

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

LARISSA DE MORAES CASTILHO

**Não Recomendado para Pessoas Sensíveis: a Identificação de Mulheres na Produção e  
Consumo de Podcasts de *True Crime***

São Paulo  
2023

LARISSA DE MORAES CASTILHO

**Não Recomendado para Pessoas Sensíveis: a Identificação de Mulheres na Produção e Consumo de Podcasts de *True Crime***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientação: Prof. Dr. João Luis Anzanello Carrascoza

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Castilho, Larissa de Moraes  
Não Recomendado para Pessoas Sensíveis: a  
Identificação de Mulheres na Produção e Consumo de  
Podcasts de True Crime / Larissa de Moraes Castilho;  
orientador, João Anzanello Carrascoza. - São Paulo, 2023.  
85 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo /  
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.  
Bibliografia

1. True Crime. 2. Podcasts. 3. Feminismo. 4. Códigos  
Narrativos. I. Anzanello Carrascoza, João. II. Título.

CDD 21.ed. - 306

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Castilho, Larissa de Moraes

Título: Não Recomendado para Pessoas Sensíveis: a Identificação de Mulheres na Produção e Consumo de Podcasts de *True Crime*

Aprovado em: 12 de dezembro de 2023

Banca:

Nome: Prof. Dr. João Luis Anzanello Carrascoza

Instituição: Universidade de São Paulo

Nome: Dra. Roberta Scorcio Maia Tafner

Instituição: Escola Superior de Propaganda e Marketing

Nome: Me. Sheila Mihailenko Chaves Magri

Instituição: Escola Superior de Propaganda e Marketing

*A todas as mulheres inspiradoras que me fazem  
mais forte neste mundo, a começar pela minha  
mãe. Que sigamos juntas para que o medo não  
nos impeça de realizar sonhos.*

## AGRADECIMENTOS

Mergulhar na vida universitária foi, sem dúvida, a experiência de maior vulnerabilidade da minha vida. Talvez por isso, lembrar essa experiência aqui, neste momento de encerramento, seja tão desafiador. Mas vamos lá!

O primeiro agradecimento não poderia ser outro senão à minha mãe: Luciene. Sua admiração em mim me fez perfeccionista - até de mais. Mas nunca me deixou duvidar que eu teria colo e apoio no mundo. Obrigada por me criar para realizar sonhos, que também são seus. Com certeza nada disso seria possível sem o seu amor.

No topo da lista, também vem o meu maior companheiro do mundo: Toni. Se eu tinha dúvidas e pensava que essa entrega não seria possível, você encheu cada insegurança com certeza. Te ter do lado é a sorte de estar apaixonada pelo meu melhor amigo, todos os dias. Obrigada pelo carinho e esforço que colocou em acompanhar de perto esse trabalho e, mais ainda, ao nosso cotidiano. Mal posso esperar pela nossa próxima fase vivendo juntos (mais do que nunca!).

Obrigada à Mariana e ao “Chama um SOS” pela revisão cautelosa dessa monografia em tempo recorde. Suas contribuições foram valiosas para um resultado final do qual me orgulho. Também agradeço ao Carrascoza pelo suporte emocional e o apoio no longo processo de ter um TCC finalizado para chamar de meu.

Simbolicamente, agradeço ao número primo 17, indivisível, que, marcando o meu ano de entrada na universidade, trouxe junto algumas das pessoas pelas quais mais tenho afeto no mundo. Gui Vargas, uma primeira impressão nunca esteve tão errada. Tenho certeza que essa experiência não teria metade da beleza que teve se fosse sem a sua companhia. Ju Rodrigues, o conforto do seu sorriso me acalma e acolhe desde o dia 1, você trouxe sol para São Paulo. Thais, me reconhecer e trocar com você é também uma espécie de terapia, obrigada por me trazer tranquilidade e estar sempre aqui. Dani Sanchez, nossa compatibilidade astrológica não é o suficiente para explicar o quão bom é ter você do lado. Sayuri, meu carinho por você tá sempre aqui, mesmo quando estamos longe.

À ECAtlética, como lugar onde passei dos momentos mais felizes aos mais tristes durante alguns anos. E que me deu pessoas malucas o suficiente para compartilhar tudo aquilo que só as festas (e, ok, o esporte) universitárias podem proporcionar. Espero que vocês saibam o quanto significam pra mim! Ju Reimberg, obrigada por ser a melhor dupla, que no fundo eu sempre soube que precisava. Te admiro muito! Tamires, obrigada pelos jantares, cafezinhos e pelas trocas, fica mais fácil não esgotar a bateria social com você. Maci e Tassinha, foi

incrível partilhar plantões em festas e *open* de risadas com vocês! Ma Ricco, é muito bom ter um espacinho no seu coração, ainda bem que você também tem no meu! Babi, Bia Sabino, Blendinha, Dani e Iana: cada uma de vocês é especial de um jeito único para mim, como um jantar em família.

Por fim, agradeço quando em 2016, em meio a mais uma indecisão de qual caminho seguir na faculdade e enquanto me sentia pra trás, Danilo, psicólogo do cursinho, me falou: “se você não estivesse aqui agora, imagina tudo que você perderia”. Hoje eu entendo o que ele queria dizer.

De certa forma, venho me despedindo da universidade desde que cheguei. Me despedindo de momentos, amizades, amores, lugares, expectativas, sonhos e frustrações. Me despedindo, sobretudo, de versões que deixei para trás. Mas, em cada despedida, sei que levei algo mais especial. A USP me deu muito! E me despeço tranquila de que seguirá aqui para dar a outras pessoas muito mais.

*Não vou esquecer. Vou te celebrar!*

*“In the arts, the torture and death of a woman has always been represented as erotic, exciting, satisfying, especially for young and beautiful women.”*

(Rebecca Solnit)



## RESUMO

O fenômeno dos podcasts demonstrou-se, nas últimas décadas, como algo que veio para ficar. Explorar narrativas diversas utilizando as potencialidades sonoras desse formato foi o que possibilitou que gêneros como o *true crime* ganhassem relevância nas plataformas de streaming, conquistando um público fiel do gênero feminino. Com isso em vista, este trabalho busca explorar de que forma códigos narrativos próprios do *true crime* ajudam a construir histórias que são produzidas e consumidas por mulheres. Tendo como base a revisão bibliográfica, sobre o surgimento do *true crime*, a ascensão de podcasts e o interesse de mulheres na temática, e um estudo de caso do assassinato de Ângela Diniz, narrado de diferentes formas por duas produções de sucesso brasileiras (Praia dos Ossos e *Modus Operandi*), esta monografia busca somar à Teoria do *True Crime*, de Ian Punnett, propondo um código narrativo próprio de produções femininas: o da Identificação (IDEN) com as vítimas de feminicídio, tema frequente em podcasts de *true crime*.

Palavras-chave: *True Crime*. Podcasts. Feminismo. Códigos narrativos.

## ABSTRACT

The phenomenon of podcasts has proven itself to be a lasting trend in recent decades. Exploring diverse narratives using the auditory potential of this format has enabled genres like true crime to gain relevance on streaming platforms, attracting a loyal female audience. With this in mind, this work aims to investigate how narrative codes specific to true crime contribute to the construction of stories produced and consumed by women. Drawing on a literature review covering the emergence of true crime, the rise of podcasts, and women's interest in the genre, along with a case study of the murder of Ângela Diniz narrated in distinct ways by two successful Brazilian productions (*Praia dos Ossos* and *Modus Operandi*), this dissertation seeks to expand Ian Punnett's (2008) Theory of True Crime by proposing a narrative code specific to female productions, the Identification (IDEN) with femicide victims, a frequent theme in true crime podcasts.

Keywords: True Crime. Podcasts. Feminism. Narrative codes.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro de Truman Capote “A Sangue Frio”, publicado pela editora Companhia das Letras em 2023.....	15
Figura 2 - “Crime broadside” sobre a execução de seis homens e uma mulher na Inglaterra em 1833.....	17
Figura 3 - Pirâmide Invertida do Jornalismo.....	21
Figura 4 - Montagem contendo a primeira versão do tocador Spotify, lançado em 2008.....	33
Figura 5 - Dados da pesquisa sobre Podcasts feita pelo instituto Kantar Ibope Media.....	35
Figura 6 - Gráfico dos formatos explorados nos podcasts mais populares de 2019 - Brasil e EUA.....	37
Figura 7 - Nuvem de palavras dos formatos e conteúdos mais explorados pelos podcasts analisados no estudo.....	38
Figura 8 - Capa do livro de Scott Bonn “Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers”, publicado pela editora Skyhorse em 2014...45	
Figura 9 - Top 5 podcasts de True Crime na plataforma Spotify em novembro de 2023.....	57
Figura 10 - Frames do vídeo trailer divulgado no site oficial do podcast Praia dos Ossos.....	63
Figura 11 - Captura de tela do site oficial do podcast Modus Operandi, no episódio #55 sobre Ângela Diniz.....	68
Figura 12 - Captura de tela de vídeo no youtube com registro da conversa entre Carol Moreira, Branca Vianna e Flora Thomson-DeVeaux para o podcast Modus Operandi.....	71

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Codificação da narrativa de Punnett (2018).....	61
Quadro 2 - Codificação Identitária da Narrativa proposta pela autora.....	61

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 NO BODY, NO CRIME: O GÊNERO DE TRUE CRIME.....</b>	<b>15</b>
2.1 DO SURGIMENTO À EVOLUÇÃO HISTÓRICA.....	15
2.2 AMIGOS OU RIVAIS? INTERSECÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE JORNALISMO E TRUE CRIME.....	20
2.3 CRIMES REAIS: O CENÁRIO BRASILEIRO DE NARRATIVAS DO GÊNERO.....	27
<b>3 I THINK I'M GONNA CALL HIM OUT: A ASCENSÃO DOS PODCASTS.....</b>	<b>31</b>
<b>4 HE REPORTS HIS MISSING WIFE: mulheres consumindo true crime.....</b>	<b>44</b>
4.1 POR QUE AMAMOS AMAR CRIMINOSOS?.....	44
4.2 COISA DE MULHER: O PÚBLICO FEMININO COMO CONSUMIDOR DO GÊNERO	49
<b>5 I WASN'T LETTING UP UNTIL THE DAY HE DIED: análise de casos.....</b>	<b>59</b>
5.1 QUEM AMA NÃO MATA: IDENTIFICAÇÃO COMO CÓDIGO NARRATIVO NA HISTÓRIA DE ÂNGELA DINIZ.....	59
5.2 ANÁLISE DO PODCAST PRAIA DOS OSSOS.....	62
5.3 ANÁLISE DO PODCAST MODUS OPERANDI.....	68
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>77</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Da poesia trágica grega aos telejornais diários, a morte é, e sempre foi, um tema intrigante para a humanidade. Assim como a criminalidade. E é a junção desses dois elementos que compõem, em sua maioria, um gênero narrativo que têm se alçado ao sucesso nas plataformas de entretenimento modernas: o *true crime*. É verdade que o *true crime*, em sua essência, existe há tanto tempo quanto a própria humanidade, mas sua crescente popularidade nos últimos anos nos leva a questionar o que o torna tão atrativo. Especialmente no formato audiofônico dos podcasts.

Outro fato é que existem hoje, nessa indústria, ao menos algumas centenas de histórias que se enquadram no gênero *true crime*. Os quase 200 episódios do podcast *Modus Operandi*, produzido semanalmente, que será um dos objetos de estudo desta dissertação, são prova disso. O volume de publicações e a crescente audiência do gênero em podcast, o torna um chamativo tópico de discussão. E,

embora o debate acadêmico sobre a apropriação desse tipo de narrativa na podosfera seja recente, é possível destacar desde trabalhos sobre os processos de produção desses relatos sonoros até pesquisas acerca das formas como o público interage com as histórias (JAURÉGUI; VIANA, 2022, p. 5).

Aliás, soma-se a isso a hipótese de que o público fiel dos podcasts de *true crime* é majoritariamente feminino. A combinação do fator histórico com dados estatísticos ainda poucos explorados no ambiente acadêmico e uma identificação pessoal com o tema, tornaram o consumo e produção de podcasts de *true crime* pelo público feminino a problemática de pesquisa ideal para essa dissertação. Uma vez que analisar por que as pessoas, especialmente as mulheres, são atraídas por esse gênero, é quase tão empolgante quanto o próprio gênero em si. Entender como um tipo de narrativa tão controversa se tornou bem sucedida em oferecer uma análise psicológica das pessoas envolvidas no caso, fazendo inclusive que o voyeurismo seja totalmente aceito para auxiliar as espectadoras no processo de investigação direto de suas casas, é uma das propostas deste estudo.

Temas como feminismo e a importância da identificação, empatia e validação também são de interesse da pesquisa. E, para unir todos esses interesses, adota-se uma metodologia investigativa, pautada na análise bibliográfica, ainda fortemente enraizada na cultura estadunidense, acerca do gênero *true crime*.

A dissertação está dividida em quatro capítulos, nomeados com trechos da música “*no body, no crime*” (2020) composta e interpretada pela cantora Taylor Swift, que tem como eixo

narrativo um eu-lírico que conta um mistério de assassinato. O primeiro deles, traz uma análise do surgimento e da evolução histórica do gênero do *true crime* na América. No capítulo seguinte, será explorada a evolução dos podcasts e o sucesso do gênero nesse formato. Em seguida, a audiência do gênero, em formatos diversos, será estudada, com enfoque especial no impacto do *true crime* para mulheres. Por fim, no último capítulo, será realizada a análise de caso, com a proposta de como códigos narrativos próprios do gênero são importantes para atrair a audiência feminina. Para isso, foram selecionadas duas obras relevantes no cenário nacional de podcasts de *true crime*.

Na delimitação do estudo, optou-se por comparar uma única história, o assassinato de Ângela Diniz, narrada em duas produções diferentes comandadas por mulheres: Praia dos Ossos e *Modus Operandi*. Vale já pontuar que considerando que o primeiro deles é composto por 8 episódios com em média 50 minutos de duração, foi necessário estabelecer um recorte empírico factível para a realização do estudo. Dessa forma, optou-se pela seleção apenas do primeiro episódio, “O crime da Praia dos Ossos”, no qual o crime é narrado. Ademais, o formato de entrevista adotado no episódio produzido pelo *Modus Operandi*, também constitui uma opção estratégica relevante para validação dos fatos.

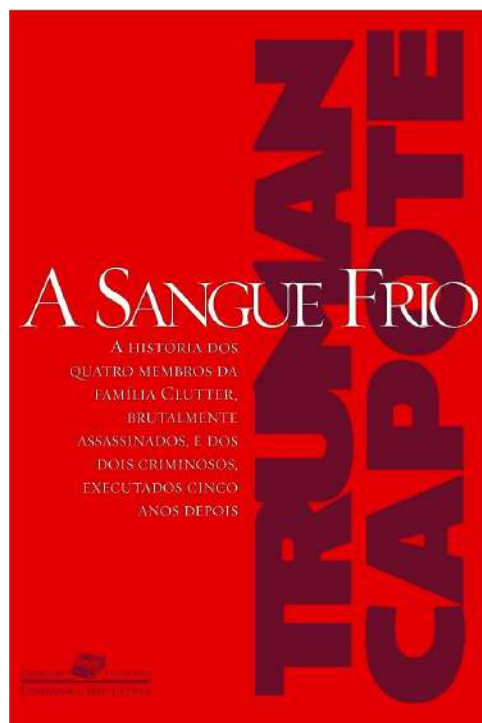
Objetiva-se assim trazer uma contribuição que encontre não apenas nos aspectos comunicacionais, mas também nos sociológicos, uma temática relevante para uma sociedade que ainda necessita e muito, olhar para o machismo como uma pauta urgente de discussão.

## 2 NO BODY, NO CRIME: O GÊNERO DE *TRUE CRIME*

### 2.1 DO SURGIMENTO À EVOLUÇÃO HISTÓRICA

O que existe entre o “Era uma vez” e as *breaking news*? É possível contar fatos reais de forma legítima valendo-se simultaneamente de recursos narrativos próprios de um romance ficcional? Independente de controvérsias, foi o que Truman Capote afirmou estar fazendo em 1966 com a estreia de seu livro *A sangue frio*, denominado pelo próprio autor como um romance de não ficção (Figura 1). A publicação nos dias de hoje é considerada por estudiosos do tema “um dos maiores clássicos da literatura sobre crimes reais” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 31). Por outro lado, Ian Case Punnett afirma em seu trabalho de 2017, *Toward a Theory of True Crime: Forms and Functions of Nonfiction Murder Narratives*, que Capote teria reforçado até a sua morte que seu maior sucesso literário se enquadraria melhor na categoria de novo jornalismo.

Figura 1 - Capa do livro de Truman Capote “A Sangue Frio”, publicado pela editora Companhia das Letras em 2023



Fonte: Amazon<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Disponível em: [https://m.media-amazon.com/images/I/714Uh+UUirL.\\_SY425\\_.jpg](https://m.media-amazon.com/images/I/714Uh+UUirL._SY425_.jpg). Acesso em: 8 dez. 2023.



Fato é que, apesar das definições incertas que enquadram dada obra em um gênero em detrimento de outro, histórias de crimes reais e, por consequência, de assassinatos, são parte da cultura humana desde os seus primórdios. Punnett (2017, p. 10, tradução nossa<sup>2</sup>) disserta sobre tal hipótese:

Narrativas de assassinato são tão antigas quanto a criação; crimes reais, na verdade, nasceram no mundo literário nus e sem vergonha. Na Bíblia Sagrada, o primeiro ser humano a nascer também se tornou o primeiro assassino: "Agora Caim disse a seu irmão Abel: 'Vamos ao campo'. Enquanto estavam no campo, Caim atacou seu irmão Abel e o matou" (Gênesis 4:8, Nova Versão Internacional). Para os literalistas da Bíblia, o assassinato de Abel por Caim é considerado a primeira narrativa completa de assassinato: um motivo foi estabelecido, o assassinato foi cometido, uma tentativa de encobrimento foi feita, o crime foi resolvido e o perpetrador foi levado à justiça - com Deus como o primeiro detetive de homicídios. Independentemente de o leitor escolher ver Gênesis 4 como apenas uma lição de vida apócrifa, o modelo bíblico de comunicar "moralidade por meio de histórias de assassinato" tem sido uma parte da cultura judaico-cristã desde então.

Historicamente, a literatura estadunidense sustenta essa relação próxima entre religiosidade e narrativas de crimes reais. Alessandro Giannini (2022) tece essa ideia ao propor origens ancestrais para o *true crime*. O jornalista traça um paralelo entre o gênero e os sermões ministrados por pastores puritanos antes da execução dos considerados infiéis. No século XVII, esses sermões se transformaram em obras literárias “contando os supostos crimes perpetrados por esses condenados à força e muitas vezes suas confissões”. A obra de Scott Seay, *Hanging Between Heaven and Earth* (2009), corrobora este pensamento ao afirmar que os sermões eram elaborados para as platéias da América Colonial e da Inglaterra e buscavam tanto cancelar a autoridade do magistrado civil como apoiar emocional e teologicamente o condenado em seus últimos minutos de vida. Um exemplo dessas teorias é citado por Ava Chamberlain (2004), especialista em história das religiões americanas, que conta em uma de suas obras que um ministro indiano, em seu sermão de execução de um homem condenado de assassinato, proclama: “A morte é o rei de todos os terrores e deve ser um assunto presente nos pensamentos diários de homens e mulheres” (p. 415, tradução

---

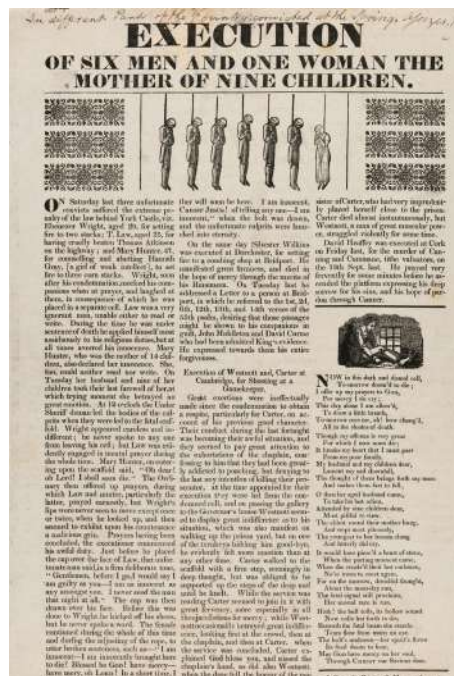
<sup>2</sup> Do original: "Murder narratives are as old as creation; true crime, in fact, was born into the literary world naked and unashamed. In the Holy Bible, the first human born also became the first murderer: "Now Cain said to his brother Abel, 'Let's go out to the field.' While they were in the field, Cain attacked his brother Abel and killed him" (Genesis 4:8, New International Version). For Bible literalists, Cain's killing of his brother is arguably the first, complete murder narrative: a motive was established, the murder was committed, a cover-up was attempted, the crime was solved, and the perpetrator was brought to justice —with God as the first homicide detective. Regardless of whether the reader chooses to view Genesis 4 as merely an apocryphal life lesson, the biblical model of communicating "morality through murder stories" has been a part of Judeo-Christian culture ever since."

nossa<sup>3</sup>). Dessa forma, é possível notar que o fator moral se apresenta com relevância nas histórias de crimes e assassinatos.

Vale ainda ressaltar a pressuposta relação inerente às narrativas ocidentais (sejam elas de crimes ou não) com preceitos profundamente presentes no cristianismo. A teoria é levantada por Leland Ryken (2002) no livro *The Christian Imagination: The Practice of Faith in Literature and Writing*. O autor discute como os escritores ocidentais muitas vezes exploraram questões de pecado, redenção, sacrifício e salvação em suas obras. Ou seja, essa herança religiosa fornece, ainda hoje, uma estrutura ética que influencia a forma como as histórias são contadas, o que se evidencia em especial quando exploramos o tema da morte.

Voltando a nossa investigação sobre a literatura de crimes reais, a professora e pesquisadora Laura Browder contribui para a linha do tempo do gênero ao recordar que o florescimento da literatura de *true crime* acontece pela primeira vez durante o período elisabetano, na forma de panfletos que detalhavam as proezas de assassinos na Inglaterra (Figura 2). Ali desenhava-se uma espécie de rascunho de uma literatura que ganharia enorme relevância em uma de suas principais colônias: os Estados Unidos.

Figura 2 - “*Crime broadside*” sobre a execução de seis homens e uma mulher na Inglaterra em 1833



Fonte: acervo da *Harvard Law School Library Historical & Special Collections*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Do original: "Death is the king of all terrors, and it ought to be the subject of man's and woman's thoughts daily."

<sup>4</sup> Disponível em: <https://library.harvard.edu/collections/english-crime-and-execution-broadsides>. Acesso em: 8 dez. 2023.

