoas comuns" – indivíduos e grupos silenciados, anonimizados e/ou profundamente discriminados por sua raça, gênero, crença, origem, local onde vivem, condição econômica, doença etc. – pode levar os realizadores a conduzirem seus ouvintes.

Como tentei demonstrar ao longo deste texto, o ponto de vista no documentário sonoro, especialmente dentro da tradição dos podcasts narrativos de não ficção – nossa principal via, no Brasil, para a atuação nesse campo – expressa-se, frequentemente, através de uma voz narrativa em primeira pessoa. Porém, o lugar e o papel dessa voz podem variar, assumir diferentes pontos de vista, iluminar as perspectivas e existências de diferentes personagens.

Por essa razão, além de buscar ilustrar um leque de possibilidades de utilização do "ponto de vista" na produção documental, também houve um esforço no sentido de chamar a atenção para o que Bill Nichols define como a "voz do documentário", representada pela vontade política de realizadores mais do que propriamente por suas escolhas narrativas. Ainda que também se manifeste através delas.

O leque de produções apresentado traduziu escolhas necessariamente subjetivas, dentro de um universo bastante amplo de possibilidades, mas sempre buscando apontar tanto para a diversidade das opções expressivas que se colocam à disposição de realizadores quanto, quando que possível, para os claros compromissos políticos e sociais que elas expressam.

Natalie Kestecher: What do people assume when they meet you? What do they assume about you?
[typing]
Natalie Kestecher: Probably, yeah.
[typing]
El: [read by Pia Miranda] Introduction. My name is El and I'm 26 years old. Those are my details but are they really an introduction to who I am? I'm sure there are a lot of 26-year-olds in the world named El. Some spell it like me, with an E and an l, some spell it with an E, l, l, e, but what makes me different from all those other Els out there is that I have an illness. It's called selective mutism and, by the way, the voice you're listening to is not mine but the words are. *El's Story*, documentário e transcrição, disponível em https://www.abc.net.au/rn/features/silence/el/, acessado em 19/02/2026.

Referências

ABEL, J. e GLASS, I. **Radio: an illustrated guide**. Chicago: WBEZ Alliance, 2012.

DETONI, M. **O documentário no rádio: desenvolvimento histórico e tendências atuais** (Relatório de pesquisa de pós-doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FERRAZ, Nivaldo. **Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidade sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem.** Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

GORBMAN, C. **Unheard melodies: narrative film music**. London: BFI Publishing, 1987.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994.

MCCAULEY, M. **NPR: trials and triumphs of National Public Radio**. New York: Columbia University Press, 2005.

SANTOS, G. N. dos. **Um cinema para os ouvidos: mapeando o radiodocumentário**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

VICENTE, E.; SOARES, R. Radio Ambulante e a tradição do podcast narrativo no radiojornalismo norte-americano. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, 18(1), 257-269, 2021. https://doi.org/10.5007/1984-6924.2021.77031

VICENTE, E. Podcasts narrativos de não ficção: apontamentos sobre o cenário de produção espanhol. **Rumores**, 34 (17), 2023.

Produções sonoras:

Serial ep.01: **The Alibi**. Sarah Koenig, 2014, disponível em https://open.spotify.com/episode/2ZRVxPgjm8aPRqYf1FA7WV

Sound Portrait. Keith Talbot, 1972, disponível em https://vimeo.com/237824872.

Ghetto Life 101. LeAlan Jones, Lloyd Newman e David Isay, 1993, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mYuC_3lJCFE.

This American Life ep. 218: **Act V**. Jack Hitt, 2002, disponível https://www.thisamericanlife.org/218/transcript.

Radio Ambulante: **Las hijas de Maria Senhorinha**. Isabel Cadenas, 2018, disponível em https://radioambulante.org/transcripcion/traducao-as-filhas-de-maria-senhorinha-2.

Radio Ambulante: **Mais Médicos**. Carola Solé, 2018, disponível em https://radioambulante.org/transcripcion/traducao-mais-medicos-em-portugues

De eso no se habla: **Seis barrotes**. Isabel Cadenas Cañon, 2020, disponível em https://www.deesonosehabla.com/podcast/episodio-5-seis-barrotes/.

De eso no se habla: **Jadiya**. Isabel Cadenas Cañon, 2020, disponível em https://www.deesonosehabla.com/podcast/episodio-2-jadiya/.

Qui a connu Lolita?, Anouk Batard&Mehdi Ahoudig, 2009, disponível em https://www.arteradio.com/son/qui-a-connu-lolita

El's Story, Natalie Kestecher, 2020, disponível em https://www.abc.net.au/rn/features/silence/el/