Pousando nas Américas, outro fator envolvido na possível origem do gênero *true crime* é pontuado por Giannini para a revista *Veja*, quando cita Charles Brockden Brown (1771-1810), considerado por muitos críticos literários o primeiro romancista profissional dos Estados Unidos. Brown escreveu seu primeiro livro, *Wieland, or The Transformation: An American Tale* (1798), inspirado na história de um rapaz que assassinou a própria família. Sobre tal obra, a publicação *The Japanese Journal of American Studies* No. 26 (2015) ainda propõe:

O livro [...] de Charles Brockden Brown é amplamente conhecido por ter sido grandemente inspirado por, se não exclusivamente baseado em, um crime notoriamente horrendo - os atrozes assassinatos da própria família pelo fazendeiro James Yates, do norte do estado de Nova York, em 1781. James Yates era estimado por seus vizinhos de forma unânime como um homem gentil, amável, sóbrio e trabalhador. Em uma noite de dezembro daquele ano, ele viu todos os vizinhos que haviam visitado sua casa para ler a Bíblia e cantar salmos partirem, já que era domingo e não havia uma igreja próxima. Mais tarde naquela noite, enquanto segurava sua esposa no colo e lia a Bíblia com ela perto da lareira, de repente ele viu e ouviu dois espíritos misteriosos, um dos quais ordenou a ele “destruir todos [os seus] ídolos, e começar lançando a Bíblia na fogueira”. Embora fosse um pai que cuidava da família e um marido afetuoso, ele imediatamente seguiu a ordem, matando brutalmente sua esposa e quatro filhos, incluindo um bebê de seis meses, um após o outro, com um machado ou um cutelo ou jogando-os violentamente contra a parede (tradução nossa<sup>5</sup>).

Embora a obra de Brown esteja posicionada em um espectro ficcional da literatura, não é raro observar correlação entre as notícias da época e a temática escolhida para o romance. Essa afirmação dialoga com a premissa estabelecida por Jáuregui e Viana ao afirmar que “formatos e gêneros textuais surgem e se desenvolvem em articulação com processos históricos” (2022, p. 5).

Jornalista e pesquisador pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Marcelo Kischinhevsky disserta sobre o fato de histórias de interesse humano povoarem o jornalismo desde o século XIX. Ele também pontua o processo de crescimento da indústria que possibilitou um aumento na tiragem de jornais impressos, impactando diretamente o trabalho de milhares de aspirantes a escritores. Esta onda teve início na base do sistema capitalista, em

---

<sup>5</sup> Do original: "Charles Brockden Brown's *Wieland; or, The Transformation: An American Tale* (1798) is widely known to have been greatly inspired by, if not exclusively based on, a notoriously gruesome crime—Upstate New York farmer James Yates's atrocious murders of his own family in 1781. James Yates was universally esteemed by his neighbors as a gentle, kind, sober, and industrious man. One December evening of that year, he saw off all the neighbors who had visited his house for reading the Bible and singing psalms since it was Sunday and there was no church nearby. Later that evening, while taking his wife on his lap and reading the Bible with her by the fireplace, he suddenly saw and heard two mysterious spirits, one of which bade him "destroy all [his] idols, and begin by casting the Bible into the fire." Although he was a family-caring father and affectionate husband, he immediately followed the order, brutally killing his wife and four children including a six-month-old baby, one after another with an axe or a hatchet or violently throwing them against the wall."

países como a Inglaterra, França e Estados Unidos, e que se estendeu mais para nações ao redor, inclusive para o Brasil (KISCHINHEVSKY, 2014, p. 75).

Partindo de similar raciocínio, o pesquisador estadunidense Jim Cullen (2013) conta que, após a industrialização dos Estados Unidos, os mesmos sermões de execução já pontuados anteriormente foram eternizados na forma de jornais sensacionalistas e livros ilustrados. Com isso, depreende-se a influência das narrativas de crimes reais no cotidiano norte-americano. Atendendo a essa demanda, encontra-se a publicação *True Detective*, fundada por Bernarr Macfadden ainda em 1924 e focada inicialmente em relatar mistérios ficcionais mesclados a histórias de crimes reais. Sobre a revista, Punnett (2018) conta:

O desenvolvimento final da revista de *true crime* ocorreu como resultado da combinação da versão de Macfadden de um jornal policial e suas populares revistas de ficção de detetive do tipo "*whodunit*". Após alguns anos de cruzamento de narrativas de detetive não ficcionais e fictícias na mesma publicação, em 1931, a revista *Real Detective* de Macfadden passou a apresentar apenas as histórias de *true crime* mais sensacionais dos Estados Unidos, escritas pelos melhores autores de ficção de detetive do país. (p. 12, tradução nossa<sup>6</sup>)

Uma possível explicação para a total migração de Macfadden da ficção para realidade pode ser explicada em parte da pesquisa feita por Jean Murley (2009) em sua obra não-ficcional *The rise of true crime: Twentieth century murder and American popular culture*. A autora aponta que durante os anos 1950 e 1960, após uma onda de crimes capturar a atenção nacional, surge um público fascinado pelo sistema criminal de justiça. Dado o contexto, não soa estranha a afirmação de Gotland de que provavelmente Macfadden ou seu editor perceberam que “o que estava acontecendo nas ruas e nos bares clandestinos era ainda mais divertido do que a ficção” (2013, p. 42).

Ademais, a PhD Jacqueline Anne Hatton (1997) notou que o estilo da revista de Macfadden fez sucesso com as grandes massas pois suas histórias partiam de uma seleção baseada na “linguagem cultural da classe trabalhadora; audaciosamente sugerindo que essa linguagem era mais moderna, mais emocionante e, portanto, mais valiosa do que qualquer coisa que os produtores culturais da América haviam oferecido ao público americano [...]” (1997, p. 14).

Seguindo o diálogo com Murley (2009), o sucesso da temática se deu pois “essas revistas androcêntricas rastrearam crimes chocantes, policiais investigando crimes, criminosos

---

<sup>6</sup> Do original: "The final development of the true crime magazine came as a result of the marriage of Macfadden's version of a police gazette and his popular "whodunit" detective fiction magazines. After a few years of the cross-pollination of nonfiction and fictional detective narratives in the same publication, by 1931, Macfadden's *Real Detective* featured only America's most sensational true crime stories written by America's best detective fiction writers."

brutais e as primeiras técnicas forenses usadas para aprendê-los” (p. 22-23, tradução nossa<sup>7</sup>). Para a autora, o grande diferencial dessa nova forma de narrar assassinatos é mostrar-se mais sensível ao contexto, fornecendo detalhes psicológicos sofisticados sobre o crime, e mais disposta a fazer conjecturas sobre pensamentos e motivações desconhecidos dos assassinos.

É com esse panorama que multiplicaram-se, durante as décadas seguintes, revistas que seguiam o rastro de criminosos brutais, narrando técnicas forenses usadas para capturá-los, como conta Punnett (2008). Não obstante, comenta que

as revistas de *true crime* não foram os únicos propagadores de narrativas de assassinatos não fictícias. Os jornais sensacionalistas - isto é, uma imprensa diária com apelo à classe trabalhadora - também buscavam ativamente (essas) histórias [...] e as exploravam para seu público leitor (p. 14, tradução nossa<sup>8</sup>).

## 2.2 AMIGOS OU RIVAIS? INTERSECÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE JORNALISMO E *TRUE CRIME*

Posto isso, é fundamental explorar a intrínseca relação entre jornalismo e o gênero *true crime*, mirando os movimentos de aproximação e contradição entre ambos. O ideal apaixonado do que seria a cobertura jornalística de uma “imprensa legítima” (RAMEY, 2004, p. 625) povoou e ainda povoa o imaginário de profissionais e espectadores por décadas. Porém, isso nem sempre foi uma realidade. Graves, Nyhan e Reifler, em sua obra examinando as motivações para o *fact-checking* como prática no jornalismo, afirmam que as ideologias jornalísticas são conhecidas por mudarem. Evidência disso é que, na primeira metade do século XIX, não havia expectativa de que repórteres e editores fossem “agnósticos” ao escreverem sobre religião e políticas sociais, por exemplo (GRAVES *et al.*, 2016, p. 104). Contudo, esse cenário parece ter se alterado após a Guerra Civil dos Estados Unidos, na segunda metade do século XIX. A partir desse período, o jornalismo passa a ser mais afetado pela invenção e institucionalização do clássico estilo jornalístico da “pirâmide invertida”, que enfatiza o “Quem, Quê, Onde, Quando, Porquê e Como” (Figura 3). Essa nova fórmula passou a determinar quais eram os aspectos mais relevantes de cada história - ou pelo menos aqueles que deveriam receber mais atenção (GRAVES *et al.*, 2016).

---

<sup>7</sup> Do original: "These androcentric magazines tracked shocking crimes, police officers investigating the crimes, brutal criminals, and the early forensic techniques used to apprehend them."

<sup>8</sup> Do original: "True crime magazines were not the only purveyors of nonfiction murder narratives. Tabloid newspapers—that is, a daily press with a blue-collar appeal—also actively pursued salacious stories and exploited them for their readership."

Figura 3 - Pirâmide Invertida do Jornalismo



Fonte: Indeed<sup>9</sup>.

Embora esse fenômeno tenha raízes nos EUA, Kischinhevsky (2017) expõe que a notícia enquanto relato supostamente isento sobre os acontecimentos passou a ser hegemônica em muitos lugares. Forjava-se assim uma cultura profissional nutrida por valores insistentemente impostos pelos grandes veículos de comunicação e por manuais de redação e estilo inspirados pelas agências internacionais de notícias, que ditavam valores como objetividade, imparcialidade e isenção (p. 75). Hanitzsch (2007) corrobora ao dizer que as “ideias tradicionais de objetividade e imparcialidade parecem dominar muitas redações em todo o mundo, e pode-se encontrar muitas semelhanças nos procedimentos profissionais, nos procedimentos editoriais e nos processos de socialização” em todos os continentes (HANITZSCH, 2007, p. 367). E é essa “instituição de critérios jornalísticos que garantem uma retratação correspondente à realidade” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 4). Afinal, “ainda que os acontecimentos não sejam conhecidos em sua totalidade, pretende-se demonstrar transparência nas escolhas adotadas para representá-los por meio da linguagem” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 4).

No entanto, apesar de que esse esforço para supostamente soar impessoal e promover uma caracterização quase científica de fatos seja motivo de orgulho para jornalistas, estudiosos identificam que “um dos paradoxos do jornalismo é que não há um acordo

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.indeed.com/career-advice/career-development/inverted-pyramid>. Acesso em: 8 dez. 2023.

completo sobre o que o jornalismo realmente é” (HAMPTON; CONBOY, 2014, p. 156). Traquina (2005) responde não exaustivamente esse enigma ao dizer:

Poder-se-ia dizer que o jornalismo é um conjunto de histórias, histórias da vida, histórias das estrelas, histórias de triunfo e tragédia. Será apenas coincidência que os membros da comunidade jornalística se refiram às notícias, a sua principal preocupação, como histórias? Os jornalistas veem os acontecimentos como histórias e as notícias são construídas como histórias, como narrativas, que não estão isoladas de histórias e narrativas passadas (TRAQUINA, 2005, p. 21).

E como, afinal, o *true crime* (ou simplesmente relatos de crimes) aparece no âmbito jornalístico? A criminalidade é um fator de interesse social e, por consequência, deve ser noticiada. Nas palavras de Jáuregui e Viana, “no caso específico de relatos sobre crimes reais — revelando atrocidades do comportamento humano que beiram o inimaginável — as estratégias discursivas de dramatização e os efeitos de real nos dão pistas para teorizar sobre essa vertente do jornalismo” (2022, p. 3). Esta relação conflituosa entre jornalismo e *true crime* é ponto comum em diversos trabalhos que exploram o segundo. Segundo Punnett, isso acontece

Porque a linha entre as melhores práticas jornalísticas na cobertura de crimes e o *true crime* pode ser elusiva, narrativas de assassinato não fictícias mediadas em massa frequentemente desafiam as categorizações simples. Embora as duas formas possam parecer compatíveis, existe confusão entre consumidores e editores porque não há uma teoria abrangente que determine o que é ou não *true crime*. Nesse sentido, a história completa das origens do *true crime*, seus melhores praticantes e futuras iterações não pode ser conhecida com certeza. Sem uma meta-teoria, o *true crime* pode ser percebido como algum tipo de não ficção intangível, (na categoria de) “outro(s)” (2017, p. 3, tradução nossa<sup>10</sup>).

A partir desta perspectiva e objetivando traçar uma linha na areia sobre a discussão, o autor ainda afirma: “Por definição, o *true crime* é um gênero multiplataforma ocasionalmente controverso que geralmente está associado a narrativas de assassinatos e compartilha alguma herança com o jornalismo, mas é impulsionado por impulsos diferentes” (p. 4, tradução nossa<sup>11</sup>). Em suma, o fator motivacional para a existência de histórias jornalísticas, como chamou Traquina, e para o gênero de crimes reais é distinto. A razão vai muito além do fato do “jornalismo não se limita(r) a narrativas de assassinato não fictícias, pois utiliza os mesmos princípios de suposta objetividade para cobrir política, esportes, clima e assim por

<sup>10</sup> Do original: "Because the line between the best journalistic practices of crime coverage and true crime can be elusive, mass-mediated nonfiction murder narratives often defy easy categorization. While the two forms may appear to be compatible, consumer and editorial confusion exists because there is no overarching theory that determines what is and what is not true crime. To that extent, the full history of true crime's origins, its best practitioners, and future iterations cannot be known with any certainty. Without a meta- theory, true crime could be perceived as some intangible nonfiction "other."

<sup>11</sup> Do original: "By definition, true crime is an occasionally controversial multi-platform genre that is most often associated with murder narratives and shares some common heritage with journalism, but is driven by different impulses."

diante<sup>12</sup>” (idem, p. 7, tradução nossa), como visto anteriormente, justamente porque “críticas a uma suposta falta de precisão são frequentemente levantadas, em decorrência da carga de subjetividade e criatividade absorvida do campo literário” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3).

De todo modo, não é possível ignorar que, ao longo do processo de constituição do *true crime*, gestos de aproximação e tensionamento com o jornalismo foram frequentes (JÁUREGUI; VIANA, 2022). Combinando “estratégias narrativas ficcionais (visando a dramatização do relato) e o rigor demandado por técnicas e normas da produção jornalística (tendo em vista a credibilidade e a veracidade dos fatos)”, o gênero aprendeu a criar-se à medida que ganhava independência. Mas isso ainda se dá sem deixar de estabelecer uma relação de mútua influência que, de acordo com os autores, faz com que “até os dias de hoje, informação e entretenimento [tenham] suas fronteiras frequentemente embaralhadas quando o assunto é a cobertura criminal” (ibidem, p. 2).

Uma espécie de estratégia de defesa da mídia tradicional para, de certa forma, desqualificar o *true crime* se baseia no estigma do sensacionalismo. Muitos estudiosos definem o *true crime* como versões “sensacionais” de histórias de assassinato, ou seja, “conteúdo emocionalmente carregado principalmente focado em crimes violentos, para um público amplo” (WILTENBURG, 2004, p. 1377). Inclusive, Wiltenburg posiciona o invento da palavra sensacionalismo no final do século XIX, sendo originalmente utilizada como um termo pejorativo, que denuncia trabalhos literários e jornalísticos com a intenção de instigar reações emocionadas em seu público. Com esse posicionamento, “muitos jornais se estabeleceram como empreendedores morais, mesmo quando publicavam narrativas de assassinatos com os detalhes mais aterrorizantes, sangrentos e sensacionalistas” (Punnett, 2017, p. 11). Ironicamente, esse movimento fica ainda mais óbvio quando nota-se que:

Aparentemente, enquanto o jornalismo mainstream e comercial está pronto para invalidar outras narrativas não fictícias de crimes como sendo "sensacionalistas", "gonzo" e "tabloides", por outro lado, também parece cobiçar o apelo popular do *true crime* ao criar programas baseados em notícias que subvertem as convenções jornalísticas clássicas, como o uso do estilo de pirâmide invertida na redação de notícias e o paradigma da objetividade jornalística (PUNNETT, 2017, p. 20, tradução nossa<sup>13</sup>).

Para exemplificar essa dicotomia, o autor traz a história de Ruth Snyder, que após ser condenada por matar seu marido com ajuda do amante, foi alvo de uma campanha na qual

<sup>12</sup> Do original: "Journalism is not limited to nonfiction murder narratives, as it uses the same principles of purported objectivity to cover politics, sports, weather, and so forth."

<sup>13</sup> Do original: "It seems that while mainstream, commercial journalism is ready to invalidate other nonfiction crime narratives as being "tabloid," "gonzo," and "sensational," in contrast, it also appears to covet true crime's popular appeal by creating news-based programming that subverts classic journalistic conventions, such as employing the inverted pyramid style of the news writing and the news objectivity paradigm."



jornais nova-iorquinos protestavam em favor de que as punições dadas à mulheres fossem tão severas quanto as dos homens, que eram, em sua visão, ferozmente executados pela lei (PUNNETT, 2017, p. 14).

Apesar de todas as semelhanças, “a rivalidade fraternal entre o jornalismo *mainstream* e o *true crime* passou por muitos períodos de exacerbação, como o aumento na popularidade de livros de *true crime* e de reportagens sensacionalistas de crimes na televisão” (PUNNETT, 2017, p. 15, tradução nossa<sup>14</sup>). Contudo, o estigma de sensacionalismo segue sendo associado ao *true crime*, mesmo com sua popularização. Isso, por um lado, afastou escritores consagrados e jornalistas tradicionais receosos em ultrapassar as barreiras dessa evidente interlocução (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3), por outro, nutriu a criação de um subgênero que viria a ser conhecido como novo jornalismo.

É nesse ponto que retomamos, portanto, um grande precursor do gênero *true crime*. Puerta (2011), ao tecer uma análise sobre o que seria o novo jornalismo e sua relação com o que já era conhecido da imprensa, diz:

O jornalismo narrativo é jornalismo porque, embora utilize diversas técnicas e recursos diferentes, não inventa nada, pois nele está presente o compromisso de informar. É narrativo porque busca contar histórias, torná-las cativantes para os leitores e fazê-las com profundidade a ponto de refletir sua época. A narrativa baseia sua estrutura nas ações, nos verbos, e é perfeitamente compatível com a descrição, que encontra sua força nos adjetivos e nos substantivos. Narrar é detalhar as ações de personagens em um local específico; uma boa narrativa não pode se dissociar do contexto (PUERTA, 2011, p. 47, tradução nossa<sup>15</sup>).

Dessa forma o *new journalism* foi um grande expoente de uma nova forma de contar a realidade, transformando-a em um tipo de ficção (JENSEN, 2005, p. 1), algo que serviria muito bem ao tipo de narrativa que estava sendo desenvolvida para divulgar relatos sobre crimes. Assim, populariza-se a ideia de vender histórias criminais como entretenimento (FROST; PHILLIPS, 2011, p. 90). O novo jornalismo eximia-se, dessa forma, do compromisso absoluto e pragmático de ser tão somente um veículo de informação da realidade concreta. Promovendo diferentes gestos de encontro entre mundo real e ficcional (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3), o subgênero assume, corajosamente ou não, o fato da

<sup>14</sup> Do original: "The sibling rivalry between mainstream journalism and true crime has experienced many periods of exacerbation, such as the rise in the popularity of true crime books and sensational television crime reporting beginning in the late 1970s and lasting for several decades."

<sup>15</sup> Do original: "El periodismo narrativo es periodismo porque, aunque utilice diversas técnicas y distintos recursos, no inventa nada, porque en él está presente el compromiso de informar, y es narrativo porque busca contar historias, hacerlas entretenidas para los lectores y con tal grado de profundidad que se conviertan en un reflejo de su época. La narración fundamenta su estructura en las acciones, en los verbos, y es perfectamente compatible con la descripción, que determina su fuerza en los adjetivos y en los sustantivos. Narrar es detallar las acciones de unos personajes en un lugar determinado, una buena narración no puede abstraerse del contexto."

“leitura por prazer [...] de crimes que não precisam ser contemporâneos ou relevantes na atualidade para os noticiários” (BIRESSI; BLOOM, 2001, p. 1).

Mais ainda, Browder percebe nesse movimento que “enquanto o documentário tradicional geralmente tem o objetivo de elevar a consciência das pessoas sobre condições terríveis a fim de provocar mudanças, o *true crime* apresenta uma imagem de problemas que são insolúveis” (2010, p. 125-126). Com isso, o caráter funcionalista de relatos reais fica em segundo plano, dando lugar a uma literatura de ócio fielmente baseada em problemas reais.

Conforme pontuado no início deste trabalho, Truman Capote foi um escritor estadunidense notoriamente conhecido por ser um dos fundadores do *new journalism* (ou do próprio gênero *true crime*). Saindo do mérito de qual seria o resultado do teste de DNA que indicaria o grande genitor desse estilo de narrativa, Browder (2010) reforça que “Independentemente de Capote ter inventado algo chamado ‘romance não ficcional’, ele introduziu o tratamento extenso e sério de não ficção de assassinato” (p. 121, tradução nossa<sup>16</sup>). A célebre obra de Capote, *A Sangue Frio* (1966), representou uma grande virada no comportamento dos consumidores quando se tratava de não somente de saber dessas horripilantes histórias em publicações rápidas e seriadas, mas também em livros grandes o suficiente para servirem como “pesos de porta”, como descreveu a estudiosa:

Acima de tudo, “*A Sangue Frio*” levou ao desenvolvimento do que agora conhecemos como livros de *true crime* - brochuras espessas o suficiente para servirem de pesos de porta e incluindo o inevitável suplemento de fotos. Esses livros têm várias características em comum: geralmente são volumosos - entre 400 e 800 páginas - e, portanto, exigem um investimento significativo de tempo por parte de seus leitores (BROWDER, 2010, p. 124, tradução nossa<sup>17</sup>).

Então, é possível identificar um padrão estilístico que foi se desenhando durante séculos para narrar crimes reais, por isso, denota-se a importância da assunção de um gênero próprio para falar do assunto. Ainda fundamentando-se na pesquisa de Browder, sabe-se que nos anos após o aparecimento do livro de Capote, o gênero *true crime* passou a figurar regularmente na lista de *bestsellers* dos Estados Unidos, classificado como “ficção sobre crimes”. Essas obras poderiam igualmente ser agrupadas com documentários ou lidas em conjunto com os romances ficcionais (p. 121). Murley complementa essa análise de popularidade ao formular: “[...] a publicação de livros de *true crime* se destacou como uma

<sup>16</sup> Do original: “Whether or not Capote invented something called the ‘nonfiction novel,’ he ushered in the serious, extensive nonfiction treatment of murder.”

<sup>17</sup> Do original: “Most of all, *In Cold Blood* led to the development of what we now know as true crime books – paperbacks thick enough to function as doorstoppers and featuring the inevitable photo insert. These books have a number of features in common: they are generally hefty – between 400 and 800 pages long – and thus demand a significant investment of time on the part of their readers.”

categoria de publicação separada, o que gerou enormes lucros para editoras” (MURLEY, 2009, p.4, tradução nossa<sup>18</sup>).

Com tamanho sucesso, fica visível a transformação de como esse tipo de obra passou a ser recebida pelo público e pela mídia, uma vez que “A Sangue Frio tornou a leitura sobre crimes sangrentos - neste caso, o assassinato aleatório de uma família de fazendeiros em Holcomb, Kansas - respeitável” e, consequentemente, “permitiu que jornais diários, suplementos de domingo e revistas de notícias escrevessem no estilo de *true crime* - com todos os seus detalhes sensacionais - sob a recém-legitimada bandeira do ‘novo jornalismo’” (BROWDER, 2010, p. 205, tradução nossa<sup>19</sup>).

É interessante notar que a credibilidade do gênero, apesar de quaisquer críticas ao fator sensacionalista comentado anteriormente, se baseia fortemente em seu rótulo de verdadeiro. Browder explica que “a designação de ‘crime verdadeiro’ confere ao material desses livros a aura de fato - um ar de autoridade aprimorado pelo estilo jornalístico, ‘não literário’ em que são escritos” (2010, p. 125, tradução nossa<sup>20</sup>).

Reforçando seu crescimento acelerado em popularidade, Jáuregui e Viana dissertam:

Independentemente dos rótulos, um olhar histórico mostra que as convenções narrativas estabelecidas ainda nos primórdios do *True Crime* estabeleceriam as formas básicas dos relatos de assassinato não-ficcionais presentes até os dias de hoje no universo midiático norte-americano. Mesmo em narrativas que não se reivindicam jornalísticas, a figura do escritor-investigador, que leva o público até a cena do crime, acabou se solidificando como uma marca do gênero (2022, p. 8).

Esse formato, identificado por alguns dos estudiosos já citados no decorrer do capítulo, pode ser resumido por aquilo que Murley (2009) denominou uma “estrutura narrativa prontamente identificável” na qual existem quatro partes: o assassinato, a perseguição, o julgamento e a execução. Porém, para além de uma fórmula pronta, o que aproxima grande parte das obras do gênero (senão todas) é a preocupação em traçar um perfil específico de assassino, ou até mesmo um padrão de vítimas e dos assassinatos sofridos. Para Murley (2009, p. 4, tradução nossa<sup>21</sup>) o gênero tem como forte característica “o desejo de retratar o assassinato em um contexto social e uma sensação predominante da inevitabilidade

---

<sup>18</sup> Do original: "True crime book publishing broke out as a separate publishing category, which generated huge profits for hardcover and mass-market paperback publishing houses."

<sup>19</sup> Do original: "In *Cold Blood* made reading about gory crime—in this case, the random murder of a farm family in Holcomb, Kansas—respectable," it allowed daily newspapers, Sunday supplements, and news magazines to write in a true crime style—with all of its sensational detail—under the newly legitimated banner of "new journalism."

<sup>20</sup> Do original: "The label of "true" crime gives the material in these books the aura of fact – an air of authority enhanced by the journalistic, "non-literary" style in which they are written."

<sup>21</sup> Do original: "A preoccupation with similar types of killers, killings, and victims, the desire to portray murder in a social context, and an overriding sense of the inevitability of evil."

do mal”. Exatamente por causa dessas similaridades observadas, é possível criar um agrupamento maior, não só para os livros, mas para este formato de contar histórias. Passeando pela linha do tempo, Browder observa:

Na década de 1920, surgiram revistas sensacionalistas de *true crime*, uma forma que continua a florescer, assim como os tratamentos de crimes verdadeiros em suplementos de domingo e os onipresentes programas de documentários policiais na televisão. Embora os livros de *true crime* possam ser formulaicos, essa fórmula está em constante evolução (BROWDER, 2010, p. 124, tradução nossa<sup>22</sup>).

### 2.3 CRIMES REAIS: O CENÁRIO BRASILEIRO DE NARRATIVAS DO GÊNERO

Após explorar os caminhos traçados pelo gênero *true crime*, tendo como recorte suas origens profundamente enraizadas na cultura estadunidense - inclusive a popularização de designação não traduzida - faz-se pertinente para a proposta deste trabalho empreender uma viagem ao sul da América e investigar de que maneiras esse formato viral se apresentou nas narrativas brasileiras sobre crimes reais.

Para remontar a breve história do gênero *true crime* no Brasil, serão tecidos caminhos similares aos do outro lado da América, ou seja, em terras brasileiras o jornalismo também teve papel essencial para a popularização das narrativas sobre crimes. Bruno Paes Manso, pesquisador do Núcleo de Estudos da Violência da USP, escreveu para o Jornal da mesma Universidade em 2023 contando que, desde os primórdios de sua popularização no Brasil, o jornalismo contou com uma veia policial para decidir relatos importantes para o público:

Desde o começo do século 20, quando os jornais se popularizaram e começaram a levar informação sobre os acontecimentos frenéticos das cidades, a reportagem policial foi uma fonte inesgotável de histórias. O consumo das notícias de crime, ao mesmo tempo que mexia com as emoções dos leitores, parecia servir como uma vacina para que eles se sentissem mais protegidos diante da imprevisibilidade do mundo moderno (MANSO, 2023).

Similar aos sermões de outrora, ressaltar uma lógica de punição servia como uma ferramenta de manutenção da ordem na população. As histórias da época já seguiam uma lógica de tribunal, com apuração dos fatos, enumeração de causas e julgamento dos culpados. Segundo o escritor, tudo isso “oferecia, dessa maneira, fatos objetivos que aumentavam a sensação de controle e de ordem, como se o conhecimento dos riscos ajudasse na antecipação das surpresas cotidianas” (MANSO, 2023). Como tópicos apareciam temas cotidianos e já

---

<sup>22</sup> Do original: “By the 1920s, lurid true crime magazines had emerged, a form that continues to flourish, as do Sunday supplement treatments of true crimes and the ubiquitous documentary cop shows on television. While true crime books may be formulaic, that formula is constantly evolving.”

explorados em narrativas históricas, mas que de certa forma perturbavam a normalidade: “Brigas entre amantes e casais, envolvendo ciúmes, crueldade, paixão, desejo de posse, em ações praticadas por assassinos frios, ladrões gananciosos, despertavam a curiosidade e o pavor” (MANSO, 2023). A ideia de fuga ao cotidiano, além de perpetrar os valores da época, colocava os criminosos em posição de exceção à regra. Com isso, “a vida bandida ainda era um caminho excepcional, associada aos desajustados, vistos como desviantes, que não se enquadravam por causas de traços individuais e de personalidade” (MANSO, 2023).

Esse *modus operandi* de jornais brasileiros, como visto anteriormente, não é novidade local e, menos ainda, algo preso no passado. Saindo brevemente do continente americano, vale fazer uma visita à França para compreender o conceito de *fait divers*. Muito utilizados em tabloides, esses tipos de eventos apresentam muitas semelhanças às histórias de *true crime* pois podem ser resumidos em algumas frases ou detalhados em pormenores, a depender da motivação do veículo. O sociólogo francês Pierre Bourdieu explorou o conceito de *faits divers* em sua obra “Sobre a Televisão” (1996). Buscando dar significado ao termo, acrescentou “I-O-N” ao final, cunhando a ideia de *faits diversion* para falar de fatos que surgem com o propósito de desviar a atenção. Em sua obra, Bourdieu chama a atenção para a problemática de voltar a atenção da sociedade para eventos sensacionais e, de alguma forma, distantes do cotidiano, justamente com o propósito de desviar a atenção de questões reais. Não que casos individuais não importassem, porém, o interesse do teórico era justamente a escolha em destacar certos casos em detrimento de outros. E no caso do *true crime*, ou simplesmente dos casos destacados por esses jornais, o grande sensacionalismo os coloca na esfera do incomum, fazendo que sejam percebidos como anomalias. Os perpetradores desses crimes, por sua vez, são vistos como lunáticos e psicopatas. Esse paralelo de manipulação do que interessa à mídia comunicar se evidencia no seguinte trecho:

[...] as reportagens policiais e as histórias de crime eram atraentes porque ajudavam a pensar sobre a tensa relação entre desejos, escolhas, autocontrole e civilidade. Conforme as religiões perdiam influência na vida pública, a racionalidade do direito e da Justiça deviam ocupar seu papel no controle dos comportamentos (MANSO, 2023).

De toda forma, voltando para a evolução do *true crime* na sociedade brasileira, o afastamento da criminalidade do cotidiano não foi mantido como discurso dominante por muito tempo, em uma ex-colônia que se urbanizava desfreadamente de forma improvisada e com crescimento da violência. Com isso, ganhavam força os jornais populares, que discutiam a crescente ameaça à segurança pública. Publicações como O Dia, Notícias Populares e Última Hora seguiam uma mesma fórmula para atrair o interesse: “publicar corpos baleados e

histórias policiais na capa, fotos de mulheres sensuais, notícias de futebol e novidades sobre temas sindicais” (MANSO, 2023). Ou seja, o crime ganhava seu espaço entre as amenidades e a luta social. Para além da notícia que ganhava notoriedade nas publicações, é importante entender também os seus alvos, algo sintomático da história de construção de uma sociedade escravista e desigual tal como é a brasileira:

Como as fontes de informação vinham das delegacias, os jornalistas acabavam assumindo o discurso dos policiais, que dialogava com o senso comum. Na cidade descontrolada, cercada pela miséria, o medo dos roubos e da violência se tornavam um dos temas principais das conversas e ganhava dimensão inédita. Mais do que fazer investigações minuciosas contra desajustados [...] os policiais precisavam entrar em guerra contra uma parte da população, que tinha endereço, raça e origem cultural comuns: os migrantes e seus descendentes empobrecidos, negros e moradores das favelas, morros e periferias. A civilização urbana precisava se defender dos bárbaros que a cercavam. Eles eram suspeitos e perigosos, a não ser que conseguissem provar o contrário (MANSO, 2023).

Com isso, inaugura-se a estética do justicamento social, que tem na figura de jornalistas enfurecidos e polêmicos os representantes da indignação do povo na guerra ao crime. Tudo era permitido, “aumentar ou criar histórias fazia parte do sensacionalismo na profissão” (MANSO, 2023). Não só os jornais faziam parte desse movimento, pois algo parecido também aconteceu com os programas de rádio e televisão, que utilizavam o mesmo viés narrativo em busca de audiência. Surge assim o modelo que mais tarde viria a inspirar alguns cânones da mídia brasileira que perduram até hoje.

Entre 1962 e 1969, Jacinto Figueira Júnior inaugurava a fórmula dos primeiros programas sensacionalistas da tevê brasileira e sua trajetória é relatada no livro *O Homem do Sapato Branco – A vida do inventor do mundo cão na televisão brasileira*, de Maurício Stycer. A fórmula seria replicada depois por outros programas, como *O Povo na TV*, *Aqui Agora*, *Cidade Alerta*, *Balanço Geral*, entre outros. Nas rádios, a partir de 1968, Gil Gomes inventaria um jeito próprio de apimentar os crimes mais dramáticos, com sua voz de Conde Drácula e músicas de terror ao fundo. Afanásio Jazadji repetiria o sucesso no programa *Patrulha da Cidade* nos anos de 1980. Os policiais, fontes dessas histórias, se reafirmavam como os heróis do cotidiano paulista (MANSO, 2023, grifo nosso).

Nesse cenário, o jornalismo policial continuava a reinventar sua estrutura básica sem nunca perder sua essência. O criminólogo Manso (2023) conta que “por meio do sensacionalismo, que apelava para a emoção com fotos ou descrições de cenas explícitas de crime, as histórias atraíam a atenção dos ouvintes e telespectadores”. Ressalta que o diferencial estava na personificação da figura de “apresentadores, nas rádios e tevês, [que] davam credibilidade ao programa e ditavam a visão de mundo que legitimava a guerra diária da polícia contra os suspeitos” (MANSO, 2023). Outro exemplo desse modelo é o programa *Linha Direta*, que teve sua primeira versão estreando no ano de 1990, ganhou especial

notoriedade em suas temporadas entre 1999 e 2007 e voltou em 2023 para as telas com apresentação de Pedro Bial.

Não obstante, a evolução do modelo de narrar criminalidade acontece, de certa forma, com a intensificação dos cenários de desigualdade que produzem abismos ainda maiores na sociedade do Brasil contemporâneo, criando nuances que põem em cheque o maniqueísmo entre bandidos vilões e policiais bonzinhos. O surgimento de milícias é um dos sintomas dessa transformação. Contudo, “as ocorrências espetaculares continuaram a ganhar ares de novelas na cobertura policial feita pela imprensa, em crimes como o praticado por Francisco Assis Pereira, o Maníaco do Parque, Elize Matsunaga, Suzane Richthofen, entre outros” (MANSO, 2023). São histórias intensamente narradas e exploradas pela mídia tradicional que, com o passar dos anos, começam a invadir plataformas de streaming, podcasts e séries já reconhecidas como pertencentes ao gênero de *true crime*.

Diante do que foi posto, observa-se que “esse tipo de narrativa possui origens literárias e uma cultura leitora específica que tiveram um impacto significativo nas formas que ele tomou nas últimas décadas, conectando-se com o jornalismo de diferentes modos, até alcançar as textualidades sonoras” (PUNNETT, 2017). Esse alcance da mídia dos podcasts muito nos interessa a partir da proposta de estudo deste trabalho. Então, veremos como o podcast se consagrou e permitiu o flexionamento de gêneros literários e televisivos para novas maneiras de consumo.

### 3 I THINK I'M GONNA CALL HIM OUT: A ASCENSÃO DOS PODCASTS

“O programa a seguir pode conter descrições de extrema violência e não é recomendado para pessoas sensíveis”: é com um prenúncio que remonta à classificação indicativa padrão do meio cinematográfico, característica de produções que abordam assuntos socialmente não recomendados a algumas faixas etárias, que se iniciam os quase 200 episódios<sup>23</sup> do podcast *Modus Operandi*. A produção, de acordo com dados analíticos do Chartable, figura hoje na segunda posição dentre podcasts do gênero *true crime* no Brasil e em 10º no ranking nacional de podcasts do principal tocador do país, o Spotify. A empresa fonte dos dados foi inclusive adquirida pela gigante do streaming e define a si própria como “uma plataforma de análise de podcasts que permite aos editores conhecer e aumentar a audiência de seus podcasts por meio de atribuição promocional e ferramentas de insights de audiência” (SPOTIFY, 2022, tradução nossa<sup>24</sup>).

Contudo, sintonizando algumas estações anteriores, é interessante analisar a evolução da produção sonora na sociedade contemporânea, que teve crucial influência para que o podcast se tornasse uma mídia consolidada do século XXI. Afinal, conforme pontuado por Andrew J. Bottomley (2015), podcasts são uma forma de mídia relativamente nova e tiveram seu “*coming of age*” somente após o verão de 2005, quando a Apple inaugurou uma versão do seu reprodutor completamente integrada com esse formato. O termo *podcasting*, aliás, foi cunhado pela primeira vez por Ben Hammersley, em artigo publicado no popular jornal britânico *The Guardian* no início de 2004. Intitulado “Audible Revolution”, o texto é considerado o primeiro a denominar a produção e distribuição de conteúdos no formato de áudio via internet, combinando os termos *broadcast* e *pod*, uma referência ao *iPod* lançado pela Apple e tido como inovação tecnológica icônica do momento:

Com o benefício da retrospectiva, tudo parece bastante óbvio. Os tocadores de MP3, como o iPod da Apple, em muitos bolsos, softwares de produção de áudio baratos ou gratuitos e a criação de blogs como uma parte estabelecida da internet; todos os ingredientes estão lá para um novo boom no rádio amador. Mas como chamamos

<sup>23</sup> Dado atualizado em novembro de 2023. Durante o período de construção deste trabalho, o podcast *Modus Operandi* conta com a produção seriada de episódios disponibilizados semanalmente, às quintas-feiras, nas principais plataformas de streaming e agregadores de áudio do mercado. Contabilizam-se com essa introdução, com a pequena mudança da palavra “conteúdo” utilizada até o episódio 7 por “programa”, que perdura até hoje e que em nada altera o teor da mensagem, apenas os episódios exclusivamente dedicados à narrativa de crimes reais. Excluem-se, portanto, os subprogramas “Caso Bizarro”, “FAQ” e outras produções extra eventualmente realizadas dentro do universo do podcast.

<sup>24</sup> Do original: “Chartable is a podcast analytics platform that enables publishers to know and grow their podcast audiences through promotional attribution and audience insight tools”.



isso? *Audioblogging?* *Podcasting?* *GuerillaMedia?* (HAMMERSLEY, 2004, tradução nossa<sup>25</sup>).

Naquele momento, o escritor fazia referência, entre outros exemplos, à empresa norte-americana Audible, que até então voltava-se à produção de audiolivros e arriscava-se na produção de programas radiofônicos para download (VICENTE, 2018). Segundo a BBC, o termo foi declarado a “*Word of the Year*” pelo *New Oxford American Dictionary* em 2005 (WORDSMITHS, 2005). Corroborando o sucesso, o pesquisador britânico Richard Berry afirmou que, em 2004, uma pesquisa sobre o termo no Google trazia apenas 6 mil resultados, enquanto em novembro de 2005 eles chegavam a 61 milhões (BERRY, 2006, p. 144). Não à toa, quase sem intenção, Hammersley antecipou algo que surgiria de fato somente meses depois, quando o ex-VJ da MTV estadunidense, Adam Curry, foi pioneiro na produção do programa *Daily Source Code* (BERRY, 2006, p. 151). O professor Eduardo Vicente explica tal inventividade:

A inovação de Curry [...] não foi propriamente a de produzir um programa de áudio diário que incluía música, entrevistas e relatos pessoais gravados por ele em diferentes lugares, mas sim de distribuir seus episódios por meio do agregador RSS (*Really Simple Syndication*), um *software* que estava sendo desenvolvido por Dave Winer em colaboração com Curry. O RSS tornava mais simples a distribuição dos episódios, já que permitia aos ouvintes fazer uma “assinatura” de *Daily Source Code* pelo *iTunes*. Por meio dessa assinatura, o usuário não precisava mais acessar o site em que o programa era disponibilizado para ouvir ou baixar os novos episódios, já que estes eram automaticamente listados pelo *iTunes* quando o usuário estivesse online, podendo ser então baixados para audição no computador ou, como se tornava cada vez mais comum naquele momento, em players de áudio digital como o *iPod*. É essa prática da assinatura de conteúdos de mídia por meio do RSS para posterior download que recebeu a denominação de *podcasting* (VICENTE, 2018, p. 89-90).

O formato da produção não apresentava nenhuma sofisticação expressiva. Medeiros (2005, p. 2) conta que “utilizando um software de computador para gravação de áudio e um microfone, Adam produzia os seus próprios programas de 30 minutos, num formato convencional de um programa de rádio [...]”. Com isso, compreende-se que a novidade encontra-se na possibilidade expandida de consumo que os podcasts trazem. Afinal, em uma sociedade em que a evolução tecnológica é constante, o uso massivo de smartphones é uma evidência irrefutável (ênfatizando, é claro, um recorte marcadamente ocidental, urbano e de classe) e, dessa forma, a praticidade de ter um conteúdo disponível de forma quase onipresente é um diferencial que impulsionou muito seu consumo. Em consonância com a consagração do streaming - a tecnologia de transferência de informação em fluxo em uma

---

<sup>25</sup> Do original: “With the benefit of hindsight, it all seems quite obvious. MP3 players, like Apple’s iPod, in many pockets, audio production software cheap or free, and weblogging an established part of the internet; all the ingredients are there for a new boom in amateur radio. But what to call it? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia?”

rede, que tornou-se cada vez mais importante devido ao desenvolvimento de redes de banda larga e às necessidades de consumidores -, o *podcasting* encontra terreno ainda mais fértil na atualidade. Assim, no caminho percorrido a partir de meados dos anos 2000:

[...] o programa agregador baixa para o computador do internauta o arquivo desejado automaticamente e, a partir daí, cada indivíduo decide quando e onde vai ouvi-lo, podendo transferir o episódio (como também são chamados os programas distribuídos via *podcasting*) para um tocador multimídia (iPod, MP3 player), telefone celular, microcomputador, notebook ou, mais recentemente, tablet (KISCHINHEVSKY, 2017, p. 4).

Atualmente, “na prática, nem é preciso baixar um podcast para ouvi-lo. Basta clicar no player e escutá-lo on-line” (KISCHINHEVSKY, 2017, p. 4). Ou seja, a popularização dos serviços de streaming de áudio, como Spotify e Deezer, está profundamente conectada com a difusão e a consequente popularidade do formato. É interessante salientar que o surgimento do modelo de negócio do Spotify ocorre não muito tempo depois de Adam Curry inaugurar o podcasting. O tocador, originário da Suécia, foi lançado em outubro de 2008 (Figura 4) e chegou ao Brasil cerca de cinco anos depois, em janeiro de 2014. Inicialmente, “os serviços de streaming ofereciam uma solução para a indústria fonográfica, ainda perdida após a substituição dos discos físicos por arquivos digitais” (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHIK. 2005, p. 303).

Figura 4 - Montagem contendo a primeira versão do tocador Spotify, lançado em 2008



Fonte: Tenho Mais Discos que Amigos<sup>26</sup>.

Não obstante, o real potencial da plataforma envolve a experiência de consumo de conteúdos digitais. Ao substituir a lógica tradicional da compra de um disco físico ou digital pelo acesso a uma grande quantidade de fonogramas hospedados nas redes digitais, proporciona que usuários desfrutem do conteúdo, sem a necessidade de baixar, arquivar e organizar esse conteúdo em dispositivos individuais (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHIK. 2005, p. 303). Isto também permite, é claro, que os usuários expressem sua individualidade, depreendendo-se de supostas amarras impostas por um produto pré-estabelecido e fechado, com começo, meio e fim.

De todo modo, fechando nosso parênteses acerca da plataforma e voltando ao formato, é relevante citar que, quanto a podcasts e suas características, não existe consenso entre os estudiosos acerca da aproximação ou afastamento desse produto com os já conhecidos radiofônicos. Vicente (2018) reconhece a interligação de ambas linguagens ao defender que o rádio foi fundamental para a consolidação da identidade dos podcasts. Ressalta que “[...] o podcast tem assumido formatos de produção e características próprias que o distanciam, em alguma medida, da linguagem radiofônica tradicional, afirmando-se como uma nova prática cultural” (VICENTE, 2018, p. 12).

Já para Medeiros (2006), o distanciamento é mais acentuado, havendo diferença desde a transmissão (que para o rádio acontece por fluxo, enquanto no *podcasting* ocorre por demanda), passando pelo modo de produção (que neste é descentralizado e naquele centralizado e institucionalizado) e, por fim, no modelo (MEDEIROS, 2006). Para o autor, o podcast seria melhor definido como uma metáfora com referências aos programas de rádio tradicionais.

Ademais, ao mergulhar na teoria de uma nova prática cultural proposta por Vicente, encontram-se as contribuições de outro teórico para observar a evolução que o podcast atravessou desde seu surgimento até a atualidade. Bonini (2020) adota duas classificações, a partir de um recorte temporal, para dividir o produto em duas fases. A “primeira era do podcast” teria acontecido entre os anos de 2004 e 2011. Nesse estágio, o amadorismo imperava, com programas produzidos de forma caseira e sem propósito de capitalização. Já a segunda era “[...] se distingue pela transformação do podcasting em uma prática produtiva comercial e em um meio de consumo massivo” (p. 15). Bonini continua situando o início dessa onda nos EUA, quando acontece o “lançamento dos primeiros modelos de negócios que foram capazes de apoiar a produção independente e o consumo de conteúdo sonoro distribuído através do *podcasting*” (p. 15).

Como reflexo desse crescimento, a Ph.D. estadunidense Kelli Boling (2019) pontua que o grupo *Edison Research* conduz pesquisas nacionais anuais, desde 2006, para entender a audiência de podcasts. Segundo a pesquisadora, “Em 2018, eles descobriram que 64% das pessoas conheciam o termo ‘podcasting’, um aumento em relação aos 22% de 2006. Além da consciência, em 2006, apenas 11% já haviam ouvido um podcast, e em 2018, 44% disseram ter ouvido pelo menos um” (p. 163, tradução nossa<sup>27</sup>).

É pertinente avançar ainda mais em como esse processo de popularização se intensificou dois anos mais tarde em decorrência da pandemia global de Covid-19. Mais rapidamente do que qualquer impacto da globalização, a pandemia influenciou drasticamente os hábitos de consumo de podcasts. Em uma pesquisa feita para o CMI (*Consumer & Market Insights*) Globo, em outubro de 2020, o KANTAR IBOPE MEDIA apontou que naquele ano, dentre as pessoas que declararam ouvir podcasts, 57% começaram a ouvir durante a pandemia (Figura 5). Ainda no grupo de ouvintes, dos 43% que já eram íntimos do formato, 31% afirmaram que o consumo aumentou nesse período. O gerente de áudio digital do veículo que encomendou a pesquisa, Guilherme Figueiredo, comenta em matéria para o Portal B9: “os podcasts falam ao pé do ouvido e criam uma relação íntima com o público, e a pesquisa vem para comprovar isso ao mostrar que mais pessoas passaram a se interessar pelo formato no contexto de isolamento social”.

Figura 5 - Dados da pesquisa sobre Podcasts feita pelo instituto Kantar Ibope Media



Fonte: Inteligência de Mercado, Globo (2021).

A somatória de todas estas transformações, contribui para a consagração dos podcasts como “portais de consumo, promoção e circulação de conteúdos sonoros, operando também

<sup>27</sup> Do original: "In 2018, they found that 64% of people were aware of the term podcasting, up from 22% in 2006. In addition to awareness, in 2006, only 11% had ever listened to a podcast, and in 2018, 44% said they had listened to at least one."

como mídias sociais” (KISCHINHEVSKY; V.; DE MARCHIK. 2005, p. 303). Tal observação se relaciona intimamente com o que será discutido adiante, ao adentrarmos em nível atômico no estudo sobre os podcasts de *true crime* e seu fiel público consumidor.

Agora, com uma linha do tempo sobre o surgimento e a ascensão dos podcasts já delimitada, é a vez de olhar para outros aspectos, a exemplo do “O quê?”, considerando a multiplicidade de linguagens que o podcast alcançou desde a sua origem; e o “Quem”, para entender o público que consome conteúdo nesse formato e suas preferências. Para atender ao recorte pertinente a esta pesquisa, os dados são fundamentados no artigo “O que faz sucesso em podcast? Uma análise comparativa sobre os podcasts mais populares no Brasil e nos Estados Unidos em 2019” de autoria dos comunicadores Sérgio Pinheiro da Silva e Régis Salvarani dos Santos e publicado na revista *Radiofonias* no ano citado. Os Estados Unidos, ademais de configurarem-se como berço do formato e do gênero aqui estudado, exercem influência no consumo de ambos em território brasileiro. Vale salientar que, neste estudo, o *true crime* não aparece de forma granular, evidenciando o tabu comentado no capítulo do anterior, sendo compreendido na categoria de “jornalismo narrativo” em Silva e Santos (2019). Dessa forma os entrecruzamentos de conteúdos dos dois países serão explorados para compreender a consagração do gênero de *true crime* em podcasts.

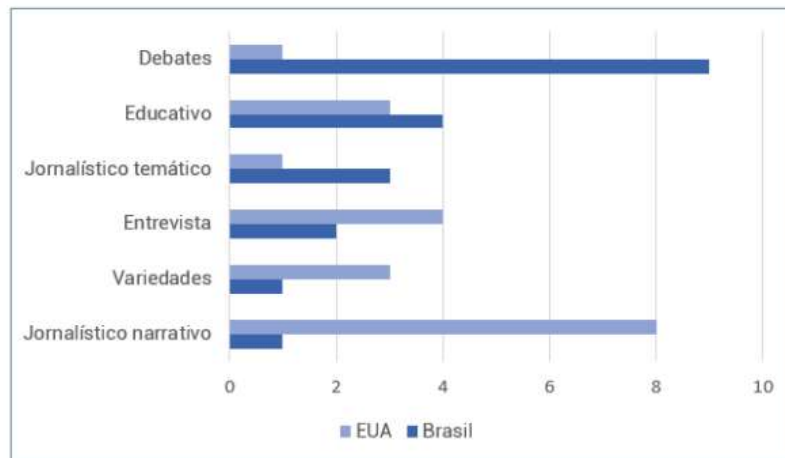
Antes de apresentar os resultados do estudo, especialmente no que tange ao conteúdo de podcasts, Silva e Santos (2019, p. 51) informam ter adotado uma classificação que “não é uma divisão definitiva e sequer abrangente do panorama de produções disponíveis atualmente, mas são formatos que nos permitem diferenciar e agrupar as atrações selecionadas para análise”. O recorte de estudo analisa os 20 podcasts de maior audiência tanto dos EUA como do Brasil em 2019 a partir de uma curadoria feita em dois *streamings* de áudio relevantes no país ao sul (Apple e Spotify) e da combinação de estudos dos sites Podcast Insights e Podcast Industry Ranking para os países ao norte. Esse cuidado em categorização é importante pois, conforme afirma Eduardo Vicente, o assunto “é bastante polêmico, não existindo consenso entre os diferentes autores nas suas classificações das produções” (VICENTE, 2002, p. 1). Seguindo, então, para os resultados, a dupla afirma:

No Brasil, o formato que se consagrou como o mais popular entre os podcasts analisados, com pelo menos nove ocorrências, é aquele que prioriza o debate entre os apresentadores e eventuais convidados especiais. Esse formato é bastante livre, podendo ter características diferentes a cada programa, e independe do tema ou temas discutidos, além de se mesclar ao formato das entrevistas (SILVA; SANTOS, 2019, p. 61).

Também na listagem feita para o país, aparecem as classificações: jornalísticos temáticos (3 podcasts); programas puramente de entrevistas (2); educativos (4); e fechando a lista, 2 produções isoladas, sendo 1 de variedades e 1 de jornalismo narrativo - o conhecido Projeto Humanos, que inclusive segue diversas características de podcasts de *true crime*, que serão pontuadas mais adiante.

Já considerando o top 20 estadunidense, o cenário apresenta algumas diferenças, com 4 programas de entrevista; 1 representante do jornalismo temático, citado ainda como possível influência para o modelo no Brasil; em variedades, os autores elencam 3 *podcasts* analisados como um formato típico da rádio ao vivo; e os 2 conteúdos listados com foco em divulgação científica aparecem na categoria educativos (Figuras 6 e 7). Porém, o grande destaque norte-americano fica para os conteúdos de jornalismo narrativo, “no qual uma história é apresentada por um ou dois apresentadores a partir de técnicas de storytelling. A prática está presente em ao menos 8 produções das vinte estadunidenses mais populares” (SILVA; SANTOS, 2019, p. 62).

Figura 6 - Gráfico dos formatos explorados nos podcasts mais populares de 2019 - Brasil e EUA



Fonte: Silva e Santos (2019).

Figura 7 - Nuvem de palavras dos formatos e conteúdos mais explorados pelos podcasts analisados no estudo



Fonte: Silva e Santos (2019).

Ainda sobre *storytelling*, o artigo explica:

O storytelling é a retórica, faz parte do campo de atuação da oratória e é composta por uma forma de montar a oração. A narrativa pode ser contada a partir de um narrador que age em três modos de persuasão (ethos, pathos, logos). As sonoras e trechos de interpretação contribuem para que a narrativa seja contada com maior poder de convencimento em sua verossimilhança (SILVA; SANTOS, 2019, p. 62).

Essas marcações são características que se repetem no gênero de *true crime*. De todo modo, o texto corrobora com essa hipótese ao explicar que "Entre as produções analisadas, o storytelling é usado majoritariamente para contar histórias reais de crimes ou mistério [...]". Assim, temos que "Crime Junkie, This Land, Your Own Backyard, Dr. Death, The Shrink Next Door, Man In The Window e My Favourite Murder são, apesar de apresentarem variações, os podcasts da lista estadunidense especializados nas histórias de crime" (SILVA; SANTOS, 2019, p. 62).

Conforme antecipado, apesar de nem todas as produções enquadradas na categoria de jornalismo narrativo tratarem de crimes, o podcast brasileiro também possui esse viés. Ivan Mizanzuk, criador do Projeto Humanos, lembra que o modelo estadunidense para narrar o assunto teve grande influência em sua obra: "A literatura me influenciou muito, mas o que foi mais importante para mim foi estudar técnicas de storytelling de podcast. O *Serial* foi uma inspiração direta" (IVAN MIZANZUK, 2019 em entrevista ao jornal O Globo). Indubitavelmente, falar da trajetória dos crimes reais em podcasts é falar do sucesso de *Serial*, tendo em vista que o podcast é considerado por alguns estudiosos "[...] uma nova forma de narrativa de recombinação na era digital" (MCCRACKEN, 2017, p. 55, tradução nossa<sup>28</sup>).

<sup>28</sup> "A new form of re-combinatory narrative in the digital age".

Para outros, é como o verdadeiro marco de uma nova era dos podcasts: “desde o lançamento do *Serial*, a indústria de podcasts tem experimentado o ‘Efeito Serial’, um aumento geral na criação, expansão e investimento em podcasts” (VOGT, 2016<sup>29</sup>).

Portanto, os passos mais importantes do *true crime* no universo dos podcasts provavelmente aconteceram ainda no ano de 2014 com o lançamento do podcast *Serial*. Com estreia em 3 de Outubro daquele ano, apresentado pela jornalista Sarah Koenig, produtora de outro programa de sucesso local *This American Life* (1995), *Serial* foi o “primeiro verdadeiro *spin-off*” e era altamente aguardado tanto pelos fãs do podcast já existente, bem como pela equipe interna de produção (LARSON, 2014, tradução nossa).

A primeira temporada do podcast investiga o assassinato da sul-coreana Hae Min Lee, ocorrido em 1999. A estudante de 18 anos vivia em Maryland, nos Estados Unidos, e teria sido morta por seu ex-namorado Adnan Syed, de 17 anos, que foi condenado à prisão perpétua pelo crime. O termo “investigação” não figurativamente se encaixa na proposta do podcast, uma vez que Sarah Koenig vivia na mesma cidade onde o crime ocorreu, inclusive noticiando-o à época. A jornalista foi contatada 15 anos depois pela família de Syed, que assim como o acusado, defendia sua inocência. Intrigada pelo caso, Koenig deu início a uma verdadeira investigação jornalística que trouxe à vida o aclamado *Serial*. Ao longo de dez episódios, a apresentadora não apenas narra uma história de homicídio, como também trabalha com fatos para questionar provas do julgamento e atizar ouvintes sobre a veracidade da condenação de Adnan Syed. Para Jáuregui e Viana (2022), o podcast norte-americano constitui um ponto marcante para a constituição da onda de sucesso do formato:

Com três temporadas desde 2014, o podcast obteve um impacto que vai além do expressivo número de downloads. Os casos reais abordados estimularam reflexões que repercutiram tanto no universo midiático e acadêmico quanto no âmbito do direito, intensificando o debate público a respeito do sistema de justiça estadunidense (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 5).

De todo modo, para ilustrar o alcance, os autores informam que “as três primeiras temporadas do podcast norte-americano *Serial* acumulam mais de 350 milhões de downloads em todo o mundo” (SPANGLER, 2018 apud Jáuregui; Viana, 2022, p. 5). Silva e Santos (2019, p. 58) complementam: “*Serial* chegou a ter 1 milhão de downloads por episódio em um prazo de quatro semanas, tornando-se o primeiro grande fenômeno de popularidade do gênero”. Tais números trazem a dimensão do impacto do podcast em um momento em que os conteúdos “virais” da internet mostravam cada vez mais seu potencial.

---

<sup>29</sup> "Since the launch of *Serial*, the podcasting industry has seen the ‘Serial Effect’, a general increase in creation, expansion and investing in podcasts."



Já quanto ao apelo social de *Serial*, estudiosos observam que o pioneirismo e a influência do podcast não se deve ao conteúdo inédito. Afinal, como é evidenciado no primeiro capítulo, a temática da morte esteve presente em distintas linguagens durante toda história da humanidade. Trata-se do seu impacto em construir um modelo que legitima a narração de acontecimentos violentos entremeada com questionamentos sociais.

Embora existam podcasts de crimes reais anteriores ao *Serial* (por exemplo, *Generation Why*, 2012, e *True Murder*, 2010), muitos podcasts criados após *Serial*, como *Undisclosed* e *Suspect Convictions*, endereçam críticas anteriores ao gênero de crimes reais, como a representação frequente de pessoas pretas, pobres, comunidade LGBTQIA+ e outros membros marginalizados da sociedade como criminosos, mas raramente como vítimas. Esses podcasts oferecem uma plataforma para vítimas sem voz e foram descritos como representações de histórias de crimes mais “legítimas” e menos sensacionalistas do que narrativas de crimes reais anteriores (SHERRILL, 2022, p. 1474, tradução nossa<sup>30</sup>).

O tom questionador e bastante ligado a pautas da sociedade estaria presente em muitas produções posteriores deste estilo. Ainda é possível destacar que alguns pesquisadores do tema percebem “[...] uma maior atenção dos meios a projetos de apoio a pessoas que teriam sido condenadas injustamente” (BOLING, 2019). Anos mais tarde, a tendência se replicou no Brasil enquanto o gênero lentamente ganhava espaço por aqui, de maneira tímida e na alcinha de jornalismo narrativo e similares, como veremos a seguir.

Definido como um podcast de histórias reais sobre pessoas reais, o Projeto Humanos foi idealizado por Ivan Mizanzuk em 2015 para trazer à tona o formato de *storytelling*, ainda pouco explorado naquele momento nas produções do país. Após 3 temporadas, o *boom* do podcast se deu na quarta temporada, quando Mizanzuk trouxe a história do Caso Evandro para o formato sonoro, fruto de uma intensa pesquisa de 2 anos. Popularizado na mídia tradicional paranaense como o crime das Bruxas de Guaratuba, o Caso Evandro explora a história do desaparecimento de Evandro Ramos Caetano, um menino de 6 anos que, poucos dias após desaparecer na cidade de Guaratuba, no litoral do Paraná, teve seu corpo dilacerado encontrado pela polícia. Em episódios com duração média de uma a duas horas, o narrador utiliza alguns recursos próprios do *storytelling* para apresentar o caso e questionar fatos dados como certos até então. Tomadas as devidas proporções dos diferentes cenários de Brasil e Estados Unidos quanto ao consumo de podcasts, o estrondo do Caso Evandro foi tão grande

---

<sup>30</sup> Do original: "While there are true crime podcasts that pre-date *Serial* (e.g., *Generation Why*, 2012, and *True Murder*, 2010), many post-*Serial* Podcasts, like *Undisclosed* *Suspect Convictions*, address past criticism of the true crime genre, such as how people of color, the poor, LGBTQIA+ individuals, and other marginalized members of society were often por-trayed as the criminals in true crime, but seldom as the victims. These podcasts provide a platform for voiceless victims and have been described as more “legitimate,” less tawdry portrayals of crime storytelling than earlier true crime narratives."

que chegou a 4 milhões de downloads em 2019 e fechou contrato para adaptação para outros formatos: livro e série do Globoplay.

*Serial* está para o *true crime* nos Estados Unidos assim como o Caso Evandro está para o *true crime* no Brasil: “desde o lançamento de ‘O Caso Evandro’, chama atenção o surgimento de outras produções brasileiras também enquadradas no que chamamos de radiojornalismo narrativo em *podcasting*” (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 4). A propósito, o termo utilizado busca destacar as diferenças frente ao radiojornalismo narrativo tradicional. Para o professor, este se articula usualmente com uma investigação profunda dos fatos, marcada por extensas entrevistas, consulta a fontes e fundamentada em documentos. Aquele, por sua vez, seria caracterizado pela construção narrativa dos fatos relatados, apoiada em uma rica descrição dos ambientes, das situações e dos personagens. Buscando elaborar uma teoria inédita e consistente sobre o *true crime* brasileiro, Jáuregui e Viana estabelecem algumas dimensões próprias do radiojornalismo narrativo em *podcasting*:

O radiojornalismo narrativo em podcasting possui três principais dimensões que juntas caracterizam esse formato: o estilo narrativo, com estruturas mais próximas às das histórias de ficção; o jornalismo, com seus processos e protocolos que preservam a veracidade das informações; e o rádio, que oferece as possibilidades narrativas pautadas pela sonoridade (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3).

Assim como no cenário internacional, essas definições demonstram que tais noções não são exclusivas do gênero *true crime*, mas aparecem frequentemente associadas a ele. Além disso, pode-se observar que as dimensões mencionadas são “[...] herdadas da literatura ao mesmo tempo em que também aciona[m] os processos de apuração jornalística na construção de histórias” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3).

Todavia, é pertinente dizer que a inovação do podcast de jornalismo narrativo em relação às mídias tradicionais (como a escrita) está em trazer outros estímulos cognitivos para envolver o público na narrativa. Por exemplo, “os áudios de arquivo permitem, ainda, que o ouvinte tenha um estímulo sonoro real impulsionando a imaginação na construção de imagens mentais sobre personagens e cenários” (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 11). Isso porque além da voz do apresentador, é comum que essas produções tragam registros verdadeiros das histórias narradas:

A mídia sonora permite que o ouvinte ouça as vozes dos envolvidos por meio de gravações de arquivo, incluindo aqui as das vítimas de assassinato, ou de entrevistas realizadas. Dessa forma, o radiojornalismo narrativo proporciona uma experiência singular para seu público, em comparação com as mídias impressas (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3).

Outro recurso utilizado como suporte a essas narrativas e que possui parentesco com os meios de comunicação tradicionais é o apelo visual. Não é incomum que podcasts sejam produzidos de maneira transmidiática, para além do que está contido nos tocadores de áudio, aproveitando a particularidade dos diferentes ambientes para explorar o potencial de outros sentidos.

Caracterizado pela linguagem sonora, o podcast assume um formato híbrido por ser criado e compartilhado através de plataformas digitais. Isso significa que, mesmo tendo o áudio como mídia principal, sendo ele autônomo e considerado formato radiofônico, o podcasting lança mão de outras ferramentas multimídia na composição de sua narrativa (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 2).

Um exemplo é o uso recorrente de “materiais complementares ao enredo sonoro principal, como a repercussão em jornais, programas de televisão, entre outros” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 4). Além disso, é interessante nessa conversa entre as diferentes linguagens e plataformas disponíveis que

[...] se o ouvinte optar por não assistir às imagens não há prejuízo na compreensão do conteúdo. Por outro lado, se a audiência optar por ouvir e assistir às imagens, sua apreensão será complementada por tais estímulos e, consequentemente, terá um entendimento maior do universo narrado (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 11).

Outrossim, a essência autônoma, caseira e, em certa medida, empreendedora que está na origem do *podcasting*, tem contribuído para diferenciar a forma de produção dessa mídia. Em Jáuregui e Viana encontra-se uma análise sobre esse ponto de vista. De acordo com os autores, além do tipo de narratividade, do jornalismo e do rápido, o próprio formato *podcasting* também tem suas contribuições para a estruturação dos enredos: “Por sua característica *on demand*, não precisa seguir diretrizes presentes nas grades de programação de emissoras radiofônicas, ou seja, não tem que obedecer a um tempo determinado de duração podendo assumir longas produções” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 4). Mais importante ainda é a autonomia na produção, afinal, essa mídia (à semelhança de outras redes sociais e da cultura de *influencers*, por exemplo) possibilita que “que outras pessoas interessadas nas narrativas produzam seus próprios programas fora do *mainstream*” (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 4).

Dando cabo a este capítulo que, em uma ponta do funil, olhou para o surgimento dos podcasts e, em outra, caracterizou um dos seus gêneros em crescimento na última década, verifica-se que, embora o *true crime* não figure como o principal formato consumido no mercado de podcast brasileiro, as produções brasileiras de jornalismo narrativo vêm crescendo em número de download (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3), conferindo uma relevância notável para o gênero. A importância disso também se estabelece no cunho social.

Herschmann e Kischinhevsky (2008), refletindo sobre o papel de atores sociais em instituírem formas inovadoras de mediação sociocultural, contam que essa nova mídia tem mostrado potencial como um recurso acessível para mobilização, com a finalidade de fortalecer esses mesmos atores como protagonistas do processo. Com isso, as produções independentes da “podosfera brasileira” marcam presença expressiva no gênero de crimes reais. Resta, ainda, a pergunta: quem exatamente são as protagonistas desse cenário? E com quem os *podcasts* como o *Modus Operandi* se comunicam?

#### **4 HE REPORTS HIS MISSING WIFE: mulheres consumindo *true crime***

##### **4.1 POR QUE AMAMOS AMAR CRIMINOSOS?**

Na busca por apresentar metaforicamente o tema da morte em sua obra “Morte e Desenvolvimento Humano”, de 2002, a professora Maria Júlia Kovács, do Instituto de Psicologia da USP, recorre à mitologia grega, que por sua vez narra a origem da morte da seguinte forma:

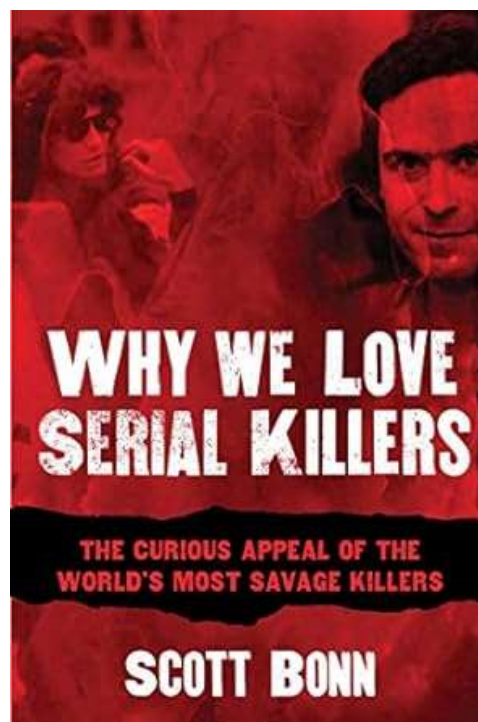
Uma mulher tinha dois filhos gêmeos, alguns dizem que eram irmão e irmã; que desmaiaram. Possivelmente só estavam dormindo. Sua mãe os deixou de madrugada e quando retornou à noite, eles ainda estavam deitados lá. Ela notou pegadas como as deles, e imaginou que eles tinham voltado à vida e brincado durante a sua ausência. Certa vez ela chegou, inesperadamente, e encontrou-os discutindo dentro da cabana. Um deles dizia: ‘É melhor estar morto’. O outro dizia: ‘É melhor estar vivo’. Quando a viram, pararam de falar e desde então as pessoas morrem de tempos em tempos, portanto, sempre há vivos e mortos. Se ela tivesse permanecido escondida e permitido que eles encerrassem sua discussão, um teria vencido o outro, e daí não haveria vida ou não haveria morte (KOVÁCS, 2002, p. 1).

Atuando em uma evidente perspectiva de causa e consequência com a temática de crime, principalmente quando se fala em homicídio, o tema da morte também opera na sociedade - das crenças mais antigas até grande parte das sociedades contemporâneas de cultura ocidentalizada - com um tom de complexidade. Dedicando sua vida acadêmica ao estudo da morte, Kovács lembra que “as religiões e a filosofia sempre procuraram questionar e explicar a origem e o destino do homem” (KOVÁCS, 2002, p. 1), ou seja, já sinalizando o interesse humano inerente a tudo aquilo que se relaciona com a sua existência e o fim dela - este último particularmente explorado nas produções literárias e audiovisuais do gênero *true crime*. Com sua característica irrevogável, que não permitiria nem ao mais aplicado estudioso a relatar empiricamente sua experiência, a morte, em muitas culturas, é a última das perguntas sem resposta.

Inspirando naturalmente por sua simples existência, “poetas, músicos, artistas e todos os homens comuns. Desde o tempo dos homens das cavernas há inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas, também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio” (KOVÁCS, 2002, p. 1). Tamanha dualidade desmistifica, por si só, o inerente interesse humano na temática. Afinal, seja “por tradição cultural, familiar ou mesmo por investigação pessoal, cada um de nós traz dentro de si ‘uma morte’, ou seja, a sua própria representação da morte” (KOVÁCS, 2002, p. 1 ).

Sendo então a fragilidade da vida um dos maiores enigmas da humanidade, seria possível supor que o atentado a esta, como problemática central do *true crime*, atrai similar interesse e curiosidade inspirando sentimentos similares ao descritos por Kovács? Trabalhem com essa hipótese com embasamento teórico e psicossociológico em Émile Durkheim (1858–1917) para explorar esse questionamento. Scott Bonn, escritor do livro *Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers* de 2014 (Figura 8), aborda que a teoria de Durkheim pode ser imprescindível para estabelecer o comportamento de *Serial Killers* e o profundo interesse instigado por eles na sociedade estadunidense. Bonn defende que a tradição funcionalista da sociologia (disciplina cujo principal expoente atribuído por muitos é o francês Durkheim) e o conceito de anomia (que faz referência a um estado caótico da sociedade que tem como resultado a existência de normas sociais conflitantes ou contraditórias que, por sua vez, geram expectativas comportamentais não cumpridas) são os pontos-chave para estabelecer a análise sobre comportamento não só dos próprios assassinos em série, mas também acerca do olhar que o público consumidor de *true crime* tem desses vilões centrais de sua narrativa.

Figura 8 - Capa do livro de Scott Bonn “*Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers*”, publicado pela editora Skyhorse em 2014



Fonte: Amazon<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Why-Love-Serial-Killers-Murderers/dp/1629144320>. Acesso em: 8 dez 2023.

Isso porque, na perspectiva do filósofo funcionalista, a sociedade seria mantida unida por uma série de consensos nos quais os seus membros concordam em trabalhar juntos para, assim, alcançar um ideal do que é melhor para a própria sociedade (DURKHEIM, 1997). Assim como as estruturas sociais atuam para o compartilhamento de interesses, como no que diz respeito à morte, o funcionalismo afirma que as instituições sociais contribuem coletivamente para o funcionamento da sociedade, produzindo ordem, estabilidade e produtividade. Em oposição, o desequilíbrio e o conflito dessas mesmas entidades seriam os ocasionadores de desvios como a criminalidade (DURKHEIM, 1997, p. 185-186). Durkheim também vê os fatos sociais como fenômenos padrão de uma sociedade. Ou seja, existem externamente aos membros desse coletivo e não devem ser encarados em uma perspectiva meramente individualista. A criminalidade, então, seria um desses fatos. Para o teórico, conforme sua obra *The Rules of Sociological Method*, “A causa determinante de um fato social deve ser buscada entre os fatos sociais que o precedem e não entre os estados da consciência individual” (DURKHEIM, 1938, p. 110, tradução nossa<sup>32</sup>). Com isso, fica estabelecido que tanto a moral como os problemas de determinada sociedade podem e devem ser analisados de forma abrangente e coletiva, vendo os indivíduos como resultado de conceitos pré-estabelecidos das sociedades em que eles vivem.

Ainda construindo uma análise sobre a condição de *serial killers* na sociedade como notáveis infratores da ordem social, o criminologista Scott Bonn recorre a Durkheim para estabelecer dois conceitos essenciais para o entender o funcionalismo. São eles: a consciência coletiva e a solidariedade social. Bonn conta que:

Em ‘A Divisão do Trabalho Social’, Durkheim definiu a consciência coletiva como a totalidade de crenças e sentimentos comuns aos membros da sociedade. Em outras palavras, a consciência coletiva representa um sistema compartilhado de valores e crenças em que os limites entre certo e errado, legal e ilegal são claramente definidos. Segundo Durkheim, a consciência coletiva é uma poderosa força social que existia antes de ‘os atuais membros da sociedade nascerem e perdurará muito tempo depois que eles se forem’. Portanto, a consciência coletiva da sociedade tem uma vida própria e, mais importante, fornece a base para a solidariedade social (BONN, 2014, p. 189-190, tradução nossa<sup>33</sup>).

<sup>32</sup> Do original: “The determining cause of a social fact should be sought among the social facts preceding it and not among the states of the individual consciousness.”

<sup>33</sup> Do original: “Emile Durkheim identified two concepts that are essential to an understanding of his functionalist theoretical perspective. These two important concepts are collective consciousness and social solidarity—both of which Durkheim used to support his conclusion that crime and deviance are not manifested in the actions of individuals but, rather, in the shared beliefs of the people in society. In *The Division of Labor in Society*, Durkheim defined collective consciousness as the totality of beliefs and sentiments that are common to the members of society.<sup>89</sup> In other words, collective consciousness represents a shared system of values and beliefs in which the boundaries of right and wrong, legal and illegal, are clearly defined. According to Durkheim, the collective consciousness is a powerful social force that existed before “society’s current members were born

A solidariedade social, por sua vez, compreende os laços que unem as pessoas que vivem em uma sociedade,

[...] em outras palavras, solidariedade é a integração ou coesão manifestada pela sociedade em seus membros individuais. A consciência coletiva leva à solidariedade social, à medida que certos valores e crenças comuns são difundidos e integrados na sociedade como um todo (BONN, 2014, p. 190, tradução nossa<sup>34</sup>).

Esses dois conceitos seriam usados por Durkheim para estudar o desvio social do suicídio. Bonn, por sua vez, os extrapola e utiliza uma das condições ambientais definidas pelo filósofo, a anomia, para explicar o comportamento dos ditos assassinos. Em Durkheim (1951, p. 145), a anomia pode ser definida como uma condição de desregulação e desintegração normativa na sociedade. O que quer dizer que a anomia seria um estado em que as normas sociais estariam indefinidas ou até mesmo ausentes. Com isso, “as regras sobre como as pessoas deveriam se comportar entre si desmoronam e, como resultado, as pessoas não sabem o que esperar umas das outras” (BONN, 2014, p. 191, tradução nossa<sup>35</sup>).

Sendo essas regras essenciais para definir os padrões comportamentais, então os objetivos e desejos dos indivíduos tornariam-se ingovernáveis. Desse modo, a sociedade enquanto coletividade falharia em exercer o controle social sobre os comportamentos e as ações de seus membros. O que, por sua vez, poderia levá-los a engajar-se em comportamentos desviantes, como a violência (BONN, 2014). É importante observar que, para Durkheim, o conceito de anomia é baseado em uma suposição sobre a natureza biológica dos indivíduos.

Ele acreditava que a ‘capacidade de sentir humana é, em si mesma, um abismo insaciável e sem fundo’. A partir da perspectiva de Durkheim, a felicidade e o bem-estar individuais dependem da capacidade da sociedade de impor limites externos às paixões e apetites potencialmente ilimitados que caracterizam a natureza humana em geral. No entanto, sob a condição de anomia, a sociedade é incapaz de exercer suas influências reguladoras e disciplinadoras. Os desejos humanos ficam sem controle e sem limites — ou seja, o indivíduo aspira a tudo e se satisfaz com nada (BONN, 2014, p. 192-193).

Assim sendo, utilizar tais conceitos para entender a proximidade das pessoas com a temática do crime é também supor que poderia haver uma motivação natural e inerente ao ser humano para tal. É olhar para o outro, que não se submete aos padrões estabelecidos, e reconhecer ali o desvio extremo à regra. Isto despertaria curiosidade, já que, na sua teoria

---

and it will endure long after they are gone. Therefore, the collective consciousness of society has a life of its own and, most importantly, it provides the basis for social solidarity."

<sup>34</sup> Do original: "In other words, solidarity is the integration or cohesion manifested by society in its individual members. The collective consciousness leads to social solidarity as certain common values and beliefs are diffused and integrated across society as a whole" (p. 189-190)

<sup>35</sup> Do original: "The rules on how people ought to behave with each other crumble and, as a result, people do not know what to expect from one another."



funcionalista, Durkheim via a natureza humana como uma constante entre as pessoas (BONN, 2014, p. 193).

Ao tratar mais especificamente sobre a existência do crime nas sociedades, o aspecto funcional também se faz fortemente presente. O antropólogo argumentava que, sendo o crime um fator comum encontrado em todas as sociedades, ele deve ser considerado normal e, mais ainda, desempenhar uma função útil. No âmbito funcionalista, o crime é visto como necessário para promover a classificação de limites morais que, por sua vez, definem a sociedade (BONN, 2014, p. 194). Durkheim afirmava que, em uma sociedade com claras delimitações e reforços da moral, os laços são fortalecidos e a consciência coletiva se delineia claramente.

O espetáculo da punição, que é fortemente promovido pela mídia, seria um exemplo de como os benefícios sociais do comportamento não criminoso são escancarados socialmente. De uma perspectiva funcionalista, “[...] a identificação, captura e punição de criminosos esclarecem os limites do comportamento aceitável na sociedade. Em outras palavras, quando um criminoso é punido, isso comunica aos outros membros da sociedade que tal comportamento é inaceitável e não será tolerado” (BONN, 2014, p. 194). A mensagem se espalha e, no bom jargão popular, “passa o recado”. Em relação ao assassinato, o cenário se intensifica ainda mais, sendo “a punição por assassinato tipicamente a mais punitiva administrada em qualquer sociedade devido ao alto valor atribuído à vida humana” (BONN, 2014, p. 195). Assim sendo, a severidade da punição é o que alimenta a crença de que alguns crimes são mais repreensíveis do que outros. A grande sacada para que o crime - surpreendentemente - seja uma adversidade controlada, segundo Scott Bonn, encontra sentido na perspectiva de Durkheim, que

[...] acreditava que existe um equilíbrio delicado entre uma quantidade funcional e uma quantidade excessiva de crime e desvio na sociedade. Uma quantidade excessiva de crime e desvio é geralmente sintomática de uma sociedade anômica, ou seja, uma sociedade carente de integração funcional e solidariedade. Por considerar a anomia como uma condição social catastrófica a ser evitada a todo custo, Durkheim argumentou que as taxas de crime e desvio são vitais para a sociedade monitorar e controlar, a fim de manter um ambiente funcional (BONN, 2014, p. 195-196, tradução nossa<sup>36</sup>).

Com isso, conclui-se que a criminalidade é funcional para a sociedade quando é fortemente punida e impede o estabelecimento do estado de anomia. Bonn justifica que

---

<sup>36</sup> Do original: "Durkheim believed that a delicate balance exists between a functional amount and an excessive amount of crime and deviance in society. An excessive amount of crime and deviance are typically symptomatic of an anomic society—that “is, a society lacking in functional integration and solidarity. Because he viewed anomie as a catastrophic social condition to be avoided at all costs, Durkheim argued that the rates of crime and deviance are vital for society to monitor and control in order to maintain a well-functioning environment.”

peessoas que cometem crimes terríveis, especialmente os sociopatas, careceriam de vínculos morais com a sociedade, sendo incapazes de restringir seus comportamentos individuais: “De maneira mais específica, a falta de integração funcional no nível individual e regulação no nível societal pode ajudar a explicar as ações de *serial killers*” (BONN, 2014, p. 198). Esse descolamento social, por sua vez, seria potencializado pela mídia, pois

As representações altamente estilizadas e distorcidas dos *serial killers* pela mídia transformam-nos em algo semelhante a celebridades macabras na cultura popular. Eu acredito que a sociedade constrói uma identidade pública macabra para o *serial killer* e o apresenta como um monstro na tentativa de dar sentido à natureza incompreensível de seus crimes (BONN, 2014, p. 201-202, tradução nossa<sup>37</sup>).

Ou seja, de forma semelhante à morte, com seu caráter misterioso que beira o incompreensível e a constante busca humana de fortalezas sociais que tragam sentido a ela, o inerente interesse humano na temática do crime também poderia estar fortemente associado a essa busca de motivação e de justificar o inexplicável. Contudo, para os fins deste estudo, não nos basta levantar hipóteses sobre por que a sociedade, como essa unidade indissociável proposta por Durkheim, se interessa por *true crime*. Afunilando mais nossa observação, analisaremos como as mulheres, enquanto grupo social, tornaram-se, durante a história, as principais espectadoras do gênero.

#### 4.2 COISA DE MULHER: O PÚBLICO FEMININO COMO CONSUMIDOR DO GÊNERO

Pelo menos é para esse caminho que aponta um estudo desenvolvido pela por Laura Browder em artigo publicado em 2006 no *The Journal of Popular Culture*. A pesquisadora descobriu, após entrevistas em profundidade com escritores de *true crime*, editoras e livrarias, que pela experiência empírica dos entrevistados, aproximadamente dois terços a três quartos dos leitores desse tipo de literatura são mulheres (BROWDER, 2006, p. 929). Focada em entender quem eram essas consumidoras, Browder entrevistou 11 mulheres de distintas faixas etárias e profissões. Levantou questionamentos como: com quais personagens as mulheres se identificavam ao ler um livro de *true crime* — vítimas, assassinos, policiais ou outros; e como seus sentimentos sobre o nível de violência no mundo ao seu redor mudaram como resultado da leitura de *true crime* (BROWDER, 2006, p. 929). A pesquisa explora motivações e sentimentos que levavam as mulheres a lerem avidamente um gênero tão controverso,

---

<sup>37</sup> Do original: "Highly stylized and distorted news media depictions of real-life serial killers transform them into something akin to macabre celebrities in the popular culture. I believe that society constructs a grizzly public identity for the serial killer and presents him as a monster in an effort to make sense of the incomprehensible nature of his crimes."

responsável inclusive pela geração de um sentimento de vergonha, conforme relatou a autora: “Os fãs de *true crime* estavam cientes de como os outros percebiam seus gostos de leitura e geralmente evitavam discutir seus livros favoritos com muitas pessoas em suas vidas” (BROWDER, 2006, p. 933).

Trazendo conclusões que se assemelham à proposta funcionalista de Durkheim utilizada por Bonn para explicar o comportamento de *serial killers*, a busca por compreender e se preparar para o incompreensível poderia ser uma grande motivação para o consumo do gênero. Em outras palavras, Browder descobriu que o medo que mulheres sentem dos tipos de crimes característicos do gênero - violência sexual e homicídio - pode estar relacionado ao seu interesse por essas obras. Afinal,

[...] num mundo em que as mulheres temem a violência, mas são culturalmente proibidas de demonstrar interesse na violência, os livros de *true crime* fornecem um mapa secreto do mundo, um guia prático para sobrevivência pessoal — e um meio para expressar os sentimentos violentos que devem ser mascarados pela feminilidade (BROWDER, 2006, p. 929, tradução nossa<sup>38</sup>).

Em seu trabalho, a pesquisadora continua discutindo essa hipótese ao afirmar que esse tipo de livro não seria lido exatamente por sua trama, mas sim pela descrição detalhada que fornece, tal como um mapa, e por suas análises acerca do que deu errado. Tais livros não deixam de pontuar “a existência de desvios socialmente inexplicáveis — o mal puro, em resumo —, eles também reafirmam noções de causalidade, incentivando o leitor a participar de uma dissecação voyeurística dos erros da vítima, sua falha em interpretar pistas óbvias” (BROWDER, 2006, p. 931, tradução nossa<sup>39</sup>). Aqui também fica evidente como essas obras conversam com o espírito de sobrevivência de suas leitoras, que são levadas a crer que, de alguma maneira, estão adquirindo conhecimentos que as deixarão mais preparadas para situações que eventualmente possam enfrentar.

Apoiando-se uma vez mais no funcionalismo, esses registros detalhados de crimes reais poderiam ter um valor histórico na construção da moral dos indivíduos, visto que “livros de *true crime* são uma arena popular para discussões metafísicas sobre a natureza do mal, o significado da retribuição e a impossibilidade de conhecer o outro” (BROWDER, 2006, p.

---

<sup>38</sup> Do original: "In a world in which women fear violence, but are culturally proscribed from showing an interest in violence, true crime books provide a secret map of the world, a how-to guide for personal survival—and a means for expressing the violent feelings that must be masked by femininity."

<sup>39</sup> Do original: "These are books read not for plot, but for detailed description, and for their linear analyses of what went wrong. For even as these books posit the existence of socially inexplicable deviance – pure evil, in short – they also reaffirm notions of causality, by encouraging the reader to participate in a voyeuristic dissection of the victim's mistakes, her failure to read obvious clues."

934, tradução nossa<sup>40</sup>). Todavia, essa visão não aparece de forma conformista na visão do público. O escritor de *true crime* Jack Olsen afirma em entrevista para Browder que “É o que as pessoas passaram a esperar do gênero, uma explicação da mente criminoso, do comportamento criminoso e como evitar pessoas assim” (BROWDER, 2006, p. 931, tradução nossa<sup>41</sup>). Ou seja, mais uma vez, a ideia do gênero funcionando como uma espécie de manual de autoajuda para as leitoras comprova a universalidade dos temas abordados e sua representatividade do temido estado de anomia. Nesse sentido, a percepção da criminalidade como algo fora da normalidade corrobora com a declaração de que “o *true crime* apresenta uma imagem de problemas insolúveis, porque estão enraizados na psique individual e muitas vezes não têm raízes aparentes nas condições sociais” (BROWDER, 2006, p. 932<sup>42</sup>).

Também é importante destacar que o *status quo* dessas obras é um significativo fator de identificação das leitoras, já que na maioria das obras mais populares as vítimas são mulheres e os assassinos são homens (BROWDER, 2006, p. 930). Inclusive, tal constatação é uma questão polêmica sobre o consumo de *true crime*. Algumas correntes feministas do Estados Unidos, com a crescente popularidade do gênero, criticam fortemente a fixação cultural do país por essas histórias, chegando a argumentar que “o assassino sexual — não importa quão hipocritamente seja ultrajado dentro sua cultura patriarcal — deveria ser reconhecido, finalmente, como o exemplar do ‘homem supremo’” (ibidem, p. 928, tradução nossa<sup>43</sup>). O que quer dizer que o patamar de sucesso alcançado pelo gênero acabaria por colocar esses homens em uma posição de estrelato e simultaneamente de exceção, tirando-os da sociedade como ameaças reais que poderiam estar presentes dentro de qualquer lar. Em contrapartida, Browder explica que as entrevistas que conduziu sugeriram que, muitas vezes, as mulheres se tornaram leitoras do gênero justamente para lidar com a violência de gênero presente em seu passado ou que temem encontrar no presente. O estilo factual por meio do qual livros de *true crime* geralmente são escritos apareceu na pesquisa da autora como um fator determinante para as leitoras escolherem essas obras, uma vez que

[...] a percepção de veracidade remove a responsabilidade de estetizar a violência tanto por parte de quem escreve quanto das leitoras dessas obras. E essa factualidade é extremamente importante para as leitoras. Muitas delas ficavam quase enojadas com a ideia de ler ficção; parecia não apenas desinteressante para elas, porque não

<sup>40</sup> Do original: "True crime books are a popular arena for metaphysical discussions about the nature of evil, the meaning of retribution, and the impossibility of knowing another."

<sup>41</sup> Do original: "It's what people have come to expect from the genre, an explanation of the criminal mind, of criminal behavior, and how to avoid people like that."

<sup>42</sup> Do original: "True crime presents a picture of problems that are insoluble, because they are rooted within the individual psyche and often have no apparent roots in social conditions."

<sup>43</sup> Do original: "The sexual killer—no matter how hypocritically reviled by his patriarchal culture—should be recognized, finally, as its ‘ultimate man’"

era real, mas também irresponsável, porque não oferecia o tipo de educação que o *true crime* proporcionava sobre os 'tipos' do mundo (BROWDER, 2006, p. 930, tradução nossa<sup>44</sup>).

Além disso, essas obras, com características intensamente descritivas, proporcionariam para as mulheres um assento privilegiado para assistir de perto as ações de seus mais temidos criminosos. Browder define: "O *true crime* permite que as mulheres se identifiquem tanto com as vítimas de crimes violentos quanto que sejam assassinas de poltrona" (BROWDER, 2006, p. 935, tradução nossa<sup>45</sup>). A identificação, nesse caso, poderia se relacionar com a solidariedade social proposta por Durkheim, sabendo que as mulheres não veem refletido no *true crime* um medo irracional e distante, mas sim algo que pode acontecer a qualquer momento - não somente com elas próprias, mas também com amigas, familiares, conhecidas ou até mesmo desconhecidas que as rodeiam.

A evolução do gênero também é usada por Laura Browder para explicar de que forma o *true crime* conquistou o interesse do público feminino no decorrer das décadas. Reconhecendo a essência politicamente incorreta do gênero, a escritora pontua que, por um lado, a tendência dessas obras por muito tempo foi construir uma narrativa clássica de heróis e vilões, defendendo valores conservadores nos quais os policiais são heróis que capturam e punem criminosos, às vezes até com a morte (2006, p. 936). Por outro lado, esses livros também são subversivos, à medida que tendem a questionar as bases da estrutura patriarcal, sendo a entidade familiar muitas vezes retratada como uma unidade tóxica (BROWDER, 2006). Sobre essa mudança, constrói-se a linha do tempo:

Os primeiros livros de *true crime* na década de 1960 geralmente apresentavam a violência e o mal como uma ameaça de fora, em vez de dentro, da família.[...] No entanto, foi apenas na década de 1970, com o surgimento do movimento feminista, que o gênero cresceu dramaticamente em popularidade e que um novo tipo de livro de *true crime* começou a aparecer — focando em assassinatos horrendos cometidos no ambiente familiar, geralmente por homens respeitáveis, pilares da sociedade. Enquanto os livros de *true crime* da década de 1960 tendiam a se concentrar nos perigos de fora — homens que invadiam casas para matar mulheres solteiras ou psicopatas peripatéticos distantes das correntes principais da sociedade americana —, os novos livros de *true crime* enfatizavam o perigo de dentro da família nuclear (BROWDER, 2006, p. 936-937, tradução nossa<sup>46</sup>).

<sup>44</sup> Do original: "This perceived factuality removes the responsibility for aestheticizing violence from both the writer and the reader of such works. And this factuality is extremely important to readers. Many of them were almost disgusted by the idea of reading fiction; it seemed not only uninteresting to them, because it was not real, but reading it seemed irresponsible as well, because it did not provide the kind of education that true crime did in the ways of the world."

<sup>45</sup> Do original: "True crime allows women both to identify with the victims of violent crime and to be armchair killers."

<sup>46</sup> Do original: "The first true crime books in the 1960s10 generally presented violence and evil as a threat from without, rather than within, the family.[...] Yet it was not until the 1970s, and the rise of the women's movement, that the genre gained dramatically in popularity, and that a new type of true crime book began to appear—focusing on horrendous murders committed within the family setting, usually by respectable men,

Com isso, apesar do caráter polêmico e passível de questionamentos do gênero, em especial moralmente na sociedade, abre-se um espaço de questionamento. Mais do que trazer à tona a hipocrisia da estrutura familiar tradicional (e muitas vezes cristã) imposta pela sociedade, questiona-se a própria cultura que acabou por deixar mulheres vulneráveis à vitimização pelos homens que supostamente deveriam protegê-las (BROWDER, 2006, p. 929).

Ademais, algumas entrevistadas da pesquisa de Browder enxergam a problemática social não apenas pelo risco eminente ao qual mulheres estão expostas, mas também pelo viés de socialização masculina, e apontam o total despreparo das instituições para tratar questões de saúde pública como os distúrbios mentais e os próprios abusos da dinâmica familiar.

Algumas outras mulheres, no entanto, falaram sobre a responsabilidade da sociedade pelo comportamento criminoso — a forma como muitos perpetradores haviam clamado por ajuda desde cedo na vida sem nunca obter qualquer resposta. A maioria das mulheres com quem conversei disseram que, embora sentissem pouca ou nenhuma simpatia pelos perpetradores, o comportamento criminoso deles era compreensível diante dos abusos sofridos durante a infância. Nancy, mãe de dois filhos, disse que lia *true crime* para entender como poderia evitar criar assassinos em série (BROWDER, 2006, p. 935, tradução nossa<sup>47</sup>).

Aqui é interessante observar como a responsabilização das mulheres também é perpetrada pelo gênero. Primeiramente, pela ideia de utilizar essas narrativas como um manual de “como sobreviver em uma sociedade com assassinatos à espreita”, ou seja, entendendo que é quase uma obrigação das mulheres estarem atentas aos perigos e preparadas para evitá-los. Ou, então, pelo fato de serem progenitoras das futuras figuras que podem assumir esse papel de ameaça a outras mulheres, criando a ideia de que ainda que uma estrutura familiar disfuncional não seja justificativa para a existência desses criminosos, ela deve ser considerada relevante por ser um fator em comum de impacto na história de muitos conhecidos assassinos.

A estética do sensacionalismo explorada no primeiro capítulo deste trabalho se mostra presente como mais uma pista para entender como histórias de notórios assassinos são contadas e absorvidas por mulheres. Ao conversar com um editor de livros do gênero *true crime* para sua pesquisa, Browder recebeu o seguinte relato:

---

pillars of society. While the true crime books of the sixties tended to focus on the dangers from without—men who broke into houses to kill single women, or peripatetic psychopaths far removed from the main currents of American society—the new true crime books emphasized the danger from within the nuclear family.”

<sup>47</sup> Do original: “A few other women, however, talked about society’s responsibility for criminal behavior—the way that many perpetrators had cried out for help early on in life, and found those cries unanswered. Most of the women I talked to said that, although they felt little sympathy for perpetrators, their criminal behavior was understandable in view of the abuse they had suffered during childhood. Nancy, the mother of two sons, said that she read true crime to see how she could avoid raising serial killers.”

[...] as imagens representam pelo menos 60% do atrativo inicial, você não pode vender um livro de bolso se não tiver imagens sólidas. Isso pode parecer trivial, mas é uma questão chave porque o que torna um livro diferente dos outros é ele fornecer coisas que você não encontraria em nenhum outro lugar. Isso inclui por exemplo as fotos da autópsia, dos seios cortados de prostitutas, das gargantas cortadas - coisas que você nunca verá na TV, no jornal ou em qualquer outro lugar (BROWDER, 2006, p. 930, tradução nossa<sup>48</sup>).

Se as imagens e representações visuais extremas podem ser consideradas um “diferencial atrativo” desse gênero literário, as descrições (que para muitos podem beirar o sórdido) não ficam para trás. Embrulhando longas e violentas narrativas sobre casos reais de assassinato e estupro, os livros de *true crime* são publicizados com adjetivos sensacionalistas (BROWDER, 2006, p. 928).

Mas quem seriam as mentes datilografando essas obras? A escritora estadunidense Ann Rule conquistou o reinado para muitas de suas leitoras, tendo escrito até sua morte, em 2015, mais de 45 livros de *true crime*. Muitos deles são conhecidos, em seu país, como uma espécie de herança, entregues de mãe para filha, como um verdadeiro ritual de passagem para a vida adulta. Destaca-se em seu portfólio literário o livro que ganhou tradução em língua portuguesa, “Ted Bundy: Um Estranho ao Meu Lado”, que até hoje é considerado “um pilar do *true crime* por muitas razões: seu tema (o infame *serial killer* Ted Bundy), a perspectiva pessoal de Rule sobre os eventos e seu uso especializado das convenções do gênero *true crime*” (MURLEY, 2009, p. 1, tradução nossa<sup>49</sup>). Tal obra soma-se aos padrões do gênero quando o olhar se volta a um recorte social de raça e classe. Browder pontua que os livros contemporâneos são focados, quase exclusivamente, em vítimas e assassinos brancos, geralmente de classe média, sem deixar de observar a ironia “particularmente interessante em uma época em que a retórica política tende a dramatizar a ameaça da criminalidade negra” (2006, p. 936, tradução nossa). Isso, é claro, não é um movimento isolado de representatividade na sociedade, é também uma estratégia perspicaz da mídia que, de maneira muito natural, acaba por selecionar narrativas que importam mais do que outras. Esse fenômeno midiático foi nomeado pela jornalista Gwen Ifill, na conferência “*Journalists of Color*” em 2004, como “a síndrome da mulher branca desaparecida”, ao descrever o fascínio e a cobertura detalhada da mídia nos casos de mulheres brancas desaparecidas ou em perigo, em contraste com o aparente desinteresse em cobrir o desaparecimento de pessoas racializadas.

<sup>48</sup> Do original: “Pictures are at least 60 percent of the initial draw and you can’t sell a paperback if you don’t have solid pictures. This may seem trivial, but it is a key issue because what makes a book different is that it delivers the things you can’t get anywhere else. This includes things like the autopsy pictures, the severed breasts of prostitutes, the slashed throats – things you’ll never see on TV or in the newspaper or anywhere else.”

<sup>49</sup> Do original: “A pillar of true crime for many reasons: its subject matter (the infamous serial killer Ted Bundy), Rule’s personalized perspective on the events and her expert use of the conventions of the true-crime genre”

Não obstante, conforme observou Scott Bonn ao falar sobre a projeção de *serial killers* a celebridades, são os homens brancos que contam com a glorificação de seus atos, por mais cruéis que sejam.

Em uma toada concomitantemente similar e oposta, os estereótipos do *true crime* podem ser comparados aos tradicionais romances. Ambos compartilham um impulso pela satisfação dos desejos, que se cumpre em direção ao casamento ou à punição, respectivamente (BROWDER, 2006, p. 938). O *true crime* surge como uma espécie de final alternativo para o clichê do felizes para sempre, afinal:

[...] enquanto a fórmula do romance envolve a perseguição de uma mulher por um amante dominador e masculino e termina em casamento, o livro de *true crime* geralmente continua de onde o romance termina e expõe o homem controlador e sexualmente dominante como um assassino perigoso — alguém que faz vítima da mulher que acreditou em suas promessas de realização romântica e que se casou com ele (BROWDER, 2006, p. 937-938, tradução nossa<sup>50</sup>).

No âmbito literário, as constatações do público feminino como majoritário também foram confirmadas em um estudo conduzido por Vicary e Farley (2010). Usando como evidência as avaliações feitas por usuários diversos em sites relacionados à literatura e compras de livros, constataram que a presença de mulheres representava 70% dos *reviews* de obras de *true crime*. Além disso, os autores sugeriram possíveis hipóteses para o fenômeno, com destaque para o medo como principal motivador dessa diferença. Em conclusão similar ao estudo de Browder, a discussão se baseia na observação de que „por sentirem mais medo de crimes violentos, em especial do estupro, mulheres estão mais propensas que homens a consumir essa literatura na busca de entender a dinâmica e os motivos por trás desses crimes. Com isso, o público feminino estaria coletando estratégias de sobrevivência. Essa ideia é sustentada quando o estudo aponta que os enredos mais atrativos para as respondentes tinham mulheres como vítimas.

Explorando o mundo dos podcasts, Kelli S. Boling, em coautoria com o professor da Universidade da Carolina do Sul, Kevin Hull, investiga a razão pela qual as pessoas ouvem o gênero nessa mídia sonora no estudo *Undisclosed Information - Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience*, de 2018. Dentre outros dados, os pesquisadores constataram que a audiência de podcasts de *true crime* era

---

<sup>50</sup> Do original: "Yet while the formula for the romance novel entails the pursuit of a woman by a domineering, masculine lover, and ends in marriage, the true crime book typically picks up where the romance novel leaves off, and exposes the controlling, sexually dominant male as a dangerous killer—one who preys on the very woman who believed his promises of romantic fulfillment, and who married him."



predominantemente feminina (73% do total) e que as mulheres tinham mais probabilidade do que os homens de ouvir podcasts com intenções como interação social, escape e voyeurismo.

Em outra pesquisa de 2019 conduzida pela citada autora, na qual ela investiga os impactos dos podcasts de *true crime* no sistema de justiça estadunidense, Boling conversou com *podcasters*, que constituem um público interessante pela vivência em ambos os lados do tocador (produzindo e consumindo podcasts). Um destaque inusitado das entrevistas foi a descoberta de que o fator educacional é extremamente importante para esses produtores de conteúdo. Os *podcasters* mostraram-se engajados em, mais do que contar uma história, inspirar a reflexão e análise crítica dos seus ouvintes acerca dos relatos sobre criminosos:

O tema mais surpreendente que surgiu em todas as entrevistas foi o da educação. Todos os *podcasters* de *true crime* com quem conversei tinham opiniões fortes sobre educar o público sobre o sistema de justiça criminal por meio de podcasts. [...] Nenhum dos entrevistados expressou preocupações com a possibilidade de estarem interpretando mal os casos ou manipulando sua audiência de alguma forma. Ao contrário, todos os *podcasters* entrevistados para o estudo mencionaram os meses de preparação que dedicaram aos seus podcasts e como levavam a sério a tarefa de apresentar os fatos dos casos de maneira clara e concisa para a audiência. Nenhum deles pretendia manipular a audiência; eles queriam educá-la sobre o sistema de justiça criminal e sobre os casos abordados, para que seu público bem informado pudesse tirar suas próprias conclusões (BOLING, 2019, p. 168, tradução nossa<sup>51</sup>).

O fator educacional pode disparar uma reflexão sobre como isto possivelmente impacta mulheres e homens de diferentes maneiras. Pois, além do estudo formal de casos para embasamento de opinião numa esfera social, no caso de mulheres, consumir podcasts *true crime* pode ser uma maneira de realmente aprender tendo como base os casos com os quais são confrontadas. O olhar masculino está muito presente nas narrativas, considerando que a maior parte dos assassinos são homens e as vítimas são mulheres, o que as ajuda a entender o que chama ou não a atenção dos homens. Assim, o *true crime* se torna uma espécie de aula de autodefesa na qual seria possível aprender como antecipar-se a uma agressão. Todavia, se fortalece um ambiente onde a sensação de insegurança é permanente. É claro que alguns grupos políticos capitalizam e alimentam esse sentimento de forma constante. Mais uma dualidade pode ser proposta, portanto, já que o consumo de *true crime* acontece como uma experiência catártica e opera como uma forma de misoginia internalizada. A catarse acontece

---

<sup>51</sup> Do original: "The most surprising theme to emerge across every interview was that of education. The true crime podcasters I spoke with all felt very strongly about educating the public on the criminal justice system via podcasting. [...] None of the informants expressed any concerns regarding the likelihood that they might misinterpret the cases or manipulate audiences in a particular way. On the contrary, all the podcasters interviewed for this study mentioned the months of preparation that went into their podcasts and how seriously they considered their job of presenting the facts of the cases in a clear and concise manner to the audience. None of the informants intended to manipulate the audience, they wanted to educate them on the criminal justice system and the cases covered so that they, as an informed audience, could draw their own conclusions.

uma vez que a familiaridade das mulheres com a sensação de insegurança encontra nesses casos brutais e extremos o sentimento de “dever cumprido”, quando existe uma punição legal do criminoso. Ademais, o reconhecimento da sociedade, independentemente do gênero e das classes sociais, acerca da atrocidade dos crimes cometidos pode ser elevado a quase como o prazer de uma vingança por todos os casos que não ganham a atenção da mídia, não chegam sequer aos tribunais e, por consequência, passam impunes.

Por um lado, o *true crime* aparece como uma oposição à cultura do silêncio, construída em torno da insegurança das mulheres em espaços públicos. Por outro, quando as mulheres internalizam a ideia de que são potenciais vítimas e que, portanto, devem fazer tudo que está ao seu alcance para minimizar esse risco, sentem-se também culpabilizadas se qualquer traço comportamental seja considerado motivador desses crimes.

De todo modo, outra evidência do podcast sendo usado literalmente para dar voz às mulheres é o fato de que cada vez mais produções populares das principais plataformas de streaming são conduzidas exclusivamente ou em parceria com apresentadoras do gênero feminino, especialmente no Brasil, o que é objeto de interesse deste trabalho. Utilizando dados do Chartable (monitor de dados do Spotify) de novembro de 2023, que elenca o top 50 podcasts de *true crime* mais consumidos no país (Figura 9), é possível contabilizar que 37 produções são comandadas por mulheres, das quais 29 exclusivamente e 8 compartilhadas com ao menos um homem.

Figura 9 - Top 5 podcasts de *True Crime* na plataforma Spotify em novembro de 2023

### Spotify — Brazil — True Crime

1		Modus Operandi Modus Operandi
2		A Coach
3		Colecionador de Ossos
4		Quinta Misteriosa
5		Café Com Crime Café Com Crime

Fonte: Chartable<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Disponível em: <https://chartable.com/charts/spotify/brazil-true-crime>. Acesso em: 8 dez. 2023.

Esse é um dado interessante que se soma ao fator de identificação que essas histórias transcendem para mulheres. Vítimas, apresentadoras e ouvintes formam juntas, de alguma maneira, um espaço onde compartilhar narrativas de crime é também questionar a sociedade patriarcal e chamar atenção para um problema social eminente. Se na sociedade a criminalidade tende a ser abordada exclusivamente por meio de estatísticas que aumentam e diminuem, esses podcasts de *true crime* atribuem nomes, vidas e, principalmente, histórias às estatísticas. As narrativas são imbuídas de empatia, o que pode ser mais uma das razões pelas quais mulheres são numericamente mais atraídas pelo gênero. Ainda na construção de hipóteses de sua pesquisa, Boling (2019) pontua que

[...] os podcasts têm a interessante capacidade de dar voz tanto aos presos quanto às vítimas enquanto conduzem a audiência por meio da narrativa do crime, oferecendo um nível único de intimidade com o caso e com as pessoas envolvidas. Em vez de se limitarem a uma citação de duas frases em um texto impresso, a audiência de podcasts de *true crime* pode ouvir diretamente o condenado ou aqueles que conheciam a vítima, pelo tempo que for necessário (BOLING, 2019, p. 174, tradução nossa<sup>53</sup>).

Alcançando este ponto do estudo, desenha-se então a contextualização da análise que será desenvolvida no capítulo seguinte, no qual busca-se o entendimento dos recursos narrativos utilizados por apresentadoras de alguns dos principais podcasts de *true crime* do Brasil, o que é possibilitado tanto pelo formato de áudio como pela identificação social que essas mulheres possuem com as histórias que narram.

---

<sup>53</sup> Do original: "Podcasts have an interesting ability to bring a voice to both inmates and victims as they lead the audience through the crime narrative, offering listeners a unique level of intimacy with the case and people involved. Instead of being confined to a two-sentence quote in print, True Crime podcast audiences can hear, directly from the inmate or those who knew the victim, for as long as time will allow."

## 5 I WASN'T LETTING UP UNTIL THE DAY HE DIED: análise de casos

### 5.1 QUEM AMA NÃO MATA: IDENTIFICAÇÃO COMO CÓDIGO NARRATIVO NA HISTÓRIA DE ÂNGELA DINIZ.

Durante o percurso teórico deste trabalho, foi tecida uma investigação sobre como o interesse humano se voltou para narrativas do gênero de *true crime* em diferentes momentos da história, perpassando diferentes mídias e se evidenciando por meio de estatísticas, que demonstram um interesse maior feminino por este tipo de produção. Dessa forma, propõe-se uma análise de caso que não só corrobore o fio condutor deste trabalho, mas que amplie as possibilidades para o estudo desse gênero ainda embrionário academicamente (especialmente no contexto brasileiro) mas com grandes possibilidades de crescimento. Afinal, conforme afirmou Punnett (2018, p. 21): “Uma teoria do *true crime* poderia iniciar o processo de formalização da forma e função do gênero em plataformas de mídia atuais ou futuras”. É, inclusive, pautando-se no conceito de códigos narrativos do *true crime* proposto pelo autor que esta análise será feita. O conceito explora oito temas comuns ao gênero *true crime*, sendo um deles prioritário para que os outros sete existam. Para a construção de sua proposta teórica, Punnett reconhece que os códigos narrativos propostos por Roland Barthes estão presentes no *true crime*, porém, não se limitam ao gênero.

Como o *true crime* é estruturado como ficção, muitos códigos narrativos de Barthes - como por exemplo o Código Hermenêutico (HER), que consiste na voz que leva o leitor a procurar pistas sobre o que o texto tem a dizer; o Código Proarético (ACT), que se refere às pequenas ações que constroem a tensão necessária para uma ‘revelação importante’ acontecer mais tarde; e o Código Semântico (SEM), que envolve palavras que tenham um significado simples e uma conotação. Uma Teoria do *True Crime* deve reconhecer essa conexão com o trabalho semiológico de Barthes [...], mas, em última análise, a presença de dispositivos ficcionais no *true crime* não é exclusiva do gênero. Embora HER, ACT e SEM [...] possam diferenciar textos de *true crime* da maioria das formas tradicionais de jornalismo, eles não conseguem separar o *true crime* do crime ficcional, e assim não podem fornecer a “linha do horizonte” desejada para compor uma Teoria do *True Crime* (Punnett, 2018, p. 185, tradução nossa).

Estabelecida a base teórica, Punnett explica que a estrutura de Barthes pode ser extrapolada enquanto modelo de reconhecimento de padrões e consistências nas narrativas. O primeiro tema, que para o teórico seria fundamental para enquadrar qualquer obra ao gênero, é a Teleologia (TEL). Esse código seria primordial pois define que uma narrativa de *true crime* deve ser verdadeira ou que minimamente pretenda não ser fictícia. Isto requer um esforço para que a história seja tratada de maneira factual, ainda que não objetiva.

Na medida em que toda narrativa está em algum lugar no continuum entre fato e ficção, é fundamental para a aceitação de uma história como *True Crime* que haja um movimento bipolar em direção à factualidade. Como nenhuma história contada por humanos pode ser 100% correta, o criador de um texto de *True Crime* deve depender da desordem da realidade; se for assim, então a teleologia da história está se movendo em direção à verdade (PUNNETT, 2018, p. 186, tradução nossa).

Os demais 7 temas incluem: Justiça (JUST), centrado na vítima com o senso de justiça no coração da narrativa; Subversão (SUB), representando o questionamento ao *status quo*; Cruzada (CRUZ), que é representado no conteúdo como um clamor a profundas reformas sociais; o código Geográfico (GEO), que enfatiza a localidade onde se passam os momentos principais da narrativa; Forense (FOR), caracterizado pelo detalhamento de fatores científicos e sistemáticos da criminologia; Vocativo (VOC), representando um afastamento da retórica de neutralidade em prol da tomada de posição em relação aos fatos relatados; e, por fim, o tema Folclórico (FOL) funcionado como um “*very rude fairytale*”, em outras palavras, construindo narrativas instrutivas que não necessariamente têm propósito educativo, mas que ensinam as “verdades duras” sobre o mundo (PUNNETT, 2018, p. 186-189).

Em estudo realizado em 2022 e publicado na revista *Insólita*, Jáuregui e Viana acrescentam à teoria proposta por Punnett o código Psicológico (PSI). Ele se faz presente na discussão quando há a busca da compreensão acerca dos motivos que levaram alguém a cometer um crime brutal. Diante o exposto, entende-se que, apesar do fator psicológico ser relevante no interesse de mulheres pelo gênero, devido ao recorte adotado pelos podcasts, que privilegia a interpretação da participação popular em detrimento na análise das motivações do criminoso, esse código não será considerado para fins desta análise.

Não obstante, para somar à teoria e com o mesmo propósito de compreender a motivação do crescente consumo de podcasts do gênero de *true crime* por mulheres, propõe-se a existência de um nono subtema, denominado Identificação (IDEN), para observar as marcas identitárias do discurso que aproximam tanto as narradoras como as ouvintes das histórias contadas (Quadros 1 e 2). Em outros termos, a empatia que as mulheres apresentadoras sentem acerca das vítimas, e que as aproxima em movimento de sororidade com essas histórias, determina a abordagem principal desse código complementar.

O presente estudo tem o caráter exploratório e a natureza qualitativa como suas principais características. Com relação ao *corpus* da análise, a determinação aconteceu de modo a contemplar os seguintes critérios, não necessariamente em ordem de importância: 1) podcasts narrados exclusivamente por mulheres, uma vez que este trabalho é pautado por tal recorte de gênero; 2) produções brasileiras, compreendendo a relevância de posicionar a temática em um cenário nacional, principalmente tratando-se do contexto de estudo

acadêmico em uma Universidade pública do país; 3) que compreendam histórias nas quais a vítima seja mulher e o criminoso homem, mais uma vez motivado porque estatisticamente estas são as narrativas que mais atraem a atenção feminina; e 4) que tenham popularidade, entendendo como a nova indústria audiofônica, nesse caso representada pelos podcasts, e o caráter *mainstream* de algumas produções podem contribuir para a projeção nacional das obras selecionadas.

Quadro 1 - Codificação da narrativa de Punnett (2018)

Justiça (JUS)	Busca por justiça, seja em relação a alguém desaparecido, assassinado ou condenado injustamente.
Subversão (SUB)	Evidências são reconsideradas, pondo em dúvida processos de investigação criminal oficiais e o sistema de justiça.
Cruzada (CRU)	Defesa de transformações sociais, incorporando muitas vezes um “chamado à ação”, em articulação com JUS e SUB.
Geográfico (GEO)	Ênfase na localidade onde se passou o crime, com descrições pormenorizadas do território.
Forense (FOR)	Exposição cuidadosa de evidências judiciais e da ciência forense por trás das investigações.
Vocativo (VOC)	Afastamento da retórica de neutralidade, em prol da tomada de posição em relação aos fatos.
Folclórico (FOL)	Narrativas instrutivas, mas não necessariamente educativas, ensinando “verdades” sobre o mundo na forma de “contos de fada brutais”.

Fonte: elaborado pela autora a partir de Jaurégui e Viana (2022).

Quadro 2 - Codificação Identitária da Narrativa proposta pela autora

Identificação (IDEN)	Aproximação feminina da narrativa em um movimento de sororidade com a vítima.
----------------------	---

Fonte: elaborado pela autora.

Ademais, considerando as limitações impostas pela extensão dos objetos de estudo, optou-se por selecionar uma única história, o assassinato de Ângela de Diniz, explorada de formas distintas por duas produções de sucesso. A primeira delas narra o acontecimento em 55 minutos no episódio 1, denominado “O crime da Praia dos Ossos”, e posteriormente desdobra suas implicações em 8 episódios no podcast homônimo, *Praia dos Ossos* (2020), apresentado por Branca Vianna com roteiro de Flora Thomson-DeVeaux. A segunda produção

é o podcast apresentado por Mabê Bonafé e Carol Moreira, o *Modus Operandi*. O episódio número 55, intitulado “Ângela Diniz e a Praia dos Ossos (feat Branca Vianna e Flora Thomson-Deveaux)”, narra em breves 10 minutos o crime e traz, como diferencial, cerca de 1h de entrevista com as criadoras do podcast Praia dos Ossos. Ambos episódios foram produzidos e veiculados em 2020, o que confere um aspecto temporal interessante para se analisar a nona característica proposta (IDEN), uma vez que mesmo se tratando de diferentes obras, ambas têm a identificação como característica principal do discurso das apresentadoras. Além disso, é interessante ressaltar que a intertextualidade entre as duas produções, sendo a segunda um resumo de 10 minutos do crime, seguido de mais de 1h de conversa com as apresentadoras da primeira, visa enriquecer a análise acerca de quais fatores compartilhados entre as apresentadoras fazem com que o código IDEN esteja presente em ambas narrativas.

## 5.2 ANÁLISE DO PODCAST PRAIA DOS OSSOS

Definido, portanto, o recorte de estudo, vamos à história:

No dia 30 de dezembro de 1976, Ângela Diniz foi assassinada com quatro tiros numa casa na Praia dos Ossos, em Búzios, pelo então namorado Doca Street, réu confesso. Mas, nos três anos que se passaram entre o crime e o julgamento, algo estranho aconteceu. Doca tornou-se a vítima.

É com um intrigante prólogo da história que o podcast Praia dos Ossos se apresenta na página oficial da produção original da Rádio Novelo. Essa pequena introdução vem acompanhada de um vídeo *trailer* que, fazendo uso de elementos da época do assassinato, traz à tona logo nos primeiros segundos a alcunha mais popular do acontecimento “Caso Doca Street”, questionando posteriormente o conhecimento do espectador sobre a vítima do crime, Ângela Diniz (Figura 10).

Figura 10 - *Frames* do vídeo trailer divulgado no site oficial do podcast Praia dos Ossos



Fonte: Rádio Novelo<sup>54</sup>.

Os segundos que se sucedem nesse conteúdo trazem um compilado da proposta do podcast: recortes de entrevistas, áudios e matérias da época e, é claro, a narração de Branca Vianna, o que sugere a quem assiste que um forte posicionamento acerca dos fatos estará sempre presente ao longo do podcast. É interessante notar que mesmo o *teaser* (um pequeno compilado de cerca de 1 minuto) já traz indícios de alguns aspectos fundamentais da narrativa de *true crime*, conforme definido por Murley: “uma história - a história de eventos reais, moldada pelo narrador e impregnada de seus valores e crenças sobre esses eventos. As

<sup>54</sup> Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos>. Acesso em: 8 dez. 2023.



narrativas podem ser textuais, visuais, auditivas ou uma mistura dos três” (2009, p. 6). Ou seja, a escolha pelo formato sonoro como meio principal, conforme justificado pelas criadoras mais tarde em entrevista ao podcast *Modus Operandi*, dá robustez à narração de Vianna, sendo que os recursos visuais servem meramente de apoio opcional para uma história contada verbalmente. A importância da potencialidade de uma narrativa verbalizada pode ser vista como mais uma característica de podcasts do gênero:

[...] posicionamentos manifestam-se ainda nas inflexões vocais do locutor, com a expressão de sentimentos de inconformidade em relação às falhas cometidas por autoridades. Esse aspecto revela, inclusive, uma particularidade relevante da linguagem radiofônica na construção de narrativas sobre crimes reais: o papel desempenhado pela voz e pela prosódia nas tomadas de posição (de modos que podem ser mais ou menos consonantes com o conteúdo verbal) (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 13).

É também já no *trailer* que o compromisso do código teleológico (TEL) é estabelecido entre *podcasters* e ouvintes. Afinal, a história do assassinato de Ângela Diniz, intensamente noticiada pela grande mídia da época, é comprovadamente uma história verdadeira. O mesmo pacto de verossimilhança é percebido em *Modus Operandi*, visto que a própria descrição fornecida pela produção em sua página oficial o define como um “um podcast sobre crimes reais, *serial killers* e casos sobrenaturais”. Ademais, a autobiografia do *Modus*, como é conhecido por seus ouvintes, vai além do compromisso com a veracidade, se autoafirmando na busca de “contar as histórias de uma maneira sensível, trazendo os contextos envolvidos e propondo debates e reflexões”, o que claramente denota a presença dos códigos de Justiça (JUST) e Vocativo (VOC).

Assim, caminhando para cada uma das produções de fato e observando os percursos narrativos escolhidos pelos podcasts, primeiramente será feita a análise de Praia dos Ossos. Buscando facilitar o entendimento, cada aspecto dos códigos narrativos propostos por Punnett e o código de Identificação (IDEN), proposto neste trabalho, foram identificados em um quadro resumo, citando cada um dos códigos narrativos do *true crime* sugeridos (Quadro 1). O roteiro, que transcreve integralmente o áudio, foi disponibilizado no site oficial do podcast e encontra-se como referenciado ao final. É válido explicar também que as produções analisadas são feitas de forma híbrida, mesclando elementos do jornalismo e do *true crime*. Porém, para fins deste trabalho, focamos principalmente no que caracteriza o segundo.

A narrativa do episódio “O crime da Praia dos Ossos” tem início com um diálogo entre a narradora Branca Vianna, que se apresentará posteriormente em 6' 35”, e Flora Thomson-DeVeaux, citada já por Branca no 0' 40” e introduzida como pesquisadora do podcast. Os primeiros minutos do episódio são marcados por um áudio de campo, com

barulhos ambientes que começam a situar onde se passou a história. As jornalistas se inserem presencialmente no local de interesse da narrativa, a Praia dos Ossos (localizada na cidade de Búzios, no Rio de Janeiro). É por meio de uma descrição de Vianna que uma imagem sobre o local começa a ser formada: “a Praia dos Ossos continuava do jeito que eu me lembrava, com aquela cara de vila de pescador cenográfica”. Aqui se sinaliza pela primeira vez, no episódio, a importância do código GEO para a narrativa. Mais adiante, em 2' 45", Flora dá início à leitura do laudo pericial, contendo uma descrição da cena do crime: “Vou ler o laudo do perito... Da vítima: tratava-se de um cadáver do sexo feminino (já em início de rigidez cadavérica), de cor branca, aparentando 32 anos de idade, estando bastante impregnado de sangue coagulado”.

A leitura do documento segue em segundo plano enquanto Branca revela, finalmente, que esse crime é o grande motivador da produção da série. Em todos os momentos, os detalhes informados sobre Ângela Diniz se voltam para o código JUST, ou seja, mostram que ela, a vítima, é ponto central da narrativa que vai se desenrolar.

*Branca Vianna: Isso que você tá ouvindo é a descrição da cena do crime que motivou essa série. Flora Thomson-DeVeaux: Trajava biquíni azul, tendo, na região frontal, o desenho de uma cabeça de pantera, de cor preta. Branca Vianna: O biquíni estampado de pantera. Se fosse ficção, a gente ia achar exagero do roteirista. Isso porque a vítima, o cadáver do sexo feminino ali no chão, era a Ângela Diniz. Ela costumava dizer: “sou rica, bonita e boa de briga.” E ela tinha também um apelido bem à altura desse combo. Era chamada de: “A Pantera de Minas”. Sabe essas pessoas que você não entende direito por que são famosas, mas estão sempre nas revistas? Ela era assim, desde a adolescência.*

E se a fala de Thomson-DeVeaux dá indícios sobre a presença do código FOR, quando o primeiro plano volta mais uma vez ao seu comando e, em 4' 17", a hipótese forense que detalha as técnicas do assassinato é confirmada: “Junto ao ombro direito da vítima, encontrava-se uma pistola automática, oxidada, da marca Beretta, calibre 7,65 mm, com o carregador vazio”.

A narrativa segue trazendo um breve resumo sobre o assassino, Doca Street, com o propósito maior de trazer ao contexto o relacionamento do casal. O código de identificação (IDEN), por sua vez, se evidencia logo nos minutos seguintes, já em 5' 35", momento em que mais uma vez Branca se insere na narrativa para trazer detalhes sobre o que a motivou a contar essa história, dentre tantas outras:

*Quando o crime aconteceu, eu tinha só 14 anos. E eu não tinha, como aliás continuo não tendo, nenhum interesse especial por histórias policiais. E muito menos por coluna de fofoca. O crime ficou famoso porque as pessoas envolvidas eram de coluna social. Mas não foi isso que me chamou a atenção. Esse caso virou um divisor de águas na vida de muitas mulheres. E foi por isso que eu quis voltar a ele, mais de quarenta anos depois.*

A justificativa sobre a importância da história desse crime que marcou época também vem acompanhada, mais adiante, por outros dois códigos temáticos do *true crime* propostos por Punnett. SUB, na medida em que o podcast questiona o sistema de justiça, sem poupar uma visão ideológica do discurso dominante da época que tratou o assassinato de Ângela. As interpelações se dão acerca da maneira jurídica e midiaticamente distorcida pela qual quase se reconstituiu o crime de maneira que a vítima tornou-se vilã e, por consequência, o assassino tornou-se vítima. A seguir, observa-se VOC, uma vez que a visão social e política permeia toda a narrativa que não se vê obrigada e, por isso, não se propõe em nenhum momento, a parecer neutra e meramente factual na análise dos impactos de como o crime foi noticiado pela mídia e defendido nos tribunais. O excerto a seguir corrobora a análise:

*A história é também sobre o sistema judiciário brasileiro. Sobre como nasce uma mobilização. Sobre como as mulheres viviam e morriam neste país. E como elas continuam vivendo e morrendo. Essa é a história de uma mulher, da morte dela, e de tudo o que veio depois.*

Se esses códigos narrativos marcam de diferentes maneiras cada minuto do primeiro episódio de Praia dos Ossos, é verdade também que outros recursos próprios da mídia fortalecem as características e dão tom à história. Os posicionamentos não se dão apenas pela sagaz escolha de palavras no roteiro, que se intercala entre os gêneros jornalístico e narrativo, mas também pelo uso de recursos sonoros como trilha musical, áudios de arquivos da época, trechos de entrevistas e até a participação de um locutor, que interpreta as notícias com inflexões que transportam o ouvinte para o tempo dos fatos. Entende-se, assim, que esse apanhado de estratégias ajuda a dar ritmo à narrativa e a construir um cenário no qual fictício e real se entremeiam. Sobre o uso de tais recursos, Jaurégui e Viana (2022, p. 4) afirmam: “Palavra, silêncio, música e efeitos sonoros se unem e se alternam preenchendo o cenário acústico, e transportando o ouvinte para os locais dos acontecimentos, como quem acompanha o desenrolar da história ao lado do narrador”. De toda forma, sobre alguns desses elementos que compõem a trama, Branca Vianna justifica:

*A pesquisa pra este podcast começou em janeiro de 2019. Foram mais de sessenta entrevistados, centenas de reportagens, mais os autos do processo, e a gente visitou todos os arquivos e acervos de rádio e tevê possíveis. Mas infelizmente muita coisa se perdeu, principalmente o acervo das emissoras de rádio. Locutor: Polícia à caça do assassino de Ângela Diniz. Branca Vianna: Pra contornar essa falta de registros sonoros da época, a gente pediu para um locutor ler notícias de jornais impressos. Locutor: Toda a polícia da Região dos Lagos do estado do Rio está mobilizada desde a madrugada de ontem para a captura do industrial paulista Raul Fernando do Amaral Street, acusado de assassinar Ângela Diniz, a "pantera de Minas", numa residência de veraneio na praia de Búzios.*

Até esse momento, foram apresentados alguns exemplos de como os códigos narrativos aparecem no primeiro episódio de Praia dos Ossos. Mas é importante ressaltar que em diversos momentos do podcast os códigos já citados se repetem enquanto a narrativa sobre o assassinato é reconstituída por meio de fatos jornalísticos e memórias de entrevistados envolvidos indiretamente no crime. Nos falta, porém, observar como outros dois códigos, CRUZ e FOL, aparecem no podcast. Não porque não estejam presentes, mas porque a própria escolha de expor um outro lado dessa história (que já existia no imaginário popular brasileiro) representa por si só o ideal de Cruzada, uma vez que é apontado um problema social culturalmente enraizado na sociedade em questão. Nesse sentido, a característica CRUZ ultrapassa os próprios limites do audiovisual e se estabelece aqui como um possível motivador da realização do podcast. Por fim, o Folclórico também está presente, já que por mais absurda que a narrativa possa parecer, ela aconteceu de fato - e ainda se repete, de outras maneiras, na sociedade contemporânea, fato esse que é constantemente evidenciado na narrativa. Tais elementos ficam ainda mais evidentes quando Branca e Flora são entrevistadas no podcast sucesso do gênero, *Modus Operandi*, como veremos adiante.

Antes disso, é relevante ressaltar mais alguns elementos de discurso presentes no primeiro episódio de Praia dos Ossos que marcam como a identificação (IDEN) da narradora permeia de maneira profunda a narrativa. Isso porque, durante o longo processo de pesquisa, Flora se deparou com um documento assinado por Branca, quarenta anos antes. Sobre tal fato, a narradora conta:

*Branca Vianna: No julgamento do Doca Street, a reputação da Ângela acabou virando uma prova contra ela. Ai, por causa disso, algumas mulheres começaram a se mobilizar. E, entre aquelas mulheres, tava a minha mãe. Durante a pesquisa pra este podcast, a Flora descobriu um manifesto, que surgiu depois do julgamento, com o título de "Contra o machismo na sociedade brasileira". E, entre as quatrocentas e tantas assinaturas, a Flora achou o nome da minha mãe, o nome da minha irmã, e o meu. Eu tinha 17 anos naquela altura, e não tenho a menor lembrança de ter assinado aquele texto. A minha mãe deve ter botado na minha frente e me mandado assinar. Mas foi curioso reencontrar aquela assinatura quarenta anos depois.*

Nesse momento, se articulam IDEN e CRUZ para demonstrar, mais uma vez, o porquê da importância de trazer a narrativa de Ângela Diniz à tona:

*Porque aquele manifesto e este podcast não deixam de ser duas tentativas de resposta à mesma pergunta: Como é que um homem mata uma mulher com quatro tiros na cara e vira herói? Ou então dá pra dizer assim: Como uma mulher desarmada é morta com quatro tiros e vira a vilã da história?*

A urgência e a indignação com esses fatos demonstram uma dor compartilhada entre as narradoras e uma sociedade que, como já explorado, culpabiliza mulheres ao extremo por meio de um dos crimes mais hediondos da sociedade, o assassinato, o que pode ganhar

nuances que questionam as razões que o justificam. Aqui aparece também, nas entrelinhas, o código FOL, já que uma verdade cruel da sociedade é exposta e questionada.

### 5.3 ANÁLISE DO PODCAST *MODUS OPERANDI*

Vejamos agora como esses mesmos códigos narrativos de *true crime* aparecem no episódio 55 do podcast *Modus Operandi* (Figura 11). Primeiro, na narração resumida da história, nos 10 minutos iniciais e, em seguida, na entrevista conduzida por Carol Moreira, uma das apresentadoras, com Branca Vianna e Flora Thomson-DeVeaux.

O formato proposto nesse episódio do podcast recorrente *Modus Operandi* representa o que Carol Moreira denominou como um *crossover*. Isso porque, na maioria dos episódios, quase todo o tempo da produção é dedicado para a construção da narrativa. Mas no caso da história de Ângela Diniz, o conteúdo se contenta em referenciar o outro podcast como uma fonte de mais informações e material complementar aprofundado.

Figura 11 - Captura de tela do site oficial do podcast *Modus Operandi*, no episódio #55 sobre Ângela Diniz



Fonte: *Modus Operandi*<sup>55</sup>.

O episódio se inicia com o clássico bordão do podcast, seguido pela apresentação das *podcasters* e a citação da história a ser contada, a de Ângela Diniz. Similar ao que acontece no outro podcast, a figura central da história é a vítima, não o assassino. As estratégias do gênero, como uso da sonoridade para criar momentos de tensão e expectativa, também é

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.modusoperandipodcast.com/episodios/ep-rkngb>. Acesso em: 8 dez. 2023.

característica marcante dessa produção. Contudo, uma pequena diferença se mostra na linguagem mais casual e próxima adotada por Bonafé e Moreira. A todo momento são percebidos marcadores de linguagem como interjeições, que denotam uma comunicação pautada na proximidade entre narrador e audiência, que é potencializada pelas falas diretas, sem intermediários (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 4). Ademais, essa estratégia, aponta Kischinhevsky (2018), faz com que o narrador do gênero estabeleça uma relação de diálogo e laços de intimidade com a audiência, como quem compartilha impressões e conta segredos.

*Mabê: Hoje a gente vai contar uma versão resumida. Quem quiser saber mais, vai lá ouvir o podcast Praia dos Ossos, que gente, é muito bom!*

*Carol: Ele tem oito episódios e foi criado pela Branca Viana com pesquisa de Flora Thomson-DeVaux e toda uma equipe.*

Após o prólogo, em 1' 25" a história de Ângela Diniz começa a ser narrada por Mabê. Vale evidenciar, mais uma vez, que TEL já está a priori estabelecido na produção, visto que a mesma história é narrada mais uma vez, trazendo apenas caminhos narrativos diferentes, o que é comum da oralidade e da interpretação diversa das histórias de *true crime*. Logo na descrição inicial, que se situa na infância de Ângela, o código JUST está representado. A história do assassinato é sobre a vítima e pontua, mesmo que brevemente, que sua trajetória é fator importante para a construção da narrativa. As descrições feitas pelas apresentadoras também servem para situar os ouvintes nos costumes e na moral da época em que a trama de Ângela se inicia.

*Mabê: A Ângela Diniz, Ângela Maria Fernandes Diniz, nasceu em Minas Gerais, na cidade de Curvelo, no dia 10 de novembro de 1944. Ela era loirinha e sempre foi considerada muito linda, desde pequena. A mãe dela, Maria, cuidava dela e, enfim, queria que ela fosse chique, popular e estava criando ela para ela conseguir um bom marido. E a Angela sempre estava nas revistas, ela era tipo uma celebridade, uma influencer, mas sem ter feito nada demais, ela só era famosa mesmo desde pequena. Quando ela estava com 17 anos, ela se casou com um cara de 31. Só que na época isso era um pouco normal essa diferença de idade. E era o Milton Vilas Boas. Eles tiveram três filhos em pouco tempo. Mas, a Angela não era feliz e depois de nove anos de casados, eles acabaram se desquitando.*

*Carol: Isso porque na época não tinha divórcio, né? Então, você podia até separar, mas o casamento em si acabava. Então, tipo, você não podia casar de novo, sabe? E aí nisso eles se desquitaram e o Milton acabou ficando com a guarda dos filhos.*

Nos minutos seguintes, outros códigos aparecem timidamente na narrativa do podcast. GEO, para situar o local onde o crime ocorreu, mas sem a construção de imagens por meio de descrições elaboradas. E FOR, na descrição de detalhes técnicos sobre o crime - ainda que, mais uma vez, não haja profundidade e a linguagem simples e informal persista em toda narrativa.

*Carol: Eles [Ângela e Doca] namoraram por quatro meses e iam comprar uma casinha lá na Praia dos Ossos, em Búzios.*

*Mabê: Eles estavam nessa casinha em 76, no dia 30 de dezembro e nesse dia, a Ângela tava usando um biquíni azul, com uma estampa de pantera. E aí uma briga aconteceu e a Ângela acabou terminando com o Doca e mandou ele embora. O Doca tinha uma bolsa, que sempre tinha uma arma. Ele pegou essa bolsa e foi embora. Só que normalmente quando rolava essas brigas, a Ângela ia atrás dele pra eles se reconciliarem e tal, só que nesse dia ela não foi. Ele voltou pra casa e eles começaram a brigar de novo, e aí o Doca disse que ela bateu na cara dele, e aí jogou a bolsa nele e a arma caiu da bolsa. Então, ele pegou a arma e deu cinco tiros nela, deixou a arma lá e fugiu.*

*Carol: A Ângela morreu com quatro tiros, um dos tiros não pegou nela, e o Doca ficou semanas desaparecido.*

Um fator interessante do estilo narrativo adotado na história narrada por Mabê e Carol é que códigos narrativos como VOC aparecem, na maioria das vezes, pela entonação adotada para relatar os fatos. O uso de sarcasmo, as ironias e o tom inconformado com o qual as narradoras apresentam as informações denotam que nas entrelinhas existe tanto uma rejeição à neutralidade como uma identificação da problemática do machismo permeando os fatos. O trecho a seguir, em 8'55", é um exemplo disso:

*Mabê: Gente, o resumo é que ela levou o Doca ao limite. Não era culpa dele, se ele acabou matando ela. Era a única opção dele, era o esperado, ele era homem, né?*

*Carol: Não, o cara chegou até a sugerir que ela queria morrer e que foi tipo um suicídio assistido...*

*Mabê: Olha a cara de pau, cara!*

*Carol:... que o Doca matou para proteger a honra dele e isso vem de um termo chamado "Legítima Defesa da Honra", que foi uma regra super antiga que existiu mesmo no Brasil, que o homem podia matar a mulher caso ele pegasse ela traindo ou qualquer coisa do tipo.*

É importante ressaltar que o fato da narrativa ter sido resumida no podcast *Modus Operandi*, algo que é justificado pela frequente citação de Praia dos Ossos, provavelmente fez com que os códigos narrativos ficassem menos evidentes nessa porção do podcast. Contudo, é a partir da entrevista que Carol conduz com Branca e Flora que surgem novas pistas, principalmente do código narrativo de IDEN que essas mulheres, enquanto narradoras, possuem com a narrativa. Além disso, é válido pontuar que os posicionamentos expressos pela entrevistadora e pelas entrevistadas perpassam toda a narrativa do podcast Praia dos Ossos, não apenas o primeiro episódio. Porém, entendendo que o crime ocorrido é o fio condutor da história, tomaremos a liberdade de extrapolar os códigos narrativos como implícitos também no primeiro episódio do podcast. A conversa entre as três mulheres se passa ao longo de cerca de 1 h de áudio, também disponível em gravação do YouTube, e aborda desde as expectativas pessoais de Vianna e Thomson-DeVeaux acerca do sucesso da produção até as motivações pessoais que as levaram a contar a história.

Figura 12 - Captura de tela de vídeo no youtube com registro da conversa entre Carol Moreira, Branca Vianna e Flora Thomson-DeVeaux para o podcast *Modus Operandi*



Fonte: Youtube<sup>56</sup>.

O código narrativo de IDEN aparece não pela primeira vez, mas de maneira especialmente chamativa, por volta do minuto 8 da entrevista. Flora começa a explicar que o podcast não segue a linha tradicional que se espera de um produto de *true crime* por não carregar consigo o apelo de *murder mystery*, que pode ser traduzido como assassinatos misteriosos, que considera característico do gênero. Porém, não deixa de ressaltar que a morte de Ângela Diniz foi causada pelo elemento (não tão surpresa assim) do patriarcado, o que provoca um momento descontraído na conversa. O comentário carrega uma visão de mundo compartilhada entre as três mulheres e que, de certo modo, serve de justificativa do porquê de Branca e Flora considerarem importante trazer à tona uma história de assassinato 40 anos depois do ocorrido.

Nesse trecho da entrevista, também fica evidente a escolha do formato quando Flora comenta que havia o objetivo de tornar a narração envolvente e fugir do modelo de palestra. É nesse ponto que Praia dos Ossos encontra espaço no popular universo de *true crime*. No minuto 10, as marcas de discurso de Carol e das entrevistadas demonstram mais uma vez como IDEN é importante quando mulheres estão contando histórias sobre o assassinato de outra mulher. Sentimentos como raiva e tristeza são citados como fatores impactantes da narrativa e que geram a empatia das *podcasters*. Nas palavras de Branca: “a história toda é muito dolorosa e dolorida para todos os envolvidos e pra gente também” (10’21” - 10’30”).

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hOUQF5p3Nn4&t=1008s>. Acesso em: 8 dez. 2023.



Ela também ressalta que a história de Ângela é representativa de casos comuns a muitas mulheres na sociedade. Esse ponto nos fornece evidências de como o ideal de identificação de gênero com a história perpassa as criadoras. O termo feminicídio também é trazido à tona, o que posiciona a conversa em um âmbito social e adentra o código SUB.

Outro momento de interesse, principalmente pensando no estigma que o gênero *true crime* carregou historicamente, acontece quando Flora comenta a partir de 13'10" o cuidado que ela e Branca tiveram para não reproduzir violências que foram perpetradas pela própria mídia tradicional na época. Essa afirmação ilustra a produção do *true crime* com um senso de responsabilidade envolvido. Também fica delimitada a visão dos podcasts de trazer um debate, não de narrar o crime puramente pelo entretenimento. O que importa não é somente o assassinato, é também questionar toda uma estrutura social que permite que crimes como esse aconteçam.

Em certo momento da conversa, ao discutirem sobre uma das entrevistas feitas para o podcast com Paulo “Badhu”, um dos advogados de Doca na época, a visão da produção com uma lente própria de ficção se apresenta no discurso quando Branca e Flora discorrem sobre a relevância de um personagem polêmico, trazendo mais interesse ao roteiro. Kischinhevsky (2018, p. 5) comenta sobre como esse recurso também é característico de podcasts de *true crime*: “percebe-se a construção de personagens, de enredos marcados por controvérsias, além de serem estruturados para que haja um clímax e a busca por um desfecho”. Aqui, em contrapartida, as *podcasters* assumem quase um desligamento do código IND em detrimento da boa narrativa, ainda que não por motivos sórdidos. O código FOL, por outro lado, se evidencia trazendo a ideia de que os “*very rude fairytales*” precisam ser contados pois, queira ou não, eles também representam a sociedade. Dessa maneira, o uso de personagens contraditórios e que trazem uma dimensão esférica e provocam conflitos para o ouvinte é algo bem-vindo nesse tipo de narrativa.

Os personagens, que giram em torno de um conflito, são inicialmente caracterizados por suas ações e rotinas, aproximando-se de uma normalidade cotidiana, fato que contribui para uma humanização do relato que, consequentemente, faz com que o ouvinte se familiarize e se identifique com alguns dos envolvidos. De maneira geral, a previsibilidade da rotina segue até que algum acontecimento mude completamente o rumo da narrativa, estrutura que revela outras interfaces entre ficção e realidade (JÁUREGUI; VIANA, 2022, p. 3-4).

Nas palavras de Branca Vianna a partir de 18'06”, fazendo referência a Paulo Badhu: “Esse tipo de personagem para podcast, é muito útil. Porque você precisa no podcast carregar o teu ouvinte para onde você quer”.

A partir de 32'50", Carol Moreira entra na pauta do feminismo enquanto tema central do *podcast*, que se sobrepõe ao factual e guia o discurso e os questionamentos provocados por Praia dos Ossos. É nesse ponto que Branca Vianna assume ser esse o ponto-chave da história e o verdadeiro motivo pelo qual ela merecia ser contada na produção. Mais uma vez, os códigos narrativos de IDEN, SUB, VOC e até mesmo CRUZ podem ser identificados. Identificação pois, sendo mulheres por trás da produção, a representatividade da pauta se torna mais evidente; Subversão na medida que é impossível falar de feminismo sem contrapor-se ao machismo de uma sociedade patriarcal, seja na sociedade de Ângela Diniz ou na contemporânea; Vocativo, uma vez que a neutralidade está fora de cogitação, pois o *podcast* tem um lado, uma ideologia e um ponto de vista muito bem definidos. Por fim, a Cruzada aparece pois falar de um problema sistêmico e trazer a importância de discuti-lo e de rever as bases formadoras de opinião na sociedade é também uma forma de clamar por transformações.

Uma visão do *podcast* enquanto agente social de transformação também aparece em uma fala de Branca Viana a partir de 37' 26", quando ela conta sobre o cuidado e a estratégia colocados na narrativa para, em suas palavras, "furar a bolha". Fica evidente o desejo de transmitir o discurso central do feminismo não apenas para ouvintes que já têm o código IDEN estabelecido, mas principalmente em uma perspectiva SUB de questionamento para não adeptos à causa.

Encaminhando para o final da discussão, o código FOL aparece mais uma vez na fala de Branca Vianna, quando comenta aos 47':

*Eu acho que a gente tem que parar de falar de amor quando a gente fala de feminicídio. Amor não tem nada a ver com a história. É uma questão de dominação e não de amor. Pode amar, pode não amar, não faz diferença. Esse é um problema que eu tenho com o lema 'Quem ama, não mata', porque quem ama, mata. Quem não ama mata e quem ama também mata.*

Mais uma vez, uma visão crua e dura de mundo é apresentada e aparece na produção.

Nos minutos finais da entrevista, o sensacionalismo da mídia no caso Ângela Diniz é colocado mais uma vez em cheque. Isto reforça uma contradição na forma como uma mídia enxerga a outra em termos de narrativa. Se, em certo momento, o jornalismo tradicional viu-se como o único capaz de contar histórias com o compromisso de neutralidade e da factualidade, o *true crime*, não se comprometendo com nenhum desses fatores, enxerga no caso a mídia como um aparelho essencial na distorção de narrativa que transformou uma mulher vítima de assassinato em culpada pela sua própria morte. A espetacularização aparece como um elemento que não necessariamente se dissocia do jornalismo.

O penúltimo tópico abordado na conversa volta ao código JUST para explicar que, do ponto de vista tomado pelo podcast, o mais importante personagem da narrativa era, sem sombra de dúvida, Ângela Diniz. Isso pode parecer óbvio, mas o caso receber da grande mídia o nome do assassino demonstra o contrário. Branca e Flora reforçam, a todo tempo, que o arco da história se volta sempre para Ângela Diniz e a sociedade em que ela estava inserida, que permitiu todo o desenrolar dessa triste história.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma sociedade em que o termo feminicídio aparece frequentemente na mídia, estudar temas relacionados à morte de mulheres se justifica pertinente sem muito esforço. Essa dissertação pretendeu entender o consumo e produção de podcasts de *true crime*, tendo como recorte a identificação de mulheres com a temática. Para isso, foi realizada uma análise qualitativa a partir de procedimentos técnicos como a revisão bibliográfica e a análise de caso.

Para alcançar uma compreensão geral de quais são os possíveis fatores comunicacionais que exercem influência no interesse de mulheres em produções do gênero *true crime*, foram definidos alguns objetivos específicos. O primeiro deles foi a análise histórica da construção do gênero de *true crime*, na qual foi possível observar que narrativas sobre crimes e assassinatos fazem parte da humanidade desde os primórdios, atraindo o interesse de diferentes formações sociais. Além disso, compreende-se a influência da cultura estadunidense na propagação da temática pelo mundo. Mais ainda, também verificou-se que jornalismo e *true crime* contaram com momentos de aproximação e afastamento, identificáveis ainda hoje em sua constituição, e refletidos tanto internacionalmente, como no Brasil. Em seguida, propôs-se uma investigação acerca do surgimento e popularização dos podcasts como mídia crescente do século XXI. O fator de interesse nessas produções voltou-se, especialmente, para a identificação do estilo narrativo que possibilitou que o gênero de *true crime* ganhasse grande espaço no meio audiofônico. Depois, articulou-se sobre o inerente interesse humano na temática da morte e de temas adjacentes como o assassinato, com aprofundamento maior nas mulheres enquanto leitoras e ouvintes do gênero nas mais diversas mídias. A partir de análises quantitativas e qualitativas, foi possível concluir que as mulheres têm se mostrado um público consumidor expressivo desses conteúdos.

A partir de todo o referencial teórico coletado, foi possível propor um código narrativo de identificação, que busca justificar, não exaustivamente, a importância do fator empático de identidade em atrair mulheres como consumidoras e narradoras das histórias de *true crime* em podcasts. Para verificar a hipótese do código de identificação, foram analisadas duas produções de sucesso nacional: *Praia dos Ossos* e *Modus Operandi*, aquela dedicada exclusivamente e esta em um episódio, ao assassinato de Ângela Diniz e todas as implicações desse acontecimento.

Como pontos centrais de uma perspectiva sociológica, o presente trabalho encontrou como possíveis motivações para o consumo do *true crime*, a cultura do silenciamento feminino que existe na sociedade contemporânea. Em outras palavras, mulheres tornam-se

consumidoras do gênero como forma de validar seus medos e anseios, reconhecendo que estes são descredibilizados em uma sociedade machista e patriarcal. Também é relevante a observação de como as narrativas de assassinato são vistas na sociedade a partir de uma perspectiva de afastamento, uma vez que a reação comum das pessoas ao ver casos como esse é "Por que essas pessoas agem assim?", em vez de "Como chegamos ao ponto de ter pessoas agindo dessa maneira?". Ou seja, há destaque para o nível individual em detrimento do social, por parte do corpo social. Essa observação é sintomática uma vez que o *true crime*, enquanto gênero de entretenimento, se estabelece e permanece exatamente no nível individual, de forma a se desvencilhar de problemas sociais reais relacionados à criminalidade.

Entendendo que o estudo da temática do *true crime* e de podcasts do gênero é algo ainda embrionário na área das Humanidades, principalmente no panorama brasileiro, faz-se necessário pontuar a importância do desenvolvimento de pesquisas futuras acerca da temática e do formato. Ora podendo explorar de maneira mais profunda os fatores psicológicos e sociais que tornam essas narrativas um verdadeiro objeto de fascínio, em um efeito quase similar ao da Síndrome de Estocolmo, ora avaliando os elementos técnico-narrativos como contribuintes para a construção de uma abordagem verdadeira, identitária e educativa acerca de um dos maiores receios de mulheres, em um formato que já se provou relevante e popular.

## REFERÊNCIAS

- BERRY, R. A golden age of podcasting? Evaluating Serial in the context of podcast histories. **Journal of Radio & Audio Media**, v. 22, n. 2, p. 170-178, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083363>. Acesso em: 22 dez. 2023.
- BIRESSI, A.; BLOOM, C. **Crime, fear, and the law in true crime stories**. Basingstoke, United Kingdom: Palgrave, 2001.
- BOLING, K. S. True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment?. **Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media**, v. 17, n. 2, p. 161-178, 2019. Disponível em: [https://doi.org/10.1386/rjao\\_00003\\_1](https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1). Acesso em: 4 nov. 2023.
- BOLING, K. S.; HULL, K. Undisclosed Information — Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience. **Journal of Radio & Audio Media**, v. 25, n. 1, p. 92-108, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19376529.2017.1370714>. Acesso em: 14 out. 2023.
- BONINI, T. A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. **Radiofonias: Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4315>. Acesso em: 22 dez. 2023.
- BONN, S. **Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers**. EUA: Skyhorse, 2014.
- BOURDIEU, P. **Sobre a televisão**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRODBECK, P. **Podcast que conta a história do 'Caso Evandro' bate 4 milhões de downloads e vai virar série**. G1, Paraná, 15 jun. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2019/06/15/podcast-que-counta-a-historia-do-caso-evandro-bate-4-milhoes-de-downloads-e-vai-virar-serie.ghtml>. Acesso em: 23 ago. 2023.
- BROWDER, L. Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader. **The Journal of Popular Culture**, v. 39, n. 6, p. 928-953, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00328.x>. Acesso em: 10 out. 2023.
- BROWDER, L. True crime. In: NICKERSON, C. R. (Ed.). **The Cambridge Companion to American Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2010. p. 121-134.
- BROWN, C. B. **Wieland, or The Transformation: An American Tale**. EUA: Kent State University Press, 1977.
- CHAMBERLAIN, A. The execution of Moses Paul: a story of crime and contact in eighteenth-century Connecticut. **The New England Quarterly**, v. 77, n. 3, p. 414-450, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1559825>. Acesso em: 7 nov. 2023.

CHARTABLE. **Modus Operandi Podcast - Podcast de true crime feito por Carol Moreira e Mabê**. Chartable, [2023]. Disponível em: <https://chartable.com/podcasts/modus-operandi-1492958937>. Acesso em: 7 set. 2023.

CULLEN, J. New News. In: CULLEN, J. (Ed.). **Pop culture in American history**. 2 ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2013. p. 11-36.

DE LUCA, A. **‘Serial’: como um podcast de jornalismo investigativo ajudou a libertar um condenado à prisão perpétua nos EUA**. Media Talks, 24 set. 2022. Disponível em: <https://mediatalks.uol.com.br/2022/09/24/como-o-podcast-serial-ajudou-a-libertar-um-condenado-a-prisao-perpetua/>. Acesso em: 8 out. 2023.

DURKHEIM, E. **The Rules of Sociological Method**. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.

DURKHEIM, E. **The Division of Labor in Society**. New York: Free Press, 1997.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

FROST, N. A.; PHILLIPS, N. D. Talking heads: crime reporting on cable news. **Justice Quarterly**. v. 28, n. 1, p. 87-112, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/07418820903173336>. Acesso em: 22 dez. 2023.

GIANNINI, A. **Apetite por ‘true crime’ tem origens ancestrais, dizem autores**. Veja, 14 ago. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/comportamento/apetite-por-true-crime-tem-origens-ancestrais-dizem-autores>. Acesso em: 25 out. 2023.

GOMES, C. *et al.* Spotify: streaming e as novas formas de consumo na era digital. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 17., 2015, Natal. **Anais [...]**. Natal: Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2598-1.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023.

GRAVES, L.; NYHAN, B.; REIFLER, J. Understanding innovations in journalistic practice: A field experiment examining motivations for fact-checking. **Journal of Communication**, v. 66, n. 1, p. 102-138, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/jcom.12198>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HAMMERSLEY, B. **Audible Revolution**. The Guardian, 12 fev. 2004. Disponível em: <http://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>. Acesso em: 12 nov. 2023.

HAMPTON, M.; CONBOY, M. Journalism history: a debate. **Journalism Studies**, v. 15, n. 2, p. 154-171, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.816547>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HANITZSCH, T. Deconstructing journalism culture: toward a universal theory. **Mass Communication Theory**, v. 17, n. 4, p. 367-385, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2007.00303.x>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HATTON, J. A. **True Stories: Working-Class Mythology, American Confessional Culture, and True Story Magazine, 1919-1929**. Ithaca: Cornell University, 1997.

HERSCHMANN, M.; KISCHINHEVSKY, M. A geração podcasting e os novos usos do rádio na sociedade do espetáculo e do entretenimento. **Revista Famecos**, n. 37, p. 101-6, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2008.37.4806>. Acesso em: 22 dez. 2023.

IFILL, G. **Missing White Woman Syndrome: The Media Bias Towards Missing People of Color**. NPR, 8 jun. 2023. Disponível em: <https://www.npr.org/2023/06/06/1180499403/missing-white-woman-syndrome-the-media-bias-towards-missing-people-of-color>. Acesso em: 20 nov. 2023.

INTELIGÊNCIA DE MERCADO; GLOBO. **Podcasts e a crescente presença entre os brasileiros**. Gente, Globo, 17 jul. 2021. Disponível em: <https://gente.globo.com/pesquisa-infografico-podcasts-e-a-crescente-presenca-entre-os-brasileiros/>. Acesso em: 3 set. 2023.

JÁUREGUI, C.; VIANA, L. Relatos sonoros de um crime: O Caso Evandro pela ótica do True Crime. **Revista FAMECOS**, v. 29, n. 1, e41123, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41123>. Acesso em: 8 ago. 2023.

JENSEN, V. **Writing history: Capote's novel has lasting effect on journalism**. Lawrence Journal-World, 3 abr. 2005. Disponível em: [https://www2.ljworld.com/news/2005/apr/03/writing\\_history\\_capotes/](https://www2.ljworld.com/news/2005/apr/03/writing_history_capotes/). Acesso em: 22 dez. 2023.

KISCHINHEVSKY, M. Rádio em episódios, via internet: aproximações entre o podcasting e o conceito de jornalismo narrativo. **Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación**, v. 5, n. 10, p. 74-81, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.24137/raeic.5.10.24>. Acesso em: 22 dez. 2023.

KISCHINHEVSKY, M.; MODESTO, C. F.. Interações e mediações, instâncias de apreensão da comunicação radiofônica. **Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação**, v. 2, p. 12-20, 2014.

KISCHINHEVSKY, M.; VICENTE, E.; MARCHIK, L. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. **Revista fronteiras**, v. 17, n. 3, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/fem.2015.173.04>. Acesso em: 22 dez. 2023.

KOVÁCS, M. J. (Org.). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1992.



LARSON, S. **“Serial”**: The podcast we’ve been waiting for. The New Yorker, 9 out. 2014. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/sarah-larson/serial-podcast-weve-waiting>. Acesso em: 14 ago. 2023.

MEDEIROS, M. S. Podcasting: Produção Descentralizada de Conteúdo Sonoro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/84071885084469832222151638470992010359.pdf>. Acesso em: 13 out. 2022.

MEDEIROS, M. S. Podcasting: Um Antípoda Radiofônico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/109425410741320594702700363707183744831.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2022.

MIZANZUK, I. **A era do ouro dos podcasts: entenda o boom dos programas de áudio online**. O Globo, 21 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-era-de-ouro-dos-podcasts-entenda-boom-dos-programas-de-audio-on-line-23612273>. Acesso em: 22 out. 2023.

MODUS OPERANDI PODCAST. **Podcast: #55 - ÂNGELA DINIZ E A PRAIA DOS OSSOS (FEAT BRANCA VIANNA E FLORA THOMSON-DEVEAUX)**. Locução de Carol Moreira e Mabê Bonafé. [S. l.], dez. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0Dh8dnMLddI6ThUOUYAHaN>. Acesso em: 10 nov. 2023.

MODUS OPERANDI PODCAST. **#152 - ADNAN SYED: A MORTE DE HAE | PARTE 1**. Locução de Carol Moreira e Mabê Bonafé. [S. l.], 16 fev. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www.modusoperandipodcast.com/episodios/ep152-adnan1>. Acesso em: 1 dez. 2023.

MURLEY, J. **The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture**. EUA: Praeger, 2009.

OXFORD DICTIONARY. **Spin-off: Definition**. In: Oxford Dictionary, c2023. Disponível em: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/spin-off\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/spin-off_2). Acesso em: 1 dez. 2023.

PRAIA DOS OSSOS. **Podcast: O Crime de Praia dos Ossos**. Locução de Branca Vianna. Roteiro de Flora Thomson-DeVeaux. Rádio Novelo, [S. l.], set. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6MQlVJa59hnOoOx043WYz9>. Acesso em: 10 nov. 2023.

PROJETO HUMANOS. **Histórias reais sobre pessoas reais: Projeto Humanos**. c2023. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/sobre/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

PUERTA, A. El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. **Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación**, v. 9, n. 18, 2011. Disponível

em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1692-25222011000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1692-25222011000100004&script=sci_arttext). Acesso em: 22 dez. 2023.

PUNNETT, I. C. **Toward a theory of true crime:** forms and functions of nonfiction murder narratives. Arizona: Arizona State University, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2286/R.I.43954>. Acesso em: 4 out. 2023.

RÁDIO NOVELO. **Praia dos Ossos - Rádio Novelo.** Rádio novelo, c2023. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/>. Acesso em: 15 out. 2023.

RAMEY, J. The bloody blonde and the marble woman: Gender and power in the case of Ruth Snyder. **Journal of Social History**, v. 37, n. 3, p. 625-650, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3790156>. Acesso em: 22 dez. 2023.

RYKEN, L. **The Christian Imagination:** The Practice of Faith in Literature and Writing. Wheaton: Crown Publishing Group, 2002.

SANTOS, A. A. **O crime, o condenado e o podcast: "Serial" chegou à televisão para dissecar o caso de Adnan Syed.** Observador, 21 abr. 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/03/21/o-crime-o-condenado-e-o-podcast-serial-chegou-a-televisao-para-dissecar-o-caso-de-adnan-syed/>. Acesso em: 11 nov. 2023

SANTOS, M.; RAMOS, R.; RIOS, J. Aplicativos de música: o Spotify, as mudanças no mercado fonográfico e os filtros-bolha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2913-1.pdf>. Acesso em: 4 set. 2023.

SEAY, S. **Hanging Between Heaven and Earth:** Capital Crime, Execution preaching, and Theology in Early New England. Indianápolis: Northern Illinois University Press, 2009.

SERIAL PODCAST. **Serial: Season One.** New York Times, [S. l.], 2014. Disponível em: <https://serialpodcast.org/>. Acesso em: 2 set. 2023.

SHERILL, L. A. The “Serial Effect” and the True Crime Podcast Ecosystem. **Journalism Practice**, v. 16, n. 7, p. 1473-1494, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1852884>. Acesso em: 2 nov. 2023.

SILVA, S. P.; SALVARANI DOS SANTOS, R. O que faz sucesso em podcast?: Uma análise comparativa sobre os podcasts mais populares no Brasil e nos Estados Unidos em 2019. **Radiofonias: Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/4317>. Acesso em: 22 dez. 2023.

THE JAPANESE JOURNAL OF AMERICAN STUDIES. n. 26. National Diet Library, Japão 2015. Disponível em: <https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R3000000004-I11638325-00>. Acesso em: 3 out. 2023.

TRAQUINA, N. Teorias do jornalismo: a tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional. **Insular**, v. 2, n. 2, 2005.

TRUMAN, C. **In Cold Blood**: a true account of a multiple murder and its consequences. New York: Random House, 1965.

VICARY, A. M.; FRALEY, R. C. Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers? **Social Psychological and Personality Science**, v. 1, n. 1, p. 81-86, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1948550609355486>. Acesso em: 8 set. 2023.

VICENTE, E. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. Emergências periféricas em práticas midiáticas. **Emergências Periféricas em Práticas Midiáticas**, p. 88-107, 2018. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002906541.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2023.

VOGT, N. Podcasting: Fact sheet. In: PEW RESEARCH CENTER. **State of the News Media**. [S. l.]: Pew Research Center, 2016. p. 61-67. Disponível em: <http://www.journalism.org/2016/06/15/podcasting-fact-sheet/>. Acesso em: 23 out. 2023.

WILTENBURG, J. True Crime: The Origins of Modern Sensationalism. **The American Historical Review**, v. 109, n. 5, p. 1377-1404, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1377>. Acesso em: 22 dez. 2023.

WORDSMITHS hail podcast success. **BBC News**, 7 dez. 2005. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/4504256.stm>. Acesso em 9 nov. 2023.